

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Analýza televizní formy seriálu Californication

(The Analysis of Television Form of the TV Serial Californication)

František Válek

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci Analýza televizní formy seriálu Californication vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a použil jen uvedené prameny a literaturu. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum:

Podpis

Děkuji Mgr. Jakubu Kordovi, Ph.D. za trpělivost a odborné vedení mé práce.

Název: Analýza televizní formy seriálu Californication

Autor: František Válek

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zaměřuje na analýzu televizní formy seriálu Californication v rozsahu první až šesté sezóny. Analýza se soustředí na narativní a stylistické prvky formy. Metodologicky vychází z textuální analýzy (kritický přístup ke studiu televize založený na interpretaci) a z neoformalismu. Rozbor sestává z analýzy hybridního žánru dramedy s důrazem na témata, komediální a dramatické aspekty. Poté popisuje analýzu narativních struktur, která se soustředí na dekonstrukci Hanka Moodyho podle přístupu Jeremyho Butlera, na funkce dalších postav a na principy seriality v rámci jednotlivých sezón. Nakonec se text zabývá vybranými strukturními prvky a fokalizací s důrazem na dominantního protagonistu.

Klíčová slova: Californication, seriál, televizní forma, dramedy, Hank Moody

Počet příloh: 1 (Seznam analyzovaných děl Californication)

Rozsah práce: 52 s. (132 170 znaků) – od kapitoly Úvod po kapitolu Závěr

Jazyk práce: CZ

Title: The Analysis of Television Form of the TV Serial Californication

Author: František Válek

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Supervisor: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Abstract:

This bachelor thesis deals with the analysis of television form of the TV serial Californication from its first season to its sixth. The analysis focuses on narrative and stylistic elements of form. Methodically it draws from textual analysis (critical approach to the study of television based on an interpretation) and from neoformalism. It consists of the analysis of hybrid genre called dramedy with an emphasis on subjects, comedic and dramatic aspects. Then it describes the analysis of narrative structures which focuses on Hank Moody's character deconstruction according to an approach by Jeremy Butler, on the other characters functions and serial principles within individual seasons. Finally, the text concerns with chosen structural elements and character-focalization with an emphasis on the dominant protagonist.

Keywords: Californication, series, television form, dramedy, Hank Moody

Obsah

Úvod.....	6
1 Prameny a literatura.....	9
1.1 Vymezení pramenů.....	9
1.2 Vyhodnocení literatury	9
1.2.1 Metodologická literatura	10
1.2.2 Předmětná literatura	13
2 Metodologická východiska	16
2.1 Hybridní žánr dramedy	17
2.2 Narativní struktury a specifické termíny z oblasti televizních studií	22
3 Analýza <i>Californication</i> jako hybridního žánru dramedy	26
3.1 Komedialní a dramatické aspekty	26
3.2 Shrnutí.....	34
4 Analýza narativních struktur	36
4.1 Postavy.....	36
4.1.1 Hank Moody	36
4.1.2 Funkce dalších protagonistů a vedlejších postav	40
4.2 Principy seriality v rámci jednotlivých sezón	43
4.3 Strukturní prvky dílů – teaser, titulková sekvence	47
4.4 Hankova fokalizace	50
4.5 Speciální díly – ozvláštnění konvenční formy flashbacky	53
Závěr	56
Použité zdroje	59
Prameny.....	59
Literatura	60
Přílohy	63

Úvod

V bakalářské práci se zaměřuji na analýzu televizní formy seriálu *Californication* (2007–?),¹ protože se domnívám, že svou odlišností vůči konvenčním pořadům vybízí k důkladnějšímu rozboru.² Zobrazuje netypického protagonistu³ v rámci hybridního žánru a přichází s některými inovativními postupy, které nejsou zcela běžné a pomáhají tvořit specifickou formu pořadu, i když poměrně obvyklého seriálového charakteru.⁴ Zároveň se již odvysílalo od roku 2007 šest sezón, což sice není ani u seriálu kabelové televize výjimečné, ale také ne automatické. Úspěšnost televizního pořadu se totiž primárně odvíjí od jeho sledovanosti a poptávka diváků po *Californication* je z tohoto pohledu stále aktuální. Můj zájem o seriál také podnítila jeho kritická reflexe. V recenzích si kritici často všimají pouze kontroverzí týkajících se zobrazení sexu v seriálu, tabuizovaných témat, nadužívání vulgarismů a podobně, což může vést mnohdy k omezeným závěrům a k nevyužití analytického potenciálu, který pořad nabízí. Jen málo z nich se detailněji zabývá problematikou žánru, specifickým typem humoru nebo způsobu vyprávění. Ani v kontextu českého prostředí nevznikají na seriál rozsáhlejší recenze a zejména odborné práce. V kontrastu k tomu jich existuje například na seriál *Dexter* (2006–?) od stejné kabelové televize už několik.⁵

Cílem této práce je v rámci analýzy televizní formy provést rozbor hybridního žánru a narativních struktur. Analýza narativních struktur se konkrétně zaměřuje na dekonstrukci dominantního protagonisty, na funkce dalších postav, na principy

¹ Detailní vymezení předmětu uvádím v kapitole 1.1 *Vymezení pramenů*.

² Filmová teoretička Kristin Thompsonová, od které čerpám množství metodologických východisek, píše: „Když film vybudí náš zájem, analyzujeme jej, abychom formálními a historickými pojmy vysvětlili, co se v díle, které spustilo takovou reakci, děje.“ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate* 10, 1998, č. 1, s. 7. ISSN 0862-397X.

³ Hank Moody, protagonista *Californication*, je další netypický hrdina v portfoliu současných seriálů kabelové televizní stanice Showtime, ke kterým patří například *Dexter* (2006–?), *Homeland* (2011–?), *Weeds* (2005–2012).

⁴ V práci používám pojem „seriál“ pro označení fikčního televizního pořadu, který se vyznačuje seriálovým charakterem, mezi jednotlivými díly v sezóně dochází k vývoji narativu. Naopak v „sérii“ jsou jednotlivé epizody (další odlišení oproti dílu seriálu) relativně uzavřené a k vývoji nedochází, epizoda se většinou uzavře a v dalších nemusí být důležité to, co se stalo v předchozí. Dále pracuji pouze s pojmy seriál, sezóna, díl podle tohoto základního vymezení. Rozlišení je však zjednodušující, což naznačuji v metodologické části u textů, které se problematikou seriality zabývají. Zejména v českém prostředí se tato terminologie stále příliš nevyužívá. Rozlišení čerpám z knihy Jakuba Kordy, kde problematiku série a seriálu rozebírá podrobněji. Viz KORDA, Jakub. *České televizní krimi série a jejich žánrové souvislosti (1989–2009)*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 36–41. ISBN 978-80-244-3424-7.

⁵ TITKA, Štefan. *Dexter – nový typ hrdiny*. Bakalářská práce, Filmová a televizní fakulta AMU v Praze. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. Nebo SLEZÁKOVÁ, Barbora. *Vývoj a proměny ústřední postavy v seriálu Dexter*. Magisterská práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012.

seriality v rámci jednotlivých sezón, na vybrané strukturní prvky seriálu a na způsoby vyprávění podle dominantního protagonisty. Vycházím ze současných východisek televizních studií a částečně z neoformalismu. Také beru v potaz zohlednění televizního stylu, protože formu podle vzoru Davida Bordwella a Kristin Thompsonové považují za soubor narativních prvků a soubor stylistických prvků.⁶

Stručně přiblížím dějový rámec *Californication* pro naznačení témat seriálu a současně upozorním na obsazení herce Davida Duchovnyho do role netypického protagonisty Hanka Moodyho. V seriálu je Hank známý spisovatel, který se přestěhoval z New Yorku do Los Angeles, aby mohl spolupracovat na filmu podle jeho knižního bestselleru *God Hates Us All*. Se zpracováním konečné podoby snímku však není spokojen, protože tvůrci zcela změnili vyznění a zakončili jej typickým „hollywoodským happy endem“. Tato souvislost se stává začátkem jeho dlouhodobější tvůrčí krize, která je umocněná tím, že se jeho bývalá partnerka Karen má vdát za jiného muže. „Krizi středního věku“ prožívá po svém. Problémy řeší alkoholem, krátkými vztahy s mnoha ženami, i když se neustále pokouší ke Karen vrátit. Na oficiálních webových stránkách seriálu televizní stanice zdůrazňuje obsazení Davida Duchovnyho: „Držitel Zlatého glóbu David Duchovny hraje v původním seriálu Showtime, který vás vezme na divokou, vtipnou a sexy jízdu na rychlé kalifornské dráze.“⁷ Dále se na jejich webu píše: „Za jeho práci v hitu SHOWTIME®, v seriálu CALIFORNICATION, Duchovny získal Zlatý glóbus v roce 2008 za Nejlepšího herce v komediálním seriálu. Od 1993 do 2002 účinkoval v obrovském hitu televize Fox THE X-FILES ...“⁸ David Duchovny se stává významnou marketingovou značkou a do analýzy tento aspekt zahrnu také. V seriálu *The X-Files* (1993–2002) totiž ztvárnil roli zcela odlišnou – agenta FBI Foxe Muldera.

Strukturu práce tvoří několik kapitol. V první kapitole vymezují předmět, prameny, nejdůležitější metodologickou a předmětnou literaturu. V kapitole druhé nastiňují metodologická východiska a vybranou terminologii pro účely analýzy s cílem přiblížit televizní formu, problematiku hybridního žánru, narativní struktury seriálu a specifické termíny z oblasti televizních studií. Následuje analytická část. Ve třetí

⁶ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 86. ISBN 978-80-7331-217-6.

Bližší vymezení formy uvádím v kapitole 2 *Metodologická východiska*.

⁷ SHOWTIME OFFICIAL SITE. *Californication | Series Official Site – Showtime* [online]. [cit. 14. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.sho.com/sho/californication/home>>.

⁸ Tamtéž. *David Duchovny as Hank Moody in Californication* [online]. [cit. 14. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.sho.com/sho/californication/cast/17111/hank-moody>>.

kapitole se zaměřuji na konkrétní analýzu žánru, v další kapitole rozebírám narativní struktury v rámci jednotlivých sezón s důrazem na dekonstrukci Hanka Moodyho a principy seriality. Poté analyzuji vybrané strukturní prvky dílu a zjišťuji, jakým způsobem se podle Hanka řídí ve specifických případech způsoby vyprávění. Díly uvádím v originálních názvech ve formátu *S01E01 Pilot Episode* (příklad označení prvního dílu z první sezóny). V kapitole *Přílohy* je k dispozici seznam všech dílů první až šesté sezóny pro lepší orientaci v analyzovaném materiálu, jejich české překlady jsou v závorkách. Dialogy cituji ve vlastním překladu, stejně tak pasáže z odborných textů. Názvy článků, recenzí, titulů a kapitol odborné literatury nepřekládám. Citované seriály a filmy v textu uvádím opět v originálních názvech. Jejich překlady jsou k dispozici v závorkách v kapitole *Použité zdroje*.

1 Prameny a literatura

1.1 Vymezení pramenů

Primárním pramenem této práce je americký seriál *Californication* z produkce kabelové televize Showtime v rozsahu šesti odvysílaných sezón od roku 2007 do roku 2013. V dubnu roku 2014 se začne vysílat sedmá sezóna,⁹ ale s ohledem na předpokládaný termín dokončení práce ji do analýzy nezařadím. Z tohoto důvodu může nastat jistá nekomplexnost jednotlivých tezí, které by mohly být konfrontovány s obsahem sezón dalších. Pro účely analýzy však považuji šest dosud odvysílaných za dostačující. Pracuji se seriálem v původním znění, protože se domnívám, že se pro pochopení idiomů a vyznění situací závislých na hlasových složkách není vhodné spoléhat na interpretaci překladu. Všech šest sezón odvysílala Česká televize v českém dabingu.¹⁰

K dalšímu prameni připojuji oficiální webové stránky¹¹ seriálu, které pokládám za užitečný zdroj pro čerpání informací týkajících se specifikací jednotlivých dílů. S dalšími prameny jako jsou scénáře, materiály vztahující se k okolnostem vzniku seriálu a k produkci npracuji z důvodu jejich nedostupnosti. Nejsou pro mou analýzu nezbytně nutné, ale jsem si vědom, že by takové prameny mohly práci o některé náhledy obohatit.

1.2 Vyhodnocení literatury

S ohledem na množství zdrojů jsem přistoupil k výběru nejdůležitější metodologické a předmětné literatury. Pokud má konkrétní titul zásadní význam pro formování metodologických východisek, stručně jednotlivé teze představím. V první podkapitole přibližuji metodologickou literaturu (knihy o televizních studiích, východiska pro analýzu žánru, narativních struktur). Ve druhé se zabývám předmětnou literaturou, která již souvisí se seriálem (analýzy, recenze). I když se v případě reflexí

⁹ Na oficiálním webu napsal „Season Premiere: Sun, April 13 at 9:30 PM ET/PT“. SHOWTIME OFFICIAL SITE, cit. 7.

¹⁰ První díl *Californication* *S01E01 Pilot Episode* byl Českou televizí odvysílán v pátek 26. 2. 2010 ve 22:15. Viz ČESKÁ TELEVIZE. *Všechna vysílání pořadu od 1. 1. 2000 – TV program* [online]. [cit. 20. 2. 2014]. Dostupné z WWW: <[http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr\[SIDP\]=10180663979&stranka=2](http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr[SIDP]=10180663979&stranka=2)>. Poslední díl šesté sezóny *S06E12 I'll Lay My Monsters Down* byl odvysílán v neděli 24. 11. 2013 ve 00:30. Tamtéž. Dostupné z WWW: <[http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr\[SIDP\]=10591938543](http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr[SIDP]=10591938543)>. *Californication* se v České televizi začal vysílat přibližně po třech letech uvedení na Showtime, přičemž docházelo k přesunům z ČT1 na ČT2 a zařazování do často měněných časových slotů.

¹¹ SHOWTIME OFFICIAL SITE, cit. 7.

nejedná o klíčové zdroje, nejsou nezanedbatelné. Autoři se v nich snaží definovat žánr nebo motivace postav, hledají alternativní interpretace či preferovaná čtení. České překlady stěžejní literatury z oblasti televizních studií dosud nevznikly, takže většinou pracuji s odbornou literaturou v angličtině.

1.2.1 Metodologická literatura

Základní literaturu z metodologických okruhů pro studium formy tvoří *Television: Critical Methods and Applications*¹². Jedná se o významný zdroj, ze kterého vycházím. Jsou v něm nastíněna a vysvětlena specifika televizních studií, základní přehled kritických přístupů, televizní styl a podobně. Pro mou práci je důležitá kapitola *Narrative Structure: Television Stories*, ve které Jeremy Butler představuje prvky narativní struktury seriálového pořadu.¹³ Pro dekonstrukci postavy pak využívám kapitolu *Building Narrative: Character, Actor, Star*.¹⁴

K východiskům tradice neoformalismu a k obecné odborné literatuře patří kniha *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*¹⁵ v českém překladu, pomáhá sjednotit odborné pojmy v kontrastu s užitím většiny knih v anglickém jazyce. Ale hlavně jsou v ní detailním způsobem popsány prvky filmové formy zaměřující se na principy výstavby vyprávění, prostor a čas, filmový styl. Tato kniha je zásadní pro mou práci, i když neanalyzuji film, ale televizní seriál. S naznačenou problematikou formy, žánru nebo stylu včetně uplatnění další terminologie je možné pracovat i v mém případě.

Za užitečnou publikaci k narativním strukturám považuji *Storytelling in Film and Television*¹⁶ od Kristin Thompsonové, v níž se autorka zabývá formální analýzou televize.¹⁷ Slouží jako doplněk k předchozí, protože se zde již primárně zaměřuje na televizní narativ. Pokouší se hledat paralely mezi komerčními mainstreamovými pořady a klasickými hollywoodskými filmy, zároveň rozlišovat specifičnosti televizního narativu.¹⁸ Podobný přístup využívám i v mojí práci spolu s rozhodnutím, že analyzuji

¹² BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 2nd edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2002. ISBN 0-8058-4209-8.

¹³ Tamtéž, s. 13–32.

¹⁴ Tamtéž, s. 33–58.

¹⁵ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 6.

¹⁶ THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. 1st edition. Cambridge and London: Harvard University Press, 2003. ISBN 0-674-01087-6.

¹⁷ Tamtéž, s. 18.

¹⁸ Tamtéž, s. 18–19.

seriál jako text, nikoliv v rámci televizního toku (flow).¹⁹ Pracuji také s další studií Kristin Thompsonové *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*²⁰. Studie je možným východiskem k analýze různých děl, jak autorka píše: „Neoformalismus jako přístup nabízí řadu přibližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecnstva.“²¹ Využívám z této studie pouze vybrané koncepty a termíny a některými východisky se podrobněji zabývám ve druhé kapitole.

Dalšími zdroji pro mou práci jsou často citované studie o současném televizním seriálu: *Television and the Neo-Baroque*²² a *Narrative Complexity in Contemporary American Television*²³. S některými tezemi z obou textů pracuji rovněž v kapitole s metodologickými východisky. Návod pro analýzu narativních strategií seriálu poskytuje především antologie *Narrative Strategies in Television Series*²⁴. V kapitole *Introduction: Towards a Narratology of TV Series*²⁵ se její autorky nejprve zabývají naratologií televizních seriálů, upozorňují na několik formálních charakteristik, kterými se liší televizní narativy od ostatních: absencí definitivního rozřešení, využitím cliffhangerů, minimalizací expozice.²⁶ Dále řeší rozlišitelnost sériových a seriálových forem, k této problematice pro mou práci využívám také zmiňovaný text *Television and the Neo-Baroque*²⁷. Některé aspekty propojuji i s jinými metodologickými východisky, některé zcela vynechávám (autorství, flow). V podkapitole zabývající se strukturálními prvky dílu si všímám pojmů teaser, titulková sekvence a jejich definic.²⁸ V analýze narativních struktur pracuji podle jejich vzoru s předpokladem, že v příběhových liniích figurují vedle absence definitivního rozřešení zejména postavy

¹⁹ Tamtéž, s. 18. Flow se překládá do češtiny nejčastěji jako televizní tok, jedná se o „... koncept vztahující se k principu tradiční distribuce televizních pořadů (flow tv), který současně ovlivňuje strukturaci televizních fikčních pořadů“. KORDA, cit. 4, s. 35–36.

²⁰ THOMPSONOVÁ, cit. 2, s. 5–36.

²¹ Tamtéž, s. 7.

²² NDALIANIS, Angela. *Television and the Neo-Baroque*. In HAMMOND, Michael, MAZDON, Lucy (eds.). *The Contemporary Television Serial*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, s. 83–101. ISBN 0-7486-1901-1.

²³ MITTELL, Jason. *Narrative Complexity in Contemporary American Television*. *The Velvet Light Trap*, 2006, č. 58, s. 29–40. ISSN 0149-1830.

²⁴ ALLRATH, Gaby, GYMNICH, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. 1st edition. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1-4039-9605-9.

²⁵ ALLRATH, Gaby, GYMNICH, Marion, SURKAMP, Carola. *Introduction: Towards a Narratology of TV Series*. In tamtéž, s. 1–43.

²⁶ Tamtéž, s. 3.

²⁷ NDALIANIS, cit. 22.

²⁸ ALLRATH, GYMNICH, SURKAMP, cit. 25, s. 12. „The teaser“, v překladu „upoutávka“, jsem se rozhodl ponechat v původním tvaru a „the opening credits“ překládat jako „titulkovou sekvenci“ podle KORDA, cit. 4, s. 41–42.

a jejich možná fokalizace.²⁹ První kapitola antologie se uzavírá problematikou intramediality a intermediality. Tyto termíny jsou v mé práci také důležité zejména při dekonstrukci postavy i analýzy žánru, objasňují je v metodologických východiscích. Další kapitoly knihy se zaměřují na konkrétní analýzy různých seriálů: *The X-Files* (1993–2002), *Twin Peaks* (1990–1991).

V analýze televizního žánru využívám opět *Television: Critical Methods and Applications*, konkrétně podkapitolu *Genre Study*³⁰. Další knihou ze žánrové oblasti je *The Television Genre Book*³¹. Pracuji především s kapitolou *Postmodern Drama*³² od Adriana Page a současně se žánrovou analýzou Robina Nelsona *Ally McBeal*³³. Oba texty přicházejí s podnětnými tezemi, které jsou užitečné pro analýzu současných dramatických televizních žánrů. Dále využívám analýzu seriálu *Frank's Place* (1987–1988) ve stejnojmenné studii³⁴. Tato studie je jednou z mála, která se podrobněji zabývá hybridním žánrem dramedy, proto ji považuji za důležitou. Nabízí vhled do problematiky dramedy i přesto, že primárně analyzuje zmiňovaný pořad. K publikacím zaměřeným na rozbor konkrétního seriálového pořadu dále patří *The Art and Argument of Ally McBeal*³⁵. Autor se žánrovým zařazením příliš nezabývá, pouze konstatuje, že se seriál pro přítomnost dramatických prvků označuje jako dramedy.³⁶ Nastiňuje však možný postup, jak k podobným seriálům přistupovat, které aspekty s ohledem na dominantního protagonistu upřednostnit: „... kombinace různých formálních prostředků tvoří tento svět *Ally*-centrickým. Přestože uvažuji o každém z těchto prostředků – flashbacky, speciální efekty, voiceover a fantazijní sekvence – jeden po druhém, současně tvrdím, že pracují společně jako formální systém, zatímco každý má odlišný podíl.“³⁷ Podnět využiji pro detailnější analýzu a upřednostnění podobných prostředků, což navazuje na neoformalistický přístup.³⁸

²⁹ ALLRATH, GYMNICH, SURKAMP, cit. 25, s. 19–35.

³⁰ BUTLER, cit. 12, s. 338–343.

³¹ CREEBER, Glen, MILLER, Toby, TULLOCH, John. *The Television Genre Book*. 2nd edition. London: British Film Institute, 2008. ISBN 978-1-84457-217-5.

³² PAGE, Adrian. Postmodern Drama. In tamtéž, s. 54–59.

³³ NELSON, Robin. *Ally McBeal*. In tamtéž, s. 56.

³⁴ WHITT, Jan. *Frank's Place*. *Journal Of Popular Film & Television* 33, 2005, č. 2, s. 80–87. ISSN 0195-6051.

³⁵ SMITH, Greg M. *Beautiful TV: The Art and Argument of Ally McBeal*. 1st edition. Austin: University of Texas Press, 2007. ISBN 0-292-71643-5.

³⁶ Tamtéž, s. 7.

³⁷ Tamtéž, s. 47.

³⁸ „Prostředky mají v uměleckých dílech své funkce, ale dílo musí také poskytovat nějaký důvod, aby byl prostředek do něj vůbec začleněn.“ THOMPSONOVÁ, cit. 2, s. 15.

Za doplňkovou literaturu pokládám knihu *Television Studies: The Key Concepts*³⁹, která se zaměřuje jak na fikční, tak na faktuální televizní tvorbu. Formou klíčových slov seřazených podle abecedy přehledně představuje termíny z televizních studií (žánry, intertextualitu, postmodernismus). Pro mou práci je relevantní především kapitola *Drama*⁴⁰ shrnující vývoj televizního dramatu po současné tendence.

V okruhu metodologické literatury považuji za nejdůležitější *Television: Critical Methods and Applications*⁴¹, která poskytuje základní rámec a terminologii pro analýzu fikčního televizního seriálu, konkrétně narativních struktur seriálového pořadu a dekonstrukci postavy. Dále *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*⁴², některé teze využívám jak v žánrové analýze, tak v kapitole s narativními strukturami. A *Narrative Strategies in Television Series*⁴³ zohledňující způsoby vyprávění v seriálových pořadech, věnuje se strukturním prvkům dílu seriálu a fokalizaci. Bližší vymezení těchto termínů a zpřesnění metodologického pole uvádím v kapitole 2 *Metodologická východiska*.

1.2.2 Předmětná literatura

V této podkapitole se zabývám literaturou zaměřenou na předmět (seriál *Californication*). Kvůli nedostatku podobných zdrojů v češtině představuji práce zahraničních autorů píšících v anglickém jazyce. Monografie o seriálu doposud nevznikla, proto rovnou přejdu na vybrané studie. A *Study of Gender Representation in Californication*⁴⁴ má za cíl z genderové perspektivy zjistit, jak je svět v *Californication* reprezentován, jak jsou konstruovány vztahy.⁴⁵ Předmět analýzy tvoří pouze první sezóna a autor tvrdí: „Výsledkem této analýzy je to, že zatímco je *Californication* v mnoha aspektech seriál založený na moderních a progresivních reprezentacích maskulinity a feminity, detailnější studie odhaluje, že produkce současně podporuje tradiční ideály a návrat ke konvenčním rodinným hodnotám.“⁴⁶ Zabývá se také interpretací charakteristik jednotlivých postav uvedených na oficiálních

³⁹ CASEY, Bernadette et al. (ed.). *Television Studies: The Key Concepts*. 2nd edition. London and New York: Routledge, 2008. ISBN 0-203-96096-3.

⁴⁰ Tamtéž, s. 87–91.

⁴¹ BUTLER, cit. 12.

⁴² THOMPSONOVÁ, cit. 2, s. 5–36.

⁴³ ALLRATH, GYMNIČ (eds.), cit. 24.

⁴⁴ MOLIN, Daniel. *A Study of Gender Representation in Californication*. Examensarbete, Moderna språk med inriktning mot undervisning och lärande i engelska. Malmö: Malmö högskola, 2007.

⁴⁵ Tamtéž, s. 9.

⁴⁶ Tamtéž, s. 45.

webových stránkách Showtime. Podle něj jsou zaměřené na stereotypní reprezentaci a pokouší se o jejich revize.⁴⁷

Další práce s názvem *The 21st Century American Family in Californication – Issues of Ideology, Narrative and Gender*⁴⁸ je mnohem obsáhlejší než předchozí. Zaměřuje se na více aspektů, jejím předmětem zůstává také první sezóna a z ideologické perspektivy řeší konstrukci identit a gender. Vychází z předpokladu, že rodina je jedním ze základních témat seriálu.⁴⁹ K dalším tezím textu patří tvrzení, že se v seriálu na homosexualitu mezi muži nahlíží negativně, naopak lesbické vztahy jsou vnímány jako sexuální experiment.⁵⁰ V těchto momentech se text stává podnětným i pro mou práci, co se týká motivace postav a dalších možných souvislostí. V závěru dochází k následujícím zjištěním: všechny hlavní postavy zapadají do „dobře vypadající bílé střední třídy“, rodina je dysfunkční, zdůrazňuje se ideologie individualismu, jde o „primárně mužsky orientovanou verzi romantické komedie“ a nabízí „normativní narativní rozehřešení“.⁵¹ Ze stručného přiblížení citovaných textů vyplývá, že jsou zaměřeny na ideologický, konkrétně genderový přístup, proto pokládám texty za doplňující. Některé jejich teze o maskulinitě v seriálu jsou však užitečné a využiji je v rámci dekonstrukce postavy Hanka Moodyho.

K dalším materiálům patří recenze *Californication*. Většina recenzentů si všímá kontroverzí, které seriál může vyvolávat, charakteru protagonisty i obsazení herce Davida Duchovnyho. Vyhodnocení recenzí zařazuji do práce zejména z toho důvodu, že při žánrové analýze beru v potaz i kritickou reflexi. V článku *Self-Loathing in California. Self-Critique? No Way!* autorka přichází se závěrem: „Je to komedie pro dospělé s dětinskou pointou.“⁵² V další recenzi se píše: „Přidejte se k Davidu Duchovnymu na odyseu sebepohrdání, zoufalství, hořkosti a zvracení v ‚nové komedii‘ (opravdu komedii?) *Californication* od Showtime.“⁵³ Naproti tomu: „Pokud nad tím

⁴⁷ Tamtéž, s. 22–26.

⁴⁸ LIKITALO, Eeva. *The 21st Century American Family in Californication – Issues of Ideology, Narrative and Gender*. Pro Gradu Thesis, School of Modern Languages and Translation Studies University of Tampere. Tampere: University of Tampere, 2010.

⁴⁹ Tamtéž, s. 34.

⁵⁰ Tamtéž, s. 45.

⁵¹ Tamtéž, s. 110–113.

⁵² STANLEY, Alessandra. *Self-Loathing in California. Self-Critique? No Way!* [online]. NYTimes.com, 2007 [cit. 24. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2007/08/13/arts/television/13stan.html?_r=0>.

⁵³ FLYNN, Gillian. *Californication Review* [online]. Entertainment Weekly, 2007 [cit. 14. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,20052113,00.html>>.

U fotografie protagonisty je zároveň uveden popisek „The naked truth is out there for David Duchovny

příliš nepřemýšlíte, *Californication* zůstává legračním dováděním. Ale pokud uvažujete nad smyslem jeho jednání, je obtížné Hanka povzbuzovat vstříc šťastnému konci.⁵⁴ Nebo v další recenzi se uvádí: „Ale pokud si myslíte, že ‚Californication‘ je pouze další seriál přeplněný sexem, který nahlíží do prostředí Hollywoodu, pak vám to nedochází. ... Kapinos naplnil trápení muže středního věku úzkostí: lítostí nad zkrachovalým vztahem ..., schopností otce zachovat si tvář před svou dcerou, cenou, kterou platí muž za své neovladatelné touhy.“⁵⁵ Jak je z recenzí patrné, autoři se v nich pokouší seriál žánrově zařadit, ale nepřicházejí s jednoznačnými závěry.

*The 21st Century American Family in Californication – Issues of Ideology, Narrative and Gender*⁵⁶ se vedle ideologické analýzy pokouší také o žánrové zařazení seriálu. „V případě *Californication* ... jsou relevantními žánry romantická komedie, sitcom a televizní drama ..., ačkoli je vše pokryté trochou soft-core pornografie a obsahem pro dospělé.“⁵⁷ Oproti tomu někteří kritici označují seriál jako dramedy, což také demonstrují na příkladech. Jay Holben *Californication* pokládá za půlhodinovou dramedy.⁵⁸ V části článku *Trials by Fire* se Holben formou rozhovoru zabývá prací kameramana Michaela Weavera, který seriál zařazuje následovně: „Já přemýšlím o *Californication* jako o komedii, ale vizuály jsou vždy podněcované dramatickými aspekty Davidovy postavy... Je to o tom, čím si Moody prochází... Každý díl má svůj vlastní vzhled a styl založený na tom, co on prožívá.“⁵⁹ Daniel Engber ve svém článku zmiňuje, že se jedná o půlhodinovou „family dramedy“.⁶⁰ Jelikož je nutné pro účely analýzy vymežit žánrovou problematiku podrobněji, zabývám se jí v samostatné podkapitole v metodologických východiscích.

in *Californication*“. Tamtéž. Odkazuje na nápis „The Truth Is Out There“ v titulkové sekvenci *The X-Files* (1993–2002). Překlad: „Nahá pravda je tam venku pro Davida Duchovnyho...“

⁵⁴ REYNOLDS, Mike. *CALIFORNICATION* [online]. Multichannel News, 2008 [cit. 14. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.multichannel.com/news-article/reviews/104369>>.

⁵⁵ D'ALESSANDRO, Anthony. *Freshman Series: Californication* [online]. Variety, 2008 [cit. 14. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://variety.com/2008/scene/news/freshman-series-californication-1117987227/>>.

Poznámka: Tom Kapinos je tvůrce seriálu *Californication*.

⁵⁶ LIKITALO, cit. 48.

⁵⁷ Tamtéž, s. 62.

⁵⁸ GOLDMAN, Michael, HOLBEN, Jay, THOMSON, Patricia. *Trials by Fire*. *American Cinematographer* 94, 2013, č. 3, s. 31. ISSN 0002-7928.

⁵⁹ Tamtéž, s. 31–32.

⁶⁰ ENGBER, Daniel. *What can Choke and Californication teach us about sex addiction?* [online]. Slate.com, 2008 [cit. 20. 2. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.slate.com/articles/health_and_science/science/2008/09/sex_dramedy.html>.

2 Metodologická východiska

Základní metodologické přístupy této práce vycházejí z textuální analýzy (přístup ke studiu televize založený na interpretaci). S ohledem na rozsah a stanovené cíle se věnuji výhradně analýze seriálu, nikoliv jeho flow⁶¹ souvislostmi. V nich se berou v potaz strategie televizních stanic a kontexty, ve kterých se seriál vysílá společně s ostatními pořady a reklamami.⁶² Přikláním se k východiskům Kristin Thompsonové, jež zastává názor, že televizní pořad lze analyzovat samostatně a zcela odděleně od původních programovacích strategií, upřednostňuje formální analýzu televize, v níž se snaží hledat vyprávěcí postupy, jež jsou pro televizní narativ specifické, i když určité konvence mohou sdílet například s filmem.⁶³ Toto chápání formy se prolíná s metodologickými východisky i z jiných prací. O formě v obecném smyslu uvažují způsobem, jaký navrhli David Bordwell a Kristin Thompsonová v knize *Umění filmu: Úvod do formy a stylu*⁶⁴, jako o systému vztahů mezi narativními a stylistickými prvky, kterým se divák snaží při sledování porozumět.⁶⁵ Definice umožňuje propojit narativní struktury a témata spolu se stylovými aspekty uměleckého díla, nedochází k nutnosti některé eliminovat, neodděluje se obsah od formy.⁶⁶

Za součást rozboru konkrétního seriálového pořadu v rámci televizní formy pokládám i žánr. Většinou se jej snaží definovat televizní stanice, může být důležitým faktorem při rozhodování diváků, jestli budou pořad vůbec sledovat, jeho přiřazení se objevuje v tištěných programech nebo v upoutávkách k dalším dílům. Ale hlavně se diváci již podvědomě snaží při sledování seriály žánrově vyhodnocovat, protože sdílejí určité konvence. V současné době se neustálou hybridizací rozdíly stírají, což nastiňuji spolu s metodologií pro žánrovou analýzu v další části. Ve druhé podkapitole vymezuji prvky narativní struktury seriálového pořadu. Upřednostnění některých prvků vychází z neoformalismu, ale zároveň zjišťuji, o jaké specifické prvky by se měly rozšířit s ohledem na tendence současného televizního seriálu, na co se v televizní formě pořadu zaměřit. Prostor využiji pro nástin principů seriality a specifických termínů z oblasti televizních studií, se kterými pracuji jak v žánrové analýze, tak v analýze narativních struktur.

⁶¹ Flow = televizní tok. Viz cit. 19.

⁶² THOMPSON, cit. 16, s. 6.

⁶³ Tamtéž, s. 18.

⁶⁴ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 6.

⁶⁵ Tamtéž, s. 86.

⁶⁶ Tamtéž.

2.1 Hybridní žánr dramedy

„Většinou přistupujeme k filmům podle toho, k jakému typu nebo žánru se řadí. Filmy lze klasifikovat podle žánru, což je obecně sdíleno napříč společnostmi – filmaři, kritiky i diváky. Filmy řadíme do žánrů většinou na základě podobných témat a syžetových vzorců, charakteristických filmových postupů a rozpoznatelné ikonografie.“⁶⁷ *Californication* bývá kritiky označován různě, ale snahy o některé definice přecházejí v pouhý výčet možných kombinací. Eeva Likitalo seriál zařazuje jako sitcom nebo jako subžánr romantické komedie, ale stejně tak by mohl být začleňován do mnoha dalších subžánrů, které nezmiňuje.⁶⁸ Toto zařazení mě motivovalo k přistoupení v žánrové analýze na označení *Californication* jako dramedy, protože se nedomnívám, že by se vyhledávání všech relevantních subžánrů jevilo jako nejvhodnější řešení. I někteří kritici seriál za dramedy považují, jak jsem uvedl ve vyhodnocení předmětné literatury. Rovněž s ohledem na mou předchozí znalost *Ally McBeal* (1997–2002), který se jako dramedy běžně označuje a s *Californication* podle mého názoru určité rysy sdílí. Z recenzí vyplývá, že pokládat seriál pouze za komedii by nebylo zcela přesné, téměř vždy se píše z pozice témat o určité krizi středního věku, zkrachovalých vztazích, „dramatických aspektech postavy“⁶⁹.

Při shromažďování dalších materiálů k práci se ukázal hybridní žánr dramedy a jeho celkový koncept jako problematický. Termín se skládá ze slov drama a komedie (drama – comedy), neexistuje však žádná jednoznačná definice dramedy. Nejen z toho důvodu s termínem řada kritiků vůbec nepracuje, někteří diváci jej nemusí ani znát. Showtime na svých webových stránkách například *Californication* řadí pouze do kategorie komedie vedle seriálů jako *Web Therapy* (2011–?).⁷⁰ Nakolik by však bylo pro televizní stanici jiné zařazení seriálu užitečné, když samozřejmě bere v potaz jiná kritéria než televizní kritika? Přiblížím problematiku hybridního žánru a metodologii, podle které budu v analýze postupovat. Pro názornou demonstraci konceptu představím některé seriály, jež se za dramedy považují. Cílem bude zjistit, zda hovořit o *Californication* jako o dramedy je užitečné, nebo jestli se jedná o příliš komplikovaného zástupce hybridního žánru, že by jej tento termín v důsledku nevystihoval.

⁶⁷ Tamtéž, s. 445.

⁶⁸ LIKITALO, cit. 48, s. 62.

⁶⁹ GOLDMAN, HOLBEN, THOMSON, cit. 58, s. 31.

⁷⁰ SHOWTIME OFFICIAL SITE, cit. 7.

Žánrem se obecně rozumí určitý druh uměleckého díla, v tomto kontextu se jedná o jeden ze způsobů, podle kterého lze televizní pořad řadit do konkrétní skupiny nebo podskupiny podle podobných prvků, jež sdílí s dalšími televizními pořady.⁷¹ Jason Mittell píše: „Většina textů má některou obecnou vlastnost zapadající do již zavedených obecných kategorií nebo zahrnující mísení žánrů jako dramedy např. *Ally McBeal* (1997–2002) ...“⁷² Kvůli neustálé hybridizaci a přehodnocování tohoto procesu může být zařazování současných televizních pořadů do přehledných skupin problematické. Zvláště u těch hybridních, které v sobě kombinují konvenční prvky dvou až několika žánrů. Někteří teoretici jsou k těmto přístupům skeptičtí, protože je podle nich nemožné jednoznačně určit, ke kterému žánru konkrétní seriál patří. Jeremy Butler tvrdí: „... studie žánru potřebuje být více precizní v chápání žánru. Jinak se obecné hranice stírají. Kritici vymýšlejí nevhodné termíny jako ‚dramedy‘, který byl využit k popsání komedií z osmdesátých let 20. století jako *Frank's Place* (1987–88) ...“⁷³ Výše citovaní autoři z oboru však právě dramedy považují za typického zástupce hybridního televizního žánru. Lze vyvodit, že se skládá z obvyklých prvků komedie a dramatu, ale logicky se může v těchto skupinách dále rozčleňovat a v důsledku nemusí výhradně naplňovat přesné definice. Naopak se hybridní žánr pohybuje v určitých intervalech o neustále se měnících hranicích. Cílem mojí žánrové analýzy není hledat ideální nebo obecnou definici dramedy, ale zjistit, jak se naplňuje v konkrétním televizním pořadu. A zde zvolit vhodný přístup s ohledem na rozsah práce, který umožní souvislosti vyhodnotit.

Jeremy Butler definice žánrů rozděluje do tří kategorií. Zprvce objasňuje definici podle předpokládané reakce publika, jak se kritici domnívají, že diváci zareagují.⁷⁴ Zadruhé rozlišuje definici podle stylu (využití zvuku a obrazu) a zatřetí definici podle povahy předmětu (narativní struktury a témata).⁷⁵ Primárně se v analýze žánru u *Californication* řídím podle poslední zmíněné definice, ale jak Butler uvedl, tyto kategorie se prolínají,⁷⁶ nelze je vnímat izolovaně. I z toho důvodu analyzuji vybrané stylistické prvky a příkláním se také k neoformalistickému přístupu. „Divák v díle aktivně hledá podněty a reaguje na ně diváckými schopnostmi, které získal při prožívání

⁷¹ STADLER, Jane, MCWILLIAM, Kelly. *Screen Media: Analysing Film and Television*. 1st edition. Sydney: Allen & Unwin, 2009, s. 218. ISBN 978-1-74175-448-3.

⁷² MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. 1st edition. New York and London: Routledge, 2004, s. xi. ISBN 0-415-96903-4.

⁷³ BUTLER, cit. 12, s. 338.

⁷⁴ Tamtéž, s. 339.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Tamtéž, s. 341.

jiných uměleckých děl i všedního života. Divák se angažuje v rovinách vnímání, emocí a poznávání, které jsou spolu neodmyslitelně svázány.⁷⁷ Akceptují roli diváka a jeho předpokládanou emoční reakci. Smysl žánru jako je komedie tkví ve schopnosti diváka pochopit humor, vtipné situace, musí mít určitý odstup od postav. Vnímání dramatu pak vyžaduje ztotožnění se s postavou nebo schopnost empatie s postavou.

V tomto ohledu nekladu důraz na rozdíly v pojetí komedie ve filmu, v literatuře nebo v televizi, protože samotná problematika televizní komedie je poměrně rozsáhlá. V knize *Popular Film and Television Comedy* se uvádí, že jakákoliv „definice komedie založená na jednom kritériu“ není pro využití dostačující.⁷⁸ Poukazuje na to, že některé pořady jsou vtipné jen částečně a snaží se diváka dokonce dojmout, jiné obsahují hodně komediálních aspektů, ale jako komedie označované nejsou.⁷⁹ Nesnažím se nalézt oddělenou definici i z toho důvodu, že jsem se nerozhodl analyzovat seriál pouze z perspektivy komedie, ale jako dramedy. „Ačkoliv je důležité rozlišovat mezi gagy, vtipy, hláškami a komediálními momenty, je stejně tak důležité rozpoznávat, že sdílejí řadu základních charakteristik.“⁸⁰ V knize se píše, že jsou tyto prostředky založeny na překvapení, na očekávání, zahrávají si s logikou nebo konvencemi.⁸¹ „Všechny sdílí ... fakt, že jsou příklady a vzory komiky – jsou formami, jejichž hlavní funkcí je být vtipnými a tudíž vyvolávat smích.“⁸² Po tomto vzoru vyhledávám v rámci analýzy takové prostředky komediálních žánrů, které mají humorný potenciál.

Pro bližší vymezení televizního dramatu existuje užitečný koncept postmoderního dramatu, jež se pokládá za „antitezi naturalismu“.⁸³ V kapitole *Drama v Television Studies: The Key Concepts* se shrnuje Nelsonův názor, v němž autor upozorňuje na „důležitost odklonu od familiárních realistických dramát s kořeny v naturalistickém divadle“.⁸⁴ Navrhuje vzít v potaz „sociologicko-historické a technické předpoklady produkce stejně jako zastoupení tvůrců a diváků“.⁸⁵ „Postmoderní drama inklinuje k odmítání historické autentičnosti, promíchává styly a žánry využíváním techniky *brikoláže*, a dokonce přitahuje pozornost k jeho vlastní konstruovanosti jako

⁷⁷ THOMPSONOVÁ, cit. 2, s. 10.

⁷⁸ NEALE, Steve, KRUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*. 1st edition. London: Routledge, 1990, s. 10. ISBN 0-415-04692-0.

⁷⁹ Tamtéž, s. 11.

⁸⁰ Tamtéž, s. 43.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Tamtéž, s. 43–44.

⁸³ PAGE, cit. 32, s. 54.

⁸⁴ CASEY (ed.), cit. 39, s. 91.

⁸⁵ Tamtéž.

Brechtovské divadlo, aby mařilo očekávání z odvozeného významu z otevřeného textu.⁸⁶ Proto zároveň pracuji i s nutným historickým předpokladem: „... film nemůžeme nikdy brát jako nějaký abstraktní objekt mimo kontext historie. Ke každému sledování filmu dochází v nějaké specifické situaci, a divák se nemůže filmem zabývat jinak, než s užitím diváckých schopností, které získal při setkáních s jinými uměleckými díly a v každodenní zkušenosti.“⁸⁷ „Neoformalistický kritik tedy neanalyzuje soubor statických formálních struktur ..., ale spíše dynamickou interakci mezi oněmi strukturami a reakcí hypotetického diváka na ně.“⁸⁸ Popsání dramatických a komediálních aspektů se stane klíčové ve spojení s očekávanou reakcí „hypotetického diváka“, který má nějaké emoční schopnosti, znalost současného kulturního (a historického) prostředí, je schopen jednotlivé prvky dynamicky rozpoznávat a přiřazovat jim významy. V rámci dramedy se může jednat o uvědomění si víceznačných aspektů v jedné promluvě, dialogu, sekvenci, celém dílu, sezóně či případně v celém seriálu. Práce může odhalit souvislosti, v nichž by se mohla objevit přednost hybridního žánru dramedy jako „symbiózy“ dramatu a komedie v *Californication* a validita pro takové označení.

Jelikož dramedy mohou považovat za skupinu televizních pořadů, jež spolu sdílí určité prvky, pro upřesnění využiji ještě další seriály, které jsou takto v kriticko-teoretickém diskursu již konkrétním způsobem analyzovány. Jedná se především o seriál *Frank's Place* (1987–1988) a již několikrát citovaný pořad *Ally McBeal* (1997–2002), který se pokládá za typického zástupce dramedy a postmoderního dramatu.⁸⁹

Za jeden z prvních seriálů tohoto druhu se považuje *Frank's Place* (1987–1988). Jan Whitt, autor žánrové analýzy *Frank's Place*, vnímá jako dramedy seriály spoléhající na syntézu komedie a dramatu s dějovými rozřešeními.⁹⁰ Dále cituje jinou autorku: „Mimi White píše, že se ‚dramedy‘ objevila v 80. letech 20. století, ‚kombinovala formát půlhodinové situační komedie s řadou dramatických (dokonce melodramatických) dějů‘ a ‚obvykle zahrnovala do určité míry hru s narativními konvencemi včetně využití voiceoveru a mezititulků, epizodických ... sekvencí akce, míru otevřenosti a neurčitého

⁸⁶ PAGE, cit. 32, s. 54.

⁸⁷ THOMPSONOVÁ, cit. 2, s. 18.

⁸⁸ Tamtéž, s. 25.

⁸⁹ NELSON, cit. 33, s. 56.

⁹⁰ WHITT, cit. 34, s. 85.

uzavření, absenci stopy se smíchem nebo aplausem, atd.“⁹¹ Autor spatřuje dramatický aspekt v tom, že *Frank's Place* (1987–1988) odkazoval k sociálním problémům, ke zneužívání drog, k voodoo, k bezdomovectví, k tématům, jež zdůrazňovaly, že se nejedná o „průměrnou situační komedii“.⁹²

Problematiku dramedy u *Ally McBeal* (1997–2002) řeší Robin Nelson. Z jeho žánrové analýzy vyplývá, že se seriál jeví jako „žánrový hybrid zahrnující prvky sitcomu, soap opery, právního drama a MTV“.⁹³ „... *Ally McBeal* (Calista Flockhart) je dvojnásobně zakódovaná, zaprvé jako nezávislá právnička⁹⁴, která řídí svůj osud, a také jako zranitelná chudinka čekající na „Pana Pravého“.⁹⁵ Důležitým prvkem se podle něj stává využití populární hudby odkazující k současné generaci.⁹⁶ Uvádí několik příkladů, jak se s hudbou pracuje: hudba zdůrazňuje dramatickost situace a text písně nabízí kontrast nebo některé postavy mají dokonce vlastní tematickou píseň.⁹⁷ K dalšímu aspektu patří rozrušování světa animacemi a deformacemi obrazu pomocí digitálních technologií.⁹⁸ „Celkovým výsledkem je několikvrstevný, sebe-uvědomující postmoderní text... Ale také nabízí provokaci vážně se zamyslet nad současnými sociálními problémy překračováním normativních kódů k narušení tradičních záruk a vybízí k ironickým – pokud ne k přímo opačným – čtením.“⁹⁹

Uvedené příklady, které se řadí k jednomu hybridnímu žánru, jsou sice odlišné, co se týká postav a prostředí, ale zároveň mnoho podobných prvků sdílejí. Jedná se především o patrné víceznačné čtení a poukazování k sociálním problémům z povahy témat obou seriálů. Proto předpokládám, že analyzovat dramedy z perspektivy témat a funkcí dramatických a komediálních aspektů může být užitečné.

⁹¹ Tamtéž. Bohužel se musím omezit na citaci z tohoto zdroje, protože nemám přístup k původnímu. Definici jsem však považoval za důležitou pro demonstraci definice dramedy, která je pravděpodobně jednou z úplně prvních, celý koncept podle mého názoru užitečně reprezentuje.

⁹² Tamtéž, s. 84.

⁹³ NELSON, cit. 33, s. 56.

⁹⁴ „An independent professional woman“ jsem přeložil jako „nezávislá právnička“ pro lepší pochopení kontextu.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž.

2.2 Narativní struktury a specifické termíny z oblasti televizních studií

Kristin Thompsonová píše: „Důvodem, který dílo poskytuje pro přítomnost jakéhokoliv konkrétního prostředku, je jeho *motivace*. Motivace je vlastně jakýmsi vodítkem poskytovaným dílem, které nás vede k rozhodnutí, čím by se dalo ospravedlnit použití prostředku; motivace tedy funguje jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka.“¹⁰⁰ Rozbor narativních struktur je v mojí práci založen na analýze použitých prostředků, hledání jejich funkcí a motivací. Jaké konkrétní prostředky u analýzy narativních struktur zvolit a upřednostnit před ostatními? Znovu vycházím z textu Thompsonové – za nejdůležitější hybatele kauzalit ve vyprávění pokládá postavy.¹⁰¹ „Pro neoformalistu postavy nejsou skutečnými lidmi, ale kolekcí *sémů*, čili charakteristických rysů... Jelikož postavy nejsou lidé, nesoudíme je nutně měřítky každodenního chování a běžné psychologie. Postavy musíme spíše analyzovat, jako všechny prostředky a soubory prostředků, z hlediska jejich funkcí v díle jako celku... Postavy mohou být představeny do značné hloubky, s velkým množstvím rysů, ale ty nemusí nutně podléhat skutečným psychologickým vzorcům. Charakterizace může být hlavním ohniskem díla...“¹⁰² Na příkladu autora publikace o seriálu *Ally McBeal* (1997–2002) jsem přiblížil, že v případě výrazného protagonisty se podle něj může celý svět příběhu konstruovat a přizpůsobovat. I na základě tohoto aspektu v rámci analýzy narativních struktur zdůrazňuji dekonstrukci Hanka Moodyho a funkce dalších postav, protože právě postavy jsou vnímány jako nedílná součást narativních struktur.

Jeremy Butler o významnosti postav v rámci narativu televizního seriálu píše: „I když je samozřejmě důležité pochopit narativní struktury, je stejně tak důležité pochopit postavy, které tyto struktury obývají.“¹⁰³ K dekonstrukci dominantního protagonisty využívám jeho přístup vycházející z konceptu Richarda Dyera.¹⁰⁴ Navrhuje postavu dekonstruovat zaprvé podle typologie znaků postavy, která se skládá z divákovy předchozí znalosti (žánrové očekávání, herecké typy), jména postavy (rodinná příslušnost, rasový původ, v rámci kultury), vzhledu, který dále rozděluje na tři

¹⁰⁰ THOMPSONOVÁ, cit. 2, s. 15. Rozlišuje motivace kompoziční, realistické, transtextuální, umělecké. Tamtéž.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 33.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ BUTLER, cit. 12, s. 33.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 36.

komponenty (tvář, tělo, kostým), objektivního korelátu (objekt nebo zvíře související s postavou ve smyslu toho, že o ní něco sděluje), dialogu a dalších znaků.¹⁰⁵ A zadruhé podle typologie znaků performance, jak je hercem využíván hlas a tělo, zde rozlišuje znaky hlasové, mimické, gestové, fyzické.¹⁰⁶ Poté se ještě zmiňuje o „Star systému“, o důležitém aspektu i pro mou práci.¹⁰⁷ Patří do něj herci, kteří významně přesahují konkrétní televizní pořad a jsou vnímáni v kontextu celé kultury v různých typech médií.¹⁰⁸ Považuje za užitečné pokládat hereckou hvězdu za text, za soubor znaků představující pro diváky určité významy.¹⁰⁹ To znamená, že uvažuje o postavách podobně jako Kristin Thompsonová. Abych se vyhnul určité šablonovitosti, nepostupuji podle této metodologie v kompletním rozsahu. K relevantním termínům, které se vážou k postavám i k analýze žánru, patří intramedialita a intermedialita. Jedná se o postmoderní tendence současných televizních seriálů.¹¹⁰ Intramediální reference odkazuje k ostatním televizním pořadům (umělecká díla stejného média), intermediální odkazuje k literatuře nebo k filmům.¹¹¹

Podle Jeremyho Butlera narativ televizního pořadu obsahuje typické prvky vycházející z klasického hollywoodského filmu, ale v mnoha případech se tyto prvky liší či spíše modifikují: seriál má několik protagonistů (a tím zmnožené narativní linie), funguje v něm princip seriality založený na oddalování či úplné absenci kompletního rozřešení.¹¹² Naproti tomu v klasickém hollywoodském filmu bývá rozřešení téměř vždy, protože motivace protagonisty (obvykle pouze jednoho) někam dospěje. Narativní struktura sezóny seriálového pořadu, jak ji představil Jeremy Butler, se zakládá na více protagonistech, expozici, motivaci, narativní hádance, řetězení příčin a následků, klimaxu a (chybějícím) rozřešení.¹¹³ V mojí analýze principů seriality v rámci jednotlivých sezón si všímám, jakým způsobem se v *Californication* s těmito prvky v sezónách pracuje. Zejména za jakých okolností dochází k oddalování kompletního rozřešení a k naplňování principů seriálového pořadu oproti sérii, v níž jsou epizody naopak izolované, k vývoji mezi nimi většinou nedochází.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 36–39.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 40–44.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 50.

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 51.

¹¹⁰ ALLRATH, GYMNIČ, SURKAMP, cit. 25, s. 35.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² BUTLER, cit. 12, s. 24–30.

¹¹³ Tamtéž, s. 27–30.

Rozlišitelnost seriálu a série jsem již naznačil.¹¹⁴ Ještě se však zmíním o studii *Television and the Neo-Baroque*, ve které autorka představila pět narativních prototypů s cílem postihnout mezistupně zachycující postupnou hybridizaci sériových narativů až do narativů seriálových. Ve stručnosti přiblížím pátý narativní prototyp, popsala jej jako „navazující epizody a mnohačetné narativní formace“,¹¹⁵ který se již blíží obvyklé seriálové formě. Některé události z předchozích epizod jsou relevantní v těch následujících, zatímco jiné se mohou uzavřít v jedné epizodě. V knize *Narrative Strategies in Television Series* se dokonce píše: „Kvůli stírání hranic mezi sériemi a seriály budeme využívat pojem ‚série‘ jako zastřešující pojem zahrnující tradiční série, seriály a všechny prostřední hybridní formy.“¹¹⁶ I v mojí analýze se pokusím zjistit, jestli lze pokládat *Californication* za určitou hybridní seriálovou a sériovou formu, primárně se však zaměřuji na seriálové aspekty v rámci sezóny.

Dalším textem zabývajícím se principy seriality u současných televizních pořadů je *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, kde autor přispívá s úvahami, že vedle obyčejných a populárních seriálů vznikají i ty, jež se vyznačují narativní komplexností.¹¹⁷ Za narativní komplexnost Mittell považuje „redefinování epizodických forem pod vlivem seriálového vyprávění“.¹¹⁸ Podle něj nabývá mnoha možných projevů. Například se tyto pořady odlišují od klasických sitcomů tím, že se jejich diváci nezaměřují primárně na to, co přesně se má v příběhu stát, ale spíše se zajímají o mechanismus narace, o metareflexivitu televizního vyprávění.¹¹⁹ Za typický znak narativně komplexních seriálů dále považuje využití vyprávěcích postupů jako fantastické sekvence nebo subjektivita postav, které se sice vyskytují v konvenčních televizních pořadech, ale v příliš popisném provedení.¹²⁰ V komplexních narativních seriálech se podobné postupy objevují častěji, ale tvůrci se neobávají dočasného zmatení diváků, což nabízí možnost do větší hloubky vykreslit myšlení postav, může to mít i komický účinek.¹²¹ Na poznatek navazuji v mojí práci upřednostněním fokalizace postav – využití specifických prvků mající za cíl přímo zprostředkovat to, co postavy prožívají, jak se cítí nebo na co si vzpomínají.¹²² Postupy

¹¹⁴ Viz cit. 4.

¹¹⁵ NDALIANIS, cit. 22, s. 94.

¹¹⁶ ALLRATH, GYMNIICH, SURKAMP, cit. 25, s. 6.

¹¹⁷ MITTELL, cit. 23, s. 29.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 32.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 35.

¹²⁰ Tamtéž, s. 37.

¹²¹ Tamtéž.

¹²² ALLRATH, GYMNIICH, SURKAMP, cit. 25, s. 19.

mohou být standardizovány využitím odlišného stylu. Například vzpomínkové sekvence jsou příznačné tím, že jsou vyřešeny černobíle nebo sépiově a pravidelným vkládáním se od konvenčního stylu jednoznačně odlišují.¹²³ Nebo rozostření či zamlžení obrazu může představovat halucinace.¹²⁴ Dekonstrukci atypického protagonisty proto doplňuji o analýzu prostředků fokalizace, podle nichž se vyprávění může do velké míry přizpůsobovat. Je však důležité zmínit, že reflektuji pouze vybrané způsoby vyprávění, které se odlišují od obvyklého bezpříznakového užití televizního stylu *Californication*, nebo které se jednoznačně váže na explicitní zobrazení pocitů nebo vzpomínek postavy. Konvenčním způsobem vyprávění a problematikou vypravěče se nebudu ve většině případů v analýze fokalizace zabývat.

Při dekonstrukci dílu televizního seriálu je užitečné rozlišovat i další specifika oproti filmové formě. Díl se totiž skládá z několika typických strukturních prvků. V narativních strukturách pak lze hodnotit, jak si televizní seriál pomáhá v naraci svých příběhů skrze tyto prvky.¹²⁵ V rámci analýzy stručně popisují titulkovou sekvenci a teaser a rozebírám, jaké mají funkce v narativní struktuře, případně jak souvisí s postavami, jestli se obměňují či variují. Například v titulkové sekvenci se většinou objevuje tematická píseň zastupující hlavní téma seriálu.¹²⁶ Vymezení těchto strukturních prvků uvádím v kapitole 4.3 *Strukturní prvky dílů – teaser, titulková sekvence*.

Cílem této kapitoly bylo představit metodologická východiska pro účely analýzy *Californication*. V rozboru žánru i narativních struktur vycházím z textuální analýzy, využívám některé koncepty neoformalismu a jeho terminologii. V rozboru hybridního žánru dramedy hodnotím témata narativu, jeho komediální a dramatické aspekty. V narativních strukturách se soustředím na dekonstrukci Hanka Moodyho, na funkce dalších protagonistů a postav. Zohledňuji, jak nakládá narativ s prvky jako jsou expozice, klimaxy a oddalování kompletního rozřešení, abych nacházel mechanismy, na nichž je založen princip seriality u *Californication* v rámci jednotlivých sezón. Analýza strukturních prvků a prostředku fokalizace pak vychází z knihy *Narrative Strategies in Television Series*, zaměřuji se na subjektivizaci vyprávění podle protagonisty. Vyhodnocuji jak narativní, tak stylistické prvky.

¹²³ Tamtéž, s. 21.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž, s. 10–13.

¹²⁶ Tamtéž, s. 12.

3 Analýza *Californication* jako hybridního žánru dramedy

V této kapitole provedu žánrovou analýzu *Californication* s důrazem na naplňování dramedy. Soustředím se na emoční reakce hypotetického diváka,¹²⁷ jenž je schopen vyhodnocovat témata seriálu, rozeznávat komediální a dramatické aspekty a jejich možnou víceznačnost. Termín „aspekty“ v mojí analýze zahrnuje různé prostředky a souvislosti, které jsou zdrojem humoru nebo naopak dramatičnosti. Právě vyhodnocování těchto aspektů hybridního žánru dramedy, který obsahuje konvenční prvky komedie a dramatu, se stává východiskem mojí analýzy. O *Californication* je také užitečné uvažovat jako o postmoderním dramatu podle Adriana Page, jehož teze jsem uvedl v kapitole 2.1 *Hybridní žánr dramedy*. Pro podložení argumentů využívám konkrétní příklady ze seriálu.

3.1 Komediální a dramatické aspekty

V *Californication* dominuje několik témat, jež souvisejí přímo s Hankem Moodym: krize středního věku, partnerské a rodinné problémy, život spisovatele v Los Angeles nebo Hollywoodu mezi ostatními lidmi kolem filmu, literatury a hudby. Tato umělecká prostředí vždy nějakým způsobem reflektují své vlastní postupy a charakter, zobrazují proces tvorby seriálů nebo filmů jako součást svého příběhu.¹²⁸ V analyzovaném pořadu se tato tematika také objevuje.

Na umělecké prostředí se v *Californication* však nahlíží primárně v odlehčené rovině, z jiné perspektivy, pracuje se s intermediálními a intramediálními odkazy. Vytváření fikčních filmů (*Santa Monica Cop*), spisovatelů (Hank Moody) nebo režisérů v rámci příběhu se kombinuje s odkazy na skutečné historické souvislosti a autory. Přítomnost zpěváka Marylina Mansona ve vedlejší roli v šesté sezóně, který hraje sám sebe, zdůrazňuje tyto postmoderní tendence. Divákům *Californication* orientujícím se v současných kulturních souvislostech nabízí další významy. V dílu *S04E07 The Recused* se stává intramedialita komunikací s diváky Showtime a zdrojem humoru. Stue přichází s nápadem, že může vzniknout nový seriál *Hot Lips* z „pracoviště“ Marcy (studio na depilaci chloupků), který bude nahlížet do života slavných, jež studio navštěvují a potkávají je různé „nepříjemnosti“. Jsou v prostorech Showtime a námět

¹²⁷ THOMPSONOVÁ, cit. 2, s. 25.

¹²⁸ K takovým snímkům patří například *Sunset Blvd.* (1950) nebo *Mulholland Drive* (2001), ale i mnoho jiných.

si obhajují. V interiérech se objevuje logo, v pozadí plakáty pořadu *Dexter* (2006–?) a dalších seriálů od stejné kabelové televize. Jde o humorný náhled do produkčních souvislostí a možnou paralelu k vlastnímu postupu a fungování v zákulisí.

Neustálá přítomnost rezignace na historickou autentičnost a odkazování k vlastní konstruovanosti jsou východisky postmoderního dramatu.¹²⁹ Intramedialitu a další podobné postupy považují také v *Californication* za konvence postmoderního dramatu. K nim patří využití hudby, jež komunikuje s diváky – po vzoru Robina Nelsona analyzují funkci hudby, neboť ji ve svém rozboru seriálu *Ally McBeal* (1997–2002) vyhodnocuje jako jeden z důležitých postmoderních prvků.¹³⁰ Hudbě se v *Californication* přizpůsobují témata a obrazová stopa, s ohledem na její dominantnost se jí budu věnovat podrobněji. Hypotetický divák může odhalovat tyto mechanismy díky předchozí zkušenosti z každodenního života a z ostatních uměleckých děl.¹³¹

Téma sexuality a otevřený přístup k sexu v dialozích postav patří mezi další dominantní součást narativu, což se v reflexích seriálu často zdůrazňuje.¹³² Z tohoto pohledu se jedná o další záměr televizní stanice, jež do určité míry ovlivňuje divácká očekávání. Toto téma je neustále přítomné v paralele s prostředím „hříšného“ Los Angeles. Sex bývá zdrojem humoru, ale i dramatické linie v otázkách nevěry, zklamání, romantiky i lásky. Komedialní aspekty týkající se sexuálních vztahů souvisejí se specifickým humorem a mohou být z určitého pohledu kontroverzní a provokativní. Mají za cíl šokovat nebo překvapit, připravovat netypické komické situace: sexuální „nehody“, podivné chování postav a odhalení jejich charakteru. Dialogy nebo další zápletky týkající se scén se sexem, mohou také zahrnovat dramatické aspekty. Zobrazení sexu nefiguruje v seriálu pro samotnou jeho existenci, i když společně participuje na výsledné „spektakularitě“ a přitažlivosti seriálu pro diváky.

Přesto může být relevantní se ptát, do jaké míry a pro jaký typ diváků teze platí. Likitalo píše, že *Californication* je „primárně mužsky orientovanou verzí romantické komedie“.¹³³ Zaměření na Hanka Moodyho a jeho sexuální „zážitky“ tomu nasvědčuje, ale současně lze uvažovat, jestli pro ženské diváky seriál nenabízí podobné významy. Seriál pracuje s určitými stereotypy. Komedialní aspekty v zobrazení sexu jsou možné

¹²⁹ PAGE, cit. 32, s. 54.

¹³⁰ NELSON, cit. 33, s. 56.

¹³¹ THOMPSONOVÁ, cit. 2, s. 19.

¹³² D'ALESSANDRO, cit. 55. Nebo LIKITALO, cit. 48, s. 62.

¹³³ LIKITALO, cit. 48, s. 112.

zejména díky odstupu od vedlejších ženských postav, které jsou přítomny většinou v jednom dílu, jsou jen atypickým „úlovkem“. Marcy nebo Karen se v explicitních sexuálních scénách neobjevují, protože se jedná o protagonistky. Mimo jiné z toho důvodu, že dramatické aspekty v kontextu jejich vztahů a funkcí nejsou narušeny s ohledem na schopnost empatie diváků s nimi, protože se nikdy nestávají pouze marginálními charaktery v sexuálních scénách, tím spíše v těch, jejichž vyznění nabízí kontroverzní podtexty.

Obrazová stopa¹³⁴ se odvíjí od významného prvku seriálu – hudby. Stejně jako u *Ally McBeal* (1997–2002) figuruje i v *Californication* hudební prvek, který komunikuje se současnou generací.¹³⁵ Tím mám na mysli především mladší diváky orientující se ve tvorbě současných interpretů (*Foo Fighters* a jejich *The Pretender* na konci *S01E09 Filthy Lucre*). Nebo i ty, kteří znovuobjevují písně starších kapel nebo jejich coververze od současných interpretů. Starší rockové skladby a skupiny odkazují i k Hankovým vrstevníkům (odtud ta „krize středního věku“), a proto je potenciální oslovení hypotetických diváků hudebním tématem široké. V první sekvenci pilotního dílu hraje například *You Can't Always Get What You Want* od *The Rolling Stones* a protagonistův vztah se k dalším kapelám často zdůrazňuje také v dialozích. V *Californication* se objevují rovněž jiné hudební styly, ale dominuje rocková hudba právě pro její spřízněnost s Hankem. V páté sezóně spolupracuje s hudebníkem Samuraiem a využití jiné hudby (hip hopu) nabízí kontrast a vymezení Hanka vůči němu.¹³⁶

Rocková hudba souvisí s celkovým televizním stylem, s barevným laděním, kostýmy a interiéry. Zvuková stopa obsahuje například často využívané zvukové předěly mezi sekvencemi, které jsou vytvořeny krátkými vsuvkami, v nichž hrají elektrické kytary, bicí, nebo tvoří přímo ruchy. Během nich dochází ke změně prostoru a podle jejich rytmu se odvíjí obrazová stopa: změna barev nebo světla v rytmu hudby, evokace „rychlosti“ města pomocí časosběrných záběrů, švenkování a podobně. Využití těchto prostředků považuji za uměleckou motivaci, vzorce se opakují ve všech

¹³⁴ „Vyprávění je důležitou strukturou v mnoha filmech, ale každé vyprávění prezentované ve filmu je tvořeno užitím technik tohoto média. Při charakteristickém, opakovaném užívání těchto technik můžeme hovořit o *stylu* filmu.“ THOMPSONOVÁ, cit. 2, s. 35. Pojmy obrazová a zvuková stopa využívá Kristin Thompsonová, považují je za stylistické prvky. Tamtéž.

¹³⁵ NELSON, cit. 33, s. 56.

¹³⁶ V dílu *S05E02 The Way Of The Fist* říká Hank Samuraiovi: „Jsem klasickéj rockovej chlápek. Zeppelin, The Who, Zevon.“

analyzovaných sezónách.¹³⁷ Přejímají se prvky obrazové a zvukové stopy od titulkové sekvence. Kostýmy a interiéry v seriálu v souvislosti s hudbou naopak nabývají realistické motivace.¹³⁸ Hankův kostým tvoří pouze tričko a džíny, má na ruku prsteny nebo náramky, což hypotetický divák dokáže vyhodnotit jako příznak jeho hudebního vkusu. Všechny postavy se oblékají ve stylu, který souvisí s jejich preferovaným vkusem. V interiérech uměleckých rockových sídel se zdůrazňuje hudební téma množstvím plakátů skupin, vinylových desek. V barech a v klubech působí zase taneční hudba korespondující s nočním životem Los Angeles jako kontrast k Hankovi, který se v těchto prostředích často objevuje. V tom smyslu, že mladá generace v příběhu poslouchá elektronickou nebo populární hudbu a Hank klasickou rockovou, hudební téma se spolupodílí na možném vnímání generačních rozdílů.

Hudební téma také figuruje v dialozích postav, v klíčových momentech přebírá narativní funkci a ukončuje díly. Při vypjatém rozhovoru Hank a Karen v posledním dílu třetí sezóny je jejich konverzace zobrazena bez mluveného slova, ve zvukové stopě hraje pouze hudba. Stejně tak předávkování Lewa Ashbyho v *S02E11 Blues From Laurel Canyon* se akcentuje písní *Behind Blue Eyes* ve verzi od Sheryl Crow, v jejímž textu je možné hledat paralely s charakterem Ashbyho v kontextu jeho vývoje v sezóně a spatřovat výrazný dramatický aspekt.¹³⁹ Nebo se stává přímo součástí děje, hudba nabývá diegetického charakteru, když Becca účinkuje v dívčí skupině a jsou snímány sekvence koncertů.¹⁴⁰ Mění se opět konvence v rovině televizního stylu, přebírají se stylové postupy hudebních videoklipů, což má opět uměleckou motivaci a vypovídá to o důležitosti hudby v seriálu.

Téma prostředí, sexuality a hudby jsem přiblížil více, ale mým záměrem je postihnout také zastoupení komediálních a dramatických aspektů v dílu seriálu. Komedie aspekty v *Californication* vznikají ze samotného smyslu žánru komedie za účelem pobavení a udržení zájmu diváka. V rámci třicetiminutového pořadu dochází

¹³⁷ THOMPSONOVÁ, cit. 33, s. 17–18.

¹³⁸ Tamtéž, s. 15–16.

¹³⁹ Začátek textu písně: „No one knows what it’s like, to be the bad man, to be the sad man...“ Lew Asby jako individualista žijící rockovým bohémským způsobem života, kterým se vyčleňuje z většinové společnosti. Alkohol, drogy, sex, ale i láska a přátelství jsou u jeho charakteristiky rozhodující. Jedná se o jeden z mnoha příkladů, který se v tomto ohledu souvisejícím s hudbou v seriálu vyskytuje.

¹⁴⁰ *S04E05 Freeze-Frame*.

k rychlému sledu těchto situací. Uvedená délka dílu patří ke konvencím komediálních televizních žánrů, jako jsou sitcomy.¹⁴¹

Komediální aspekty situačního charakteru v *Californication* rozdělují do dvou hlavních kategorií. První souvisí se situacemi založenými na dialozích, dotýkají se mnoha témat a ve většině případů vyznívají dvojznačně. V dílu *S01E08 California Son* říká Hank svému otci při natáčení filmu na adresu protagonisty, že toho „skrčka“ nesnáší. Ale jeho otec mu odpovídá: „Já nevím, připadá mi jako fajn chlápek. Velmi charismatický. Líbil se mi v tom vietnamském filmu, hrál skvělého mrzáka.“ Intermediální odkaz na herce Toma Cruise, který ve filmu *Born on the Fourth of July* (1989) ztvárnil ochrnutého veterána a zároveň sarkastická poznámka na válku ve Vietnamu.¹⁴² Věk jeho otce v příběhu přibližně odpovídá tomu, že v minulosti mohl mít přímou nebo nepřímou zkušenost s konfliktem. Z jeho poznámky tudíž hypoteticky vyplývá pro diváky dramatické dvojznačné vyznění poukazující na přetrvávající trauma jeho generace z války ve Vietnamu. Rozhovor probíhá dál a při větě „život je moc krátký na to tancovat s tlustýma holkama“ také vyznívá dvojznačnost v souvislosti s nevěrou k jeho katolicky založené manželce (Hank to otci vyčítá), i když má hláška komický potenciál. Paradoxně Hankovi otec zdůrazňuje důležitost manželského svazku, přičemž právě jeho nevěra je v konfliktu s tradičními hodnotami. Komediální aspekty kombinované s těmi dramatickými mohou nastat pouze v případech, když si hypotetický divák dokáže uvědomit dvojznačnost těchto momentů a dokáže situace vyhodnocovat.

Druhá kategorie komediálních aspektů souvisí s primárně komediálními situacemi a hereckou akcí. Na začátku dílu *S05E07 Here I Go Again* chce Hank ukrýt Richarda před Karen do pokoje ke spícímu Charliemu, a když se k němu vrátí, Richard už leží vedle něj v objetí, Charlie má šťastný výraz ve tváři, protože netuší, s kým tam je. Nebo v průběhu celé třetí sezóny, když Charlieho svérázná nadřizená Sue Collini (starší žena s netytickou fyziognomií a hlasem) dává sexuální návrhy Charliemu

¹⁴¹ Například epizody *How I Met Your Mother* (2005–?) nebo *Red Dwarf* (1988–?) trvají kolem dvaceti dvou minut a obsahují množství hlášek a komických aspektů, aby byl sled humorných situací co nejrychlejší a divák se mohl bavit téměř neustále. Často je u těchto žánrů konvencí přítomnost aplausu ve zvukové stopě, permanentně „reagující“ na vtipné situace. Naproti tomu dramata mají obvyklou délku až dvojnásobnou. Například u *Six Feet Under* (2001–2005) průměrná délka činí padesát minut, u *The X-Files* (1993–2002) kolem čtyřiceti pěti minut. Možnou konvencí, co se týká žánru dramedy, však z tohoto pohledu nenaplnuje *Ally McBeal* (1997–2002), protože každý díl má také kolem čtyřiceti pěti minut.

¹⁴² Další vtip: Tom se ve filmu objevuje s Katie – odkaz na Cruisovo manželství s herečkou Katie Holmes. V dílu *S02E01 Slip of the Tongue* jsou na billboardu k novému filmu *A Crazy Little Thing Called Love 2* uvedena jména Tom a Katie.

a Hankovi. Využívá nečekaných slovních obrátů až s nymfomanickými vyzněními, humor a nadsázku na problematiku sexuálního harašení na pracovišti. Sue se těmito způsoby otevřeně pokouší o sexuální vztahy mezi zaměstnanci nebo dokonce klienty. Už nejde pouze o konverzační charakter, protože své jednání doprovází svébytným hlasem, mimikou a gestikou. Dramatické aspekty opět zasahují do těch komediálních a není možné jejich jednoznačné oddělení.

Situace spojené s alkoholismem nebo drogami rovněž podněcují k humoru v rámci herecké akce. V dílu *S06E01 The Unforgiven* si opilý Hank splete dům a místo do své ložnice si lehne do postele, kde leží malý kluk, který má potíže se zrakem. Kluk: „Tati?“ Hank: „Co to sakra!“ Kluk: „Zvláštně voníš.“ Rozsvítí a nasadí si brýle. Hank: „Nazdar, jak to jde, tvrd'áku? Hm. Hádej co? Jsem Víla Zuběnka,¹⁴³ jo? Co říkáš na to, když to vyřešíme jako chlapi, hm? Žádný křik? Jo?“ Kluk pomalu počítá nabízené peníze... Pak se podívá pořádně a až zjistí, že to opravdu není jeho táta ani „Vila Zuběnka“, zakřičí. Nebo sekvence v dílu *S02E04 The Raw & The Cooked*, kdy je Charlie pod vlivem drog. Lewa Ashbyho postihne alergická reakce a jen stěží ze sebe vydává: „Sežeň pero.“ Charlie se zaujatým výrazem vše pozoruje a všimne si obyčejné propisky: „Mám to.“ A vrazí mu propisku přímo do stehna. Zobrazení alkoholismu nebo užívání drog nabízí opět jistou komičnost, ale už ze své povahy v sobě tato komičnost obsahuje nejednoznačné vyznění a možné kontroverze.

Dramatické momenty v seriálu nejčastěji vznikají při řešení rodinných situací. Problematický vztah mezi Hankem a Beccou jako otcem a dcerou demonstrují na jednom z nejvyhrocenějších příkladů.¹⁴⁴ Becca pod vlivem kamarádky Chelsea předvádí pubertální vzdor vůči otci, jsou mezi nimi neshody. Když ji ke konci dílu nechce dovolit jít večer za kamarádkou, Becca začne psát na telefonu zprávu. Hank: „Komu píšeš?“ Becca: „Chelsea. Říct jí, že se teď chováš jako naprostej vůl.“ Hank: „Co se s tebou děje? Kdy se z tebe stal takovej malej spratek?“ Vezme jí mobil, chvilí se o něj perou a Hank jej rozbije o zed'. Becca: „Já tě nenávidím!“ Hank: „Jo, a já zas nesnáším tebe ...“ Díl tímto končí, ale ve tváři Hanka je vidět, že svých slov vůči své dceři okamžitě po incidentu lituje. Tyto momenty vznikají v rámci dílů a jsou oproti komediálním v narativu méně zastoupené.

¹⁴³ „Tooth Fairy“ jsem přeložil jako „Vila Zuběnka“ po vzoru českého překladu názvu filmu *Tooth Fairy* (2010).

¹⁴⁴ *S03E02 The Land Of Rape And Honey*.

Podstatu dramatických aspektů tvoří příběhové linie, které se vyvíjejí v rámci sezóny. Udrží vnitřní napětí a svou soudržnost tím, že podporují empatii s protagonistou a postavami. Jedná se o Hankovu touhu vrátit se ke Karen, neustále urovnávat vztah s Beccou, ale nikoliv pro zmiňované konkrétní situace v dílech, ale dlouhodobější vývoj: Hank a Karen nežijí spolu, Karen má v průběhu další partnery, neustále nastává zklamání ze vztahu otec-dcera, ale i matka-dcera. Dále protagonista řeší krizi tvůrčí. Relativně úspěšná kariéra se střetává s uměleckým nedoceněním a nenaplněním. Sice se v Los Angeles dokáže prosadit, navenek však městem pohrdá a chce se vrátit do New Yorku. Komerční Los Angeles mu ale nabízí možnosti, jak se zajistit a pohodlně existovat.¹⁴⁵

Dramatické situace jsou přítomné v narativu ve většině případů formou cliffhangerů na konci dílů – typický postup pro žánr dramatu. Komedialní situace, které trvají po dobu scény a vyústí formou gagů, cliffhangery nepřináší. Komedialní aspekty mají za cíl diváka v průběhu celého dílu bavit, dramatické aspekty naopak motivují diváka k dalšímu sledování vývoje příběhu. Jedná se o možnou konvenci žánru dramedy. Divák si může klást otázky jako: Podaří se protagonistovi vyřešit problémy s Karen a dcerou? S kým dalším se zaplete? Divák může cítit hypotetickou nevoli sympatizovat s postavou, s jejímž jednáním nemusí plně souhlasit, zároveň vyhodnocovat, zda se tím nepokouší řešit vlastní problémy (své krize) nebo se nesnaží pomáhat ostatním postavám, které se mnohdy nacházejí také v nějaké krizi – manželské, partnerské. Divákova empatie či antipatie k postavám může být další možnou konvencí dramedy. Divák v dramatických žánrech zaujímá empatický postoj k protagonistům zcela přirozeně, u diváka dramedy však může k částečnému odstupu od protagonistů docházet poměrně často. Jednání „zlatomládežnice“ Mii, která se ve věku šestnáct let¹⁴⁶ snaží najít únik ve hře na dospělé, zneužívá důvěry druhých, ale život v blahobytu díky bohatému otci ji přináší spíše existenciální prázdnotu a deprese než štěstí, vyústí také do dvojznačného vyznění. Jakkoli její vtipy působí

¹⁴⁵ Téma uměleckého prostředí nenabízí pouze humor spojený s intramedialitou, jak jsem uvedl na začátku žánrové analýzy, ale i dramatický aspekt související s protagonistovou tvůrčí krizí.

¹⁴⁶ V americkém státu Kalifornie je pohlavní styk s osobou mladší osmnáct let považován za nezákonný. *Ages of consent in North America* [online]. Wikipedia, The Free Encyclopedia [cit. 20. 2. 2014].

Dostupné z WWW:

<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ages_of_consent_in_North_America&oldid=594114520>.

Mia v dílu *S01E01 Pilot Episode* svede Hanka a vyspí se s ním, on netuší, že má pouze šestnáct let, a právě kvůli pochopitelným důsledkům, které to pro něj může mít, se odvíjí jejich další vztah. Je zároveň dcerou Billa, jenž si chce vzít Karen za ženu.

humorně a jízlivě, na druhou stranu se odhaluje také frustrace způsobená její neukotveností a nejistotou.

Autorky *Narrative Strategies in Television Series* píšou: „V amerických seriálech je určitou tendencí představovat sociálně více či méně homogenní skupiny postav místo poukazování na sociální rozdíly nebo dokonce sociální konflikty.“¹⁴⁷ V *Californication* se tato teze naplňuje. Jedná se o zobrazení poměrně homogenního prostředí, jak Likitalo o protagonistech píše „dobře vypadající bílá střední třída“,¹⁴⁸ v tomto ohledu se pořad stává zcela konvenčním. K výjimkám patří prostitutka Trixie nebo pornoherečka Daisy, které jsou z odlišného prostředí, ale nepatří do kategorie hlavních protagonistů. Problematika tříd nebo ras se využívá okrajově jako zdroj humoru. Například když musí jet Charlie autobusem v *S02E12 La Petite Mort* (určitá míra potupy a společenského propadu). Nebo v *S03E02 The Land Of Rape And Honey* k Marcy přichází muž tmavé pleti, že je s ní domluven na rande, ale když mu Charlie poprvé otevírá dveře, řekne, že nechce nic z toho, co prodává, nazve jej „nubian brother“, což má určité rasistické konotace a tyto momenty nabízí opět dvojznačná vyznění.

Na následujícím příkladu však demonstruji, že postavy „dobře vypadající bílé střední třídy“,¹⁴⁹ bez ohledu na jejich úspěchy nebo status celebrit, procházejí mnoha individuálními existenciálními krizemi. Atraktivní Lizzie říká Charliemu v uvolněné konverzaci,¹⁵⁰ že mu závidí, protože si vše v životě už skvěle zařídil. Charlie: „Děláš si legraci? Já nevím vůbec nic o ničem.“ Lizzie: „O čem to mluvíš? Máš skvělého syna, úspěšnou kariéru, funkční automobil.“ Charlie: „Pravda, pravda a zase pravda. A také mám zkrachovalé manželství, množství skutečně ponižujících kariérních zvrátů a nemám v mém životě ani trochu lásky.“ Dialog pokračuje, jde o dialog v rámci pokusu o svedení Lizzie, ale ihned v zápětí jej Lizzie odmítá, že jde moc rychle „na věc“. Charlie se jí omlouvá a pak dodává: „Poslední dobou jsem se díval tak moc na porno na internetu a viděl jsem tolik sexuálního uspokojení, že je to jako bych už nevěděl, jak jednat s reálnou ženou.“ Hypoteticky se divákům sděluje, že postavám, byť z vyšších vrstev, není příliš co závidět, protože jim toto postavení automaticky nezajišťuje štěstí, spíše jim přináší další vztahová a profesní traumata.

¹⁴⁷ ALLRATH, GYMNICH, SURKAMP, cit. 25, s. 31.

¹⁴⁸ LIKITALO, cit. 48, s. 110.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ *S05E03 Boys & Girls*.

3.2 Shrnutí

Problematika žánrové specifikace se u *Californication* jeví jako složitá. Pokud bych se rozhodl rozebrat všechny možné subžánry, mohl jsem dojít k mnoha kombinacím, což nebylo mým cílem. Zabýval jsem se komediálními a dramatickými aspekty v příběhu. Nestřídají se v rámci dílu s konstantní pravidelností, mohou se propojovat v různých formách a být přítomny v jednom okamžiku. To se může jevit jako určitá přednost či spíše specifičnost hybridního žánru dramedy.

V *Californication* mírně převažují komediální aspekty v rámci dílů, přičemž ve většině případů s víceznačným, postmoderním vyzněním spojeným s intermedialitou a intramedialitou. Komediální aspekty souvisejí s humorem situačního a konverzačního charakteru a s hereckou akcí. V tematické rovině je patrné řešení krize středního věku a zároveň odlehčený náhled na život určité skupiny lidí z uměleckého prostředí Los Angeles. Jeden z dalších ukazatelů, který dokládá charakter hybridního žánru dramedy u *Californication*. Projevuje se falešnost některých charakterů, „lepší“ strana společnosti zaměřená na honbu za blahobytem. Pod bohatstvím a úspěchem pramení existenciální osobní frustrace, sexuální napětí, které nejsou postavy schopné realizovat „normálním“ způsobem. Hank může v kontrastu s ostatními působit jako prvek, který ukazuje na problémy postav a celé současné společnosti, on je ten ukázněnější, morálnější, i když v prvním plánu může působit apaticky a cynicky. Je představitelem „minulých ideálů“, a proto má od současnosti odstup.

Třicetiminutová délka dílu *Californication* je konvencí komediálního žánru. Komediální aspekty slouží pro pobavení diváků, i když mnohdy dvojnásobných vyznění, jsou využity v průběhu celého dílu v kratších formách situačního charakteru. Dramatické situace spojené s rodinnými a vztahovými problémy jsou využívány méně, ale vyvažují komediální charakter seriálu cliffhangery na koncích dílů, jedná se o využití typického postupu žánrů dramatických. Dramatičnost cliffhangeru obvykle doplňuje píseň, kterou lze vnímat jako signifikantní motiv potvrzující empatii nebo kulturní spřízněnost s Hankem Moodym, odpovídá jeho náladám a pocitům. Divákovi také přináší možný zážitek odhalování mechanismu, na kterém pracují hudební motivy. Dále možnost nacházet odkazy na popkulturu, rozpoznávat intramedialní narážky na televizní médium nebo intermedialní na literaturu a film.¹⁵¹ Označení *Californication* jako dramedy je validní i po srovnání s definicí Mimi White. Podle ní dramedy

¹⁵¹ ALLRATH, GYMNIČ, SURKAMP, cit. 25, s. 35.

kombinuje formát situační komedie o délce třiceti minut (odpovídá zcela přesně) s dramatickými zápletkami, obsahuje neurčitá uzavření.¹⁵² Přiřazení je relevantní také z důvodu, že se díky dramatickým aspektům vytvářejí emoční vazby mezi hypotetickým divákem na protagonisty. Mnoho souvislostí a motivací se odhaluje až po několika dílech nebo sezónách a postavy disponují vlastní historií, vyvíjejí se. Nevzniká dostatečný či úplný odstup diváka od postav. Právě odstup od postav považuji za jeden z nejtypičtějších rysů primárně komediálních žánrů. Hranice mezi komediálními a dramatickými aspekty jsou proměnlivé, ale zřetelně rozeznatelné.

¹⁵² WHITT, cit. 34, s. 85.

4 Analýza narativních struktur

4.1 Postavy

V rozboru narativních struktur v rámci jednotlivých sezón vycházím z přístupu Jeremyho Butlera, seriálovou formu charakterizuje přítomností několika protagonistů.¹⁵³ Za dominantního protagonistu v *Californication* považuji Hanka Moodyho. Další postavy (Karen, Becca, Charlie, Marcy) však označit za vedlejší nebo epizodické by nebylo přesné. Proto je pokládám také za protagonisty, protože jednoznačně v narativu figurují a tvoří se kolem nich svébytné linie. Objevují se ve všech analyzovaných sezónách ve většině dílů. U nich neprovádím jejich dekonstrukci, pouze zjišťuji, jakou funkci mají v narativu (včetně některých vedlejších postav), případně jaké jsou jejich vztahy k Hankovi.

4.1.1 Hank Moody

Postava Hanka Moodyho jako spisovatele, milence, otce nabízí mnoho možností, jak ji interpretovat, rovněž herecké obsazení Davida Duchovnyho, známého především pro jeho roli Foxe Muldera v seriálu *The X-Files* (1993–2002). Divák s jeho předchozí znalostí může vyhodnocovat,¹⁵⁴ jak právě tento herec, který ve zmiňovaném pořadu hrál podivínského agenta FBI, avšak silnou charakterní postavu, ztvární roli zcela odlišnou. Může mít žánrová očekávání od samotného hereckého typu. Jedná se sice o velmi rozdílné seriály žánrově i tematicky, ale v kontextu herecké práce Davida Duchovnyho v nich lze hledat paralely v několika rovinách. Především pokud se herec pokládá za soubor znaků, jež má význam i v rámci jiných televizních seriálů nebo filmů, jak Jeremy Butler navrhl, v kontextu star systému.¹⁵⁵ Hank Moody figuruje v narativu *Californication* a zároveň je David Duchovny ze všech herců seriálu v hierarchii star systému největší hvězdou.

Uvedu příklad s intramediálním humorem, jehož smysl pochopí divák s předchozí znalostí *The X-Files* (1993–2002). Souvisí s kostýmem protagonisty.¹⁵⁶ Kostým, u Hanka většinou tvořen černým tričkem a džínami, v sobě obsahuje příznak rock and rollu a odmítnutí konvencí. V dílu *S04E10 The Trial*, když se chystá k soudu,

¹⁵³ BUTLER, cit. 12, s. 27–28.

¹⁵⁴ Diváková předchozí znalost jako jedna z typologie znaků postavy. Tamtéž, s. 36.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 50–58.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 37.

musí standardní kostým vyměnit za oblek. Před zrcadlem si upravuje kravatu a Karen mu říká: „Vypadáš dobře.“ Hank: „Vypadám jako zatracenej agent FBI.“

Paralely mezi Foxem Mulderem a Hankem Moodym jsou přítomné i v méně explicitních momentech. Moody, stejně jako „Spooky“¹⁵⁷ Mulder, nepochopený individualista, nezastává striktní morální zásady, ale řídí se svým přesvědčením a intuicí. Oba jsou tajemní, nezávislí, mají problém s autoritami. Zatímco Mulder chce všechno vyřešit a jde si za tím jakýmkoliv způsobem, Moody jedná spíše apaticky, žije okamžikem, i když s neustálým nostalgickým vzpomínáním na minulost. Odlišují se také v podivnosti, jak působí na druhé. Mulder, poněkud introvertní agent FBI, působí kontrastně k extrovertnímu spisovateli. V dalším aspektu milostného života nebo řešení partnerských vztahů se obě postavy rozcházejí, ale spíše z toho důvodu, že v *The X-Files* (1993–2002) tyto otázky z povahy témat seriálu nefigurují, i když existuje vždy v určité míře patrné napětí mezi Scullyovou a Mulderem. Z tohoto pohledu se co do diváckého očekávání jedná o jeden z největších rozdílů mezi postavami.

Jméno¹⁵⁸ Hank zřejmě odkazuje na postavu Hanka Chinaskiho z povídek¹⁵⁹ a románů¹⁶⁰ amerického spisovatele Charlese Bukowského. Chinasky, spisovatel žijící v Los Angeles, si přivydělává různými zaměstnáními, čas tráví v levných barech, setkává se spíše s lidmi z nižšího prostředí. Není pohledný jako Moody a obecně nemá takový úspěch.¹⁶¹ Protagonista *Californication* reprezentuje úspěšného autora několika bestsellerů, pohybuje se ve společnosti vyšší, „hollywoodské“, ale na postavy z tohoto prostředí lze nahlížet velmi podobně. Například karikaturní postavy nadřizených nebo zbohatlíků v *Californication* sdílí společné rysy s těmi z románu *Factotum*. Intermediální odkaz, který se váže na tematiku spojenou s Charlesem Bukowskim,

¹⁵⁷ Jako „spooky“, v překladu „děsivý“, nazývají postavu Foxe Muldera kolegové v *The X-Files* (1993–2002) již v první sérii.

¹⁵⁸ Jméno jako jeden z typologie znaků postavy. BUTLER, cit. 12, s. 36–37.

¹⁵⁹ Postava Hanka Chinaskiho se objevuje například v povídkách *Politika, Maja Thurup, Klasa, Pamatujete na Pearl Harbor?, Dr. Nacista, Tohle zabilo Dylana Thomase, Všechny řítě světa i ta má*. Viz BUKOWSKI, Charles. *Všechny řítě světa i ta má*. 1. vyd. Praha: Pragma, 1991. ISBN 80-85213-05-2.

¹⁶⁰ Nebo v románu *Factotum*. Viz BUKOWSKI, Charles. *Factotum*. 12th printing. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1987. ISBN 0-87685-263-0.

¹⁶¹ Z povídek vyplývá, že Hank Chinasky nedisponuje příliš atraktivním vzhledem, což je dalším důvodem, kterým se vyčleňuje z „normální“ společnosti. Viz BUKOWSKI, cit. 159. Z románu *Factotum* uvedu jeden příklad se zaměstnáním: „Zazvonil telefon. Zazvonil ještě několikrát, než jsem se dostal z postele a zvedl ho. ‚Pan Chinaski?‘ ‚Ano?‘ ‚Tady je Times Building.‘ ‚Ano?‘ ‚Posoudili jsme vaši přihlášku a rádi bychom vás zaměstnali.‘ ‚Jako reportéra?‘ ‚Ne, jako údržbáře ...‘ ‚Dobře.‘ BUKOWSKI, cit. 160, s. 144–145.

vytvoří v seriálu například i Karen v dílu *S06E01 The Unforgiven*.¹⁶² Příjmení Moody znamená „náladový“, což nabízí další možné souvislosti do paralely s jeho chováním a pocity.¹⁶³ Hanka Moodyho lze interpretovat jak v rovině obsazení herce Davida Duchovnyho v kontextu dalších televizních seriálů, tak vyhledávat množství intermedialních odkazů spojených s tvorbou Charlese Bukowskioho, kterým byla pravděpodobně postava volně inspirována. Tato funkce kontrastů ve výsledku rozhodujícím způsobem ovlivňuje očekávání diváků, kteří jsou obeznámeni s intramedialními a intermedialními souvislostmi.

Vzhled¹⁶⁴ Hanka Moodyho pak vytváří kontrapunkt k protagonistově životnímu stylu. Fyziognomie Davida Duchovnyho a jeho sportovní postavy neodpovídá tomu, jak kladný vztah má protagonista k cigaretám a alkoholu.¹⁶⁵ Je nadřazen dalším mužským postavám nejen svým vzhledem, ale i charakterovými vlastnostmi. Vyčleňuje se z většinové společnosti a dává tuto skutečnost otevřeně najevo. Fyzická atraktivnost, rebelující chování a prostředky této prezentace (cigarety, alkohol, sportovní auto) jako odraz charakteru signalizují, že Hank zastupuje maskulinitu. Problematikou se v *Californication* zabývá Daniel Molin a píše: „... *Californication* nabízí několik patrných ideologií, ta první a nejvíce zřetelná je reprezentace maskulinity.“¹⁶⁶ Tvrdí, že Hank sice zastává mnoho konzervativních názorů a rysů maskulinity, ale zasahují do nich i některé současné aspekty, například že je představen jako milující otec, který se stará o svou dceru.¹⁶⁷ Tímto konceptem se zabývá také Likitalo. Argumentuje, že v *Californication* se nositelem preferovaného typu maskulinity stává: „... heterosexuální muž, hlava rodiny, jenž reprezentuje hegemonickou maskulinitu, pokud jde o vzhled, etnicitu, pýchu, patriarchy, sexualitu ...“¹⁶⁸ Postava Hanka vybízí k podobným analýzám a závěrům. I když se nezabývám seriálem z ideologického pohledu, aspekt maskulinity jsem naznačil představením některých tezí z těchto prací. Částečně na ně navážu při analýze typologie znaků performance Hanka.

¹⁶² Volá z okna na Hanka z legrace: „Hej, Bukowski.“

¹⁶³ A další aspekty, jejichž rozebrání by pravděpodobně stačilo na samostatnou práci.

¹⁶⁴ Vzhled jako jeden z typologie znaků postavy. BUTLER, cit. 12, s. 37–38.

¹⁶⁵ Problematika zdravého životního stylu je spíše podnětem k humorné nadsázce. V dílu *S01E10 The Devil's Threesome* se s Charliem domlouvají, že půjdou do posilovny, kde Hank pak kouří cigaretu u boxerského ringu. Taktéž v dílu *S03E07 So Here's The Thing*, jdou si zaběhat a potom si zapálí cigaretu.

¹⁶⁶ MOLIN, cit. 44, s. 26.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 27.

¹⁶⁸ LIKITALO, cit. 48, s. 84.

Za objektivní korelát významného postavení, který o postavě něco vypovídá,¹⁶⁹ považují Hankovo černé auto Porsche 964 v úpravě kabrioletu, zdůrazňuje protagonistovy rysy. Černá barva, opět příznak rock and rollu, souvisí s kostýmem. Kabriolet se váže jak k prostředí slunné Kalifornie, tak k nevázanosti charakteru, totéž v případě silného motoru a rychlosti. Rozbitý přední světlomet a zaprášená karoserie mohou působit jako šrámy na objektivním korelátu, nedostatky poukazující na problémy protagonisty a jeho krize, v nichž se nachází v aktuální době.¹⁷⁰ Ve flashbackových dílech auto vypadá jako nové, zcela nepoškozené, opět v kontrastu se současností příběhu, kdy se existenciální problémy související s Karen, s kariérou, se vztahem s Miou odrážejí skrze dříve nepoškozený objektivní korelát. Poslední scéna dílu *S01E09 Filthy Lucre* s ukradeným novým Porsche hypotézu potvrzuje. Když má Hank zrovna dost peněz, koupí si auto nové, ale na konci stejného dílu mu jej ukradnou. Zapálí si cigaretu a jde pěšky opačným směrem. Opět příznak trvání určité krize, jakoby má nárok pouze na staré původní poškozené auto, které jej charakterizuje lépe. Ve čtvrté sezóně staré auto Becca nabourá, Hank si pak v dílu *S04E11 The Last Supper* kupuje úplně stejné a v autobazaru přední světlomet sám rozbije na důkaz toho, že se nic nemění. V páté sezóně se aspekt vytrácí, jezdí se zcela novým, i když jeho problémy samozřejmě zůstávají. Na tuto změnu lze ovšem pohlížet jako na definitivní uzavření narativní linie související s Miou.¹⁷¹

Typologie znaků performance zohledňuje, jak herec nakládá s danými prostředky, rozlišují se znaky hlasové, mimické, gestové, fyzické.¹⁷² Hankovy znaky performance se opět přizpůsobují jeho svébytnému životnímu stylu a fungují v kooperaci se vzhledem a objektivními korelátu jako jsou cigarety, alkohol. Typickými záběry u baru a snímání tváře Hanka v detailu, jeho zobrazení se sklenkou nebo cigaretou, se zdůrazňují aspekty jeho postavy. Hank, protagonista v seriálu, který obsahuje konvenční prvky dramatu i komedie, může být považován také za „smutného“ klauna, za něhož je v dílu *S05E06 Love Song* sám převlečen, protože chce, aby mu

¹⁶⁹ Objektivní korelát jako jeden z typologie znaků postavy. BUTLER, cit. 12, s. 38.

¹⁷⁰ Daniel Molin si všímá Hankova automobilu také, ale argumentuje tím, že jeho špatný stav poukazuje na Hankovu „zašlou slávu“ a nefunkční rodinné vztahy. „Porsche, kdysi velmi drahé auto s velkou výkonností, je momentálně pouhý vrak čekající na demolici...“ Viz MOLIN, cit. 44, s. 28. Nedomnívám se však, že by mělo auto primárně tyto funkce. Dominuje s ohledem na stylové aspekty i konstrukci charakteru a označení „vrak“ není zcela relevantní. Spíše se jedná o naznačení krize středního věku a plynutí času odrážející se jak na autě, tak na protagonistovi. Problémy na autě jsou totiž jen povrchové povahy, přičemž jeho „povaha“, která i o Hankovi něco vypovídá, je neměnná.

¹⁷¹ Viz cit. 146.

¹⁷² BUTLER, cit. 12, s. 40.

Becca a Karen opět odpustily.¹⁷³ Například v dialozích s Charliem nebo dalšími postavami často paroduje homosexuály a využíváním černého humoru odkazuje na různá tabuizovaná témata. Je představitelem „klauna“ s cílem vyvolávat smích, i když patrných dvojnárodných vyznění. Dramatické aspekty naopak zdůrazňuje herectví v situacích, kdy Hank řeší vztahové problémy související s Karen nebo Beccou. Opět se potvrzuje teze i ze žánrové analýzy, totiž jeho postava se na ambivalentnosti dramedy také podílí.

Herectví i charakterové vlastnosti pak dále souvisejí s rebelujícím postojem při seznamování s dalšími ženami a jejich sváděním. V mnoha případech se totiž ženské postavy pokouší svést Hanka i přes jeho nezáměr a apatii. Snaží se od něj získat nějaký náhled, názor nebo návod na život, který jim většinou není schopen dát. Veškeré krátkodobé vztahy se buď dále ani nerozvinou, nebo končí tím, že v určité fázi musí být věrný Karen, což ostatní ženy ještě více přitahuje.¹⁷⁴ Jeho jednání k dceři, či spíše jeho otcovství, mu ve vztazích pomáhá také. Například v šesté sezóně při setkání s Faith, zprvu si od něj drží odstup. Obrat nastává, když Hanka pozoruje, jak se chová k Becce, po jejím odchodu je předešlá situace zdrojem pro dialog a sblížení. Využití znaků performance, vzhled a společenské postavení Hanka jako nezávislého spisovatele rebelujícího charakteru z něj tvoří „standardního“ zástupce maskulinity se všemi aspekty pro úspěch u opačného pohlaví, což dokázala i dekonstrukce postavy podle přístupu Jeremyho Butlera.

4.1.2 Funkce dalších protagonistů a vedlejších postav

Vztah s Karen, bývalou Hankovou přítelkyní, s níž má dceru Beccu, patří k hlavním dějovým liniím, přináší romantické i dramatické zápletky. Hank se ve všech sezónách snaží ke Karen vrátit, v jejich průběhu se mu to částečně daří, ale pokusy o obnovení vztahu selhávají. Kdyby se Hank ke Karen (k neustále proklamované lásce jeho života) definitivně vrátil, seriál by tím pravděpodobně dosáhl kompletního rozřešení. Hank by jako charakter vycházející z klasického hollywoodského filmu dospěl k naplnění své motivace. Vyřešení partnerské krize by znamenalo, že by se nestýkal s tolika ženami, s Karen a Beccou by se odstěhoval zpět do New Yorku, pryč z prostředí Los Angeles. V dílu *S05E04 Waiting For The Miracle* mu Karen říká: „Protože pokud je celý tvůj život jen řadou zatracených nesmyslných

¹⁷³ Říká: „Kdo se dokáže otočit zády ke smutnému klaunovi?“

¹⁷⁴ Věrný jí není (nejsou ani spolu) a využívá to spíše jako výmluvu, proč nechce v konkrétním vztahu dál pokračovat.

úletů a nějakou idealizovanou představou našeho love story, tak potom tě opravdu lituju. Protože vím, co všechno můžeš dokázat.“ Hank: „A co když se mylíš? Co když víc nezvládnou? Co když jsem pouze předurčen k tomu být blízko a čekat až se dáme zase dohromady?“ Karen: „Pak čekáš na zázrak.“ Toto „čekání na zázrak“ je jasnou motivací pro oddalování kompletního rozřešení, jež do velké míry řídí principy seriality v *Californication*.¹⁷⁵ Vztah Hanka ke Karen mu přidává navíc další aspekt k jeho atypičnosti, protože diváci k němu mohou cítit náklonnost i kvůli tomu, že se nikdy Karen nevzdává, že je ve své podstatě romantikem, což se v kontrastu k množství jeho dalších vztahů opět spolupodílí na možné empatii nebo antipatii k němu.

Jejich dcera Becca jednoznačně spojuje pár. Řeší její výchovu, navštěvují se, i když spolu nežijí. Becca prochází vývojem od dospívající dívky po studentku až po téměř dospělého ženu, v šesté sezóně odjíždí se svým přítelem do Evropy čerpat zkušenosti a zážitky pro budoucí spisovatelskou kariéru. Zároveň je postavena do kontrastu k většinovému světu dospělých v příběhu a zastává funkci ozvláštňujícího prvku. Její vzhled, povaha a ostatní aspekty ji předurčují k tomu, aby z ní byl v několika sezónách pouze typ intelektuální dospívající dívky, která se odklání od mainstreamu poslechem metalové hudby, tematickým oblečením, protispolečenskými názory. Postupně se do společnosti začleňuje vlivem okolí, aby se z ní opět snažila vykročit tím, že zanechá studia na škole a chce být pouze spisovatelkou. A tak následovat obdobnou životní linii jejího otce. Její stylizace může být způsobena určitou fixací na otce, v narativu má totiž i přes veškeré neshody k Hankovi blíže než k matce Karen.

Charlie, Hankův agent z umělecké agentury, je jeho nejlepším přítelem. Vznikají kolem něj samostatné dějové linie, i když mnohé z nich souvisí s Hankem. Sdílejí podobný smysl pro humor, tráví spolu hodně času. Stává se zdrojem vtipných situací zejména kvůli jeho sexuálním zážitkům nebo kariéře. Neváhá předstírat před svým důležitým klientem homosexuála a vystupovat jako „gay-agent“ a podobně.¹⁷⁶ Spolu s Marcy, Charlieho ženou, tvoří další pár vedle Hanka a Karen. V první sezóně jejich manželství prochází krizí, v další se rozvedou. Podobně jako Hank i Charlie usiluje o to, aby se k ženě mohl vrátit.¹⁷⁷

¹⁷⁵ BUTLER, cit. 12, s. 29–30.

¹⁷⁶ *S06E02 Quitters* až *S06E04 Hell Bent For Leather*.

¹⁷⁷ Charlie a Marcy jsou důležité postavy v *Californication*, které by však vyžadovaly detailní dekonstrukci. Vzhledem k dominantnosti postavy Hanka Moodyho se zaměřuji hlavně na něj.

Funkce automobilů jako objektivních korelátů lze najít také u mnoha postav, jsou v hierarchii a něco o postavách vypovídají.¹⁷⁸ Hankovo Porsche, i přes jeho míru zanedbanosti, je stále mezi ostatními automobily hierarchicky nejvýše, protože charakterizuje Hankovu filozofii a potvrzuje jeho dominanci v narativu. Charlie většinou jezdí v BMW, oproti Porsche se jedná o obyčejný a opticky menší kabriolet se zaoblenými tvary. Karen vlastní Toyotu Prius, model s hybridním pohonem, který méně znečišťuje ovzduší, což vypovídá o jejím vztahu k životnímu prostředí. Podle automobilů se odvíjí i vztahová linie Marcy a Stua v dílu *S04E03 Home Sweet Home*, jejich první setkání. Kamera z pohledu snímá stříbrné auto Marcy značky Mercedes, v dalším záběru za jejími zády přijíždí tmavě modré Maserati. Po celou dobu je záběr kompozičně vyřešen tak, aby byly obě auta vidět. Z této paralely související s objektivními korelátů vyplývá, jaká postava je hierarchicky výše v profesním životě (Stue jako producent) a ihned před jejich setkáním se s předpokladem pracuje. Dokonce i v tom ohledu, jak se k sobě chovají. Stue se pokouší Marcy svést a ona odpovídá na její povahu nezvykle vlídně. Vyhodnocovat funkce automobilů v seriálu může být užitečné i při dekonstrukci postav, jsou odrazem názorových i materiálních hodnot postav.

Vedlejší postavy ve vztahu k protagonistovi mají různou důležitost. Některé figurují v narativu jednotlivých sezón od prvního dílu do posledního. Klíčovou roli zastává například Mia, kolem níž se odvíjí dominantní dějová linie v první sezóně.¹⁷⁹ K tomuto typu vedlejších postav mající podobné postavení patří v druhé sezóně Lew Ashby, o němž má Hank napsat knihu. Postupně mezi nimi vzniká přátelství, ale i možný konflikt kolem jejich „osudových“ žen. Význam má také Sue Collini, Charlieho a Hankova nadřízená, v sezóně třetí. Podobný vzorec se neustále opakuje.

Ostatní vedlejší postavy, jimž není věnována taková pozornost, se objevují ve více sezónách na relativně omezeném prostoru, ale určitým způsobem ovlivňují Hanka, mají k němu kladný vztah a rovněž on k nim, i když jejich první setkání neproběhnou ideálně. Například Trixie, Hank zpočátku neví, že je prostitutkou.¹⁸⁰ Potkává ji poté většinou v domech bohatých producentů nebo umělců, vždy ji Hank „ochraňuje“, protože tyto postavy ji nějakým způsobem znevažují, zdůrazňují na ní, že je prostitutka, že si ji zaplatili. Pak Michelle, jež Hankovi ukradne některé věci

¹⁷⁸ Objektivní korelát jako jeden z typologie znaků postavy. BUTLER, cit. 12, s. 38.

¹⁷⁹ Viz cit. 146.

¹⁸⁰ *S01E08 California Son*.

z domu, poté mu všechno vrátí, několikrát se s ním ještě setká, ale až na konci druhé sezóny mu řekne své skutečné jméno. Definuje Hanka jako „analogového chlapa v digitálním světě“¹⁸¹ a skrze jednání s těmito postavami se dále odhaluje jeho charakter. Fungují jako prvek, který lépe pochopí divák s předchozí znalostí předešlých dílů, ale jejich funkce jsou podobné.

Další postavy zastupují dvojznačnost tím, jak se chovají a prezentují před druhými. Jejich skutečný charakter se zobrazí až při konfrontaci s Hankem nebo dalšími. Julian se navenek ze začátku prezentuje jako oblíbený autor motivačních knih. Ale v osobním životě je neustále pod vlivem drog, v depresi, neschopen čehokoliv. Sonja si před Hankem hraje na slabou, zranitelnou ženu, které uběhly nejlepší roky života, nemůže si najít adekvátního partnera a trpí nedostatkem mužské pozornosti. Když se po porodu jejího dítěte tmavé pleti zjistí, že nemůže být Hankovo, jak se část sezóny předpokládalo, Sonja zareaguje pouze tvrzením, že bude asi jednoho neodolatelného barmana, který vypadal jako Lenny Kravitz.¹⁸² Její maska starostlivé, solidní, ambiciózní ženy je shozena a od toho momentu již v narativu seriálu nefiguruje.

K dalším postavám patří bohatí producenti nebo umělci vyznačující se karikaturním charakterem. Jejich funkce spočívá většinou ve zcela epizodické povaze, ve více dílech se neobjevují. Úspěch producenta Ziga, k němuž jde Hank, Charlie a Stue představit scénář, je vykoupen nesnesitelnou povahou, společnost mu dělají dvojčata-blondýnky a malá opička. Na konci dílu jej nacházejí oběšeného.¹⁸³ Jinou postavou se stává Lars, kultovní německý režisér, s nímž chce Hank spolupracovat. Chová se nevhodně k Trixie a k dalším společníkům, což se Hankovi nelíbí a po jeho zásahu je Larsem vyhozen.¹⁸⁴

4.2 Principy seriality v rámci jednotlivých sezón

Za expozici,¹⁸⁵ která nastiňuje základní témata seriálu, považují pilotní díl. Hanka představuje jako spisovatele, jenž zažívá tvůrčí krizi, řeší problémy středního věku.¹⁸⁶ Současně se ukotvuje děj do prostředí Los Angeles. Příběh ignoruje dění mimo

¹⁸¹ S01E06 *Absinthe Makes The Heart Grow Fonder*.

¹⁸² S02E12 *La Petite Mort*.

¹⁸³ S04E04 *Monkey Business*.

¹⁸⁴ S05E10 *Perverts & Whores*.

¹⁸⁵ V této podkapitole analyzuji *Californication* s ohledem na narativní strukturu seriálového pořadu, kterou jsem vymezil v metodologických východiscích. Analýzu postav jsem již provedl, proto se teď zaměřuji na další prvky narativní struktury odvozené od klasického narativu: expozice, motivace, narativní hádanky, řetězení příčin a následků, klimaxy a (chybějící) rozřešení. BUTLER, cit. 12, s. 27–30.

¹⁸⁶ Viz 3.1 *Komediální a dramatické aspekty*.

toto město. V první sezóně Hank odjíždí na dva týdny do New Yorku a mezitím napíše knihu. Ve fabuli¹⁸⁷ se události vynechají a později o nich postava pouze hovoří.¹⁸⁸ V páté sezóně, která začíná expozicí z prostředí New Yorku, se Hank rozchází se svou přítelkyní Carrie a vrací se zpět do Los Angeles.¹⁸⁹ Zájem o příběh pokračuje až v momentu jeho návratu do známého prostředí předchozího děje a postav.

Poté rozlišuji expozice do jednotlivých sezón. Při stanovení expozic týkajících se nových vedlejších postav a Hanka dochází ke zkonkretizování narativních hádanek, které oddalují sezónní klimaxy i celkové rozřešení seriálu, protagonistovi znesnadňují naplnění motivací. Každá sezóna se vyznačuje konkrétním narativním motivem, od kterého se odvíjí první díl sezóny do dílu posledního. V první sezóně v pilotním dílu mají zásadní význam situace kolem vedlejší postavy Mii a nadcházející svatby Karen a Billa. Ve druhé sezóně je expozicí pokus o obnovení vztahu Hanka a Karen. Rovněž setkání s vedlejší postavou Lewem Ashbym, čímž dochází k uvedení diváka do nového prostředí. Tento vzorec se opakuje v dalších sezónách, v nichž Hank pracuje pro svého zaměstnavatele.¹⁹⁰ Ve třetí sezóně působí jako vysokoškolský profesor, což jej přenáší do prostředí univerzity s množstvím nových postav. Ve čtvrté sezóně probíhá příprava na soud, zároveň na natáčení filmu podle Hankovy knihy, do příběhu se vrací Mia a Bill ze sezóny první. Motivací Hanka není jen uspět u soudu, ale hlavně se usmířit s Karen a Beccou.¹⁹¹ Začátky a konce první, druhé, třetí i čtvrté sezóny na sebe bezprostředně chronologicky navazují, ve fabuli nenastává žádný prostoj. Jedná se o snahu udržet kontinuitu seriálového narativu, která hypotetickému divákovi umožňuje vytvářet si očekávání do dalších sezón, protože jsou všechny události a postavy, které se objevily v předchozích dílech, stále aktuálními. Až v expozici páté sezóny Hank specifikuje, že se do Los Angeles vrací téměř po třech letech.¹⁹² V sezóně páté a šesté se pak variuje expozice z druhé sezóny.¹⁹³

Za klimaxy se považují všechna individuální rozřešení a vyvrcholení,¹⁹⁴ odpovědi na otázky, které vnesly jednotlivé expozice do sezón, přičemž nedochází

¹⁸⁷ THOMPSONOVÁ, cit. 2, s. 31–32.

¹⁸⁸ *SO1E09 Filthy Lucre.*

¹⁸⁹ *SO5E01 JFK --> LAX.*

¹⁹⁰ Hank o Lew Ashbym píše knihu.

¹⁹¹ Nastala situace, které se v první sezóně obával, že se o jeho vztahu s Miou dozví. Viz cit. 146.

¹⁹² *SO5E01 JFK --> LAX.*

¹⁹³ V páté sezóně má Hank za „úkol“ napsat pro Samuraie scénář k filmu *Santa Monica Cop* a v šesté napsat text rockové opery pro Atticuse. Prostor je v obou případech podobné – honosné umělecké sídlo a setkání s novými postavami.

¹⁹⁴ BUTLER, cit. 12, s. 29.

k definitivnímu rozřešení. Klimaxů nastává vždy několik a jsou mezi sebou v hierarchii. Některé z nich přiblížím: útěk Karen s Hankem po její svatbě v první sezóně, smrt vedlejší postavy Lewa Ashbyho v sezóně druhé. Klimax třetí sezóny je zároveň cliffhangerem do sezóny čtvrté a souvisí s expozicí sezóny první.¹⁹⁵ Až v posledním dílu čtvrté sezóny se uzavírá tato narativní linie, jejíž znalost byla pro diváka relevantní od první sezóny až do sezóny čtvrté, Hank u soudu dostává „pouze“ podmínku. Linie přináší klimax bez sezónního cliffhangeru. Neustále se ale přesouvají do další sezóny otázky, které se vážou zpět k Hankovi: Jak budou pokračovat jeho vztahy ke Karen a Becce? Najde svůj „vnitřní klid“, napíše další knihu? Bude vůbec někdy spokojený nebo stojí o to vůbec? Považuji za absenci kompletního rozřešení, že se dají tyto otázky pokládat i po sezónních klimaxech většinou souvisejícími se sezónními vedlejšími postavami. V posledním dílu páté sezóny se Karen rozhodne, že chce dát vztahu s Hankem opět šanci, ale jeho zhrzená milenka Carrie se jej pokusí otrávit prášky a zasáhne do příběhu jako antagonistka, jejíž význam pro Hanka je patrný zejména ze začátku a na konci sezóny. V tomto případě se jedná o klimax přinášející zatím nejdramatičtější sezónní cliffhanger, protože je přímo ohrožen život dominantního protagonisty. Zároveň hypotetický divák může logicky usoudit, že bude s největší pravděpodobností v další sezóně v pořádku, což je jednoznačnou konvencí u seriálu s podobně důležitým protagonistou.¹⁹⁶

Klimaxy mají různý stupeň dramatickosti, některé končí pro Hanka relativně dobře,¹⁹⁷ jiné jsou naopak vyhrocené a divákům vzniká opět prostor pro různá očekávání do další sezóny.¹⁹⁸ Divákova předchozí znalost umožňuje po skončení první sezóny vyhodnotit, že vztah Hanka a Karen pravděpodobně dlouho nevydrží. Hypoteticky by to totiž pro nepravidelného diváka, který by viděl pouze poslední díl, znamenalo, že seriál dospěl ke kompletnímu rozřešení. Jejich vztahy, charaktery a souvislosti odhalované v průběhu všech dvanácti dílů v sezóně však naznačují, že je jejich vztah nevyhnutelně pouze dočasný.

V expozicích se objevuje i funkce náhody. V pilotním dílu se Hank setká s Miou, aby později zjistil, že je dcerou Billa, současného snoubence Karen. V páté sezóně se seznamuje s postavou Kali při cestě v letadle a dochází k jejich sblížení,

¹⁹⁵ Hankův vztah s Miou se nakonec všem odhalí a pro Hanka si přijíždí policie.

¹⁹⁶ Konvence ustavená již v *Twin Peaks* (1990–1991).

¹⁹⁷ Sestupná tendence sezónního klimaxu jako „happy endingu“ v *Californication*: první (Hank je s Karen), druhá (Hank se vzdává Karen, která odjíždí do New Yorku, aby zůstal s Beccou v Los Angeles), čtvrtá (Hank se stěhuje do New Yorku, Karen zůstává s Beccou v Los Angeles), šestá.

¹⁹⁸ Třetí, pátá.

aby se později představila jako přítelkyně žárlivého Samuraie. Na druhou stranu, na konci druhé sezóny se v klimaxu chce Karen k Hankovi opět vrátit. Plánují odlet do New Yorku. On se však rozhodne, že zůstane s Beccou v Los Angeles, která nechce odjet od své „první lásky“ Damiena. V expozici třetí sezóny se postavy o Damienovi vůbec nezmiňují a Becca je sama, i když na sebe události bezprostředně navazují. Jedná se o netypický moment, protože se Hank vzdal možnosti být s Karen. A zároveň se na Damienovi ukazuje jeden z aspektů narativně komplexního seriálu – tendence se k některým příběhovým liniím už nikdy znovu nevracet.¹⁹⁹ Současně se potvrzuje má teze, příběh ignoruje dění mimo Los Angeles a snaží se Hanka „udržet“ v prostředí předchozího děje a postav za každou cenu. Expozice náhod zase částečně dokládá povahu postmoderního dramatu – odmítání realističnosti a odkazování k vlastní konstruovanosti.²⁰⁰ Místo snahy o pravděpodobnost se záměrně pracuje s náhodou, která může nabývat také komediální povahy, postavy se dostávají do nečekaných nebo absurdních situací.

V seriálu fungují principy seriality v rámci jednotlivých sezón na oddalování kompletního rozřešení. Analýza potvrzuje teze Jeremyho Butlera, který vnímá chybějící rozřešení kvůli povaze neukončenosti televizního seriálu jako jeden z jeho nejdůležitějších znaků.²⁰¹ Motivace protagonisty se neustále znesnadňují, přičemž se nikdy nenaplní: krize středního věku zůstává, Karen se k němu definitivně nikdy nevrací. První díl každé sezóny je expozicí do sezóny, dochází k upřesnění prostředí, vzniku situací a rozvinutí vztahů mezi dominantním protagonistou a vzniku vedlejších linií kolem dalších postav. Zastřešujícím pro konkrétní sezónu, motivace Hanka setkání s dalšími postavami se stává určité místo: univerzita ve třetí sezóně, vila Lewa Asbyho ve druhé. Řetězení příčin a následků pokračuje v rámci dílů až k dílčím klimaxům v sezóně. V průběhu sezóny se příběh rozvíjí a ke konci nastává dílčí rozřešení, ale nikoliv celkové rozřešení a ukončení příběhu. Některé situace se řeší napříč sezónami, vedlejší postavy z první sezóny se objevují i v šesté, pro diváka je důležitá znalost postav a fungování světa příběhu pro vyhodnocování toho, co mají protagonisté společného s určitou postavou a jaká je hierarchie mezi nimi, další typický znak pro seriálový narativ.

¹⁹⁹ MITTELL, cit. 23, s. 34.

²⁰⁰ PAGE, cit. 32, s. 54.

²⁰¹ BUTLER, cit. 12, s. 29–30.

I když jsem *Californication* zařadil do souvislostí seriálového pořadu, lze na něj nahlížet jako na specifický seriálový a sériový hybrid. Převažuje seriálový charakter, ale v některých dílech dochází k částečnému dovršení, jako důležitý se jeví název a zastřešující situace dílu z teaseru, která může být v díle ukončena.²⁰² Nepravidelný divák může mnoho souvislostí pochopit, i když některým detailům z příběhu nemusí rozumět. Stejný případ nastává u vedlejších epizodních postav přítomných pouze v jednom dílu. Částečně dochází k naplnění definice Jeremyho Butlera týkající se sériového pořadu, který se musí ptát na stejné otázky stále znova, aby dal divákům smysl a udržel si jejich pozornost.²⁰³ Hank, Charlie i další protagonisté se opakovaně dostávají do podobných potíží souvisejících s nevěrou, s rodinnými problémy, s karikaturními postavami zbohatlíků nebo umělců. Vzniká kolem nich množství marginálních příběhových linií, které se uzavírají nezávisle na dominantním narativním motivu sezóny. *Californication* by se z tohoto důvodu mohl zařazovat také do pátého narativního prototypu popsaného ve studii *Television and the Neo-Baroque*.²⁰⁴ Určitou epizodičnost vykazuje téměř každý díl, vznikají neustále nové zápletky, zároveň jsou i další často ukončovány. Jde o jistý kompromis a tendenci jak s ohledem na nepravidelné, tak na pravidelné diváky s cílem přinášet dílčí završení rovněž v rámci dílů. Také především kvůli komediálním aspektům typickým pro konvenci komediálního žánru.²⁰⁵ Přesto se domnívám, že je vhodnější o *Californication* uvažovat jako o seriálovém pořadu, protože se stále jako důležitější pro celkovou formu jeví vývoj protagonistů a ukončení dílů cliffhangery, aby byl divák motivován ke sledování dalších dílů až do sezónních klimaxů, i když seriál využívá některých postupů typických pro sériové narativy.²⁰⁶

4.3 Strukturní prvky dílů – teaser, titulková sekvence

Díl seriálu *Californication* se skládá z několika strukturních prvků: z recapu, teaseru, titulkové sekvence a upoutávky na další díl.²⁰⁷ V analýze se zaměřuji na teaser

²⁰² Hank v *S06E08 Everybody's A F**king Critic* zkritizuje rukopis, který mu jeho dcera předloží, zároveň i jemu zamítnou právě napsaný text. Jedná se o podobnou situaci, v poslední sekvenci dílu se dceři omlouvá, vše si objasňují a záležitost se urovnává.

²⁰³ BUTLER, cit. 12, s. 25.

²⁰⁴ Viz NDALIANIS, cit. 22, s. 94.

²⁰⁵ Viz *3 Analýza Californication jako hybridního žánru dramedy*.

²⁰⁶ Nabízí se však možnost detailně analyzovat strukturu každého dílu, ve kterém by se mohlo najít mnoho konvencí hybridního sériového typu. Bylo by však vhodné s tímto předpokladem primárně pracovat již od začátku. V mojí práci jsem analyzoval seriálovou formu pořadu, zájem byl o vývoj narativu v rámci sezón.

²⁰⁷ Recap má za úkol zrekapitulovat, co se stalo v předchozích dílech nebo sezónách. Cílem upoutávek je diváka motivovat ke sledování dalších dílů. Tyto strukturní prvky by přicházelo v úvahu analyzovat,

a titulkovou sekvencí, protože je pokládám za nejdůležitější. Teaserem jako strukturním prvkem se obecně rozumí krátká součást dílu zprostředkující divákovi hlavní téma, představuje další postavy a objevuje se před titulkovou sekvencí.²⁰⁸ V *Californication* trvá kolem tří až čtyř minut, většinou v rozsahu první sekvence, po němž následuje titulková sekvence. Uspořádání je konvencí jak seriálových, tak sériových narativů, i když bývá délka teaseru obvykle kratší. Většinou trvá čtyřicet vteřin, protože má za úkol hlavně povzbudit diváka do sledování celého dílu.²⁰⁹

Analyzované strukturní prvky jsou přítomny téměř ve všech dílech kromě prvních dílů v sezónách.²¹⁰ Například v pilotním dílu titulková sekvence chybí a je sloučena s teaserem. Přibližně po pěti minutách od začátku se při záběrech na jízdu Hanka v jeho Porsche objeví pouze nápis *Californication*, poté záběry Los Angeles s využitím stylu charakteristického pro titulkovou sekvenci. V první sezóně je navíc specifické to, že část teaseru v mnoha případech zobrazuje sen (nebo představy) protagonisty v rámci fokalizace. Jak jsem uvedl v předchozí kapitole, teaser v *Californication* naplňuje svou obecnou definici. Uvádí dílčí zápletky v rámci dílu: specifikuje místo, v konverzacích se zmiňují postavy, se kterými se protagonisté potkají. Situace z něj se buď na konci dílu vyřeší, nebo se naopak přesouvá dál.

„Titulkové sekvence zahrnují hudební motiv nebo tematickou píseň a občas zobrazují krátké ukázky z dílů ze současných a/nebo dřívějších sezón nebo fotografie hlavních postav.“²¹¹ Titulková sekvence *Californication* se vyznačuje specifickým stylem, její obrazová stopa evokuje promítání filmového materiálu s vadami obrazu, využívá se montáž fotografií a specifické barvy. Zdůrazňuje se teplé spektrum barev, které souvisí se slunným podnebím Kalifornie. Dominuje v něm zobrazení Hanka, prostředí, v němž se děj odehrává (Los Angeles – pláž, ulice) a dalších postav. Montáž Hankových fotografií s psacím strojem a papíry jej definuje jako spisovatele. Dále figurují aspekty týkající se typologie znaků postavy: Porsche a alkohol jako objektivní koreláty.²¹² V rámci sezón se titulková sekvence mění, zejména záběry související s narativem sezóny, naopak některé jsou po celou dobu totožné. Ve zvukové stopě se objevuje pokaždé stejný hudební motiv, melodie akcentuje určité odlehčené vyznění

pokud by se počítalo s flow souvislostmi, pokud by se uvažovalo i nad marketingovými strategiemi televizní stanice. Pojem recap a upoutávka na další díl čerpám z KORDA, cit. 4, s. 41.

²⁰⁸ ALLRATH, GYMNIČ, SURKAMP, cit. 25, s. 12.

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ Výjimky tvoří první díl druhé a třetí sezóny, protože se v nich titulková sekvence objevuje zcela standardně.

²¹¹ Tamtéž.

²¹² BUTLER, cit. 12, s. 38.

a může být dalším znakem komediálního žánru.²¹³ Změna ohraničení rámu a napodobení promítání filmu pak opět odkazuje k určitému klasickému „retro“ stylu, s nímž se Hank Moody ztotožňuje, co se týká hudby nebo životního stylu.

Televizní styl titulkové sekvence v sobě esenciálně zahrnuje prvky, které jsem analyzoval v rámci žánru, protože nabývají umělecké motivace.²¹⁴ Mimo to se i s jejich využitím ustavuje například čas a prostor. V časosběrných záběrech se ukazuje prostředí Los Angeles buď v největším shonu, což evokuje den, postupný západ slunce nebo pohled na město ve tmě naopak noc. Znázornění přesunu z jednoho místa na druhé se opět dosahuje s využitím stylu typického pro titulkovou sekvenci: změna formátu, změna ohraničení rámu, přestřování nebo přibližování. Délka těchto segmentů není delší než několik vteřin.²¹⁵

Teaser i titulková sekvence se zaměřují především na Hanka Moodyho a zdůrazňují jeho celkovou dominantnost. Jelikož má teaser funkci zaujmout a vybudit divákovu zvědavost,²¹⁶ v *Californication* se navozuje většinou připomenutím dřívějšího momentu pro jednodušší orientaci nepravidelného diváka v příběhu. A zároveň se toho docílí komediálním aspektem – netypickým vyústěním situace, vtipnou hláškou. Na dílu *S05E09 At The Movies* demonstrují využití názvu dílu, připomenutí souvislostí z minulých dílů a vtipné zakončení teaseru. Hank: „Tohle je můj první den v práci a už teď jdu pozdě.“ Charlie: „Jo, sakra, to je fakt, já zapomněl.“ Hank: „Počkej, tys zapomněl? Ty jsi můj agent, i Samuraiův agent, i Stuův agent a zapomněls, že je dnes první den natáčení *Santa Monica Cop*? Toto je důvod, proč tě lidi nemaj rádi, Charlie.“ Charlie: „Kdo mě nemá rád?“ Hank: „Lidi.“ Hank zavře dveře a Charlie si pro sebe smutně řekne: „Lidi mě přece milujou.“ Již název v sobě obsahuje informaci, že se pravděpodobně jedná o díl, ve kterém se bude natáčet film. Tuto souvislost Hank v dialogu přímo sděluje. Komediální potenciál je obsažen v herectví, také ve znalosti diváků postavy Charlieho.

²¹³ Podle autorek (ALLRATH, GYMNIČ, SURKAMP, cit. 25, s. 12.) může obrazová i zvuková stopa titulkové sekvence evokovat již samotný žánr pořadu. V obrazové stopě také figurují spíše komediální aspekty postavy Hanka i dalších postav.

²¹⁴ Viz 3.1 *Komediální a dramatické aspekty* – část textu zabývající se hudbou.

²¹⁵ I když se nejedná o titulkovou sekvenci ani teaser, považuji za užitečné se o prvku zmínit.

²¹⁶ ALLRATH, GYMNIČ, SURKAMP, cit. 25, s. 12.

4.4 Hankova fokalizace

Za fokalizaci považují jakýkoliv nástroj vyprávění, který má za cíl zprostředkovat, jak se postavy cítí nebo na co si vzpomínají.²¹⁷ V *Californication* bývá fokalizace od běžného způsobu vyprávění odlišena především specifickými stylovými prvky. Není to však pravidlem a záleží na kontextu. I bezpříznakový styl může evokovat pocity postavy. Cílem analýzy fokalizace je její kategorizace, v seriálu se vyskytuje v několika variantách. Zaměřuji se na nejtypičtější varianty, jež se soustředí na Hanka Moodyho. Kapitola 4.5 *Speciální díly – ozvláštňení konvenční formy flashbacky* je vyústěním kategorizace. Nejprve fokalizaci pojmenuji, přiblížím kontext, stylistické prvky a participaci hypotetického diváka na rozpoznání pozadí fokalizace.

První variantou fokalizace, kterou se zabývám, jsou sny. O důležitosti tohoto prostředku v *Californication* svědčí, že se využívá již v pilotním dílu. Na začátku dílu zní píseň *You Can't Always Get What You Want*, jež se stává signifikantním motivem. V průběhu sezón se několikrát opakuje a naznačuje, že zvuková stopa patří k nejdůležitějším prvkům i v rámci fokalizace, zprostředkovává téma.²¹⁸ Sekvence poukazuje na křesťanský motiv, obecně na motiv víry, tradiční hodnoty a současně na jejich rozpor s Hankem. Začátek písně začíná výrazným hlasitým sborovým zpěvem.²¹⁹ Po roztmívačce v prvním záběru snímá kamera Hanka, který přijíždí s Porsche ke kostelu. Hank vchází do kostela a svěřuje se soše Ježíše, že prožívá určitou krizi víry, že je spisovatelem, ale v aktuálně době se mu vůbec nedaří. Objeví se atraktivní jeptiška, která mu po krátké neutrální konverzaci nabídne orální sex, že by mu mohl v jeho krizi pomoci. Z existenciálního problému nastává dílčí únik z krize a vysvobození skrze možnost zapomenout díky sexu. Do tohoto okamžiku si divák neuvědomí, že jde o sen postavy, i když se ještě nemohl setkat se stylem konvenčního užití. Zpočátku se jedná o zcela bezpříznakový styl, ale poté některá vodítka, jako je výrazné světlo dopadající dovnitř okny, možnou odlišnost naznačují. Divák by však měl pochopit zejména po jejich dialogu, že se jedná o subjektivizaci. Ihned poté následuje zesvětlení obrazu, Hank se probouzí vedle ženy, o níž se mu zdálo jako o jeptišce.

²¹⁷ Tamtéž, s. 19.

²¹⁸ Její úlohu v žánrových souvislostech jsem již objasnil. Viz 3.1 *Komediální a dramatické aspekty*.

²¹⁹ Zvuk se rozděluje na hlasitost, výšku, barvu. Ve zvukové stopě se rozlišuje mluvené slovo, hudba a ruchy. BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 6, s. 350.

V dílu *S01E05 LOL* se první sekvence odehrává opět v kostele znovu jako sen Hanka, v tomto případě se stylovými prvky zdůrazňuje, že se nejedná o jeho realitu. Hank je snímán v pohledu v deformovaném obraze, který má žlutý nádech a ve zvukové stopě tentokrát místo čistých vysokých tónů figuruje hudba s psychedelickými prvky evokující až halucinace, mluvené slovo zní v patrné ozvěně. Bill ve snu vystupuje jako mnich a Karen jako jeptiška. Jde o opakování motivu, který si divák plně uvědomí jen tehdy, pokud viděl pilotní díl seriálu a pochopí změnu ve významu i stylu, kterou fokalizace evokuje. I nepravidelnému divákovi však netypický styl naznačuje, že se jedná o sen postavy a k manipulaci s očekáváním nedochází.

Sny i další varianty fokalizace jsou ve většině případů fixní, zaměřují se na jednu postavu.²²⁰ Fokalizace mnohonásobná²²¹ se využívá jen ojediněle.²²² Změna konvenčního využití nastává v *S06E10 Blind Faith*, protože se soustředí na sen postavy Faith. Hank jí v příběhu popisuje svůj sen, který jsem uvedl na začátku této podkapitoly. Zde je pochopení souvislostí zásadním způsobem ovlivněno tím, jestli divák viděl pilotní díl. Faith se totiž zdá velmi podobný sen, dokonce říká stejnou větu, že prožívá krizi víry.

U obou postav sen vypovídá ještě o dalším aspektu. U Faith, v překladu její jméno znamená „víra“, se v příběhu zdůrazňuje, že vyrůstala v katolické rodině. Hankova matka byla také věřící, takže pravděpodobně vyrůstal v podobném prostředí.²²³ Motiv víry spojený s tvůrčí krizí a křesťanstvím není náhodný, protože se zasazuje do kontextu Los Angeles jako do města plného hříchů a nabízí kontrast. V narativu seriálu je význačné, že tenze, jež figuruje v Hankových snech, v rovině odkrývající podvědomí charakteru, koresponduje s tematickou rovinou seriálu. Krize tvůrčí, krize víry, krize rodinných hodnot se v tomto ohledu zobrazuje explicitně, odhaluje blíže jeho charakter a nabízí se i psychoanalytický aspekt. Rovněž připadá v úvahu pokládat Faith za „ženskou verzi“ Hanka.²²⁴

²²⁰ ALLRATH, GYMNIČ, SURKAMP, cit. 25, s. 20.

²²¹ Tamtéž.

²²² Například v *S05E07 Here I Go Again* si Charlie a Stue rekonstruují, jak probíhal rozhovor s Lizzie u bazénu.

²²³ Souvislost vyplývá z dialogu mezi Hankem a jeho otcem v dílu *S01E08 California Son*.

²²⁴ Užitečné by bylo pokusit se srovnat postavu Faith z šesté sezóny s Hankem, což ovšem vyžaduje důkladnější analýzu, ideálně dekonstrukci postavy Faith (herečka Maggie Grace) i s ohledem na starý systém. Hank jako autor, Faith žijící podobným stylem života jako múza, jež podněcuje k tvorbě, oba s nevyřešenou otázkou víry. Maggie Grace hrála například v seriálu *Lost* (2004–2010) nebo ve filmu *Taken* (2008) ve zcela odlišných rolích.

Druhou variantou fokalizace jsou vzpomínky. Tento způsob subjektivizace vyprávění se vyskytuje například na konci pilotního dílu. Hank si uvědomuje, že když byla Becca menší, bylo všechno mezi Karen a jím v pořádku. Vzpomínka se odlišuje od konvenčního stylu, snímá se ruční kamerou, což evokuje záběry z domácího rodinného videa. V obrazu se vyskytuje množství šumu, ale je velmi kontrastní a světlý v porovnání s Hankovou přítomností. Vzpomínka se zdůrazňuje kontrastem oproti jeho samotě v neosvětlené tmavé místnosti. Ve zvukové stopě zní pouze melodramatická hudba.

Třetí variantu, Hankovy představy, demonstrují na dílu *SO1E02 Hell-A Woman*. V prvním záběru kamera zachycuje ulici, velkou figurínu klauna a z dálky přijíždějícího Hanka, který jede v autě, na figurínu se dívá. Vedle něj sedí Karen. Po projetí skateboardisty se divák dozvídá, že si to Hank pouze představoval. V tento moment má důležitou funkci využití konvenčního stylu, protože umožňuje překvapit a znejistit diváka. Karen mu ke konci dialogu říká „vrať se k nám Hanku“, což neodpovídá souvislostem známým z pilotního dílu. Ke konci stejného dílu, když je večer opět v autě, se vedle něj objeví Karen znovu, ale zde již divák konvenci rozpoznává. Představa má odlišnou funkci – v hudební stopě dominuje dramatičtější hudba, rovněž protagonista ví, že se jedná o jeho iluzi. V posledním dílu šesté sezóny požádá Hank před mnoha lidmi originálním způsobem Karen o ruku, ale divák se dozvídá, že to byla jeho představa a jednalo se znovu o manipulaci s očekáváním diváků. Zmaření situace tím, že se nic podobného v Hankově realitě nestalo, umožňuje pouze tento typ fokalizace bez změny televizního stylu.

Ke čtvrté variantě fokalizace patří diegetické promluvy Hanka, jež za subjektivizaci vyprávění lze také pokládat.²²⁵ V dílu *SO1E02 Hell-A Woman* čte první článek na svém blogu. Obrazová stopa přejímá stylové prvky titulkové sekvence. Když udělá v diegetické promluvě vtip, pro sebe se tomu zasměje. Ke konci dílu *SO1E03 The Whore of Babylon* jsou opět stylisticky odlišeny představy Hanka, ve kterých jako diegetický vypravěč čte svůj druhý článek na svém blogu. Je na pláži spolu s Beccou a s Karen. Sekvence vypadá velmi kontrastně, idylicky, zní pozitivní hudba, ale druhý Hank z přítomnosti scény pozoruje zpovzdálí jako pouhý vysněný obraz, nenaplněnou vizi. Kombinují se stylistické prvky titulkové sekvence i vzpomínky.

²²⁵ ALLRATH, GYMNIČ, SURKAMP, cit. 25, s. 20.

4.5 Speciální díly – ozvláštnění konvenční formy flashbacky

Ve většině sezón se objevují odlišné typy dílů, které považuji za speciální, protože ozvlášťují²²⁶ formu vypracovanou v rámci vyprávění nejen primárně po stylové stránce. Odhalují totiž důležité motivace z minulosti, na aktuální zápletky divákovi umožňují nahlédnout z jiné perspektivy. Jedná se o díly, v nichž se ve větší míře objevují flashbacky, jsou součástí fokalizace Hanka Moodyho.²²⁷ A jsou poslední, pátou analyzovanou variantou tohoto prostředku v mojí práci. Konstrukce speciálních dílů pomocí flashbacků se vyznačuje množstvím konvencí. Kromě změny stylu i tím, že se pravidelně střídají sekvence s flashbacky a sekvence zobrazující současnost příběhu.

V první sezóně se jedná o díl *S01E08 California Son*. V první scéně se Hank dozvídá o smrti otce. Kamera jej přiblíží z celku do detailu, což naznačuje zdramatizování situace a zároveň následujícího flashbacku, který se bude odehrávat „přímo“ v jeho mysli. Obrazová stopa se odlišuje od konvenčního stylu zvýšením jasu a zrnitosti. Mění se i objektivní korelát, Porsche je čisté a nepoškozené. Divácká znalost příběhu participuje na rozpoznání časového posunu jak z hlediska stavu Porsche, tak stylu. Vzhled protagonisty se mění rovněž, nosí klobouk, košili, má netypicky přistřižené vousy. Následující scéna ze současnosti zobrazuje Hanka sedícího u baru a alkohol v těchto konotacích je příznakem smutku, nikoliv jako obvykle zábavy. Aktuální Hankovy pocity generují tyto flashbacky. Přes vztah s otcem a vzpomínání na něj má protagonista spojený i rozchod s Karen. Ve flashbacích se často hádají, Karen začíná pracovat u Billa jako architektka a má s ním poměr. Naznačuje se počátek neshod mezi Hankem a Karen i tvůrčí nepochopení, začátek vnímání krize středního věku, flashback směřuje do negativního vyznění. Situace, ve které se seriál reálně nachází od pilotního dílu, se flashbackem prohlubuje a divákovi se dostává hlubší znalosti o celém příběhu a postavách.

Ve druhé sezóně se v dílu *S02E10 In Utero* odhaluje vztah Hanka a Karen, nastává přiblížení motivace jejich vztahu téměř v prvopočátku. Karen se dívá na televizi a brečí, pak říká Hankovi: „Kurt Cobain. Je mrtvý... A já jsem těhotná.“ Obrazová

²²⁶ Pojem „ozvláštnění“ využívám v odlišném smyslu oproti Kristin Thompsonové, jež pracuje s konceptem dominanty: „Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvlášťující rysy a které budou méně důležité.“ THOMPSONOVÁ, cit. 2, s. 35. Zaměření se na speciální typy dílů s flashbacky z toho však částečně vyplývá, protože v *Californication* je tento způsob fokalizace sám o sobě v jeho televizní formě výrazný a ozvlášťující. Pouze upozorňuji na užití termínu v odlišném kontextu.

²²⁷ ALLRATH, GYMNIČ, SURKAMP, cit. 25, s. 33.

stopa flashbackových sekvencí přejímá konvence z předchozího speciálního dílu *SO1E08 California Son*: opět více jasu, zdůraznění studených barev, využití ruční kamery, prostřihání záběrů na psací stroj a další identifikační předměty. Mění se opět vzhled protagonistů, aby působili mladším dojmem.²²⁸ Přesné časové vymezení participuje na snaze o navození „reálnosti“ situace z minulosti. Prostředek fokalizace umožňuje nahlédnout do Hankových vzpomínek, který s nostalgií vzpomíná na minulost, na její idealizovanou podobu. Oproti prvnímu speciálnímu dílu je zde vyznění pozitivní.

V šesté sezóně díl *SO1E06 The Unforgiven* kombinuje konvence flashbacků a snů. Fokalizace zobrazuje Hankovo úplně první seznámení s Karen. Jde s ní do restaurace, povídají si, všechny indicie vedou k tomu, že se jedná o flashback. Místo číšnice přichází Carrie.²²⁹ Jakmile ji Hank uvidí, začne si uvědomovat, že něco není v pořádku. Dochází ke zpomalení záběrů, deformaci zvuku, změně hudby, v dalším záběru už naproti Hankovi u stolu sedí Carrie místo Karen a opakuje mu pasáže z jejich posledního rozhovoru. Poté se Hank probudí, takže divák rozpoznává, že se nemohlo jednat o klasický flashback. Ve stejném dílu pokračuje linie flashbacku v rámci Hankových snů a Carrie v nich celou dobu působí jako hororový prvek.²³⁰ Hororový příznak Carrie má intermediální charakter, jméno pravděpodobně odkazuje na postavu filmu *Carrie* (1976). Ve stručnosti další speciální díly pouze zmíním. Ve čtvrté sezóně plní flashbacky funkci výpovědi Charlieho a Billa u soudu v *SO4E10 The Trial*. V páté sezóně se jedná o díl *SO5E06 Love Song*, ve kterém jsou flashbacky odlišeny černobílým obrazem.

Divácká znalost je u speciálních dílů důležitá. Flashbacky přibližují vztah Hanka a Karen v různých fázích jejich společného života. Ve flashbacku ve speciálním dílu v šesté sezóně se potkal Hank s Karen úplně poprvé, časové přiblížení se nespécifikuje. Díl ve druhé sezóně naopak hypoteticky diváckou znalost příběhu rozšiřuje o věk Beccy, protože Karen byla těhotná. Speciální díl první sezóny těsně předcházel ději pilotního dílu a tak dále. Představil jsem globální expozici, jež se uskutečnila v pilotním dílu (krize Hanka, partnerské problémy), šlo však o minimalizovanou formu expozice,

²²⁸ Hank má paruku, Karen jiný účes.

²²⁹ Carrie, Hankova zhrzená milenka, která se jej pokusí v posledním dílu páté sezóny předávkovat léky, což zastává funkci výrazného sezónního cliffhangeru.

²³⁰ Jedná se o využití hororových motivů ve zvukové stopě a také o práci s překvapením, Carrie se mu neustále zjevuje, ale Hank již v příběhu ví o tom, že zemřela.

kteřá je jedním z nejtypičtějších znaků televizního narativu.²³¹ Díky minimalizaci expozice pak lze pomocí těchto prostředků fabuli příběhu neomezeně rozšiřovat, zájem diváka o příběh a všechny souvislosti prohlubovat.

Specifické využití fokalizace pokládám za znak narativně komplexního seriálu podle Jasona Mittella. Teze, které jsem představil v metodologických východiscích, to potvrzují. *Californication*, stejně jako další narativně komplexní seriály, se ve větší míře soustředí na subjektivitu postav, což v některých případech působí jako dočasné zmatení diváků (bez změny stylu).²³² Fokalizace umožňuje lépe nahlédnout do nitra postav, může mít i komický účinek.²³³ Díly s flashbacy odkrývají motivace charakterů a zastávají významnou roli v narativu seriálu i v rámci sezón. Jsou speciální, protože se objevují pouze v rámci jednoho dílu v sezóně. Svou „romantickou“ povahou odkrývají pozadí vztahu Karen a Hanka a vyvažují komediální aspekty, kterými jsem se zabýval v žánrové analýze.

Hankovu dominanci v narativních strukturách jsem již několikrát zmínil a zdůvodnil. Stejně jako autor knihy *Beautiful TV: The Art and Argument of Ally McBeal* označil seriál za „Ally-centrický“,²³⁴ také o *Californication* lze uvažovat jako o „Hank-centrickém“. Fokalizace jako subjektivizace vyprávění participuje na televizní formě seriálu. Projevuje se jak u narativních prvků, tak stylistických. Přes sny, představy nebo vzpomínky se odhaluje Hankův charakter, slouží jako podněty k rozhovorům s dalšími postavami nebo zdůrazňují rozměry aktuálních problémů. Fokalizace rozhodujícím způsobem odkrývá podvědomí protagonisty a podílí se na možných interpretacích.

²³¹ ALLRATH, GYMNIČ, SURKAMP, cit. 25, s. 3.

²³² MITTELL, cit. 23, s. 37.

²³³ Tamtéž.

²³⁴ SMITH, cit. 35, s. 47.

Závěr

Cílem této práce bylo provést analýzu televizní formy seriálu *Californication* se zaměřením na žánr a narativní struktury. Rozboru předcházela teoretická část, v níž jsem představil literaturu a metodologická východiska. Nastínil jsem problematiku hybridního žánru a odůvodnil, proč jsem u *Californication* přistoupil na jeho označení jako dramedy a na základě jakých parametrů jsem jej z této perspektivy analyzoval.²³⁵ Vycházel jsem z teze, že vnímání žánru se všeobecně sdílí tvůrci, kritiky i diváky,²³⁶ a proto jsem se ve vyhodnocení předmětné literatury zabýval recenzemi. V části věnované rozboru narativních struktur jsem se zaměřil hlavně na postavy. Dekonstrukce postavy, principy seriality, strukturní prvky dílů a fokalizace se staly také předmětem bližšího metodologického vymezení.

Žánrovou analýzou z pozice témat či komediálních a dramatických aspektů jsem dokázal, že jsou aspekty humoru nebo dramatickosti přítomny téměř neustále ve většině situací seriálu, konvence dramedy se v něm naplňuje. Zabýval jsem se intermedialitou a intramedialitou související s uměleckým prostředím, jeho komickým i dramatickým potenciálem. Odlehčený náhled do prostředí Hollywoodu nabízí humorné vyznění, protože je spojeno s odkazy na produkční souvislosti televizních seriálů nebo filmů, protagonisté se setkávají s karikaturními postavami režisérů nebo umělců. Na druhou stranu toto prostředí však protagonistům neumožňuje se plně umělecky nebo profesně realizovat, jejich status celebrit nebo bohatství jim nepřináší jen kýžené životní úspěchy, ale také existenciální traumata. Komediální aspekty jsou v seriálu založeny na situačním konverzačním humoru, na komediálních situacích a herecké akci. Dramatické aspekty vyvstávají zejména z rodinných a vztahových problémů v rámci homogenní skupiny protagonistů. *Californication* lze rovněž považovat za postmoderní drama, které souvisí s obrazovou a zvukovou stopou.²³⁷ V mnoha případech hraje roli odkazování k vlastnímu médiu, opakovaně do popředí vystupuje vizuální i zvuková přitažlivost spíše než děj a samotné osudy postav.²³⁸ Důležitou funkci zastává hudba, jež komunikuje s diváky a stává se nositelem dramatického aspektu.²³⁹ Díl má třicet

²³⁵ Naznačil jsem souvislosti televizní komedie a postmoderního dramatu a představil několik seriálů, které se pod dramedy zařazují.

²³⁶ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 6, s. 445.

²³⁷ PAGE, cit. 32, s. 54.

²³⁸ Tamtéž. Zároveň MITTELL, cit. 23, s. 35.

²³⁹ NELSON, cit. 33, s. 56. Pokud se o *Ally McBeal* (1997–2002) uvažuje jako o dramedy a postmoderním dramatu, lze stejným způsobem označovat *Californication*.

minut, jedná se o konvenci komediálních žánrů, naopak využití cliffhangerů ke konci dílů je postup typický pro drama.

Hanka Moodyho lze vnímat v kontextu hereckého obsazení Davida Duchovnyho nebo v rámci inspirace *Californication* protagonistou povídek a románů od Charlese Bukowskiho. Nasazením Davida Duchovnyho do role protagonisty vzniká prostor pro divácká očekávání především vzhledem k tomu, že v seriálu *The X-Files* (1993–2002) ztvárnil agenta FBI Foxe Muldera. Šlo o zásadní marketingové rozhodnutí vzhledem k hierarchii herce ve star systému, jež ovlivňuje nejen způsobení reklamních materiálů nebo sledovanost pořadu.²⁴⁰ Obsazení má také intramediaální charakter, který se projevuje vtipnými narážkami na jeho předchozí roli, možným porovnáváním společných nebo odlišných rysů postav. Vzhled, charakter, chování spolu s povahou a statusem rebelujícího spisovatele postaveného do kontrastu k většinové společnosti se spolupodílí na dominantnosti Hanka Moodyho v narativu *Californication*.²⁴¹

Další protagonisté a vedlejší postavy pomáhají rozvíjet hlavní narativní motiv v sezóně nebo jsou předmětem nadsázky a jejich primární funkce je humorná. Přes analýzu expozic a klimaxů se potvrdilo, že *Californication* má seriálový charakter založený na neustálém oddalování kompletního rozřešení.²⁴² Příběh ovlivňují mechanismy a stereotypy seriálového pořadu. Hankovi se nedaří zůstat se svou „osudovou láskou“, nedaří se mu řešit další problémy. Místo toho mu absence závazků pomáhá užívat si všeho, co mu tato situace, jeho postavení a prostředí Los Angeles nabízí. Podle Hanka Moodyho se v *Californication* odvíjejí strukturní prvky i subjektivizace vyprávění. V závěru analytické části jsem se věnoval fokalizaci, kterou jsem rozdělil do pěti kategorií: sny, představy, vzpomínky, diegetické promluvy a flashbacky.²⁴³ Ozvlášťující jsou speciální typy dílů v sezónách, v nichž se flashbacky využívají. Subjektivizace vyprávění potvrzuje, že Hank Moody jako nejdůležitější prvek formy figuruje v rovině žánru i narativních struktur.

Californication je konvenční pro jeho seriálový charakter, opakující se narativní motivy a vzorce. Inovativnost seriálu pak podle mého názoru tkví ve spojení komedie

²⁴⁰ BUTLER, cit. 12, s. 50–58.

²⁴¹ Hankova dominantnost rovněž vybízí k zaměření se na ideologii maskulinity, které se věnují již dvě práce. Viz MOLIN, cit. 44. Nebo LIKITALO, cit. 48.

²⁴² BUTLER, cit. 12, s. 29–30. Minimalizovanou expozici zastává pilotní díl. V každé sezóně pak expozice přibližuje dominantní narativní motiv sezóny. Řetěžením příčin a následků dochází k sezónním klimaxům, ale nenastává kompletní rozřešení příběhu.

²⁴³ Tyto prostředky dotváří komplexnost narativu seriálu, naplňují se teze Jasona Mittella. MITTELL, cit. 23.

a dramatu, v naplňování dramedy, jež v *Californication* souvisí s principy seriálového narativu založenému na vývoji postav. Právě vývoj postav narušuje konvence typických komediálních žánrů – nedochází k úplnému odstupu diváka od postav, nedochází k upřednostnění pouze komediálních vyznění, i když ke střídání empatie a antipatie může docházet. Ukázalo se, že do mojí analýzy narativních struktur zasahují aspekty ze žánrové analýzy, projevuje se ambivalentnost protagonisty v dekonstrukci postavy, strukturální prvky jako teaser nebo titulková sekvence vykazují komediální potenciál, zatímco například vyznění flashbackových dílů je dramatické. I když jsem zpočátku uvažoval nad oběma částmi analýzy spíše odděleně, došlo k jejich vzájemnému doplňování, a proto se domnívám, že byl tento postup užitečný. Mnoho aspektů, které televizní forma *Californication* nabízí, jsem však musel opominout a pouze naznačit. Nabízí se analýzu rozšířit o sedmou sezónu, která se bude teprve vysílat, více se věnovat hudbě nebo hledat konvence hybridního seriového narativu a místo na vývoj příběhu v sezónách se soustředit na jednotlivé díly. V úvahu pro bližší analýzu připadá dekonstrukce dalších postav, především Faith jako „ženské verze“ Hanka, Lewa Ashbyho nebo Sue Collini, na které s ohledem na rozsah práce již nezbyl prostor.

Použité zdroje

Prameny

Audiovizuální prameny

Californication (2007–?; Californication)

Písemné prameny

BUKOWSKI, Charles. *Factotum*. 12th printing. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1987. ISBN 0-87685-263-0.

BUKOWSKI, Charles. *Všechny řítě světa i ta má*. 1. vyd. Praha: Pragma, 1991. ISBN 80-85213-05-2.

Prameny na internetu

www.ceskatelevize.cz

ČESKÁ TELEVIZE. *O seriálu – Californication* [online]. [cit. 8. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10180663979-californication>>.

ČESKÁ TELEVIZE. *Všechna vysílání pořadu od 1. 1. 2000 – TV program* [online]. [cit. 20. 2. 2014]. Dostupné z WWW: <[http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr\[SIDP\]=10180663979&stranka=2](http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr[SIDP]=10180663979&stranka=2)>.

ČESKÁ TELEVIZE. *Všechna vysílání pořadu od 1. 1. 2000 – TV program* [online]. [cit. 20. 2. 2014]. Dostupné z WWW: <[http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr\[SIDP\]=10591938543](http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr[SIDP]=10591938543)>.

www.csfd.cz

www.en.wikipedia.org

www.imdb.com

www.sho.com

SHOWTIME OFFICIAL SITE. *Californication / Series Official Site – Showtime* [online]. [cit. 14. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.sho.com/sho/californication/home>>.

SHOWTIME OFFICIAL SITE. *David Duchovny as Hank Moody in Californication* [online]. [cit. 14. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.sho.com/sho/californication/cast/17111/hank-moody>>.

www.youtube.com

Seznam dalších citovaných televizních pořadů a filmů

Ally McBeal (1997–2002; Ally McBealová)

Born on the Fourth of July (1989; Narozen 4. července)

Carrie (1976; Carrie)

Dexter (2006–?; Dexter)

Frank's Place (1987–1988; Frank's Place)

Homeland (2011–?; Ve jménu vlasti)

How I Met Your Mother (2005–?; Jak jsem poznal vaši matku)

Lost (2004–2010; Ztraceni)

Mulholland Drive (2001; Mulholland Drive)

Red Dwarf (1988–?; Červený trpaslík)

Six Feet Under (2001–2005; Odpočivej v pokoji)

Sunset Blvd. (1950; Sunset Boulevard)

Taken (2008; 96 hodin)

The X-Files (1993–2002; Akta X)

Tooth Fairy (2010; Víla Zuběnka)

Twin Peaks (1990–1991; Městečko Twin Peaks)

Web Therapy (2011–?; Web Therapy)

Weeds (2005–2012; Tráva)

Literatura

ALLRATH, Gaby, GYMNIC, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. 1st edition. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1-4039-9605-9.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

- BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 2nd edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2002. ISBN 0-8058-4209-8.
- CASEY, Bernadette et al. (ed.). *Television Studies: The Key Concepts*. 2nd edition. London and New York: Routledge, 2008. ISBN 0-203-96096-3.
- COLLYAH, Bruce. *English-Czech dictionary: Anglicko-český slovník*. 1. vyd. Praha: Fin Publishing, 2006. ISBN 80-86002-65-9.
- CREEBER, Glen, MILLER, Toby, TULLOCH, John. *The Television Genre Book*. 2nd edition. London: British Film Institute, 2008. ISBN 978-1-84457-217-5.
- D'ALESSANDRO, Anthony. *Freshman Series: Californication* [online]. Variety, 2008 [cit. 14. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://variety.com/2008/scene/news/freshman-series-californication-1117987227/>>.
- ENGBER, Daniel. *What can Choke and Californication teach us about sex addiction?* [online]. Slate.com, 2008 [cit. 20. 2. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.slate.com/articles/health_and_science/science/2008/09/sex_dramedy.html>.
- FLYNN, Gillian. *Californication Review* [online]. Entertainment Weekly, 2007 [cit. 14. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,20052113,00.html>>.
- GOLDMAN, Michael, HOLBEN, Jay, THOMSON, Patricia. Trials by Fire. *American Cinematographer* 94, 2013, č. 3, s. 28–37. ISSN 0002-7928.
- KORDA, Jakub. *České televizní krimi série a jejich žánrové souvislosti (1989–2009)*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-244-3424-7.
- LIKITALO, Eeva. *The 21st Century American Family in Californication – Issues of Ideology, Narrative and Gender*. Pro Gradu Thesis, School of Modern Languages and Translation Studies University of Tampere. Tampere: University of Tampere, 2010.
- MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. 1st edition. New York and London: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96903-4.
- MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 2006, č. 58, s. 29–40. ISSN 0149-1830.
- MOLIN, Daniel. *A Study of Gender Representation in Californication*. Examensarbete, Moderna språk med inriktning mot undervisning och lärande i engelska. Malmö: Malmö högskola, 2007.

- NDALIANIS, Angela. Television and the Neo-Baroque. In HAMMOND, Michael, MAZDON, Lucy (eds.). *The Contemporary Television Serial*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, s. 83–101. ISBN 0-7486-1901-1.
- NEALE, Steve, KRUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*. 1st edition. London: Routledge, 1990. ISBN 0-415-04692-0.
- REYNOLDS, Mike. *CALIFORNICATION* [online]. Multichannel News, 2008 [cit. 14. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.multichannel.com/news-article/reviews/104369>>.
- SLEZÁKOVÁ, Barbora. *Vývoj a proměny ústřední postavy v seriálu Dexter*. Magisterská práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012.
- SMITH, Greg M. *Beautiful TV: The Art and Argument of Ally McBeal*. 1st edition. Austin: University of Texas Press, 2007. ISBN 0-292-71643-5.
- STADLER, Jane, MCWILLIAM, Kelly. *Screen Media: Analysing Film and Television*. 1st edition. Sydney: Allen & Unwin, 2009. ISBN 978-1-74175-448-3.
- STANLEY, Alessandra. *Self-Loathing in California. Self-Critique? No Way!* [online]. NYTimes.com, 2007 [cit. 24. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2007/08/13/arts/television/13stan.html?_r=0>.
- STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-556-1.
- THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. 1st edition. Cambridge and London: Harvard University Press, 2003. ISBN 0-674-01087-6.
- THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5–36. ISSN 0862-397X.
- TITKA, Štefan. *Dexter – nový typ hrdiny*. Bakalářská práce, Filmová a televizní fakulta AMU v Praze. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.
- WHITT, Jan. Frank's Place. *Journal Of Popular Film & Television* 33, 2005, č. 2, s. 80–87. ISSN 0195-6051.

Přílohy

Příloha č. 1: Seznam analyzovaných děl *Californication*

1. sezóna

S01E01 *Pilot Episode* (Californication)

S01E02 *Hell-A Woman* (Pekelná ženská)

S01E03 *The Whore Of Babylon* (Děvka babylonská)

S01E04 *Fear And Loathing At The Fundraiser* (Strach a hnus na dobročinném večírku)

S01E05 *LOL* (LOL)

S01E06 *Absinthe Makes The Heart Grow Fonder* (Po absintu je srdce něžnější)

S01E07 *Girls, Interrupted* (Holky – přerušení)

S01E08 *California Son* (Kalifornský synek)

S01E09 *Filthy Lucre* (Špinavý kšeft)

S01E10 *The Devil's Threesome* (Ďáblova trojka)

S01E11 *Turn The Page* (Obrát' me stránku)

S01E12 *The Last Waltz* (Poslední valčík)

2. sezóna

S02E01 *Slip Of The Tongue* (Mlsný jazýček)

S02E02 *The Great Ashby* (Velký Ashby)

S02E03 *No Way To Treat A Lady* (Takhle se s dámou nejedná)

S02E04 *The Raw & The Cooked* (Surový a vařený)

S02E05 *Vaginatown* (Vagínská čtvrť)

S02E06 *Coke Dick & The First Kick* (Slasti a strasti)

S02E07 *In A Lonely Place* (Na samotě)

S02E08 *Going Down And Out In Beverly Hills* (Na mizině v Beverly Hills)

S02E09 *La Ronde* (La Ronde)

S02E10 *In Utero* (In Utero)

S02E11 *Blues From Laurel Canyon* (Blues všedního dne)

S02E12 *La Petite Mort* (A žili šťastně...)

3. sezóna

S03E01 Wish You Were Here (Kéž bys tu byla)
S03E02 The Land Of Rape And Honey (Kraj prznění a strdí)
S03E03 Verities & Balderdash (Pravda a žvást)
S03E04 Zoso (Zoso)
S03E05 Slow Happy Boys (Hloupí, ale šťastní)
S03E06 Glass Houses (Ve skleníku)
S03E07 So Here's The Thing ... (Viš, je to tak...)
S03E08 The Apartment (Byt)
S03E09 Mr. Bad Example (Pan Špatný Příklad)
S03E10 Dogtown (Dogtown)
S03E11 Comings & Goings (Příchody a odchody)
S03E12 Mia Culpa (Mia culpa)

4. sezóna

S04E01 Exile On Main St. (Exile on Main St.)
S04E02 Suicide Solution (Sebevražda osvobodí)
S04E03 Home Sweet Home (Domove, sladký domove)
S04E04 Monkey Business (Opičárna)
S04E05 Freeze-Frame (Mrtvolka)
S04E06 Lawyers, Guns And Money (Právníci, zbraně a prachy)
S04E07 The Recused (Odmítnutá)
*S04E08 Lights. Camera. A**hole* (Světla. Kamera. Blbec)
S04E09 Another Perfect Day (Další krásný den)
S04E10 The Trial (Soud)
S04E11 The Last Supper (Poslední večeře)
S04E12: And Justice For All (... a spravedlnost pro všechny)

5. sezóna

S05E01 JFK --> LAX (Z JFK na LAX)
S05E02 The Way Of The Fist (Cesta pěsti)
S05E03 Boys & Girls (Kluci a holky)
S05E04 Waiting For The Miracle (Čekání na zázrak)

S05E05 The Ride-Along (Tři strážníci)
S05E06 Love Song (Milostná píseň)
S05E07 Here I Go Again (A je to tu zas)
S05E08 Raw (Surovost)
S05E09 At The Movies (Biják)
S05E10 Perverts & Whores (Úchyláci a děvky)
S05E11 The Party (Párty)
S05E12 Hell Ain't A Bad Place To Be (V pekle zase není tak zle)

6. sezóna

S06E01 The Unforgiven (Nesmiřitelní)
S06E02 Quitters (Dezertěři)
S06E03 Dead Rock Stars (Mrtvé rockové hvězdy)
S06E04 Hell Bent For Leather (Do pekla v kůži)
S06E05 Rock And A Hard Place (Z deště pod rockový okap)
S06E06 In The Clouds (V oblacích)
S06E07 The Dope Show (Drogová škola)
*S06E08 Everybody's A F**king Critic* (Všichni jenom kritizujou)
S06E09 Mad Dogs & Englishmen (Šílení psi a Angličani)
S06E10 Blind Faith (Slepá víra)
S06E11 The Abby (Bezva holka)
S06E12 I'll Lay My Monsters Down (Odhodím své běsy)

Zdroj originálních názvů:

SHOWTIME OFFICIAL SITE. *Californication / Series Official Site – Showtime* [online]. [cit. 8. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.sho.com/sho/californication/home>>.

Zdroj přeložených názvů (v závorkách):

ČESKÁ TELEVIZE. *O seriálu – Californication* [online]. [cit. 8. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10180663979-californication>>.