

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

NARATIVNÍ STRATEGIE A VLIV FILMU NOIR V SERIÁLU VERONICA MARS

Narrative Strategies and Influence of Film Noir in Veronica Mars Series

Magisterská diplomová práce

Bc. Tereza Domínová

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala sama s použitím uvedených zdrojů. Za vedení práce a trpělivost děkuji Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D.

Tereza Domínová

OBSAH

1. ÚVOD
 - 1.1. Téma a cíl práce
 - 1.2. Kritika literatury
 - 1.2.1. Metodologická východiska
 - 1.2.2. Literatura o Veronice Mars
 - 1.3. Stanovení metodologie
2. SERIÁLOVÉ VYPRÁVĚNÍ
 - 2.1. Seriál vs. série
 - 2.2. Narativně komplexní seriál
 - 2.3. Divácká paměť
 - 2.4. Pořádek zprostředkování informací
 - 2.5. Úrovně fikčních světů
3. VOICE-OVEROVÝ VYPRAVĚČ
 - 3.1. Voice-overový, filmový a literární vypravěč
 - 3.2. Definice voice-overového vypravěče
 - 3.3. Kategorizace voice-overového vypravěče
 - 3.4. Homodiegetický voice-overový vypravěč
 - 3.4.1. Časoprostorová úroveň vypravěče
 - 3.4.2. Vztah mezi voice-overem a obrazem
 - 3.4.3. Frekvence vyprávění
 - 3.4.4. Metoda použitá k naznačení, že se jedná o naraci
 - 3.4.5. Adresát vyprávění
 - 3.4.6. Médium spojené s voice-overovým vyprávěním
 - 3.4.7. Stupeň vševědoucnosti vypravěče
 - 3.4.8. Spolehlivost vypravěče
 - 3.4.9. Voice-over a noir
4. VERONICA MARS: VZNIK A KONTEXT
 - 4.1. Tvůrce Rob Thomas
5. VERONICA MARS A FILM NOIR
 - 5.1. Veronica jako drsný detektiv
 - 5.2. Neptune: zločin, vražda, peníze
 - 5.3. Femme fatale, femme attrapée, homme fatale, homme attrapée

- 5.4. Noirové svícení
- 6. NARATIVNÍ STRATEGIE VE VERONICE MARS
 - 6.1. Dlouhodobé narativní linie a případy týdne
 - 6.1.1. Dlouhodobé narativní linie
 - 6.1.2. Případy týdne
 - 6.1.3. Závěrečné epizody
 - 6.1.4. Cliffhangery
 - 6.2. Flashbacky a sny
 - 6.2.1. Kategorizace flashbacků
 - 6.2.2. Flashbacky jako vzpomínky
 - 6.2.3. Flashbacky jako hypotézy
 - 6.2.4. Flashbacky jako výpovědi
 - 6.2.5. Flashbacky jako vizualizace audionahrávky
 - 6.2.6. Flashbackové díly
 - 6.2.7. Sen jako nasměrování v případě
 - 6.2.8. Sen jako altersvět
 - 6.2.9. Vidiny
 - 6.3. Typy a funkce voice-overu
 - 6.3.1. Představení prostředí a postav
 - 6.3.2. Představení důležitých událostí minulosti
 - 6.3.3. Informování o průběhu vyšetřování
 - 6.3.4. Připomínání informací
 - 6.3.5. Kladení otázek
 - 6.3.6. Postoje a emoce
 - 6.3.7. Humor a ironie
 - 6.3.8. Oslovování diváků
 - 6.3.9. Rámující voice-over a propojování scén
 - 6.4. Znalost a komunikativnost, nespolehlivá narace
 - 6.4.1. Nespolehlivé epizody
 - 6.5. Repetice, parafráze, vizuální a slovní narážky
 - 6.6. Intertextuální narážky
- 7. ZÁVĚR
- 8. POUŽITÉ ZDROJE

1. ÚVOD

1.1. Téma a cíl práce

Seriál *Veronica Mars* (2004-2007) sklídil po svém uvedení na stanici UPN značný úspěch u kritiky, jež ocenila břitké dialogy, silnou dívčí hrdinku a žánrové propojení filmu noir a dramatu ze střední školy.¹ Příznačnou se brzy pro pořad stala i oddaná fanouškovská základna, jíž se dostalo celosvětové pozornosti na jaře 2013, když během několika hodin zafinancovala projekt na celovečerní film a následně pokořila většinu rekordů crowdfundingového portálu Kickstarter.com. Na něm se podařilo týmu v čele s tvůrcem seriálu Robem Thomasem a představitelkou Veronicy Kristen Bell nakonec vybrat bezmála šest milionů dolarů, což třinásovně převýšilo minimální částku pro rozjezd natáčení, a v době dokončování této práce je film již v postprodukci.²

Tomuto znovuvzkříšení však před několika lety předcházelo předčasné zrušení pořadu po třech sezónách, čemuž tehdy nezabránily ani záchranné akce příznivců³, probíhající již od konce druhé řady, kdy byl osud seriálu kvůli nízké sledovanosti nakloněn. Stanici se nepodařilo nalákat ke sledování

¹ Srov. ABELE, Robert. Eyes of Veronica Mars. *LA Weekly* [online]. November 4, 2004. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z <http://www.laweekly.com/2004-11-04/film-tv/eyes-of-veronica-mars/2/>; GALLO, Phil. Veronica Mars. *Variety* [online]. September 19. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z <http://www.variety.com/review/VE1117924925?refCatId=32>; FLYNN, Gillian. Veronica Mars. *Entertainment Weekly* [online]. February 17, 2006. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z <http://www.ew.com/ew/article/0,,1160330,00.html>; STANLEY, Alessandra. A Junior Detective at Hard-Boiled High. *New York Times* [online]. September 20, 2004. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z http://www.nytimes.com/2004/09/20/arts/television/20stan.html?_r=0.

² Projekt byl následně kritiky částečně adorován za to, že ukázal nový směr pro financování filmů (což vzápětí stvrdil Zach Braff s dalším na Kickstarteru úspěšně zafinancovaným snímkem *Wish I Was Here*), částečně napadán za to, že se jedná o zneužití platformy, primárně určené pro nezávislé projekty, což *Veronica The Movie* se studiem Warner Brothers v zádech sotva splňuje. Šířeji se této otázce věnuje Jason Mittell v článku na svém blogu, v němž obhájí legitimitu tohoto produkčního postupu. Viz MITTELL, Jason. Veronica Mars and Exchanges of Value Revisited. *Just TV* [online]. March 15, 2013. Dostupné z <http://justtv.wordpress.com/2013/03/15/veronica-mars-and-exchanges-of-value-revisited/>.

³ Mezi něž patřilo například hromadné zasílání tisíců čokoládových tyčinek Mars studiu Warner Brothers, produkujícímu seriál, a tzv. „cloudové“ sledování seriálu. Viz fanouškovské stránky *Mars Investigations. An (In)complete Guide to Veronica Mars* [online]. Dostupné z <http://www.marsinvestigations.net/> a *NeptuneSite* [online]. Dostupné z <http://heptunesite.com/vmseason2dvd.htm>.

seriálu nové diváky, a to ani po přiznané změně narativních strategií ve třetí sezóně⁴, kdy se tvůrci odklonili od do té doby typické narativní komplikovanosti.

Veronica Mars kombinuje detektivní žánr s melodramatem pro dospívající: hlavní hrdinka je šestnáctiletá středoškolačka, jež ve volném čase pomáhá svému otci - soukromému detektivovi - v řešení případů, případně funguje jako amatérský detektiv pro své přátele a spolužáky, a v neposlední řadě na vlastní pěst pátrá po nevyřešených záhadách z minulosti.

Narativní strategie uplatňované ve *Veronice Mars* označuje naratolog Jason Mittell jako komplexní⁵. Seriál nabízí velkou sebereflexivitu a vysoké nároky na diváckou pozornost a zapojení: krátkodobé zápletky vyřešené v rámci jednoho dílu se prolínají s dlouhodobými liniemi, překračujícími až do dalších řad, často se objevují flashbacky a skoky v časovém rámci, a vyprávění je podpořeno Veroničíným sebereflexivním voice-overem. To vše dělá ze seriálu, nebo přinejmenším z jeho prvních dvou řad, pořad obtížně přístupný pro nové nebo příležitostné diváky, ovšem o to větší potěšení potenciálně poskytuje divákům loajálním.

Ve své práci se zaměřuji na použití narativních strategií a způsob výstavby fikčního světa v seriálu *Veronica Mars* v souvislosti se současnými trendy v rámci angloamerické televizní tvorby a zohledním vliv filmu noir v rovině formální, tematické i genderové. Propojení všech těchto aspektů je podle mne ve *Veronice Mars* velmi inovativní a zároveň vypovídá o obecnějších tendencích seriálové tvorby poslední doby ke komplikovanějším modelům vyprávění a žánrové rozvolněnosti.

⁴ GOLDMAN, Eric. Veronica Mars Season 3: Kristen Bell and Rob Thomas Talk. *IGN* [online]. July 18, 2006. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z [http: < http://www.ign.com/articles/2006/07/18/veronica-mars-season-3-kristen-bell-and-rob-thomas-talk?page=1>](http://www.ign.com/articles/2006/07/18/veronica-mars-season-3-kristen-bell-and-rob-thomas-talk?page=1).

⁵ MITTELL, Jason. "These Questions Need Answers": Narrative Construction and the Veronica Mars Pilot [online]. August 10, 2009. Dostupné z HTTP: <<http://justtv.wordpress.com/2009/08/10/the-questions-need-answers-an-essay-on-the-veronica-mars-pilot/>>.

1.2. Kritika literatury

1.2.1. Metodologická východiska

Ve své práci vycházím z odborných prací týkajících se seriálového vyprávění, voice-overu a filmu noir.

V rámci seriálového vyprávění čerpám z pěti studií zaměřených výhradně na seriál. Gabby Allrath s Marion Gymnich a Carolou Surkamp⁶, Sarah Kozloff⁷ a Glen Creeber⁸ se věnují především kategorizaci seriálového vyprávění a často užívaným narativním strategiím. Magisterská diplomová práce Radomíra D. Kokeše podle mě nabízí v rámci seriálového vyprávění nejpropracovanější a nejsevřenější studii⁹. Kokeš navrhuje vlastní teorii seriálové fikce, a já z ní využiji především kapitoly o pořádku zprostředkování informací a o úrovních fikčních světů.

Seriálům narativní komplexity, kam lze Veronicu zařadit, se věnuje Jason Mittell¹⁰, jenž zároveň popisuje proces zacházení s diváckou pamětí¹¹, jež hraje v dlouhodobých, pokračujících narrativech důležitou úlohu. Oběma jeho koncepcím věnuji samostatné kapitoly.

⁶ ALLRATH, Gaby – GYMNIC, Marion – SURKAMP, Carola. Towards a Narratology Of TV Series. In ALLRATH, Gaby – GYMNIC, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. 1st edition. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 0807843741.

⁷ CREEBER, Glen. *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*. 1st edition. London: BFI, 2004. ISBN 1-84457-021-5.

⁸ KOZLOFF, Sarah. Narrative Theory And Television. In ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 1992. ISBN 0807843741.

⁹ KOKEŠ, D. Radomír. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2010.

¹⁰ MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap (magazine)*, Number 58, Fall 2006, University of Texas Press, Austin.

¹¹ MITTELL, Jason. Previously On: Prime Time Series and the Mechanics of Memory. In GRISHAKOVA, Marina – RYAN, Marie-Laure. *Intermediality and Storytelling (Narratology: Contributions to Narrative Theory)* Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010 [online], [cit. 15. 10. 2012], dostupné z [http: <http://justtv.wordpress.com/2009/07/03/previously-on-prime-time-series-and-the-mechanics-of-memory/>](http://justtv.wordpress.com/2009/07/03/previously-on-prime-time-series-and-the-mechanics-of-memory/).

V souvislosti s voice-overem využiji především monografii Sarah Kozloff¹². Ta sice pochází z roku 1988, a jak sama autorka nedávno poznamenala¹³, výběr filmů, jimž se zde věnuje, je z dnešního pohledu značně neadekvátní, ovšem stále představuje jedinou publikaci věnující se voice-overu v tomto rozsahu.

V rámci kategorizace voice-overového vyprávění využiji rovněž koncepce Davida Bordwella¹⁴, Seymoura Chatmana¹⁵, Manfreda Jahna¹⁶ a Mary Ann Doane¹⁷. Použití v souvislosti s filmem noir se věnuje Karen Hollinger¹⁸.

K definici filmu noir využívám publikaci *Film Noir Reader*¹⁹, především článků Paula Schradera „Notes on Film Noir“ a Janey Place a Lowella Petersona „Some Visual Motifs of Film Noir“. K vymezení Veronicy jakožto drsného detektiva používám kategorizaci Jakuba Kordy²⁰ a k popisu

¹² KOZLOFF, Sarah. *Invisible Narrators: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1988. ISBN 0-520-06793-2.

¹³ KOZLOFF, Sarah. About a Clueless Boy and Girl. Voice-Over in Romantic Comedy Today. *Cinephile* (magazine). Vol. 8 No 1, Spring 2012, „The Voice-Over“. [cit. 13.11.2013]. ISSN 1712-9265. Celé číslo dostupné z <http://cinephile.ca/vol-8-no-1-now-available/>.

¹⁴ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 1st edition. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.

¹⁵ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny – Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. a CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs – Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

¹⁶ JAHN, Manfred. A Guide to Narratological Film Analysis [online]. Dostupné z HTTP: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>.

¹⁷ DOANE, Mary Ann. The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. In WEIS, Elisabeth – BELTON, John (eds.). *Film Sound. Theory and Practice*. Columbia: Columbia University Press, 1985. ISBN 0231056370.

¹⁸ HOLLINGER, Karen. Film Noir, Voice-Over and Femme Fatale. In SILVER, Alain – URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. 5th edition. New York: Proscenius Publishers, 1999. ISBN 0-87910-197-0.

¹⁹ SILVER, Alain – URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. 5th edition. New York: Proscenius Publishers, 1999. ISBN 0-87910-197-0.

²⁰ KORDA, Jakub. *České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti*. Dizertační práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.

genderových posunů v rámci noiru použiji práce zaměřené na ženy ve filmu noir Milana Haina²¹ a Jany Bébarové²².

1.2.2. Literatura o *Veronice Mars*

O *Veronice Mars* vznikly dva sborníky: *Investigating Veronica Mars: Essays on the Teen Detective Series*²³ a *Neptune Noir: Unauthorized Investigations Into Veronica Mars*²⁴.

První z nich spojuje texty věnující se tvůrčí dráze Roba Thomase (Lavery, D.: *Rob Thomas and Television Creativity*), hereckým výkonům (Turnbull, S.: *Performing Veronica Mars*), fandomu a publiku obecně (Cochran, T. R.: *Neptune (Non-)Consensual: The Risky Business of Television Fandom, Falling in Love, and Playing the Victim* a Emmerton, L.: *This Teen Sleuth's Trick Aren't Just for Kids: Connecting with an Intergenerational Audience*), otázkám feminismu, genderu a rodinným vztahům (Burnett, T., Townsend, M.: „*The Getting Even Part*“: *Feminist Anger and Vigilante Justice in Post-9/11 America*, Mayer, S.: „*We Used to Be Friends*“: *Breaking up with America's Sweetheart*, Whitney, S.: „*No Longer That Girl*“: *Rape Narrative and Meaning in Veronica Mars* a Leavitt, S. A., Leavitt L. A.: „*Who's Your Daddy?*“: *Issues of Fatherhood*). Narativních strategií se dotýkají pouze tři studie, ovšem dvě z nich z hlediska Campbellovy koncepce cesty hrdiny (Wilcox, R. V.: *So Cal Pieta: Veronica Mars, Logan Echolls, and the Search for the Mother* a Zinder, P.: „*Get My Revenge On*“: *The Anti-Hero's Journey*), jedna pak srovnává zápletku a stavbu seriálu s řeckým dramatem (Beeler, S.: *Family Matters: Antigone: Veronica, and the Classical Greek Paradigm*).

Zatímco autoři prvního sborníku se rekrutují především z kateder angličtiny, se zaměřením na vizuální, mediální, kulturní či genderová studia, druhá

²¹ HAIN, Milan. *Žena ve filmu noir*. Magisterská práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

²² BÉBAROVÁ, Jana. *Obraz ženy ve filmech noir Fritze Langa*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

²³ WILCOX, Rhonda V. – TURNBULL, Sue (eds.). *Investigating Veronica Mars. Essays on the Teen Detective Series*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland and Company, Inc., 2011. ISBN 978-0-7864-4534-9.

²⁴ THOMAS, Rob – WILSON, Lea (eds.). *Neptune Noir. Unauthorized Investigations Into Veronica Mars*. Dallas: BenBella Books, Inc., 2006. ISBN 9781933771137.

publikace je psána z pozice fanoušků, což demonstrují i názvy článků jako „Automobilový symbolismus ve Veronice Mars“, „Proč mám ráda Veronicu a Logana“ či „Jak se fanyнка Buffy zamilovala do Veronicy Mars“. Jediný příspěvek týkající se narace v seriálu představuje *Story Structure and Veronica Mars*, jehož autor, Geoff Klock, aplikuje poetiku ovlivnění (poetics of influence) Harolda Blooma na epizodu 1.22 „Leave It To Beaver“, který ovšem neshledávám pro účely analýzy narativních strategií napříč seriálem nijak přínosný.

Kromě zmíněných dvou publikací, které se se zaměřením mé práce míjejí a jsou spíše popularizačního rázu, vznikly i dvě odborné práce, které s mým tématem souzní: bakalářská práce Corine Elizabet Mathis „*The Girl of Yours, She's Pretty Hard-Boiled*“: *Film Noir and the Claiming and Performance of Gender in Veronica Mars*²⁵ a studie Jasona Mittella „*These Questions Need Answers*“: *Narrative Construction and the Veronica Mars Pilot*²⁶.

Mathis ve své práci zkoumá, jak použití konvencí z filmu noir destabilizuje genderové stereotypy. Nejdříve si všímá, jaké noirové prvky seriál obsahuje, a poté se soustřeďuje na hlavní postavy a jejich genderovou proměnlivost, přičemž odkazuje na teorii Judith Butlerové o performativnosti genderu. Ovšem struktura práce je poněkud nejasná a nepřehledná, stejně jako metodologie, takže mi v mé práci rovněž oporou nebude.

Jinak je tomu ovšem u Mittellovy studie. Mittell se věnuje narativním strategiím v televizi již dlouhodobě a na *Veronice Mars* demonstruje, jak pilotní díl, jenž se obecně vyznačuje atypičností oproti ostatním epizodám, může funkčně zahájit dlouhodobé narativní univerzum, jakým je seriál. Pilot *Veronicy Mars* podle něj ustavuje vnitřní normy seriálu, jako je způsob vyprávění a styl, a učí diváky, jak sledovat pořad využívající komplexní narativní techniky, jímž *Veronica Mars* je.

²⁵ MATHIS, Corine E. „*That Girl Of Yours, She's Pretty Hard-Boiled*“: *Film Noir And The Claiming And Performance Of Gender In Veronica Mars*. Thesis, Auburn University. Auburn: Auburn University, 2009.

²⁶ MITTELL, Jason. „*These Questions Need Answers*“: *Narrative Construction and the Veronica Mars Pilot* [online]. August 10, 2009. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z HTTP: <<http://justtv.wordpress.com/2009/08/10/the-questions-need-answers-an-essay-on-the-veronica-mars-pilot/>>.

Mittell se věnuje tomu, jak epizoda představuje postavy, vztahy a prostředí, jak je ustavena dlouhodobá linie, rozlišuje A-, B- a C- zápletky. Všímá si i využití flashbacků, funkce voice-overu, žánrového křížení a pro seriál typických repetací. V podstatě tedy pojmenovává a v rámci epizody analyzuje všechny základní narativní strategie, které seriál využívá. Jeho poznatky využiji a rozvedu v kapitolách věnujících se voice-overu a flashbacku ve *Veronice Mars*, stejně jako dlouhodobým a krátkodobým liniím.

1.3. Stanovení metodologie

Práci rozdělím na dvě části – v první vymezím teoretické modely týkající se narativních strategií v seriálech. V kapitole 2 se zaměřuji na seriálové vyprávění: vymezuji seriál proti sérii (2.1.), věnuji se narativně komplexnímu seriálu (2.2.), divácké paměti (2.3.), pořádku zprostředkování informací (2.4.) a úrovni fikčních světů (2.5.). Třetí kapitola se zabývá voice-overem, jenž má ve *Veronice Mars* důležitou narativní úlohu. Nejprve upřesním terminologii a vymezím voice-overového vypravěče proti vypravěči literárnímu a filmovému (3.1. a 3.2.), následně voice-over kategorizuji na základě modelu Gerarda Genetta (3.4.) a budu se věnovat typu homodiegetického voice-overového vypravěče, jenž je ve *Veronice Mars* využíván.

Ve druhé polovině práce se již věnuji seriálu *Veronica Mars*. Nejprve jej ve čtvrté kapitole krátce představím, stejně jako tvůrce Roba Thomase. Pátá kapitola pak seriál spojuje s filmem noir a definuje témata a stylistické prvky, které si *Veronica Mars* z noiru vypůjčuje. Šestou kapitolu rozdělují do čtyř hlavních podkapitol, které odpovídají jednotlivým narativním strategiím v seriálu. Jsou jimi: prolínání dlouhodobých linií s případy týdne (6.1.), flashbacky (6.2.), voice-overová vypravěčka (6.3.), specifické využití znalosti a komunikativnosti, způsobující například nespolehlivost vyprávění (6.4.), repetice, parafráze a vizuální narážky (6.5.) a intertextuální narážky (6.6.).

2. SERIÁLOVÉ VYPRÁVĚNÍ

2.1. Seriál vs. série

V rámci především anglo-americké seriálové tvorby posledních let se mluví o novém typu seriálu, který se vyznačuje narativním experimentováním, žánrovou a strukturní hybridností²⁷ a příklonem k serializaci²⁸. Počátek výrazných změn je tradičně datován do raných devadesátých let, s nástupem seriálů jako *Městečko Twin Peaks* (Twin Peaks, 1990-1991), *Seinfeld* (1990–1998) či *Akta X* (The X-Files, 1993–2002), a souvisí s rozostřením dříve jasných hranic mezi seriály a sériemi. Rozdíl mezi těmito dvěma pojmy spočívá v návaznosti/oddělenosti jednotlivých epizod, přičemž v **sériích** se postavy a prostředí opakují, zatímco děj spěje k narativnímu rozuzlení v rámci každého dílu (např. *Columbo*, 1971-2003), a **seriály** upřednostňují kumulativní vyprávění s dějovými linkami prolínajícími se několika díly i sezónami (typické pro mýdlové opery, např. *Dallas*, 1978–1991). Proto je podle Sarah Kozloff série nejvíce podobná „sbírce povídek, zatímco seriál připomíná viktoriánský román na pokračování“.²⁹

Již Kozloff ve své studii z roku 1992 poznamenává, že je třeba toto dělení přehodnotit, neboť dochází k prolínání obou forem a především k serializaci americké televizní tvorby, tedy k jejímu stále silnějšímu příklonu k druhému typu.³⁰ Glen Creeber vidí změnu v obou směrech, seriálová tvorba je podle něj stále více hybridní: v sérii se nyní některé dějové linie přelévají do dalších epizod, zatímco seriály přestávají upřednostňovat kontinuitu mezi jednotlivými díly a nabízejí více záchytných bodů pro diváky, kteří nesledovali pořad od začátku.³¹ Gaby Allrath, Marion Gymnich a Carola Surkamp proto navrhuji,

²⁷ Viz CREEBER, Glen. *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*. 1st edition. London: BFI, 2004. s. 11-12. ISBN 1-84457-021-5.

²⁸ KOZLOFF, Sarah. Narrative Theory And Television. In ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 1992. s. 70. ISBN 0807843741.

²⁹ Tamtéž, s. 70.

³⁰ Tamtéž.

³¹ CREEBER, Glen. *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*. 1st edition. London: BFI, 2004. s. 11-12.

aby se tyto binární opozice nahradily modelem, kde tvoří pouze dva extrémy jednoho kontinua.³²

Jason Mittell pojmy seriálu a série již zcela vynechává a zachází s termíny epizodičnosti a seriality, které v jeho pojetí odpovídají právě protilehlým vrcholům kontinuální stupnice.³³ Mittell přichází s konceptem tzv. narativní complexity, jež se vztahuje k pořadům nekonvenčních seriálových strategií, které nastolují rovnováhu mezi epizodickou a seriálovou formou a využívají „komplikovanější vyprávěcí techniky“³⁴. Komplexní seriály podle něj oscilují mezi dlouhodobými zápletkami a samostatnými epizodami a diváka často nechávají zakoušet dočasné zmatení (tomu se blíže věnuji v další kapitole).

Radomír D. Kokeš ve své magisterské práci, v níž navrhuje vlastní teorii seriálové fikce, uspořádává televizní seriály do pěti typů, podle míry a podoby „spojnic mezi epizodami, díky nimž lze tyto seriálové části vnímat jako reprezentanty jednoho fikčního uspořádání“³⁵. V prvním typu – nejepizodičtějším – spolu epizody nesdílí společné fikční postavy ani objekty, ale jsou propojeny nějakým prvkem na vyšších úrovních, například průvodcem (*Příběhy Alfreda Hitchcocka* /*Alfred Hitchcock Stories*/, 1955-62) nebo modelem vyprávění (*Krajní meze* /*The Outer Limits*/, 1995-2002). Druhý typ disponuje fikční entitou procházející všemi epizodami, ale nikoli kauzální návazností (*Columbo*). Třetím typem jsou seriály, jejichž epizody tvoří samostatné příběhy, ale některé narativní linie pokračují v dalších dílech (*Doctor Who*, 2005-?). Ve čtvrtém typu navazuje epizoda na předchozí velmi těsně, tedy přibližně tam, kde předešlá skončila (*Dallas*; *24 hodin* /*24*/, 2001-

³² ALLRATH, Gaby – GYMNIC, Marion – SURKAMP, Carola. Towards a Narratology Of TV Series. In ALLRATH, Gaby – GYMNIC, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. 1st edition. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. s. 6.

³³ MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap* (magazine), Number 58, Fall 2006, University of Texas Press, Austin. s. 32-33.

³⁴ MITTELL, Jason. Previously On: Prime Time Series and the Mechanics of Memory. In GRISHAKOVA, Marina – RYAN, Marie-Laure. *Intermediality and Storytelling (Narratologia: Contributions to Narrative Theory)* Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010 [online], [cit. 15. 10. 2012], dostupné z <http://justtv.wordpress.com/2009/07/03/previously-on-prime-time-series-and-the-mechanics-of-memory/>.

³⁵ KOKEŠ, D. Radomír. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2010. s. 8.

2010). Poslední, pátý typ „spíše než řadu vytváří síť, v níž se vše řečené neustále přepisuje nebo doplňuje“³⁶ (*Ztraceni* /Lost/, 2004-2010; *Battlestar Galactica*, 2004-2009).

Kokeš upozorňuje, že mnohé seriály lze zařadit do více kategorií. Například *Doctor Who* patří primárně do třetí kategorie, ale těsná návaznost jeho dvojepizod jej řadí také do čtvrtého typu; *Akta X* potom balancují na pomezí třetího, čtvrtého a pátého typu. Kokešova typologie tedy postihuje jednotlivé stupně škály, ohraničené zcela epizodickou sérií (první typ) a kontinuálním seriálem (čtvrtý typ), s problematickým pátým typem, kam – jak Kokeš podotýká – patří například některé seriály narativní komplexity, kterým se věnuje následující kapitola.

Podotýkám, že ve své práci budu následně používat pojem „seriál“ jako zastřešující pro všechny seriálové typy.

2.2. Narativně komplexní seriály

Jason Mittell nachází narativní komplexitu v seriálech posledních dvou desetiletí, během nichž se vyprofilovalo nové paradigma televizního vyprávění. Narativně komplexní seriály nastolují rovnováhu mezi epizodickou a seriálovou formou, umožňujíce částečné uzavření v rámci epizody, zatímco zachovávají delší narativní linie napříč mnoha epizodami, a dokonce sezónami. Typickým příkladem je seriál *Buffy, přemožitelka upírů* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2003), či její spin-off *Angel* (1999-2004), v nichž se na ploše jedné epizody zápasí s „monstrem týdne“ (*monster-of-the-week*), zatímco napříč celou sezónou se setkáváme s tzv. „velkým zlem“ (*big bad*).

Komplexní pořady často experimentují s žánrem a narativními normami: hrají si s časovým rámcem, mění hlediska vyprávění, zpochybňují spolehlivost vypravěče. Allrath, Gymnich a Surkamp mluví o vzrůstajících tendencích k žánrové rozvolněnosti, multiperspektivitě, inter- a intramedialitě a stírání hranic mezi aktualizovanými a pouze možnými událostmi.

Tím vyžadují seriály od diváků větší aktivitu a v procesu porozumění je nechávají zakoušet pocity dezorientace a zmatení. Výměnou za to jim ale

³⁶ Tamtéž, s. 9.

nabízí nový typ potěšení, pramenící z uvědomění si seriálové formy. Narativně komplexní seriály podle Mittella nelze sledovat jen jako „okno do světa příběhu“, protože od nás částečně požadují, abychom věnovali pozornost „rámům tohoto okna“ a skutečnosti, jak „*skleněné tabulky zkreslují probíhající děj*“.³⁷ Vyprávění je tedy více sebereflexivní a pro diváka náročnější na soustředění, ale na oplátku nakonec dojdeme „*komplexního a logického porozumění*“³⁸. Výsledná potěšení, jež tyto seriály potenciálně svým divákům poskytují výměnou za intenzivní soustředěnost³⁹, jsou dle Mittella bohatší než u konvenčních pořadů: „*Malý počet vodítek ve vyprávění vede k momentům dezorientace, požaduje od diváků aktivnější zapojení pro to, aby příběhu porozuměli, avšak odměňuje pravidelné diváky, kteří si osvojili konvence konkrétního narativně-komplexního pořadu.*“⁴⁰

Mittell upozorňuje, že v jeho pojetí nejde v žádném případě o hodnotící pojem. Komplexní seriály nejsou lepší či nadřazené tomu, co nazývá konvenčními pořady (jež televizi podle něj stále dominují), nicméně si zaslouží zvýšenou pozornost, neboť „*nabízí řadu kreativních možností a reakcí publika, které jsou v televizním médiu výjimečné*“⁴¹.

Pod komplexní seriály řadí například pořady (uvádím podle abecedy): *24 hodin*, *Akta X*, *Alias* (2001-2006), *Angel*, *Arrested Development* (2003-2006), *Babylon 5* (1994-1998), *Battlestar Galactica*, *Buffy, přemožitelka upírů*, *Deadwood* (2004-2006), *Doktůrci* (*Scrubs*, 2001, 2010), *Firefly* (2002-2003), *Larry, krot' se* (*Curb Your Enthusiasm*, 2000-?), *Městečko Twin Peaks*, *Odpočívej v pokoji* (*Six Feet Under*, 2001-2005), *Oz* (1997-2003), *Seinfeld* (1989-1998), *Simpsonovi* (*The Simpsons*, 1989-?), *Rodina Sopránů* (*The Sopranos*, 1999-2007), *Tak tohle je můj život* (*My So-Called Life*, 1994-1995), *The Wire – Špína Baltimoru* (*The Wire*, 2002-2008), *Vzkvétající město*

³⁷ MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap* (magazine), Number 58, Fall 2006, University of Texas Press, Austin. s. 38.

³⁸ Tamtéž, s. 37.

³⁹ Diváckou touhu být aktivně zapojen do příběhu a zároveň být překvapen dějovými zvraty a zmaten různými narativními manipulacemi nachází Mittell také u videoher a tzv. „puzzle films“, jako je *Memento*, *Lola běží o život* či *Počátek*.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž, s. 30.

(Boomtown, 2002-2003), *Západní křídlo* (The West Wing, 1999-2006), *Zoufalé manželky* (Desperate Housewives, 2004-2012) či *Ztraceni*.

2.3. Divácká paměť

Komplexní seriály neustále strategicky spouští a matou naší paměť, pohrávají si s ní a manipulují jí. Pracují při tom systematicky s naší dlouhodobou a krátkodobou pamětí: „*I ten nejpozornější a nejsnaživější divák nemůže uchovat všechny narativní informace aktivní ve své operativní paměti – většina informací, které se dozví, se uloží do dlouhodobé paměti.*“⁴² Proto jsou nám informace různými způsoby připomínány - divák tak danou část poznatků (jež se dozvěděl o několik epizod nebo i sezón dříve) zaktivuje do své operativní paměti a zahrne ji tak do bezprostředního narativního porozumění. Jinak řečeno: „*Celý proces narace v televizních seriálech potřebuje neustále posilovat informace příběhu a připomínat divákům, co potřebují vědět k tomu, aby pochopili další události.*“⁴³ K tomu využívají několik způsobů:

V rámci textu

1. **Diegetické převyprávění děje v dialogu:** Současné prime-timové seriály jsou podle Mittella mnohem méně závislé na tomto způsobu aktivizace informací, který je typický především pro soap opery, nicméně tuto tradiční techniku stále používají. Postavy se oslovují jmény a zmiňují svůj vzájemný vztah mnohem častěji než je tomu v běžném životě. Staré informace jsou zase často převypravovány novým postavám, čímž je nejen zasvěcena nově příchozí postava do situace, ale zároveň je nám připomenuto to, co jsme již viděli.
2. **Vizuální narážky:** Rafinovanější způsob představují vizuální narážky, jež fungují více jako integrální součást vyprávění, méně ovšem jako vodítko pro diváky, co zmeškali některé epizody. Předmět, gesto nebo

⁴² MITTELL, Jason. „Previously On: Prime Time“. In GRISHAKOVA, Marina – RYAN, Marie-Laure. *Intermediality and Storytelling (Narratologia: Contributions to Narrative Theory)* Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010.

⁴³ Tamtéž.

místo, jež jsme již v seriálu viděli, nám může připomenout předchozí události.

3. **Voice-over:** Použití voice-overu patří mezi více sebereflexivní módy narace se schopností sdělit mnoho předešlých informací.
4. **Flashback:** Subjektivní flashback může být propojen s voice-overem jakožto vizualizace vypravěčových slov, nebo se může jednat o „objektivní“ flashback nevázaný na žádnou postavu neboli „replay“.

Strategie mimo samotný text

5. **Rekapitulace:** Stříhová shrnutí nejdůležitějších informací uvozená větou „V minulých dílech jste viděli...“ na začátku každého dílu umožňují divákům osvěžit si události, které budou důležité pro nadcházející děj, a zároveň se zorientovat divákům novým. U rekapitulací však často hrozí, že budou v rozporu s narativním potěšením většiny žánrů: překvapením. Komplexní seriály mohou být *„těžko sledovatelné bez rekapitulací aktivujících operativní paměť a připomínající nám hluboko uložené informace. Avšak vidět postavu či událost v rekapitulaci může také zkazit překvapení ze zvratu, což podkopává efekt, kterého pravděpodobně tvůrci chtěli dosáhnout,“*⁴⁴ upozorňuje Mittell.
6. **Titulková sekvence:** Seriálové znělky často obsahují záběry přímo z pořadu, čímž upomínají nejen na hlavní postavy, ale i konkrétní situace, ve kterých se ocitli, a události, které jsou s tím spojeny.

Poslední typ strategie připomínání nazývá Mittell **formální paměť**: ta podle něj pomáhá podchytit vnitřní normy, kterými se seriál řídí, a ustavuje divácká očekávání, která tvůrci buď naplňují, nebo je naopak záměrně klamou. Může jít o stylistická vodítka nebo o typické narativní vzorce.

Typický narativní vzorec pro seriál *Lovci duchů* (Supernatural, 2005-?) obsahuje dvě hlavní postavy – bratry Winchesterovi, kteří se vypořádávají s nadpřirozenem týdne, zatímco jsou v rámci sezóny na stopě nějaké mocnější zlovolné bytosti. Epizoda 6.04 „Weekend at Bobby's“ tento vzorec porušuje,

⁴⁴ Tamtéž.

když nechává bratry zcela v pozadí a namísto nich staví do centra pozornosti jejich kolegu a přítele Bobbyho, jenž je jinak zpravidla vedlejší postavou. Příklad ozvláštňující změny stylistických vodítek představuje epizoda ze stejného seriálu 4.05 „Monster Movie“⁴⁵, jež je celá natočena černobíle nebo animovaný díl jinak hraného sitcomu *Community* (2.11 „Abed's Uncontrollable Christmas“). Kombinaci obojího najdeme v epizodách „Žánrového křížení“, jako jsou muzikálové díly v *Buffy, přemožitelce upírů* (6.07 „Once More With Feeling“) či *Xeně* (3.12 „The Bitter Suite“, 5.10 „Lyre, Lyre, Hearts on Fire“).

2.4. Pořádek zprostředkování informací

Aby si mohl divák vybavit informace ze své paměti, musí jich nejprve nabýt. Kokeš popisuje tři způsoby, jak může divák získat informace ke zpracování: kumulativní, komparativní a retrogradní.

V případě **kumulativního** zprostředkování přicházejí informace k divákovi „v řadě za sebou, kdy ty další nějakým způsobem rozvíjejí ty předešlé“⁴⁶. Jedná se o nejčastější a neproblematický způsob osvojení si informací, neboť si informace nijak neprotiřečí, a tak „nekladou přílišný důraz na divákovy usuzovací schopnosti“⁴⁷.

Při **komparativním** zprostředkování srovnáváme informace mezi sebou a vyhodnocujeme, která z poskytnutých informací je pravdivá. Tento způsob je typický pro detektivky, kdy je vyšetřovateli předloženo několik často zcela protichůdných výpovědí.

Retrogradní poskytnutí informací funguje na principu přepisování dosavadního poskytnutého vědění na základě nově získaných informací. To se týká nečekaných odhalení, které pozmění náš náhled na celou řadu předešlých událostí ve stylu *Šestáho smyslu* (*The Sixth Sense*, 1999).

⁴⁵ Seriál *Lovci duchů* je svými speciálními epizodami (jejichž speciálnost tkví právě v nějakém narušení či pozměnění narativních nebo stylistických vzorců) proslulý, neboť jich čítá opravdu požehnané množství, což je také důvod, proč jej tu tak často uvádím jako příklad.

⁴⁶ KOKEŠ, D. Radomír. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2010. s. 44.

⁴⁷ Tamtéž.

Přepsání pak může fungovat v rámci jedné epizody (*Lovci duchů* 2.16 „Roadkill“) nebo celé řady (*Lovci duchů* 6.20 „The Man Who Would Be King“).

2.5. Úrovně fikčních světů

Kokeš rozlišuje různé úrovně seriálových fikčních světů, aby postihl vztahy mezi celkem a částmi seriálového univerza. Jsou jimi:

1. makrosvět
2. epizodní světy
3. subsvěty aletické
4. subsvěty ideologické
5. subsvěty narativní
6. altersvěty
7. mikrosvěty

Nejvyšší úrovní, která zahrnuje celé fikční univerzum, je **makrosvět**. Pod ním stojí jednotlivé **epizodní světy**, jež jsou ohraničeny jedním seriálovým dílem. Jako subsvěty označuje Kokeš „*úrovně seriálových fikčních světů, které všechny tvoří aktualizovanou součást fikčního univerza a jsou vzájemně přístupné*“⁴⁸. Subsvěty překračují samostatné epizody a vytváří jakousi síť napříč celým makrosvětem.

Aletické subsvěty vznikají na základě toho, co je v daném fikčním světě považováno za možné a nemožné, a v rámci jednoho makrosvěta se mohou navzájem „setkávat“ (například aletické subsvěty země, nebe, pekla a očistce v seriálu *Lovci duchů*).

Ideologické subsvěty jsou podmíněny „*juxtapozicí způsobů vztahování se ke světu jejich existence – a to jak u jednotlivých fikčních postav, tak u jejich skupin*.“⁴⁹ Střetávání ideologických subsvětů může probíhat v podobě konfrontace různých kultur, národů, ras, subkultur apod. (upíři versus lidé v *Buffy, přemožitelce upírů* nebo ideologický subsvět subkultury geeků proti normám aktuálního světa fikce v *Teorii velkého třesku*, /*The Big Bang Theory*/, 2007-?). Ideologické a aletické subsvěty potom vytvářejí kauzální subsvěty

⁴⁸ Tamtéž, s. 22.

⁴⁹ Tamtéž, s. 24.

narativní, jinak řečeno dějové linie, jež mohou skončit v rámci jedné epizody, nebo pokračovat napříč epizodami či celými sériemi.

Další úrovní jsou **altersvěty**, „*možné stavy věcí paralelní k aktuální rovině fikčního světa, které jsou založeny pouze ve fikcizaci, nikoli v reprezentaci mentálního stavu konkrétního fikčního individua.*“⁵⁰ Tyto světy reagují na otázku „co by se stalo, kdyby...?“ a často zabírají celou epizodu nebo více, ale také mohou zaujímat jen její část.

Poslední úrovní jsou **mikrosvěty** – fikční světy týkající se plánů, výpovědí, snů a fantazií postav, mezi něž patří flashbacky vzpomínajících postav, vizualizace jejich snů apod. Kokeš sem zároveň řadí i tzv. modulátory, neboli „*figurace, které díky technickým možnostem zejména digitální technologie umožňují ve stylu formovat, obměňovat nebo odstiňovat jednu nebo více rovin audiovizuální reprezentace, přičemž divákovi prostřednictvím těchto modulací zpřístupňují specifické typy zkušenosti.*“⁵¹ Modulátory tedy nepředstavují vstup do něčího vědomí či smyslové reprezentace, jako je tomu u snů, vzpomínek apod., ale jsou zprostředkovány přímo fikcizací.

⁵⁰ Tamtéž, s. 28.

⁵¹ Tamtéž, s. 32.

3. VOICE-OVEROVÝ VYPRAVĚČ

3.1. Voice-overový, filmový a literární vypravěč

Voice-overový vypravěči představují „*nejevidentnější ekvivalent vypravěče, se kterým se setkáváme v literárních textech*“⁵². Ovšem zásadní rozdíl mezi literárními a voice-overovými vypravěči tkví v tom, že ty druhé nelze pojímat jako zdroj všech informací, tak jako je tomu v psaných narrativech.

„*Vizuální stopa, koneckonců, tvoří většinu příběhu.*“⁵³ Vypravěčský hlas může být jednou složkou celkového prezentování, ale „*příspěvek vypravěčova hlasu je většinou přechodný, vzácně on či ona dominují filmu, stejně jako dominuje literární vypravěč románu – tj. tvoří každou jednotlivou jednotku sémiotické reprezentace.*“⁵⁴ Voice-overový vypravěč mluví přerušovaně – a někdy pouze minimálně – a nemá kontrolu nad příběhem do té samé míry a tím samým způsobem jako literární vypravěč. Sarah Kozloff upozorňuje, že voice-overová narace je pouze jeden z mnoha elementů jako je hudební podkres, zvukové efekty, střih, světlo atd., skrze něž je filmový text vyprávěn.⁵⁵

Nad voice-overovým vypravěčem tedy stojí vyšší instance. Seymour Chatman ji nazývá filmový vypravěč, David Bordwell narace, Sarah Kozloff „obrazotvůrce“ (image maker), Manfred Jahn filmový kompoziční činitel (filmic composition device) a Radomír D. Kokeš fikcizace.

V koncepci Seymoura Chatmana patří voice-over až do třetí úrovně narativního procesu. Nejvýše v něm stojí implikovaný autor - „vnitřní činitel příběhu“, jenž je autorem příběhu i diskursu, pod ním filmový vypravěč, jenž filmový narativ pouze „přenáší“ a tvoří pouze část diskursu, a poslední úroveň

⁵² ALLRATH, Gaby – GYMNIC, Marion – SURKAMP, Carola. Towards a Narratology Of TV Series. In ALLRATH, Gaby – GYMNIC, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. 1st edition. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. s. 14.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 132.

⁵⁵ KOZLOFF, Sarah. *Invisible Narrators: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1988, s. 43-44.

v sobě zahrnuje jednotlivé složky celkové prezentace, mezi něž patří právě voice-over.⁵⁶

Pro rozlišení mezi filmovým vyprávěcím hlasem a literárním vypravěčem v rámci procesu intermediální adaptace může být tato koncepce přínosná, ovšem v rámci analýzy seriálového narativu, v němž hraje voice-over významnou úlohu, by podle mého názoru mohla působit kontraproduktivně. Antropomorficky znějící pojem filmového vypravěče i implikovaného autora proto v této práci používat nebudu a namísto toho využiji pojetí Bordwella a Kokeše, jejichž pojmy narace a fikcizace se do velké míry suplují. S termínem *vypravěč* budu zacházet pouze ve spojitosti s hlasem voice-overu.

David Bordwell definuje **naraci** jako „*uspořádání souhrnu pokynů pro konstruování příběhu*“.⁵⁷ Vypravěče z filmového narativu zcela vylučuje a do popředí místo něj staví diváka. Ten podle něj příběh konstruuje pomocí souboru jasně daných operací.

Kokeš z Bordwella vychází a **fikcizaci** vymezuje jako „*dynamický proces založený ve vzájemném působení stylu, syžetu a uspořádání světa. Fikcizace divákovi prostředkuje podněty a (na vyšší úrovni) informace k (re)konstrukci uspořádání fikčního světa a (re)konstrukci v něm probíhajících fabulačních řad*“.⁵⁸

Pojmy fabule, syžet a styl, s nimiž oba teoretikové zachází, definují podle Bordwella. **Fabule** je imaginární konstrukt, jež postupně i zpětně vytváříme na základě syžetu. **Syžet** je skutečné uspořádání a prezentace fabule ve filmu. **Styl** označuje systematické používání filmových prostředků, a proto je integrální součástí konkrétního média.⁵⁹

⁵⁶ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 128-132.

⁵⁷ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. s. 62.

⁵⁸ KOKES, D. Radomír. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2010. s. 11.

⁵⁹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. s. 49-50.

Pro situace jako je nespolehlivost vypravěče, jež Chatman analyzuje pomocí implikovaného autora, vytvářejí autoři své vlastní koncepce: Bordwell přichází s termíny znalost (knowledge), sebereflexe (self-consciousness) a komunikativnost (communicativeness), Kokeš představuje proceduru tzv. rastrového ověření. Obojí bude definováno později.

3.2. Definice voice-overového vypravěče

Vymezili jsme voice-overového vypravěče vůči literárnímu a určili jsme terminologii, jíž budeme dále v rámci této kapitoly používat, nicméně jsme ještě nedefinovali voice-overovou naraci samu o sobě.

Sarah Kozloff ve své monografii *Invisible Storytellers* definuje voice-overové vyprávění jako „ústní prohlášení zprostředkující jakoukoli část narativu, jenž nám podává neviditelný mluvčí obývající jiný časoprostor, než ten, který je právě ukázán na plátně“⁶⁰. Ovšem tato definice pro nás představuje určitý problém, neboť svým pojetím zcela vylučuje vnitřní monolog postavy. V tom případě totiž slyšíme vyprávět někoho okupujícího též čas i prostor, jaký v danou chvíli vidíme ve filmovém obraze.

Manfred Jahn mluví o voice-overu jako o nediegetické řeči, tedy takové, jež nepochází ze zdroje lokalizovaného v dané scéně. Voice-over potom dělí právě na (1) voice-overové vypravěče, jenž reprezentuje hlas neviditelného vypravěče a (2) vnitřní monolog postavy, při němž můžeme vidět postavu, ale její rty se nehýbou.

Postavu, jež právě hovoří ve voice-overu, samozřejmě můžeme vidět, i pokud se nejedná o vnitřní monolog, ale o retrospektivní vyprávění. Ovšem v takovém případě máme co dočinění v podstatě se dvěma různými postavami pod stejným jménem, z nichž každá obývá jiné „tady a teď“. Tomu se blíže věnuji v další kapitole.

Pro tuto chvíli tedy definuji voice-over jako nediegetickou promluvu zprostředkující nám nějakou část narativu, jež může nabývat buď podoby neviditelného vypravěče, nebo vnitřního monologu, či se pohybovat někde mezi těmito dvěma konci pomyslné stupnice. Jak si totiž ukážeme, nelze vždy striktně uplatnit toto binární dělení.⁶¹ Pojmy voice-overový vypravěč a voice-over budu používat jako synonyma.

⁶⁰ KOZLOFF, Sarah. *Invisible Narrators: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1988, s. 5.

⁶¹ Na to ve své práci naráží také Milan Hain při analýze voice-overu ve snímku *Raw Deal*. Viz HAIN, Milan. *Žena ve filmu noir*. Magisterská práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. s. 95.

3.3. Kategorizace voice-overového vypravěče

Gerard Genette dělí vypravěče z hlediska účasti v příběhu na homodiegetického a heterodiegetického a z hlediska pozice na narativní rovině na extradiegetického a intradiegetického. **Homodiegetický** vypravěč podává příběh, v němž sám figuruje. **Heterodiegetický** v příběhu není účasten. Intradiegetický vypravěč se vyskytuje uvnitř světa příběhu, **extradiegetický** vně.⁶²

Tyto termíny odpovídají tomu, co Kozloff nazývá ve svých pracích méně krkolomně jako vypravěče v první či třetí osobě (homo-/heterodiegetický) a vypravěče vloženého či rámcového (intra-/extradiegetický).

Vypravěč dle účasti v příběhu		Dle pozice na narativní rovině	
Homodiegetický	První osoba	Intradiegetický	Vložený
Heterodiegetický	Třetí osoba	Extradiegetický	Rámcový

Voice-over v seriálu *Jak jsem potkal vaši matku* (How I Met Your Mother, 2005-?) je tedy homodiegetický, protože vypravěč Ted Mosby je zároveň hlavní postavou. Z hlediska narativní úrovně už ovšem situace tak jistá není. Samotný název implikuje, že vyprávění je určeno dětem, které také na začátku i v průběhu mnoha dílů vidíme, jak příběhu (neochotně) naslouchají. Nad příběhem „potkávání matky“ tedy stojí nadřazená úroveň „sedím s dětmi v pracovně a vyprávím jim“, ovšem tato rovina zaujímá v celém narativu zcela zanedbatelný prostor, a v pozdějších sériích se již záběry na děti neobjevují vůbec. Sarah Kozloff k tomu píše: „V mnoha filmech je status voice-overu jako vloženého vypravěče jednoznačný. Texty začnou nezávisle na voice-overu, a teprve potom, v pozdějším místě akce, se postava posadí a vypráví nám příběh. Ale v některých filmech vyvstávají nejasnosti při rozhodování, zda voice-over patří rámcovému nebo vloženému vypravěči.“⁶³ Podle ní je pro nás nejsnazší akceptovat voice-overového vypravěče jako primárního rámcového

⁶² GENETTE, Gérard. *Narrative Discours: An Essay In Method*. Citováno v KOZLOFF, Sarah. *Invisible Narrators: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1988. s. 42-43.

⁶³ KOZLOFF, Sarah. *Invisible Narrators: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1988, s. 49-50.

vypravěče, když slyšíme voice-over simultánně s úvodním záběrem filmu, když vidíme „*jen tak málo světa příběhu, jak je možné, a jistě předtím, než vidíme vyprávějíci postavu*“⁶⁴.

Kozloff dále přichází s termínem „mikrovypravěč“, aby rozlišila mezní typ vloženého vypravěče řádu Teda Mosbyho nebo třeba Phila Marlowea ze *Sbohem bud', lásko má* (Murder, My Sweet, 1944), jejichž vyprávění dílům dominují, od vypravěče, jenž se v textu objeví jen na krátkou chvíli, aby například přečetl obdržení e-mail. **Mikrovypravěč** je tedy vložený vypravěč mimo obraz, jenž má v celkovém audiovizuálním textu pouze minimální prostor.

3.4. Homodiegetický voice-overý vypravěč

Homodiegetický voice-over může podle Kozloff plnit mnoho funkcí. Může odkazovat k literárnímu narativnímu hlasu (*Sex ve městě*, *Super drbna*), poskytovat expoziční informace (především v pilotních dílech), pomáhá vysvětlovat komplikované souvislosti, „naturalizovat“ zdroj vyprávění, posilovat identifikaci s postavou (Co by byl *Dexter* bez voice-overu?), vybízet k nostalgii (*Báječná léta*) a zdůrazňuje individualitu a subjektivitu percepce a vyprávění (*Doktůrci*, *Ally McBealová*).⁶⁵

Voice-overová vypravěči v různých seriálech mohou plnit funkcí více, některé zdůrazňovat, jiné potlačovat, podle toho:

- (1) z jaké narativní úrovně vypravují, čili jaký stupeň odstupu, z hlediska času a prostoru, existuje mezi událostmi příběhu a časoprostorem vypravěče
- (2) v jakém vztahu k sobě jsou voice-overový komentář a obrazová složka
- (3) jaká je frekvence jejich vyprávění
- (4) jakou používají metodu k naznačení, že se jedná o naraci
- (5) kdo je adresátem vyprávění
- (6) existuje-li médium, spojené s vyprávěním
- (7) jaký stupeň vševědčnosti vypravěč zaujímá
- (8) je-li vypravěč spolehlivý

⁶⁴ Tamtéž, s. 50.

⁶⁵ Tamtéž, s. 41

3.4.1. Časoprostorová úroveň vypravěče

Voice-overoví vypravěči k nám vždy promlouvají z nějakého času a prostoru („tady a teď“). Pokud se jedná o vnitřní monolog, je časoprostor shodný s časoprostorem příběhu. U voice-overových vypravěčů v pojetí Sarah Kozloff je však tady a teď vypravěče vždy rozdílné od tady a teď příběhu.

Zatímco u vloženého vypravěče je publikum většinou dobře seznámeno s časem, místem i povahou vyprávění a také s vypravěčovou motivací (zpověď na policejní stanici, na smrtelné posteli, u terapeuta apod.), u rámcových vypravěčů se často dozvídáme jen velmi málo informací stran jejich situace. Přesto zpravidla můžeme určit alespoň to, jestli je od příběhu dělí řada let (Kevin v *Báječných letech*), nebo začínají vyprávět v okamžiku, kdy příběh končí (poněkud extrémní případy představují Joe Gillis ve snímku *Sunset Boulevard* či Mary Alice Young v *Zoufalých manželkách*).

U seriálu *Báječná léta* můžeme dobře určit, že je vypravěč vzdálen od času příběhu mnoho let, neboť homodiegetický vypravěč je namluven dospělým hercem, zatímco hlavní hrdina Kevin je teenager; promluvy jsou navíc vedeny v minulém čase. Ovšem i tady se situace komplikuje, když narace propůjčuje hlas dospělého Kevina k tomu, aby přednesl nahlas dopis, který si právě pro sebe Kevin-teenager čte. Manfred Jahn o této narativní situaci mluví jako o „já-já struktuře“ homodiegetického vypravěče, tj. rozštěpení vyprávějící osoby do dvou „verzí“. První je osoba, která vystupuje jako vypravěč (v tomto případě dospělý Kevin Arnold ve věku 33 let) neboli **vyprávějící já**, druhou postava na úrovni akce (mladý Kevin ve věku 13 let) neboli **prožívající já**.⁶⁶

Tomuto rozlišení se věnuje také Seymour Chatman se svými pojmy názor a filtr, přičemž filtr představuje hledisko postavy a názor hledisko vypravěče. **Názor** čili hledisko Jahnova vyprávějícího já vychází z diskursu, vypravěč nemůže vnímat či zakoušet věci světa příběhu, protože je pro něj již „minulost“ a „jinde“. „*Logika narativu ho chrání od obývání světa příběhu ve chvíli, v níž vypráví.*“⁶⁷ **Filtr** jakožto hledisko prožívajícího já má naproti tomu „*diegetické*

⁶⁶ JAHN, Manfred. *A Guide to Narratological Film Analysis* [online]. [cit. 15.10.2013]. Dostupné z <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>.

⁶⁷ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny – Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. s. 143. ISBN 80-244-0175-4.

*vědomí, jež doslova vnímá a přemýšlí o věcech z pozice uvnitř onoho světa*⁶⁸. Filtr může mít podobu perceptuální (vidíme a slyšíme realitu filtrovanou očima a ušima postavy) nebo mentální pozice, kam patří právě vnitřní monolog.

3.4.2. Vztah mezi voice-overem a obrazem

Protože filmové vyprávění zahrnuje zvukový a vizuální kanál, nabízí voice-over jedinečnou příležitost pro kooperaci nebo naopak soupeření mezi těmito dvěma složkami. „*Protože voice-over automaticky vytváří duplicitní vrstvu k vizuální složce, je jedinečným mechanismem pro tvorbu odstupu a ironie,*“⁶⁹ tvrdí Kozloff. Ironie a nespolehlivost jsou jedním příkladem toho, jak může fungovat koordinace mezi voice-overem a obrazem. Vztahy mezi verbální narací a obrazy na plátně však nabývají mnoha podob.

U filmového zvuku rozlišujeme (1) druh a (2) bod původu – tedy zda se jedná o (1) hluk, hlas či hudbu a zda je jeho zdroj (2) přímo na plátně nebo mimo plátno (synchronní/asynchronní). Siegfried Kracauer potom rozlišuje mezi skutečným a komentujícím zvukem, podle toho, zda se váže přímo k zobrazené scéně. Další dvojici pojmů představuje paralelní a kontrapunktní zvuk, kdy paralelní zvuk je „*skutečný, synchronní a spojený s obrazem*“, zatímco kontrapunktní je „*komentující, asynchronní a v protikladu nebo kontrapunktu k obrazu*“⁷⁰.

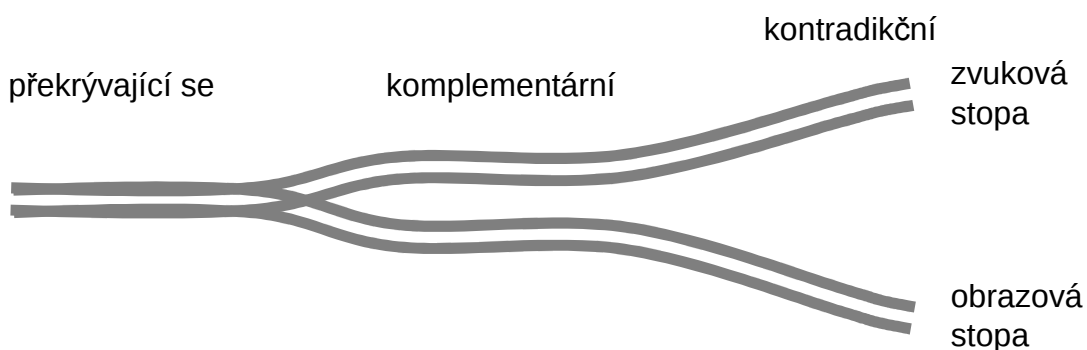
S binárním přístupem ke zvukové stopě, která „*pracuje logicky buď s obrazem, nebo proti němu*“ však nesouhlasí Sarah Kozloff, která ji shledává zjednodušující a zavádějící. Často lze podle ní jen těžko poznat, zda je zvuková stopa v kontrastu k vizuální stopě, nebo ji podporuje, protože je nutné porovnat denotace i konotace dvou zcela rozdílných znakových systémů. Přichází proto s vlastní koncepcí kontinuálního grafu, na jehož počátku se

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ KOZLOFF, Sarah. *Invisible Narrators: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1988, s. 103.

⁷⁰ KOZLOFF, Sarah. *A Defense and History of Voice-Over Narration* [online]. [cit. 15.10.2013]. Dostupný z HTTP: <<http://dizzydentfilms.blogspot.cz/2010/08/maybe-banana-nut-thats-good-muffin.html>>.

stopy zcela překrývají a v průběhu se vzdalují. Jejich vztah se tak plynule mění ze zcela paralelního, přes komplementární až v kontradikční.⁷¹



Nejblíže k sobě voice-overový komentář a obraz mají, když hlas vyslovuje ta samá slova, která právě vidíme na plátně (případ píšící Carrie v *Sexu ve městě*, viz níže, kap. 3.4.6.). Překrývání může také vypadat tak, že voice-over popisuje děj či objekty, které jsou zároveň viděny v obraze, čímž se stává nástrojem pro zdůraznění.

V komplementárním vztahu k sobě složky jsou, pokud jedna posiluje význam té druhé a zároveň potlačuje možné nejednoznačnosti.

Kontradikční poměr může ústít ve dvě narativní situace: (1) Identifikujeme voice-over jako ironický⁷² nebo (2) zpochybníme jeho důvěryhodnost.

3.4.3. Frekvence vyprávění

Voice-over může zaznít pouze na začátku, aby poskytl rámec, ujmout se slova uprostřed filmu/epizody a komentovat vložený flashback, zaznívat přerušovaně nebo nepřetržitě.

Každý díl seriálů *Revenge* (2011-?) a *Zoufalých manželek* je voice-overem zpravidla uvozen i ukončen, zatímco v průběhu epizody jej již neslyšíme. V pořadech *Dexter* či *Sex ve městě* se často vyskytuje rovněž na začátku i na konci, ale zaznívá také na mnoha místech v průběhu celého dílu. Pořady *Doktůrci*, *Báječná léta* či *Veronica Mars* jej pak využívají hojně v rámci celé epizody.

⁷¹ KOZLOFF, Sarah. *Invisible Narrators: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1988, s. 103.

⁷² Povaha vyprávěčovy ironie může také plynout výhradně skrze způsob mluvy.

Seriály mohou také zavedené vzorce porušovat. Pořady, které obvykle voiceoverovým vypravěčem nedisponují, jej v rámci speciálních epizod používají jako ozvláštňující postup. V závěrečném díle páté řady *Lovců duchů* se voice-overu ujímá jedna z vedlejších postav, jež se ukáže být klíčová pro vyústění událostí (5.22 „Swan Song“). Dvoj-epizoda druhé sezóny *Doctora Who* je zase nezvykle rámována hlasem Doctorovy spolupěnice Rose (2.12 „Army of Ghosts“ a 2.13 „Doomsday“).

3.4.4. Metoda použitá k naznačení, že se jedná o naraci

Upozornit na fakt, že se jedná o proces vyprávění konkrétní osoby, lze několika způsoby. Postava může být ukázána během aktu vyprávění, nebo může sama ve voice-overu připomenout, že vypráví příběh. Vyprávění bývá také spojeno s nějakým konkrétním médiem, jako je dopis, deník, blog nebo novinový sloupek (viz níže, kap. 3.4.6.). Uvědomění si procesu vyprávění nazývá Bordwell sebereflexí. Všechny filmové narace jsou podle něj více či méně sebereflexivní, ovšem skutečně velkou míru nachází kupříkladu ve scénách, v nichž se postavy dívají přímo do kamery, pokud syžet opakuje informace fabule, či právě u filmového voice-overu, především pokud není určen jiné postavě.⁷³

Kozloff považuje za nejvíce sebereflexivní voice-over, jenž přímo oslovuje diváky a vytváří tak mezi vypravěčem a příjemci zvláštní intimitu⁷⁴. Podle Mary Ann Doane s sebou použití voice-overové techniky vždy nese risk v tom, že bude odhalena „materiální heterogenita filmu“, což synchronní zvuk jinak maskuje⁷⁵.

*„Jakmile je zvuk odtržen od svého zdroje, a tedy již není ukotven v konkrétním těle, jeho potenciální funkce jakožto označujícího je odhalena,“*⁷⁶

⁷³ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 1st edition. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. s. 58–59. ISBN 0-299-10174-6.

⁷⁴ KOZLOFF, Sarah. *Invisible Narrators: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1988, s. 50.

⁷⁵ DOANE, Mary Ann. The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. In WEIS, Elisabeth – BELTON, John (eds.). *Film Sound. Theory and Practice*. Columbia: Columbia University Press, 1985. s. 167. ISBN 0231056370.

⁷⁶ Tamtéž.

píše Doane. Nejvíce „riskantní“ je podle ní proto použití odtělesněného hlasu, jehož nejzazší mez představuje voice-overový komentář k dokumentárnímu filmu. Zato při použití voice-overu během flashbacku či interního monologu se „*tělo chová jako neviditelná podpora*,“ a to i přes dočasné odtržení hlasu od těla u flashbacku, a tělesný hlas tak představuje menší ohrožení pro zdánlivou homogenitu filmu⁷⁷.

Nejsebereflexivnější se nakonec tedy zdají být situace, kdy je adresát voice-overu neznámý, či pokud jsou za něj označeni diváci, zatímco u vložených vypravěčů či interního monologu je sebereflexivita menší.

3.4.5. Adresát vyprávění

Otázka „ke komu vypravěč mluví“ nás dle Kozloff zavádí k jádru celé voice-overové narace. „*Musíme si uvědomit, že voice-overový vypravěč vždy k někomu hovoří, ať už je ten někdo divákem v kině, fikčním adresátem nebo vypravěčem samotným, a že tento akt vyprávění příběhu nahlas je ukazatelem, že filmový příběh je záměrná a vědomá komunikace.*“⁷⁸

Vložený vypravěč mluví vždy k nějaké jiné postavě uvnitř fikčního světa, tak jako Ted Mosby ke svým dětem, u rámcového lze ovšem, jak bylo zmíněno, konkrétního adresáta často jen špatně určit. Někdy tomu však může napomáhat médium, spojené s vyprávěním.

3.4.6. Médium, spojené s voice-overovým vyprávěním

K vyprávění přidruženým médii může být dopis, deník, kniha, sms zpráva nebo kupříkladu diktafon. Jedná se o situace, kdy slova mimo obraz mají diváci přijmout jako napsaná nebo jinak zaznamenaná, a teprve potom přečtená či spuštěná tak, jak je slyšíme.

⁷⁷ DOANE, Mary Ann. The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. In WEIS, Elisabeth – BELTON, John (eds.). *Film Sound. Theory and Practice*. Columbia: Columbia University Press, 1985. s. 168. ISBN 0231056370.

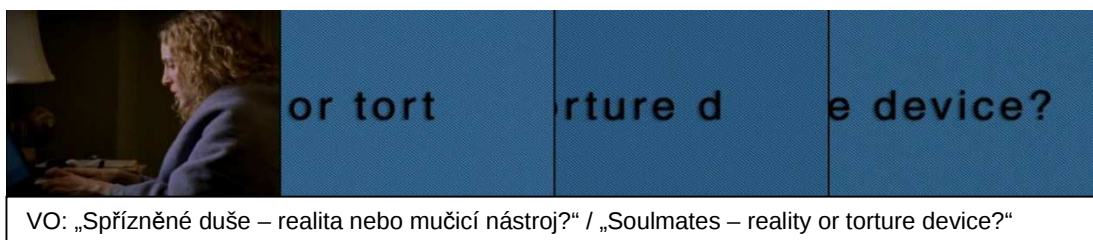
⁷⁸ KOZLOFF, Sarah. *Invisible Narrators: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1988, s. 51.

Nejběžnějším příkladem je scéna, v níž čte postava dopis, jehož obsah zároveň slyšíme ve voice-overu v hlasovém podání jeho původce. V *Pomstě* (Revenge, 2011-?) čte hlavní hrdinka dopis od svého zesnulého otce, jehož hlas se ozývá mimo plátno:



Revenge 1.01 „Pilot“

Ovšem situace propojení s určitým mediálním nosičem může nabývat i jiné podoby. Zaznamenávání řeči může například probíhat simultánně s jejím zazněním mimo obraz: V seriálu *Sex ve městě* je většina voice-overu hlavní postavy Carrie spojena s jejím novinovým sloupkem, v němž se vyjadřuje k životním situacím a událostem, jichž jsme jako diváci svědky. Vizualně je toto propojení psaného slova a voice-overu ztvárněno záběrem na píšící Carrie s následným detailem přibývajících slov na počítačové obrazovce, jež zároveň slyšíme mimo obraz. Ve stejnou chvíli, kdy zaznívají nahlas, je patrně Carrie i vymýšlí a současně zaznamenává.



VO: „Spřízněné duše – realita nebo mučicí nástroj?“ / „Soulmates – reality or torture device?“

Sex ve městě 4.01 „Agónie a extáze“

V *Super drbně* se zase anonymní bloggerka (s hlasem Kristen Bell z Veronicy Mars) strefuje do pubescentní smetánky z newyorské Upper East Side, a její hlas nás provází seriálem jako svého druhu vševědoucí vypravěč, ačkoliv je jasně dáno najevo, že se jedná o skutečnou, i když neidentifikovanou postavu, jejíž blog znepříjemňuje ostatním postavám život.

3.4.7. Stupeň vševědoucnosti vypravěče

Stupeň vševědoucnosti postavy se mění podle toho, jak se liší odpovědi na následující otázky: Ví vypravěč, jak dopadne příběh? Je schopen nahlédnout do myslí a srdcí postav? Může se pohybovat příběhem nezávisle na čase?

Pojďme si na tyto otázky odpovědět spolu s Davidem Bordwellem a jeho termíny znalosti a komunikativnosti.

U **znalosti** rozlišuje Bordwell míru a hloubku. Míra znalosti se vztahuje k tomu, kolik se toho z narace dozvídáme. Jsou naše znalosti omezeny tím, co ví hlavní postava, nebo je naše hledisko téměř vševědoucí? Hloubka znalosti vypovídá o tom, zda dokáže narace pronikat i do myslí postav, nebo jde jen po povrchu.

Komunikativnost souvisí s tím, „*jak ochotně narace poskytuje informace, k nimž ji opravňuje její znalost.*“⁷⁹ Je-li například míra znalosti malá (omezené hledisko jedné postavy), můžeme se jako diváci dozvědět všechny důležité informace (všechny poznatky sdílíme s hlavní postavou), nebo nám může být mnoho zatajeno, a tudíž si musíme domýšlet.

3.4.8. Spolehlivost vypravěče

Jedním, již zmíněným způsobem, jak vypravěče kompromitovat, je vložit konflikt mezi vyprávěním a scénickou prezentací. Vypravěčova slova jsou v tu chvíli v rozporu s obrazem, a pokud divák určí, že nejde o ironický potenciál vypravěče, pak je jeho důvěra oslabena. Jiným způsobem, jak v divácích vyvolat pocit, že se nejedná o spolehlivého vypravěče, je multiperspektivní narace, kdy je nám stejný sled událostí převyprávěn dvěma nebo více postavami, přičemž jednotlivé verze se od sebe liší. Potom nám nezbyvá než některé (nebo všechny) varianty vyhodnotit jako lživé či zkreslené.

Proces vyhodnocování příslušných informací jako pravdivých/nepravdivých/nerozhodnutelných nazývá Radomír D. Kokeš jako rastrové ověření, které probíhá na základě prosívání a upřesňování informací divákem. Důležitou roli v tomto procesu hraje pořádek zprostředkování

⁷⁹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 62. ISBN 0-299-10174-6.

informací, v případě nespolehlivého vypravěče především komparativní a retrogradní.⁸⁰ (viz kap. 1.4.)

3.5. Voice-over a noir

Voice-overová technika je s filmem noir nerozlučně spjatá. Její časté použití vychází jednak z literárních předloh mnoha filmů noir 40. let – románů americké drsné školy, ale také ze snahy vyvolat pocity odcizení, úzkosti a případně nedůvěry ve vypravěče.

Voice-over v noirech je spojen s mužským protagonistou, často detektivem (*Pryč od minulosti*, *Sbohem bud', láska má*) nebo zkrátka jen „drsňákem“, jehož projev je „hard-boiled“ – úsečný a cynický. Vypravěčem může být také zločinec (*Pojistka smrti*, *Laura*, *Zabijáci*, *Pošťák vždy zvoní dvakrát*) nebo muž na hraně zákona (*Dáma ze Šanghaje*). Vyprávění bývá spojeno s flashbackem (*Pryč od minulosti*, *Sbohem bud', láska má*, *Pojistka smrti*) a často je určeno nějaké postavě, obvykle mužské autoritě (policisté v *Sbohem bud', láska má*, Keyes v *Pojistce smrti*). Může působit autoritativně, ovšem běžně také vyvolává pochyby ohledně hrdinovy percepce či interpretace událostí (*Gilda*, *Dead Reckoning*). Akt vyprávění může být spojen s pro vypravěče vypjatou situací jako je fyzické zranění, případně smrt (*Sunset Boulevard*), čímž dává vyniknout osudovosti, předpovídající hrdinovu cestu do záhuby.

V noirovém cyklu se objevuje i pár vyprávějících hrdinek, buď však jejich projev postrádá typický hard-boiled styl (*Secret Beyond the Door*, jež bývá navíc často přiřazován spíše ke gotickému ženskému filmu, a *Mildred Pierce*, jež je považována spíše za melodrama) nebo se nejedná o hlavní hrdinku filmu (*Raw Deal*).

Podle Karen Hollinger filmy noir s vypravěčem v první osobě působí často jako narativní bitvy. Divák je v pozici, ze které srovnává to, co je ukázáno, s vypravěčovým vyjádřením, a vytváří si tak od narativu jistý odstup. „Význam již nevnímáme jako stálou veličinu, pasivně chápanou jako jedinou ideologicky

⁸⁰ KOKEŠ, D. Radomír. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2010. s. 43.

„správnou“ pozici, ale spíše jako bitevní pole, na němž soupeří různé perspektivy.“⁸¹

Hollinger spojuje voice-over v noirech také s psychoanalýzou. Užití voice-overu se tu často objevuje v konfiguraci vyšetřovacího či zpovědního módu. *"Voice-over proniká do minulosti ústředního mužského hrdiny stejně jako do jeho psychiky ve snaze dospět k fundamentální pravdě, která je příčinou jednotlivcovy či společenské abnormality a destrukce.“⁸²* Toto zpovědní/investigativní uspořádání je podle ní typicky svázáno právě s psychoanalýzou a freudovskou „léčbou mluvením“, při níž se zpovídajícímu se vypravěči uleví od viny a úzkosti.

Svou zpověď se snaží mužští hrdinové proniknout k pravdě, ovšem co je zajímavé, tato pravda se netýká ani tak jich samotných, jako spíše žen, femmes fatales, a feminity vůbec. Podle Hollinger se tyto vypravěči, stejně jako Freud, snaží dopátrat toho, „co ženy chtějí“, hledaje esenciální povahu ženské rozdílnosti, která je často symbolizována ženskou sexualitou. Odpověď ale v závěru nikdy nenacházejí, v čemž vidí Hollinger odraz dobové společenské situace, kterou charakterizuje nestabilita postavení žen ve válečných a poválečných letech. Stejně jako tehdejší společnost tak filmy na jednu stranu narušují patriarchální řád, ale na druhou stranu danému statutu quo zase přitakávají.⁸³

⁸¹ HOLINGER, Karen. Film Noir, Voice-Over and Femme Fatale. In SILVER, Alain – URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. 5th edition. New York: Proscenius Publishers, 1999. s. 47. ISBN 0-87910-197-0.

⁸² Tamtéž, s. 244.

⁸³ Tamtéž, s. 257-8

4. VERONICA MARS – VZNIK A KONTEXT

Seriál *Veronica Mars* byl poprvé uveden na obrazovkách americké televize v září 2004 na stanici UPN a skončil po třech sezonách na The CW, která se stala pokračovatelem zaniklé UPN. Pořad byl produkován Warner Brothers, jeho tvůrce Rob Thomas jej ale původně zamýšlel pro kabelovou televizi, proto musel scénář následně podstoupit řadu změn, aby vyhovoval standardům celoplošné televize. I přesto zůstala jeho témata i vyprávěcí postupy značně nekonvenční. To se ovšem negativně odrazilo v jeho sledovanosti: Ta činila v Americe průměrně 2,4 miliony diváků na jednu epizodu. Pro porovnání: Seriály *Gilmorova děvčata* a *Buffy, přemožitelku upírů* – oba produkové rovněž Warner Brothers zhruba ve stejnou dobu – sledovalo průměrně 4,4 a 4,5 milionu diváků.

Už na konci druhé série hrozilo zrušení seriálu, nicméně třetí řada nakonec vznikla – ačkoli se změnou seriálové struktury, která měla k obrazovkám přivést více diváků. Strategii prvních dvou řad - řešení případů v rámci jedné epizody na pozadí dlouhodobé záhady (jež je uvedena v prvním díle sezóny a vyřešena v jejím závěru) – nahradila jednodušší koncepce se záhadou rozřešenou v rámci několika epizod. Posledních pět dílů pak nastoluje už jen zcela samostatné případy, víceméně nepřekračující do dalších epizod.

4.1. Tvůrce Rob Thomas

Tvůrce seriálu Rob Thomas (*1965) pracoval původně jako středoškolský učitel žurnalistiky. Později napsal několik románů pro mladistvé, neznámější a nejoceňovanější z nich *Rat Saw God* (1996). Jeho první prací pro televizi byl scénář k epizodě animovaného seriálu *Space Ghost Coast to Coast* (1994-2004) a několika dílům *Dawsonova světa* (1998-2003). V roce 1998 se poprvé podepsal jako tvůrce pod seriál *Cupid* (1998-1999) o muži, jenž věří, že je římský bůh lásky, a aby se mohl vrátit zpět na Olymp, musí dát dohromady sto zamilovaných páru. Pořad byl dobře přijat kritikou, nicméně pro nízkou sledovanost byl ještě v průběhu první série zrušen. Následoval scénář k teen romantické komedii *Šílená jízda* (*Drive Me Crazy*, 1999) a spolupráce na pár neúspěšných pilotních dílech. Pilot pro *Veronicu Mars* napsal, aniž by měl smlouvu s nějakou společností, a doufal, že jej udá některé kabelovce.

Nakonec se ho ujalo Warner Brothers a stanice UPN. Seriál vychází z Thomasova nevydaného románu, v němž byl hlavní postavou šestnáctiletý chlapec, ovšem Thomas se rozhodl změnit pohlaví postavy, protože mu ženská hrdinka v roli drsného detektiva připadala originálnější. Po třech sezónách *Veronicy Mars* Thomasova spolupráce s WB skončila, když nebyl schválen pilotní díl ke čtvrté sérii a na zamýšlený celovečerní film nezískal prostředky. Chvilí spolupracoval na dramatu *Big Shots* (2007-2008) a posléze na remakeu *Cupida* (2009), jež byl ale zrušen po ještě kratší době, než ten původní.

Další kritický úspěch přišel s komediálním seriálem *Párty na klíč* (Party Down, 2009-2010), jež vytvořil se svými spolupracovníky z *Veronicy Mars* – koproducentem Danem Etheridgem, scénáristou Johnem Enbomem, a také s hercem Paulem Ruddem. I tento pořad však přežil jen dvě sezóny, než byl kvůli velmi nízké sledovanosti a odchodu některých hlavních hvězd ukončen. Divácký úspěch zaznamenal Thomas až s teen dramatem *90210* (2008-?), těžícím z původního slavného seriálu z prostředí Beverly Hills, na kterém pracoval jako scénárista. Na jaře 2014 bude mít premiéru celovečerní film *Veronica Mars*, pod Thomasovým režisérským i scénáristickým vedením.

5. FILM NOIR A VERONICA MARS

Film noir je různými teoretiky považován střídavě za žánr, styl či cyklus filmů. Časově bývá ohraničen lety 1941 a 1958, kdy vznikly filmy *Maltézský sokol* a *Dotek zla*. Snímky ovlivněné noirovou poetikou vzniklé později jsou označovány buď jako post- nebo neonoiry.

Především první fáze filmu noir vycházela z tzv. „americké drsné školy“, tedy detektivních románů a povídek Raymonda Chandlera, Dashiella Hammetta, Jamesa McCaina a dalších, s cynickými soukromými očky jako hlavními hrdiny, často psaných v první osobě a spadajících pod Todorovův černý román. Ten staví do popředí napětí a fyzickou akci namísto klasického vyšetřování z „přijímacího salonu“, typického pro detektivy typu Hercula Poirota.

Noirový styl je ovlivněn německým expresionismem, především jeho kontrastním svícením, jež rozbíjí prostředí i postavy temnými stíny. Časté jsou extrémní úhly kamery a záběry ze subjektivního pohledu.

Paul Schrader mluví o pesimistické atmosféře, plné úzkosti, nejistoty a deziluze, spojené s hospodářskou krizí, válkou a pozdějšími hony na čarodějnice. Do popředí se dostává morální ambivalence postav: „*Dobro a zlo se stávají nerozlišitelnými. Zloději jsou obyčejní lidé: mají děti, jsou zamilovaní.*“⁸⁴

Děj se často odehrává ve velkoměstě, a kromě hlavního mužského hrdiny – detektiva, zločince či muže-oběti v něm významnou roli hraje femme fatale, krásná žena pochybné minulosti, či její protějšek – femme attrapée, žena pečovatelka a záchránkyně.

Ovlivněn Wellsovým *Občanem Kanem* (1941) využívá film noir také komplikovanější způsoby vyprávění – flashbacky, voice-overového vypravěče, multiperspektivní naraci.

Nás budou zajímat především témata, stylistické prvky a narativní strategie, jež jsou noiru vlastní, ovšem dají se přenést i do současnosti, a nalézt v seriálu, jakým je *Veronica Mars*.

⁸⁴ BORDE, Raymond, CHAUMETON, Étienne. Toward a Definition of Film Noir. In SILVER, Alain – URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. 5th edition. New York: Proscenius Publishers, 1999. s. 25. ISBN 0-87910-197-0.

5.1. Veronica Mars jako drsný detektiv

Identifikovat postavu Veronicy jako svého druhu drsného detektiva můžeme podle Mittella během několika desítek sekund pilotního dílu. Veroničin cynický voice-over, zaznívající při klasické „sledovačce“ dává okamžitě rozpoznat noirovou inspiraci:

„Nikdy se nevzdám. Chcete jistotu? Tady je: Veronica Mars – stará panna! Chci říct... k čemu to je? Jistě – jsou tu sice základní pudy. Tak je zkuste krotit. Nebo lépe – ignorujte je. Dříve nebo později vás lidi, které milujete, zklamou. A tady to končí: chlupatí muži, laciné servírky, levné motely na špatné straně města... A již-brzy-bývalá žena, která si chce ukrojit pořádný kousek z rozvodového vypořádání. Tady přicházím na řadu já.“ (1.01 „Pilot“)

Protože většinu doby trvání seriálu není plnoletá a až do předposledního dílu poslední série není držitelkou detektivního průkazu, mohlo by se na první pohled zdát přijatelnější ji namísto soukromého očka zařadit po bok amatérských detektivů typu Jessicy Fletcherové či slečny Marplové. Od nich ji ovšem odlišuje jeden důležitý aspekt. Jakub Korda popisuje soukromého detektiva jako postavu, pro niž je vyšetřování, na rozdíl od detektiva-amatéra formou obživy. Veronica Mars většinou vypomáhá svému otci, pro nějž je práce soukromého detektiva živobytím, nebo si přivydělává svými detektivními schopnostmi na menších případech pro své spolužáky. Její *„motivace k vyšetřování a tedy i vstup do příběhu jsou tudíž zcela odlišné, což je jedním z typických prvků subžánru zakládajícím specifický vztah mezi detektivem a jeho klientem.“*⁸⁵ V případě filmu noir do příběhu zpravidla vstoupí femme fatale a snaží se detektiva více či méně úspěšně zmanipulovat pro své potřeby – buď z něj udělá oběť, nebo jej přímo zneužije pro kriminální činnost.

Veronica se do podobných situací dostává mnohokrát. V epizodě 1.05 „You Think You Know Somebody“ se stává dočasnou obětí homme fatale - svého přítele Troye Vandegraffa, když mu pomáhá vyšetřovat domnělou krádež auta, aby nakonec zjistila, že využil jejího pátrání jako zástěrky pro skutečný zločin, jehož je sám pachatelem – uloupení steroidů, které v autě tajně převážel jeho kamarád. Také v díle 2.14 „Versatile Toppings“ ji prosí o pomoc spolužačka

⁸⁵ KORDA, Jakub. *České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti*. Dizertační práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. s. 52.

jen proto, aby zamaskovala, že je viníkem ve skutečnosti ona. V epizodě 2.05 „Blast From the Past“ je pak obelhána spolužačkou, která pro ni nachystá falešný případ, jen aby ji zesměšnila před celou školou a pomstila se jí tak za příkoří z minulosti. V 1.09 „My Mother, the Fiend“ se ukáže, že ji do případu, při němž zdiskreditovala ředitele školy, nenápadně vmanipuloval jeho zástupce, jenž tak získal jeho místo.

Jindy je zase Veronica využita k řešení neexistujícího případu, jen aby s ní jeho zadavatel – o několik let mladší Veroničin obdivovatel ze školy - mohl trávit čas. I tady na to ale Veronica brzy přichází, a navíc se její vyšetřování nakonec ukáže jako opodstatněné, když opravdu vypátrá spolužákova otce, o němž si myslel, že je dávno mrtvý (1.03 „Meet John Smith“). Na konci druhé série se zpětně dozvídáme, že její spolužák Beaver v díle 2.03 „Cheatty Cheatty Bang Bang“ využil jejích schopností ne proto, aby otce upozornil na nevěru jeho nové manželky, ale proto, aby Veronica objevila jeho realitní podvody, a otec tak musel uprchnout ze země. Ve třetí sérii ji klient využije dokonce k útěku z vězení, a ona sama je pak uvězněna za napomáhání ke zločinu (3.13 „Postgame Mortem“).

Postavu soukromého detektiva také často charakterizuje ambivalentní vztah vůči instituci policie. *„Soukromý detektiv (...) sehrává roli korektora policie, ve své schopnosti rozkrýt příběh zločinu se dostává dál než běžní policisté.“*⁸⁶ Navíc může často jít o bývalého policistu, který z nějakého důvodu policejní složky opustil, což *„bývá využíváno pro konstrukci osobnosti soukromého očka jako nepřizpůsobivého solitéra či jedince, který je ochotný jít po stopách případu i za hranici svého osobního pohodlí či kariérní jistoty.“*⁸⁷ Veronicy se tato charakteristika týká zprostředkovaně, přes svého otce – bývalého šerifa, jenž byl ze své funkce odvolán poté, co obvinil z vraždy jednoho z nejmočnějších mužů ve městě. Úřad nového šerifa je tu navíc od prvního dílu ukázán jako zkorumpovaný (typické pro americkou drsnou školu) a během celého seriálu pak jako neefektivní a omylný. Nový šerif vystupuje téměř neustále jako nepřátelský element, jenž je proti Veronice i jejímu otci vysazený, a spolupráci či radu přijímá jen málokdy.

⁸⁶ Tamtéž, s 53.

⁸⁷ Tamtéž.

Na rozdíl od amatérského vypravěče bývá soukromý vyšetřovatel často fyzicky ohrožován, a rovněž jeho „*aktivita, způsoby odhalování stop i finální klimax mají podobu fyzické akce či lépe řečeno přímého fyzického střetu s antagonistou.*“⁸⁸ Přesně tak je tomu u *Veronicy*, především co se týká odhalení pachatelů, kteří stojí za zločinem řešeným v rámci celé řady. Na konci první sezóny je málem zavražděna Aaronem Echollsem, a na poslední chvíli ji zachraňuje její otec. V druhé řadě se jí pokusí zabít Cassidy Casablancas alias Beaver a ve třetí sezóně jen těsně unikne znásilnění, dvakrát je zdrogována a nakonec jí odhalený sériový násilník Mercer také usiluje o život.

5.2. Neptune: Zločin, vražda, peníze

Fiktivní město Neptune, v němž se seriál odehrává, sice leží v Kalifornii, ovšem atmosféra *Veronicy Mars* je na míle vzdálená slunným teen dramatům. Přestože často zachází také s (především slovním) humorem, vyrůstá seriál z velmi temného podhoubí: znásilnění hlavní hrdinky a její sociální vyloučení, vražda její nejlepší kamarádky, později také několika jejích spolužáků, včetně další dobré kamarádky, alkoholismus a útěk její matky... Neptune je často v napětí dvou sociálních vrstev, úřad šerifa je značně laxní a zkorumpovaný. Veronica se potýká se zklamáním z lidí z nejbližšího okolí – ze strany svých přátel, partnerů, matky, mentorů, i svého otce.

Neptune je hned v prvním díle vykreslen jako místo velkých třídních rozdílů: „*Tohle je moje škola. Pokud sem chodíte, vaši rodiče jsou buď milionáři, nebo pro milionáře pracují. Neptune, Kalifornie – město bez střední třídy.*“ Veronica patří jako správný drsný detektiv do druhé skupiny: Bydlí s otcem ve skrovném apartmánu v bytovém komplexu u moře, jejich detektivní kancelář v centru města je omšelá a potměšlá. Naproti tomu stojí honosná sídla, v nichž bydlí její majetní spolužáci: jako to rodiny miliardářského softwarového magnáta Jakea Kanea, filmové hvězdy Aarona Echollse nebo realitního podvodníka Dicka Casablancase. Mnoho akce se sice odehrává ve škole, ovšem pátrání

⁸⁸ Tamtéž.

Veronicu často zavede také do nechvalně známého motelu Camelot, podezřelých lokálů a na opuštěná parkoviště.

Na nepřátelském pnutí mezi jednotlivými ekonomickými vrstvami je pak založeno mnoho zápletek, nejvýraznější z nich představuje obvinění Logana Echollse z vraždy motorkáře Felixe, patřícího do hispánského motorkářského klubu. Incident zažehne ještě větší rivalitu mezi oběma skupinami, ta je pak provází celou sezónou.

Film noir se vždy točí kolem zločinu, často vraždy, ať již uskutečněné, plánované nebo domnělé. Motivem pro spáchání bývají většinou peníze. Veronica řeší v každé epizodě minimálně jeden zločin, v rámci celé série potom přichází na kloub většímu a závažnějšímu zločinu, většinou vraždě.

V první sérii vyšetřuje vraždu své kamarádky Lilly a své vlastní znásilnění, ve druhé zdánlivou nehodu školního autobusu, při níž zemřelo několik studentů, učitelka a řidič, ve skutečnosti však naplánovanou vraždu. Třetí série přináší v delší dějové linii nejprve sériového sexuálního násilníka a poté vraždu vysokoškolského děkana. Peníze v těchto případech roli nehrály, ovšem u jednoepizodních zločinů tomu tak bývá často: Ve třech řadách najdeme 9 epizod, v nichž se ukáže, že hlavním hnacím motorem pro spáchání zločinu či přečinu byl menší či větší obnos peněz. Ať už jde přímo o krádež peněz (2.13 „Ain't No Magic Mountain High Enough“, 2.14 „Versatile Toppings“, 3.1 „Welcome Wagon“, 3.5 „President Evil“), vydírání (2.14 „Versatile Toppings“), finanční podvody (1.4 „The Wrath of Con“, 2.3 „Cheatty Cheatty Bang Bang“), falešné přiznání se k vraždě (1.17 „Kanes and Abel's“), menší lži (1.8 „Like a Virgin“, 1.13 „Lord of the Bling“) nebo přímo o vraždu (2.6 „Rat Saw God“). Jindy sehraji peníze hlavní roli při řešení případu, ačkoliv žádný zločin neproběhne, například v rámci milostných vztahů (2.4 „Green-Eyed Monster“, 2.15 „The Quick and the Wed“), nebo je sporné, zda se o zločin jedná (1.9 „Drinking the Kool-Aid“).

5.3. Femme fatale, femme attrapée, homme fatale, homme attrapée

Postavy žen ve filmu noir jsou tradičně děleny do dvou binárních opozic: femme fatale a femme attrapée. Jana Bébarová ve své práci *Obraz ženy ve filmu noir Fritze Langa* však rozeznává také ženu pomocnici a ženu-oběť, které dále zkoumá Milan Hain v rámci své magisterské práce *Ženy ve filmu noir*.

Femme fatale je „plně emancipovaná postava pochybné minulosti, vzpírající se tradičnímu postavení ženy ve společnosti a nadvládě mužů, odmítající roli matky a milující ženy. V manželském vztahu (často s mnohem starším mužem, kterého si vzala pouze pro peníze) se cítí uvězněna a v atmosféře chladného rodinného života trpí absencí lásky a sexuální vášně, kterou hledá v náruči mladého milence.“⁸⁹

Její protiklad **femme attrapée** na rozdíl od ní „pokorně přijímá pozici, jež ji společnost přiděluje – je věrnou manželkou a milující matkou starající se o chod domácnosti. Zatímco atraktivní femme fatale muži manipuluje (za účelem osvobození se z tísnivého rodinného života či vztahu s nesnesitelným mužem) a přivádí je do záhuby, femme attrapée mužským hrdinům nabízí alternativu klidného, ovšem stereotypního rodinného života.“⁹⁰

Žena pomocnice „plní roli ‚partnera‘ hlavního protagonisty - soukromého očka nebo nevinného muže na útěku před policií (je tedy vedlejší postavou). (...) Vizuálně je žena pomocnice definována podobným způsobem jako femme fatale. Jedná se o vzrušující krásku, jež vzbuzuje zájem u mužů.“⁹¹ Žena pomocnice se stává záchránkyní mužského hrdiny a „za svou pomoc a nepředstíranou náklonnost je v závěru odměněna příslibem partnerského vztahu.“⁹²

⁸⁹ BÉBAROVÁ, Jana. *Obraz ženy ve filmech noir Fritze Langa*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. s. 3.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ HAIN, Milan. *Žena ve filmu noir*. Magisterská práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. s. 75.

⁹² Tamtéž, s. 77.

Žena oběť je rovněž vedlejší postavou. Jedná se o ženy, které se stávají oběťmi násilí a pokusů o vraždu kvůli svému majetku, odepření sexuálního vztahu, případně kvůli nějaké výjimečnosti.⁹³

Ve *Veronice Mars* nenajdeme žádný čistý, ukázkový příklad těchto kategorií, ale u několika postav můžeme najít některé z těchto znaků, a to jak u ženských, tak u mužských figur, neboť v seriálu dochází tím, že stojí v pozici drsného detektiva mladá dívka, k převrácení některých typicky mužských / ženských úloh. Následující popis postav neslouží jako vyčerpávající genderová analýza, ale spíše jako poukázání na tematické propojení s noirem, které se týká i jiných protagonistů, než jen Veronicy.

Lilly Kane

Nejvíce noirovou ženou je postava Lilly, která se dá označit za femme fatale. Lilly vychází z Veronichých vzpomínek jako lehkovážná, hedonistická žena. Je sexuálně aktivní, promiskuitní a naplno si vědoma své atraktivity a s tím spojené moci. Zároveň střeží před Veronicou tajemství, které se pro ni nakonec ukáže jako osudné. Lilly sice nežije v manželském svazku se starším mužem, ovšem s jedním si začne sexuální poměr, a v následku toho je zavražděna. I další muži jejího života jsou problematické mužské figury: šéf motorkářského gangu Weevill a Logan Echolls vystupují na začátku seriálu jako agresivní, Veronicu ohrožující postavy. Lilly jimi ovšem umí manipulovat pro své potřeby – zřejmě sexuální. Logan i Weevill jsou oba vykresleni ve vztahu k Lilly jako citově angažovaní a závislí, zatímco Lilly je ve vztahu dominantní a citově se neváže.

Lillyino provokativní chování a navazování zakázaných milostných vztahů (otec jejího přítele, kriminálník) je přitom v průběhu první řady vysvětleno jako snaha vytočit rodiče, kteří vždy a ve všem upřednostňovali jejího bratra. I když je Lilly před začátkem syžetu seriálu již mrtvá (a tedy potrestaná za svou emancipovanost a zhýralost), ovlivňuje stále mnoho postav: Keith přijde kvůli vyšetřování o práci, Veronica se na základě její vraždy zcela změní, matka uteče z města.

⁹³ Tamtéž, s. 80.

Veronica Mars

Veronica se pohybuje na pomezí několika kategorií. Za prvé samozřejmě funguje jako drsný detektiv. Ve flashbackích ovšem naplňuje znaky femme attrapée, a představuje tak protiklad Lilly: cudná, bez sexuálního života, oddaná přítelkyně a dcera. Když se začne své pasivní pozici vzpírat a postaví se proti svým přátelům, je potrestána znásilněním. Veronica také neustále pomáhá mužským hrdinům a příležitostně využívá své sexuální přitažlivosti k vyřešení případů (podobně jako kupříkladu Kansas ve *Phantom Lady*, 1944), když využívá převleků a hraní rolí (1.04 „The Wrath of Con“, 2.04 „Green-Eyed Monster“), což ji spojuje s ženou pomocnicí, ovšem Veroničin status hlavní hrdinky toto označení automaticky neguje. V dílech 1.22 „Leave It To Beaver“, 2.22 „Not Pictured“ a 3.09 „Spit and Eggs“ se zase stává svého druhu ženou-obětí, když se dostává do smrtelného ohrožení mužským hrdinou, a pomoci ji musí buď jiný mužský protagonista (otec v 1.22, Logan v 2.22), případně ženská postava (Parker v 3.09).

Jen výjimečně naplňuje znaky femme fatale, například když v 1.11 „Silence of the Lamb“ manipuluje policistou Leem, a ten je v následku toho suspendován. Ovšem Veroničiny manipulace neslouží nikdy jejímu vlastnímu potěšení, ale jsou prostředkem k vyšetření případu.

Meg Manning

Postava Meg Manning má kromě „flashbackové“ Veronicy nejbližší k femme attrapée. Duncanovi Kaneovi nabízí lásku a zázemí, a nakonec i dítě. Když tuto funkci splní, umírá. V Duncanově snu v 2.08 „Ahoy, Mateys!“ vystupují Meg a Veronica jako protiklady – Meg v bílém jako andělská bytost, Veronica v černém, oblečená jako domina, což vyjadřuje Duncanovy výčitky, že pečující Meg kvůli více problematické Veronice opustil.



Veronica Mars 2.08 "Ahoy, Mateys!"

Troy Vandegraff

Postava Troye Vandegraffa v seriálu působí jako homme fatale k Veroničině statusu drsného detektiva. Troy s Veronicou ve třech dílech chodí, ovšem na konci epizody v 1.05 „You Think You Know Somebody“ se ukáže, že Troy ve skutečnosti není tím, čím se zdá být, a Veronicu jen využil kvůli jiné ženě. Nijak fatální ale odhalení není ani pro jednoho z nich: Veronica na jeho zradu doplácí zraněnými city, Troy je potrestán pouze tím, že jsou mu jeho plány překaženy.

Duncan Kane

Postava Duncana naopak zosobňuje homme attrapé: je Veroničinou první láskou, vroucně jí miluje a jakmile má možnost (je vyvráceno, že by byli nevlastními sourozenci a jejich vztah tak představoval incest), opět se k ní navrácí. Duncan se navíc ve druhé řadě stává otcem, a svou oddanost rodině a postavení milujícího otce dokazuje tím, že se dobrovolně uchyluje k životu mimo zákon, opouštěje tak i milovanou Veronicu, jen aby mohl být se svou dcerou pohromadě.

Wallace Fennel

Veroničin nejlepší kamarád Wallace má v seriálu úlohu muže-pomocníka, vztah mezi ním a Veronicou však nemá žádný romantický podtext. Wallace neustále vypomáhá Veronice s případy a od pilotního dílu představuje její hlavní oporu mimo rodinné zázemí.

Cindy „Mac“ Mackenzie

Postavu ženy-pomocnice představuje Veroničina kamarádka Mac, která sama k sobě odkazuje jako ke „Q“ k Veroničinu Bondovi, protože se vyzná v počítačích a různých elektronických vychytávkách, které Veronica v případech potřebuje (např. 2.08 „Ahoy, Mateys!“). Zároveň je v podstatě jedinou opravdovou dívčí kamarádkou Veronicy napříč celý seriálem.

5.4. Noirové svícení

Film noir charakterizuje konstantní protiklad světla a tmy. „Malé plochy světla se zdají být téměř na kraji pohlcení temnotou, která je ohrožuje ze všech stran. Obličeje jsou snímány ‚low-key‘⁹⁴, interiéry jsou vždycky temné se zlověstnými vzory stínů na stěnách, a exteriéry jsou točeny ‚night for night‘.“⁹⁵ Ostré světlené přechody parcelují obraz a „lámou“ interiéry i tváře herců.

Scény ve Veronice Mars se často odehrávají v noci a využívají kontrastního svícení i vychýlených rakurzů. Interiéry – policejní stanice, detektivní kancelář i Veroničin domov - jsou potemnělé. Umělé osvětlení často vykrajuje jen části tváří. Také stíny vrhané žaluziemi a mřížemi, tolik typické pro film noir, se objevují v mnoha epizodách. V interiérech je často rovněž přítomno barevné sklo, které vrhá na předměty, zdi a tváře zabarvené stíny.



Veronica Mars 3.01 „Welcome Wagon“



Veronica Mars 3.15 „Papa's Cabin“



Oba snímky z Veronica Mars 3.01 "Welcome Wagon"

⁹⁴ „Low-key“ svícení spočívá v maximálním potlačení změkčujícího doplňkového světla, které má v klasickém stylu za úkol vyrovnávat kontrasty.

⁹⁵ PLACE, Janey – Peterson, Lovell. Some visual mitos of film noir. In SILVER, Alain – URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. 5th edition. New York: Proscenius Publishers, 1999. s. 67.



Veronica Mars 1.01 "Pilot"



Veronica Mars 2.17 "Plan B"



Veronica Mars 3.15 "Papa's Cabin"



Oba snímky z Veronica Mars 3.14 "Mars, Bars"

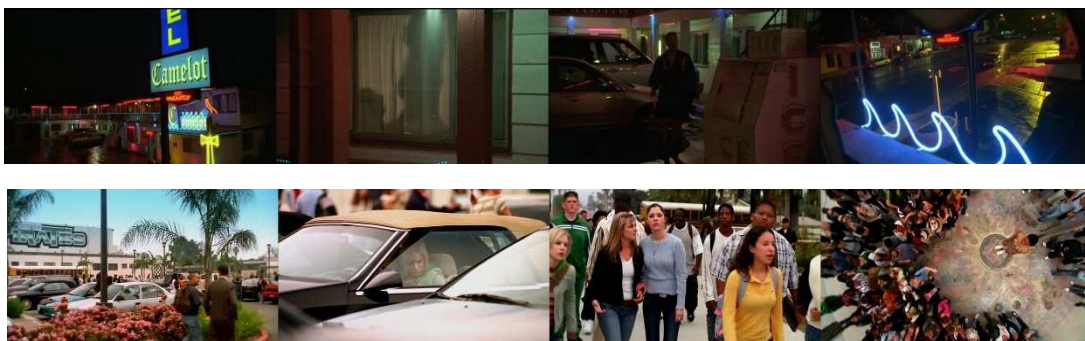


Veronica Mars 2.20 "Look Who's Stalking"



Veronica Mars 2.06 „Rat Saw God“

Noirového svícení zdaleka nevyužívají všechny záběry a mnoho z nich se odehrává za bílého dne ve škole, na prosluněné pláži apod. Díky tomu ale mohou kontrasty tvořit i jednotlivé scény. Dobře to ilustruje pilotní díl – konkrétně jeho režisérská verze, jež začíná temnou noční scénou u motelu, a po znelce se ocitáme v sluncem prozářeném okolí střední školy Neptune High. Touto scénou také začíná varianta epizody, která běžela na stanici UPN.



Veronica Mars 1.01 "Pilot"

Noirovým svícením je také výrazně ovlivněna „fotografická“ znělka ve třetí řadě:



6. NARATIVNÍ STRATEGIE VE VERONICE MARS

6.1. Dlouhodobé narativní linie a případy týdne

Narativní strategie ve Veronice Mars jsou rozdílné jak pro celé řady, tak pro jednotlivé díly. První dvě sezóny jsou narativně značně komplikovanější, zatímco třetí řada nabízí poněkud uhlazenější, pro diváka méně náročnou strukturu. Všechny tři řady jsou ovšem založeny na propojení dlouhodobých narativních linií („the big bad“) se samostatnými případy vyřešenými v rámci jedné epizody („case-of-the-week“).

6.1.1. Dlouhodobé narativní linie

V prvních dvou řadách se setkáváme s „hlavním případem sezóny“, jež se táhne napříč celou řadou. V první řadě je jím zavraždění Veroničiny kamarádky Lilly Kane, ve druhé havárie školního autobusu. V obou případech jsou případy ustaveny hned v prvním díle a vyřešeny v posledním. Pátrání pro pachatele Lilly je přitom nějakým způsobem rozvíjeno ve 14 epizodách, havárie autobusu potom v 16.

První dvě řady pracují ale i s dalšími dlouhodobými narativními liniemi. V první řadě je to hned od pilotního dílu otázka odchodu Veroničiny matky (řeší se v 9 dílech) a Veroničino znásilnění (3 díly). V průběhu sezóny se pak přidává otázka, kdo je Veroničiny pravým otcem (6 dílů). Druhá řada přináší záhadnou vraždu motorkáře Felixe, jež se časově udála na konci první série (9 dílů), a kampaň Woodyho Goodmana na inkorporaci Neptunu (7 dílů). Později se připojuje linie s Wallacovým otcem (3 díly) a soudní proces s hlavním padouchem první řady Aaronem Echollsem (6 dílů).

Dlouhodobé linie v první a druhé řadě přitom od sebe nejsou nijak striktně odděleny, ale vzájemně se prolínají. Útěk matky nejprve vypadá, že je následkem Lillyiny vraždy, ale později se ukáže, že ve skutečnosti souvisí s otázkou otcovství. Veroničino znásilnění je nepřímým následkem vraždy Lilly a ve druhé řadě se dostává do spojení s případem sezóny – havárií autobusu. Ta se nakonec ukáže velmi úzce svázaná také s linií Woodyho kampaně. Proces s Aaronem Echollsem pak navazuje na hlavní narativní linii první řady.

Třetí řada má pouze dvě dlouhodobé linie, jež se již neprolínají, ale časově po sobě následují: Případ znásilňování studentek je vyřešen během prvních devíti epizod, na konci deváté je pak představena další dlouhodobá záhada – zabití děkana, jež se řeší až do epizody 3.15. Po něm následují již samostatné případy, jednou pouze mírně zasahující i do jiné epizody (Záhada tajné nahrávky je představena na konci 19. dílu, ale až ve 20. epizodě se skutečně řeší.). Ty namísto dlouhodobého řešení případu stmeluje alespoň počínající romantická linka Veronicy s Pizem. V prvních dvou epizodách se potom ještě navazuje na cliffhanger, ustavený v posledním díle 2.22. Veronica v nich však vůbec nefiguruje.

Grafické znázornění dlouhodobých narativních linií v prvních dvou řadách značí komplikovanost:

1. řada	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.
Vražda Lily																						
Útěk matky																						
Otázka otcovství																						
Veroničino znásilnění																						

2. řada	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.
Havárie autobusu																						
Incident na mostě																						
Woodyho kampaň																						
proces s A. Echollsem																						
Wallacův otec																						

Narativní strategie ve třetí řadě jsou na první pohled jednodušší:

3. řada	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.
Keith a Kendall																				
Znásilnění																				
Vražda děkana																				
Vztah s Pizem																				
Tajná nahrávka																				

K tomu musíme připočítat také narativní linie vyvíjejících se milostných, rodinných a přátelských vztahů. V **první sezóně** jsou jimi:

V rámci rodiny a přátel

1. Veronica a její otec Keith Mars
2. Veronica a její matka Lianne Mars
3. Veronica a Wallace Fennell
4. Veronica a Mac
5. Veronica a Eli „Weevil“ Navarro

Veroničin romantický život

6. Veronica a Logan Echolls

7. Veronica a Leo
8. Veronica a Duncan Kane – milostný vztah v minulosti, nejasný vztah v současnosti
9. Veronica a Troy Vandegraff
- Romantické vztahy Keitha Marse
10. Keith Mars a školní poradkyně
11. Keith Mars a Alicia Fennelová
12. Keith Mars a Lianne Mars

Ve druhé řadě:

Přátelé a rodina

1. Veronica a Keith
2. Veronica a Wallace
3. Veronica a Mac
4. Veronica a Weevil

Romantické vztahy

5. Veronica a Duncan
6. Veronica a Logan

Romantické vztahy jiných postav

7. Wallace a Jackie
8. Keith a Alicia Fennell

Ve třetí řadě:

Přátelé a rodina:

1. Veronica a Keith
2. Veronica a Wallace
3. Veronica a Mac
4. Veronica a Weevil

Veroničiny romantické vztahy:

5. Veronica a Logan
6. Veronica a Piz

Romantické vztahy jiných postav

7. Mac a Bronson
8. Mac a Max
9. Meg a Logan
10. Keith a Harmony

6.1.2. Případy týdne

Každá epizoda je zpravidla založena na A-zápletce, jež tvoří detektivní případ, který zaujímá největší část syžetu a zároveň je před koncem epizody vyřešen. Současně s ním se pak v rámci každého dílu objevují také B- a C-zápletky, týkající se většinou dlouhodobých linií – celosezónního případu a vztahů.

Epizoda 1.06 „You Think You Know Somebody“ obsahuje tři narativní linie: A-zápletkou je hledání Troyova auta a v něm převážených steroidů, stopážově druhou nejdelší linií je Keithův nový milostný vztah a jeho dopad na Veronicu (B-zápletka), a nejmenší prostor je věnován hledání matky (C-zápletka).

A-zápletek může být také příležitostně více: V pilotním díle se řeší tři případy týdne naráz: 1. zápletka s Wallaceovým problémem s motorkáři, 2. vyšetřování pochybného udržování licence striptýzového baru a 3. nevěra Jakea Kanea. Dvě prvně jmenované linie se přitom na konci díky Veroničině přičinění vzájemně ovlivní a vyšetřování Jakea Kanea otevře další otázky ohledně dvou dlouhodobých linií – hledání Veroničiny matky a vraždy Lilly, takže se ukáže být ne úplně klasickou A-zápletkou.

Také v 1.15 „Ruskie Business“ řeší Veronica více případů týdne, dva se přitom v sobě odrážejí tematicky: Veronica je najata k nalezení ztracené lásky a zároveň pomáhá své kamarádce odhalit identitu jejího tajného obdivovatele. Třetím řešeným případem je pak hledání Loganovy matky, které zase zrcadlí dlouhodobou linii útěku Veroničiny matky (zde v pozici B-zápletky). C-zápletku tvoří Veroničin rodící se milostný vztah s Leem.

Většinou je ale epizoda více jednoznačně strukturována a A-zápletka je jasně definována v teaseru před znělkou. B-zápletek se objevuje často více než jedna. Jako v 1.19 „Hot Dogs“:

1. A-zápletka (případ týdne): únosy psů
2. B-zápletky (dlouhodobé linie): otázka otcovství a vražda Lilly Kane
3. C-zápletky (vztahy): Veronica a Logan, Loganova rodina

Nebo v 2.06 „Rat Saw God“:

1. A-zápletka (případ týdne): pátrání po Amelii Delongpré
2. B-zápletky (dlouhodobé linie): případ na mostě, havarovaný autobus
3. C-zápletka (vztahy): Narušená důvěra Keitha ve Veronicu

6.1.3. Závěrečné epizody

Výjimku v struktuře epizod tvoří závěrečné epizody řad, které neobsahují žádné případy týdne, ale sbíhají se v nich a řeší jednotlivé dlouhodobé linie.

Poslední díl první řady (1.22 „Leave It To Beaver“) spojuje dlouhodobé linie (1) hledání vraha Lilly, (2) útěku matky a (3) otázky otcovství. Všechny linie jsou v rámci epizody vyřešeny. Epizodu však uzavírá cliffhanger, jenž započíná jednu z dlouhodobých linií v řadě další.

Závěrečná epizoda v druhé řadě (2.22 „Not Pictured“) spojuje linie (1) Woodyho kampaně, (2) havárie autobusu a (3) procesu s Aaronem Echollsem. Zároveň uzavírá vztahovou linii (4) Wallace a Jackie a otevírá novou u (5) Veronicy a Logana. Epizoda se rovněž navrácí k dlouhodobé linii z první sezóny, když přepisuje informace ohledně Veroničina znásilnění.

Ve třetí sezóně (3.20 „The Bitch Is Back“) je situace jiná, protože posledních pět dílů nespojuje žádná dlouhodobá záhada. Veronica tak řeší klasický případ týdne, jenž byl ustaven na konci předešlého dílu. Ten se nakonec ukáže být přece jen nějak propojen s první řadou, a to postavou Jakea Kanea, jenž stojí v pozadí odhaleného zločineckého spolku. Typický cliffhanger na konci chybí, ovšem úplné uzavření epizoda také nenabízí: zločinci nejsou potrestáni, Veroničin romantický vztah vyvolává otázky (zůstane s Pizem nebo se vrátí k Loganovi?) a svět příběhu opouštíme před odhalením výsledků voleb na šerifa, takže nevíme, zda Keith uspěje (ačkoliv tušíme, že spíše ne).

6.1.4. Cliffhangery

Struktura jednotlivých epizod *Veronicy Mars* pracující s několika zápletkami poskytuje určité uzavření v rámci dílu. To bývá ovšem na konci často „zrušeno“ cliffhangerem, navnazujícím diváky na další díly. Cliffhangery se na konci epizody neobjevují vždy, 19 dílů nabízí uzavření epizody bez něj. Ve zbylých 45 najdeme několik druhů cliffhangerů:

1. Podle povahy zakončení epizody:

- informační cliffhanger: je nám poskytnuta nová informace o dlouhodobé záhadě, která posouvá případ novým směrem (důkaz od Koontzové nevině v 1.06 „Return of the Kane“, Veronica vydedukuje, že všichni

zemřeli kvůli ní v 2.02 „Driver Ed“, Logan přijde s informací, že je Mercer nevinný v 3.06 „Hi, Infidelity“)

- cliffhanger nezodpovězené otázky: jsme svědky něčeho, co nedokážeme přesně interpretovat, případně neznáme odpověď na položenou otázku (opuštěné auto Loganovy matky na mostě v 1.12 „Rashard and Wallace Go To White Castle“, Duncan otevře dopis, ale nevíme, co je v něm v 2.08 „Ahoy, Mateys!“)
- akční cliffhanger: epizoda skončí nějakou vypjatou událostí (Aaron Echolls pobodán v 1.10 „An Echolls Family Christmas“, autobus sjede ze skály v 2.01 „Normal Is the Watchword“)
- vztahový cliffhanger: díl končí novým vývojem ve vztahu Veronicy a někoho dalšího (Veronica si jde promluvit s Loganem o vztahu a ten má na pokoji Kendall v 2.20 „Look Who’s Stalking“, Veronica a Piz se políbí v 3.16 „Un-American Graffiti“)

2. Podle navázání epizod

- Cliffhanger, na nějž přímo navazuje další epizoda (v rámci seriálu použito v kombinaci epizod 1.08-1.09, 1.13-1.14, 1.16-1.17, 2.04-2.05, 2.21-2.22, 3.19-3.20)
- Další epizoda navazuje nepřímě, mezi situací v cliffhangeru a počátkem epizody existuje časová prodleva (např. obvinění Terrence Cooka 2.12- 2.13)
- Cliffhanger se v další epizodě téměř neřeší (např. pobodání Aarona v 1.10-1.11)

Zakončení epizod se tedy ve *Veronice Mars* značně variuje – od uzavření epizody jakýmsi dočasným happyendem (Veronica vtipkuje s kamarády v 1.02 „Credit Where Credit’s Due“) po vypjaté cliffhangery (Veronica zatčena v 3.13 „Postgame Mortem“).

6.2. Flashbacky a sny

6.2.1. Kategorizace flashbacků

Flashbacky tvoří nedílnou součást narativních strategií především první řady *Veronicy Mars*. V první sezóně se vyskytuje dohromady 77 flashbackových vstupů, ve druhé je to 29, ve třetí již pouhých 6. Flashbacky můžeme rozdělit podle několika kritérií. Otázky, které si budeme klást, jsou: 1. Váže se daný flashback k vědomí či smyslům nějaké postavy? 2. Jaká situace flashbacky spouští? 3. Jsou podpořeny voice-overem? Flashbacky ve Veronice na základě toho můžeme rozdělit následovně:

1. Podle spojitosti s vědomím či smyslovou reprezentací postavy

- Veroničiny flashbacky
- Flashbacky náležící k vědomí jiné postavy
- Flashbacky zprostředkované přímo fikcizací

2. Podle spouštěcí situace

- Veroničina vzpomínka na základě něčeho, co Veronica vidí nebo slyší
- výpověď svědka
- hypotéza na základě nově získaných informací
- vizualizace audionahrávky

3. Podle kooperace s voice-overem

- flashback je uvozen voice-overem, ale ten později mizí a nechává prostor dialogům a akci
- voice-over nás provází celým flashbackem, diegetický zvuk je utlumen, či úplně potlačen
- voice-over se ozve jednou či vícekrát i v průběhu flashbacku, ale není dominantní
- flashback není nijak spojen s voice-overem

Všechny variace proberu v následujících třech podkapitolách.

6.2.2. Flashbacky jako vzpomínky

Nejčastěji používaným typem v seriálu je flashback, jenž reprezentuje Veroničino vzpomínání na minulost. Často je ještě před začátkem uvozen voice-overem a záběrem na Veronicu. Následně se spolu s bílým zábleskem a hrdinčiným hlasem přeneseme v čase. Obraz je většinou stylově odlišen jiným barevným tónem.



Veronica Mars 1.01 "Pilot"



Veronica Mars 1.07 "The Girl Next Door"

Méně často se setkáme s flashbackem bez uvozujícího voice-overu, vyvolaným nějakým bezprostředním podnětem (oblíbená písnička, něčí slova), opět s předcházejícím záběrem na Veroničin obličej.

Tento typ flashbacků se objevuje po celou první sezónu (dohromady v 15 dílech). Představují nám Veroničinu minulost, vysvětlují její současné postavení ve škole, vztahy s hlavními postavami, definují celosezónní záhady. Velká většina se tedy týká dlouhodobých linií a vrací se do doby před počátkem syžetu seriálu (kromě dílu 1.16 „Betty and Veronica“, který se vrací jen o několik hodin zpátky a který proberu zvlášť). Pouze čtyři epizody první řady nabízí flashbacky týkající se především postav z případu týdne, ve dvou z nich je však navíc nějak rozvíjena dlouhodobá linie (dozvídáme se víc o Veroničině vztahu s Lilly v 1.13 „Lord of the Bling“, získáváme novou informaci o Duncanovi v 1.14 „Mars vs. Mars“).

6.2.3. Flashbacky jako hypotézy

V předešlé podkapitole jsme měli co dočinění pouze s flashbacky vázanými na Veroničino vědomí, u nichž se automaticky počítá s pravdivostí. Dalším

typem, který může být rovněž vázán na Veroničinu mysl, jsou flashbacky jakožto hypotézy. Jedná se o mikrosvěty zprostředkující nám možný či minulý průběh minulé události, tak jak si jej představuje Veronica, nebo jak nám fikcizace vizualizuje Veroničina slova o oné události. V seriálu má opět několik různých podob.

Prvním je záběr na Veronicu a voice-overový úvod, představující nám Veroničinu hypotézu, následovaný bílým zábleskem a flashbackem, v němž již Veronica nechává promlouvat diegetický dialog (3 hypotézy ohledně toho, kdo mohl zabít Lilly v 1.17 „Kanes and Abel's“). Tento typ je spojen s nejistou pravdivostní hodnotou, a na úrovni stylu je odlišen od „běžných“ flashbacků trhaným pohybem obrazu.

Druhým využívaným způsobem je Veronica vyslovující své hypotézy nahlas a následná či současná vizualizace jejích slov. Jedná se o pro detektivky klasický postup, kdy detektiv seznamuje ostatní postavy a diváka s tím, „jak to opravdu bylo“, a obrazový doprovod (často zcela bez diegetického zvuku) jeho projev spíše ilustruje. Ukázkovým příkladem je závěrečná vysvětlující scéna v 1.10 „An Echolls Family Christmas“, dále sem patří konfrontační scéna s padouchem v 2.22 „Not Pictured“ či flashbacky vztahující se k volbám v 1.06 „Return of the Kane“. Protože v tomto případě se jedná o hypotézu, prokázanou Veroničinými důkazy, nepanují ohledně její pravdivosti pochyby, a dá se proto brát také jako zprostředkovaná přímo fikcizací, která tak dává Veronice za pravdu.

6.2.4. Flashbacky jako výpovědi

Dalším pro detektivní žánr klasickým typem flashbacku je výpověď svědka. Může probíhat následovně: 1. Jiná postava než Veronica vypravuje nahlas svou verzi události - nejprve ji vidíme při aktu vyprávění, následně přepneme do flashbacku a slyšíme ji ve voice-overu – ten buď vyprávění dominuje, nebo zaznívá přerušovaně, případně úplně ustupuje. 2. Je naznačeno, že jiná postava než Veronica bude vyprávět, načež bez voice-overu započne flashback. Flashback v tomto případě zastupuje hlasité vyprávění postavy.

Otázka, zda vstupujeme do něčího vědomí (vzpomínek), v tomto případě závisí na důvěryhodnosti svědka. Ta se může během epizody nebo celé série

navíc měnit. Například flashbacky na základě výpovědí Veroničina otce či dobrých kamarádů jsou považovány za zcela důvěryhodné a přidružené flashbacky lze brát proto jako vstup do jejich mysli. Nejméně hodnověrné jsou naopak výpovědi v rámci dílů s multiperspektivní narací – tedy epizody obsahující mnoho výpovědí týkající se jednoho případu/události (1.10 „An Echolls Family Christmas“, 1.21 „A Trip to the Dentist“). Ve třech epizodách se setkáváme s klamavými flashbacky, které jsou odhaleny a uvedeny na pravou míru (těmi „pravými“ flashbacky) až na konci epizody (případ s Tritony v 1.12 „Clash of the Tritons“), v průběhu řady (Thumperova lež v 2.08 „Ahoy, Mateys!“), či dokonce v řadě úplně jiné (lživý Beaverův flashback z 1.21 „A Trip to the Dentist“ je osvětlen až v 2.22 „Not Pictured“).

6.2.5. Flashbacky jako vizualizace audionahrávky

Posledním typem flashbacku je vizualizace audionahrávky, jež se v seriálu sice objevuje pouze ve třech dílech (1.16 „Betty and Veronica“, 2.05 „Blast from the Past“, 2.12 „Rashard and Wallace Go To White Castle“), ovšem jedná se o zcela specifickou situaci, spojenou s detektivním žánrem, a proto jej uvádím v rámci samostatné podkapitoly. Flashback je v tomto případě vyvolán tím, že Veronica nebo Keith poslouchají záznam výslechu či tajného odposlechu, přičemž nám fikcizace zprostředkuje obraz probíhajícího rozhovoru.



Obrazové ztvárnění přechodu do vizualizace nahrávky, kterou Veronica poslouchá.

Veronica Mars 1.16 „Betty and Veronica“

V díle 2.05 navíc Veronica zrychleně přetáčí dlouhý záznam, který pořídila, což je zohledněno také v rámci obrazu pomocí time-lapsu.



Veronica přetáčí audiozáznam – zrychlený zvuk doprovází zrychlený obraz.

Veronica Mars 2.05 "Blast From the Past"

6.2.6. Flashbackové epizody

Za flashbackové epizody považují takové, u nichž se objevují flashbackové vstupy opakovaně v rámci celé epizody a systematicky tak rozvíjí fabuli dílu, potažmo celého seriálu. Seznam čítá dohromady sedm dílů, z nichž pouze jeden je z druhé řady, zbytek náleží do první sezóny. Ze třetí sem nespadá již žádný, neboť se v ní s flashbaky pracuje jen minimálně.

		Název epizody	Počet flashbacků
1.	1.01	„Pilot“	8
2.	1.04	„The Wrath of Con“	5
3.	1.10	„An Echolls Family Chistmas“	8
4.	1.13	„Lord of the Bling“	6
5.	1.16	„Betty and Veronica“	8
6.	1.21	„A Trip to the Dentist“	15
7.	2.01	„Normal Is the Watchword“	8

Epizoda 1.01 „Pilot“

Pilotní díl Veronicy existuje ve dvou verzích – jedna, původní, která běžela na UPN, druhá, režisérská verze vyšla pouze na DVD. Varianty od sebe odlišuje úvodní scéna – zatímco původně vysílaný díl začíná prosluněným záběrem na střední školu Neptune High, režisérská verze je uvozena noirovou noční scénou, odehrávající se u pochybného motelu. Teprve po znělce následuje záběr na školu a titulek „Před 20 hodinami.“ Znovu se pak k momentu u motelu dostaneme až v polovině epizody.

Temporalita je tak hned od začátku narušena – úvod *in media res* dělá z poloviny epizody v podstatě flashback. V celém díle se pak vyskytuje 8

flashbacků. 7 z nich je vázáno na Veronicu, jeden patří jiné postavě – Wallacovi.

Hned první flashback se týká vztahů. Veronica sedí sama u stolu na školním dvoře, sleduje svoje bývalé přátele a popisuje svůj vztah k nim ve voice-overu. Následuje klasický bílý záblesk a flashback, ilustrující Veroničina slova o tom, jak se ní rozešel její přítel Duncan.

Druhý flashback patří Wallaceovi, když Veronice vypráví, jak si znepřátelil šerifa a místní motorkářský gang.

Třetí flashback jako jediný v tomto díle není vázán na voice-over: Veronica uslyší hrát z otevřeného okna píseň, která jí něco připomene, a ze záběru na ni se beze slov přeneseme do vzpomínky na narozeninovou oslavu u bazénu. Na oslavě vidíme Duncana a její matku. Ze vzpomínání Veronicu vytrhne sousedka, která ji osloví. Veronica, ještě ve vzpomínce, odpovídá „mami“, než si uvědomí, kdo na ni ve skutečnosti mluví. Jasně je tedy ukázáno, že Veronica si vybavuje vzpomínku právě v daný moment, a že skutečně vstupujeme do její mysli.



Hudba z hrajícího rádia spouští ve Veronice vzpomínku.

Veronica Mars 1.01 "Pilot"

Zbýlých pět flashbacků je mnohem více informativních. První dva si Veronica vybavuje, když sleduje Jakea Kanea, a týkají se jeho dcery, Lilly Kane, jež byla zavražděna. Dozvídáme se z nich o Veroničině vztahu s Lilly, o dnu vraždy a o jejím vyšetřování, které vedlo k otcovu odvolání z pozice šerifa. Další tři flashbacks se věnují následkům vraždy: odchodu matky a Veroničinu znásilnění.

Všechny flashbacks v pilotním díle se věnují představení postav, vztahů a dlouhodobé zápletky. Dokonce i Wallacova výpověď, která se primárně týká A-zápletky, v sobě ukrývá informace o charakterech vedlejších postav – šerifovi a členech mexického gangu. Společně s voice-overem tak flashbacks slouží jako významný způsob narativní expozice seriálu.

Epizoda 1.04 „The Wrath of Con“

Druhá epizoda, výrazně pracující s flashbacky, nabízí menší variabilitu. Všechny Veroničiny vzpomínky se týkají jedné události, a kromě jedné výjimky se odehrávají během jediného dne, možná v rámci několika hodin. Veronica se totiž chystá jít na školní ples, a v souvislosti s tím vzpomíná na poslední podobnou akci, kterou prožila s Lilly a přáteli. V pěti flashbackích se především odhaluje charakter Lilly, s čímž souzní zakončení epizody, odehrávající se při otevření Lilliiny vzpomínkové fontány. Mnoho se dozvídáme také o postavě Duncana a Logana (Lillyin přítel), a v neposlední řadě o Veronice, lépe řečeno o jejím minulém já.

Jeden flashback je uvozen voice-overem, když mimo obraz zaznívá: *„Velký ples – neoddělitelná součást fantazií každé středoškoláčky. Ale já jsem si ten sen už prožila. Ve srovnání s tím se všechno zdá být jen lacinou připomínkou.“* Ostatní flashbacky jsou zcela bez voice-overu. Kromě rozvíjení charakterů postav totiž nemají jinou informační funkci – namísto toho slouží spíše pro navození nostalgické atmosféry.

Epizoda 1.10 „An Echolls Family Christmas“

Třetí flashbackový díl zachází s flashbacky opět úplně jiným způsobem. Epizoda pracuje s multiplespektivní narací – Veronica zpovídá v rámci případu týdne jednotlivé svědky. Osm flashbacků patří dohromady šesti postavám. Ty podávají Veronice v průběhu dílu své výpovědi, a ta na konci vše uvádí na pravou míru při typickém „velkém odhalení“. Na rozdíl od předchozích probíraných epizod tento díl využívá flashbacky pouze k rozvíjení krátkodobé A-zápletky.

Epizoda 1.13 „Lord of the Bling“

Tento díl obsahuje pět flashbacků, týkajících se případu týdne. Veronica pomáhá otci pátrat po Yolandě, její spolužačce ze školy, a v průběhu epizody se z flashbacků dozvídáme, jaký s ní Veronicu spojoval vztah. Vzpomínka je pokaždé uvozena voice-overem, v němž Veronica nějak reaguje na něčí slova

o Yolandě. („Tohle není poprvé, co mám šanci pomoci Yolandě Hamilton...“ „Kdo že jsem já? Byla jsem Yolandina první kamarádka v Neptunu...“)

Druhý flashback nabízí zajímavé prolnutí se současností. Veronica si vybaví vzpomínku, když jde po školní chodbě. Ve flashbacku vidíme Veronicu s Yolandou jít rovněž po chodbě, a v jednu chvíli vidíme, jak se „aktuální“ Veronica ohlíží za svým minulým já, které kolem ní projde, načež následuje bílý záblesk, navracení nás do Veroničiny přítomnosti.



Veronica s Yolandou jdou ve flashbacku po chodbě.. A prochází kolem současné Veronicy.

Veronica Mars 1.13 "Lord of the Bling"

Kromě Veroničina vztahu s Yolandou nám přinášejí flashbacky další informace o vedlejších postavách, především o Lilly. Ukazují nám, jaký vliv na Veronicu měla, když ta se kvůli ní vzdala přátelství s Yolandou. Více nám také osvětlují romantický vztah Lilly a Logana a jeho nestálost.

Epizoda 1.16 „Betty and Veronica“

Epizoda „Betty and Veronica“ pracuje s dvěma typy flashbacků; oba rozvíjí dlouhodobou zápletku a navzájem spolupracují.

V šesti flashbackích se netradičně vracíme po časové ose jen několik málo hodin před začátek syžetu. Předchozí díl totiž končí cliffhangerem, když Veronica konečně nachází svou matku. Epizoda 1.16 začíná zhruba několik hodin po této události a teprve ve svém průběhu nám postupně dává informace o tom, jak setkání s matkou probíhalo. Hned na začátku jsou přítom nepřímo nastoleny dvě otázky, jež nám flashbacky následně zodpovídají: 1. Kde nyní je Veroničina matka? a 2. Proč skutečně opustila rodinu? V průběhu se pak přidává také: 3. Co se stalo s Veroničiny penězi?

Do flashbacků, až na jednu malou výjimku, nezasahuje voice-over, a mají podobu vstupu do Veroničina vědomí: Vidíme zamyšlenou Veronicu, případně slyšíme ve voice-overu, nad čím přemýšlí, a následně se přeneseme do flashbacku. Že se jedná o přímý vstup do Veroničina vědomí, je podpořeno i tím, že Veronicu ze vzpomínání často někdo vytrhne. Po druhém flashbacku jí říká Leo, když ji zastihne zamyšlenou: „Jen abys věděla, představuju si, že to

denní snění je celé o mně...“ V průběhu šestého flashbacku zase Lea slyšíme, jak se Veronicy ze světa vně vzpomínky ptá: „*Už sis něco vybrala?*“, a flashback končí, protože se Veronica vzpamatuje a pokračuje v pročitání jídelního lístku. Vstup do vzpomínek je asociativního rázu, zprostředkovaný například typickým prolutím předmětu v současnosti s podobným objektem v minulosti.



Veronica si nalévá kávu a záběr na konvici se prolne s podobným záběrem ve flashbacku.

Veronica Mars 1.16 "Betty and Veronica"

Dva flashbacky potom představují vizualizace audionahrávky, kterou v dané epizodě Veronica získá, aby si potvrdila informace, jež získala od matky. Jsou jimi výpovědi Jakea a Celeste Kaneových a dozvídáme se v nich hlavně to, že jsou jejich výpovědi lživé (pokud je srovnáme s výpovědí matky) a nekorespondují ani spolu navzájem, což posiluje teorii o zapletení Kaneových ve vraždě Lilly.

Epizoda 1.21 „A Trip to the Dentist“

Tento díl představuje epizodu s vůbec nejvíce flashbackovými vstupy. Postupně se jich v ní objeví patnáct a zprostředkují nám výpovědi deseti osob a jednu Veroničinu hypotézu. Celá epizoda je založena na Veroničině pátrání po tom, kdo ji znásilnil, čemuž předchází zjištění na konci epizody 1.20 „M.A.D.“ o tom, kdo měl na večírku možnost dát jí do pití drogu. Veronica na základě toho vyslýchá jednotlivé spolužáky, kteří byli na večírku přítomni. Některé jejich vzpomínky se přitom týkají stejných událostí, které ovšem jednotliví svědkové popisují částečně, nebo zcela odlišně. Každému z nich pak Veronica i my přikládáme jinou míru spolehlivosti na základě toho, jaké vztahy sdílí s Veronicou z předešlých dílů. Pracuje se tu tedy velmi silně s komparativním zprostředkováním informací.

Každá výpověď začíná verbálně a pokračuje vizuálně:

1. Mikrosvět kamarádky Meg: Ta viděla Veronicu opilou a bezvládnou v obležení několika lidí a když ji chtěla pomoci, někdo ji předběhl a

Veronicu odsud odvedl. Meg v průběhu první řady několikrát Veronice pomůže a sama Veronica ji pojmenuje jako „poslední milou osobu ze školy“, takže spolu z Veronicou nemáme důvod její výpověď zpochybňovat.

2. Mikrosvět spolužáka Lukea: Ten jí prozradí, že viděl Madison Sinclair, jak píše Veronice na auto lihovkou „děvka“. Lukeovi Veronica v jedné epizodě pomohla, jeho výpověď je věrohodná, protože Madison a Veronica se nikdy neměly v lásce.
3. Mikrosvět Madison: Svůj čin ospravedlní jako pomstu za to, že se Veronica před očima všech vášnivě vrhala po jejím příteli. Zprvu pouze slyšíme verbální výpověď. Veronica jí nevěří, a Madison se nadechuje k detailnějšímu popisu, načež se dostáváme do Madisonina mikrosvěta, v němž Veronica divoce tančí s Madisoniným přítelem Dickem a poté se vrhne po vedle sedícím Caseym.
4. Mikrosvět Caseyho: Z jeho pohledu vidíme stejnou scénu, jakou popisovala Madison - v pozadí slyšíme stejnou skladbu „I Touch Myself“ od Divinyls, kamera zabírá scénu ze stejného místa a ve stejném úhlu. Veronica se ale pouze mátožně potácí kolem Dicka, který toho využije a začne se s ní líbat, a až když si uvědomí, že to vidí Madison, rychle ji od sebe odstrčí ke Caseymu. Vzhledem k tomu, že s Caseym má Veronica mnohem lepší vztahy než s Madison, a jeho verze vypadá mnohem věrohodněji, nahradí tato verze událostí tu Madisoninu – ačkoliv nemusela záměrně lhát, ale zkrátka situaci špatně vyhodnotit. Casey Veronice dále prozradí, že i poté, co byla zdrogovaná, ji Dick a Sean nalévali panáky.
5. Mikrosvět Seana: Tvrdí, že to nebyl on, kdo Veronicu opíjel, ale Dick a jeho bratr Beaver. Vidíme, jak Dick zcela bezvládnou Veronicu přináší do postele a nechává ji tu se svým bratrem, kterému ještě hodí kondomy a utrousí nelichotivou poznámku stran Veroničina sexuálního života.
6. Mikrosvět Dicka: Vidíme Dicka, jak prochází kolem dveří do ložnice, kde Veronica naprosto při vědomí svádí jeho bratra Beavera. Tuto výpověď Veronica násilně ukončí (její hlas slyšíme ještě ve chvíli, kdy ji vidíme v Dickově „vzpomínce“), protože ji okamžitě vyhodnotí jako lež.

7. Mikrosvět Beavera: Vracíme se do ložnice, kde Veronicu a Beavera zanechal Dick. Na rozdíl od Seanovi vzpomínky (která měla dosud status možné skutečnosti) to ale není jen Dick, kdo ponouká Beavera, aby si užil s bezvládnou Veronicou, ale právě Sean, a je to také on, kdo tentokrát hází po Beaverovi balíčkem kondomů. Od Beavera se nicméně Veronica dozví, že ji nechal v pokoji, aniž by se o cokoliv pokusil.
8. Mikrosvět Carrie Bishop: Od Beavera se Veronica dozvídá, že na večírku potkal školní drbnu Carrie Bishop, její kroky proto následují k ní. Ta ji na párty opravdu zahlédla, když šla kolem dotyčné ložnice – a viděla ji, jak se tu líbá s Duncanem Kanem.
9. Mikrosvět Duncana: Duncan Veronice sdělí, že spolu měli sex, ale že netušil, že je pod vlivem drogy. Vyšetřování v tuto chvíli končí.
10. Mikrosvět Veronicy: Když se Veronica dozví, jak se dostala droga do jejího pití, vidíme tuto situaci, jak si ji Veronica rekonstruuje ve své mysli.
11. Mikrosvět Logana: Logan Veronice ještě osvětluje několik událostí na večírku, jichž byl svědkem.

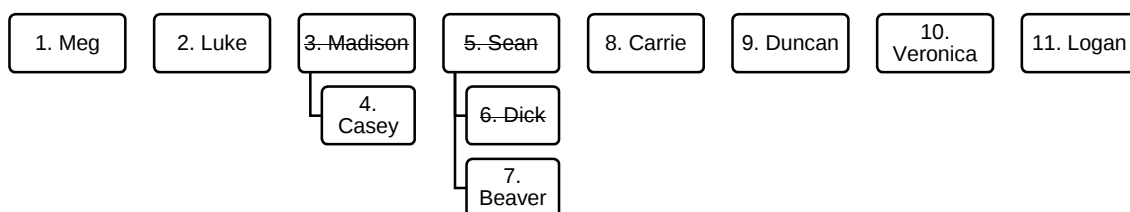


Schéma flashbacků, jejich kolize a platnosti v epizodě 1.21 „A Trip to the Dentist“

Na základě flashbacků v této epizodě uzavírá Veronica jednu dlouhodobou záhadu, kterou nastoluje hned v pilotním díle, ovšem děje se tak pouze dočasně. O 23 dílů později identifikuje retrográdně Beaverovu výpověď jako lživou a ve své hypotéze ukazuje, jak to pravděpodobně skutečně bylo - tedy že ji znásilnil (2.22 „Not Pictured“).

Epizoda 2.01 „Normal Is the Watchword“

První epizoda druhé řady poskytuje podobný model jako díl 1.16 „Betty and Veronica“: ve flashbacích se vracíme do časového úseku mezi dvěma po sobě jdoucími díly, z nichž ten první byl zakončen cliffhangerem. Tentokrát však překlenujeme větší časový úsek, neboť se jedná o údobí mezi dvěma sériemi. Čas fabule, který Veroničiny flashbacky zprostředkují, tak namísto několika hodin zahrnuje přibližně dva měsíce.

Těsné propojení s voice-overem jej zase řadí po bok pilotního dílu, čemuž odpovídá také zaměření flashbacků na vztahy. Jako přidanou hodnotu ovšem tento díl nabízí ještě něco, co se neobjevuje v žádné jiné epizodě: překvapivý narativní zvrat týkající se informace, jež nám Veronica/fikcizace záměrně v epizodním světě i flashbacích zatajila, a vyjevuje nám ji až ve třicáté minutě, tedy po $\frac{3}{4}$ stopáže.

Do té doby v pěti flashbacích figuruje jako její přítel Logan Echolls. Veronicu s ním sice v aktuálním světě nevidíme, ale jeho nepřítomnost je vysvětlena tím, že odjel za svým otcem. Ve chvíli, kdy jej konečně uvidíme (zatím ne po boku Veronicy), vypadá to, že se zrovna chystá za Veronicou jít. Následuje scéna, v níž Veronica řeší případ v kavárně, a její kolegyně jí přichází oznámit, že za ní dorazil její přítel. Scéna zrcadlí podobnou situaci ve flashbacku, kdy za ní do kavárny přišel právě Logan. Ovšem když se Veronica rozeběhne za svým přítelem tentokrát, je jím Duncan Kane. Jak se totiž ve zbylých dvou flashbacích dozvídáme, Veronica se s Loganem během prázdnin rozešla a následně začala chodit s Duncanem.

Celý tento narativní „podvod“ je pečlivě budován právě pomocí flashbacků, v nichž jsme Veronicu viděli pokaždé po Loganově boku. Zpětně nám pak nezbývá než přehodnotit všechno, co jsme si mysleli, že se týká Logana, ale ve skutečnosti mělo co do činění s Duncanem. Jako v případě, kdy Veronica ve voice-overu říká: *„Logan a Duncan spolu nemluví. To se asi zkrátka stane, když kamarád začne randit s vaší bývalou.“* Velmi obratně se tady využívá podobností těchto dvou postav – oba dva chodili s Veronicou, Duncan navíc na konci první řady ukázal, že má proti Loganovu vztahu s Veronicou ostré výhrady (1.21 „A Trip To the Dentist“). Oba dva mají rovněž otce mimo město (Loganův ve vězení, Duncanovi rodiče se odstěhovali z Neptunu), takže

poznámka o absenci kvůli návštěvě otce pasuje na každého z nich. Budování zvratu je tak zdařilé, že v nás nevyvolá podezření dokonce ani to, když Veronica otevřeně říká, že ji Meg Manning viní z toho, že se s ní Duncan rozešel. Z konce minulé řady totiž víme, že Duncan reagoval velmi emotivně na zjištění, že Veronica chodí s Loganem. A Meg byla zase přesvědčená, že je to kvůli tomu, že Veronicu pořád miluje. Zvrat je tedy o to nečekanější a efektivnější u diváků, kteří sledovali první sérii.

Další zvláštností v tomto díle je vrstvení flashbacků: Když Veronica vzpomíná, co se dělo těsně po cliffhangeru, ustaveném na konci epizody 1.22, Logan jí ve vloženém flashbacku vysvětluje, co se mu stalo. Následně se z Loganova mikrosvěta zase vracíme do rámujícího Veroničina.

6.2.7. Sen jako nasměrování v případě

Dalším druhem mikrosvětu, který vedle flashbacku ve *Veronice Mars* najdeme, je sen. Spojení s vědomím postavy je tady na rozdíl od flashbacku vždy zcela nesporné. Způsob použití z něj navíc dělá jakýsi protipól flashbacku – namísto odpovědí na otázky spojené s minulostí často totiž spíše pokládá otázky ohledně budoucnosti. V rámci žánru tak funguje sen jako nasměrování Veronicy i diváka v souvislosti s dlouhodobou záhadou.

Prvním příkladem je Duncanův sen o Lilly v epizodě 1.03 „Meet John Smith“, v němž mu Lilly říká: *„Pravda vyjde najevo. Dej si to dohromady, Sherlocku! Nesedí to a ty to ve skrytu duše víš. Jen kdyby sis to připustil. Prober se z té otupělosti!“*

Druhý příklad tvoří celá „snová“ epizoda 2.18 „I Am Got“, obsahující celkem sedm snových vstupů. Čtyři z nich mají spíše funkci navození atmosféry a přiblížení Veroničiných pocitů. Tři sny nám ovšem poskytují zcela nové informace, nebo naší pozornost směřují k novým otázkám. Všechny sny se odehrávají v havarovaném autobuse, buď těsně před havárií, nebo po ní, a Veronica je v nich konfrontována s oběťmi – jejími spolužáky.

V prvním „usměrňujícím“ snu figuruje její kamarádka Meg a poskytuje Veronice informace o postavě jménem Lucky, o které jsme dříve neslyšeli, ale hned v dalších dílech se ukáže, že je s havárií autobusu úzce spojená.

V dalších dvou snech Veronice její spolužáci kladou otázky ohledně případu, které se později prokážou jako klíčové.

V prvním Peter Ferrer Veronice říká: „*Pokládáš špatné otázky. Lepší by bylo možná zeptat se, proč jsem vůbec byl v autobuse? Proč bych vůbec chtěl jet na baseballový stadión? Popřemýšlej o tom, ano?*“

V druhém snu jí zase Cervando vysvětluje, že pro to, aby vrah odpálil bombu v autobuse ve správný moment, musel být někde poblíž nehody, což dříve Veronica v potaz nevzala. Tento sen je navíc rámován jako sen ve snu. Veronica klímbá při vyučování a je vyvolána k tabuli. Tam se ještě zasní, zdá se jí o Cervandovi, který ji na konci říká „*Jsem Bůh!/I am God!*“, a když se vzpomene, celá třída se jí směje, protože napsala stejná slova na tabuli. V tom se však probouzí skutečně – celou dobu spala na lavici se sluchátky v uších a v nahrávce, kterou zrovna poslouchá, hraje píseň „I Am God“. Díky tomu Veronica rovněž rozřeší A-zápletku, kterou ještě v teaseru pojmenovala: „Kdo nakreslil na sedačku v autobusu obrázek s několika hroby a nápisem ‚I Am God‘?“

6.2.8. Sen jako altersvět

Altersvěty definuje Kokeš jako „*možné stavy věcí paralelní k aktuální rovině fikčního světa, které jsou založeny pouze ve fikcizaci, nikoli v reprezentaci mentálního stavu konkrétního fikčního individua.*“⁹⁶ Veronica Mars přináší zajímavou výjimku. Altersvět je tu totiž založen právě v reprezentaci mentálního stavu Veronicy.

Sen jako altersvět figuruje na začátku dílu 1.22 „Not Pictured“. Veronicu čeká poslední den na střední škole a před jeho začátkem sní o jeho alternativním průběhu. Celý sen trvá téměř čtyři minuty a zprostředkovává nám obdivuhodné množství alter-informací. Jeho alternativní realita přitom spočívá v tom, že v tomto světě nikdy nebyla zavražděna Lilly.

Ve snu se tak Veronica namísto malého apartmánu, do kterého se museli s otcem přestěhovat, probouzí v prostorném domě. Matka, která nikdy

⁹⁶ KOKEŠ, D. Radomír. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2010. s. 28.

nemusela opustit Neptune, na ni čeká s palačinkami. Veroničin styl oblékání, stejně jako povaha odpovídají Veronice, jakou ji známe z flashbacků z doby před Lillyinou vraždou. Po cyničnosti a outsiderovství není ani stopy. Logan ji dokonce nazve „nejdůvěřivější dívkou, jakou zná“. Také Veroničin okruh přátel se změnil – patří do party „nuladevítek“ spolu s Dickem, Loganem a Duncanem (jenž nemusel uprchnout ze země se svým dítětem). Zato svého nejlepšího přítele Wallace, s nímž ji pojí pouto již od pilotního dílu, potkává ve snu poprvé. Wallace vypadá více nerdovsky než v aktuálním světě – zřejmě následek toho, že jej Veronica hned v prvním díle nezachránila před tvrdou šikanou motorkářů. Jejich postoj ke střední škole se přitom zcela prohodil: Wallace se těší, až odsud navždy odejde, zatímco Veronice připadá škola zábavná. Ve snu se objeví také Lilly, která chodí na vysokou. V tu chvíli se ovšem sen začíná rozpadat, protože si Lilly všimne, že stojí u své vlastní památeční fontány. Následně se Veronica probouzí.

Nastolení této alternativní reality má především nostalgickou funkci – Veronica sní o ideálním stavu věcí, který již nikdy nenastane. Zároveň nám ukazuje, jak moc je Veroničin charakter determinován událostmi v minulosti. A rovněž reaguje na dlouhodobou linii, která v tomto díle eskaluje – proces s Aaronem Echollsem, vrahem Lilly. Sen také předjímá událost, jež nastane na konci epizody – obnovení romantického vztahu s Loganem. A představuje první část slovní repetice, jež bude dokončena na konci dílu – rovněž v rámci snu.

6.2.9. Vidiny

Vidiny jsou ve *Veronice Mars* spojeny s postavou Lilly a jedná se o mikrosvěty reprezentující vstup do smyslového vnímání Veronicy. První se objeví v díle 1.17 „Kanes and Abel's“, v němž se Lilly Veronice zjeví v domě Kaneových a mluví s ní ohledně případu, takže má vidina podobnou funkci jako „směřující“ sny. Druhá má ovšem mnohem fatálnější efekt: Lilly se Veronice zjeví chvíli před tím, než má nasednout do autobusu, ten jí kvůli tomu ujede a ona tak unikne pravděpodobné smrti, protože autobus vzápětí havaruje (2.01 „Normal Is the Watchword“).

6.3. Typy a funkce voice-overu

Voice-overu mají ve vyprávěcí struktuře *Veronicy Mars* zásadní postavení. V první řadě se dohromady vyskytuje 200 voice-overových vstupů, tj. 9 vstupů na epizodu. Ve druhé sezóně je to už o trochu méně – 152 vstupů, tedy zhruba 7 voice-overů na díl. V poslední řadě se vyskytuje voice-overů již jen 86, tj. 4 vstupy na epizodu.

Řada	Počet VO	Počet znaků
1.	200	8211
2.	152	5571
3.	86	2616

Počet voice-overových vstupů a počet znaků v transcriptu

Svémi trefnými, cynickými poznámkami, jež pronáší soukromý detektiv, odkazuje Veroničin voice-over k filmu noir, jakým je například *Sbohem bud', lásko má*, a tím vyvrací dlouho platné tvrzení, že „ženský ekvivalent Philipa Marlowa neexistuje“⁹⁷. Sarah Kozloff mluví o voice-overu v noiru jako o prostředku k dosažení subjektivity vyprávění, které se zabývá dopadem minulosti na vypravěčovu přítomnost a jeho postupné nabývání vědění⁹⁸. Ovšem Veronica nenaplňuje typ noirového voice-overového vypravěče zcela: vyprávění v noirech totiž probíhá skoro výhradně v minulém čase, a jen málokdy se uchyluje k vnitřnímu monologu, jako je tomu u *Veronicy*⁹⁹.

Homodiegetičtí vypravěči ve filmu noir jsou často vloženými vypravěči (*Sbohem bud', lásko má, Pryč od minulosti*), takže je jejich vyprávění logicky koncipováno jako navracení se k minulým zážitkům, nebo jsou sice vypravěči rámcovými, ale jejich promluvy jsou přesto svázány s minulým časem a vyprávění probíhá v podstatě jako flashback. U *Veronicy* tato situace nastává, když komentuje ve voice-overu své vzpomínkové flashbacky (1.01 „Pilot“, 2.01

⁹⁷ COWIE, Elizabeth. Film Noir and Women. In COPJEC, Joan (ed.). *Shades of Noir. A Reader*. London, New York: Verso, 1993. s. 133. ISBN 0-86091-625-1.

⁹⁸ KOZLOFF, Sarah. *A Defense and History of Voice-Over Narration* [online]. [cit. 15.10.2013]. Dostupný z HTTP: <<http://dizzydentfilms.blogspot.cz/2010/08/maybe-banana-nut-thats-good-muffin.html>>.

⁹⁹ Například ve snímku *Sunset Boulevard* přechází voice-over na chvíli z minulého času do vnitřního monologu. Ještě markantnější je to u Celiina voice-overu v *Secret Beyond the Door*.

„Normal Is the Watchword“), ovšem většinu času slyšíme její voice-over bez kooperace s flashbacky.

Podle Jasona Mittella nám Veroničin voice-over poskytuje „preferovaný subjektivní postoj“, když nám pomáhá interpretovat události a informace, a zároveň určuje, jakou jim máme věnovat pozornost. Voice-over současně nijak nezpochybňuje to, co vidíme – vizuál vnímáme jako „objektivně pravdivý“ (vyjma dříve probíraných nespolehlivých flashbacků).¹⁰⁰

Veroničino vyprávění přitom není zakotveno do nějakého konkrétního rámce, jako je deník nebo terapeutické sezení. Nejsme si jisti, jaké je „tady a teď“ vypravěče. Některé promluvy se dají jasně identifikovat jako vnitřní monolog, u jiných máme pocit, že pocházejí z jiného časoprostoru, který ovšem není nijak specifikován. Také adresát je nejasný. Mluví Veronica sama k sobě? K nám?

Typy voice-overu ve Veronice se dají charakterizovat následovně:

1. Podle identity vypravěče

- Veronica vypráví
- jiná postava vypráví

2. Podle časoprostorové úrovně

- vnitřní monolog
- nejasný časoprostorový odstup vypravěče od zobrazení akce
- „tady a teď“ vypravěče je jasně definované, protože se jedná o vloženého vypravěče

3. Podle adresáta

- Veronica adresuje slova sama sobě
- oslovování diváků
- přímé adresování jiné postavě (při hlasitém vyprávění v kombinaci s flashbackem)
- nepřímé adresování jiné postavě (nevyslovené promluvy, směřující k dané postavě)

¹⁰⁰ MITTELL, Jason. „These Questions Need Answers“: Narrative Construction and the Veronica Mars Pilot [online]. August 10, 2009. Dostupné z HTTP: <<http://justtv.wordpress.com/2009/08/10/the-questions-need-answers-an-essay-on-the-veronica-mars-pilot/>>.

4. Podle kooperace s flashbacky

- voice-over uvozuje flashback, ale později mizí a nechává prostor dialogům a akci
- voice-over nás provází celým flashbackem, diegetický zvuk je utlumen, či úplně potlačen
- voice-over se ozve jednou či vícekrát i v průběhu flashbacku, ale není dominantní
- voice-over není nijak spojen s flashbackem

5. Podle kooperace s médiem

- voice-over je spojen s dopisem či emailem
- voice-over není spojen s žádným médiem

6. Podle vztahu mezi voice-overem a obrazem

- voice-over upřesňuje informace zprostředkované obrazem
- voice-over podává informace, které v obraze nejsou nijak přítomné
- voice-over podává Veroničin názor na to, co vidíme v obraze
- voice-over pokládá otázku týkající se toho, co vidíme v obraze

7. Podle frekvence vyprávění

- voice-over se vyskytuje v epizodě hojně, málo, téměř vůbec
- voice-over se v epizodě neobjevuje

8. Podle spolehlivosti

- Veroničin voice-over je vždy spolehlivý
- voice-overové vstupy jiných postav mohou být určeny jako nespolehlivé

9. Podle toho, zda propojuje jednotlivé scény

- voice-over prochází nepřerušeně napříč scénami
- voice-over neopouští prostor jedné scény

Variace popsaných typů voice-overu plní ve Veronice Mars různé funkce a vyskytují se v různých situacích, které proberu je v následujících kapitolách.

6.3.1. Představení prostředí a postav

Představení prostředí a postav se týká především pilotního dílu, ovšem objevuje se i v dalších epizodách, především v první sezóně. Často bývá voice-over v tomto případě svázán s flashbacky.

V pilotním díle Veronica svačí na školním dvoře a pozoruje spolužáky u protějšího stolu. Ve voice-overu nám při tom o nich podává informace: *„Kdysi jsem u toho stolu sedávala. Ne že by moje rodina patřila mezi multimilionáře. Můj otec nevlastní aerolinky jako ten Johna Enboma, ani není velvyslancem v Belgii jako ten Shelly Pomroy. Ale můj táta býval šerif, a to přinášelo určitou prestiž. Ale přiznejme si to. Jediný důvod, proč jsem tam patřila, byl Duncan Kane, syn softwarového miliardáře Jakea Kanea. Býval to můj kluk.“* Po tomto úvodu přechází obraz do flashbacku, kde vidíme Veronicu s Duncanem spolu. Ještě v rámci flashbacku znovu uslyšíme její slova: *„Pak to jednoho dne bez varování ukončil.“* a navracíme se do přítomnosti. Veronica pokračuje v popisování další postavy, již bez flashbackového doprovodu. Voice-overu nám tu představují jednotlivé postavy i Veroničin vztah k nim, flashbacky nám pak dané informace ilustrují a potvrzují.

Epizoda 1.18 „Weapons of Class Destruction“ nabízí podobný model. Veronica pozoruje dva spolužáky, kteří možná stojí za plánovanými bombovými útoky, a ve voice-overu slyšíme: *„Ben a Norris. Je možné, že jen vyčkávají, až budou moci vyhodit školu do povětří? Norris si svou reputaci vysloužil v nižších ročnících, rvačkami a šikanováním. Ale já jsem viděla i jeho jinou stránku.“* Po tomto úvodu následuje flashback, v němž se Norris Veronicy zastane před spolužáky.

6.3.2. Představení důležitých minulých událostí

Podobně funguje i voice-over, informující nás o důležitých událostech, jež předcházely syžetu seriálu. Flashbacky jsou tu používány ještě častěji a mnohdy v nich má voice-over zcela dominantní postavení. Jako v epizodě 2.01 „Normal Is the Watchward“, kdy nás Veronica uvádí do kontextu dění, jež Neptune rozdělilo ve dvě válčící skupiny. Veroničin hlas nás provází celým flashbackem, jehož zvuk je utlumen, a podává nám informace, které flashback spíše jen ilustruje.

6.3.3. Inormování o průběhu vyšetřování

Sdílnější je Veronica obecně v případě dlouhodobých záhad, ovšem vyjadřuje se i k případům týdne. Díl 1.04 „The Wrath of Con“ obsahuje šest flashbacků, z nichž pět se zabývá právě krátkodobým případem, v němž se Veronica snaží odhalit internetové podvodníky. První komentář nám upřesňuje viděné, když Veronica sleduje podezřelého až k nějaké budově: *„A kam jdou podvodníci, když už jsou pro dnešek hotoví s podváděním? Do alternativního divadla, hrát v avantgardní Beckettově hře, přirozeně.“*

Další voice-over nám viděné informace zdůrazňuje a dává do souvislosti, když Veronica srovnává gamerskou přezdívku a adresu, z níž byl poslán podvodný email: *„Hráč jménem Grrrantula. Email z Grrrantastic-tech. Náhoda? To si nemyslím. Pojďme se podívat, jestli dokážu upoutat Grrrantulovu pozornost.“*

Třetí voice-over nám shrnuje informace, které se Veronica dozvěděla při rešerši, které jsme nebyli svědky: *„Díky Grrrantově občance vím, že bydlí v Lannigan Hall na univerzitě v San Diegu, známé pro své liberální studium, malebný kampus a večírky.“*

Předposlední komentář reaguje na situaci, kdy Veronica odhalí doupe podvodníků, o nichž se dozvěděla, že se jim říká Křemíková mafie a z neznámých zdrojů mají spoustu peněz. Voice-over v podstatě pouze shrnuje zjevné: *„A začíná být jasné, jak Křemíková mafie financuje svoje impérium.“*

Poslední voice-overový vstup potom funguje jako časová kondenzace. Veronicu slyšíme, zatímco ji pozorujeme při vloupávání se do sídla podvodníků: *„V uplynulých čtyřadvaceti hodinách sledování jsem se dozvěděla následující: Takzvaná Křemíková mafie vyvinula novou počítačovou hru, vedle které bude ‚Quake‘ vypadat jako ‚Asteroids‘. Svůj počáteční kapitál získali napálením naivních studentů, na které použili variaci ‚Nigerijských dopisů‘. Bez investorů vydělají miliony. Pokud jim v tom někdo nezabrání.“*

V díle 1.05 „You Know Somebody“ se dozvídáme o konečném výsledku Verončina vyšetřování z voice-overu spojeného s dopisem. Ten Veronica napsala skutečnému zloději auta a steroidů, kterým se ukázal být její přítel, a její slova slyšíme zároveň se záběrem na něj, jak dopis čte.

6.3.4. Připomínání informací

Seriál připomíná divákům informace především v rekapitulacích mimo samotný seriálový text, ovšem připomínky se objevují i v rámci Veroničina voice-overu. V 1.12 „Silence of the Lamb“ Veronica upomíná na své znásilnění, představené v pilotním díle: *„Naposledy, co jsem se vetřela na párty ‚nuladevítek‘, jsem skončila zesměšněná, zdrogovaná a vzbudila jsem se bez kalhotek. Umíte si představit, jak jsem ráda, že jsem tu zas.“* Veronica na jednu stranu ironicky popisuje svoje pocity z toho, že musí kvůli případu infiltrovat nepřátelské prostředí, zároveň nám ale aktivuje do krátkodobé paměti informaci, která nebyla dlouho jinak zmíněna.

Podobný příklad ze stejného dílu nám zprostředkovává vzhled do Veroničiny mysli, když neví, co má říct své kamarádce Mac, která právě zjistila, že byla vyměněna po porodu: *„Mohla bych říct Mac, že vím, jak se cítí, ovšem pravda je taková, že nevím. Když jsem měla možnost dozvědět se, kdo je mým skutečným otcem, zvolila jsem blaženou nevědomost s trochou svíravé pochybnosti.“* Veronica tím naráží na to, že Keith sice možná není její otec, ovšem jistě to neví, protože výsledky DNA testů radši zničila (viz 1.09 „Drinking the Kool-Aid“).

6.3.5. Kladení a zodpovídání otázek

Mittell mluví o takzvané erotické naraci, která je v rámci Veroničina voice-overu, ale i celé struktury epizod uplatňována.¹⁰¹ Veronica neustále klade nové a nové otázky. Buď na ně pak odpovídá vzápětí přímo ve voice-overu, nebo se odpověď dostavuje v průběhu dílu, o několik epizod později či až v úplném závěru řady.

Pilotní díl ustavuje v závěru mnoho otázek, které budou zodpovídaný během celé první sezóny: *„Proč je moje fotka ze sledování Camelotu ve složce o vraždě Lilly? Co tam dělala máma a co má společného s Jakem Kanem? A otázka za milion dolarů: Proč mi táta lhal?“* (1.01 „Pilot“).

¹⁰¹ MITTELL, Jason. „These Questions Need Answers“: Narrative Construction and the Veronica Mars Pilot [online]. August 10, 2009. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z HTTP: <http://justtv.wordpress.com/2009/08/10/the-questions-need-answers-an-essay-on-the-veronica-mars-pilot/>.

Otázky se ale týkají i krátkodobých linií: *„Kdo by chtěl poškodit pověst nejmilejší holky na škole? Cole, sexuálně deprivovaný přítel? Pam, prudérní šprtka? Lizzie, přeerotizovaná, přehlížená sestra? Nebo nezadaná Kimmy?“* Veronica na tyto otázky odpovídá chvíli nato, když vyslýchá Kimmy a od ní se vše dozvídá. (1.08 „Like a Virgin“)

6.3.6. Postoje a emoce

Veroničiny postoje a emoce sdílené ve voice-overech jsou tím, co nám nejvíce pomáhá se s Veronicou identifikovat, pochopit její jednání a skutečně nahlédnout pod povrch. Jako když si Veronica uvědomí, že se špatně zachovala ke svému otci i příteli: *„Takže, co by řekl Stan Marsh v podobné situaci? Myslím, že jsme všichni dostali cennou lekci o důvěře. Můžete ji dát lidem, které milujete. Ale lidé, kteří si ji opravdu zaslouží, jsou ti, kteří zůstanou, i když je nemilujete dostatečně.“* Celá tato promluva zakončuje epizodu 3.07 „Of Vice and Men“, když Veronica, po tom, co se jí někdo pokusí znásilnit, najde záchranu a útěchu právě u těch, od kterých se odvrátila.

Veronica si pocity třídí také pomocí otázek a odpovědí. Po tom, co se jí nevyvede rande s Troyem, přemýšlí o něm a o tom, proč odmítla romantické gesto: *„Chytrý? Ano. Nebezpečně sexy? Ano. Ďábelský šarm? Ano. Těžký soupeř ve Scrabblu? Není to fuk? Co je s tebou, Veronica? Na co čekáš?“* Odpověď nám v tomto případě přináší hned následující scéna, v níž se Veronica vášnivě líbá s Duncanem, svým bývalým přítelem. Ta se sice ukáže jako Duncanova vidina, ovšem z předchozího snu v tomto díle víme, že Veronica má ohledně něj stále ty samé pocity.

6.3.7. Humor a ironie

Humor bývá pomocí voice-overu zprostředkován většinou tím, že nám Veronica podává svůj názor na to, co vidíme v obraze. V 1.02 „Credits Where Credit's Due“ jede s Duncanem v autě a oba dva mlčí. Veronica to komentuje: *„Měla jsem jít na Zlaté pobřeží pěšky. Je to jenom třicet mil, ale s tímhle trapným tichem se to zdá spíš jako 300. Za pět sekund prostě vyskočím z jedoucího auta ve stylu Charlieho andílků. Pět... čtyři... tři-.“* Duncan její

odpočítávání přeruší svou otázkou, což nám jasně dokazuje, že se jedná o přímý vhled do Veronichiny mysli.

Ironie pak pramení buď ze samotných promluv, nebo z rozporu mezi obrazem a slovy. První případ představuje kupříkladu vyjádření Veronicy k odchodu své matky: „*Nejlepším způsobem, jak překonat bolest z toho, že vaše kamarádka byla zavražděna, je, když vás hned nato opustí vaše matka.*“ (1.05 „You Think You Know Somebody“). Z předchozích dílů víme, že Veronica po své matce již dlouho pátrá a z jejího odchodu je nešťastná, ale i bez těchto informací je ironie lehce rozpoznatelná. Rozporu mezi obrazem a komentářem využívá scéna, v níž šerif odvádí Veronicu ze školy v poutech a jedna ze spolužaček si ji fotí, zatímco to Veronica ve voice-overu komentuje: „*Paráda, doufám, že tu fotku použijí do ročenky!*“ (1.12 „Clash of the Tritons“)

6.3.8. Oslovování diváků

Kromě diváků Veronica ve voice-overu oslovuje také jednotlivé postavy, nebo sama sebe. Zatímco adresování promluv sobě nebo jiné postavě však podporuje pocit aktuálního vnitřního monologu Veronicy, u obracení se k publiku je tomu přesně naopak. Z Veronicy se v tu chvíli stává vypravěčka s konkrétním publikem, což narušuje dojem bezprostřednosti jejích promluv, jejichž původ (časové a prostorové zařazení) je najednou nejistý. Oslovování diváků je jedním z nejvíce sebereflexivních prostředků kinematografie a zároveň vytváří mezi vypravěčem a recipientem zvláštní intimitu.

Pokud Veronica mluví sama k sobě, vyjadřují její promluvy většinou pocity („*Ne, Veronica, žádný Santa není.*“ v 1.10) či apely („*Zkus to nezvorat, Veronica.*“ ve 2.01). V případě adresování voice-overu jiné postavě může jít o vyjádření myšlenek, které ovšem dané osobě z nějakého důvodu nechce nebo nemůže sdělit („*Ano, povím ti detaily ze svého soukromého života, když ty mi řekneš...*“ k otci v 1.02), případně o bezprostřední plány („*Dobře, připrav se, že ti pomůžu, kamaráde.*“ k Wallacovi v 2.03).

Oslovování diváků je však často spojeno s více informativními promluvami. V pilotním díle nám Veronica představuje svého spolužáka Logana: „*A nezapomeňme na Logana Echollse. Jeho otec vydělává 20 milionů za film. Pravděpodobně vlastníte jeho figurku.*“

Veronica z nás nejenom dělá důvěrníky svých promluv, ale zároveň také předpokládá, že patříme do světa příběhu a jsme obeznámeni s některými událostmi a skutečnostmi, jako je herecká kariéra Aarona Echollse.

Podle Mittella voice-over ve Veronice „pevně zakotvuje diváky uvnitř světa příběhu, dělá z nich nespecifikovaný, ale důležitý aspekt diegeze, jež funguje jako rezonanční deska Veroničinych myšlenek a plánů“¹⁰².

Oslovování má také často podobu otázky, po níž následuje buď odpověď verbální („Promiňte, je to moc sentimentální?“ v 1.01, „A víte, co je nejlepší?“ v 1.02), nebo v podobě flashbacku („Zmínla jsem se, že rozchod nevzal moc dobře?“ v 2.01), případně kombinace obojího („Chcete vědět, jak jsem přišla o panenství?“ v 1.01, „A hádejte, kdo to všechno spustil?“ v 2.01).

6.3.9. Rámující voice-over a propojování scén

Voice-overu znějící při záběru na přemýšlející Veronicu dávají jasně najevo, že se jedná o vnitřní monology. Ovšem některé voice-overu jsou více „literární“ – zaznívají jako úvod epizody, ještě než Veronicu spatříme (1.01 „Pilot“), případně je slyšíme na konci, kdy se na dění díváme z ptačí perspektivy (1.10 „An Echolls Family Christmas“), a epizodu tak rámují. Tato zmíněná literárnost může být spojena také s typem vyjadřování, který se zdá být příliš strojený a předem promyšlený na to, aby byl vnitřním monologem. Důležité je, že vyvozujeme, že k nám Veronica mluví z jiného „tady a teď.“ Úplně nejzřetelnější je to v případech, kdy voice-over nepřerušene prochází více scénami. V závěru epizody 1.03 „Meet John Smith“ Veroničin hlas prostupuje dokonce i scénami, ve kterých není přítomna, ale její slova se k postavám a situacím v nich přesto nějak vztahují. Projev se vnitřnímu monologu vzpírá rovněž užitím metafor a vypointovaností.

¹⁰² MITTELL, Jason. „These Questions Need Answers“: Narrative Construction and the Veronica Mars Pilot [online]. August 10, 2009. Dostupné z HTTP: <<http://justtv.wordpress.com/2009/08/10/the-questions-need-answers-an-essay-on-the-veronica-mars-pilot/>>.

„Tragédie se vaším životem přejene jako tornádo. Všechno převrátí vzhůru nohama, vytvoří chaos. Počkáte, až se prach usadí, a pak si zvolíte.“



Veronica se vydává hledat matku, která rodinu opustila.

„Můžete žít v ruinách a předstírat, že je to pořád ten krásný dům.“



Duncan zase začíná brát antidepresiva.

„Nebo se můžete vyhrabat z pod sutin a začít pomalu od základu.“



Veroničin otec začíná nový vztah.

„Protože důležité je, že se po zásahu katastrofy posouváte dál.“



Justin volá svému otci, o kterém si dlouho myslel, že je mrtvý.

„Ale pokud jste jako já, pak se nepřestanete hnát za bouří.“



Veronica hledá matku, ale nenachází ji.

6.4. Znalost a komunikativnost, nespolehlivá narace

Bordwell považuje za základní narativní charakteristiku detektivních příběhů fakt, že „syžet zatajuje zásadní události, jež se udály v ‚zločinné fázi‘ fabule. [...] Syžet často zamlčuje motiv, plánování, nebo spáchání zločinu (akt, který zahrnuje identitu zločince), anebo i více z vyjmenovaného. [...] Může začít s odhalením zločinu, nebo ještě dříve, než je zločin spáchán, a potom najít jiný způsob, jak zatajit podstatné události. V každém případě je však syžet uspořádán na základě vývoje detektivního vyšetřování.“¹⁰³

Detektivky podle něj pracují s diváckým napětím, zvědavosti a překvapením: „Žánr se snaží vyvolat zvědavost v souvislosti s předcházejícími událostmi (např. kdo koho zabil), napětí v souvislosti s nadcházejícími událostmi a překvapení s ohledem na neočekávaná odhalení.“¹⁰⁴ Toho dosahuje detektivní film tím, že specificky ovládá znalost a komunikativnost.

Otázka znalosti nás zavádí k tomu, (1) zda je naše hledisko omezené na nějakou postavu a (2) zda nahlížíme do jejích myšlenek. Otázka komunikativnosti pak k tomu, zda se dozvídáme vše, co nám narace/vypravěč může sdělit.

Ve *Veronice Mars* se kooperace znalosti a komunikativnosti proměňuje v závislosti na tom, zda se jedná o dlouhodobou nebo krátkodobou linii. V rámci dlouhodobých záhad s Veronicou většinou sdílíme všechny nové informace, u případů týdne je však Veronica s plány a odhalenými před námi a komunikativnost je tak malá. Díky jejímu voice-overu také nahlížíme do její mysli (hloubka znalosti je velká), ovšem Veronica nám rozhodně není ochotna poskytnout všechny informace k dění na plátně, které ovládá.

6.3.1. Nespolehlivé epizody

Velmi nízké komunikativnosti využívají dvě „lživé“ epizody: 2.11 „Donut Run“ a hned následující 2.12 „Rashard and Wallace Go To White Castle“.

¹⁰³ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 1st edition. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. s. 64.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 65.

Epizoda 2.11 „Donut Run“

Tento díl velmi pečlivě pracuje s malou hloubkou znalostí i nízkou komunikativností: Až do 3/4 stopáže to vypadá, že fabule dílu je následující: „Veronica a Duncan se rozchází, Veronica truchlí, následně se dozví, že Duncan unesl své vlastní dítě, které by jinak nedostal do opatrovnictví. Veronica pomáhá policii v jeho hledání.“ Ovšem ve třicáté minutě musíme naše dosavadní informace retrográdně přepsat. Veronica se setká s Duncanem a je jasné, že se nikdy nerozešli a v únosu mu celou dobu pomáhala. V následku toho tedy fabuli rekonstruujeme: Veronica s Duncanem rozchod sehráli, narařičili dokonce i jeden z důvodů k němu (Kendall vyjde z Duncanovy ložnice), následně Veronica celou dobu podávala policii záměrně matoucí informace, zatímco pomáhala Duncanovi obstarávat potřebné věci k útěku.

Přepsat musíme i scénu, kdy se Veronica baví s otcem o rozchodu a vypadá opravdu zničeně: Veroničin výraz nevyvěrá ze smutku po rozchodu, ale z toho, že musí otci lhát.

V epizodě zazní pouze jeden jediný voice-over, a ten se týká náhodně zjištěné informace o kamarádovi Wallaceovi, jenž bude v souvislosti s ní figurovat v případě týdne následující epizody. Jiný vhled do Veroničiny mysli nám narace nenabízí, neboť je znalost i komunikativnost schválně co nejvíce omezená.

Epizoda 2.12 „Rashard and Wallace Go To White Castle“

Hned následující díl nabízí nespolehlivou naraci v menším rozsahu: Retrográdně přepisovat informace v tomto případě musíme jen sedm minut nazpátek.

Fabule těchto sedmi minut syžetu zní bez jejího přepisování na základě nově nabitých informací zhruba takto: „Wallace jde na večírek přesvědčit svého domnělého kamaráda Rasharda, aby se přiznal k nehodě, kterou způsobil, a stáhl křivé obvinění Wallace. Ten jej odbývá a odchází. Wallace jde za ním a vidí jej s Jackie, s níž kdysi chodil a má s ní nevyjasněné vztahy. Prosí ji, aby z večíрку odešla, a varuje ji před Rashardem, ale ta na to nedbá,

a vyráží s Rashardem do klubu. Wallace zná její oblíbený klub, a tak je tam Veronica sleduje a získá důkaz o Rashardově vině.“

Ovšem po těchto sedmi minutách se dozvíme, že všechno bylo součástí plánu, a Jackie pouze hrála svou úlohu, aby vylákala Rasharda do konkrétního klubu. Překvapivost tohoto zjištění je pečlivě budována již na dřívějším místě syžetu: Jackie se s Wallacem baví po dlouhé době, kdy Wallace narychlo odjel do Chicaga, a vypadá to, že je jejich bod na bodu mrazu. Jackiein výstup na večírku, kdy Wallace obviní z toho, že jí týdny nezavola, je pak věrohodný, protože víme, že to tak skutečně bylo.

I tato epizoda používá málo voice-overových vstupů, dohromady pět, a všechny se týkají dlouhodobých linií, nikoli Wallacova případu.

6.5. Repetice, parafráze, vizuální a slovní narážky

6.5.1. Repetice a parafráze

Repetice se objevují hned v pilotním díle *Veronicy Mars* a podle Mittella pomáhají semknout k sobě jednotlivé postavy, prohloubit svět příběhu a vyvolat narativní potěšení¹⁰⁵.

Protože pilot nabízí v mnoha směrech znásobené narativní strategie, které jsou pak během seriálu využívány, nalezneme tu hned tři repetice - někdy přesně opakující, jindy parafrázující něčí slova.

První tvoří zopakování dialogu v mírně pozměněné formě. Nejprve, zhruba v polovině dílu, přijede Veroničin otec z lovu na hledaného otce, a když chce Veronica vědět, jak pochodil, Keith nadšeně zvolá: „*Kdo je tvůj tatka? / Who's Your Daddy?*“ Veronica mírně znechuceně odpovídá: „*Nesnáším, když to říkáš!*“ Ke konci epizody, poté, co Veronica odhalí, že před ní otec něco tají, se situace opakuje: Keith sežene Veroničin oblíbený film a pokládá tuto otázku znovu. Ta tentokrát odpovídá s úsměvem: „*Ty přece!*“ Zopakování tohoto momentu podle Mittella urovnává napětí, tak jako hudební fráze, v níž je disharmonické téma nahrazeno harmonickým akordem¹⁰⁶. Účinkem této repetice je pak především zdůraznění stability vztahu mezi Veronicou a jejím otcem, ale zároveň také upoutání pozornosti k narativním strategiím seriálu, a případné narativní potěšení.

Tato repetice ovšem nerámuje jen pilotní díl, ale celou první sezónu: V posledním díle řady 1.22 „*Leave It To Beaver*“ Veronicu otec zachrání před hlavním padouchem, a když jej zraněného odváží sanitka, jediné, co Veronice řekne, je právě „*Who's Your Daddy?*“ Pro pozorné diváky je takové narativní potěšení o to větší, že překlenuje mnohem delší časový úsek, a vybavení si daných informací z dlouhodobé paměti vyžaduje větší soustředění a diváckou loajalitu.

¹⁰⁵ MITTELL, Jason. „*These Questions Need Answers*“: *Narrative Construction and the Veronica Mars Pilot* [online]. August 10, 2009. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z HTTP: <<http://justtv.wordpress.com/2009/08/10/the-questions-need-answers-an-essay-on-the-veronica-mars-pilot/>>.

¹⁰⁶ Tamtéž.

Druhá repetice je nám zprostředkována pomocí flashbacků: Ve Wallacově vzpomínce, když vypráví Veronice o krádeži v obchodě, mu šerif Lamb říká: „*Měl bys jít za čarodějem a poprosit ho o trochu kuráže. / You need to go see the wizard, ask him for some guts.*“ Veronica se Wallace ptá: „*Jít za čarodějem, to opravdu řekl?*“ Teprve o několik flashbacků dále se dozvídáme, proč ji to tolik zaujalo: její vzpomínka nás zavádí opět k šerifu Lambovi, poté, co mu Veronica nahlásila své znásilnění. Šerif jí krutě odbývá, když říká: „*Povím ti co, Veronica Mars, proč nejdeš za čarodějem, poprosit ho o trochu hrdosti?*“

Repetice umocňuje nenávist k Lambovi a spojuje postavu Veronicy a Wallace proti společnému nepříteli. Zároveň je opět rozšířená i mimo epizodu, a to dokonce až do třetí řady, kdy se v díle 3.14 „Mars Bars“ šerif Lamb a Wallace znovu setkávají a proběhne mezi nimi krátký rozhovor, v němž Lamba Wallace zesměšní právě poznámkou o čaroději a Dorotce.

Poslední repetici v pilotním díle tvoří kombinace „dialog-voice-over“. Wallace Veronicu v epizodě nazve „Marshmallow“, když ji chce přesvědčit o tom, že ví i o její jemné, dívčí stránce. V úplném závěru dílu pak Veronica vyjmenovává záhady, které hodlá v průběhu epizody vyřešit: zjistit, co se skutečně stalo s její matkou, a dát rodinu zase dohromady. Ve voice-overu se pak ptá: „*Promiňte, je to moc sentimentální? No však víte, co se říká: Veronica Mars je jako Marshmallow.*“ Narativní potěšení pak může divákům přinášet také Loganova zmínka o Veronice vonící „přísliby a Marshmallow“ v epizodě 2.20.¹⁰⁷

Další slovní repetice se objevuje v epizodě 2.01 „Normal Is the Watchword.“ Tentokrát ji pokaždé vyslovuje Veronica – jednou v dialogu s Wallacem v rámci krátkodobé záhady, a po druhé na konci dílu ve voice-overu ohledně počínající záhady dlouhodobé („*Tohle je Neptune. Nic se tu neděje náhodou.*“).

V posledním díle druhé série je repetice vsazena do snů: Na začátku i na konci je Veronica ze snu vzbuzena vůní slaniny, což je ve snu znázorněno tak, že postava (v prvním snu Lilly, v druhém Veroničin otec) náhle mimo kontext

¹⁰⁷ Zvlášť když se pojem „Marshmallow“ ve spojení s Veronicou stal mezi fanoušky tak příslovečným, že podle něj začali pojmenovávat fanouškovské stránky <<http://fuckyeahmarshmallow.tumblr.com/>>, a nakonec i sami sebe, viz <<http://www.pajiba.com/miscellaneous/were-all-marshmallows-rob-thomas-thanks-veronica-mars-movie-project-supporters.php>>.

snu říká: „Cítím slaninu!“ Tato repetice má obzvlášť silný dopad, protože zatímco poprvé připravuje pro Veronicu snídani otec, podruhé, když se vzbudí, je otec (domněle) mrtvý.

6.5.2. Vizuální narážky

Další způsob narativních hrátek, které jednak přinášejí divákům potěšení, a za druhé slouží k vyvolání minulých událostí do divákovy krátkodobé paměti, představují vizuální narážky.

Nejefektivněji je tato strategie využita v rámci dílu 2.11 „Donut Run“. V epizodě Duncan unáší svou dceru, protože by ji jinak nedostal do opatrovnictví, a na konci se ukáže, se mu v tom Veronica celou dobu pomáhala. Na konci pak Veronica zastrčí za rám zrcadla lísteček, na němž stojí „Pravá láska nemá konec./True Love Stories Never Have Endings“. Lístek odhaluje Veroničiny pocity, ale zároveň nás upamatovává na díl 2.01 „Normal Is the Watchword“. V něm Veronica ve flashbacku vzpomíná, jak se dali s Duncanem o prázdninách dohromady: Veronica rozbaluje dárek od Duncana, v němž je čínský koláček štěstí; Veronica si čte, co je uvnitř něj napsáno a v reakci na to za ním běží a políbí ho. Ovšem až do epizody 2.11 je nám zatajeno, co v daném koláčku stálo.



Veronica rozbaluje koláček štěstí. Co je v něm napsáno, se však zatím

Veronica Mars 2.01 "Normal Is the Watchword"



Děje se tak až o deset dílů později.

Veronica Mars 2.11 "Donut Run"

Další vizuální narážka se týká stopy v rámci dlouhodobé záhady. Ta je ve druhé řadě značně komplikovaná, až nepřehledná, protože z havárie autobusu Veronica postupně podezřívá devět lidí. Na konci druhého dílu je nalezena mrtvola muže, pravděpodobně nějak spojeného s havárií, s Veroničiným jménem na ruce. Tato informace je Veronice sdě i ukázána v díle následujícím. V průběhu sezóny se potom tato stopa již výrazněji neřeší. Ovšem před velkým finálem nám ji fikcizace raději připomíná. Děje se tak formou vizuální narážky, obsažené ve Veroničině snu v díle 1.18 „I Am God“. V několika snových vstupech v rámci této epizody se řeší právě havárie autobusu. V jednom z nich Veronica pohlédne na svou dlaň a na té objeví právě své jméno napsané lihovkou. Nenásilně si tak informaci z předchozích dílů aktivujeme do své paměti.



Veronica Mars 2.02 "Driver Ed"



Veronica Mars 2.03 "Cheatty Cheatty Bang Bang"



Veronica Mars 2.18 "I Am God"

Narážka může mít také ikonografický potenciál, jako v případě 2.22 „Not Pictured“. V epizodě se objevuje téměř shodný záběr jako v 2.01, s Veronicou a Loganem na gauči v pozici evokující pietu. Ovšem zatímco v prvním díle druhé řady byl v poloze ležícího Krista Logan, nyní je to Veronica. Jejich role se obrátí – Veronica je v situaci, kdy potřebuje pomoc, a Logan o ni pečuje.



Veronica Mars 2.01 "Normal Is the Watchword"



Veronica Mars 2.22 "Not Pictured"

Kombinaci vizuální a slovní narážky najdeme v epizodě 3.01 „Welcome Wagon“. Veronica půjčí Pizovi tričko s tím, že patří jejímu příteli, který jej již nepotřebuje. Toto konkrétní triko přitom figurovalo hned ve dvou epizodách a na dalších dvou postavách. V 2.01 „Driver Ed“ se objevuje na původním majiteli Duncanovi, v 2.06 „Rat Saw God“ potom sehraje roli v záměně: Veronica se přitulí ke spícímu Duncanovi s novinami přes obličej, ale ukáže se, že se jedná o Logana, který si jen tričko vypůjčil. Logan se pobaveně ptá: „To je tím tričkem, že?“ Když se v něm ve třetí řadě objeví Piz, chodí zrovna Veronica s Loganem. Ten když v něm Pize uvidí, komentuje to na první pohled bezvýznamnými slovy „Hezké triko“, ovšem pozorný divák v tom může najít víc – právě nenápadnou narážku na díl 2.06 a původního majitele. Jako loajální diváci tedy můžeme z jednoho trika a dvou vět o něm vydedukovat, že (1.) oním přítelem, který jej již nepotřebuje, je bývalý Veroničin přítel Duncan, který musel uprchnout ze země, (2.) že tričko již na sobě měl i její současný přítel Logan v humorné situaci a (3.) že – budeme-li se na epizodu dívat zpětně po zhlédnutí celé třetí řady – plní tričko dokonce symbolickou funkci „označení“ důležitých mužů ve Veronice životě.



Veronica Mars 2.01 "Driver Ed"



2.06 „Rat Saw God“



3.01 „Welcome Wagon“

6.6. Intertextuální narážky

Veronica Mars bohatě pracuje s intertextuálními odkazy. Jména epizod jsou většinou parafrázemi názvů filmů a seriálů („The Wrath of Con“, „Return of the Kane“, „Lord of the Bling“, „Silence of the Lamb“, „Ruskie Business“ a mnoho dalších), v případě 2.10 „One Angry Veronica“ pak nejen název, ale celá A-zápletka epizody odkazuje k *Dvanácti rozhněvaným mužům* Sidneyho Lumeta (12 Angry Men, 1957), když Veronica zasedá v soudní porotě a rozhoduje o na první pohled jasném případě, který ovšem jeden hlas proti odsouzení zpochybní.

V mnoha poznámkách a vizuálních narážkách seriál otevřeně upozorňuje na svou inspiraci filmem noir. V 1.06 „Return of the Kane“ vedou Veronica s Keithem „klasický noirový dialog“ jako detektiv se svou sekretářkou. V 1.18 „Weapons of Class Destruction“ se Keith s Alicíí dívají na noir *Storm Warning* (1951) a Veronica vtipkuje před kamarády o tom, že jim pořád uniká Maltézský sokol. V 3.06 „Hi, Infidelity“ navštíví Keith s Harmony dokonce noirový filmový festival a vedou diskuzi o *Pryč od minulosti*, Peterovi Lorre a Humphrey Bogartovi.



Veronica Mars 3.06 "Hi, Infidelity"

Hravou narativní vějičku najdeme v 1.17 „Kanes and Abel's“, kde se Veronica s dcerou neprávem obviněného muže dívají na *Souboj Titánů* s Harry Hamlinem, který hraje v seriálu Aarona Echollse, jenž bude brzy odhalen jako skutečný vrah.

V neposlední řadě pracuje seriál s metafikcí, tedy odkazováním sám k sobě. Název 2.06 „Rat Saw God“ je pojmenován podle románu tvůrce seriálu Roba Thomase. K jeho osobě také vtipně (a nelichotivě) odkazuje dialog mezi postavami, který využívá toho, že stejné jméno nese frontman jedné americké kapely:

Mac: „Slyšeli jste o tom, že bude reunion-show Matchbox Twenty?“

Piz: „A? Rob Thomas je děvka!“

(3.19 „Weevils Wobble But They Dont Go Down“)

Seriál také reaguje na pozitivní kritiku pořadu ze strany některých seriálových a filmových tvůrců a ve druhé řadě tu dva z nich – Kevina Smithe a Josse Whedona - nechává účinkovat v epizodních rolích.



Kevin Smith a Joss Whedon a jejich comea v seriálu.

Veronica Mars 2.02 „Driver Ed“

Veronica Mars 2.06 „Rat Saw God“

Také účinkování muzikantů, jejichž písně figurují v soundtracku, jsou nenápadnou metafikční narážkou. V kavárně, v níž Veronica pracuje, se v rámci karaoke večera objeví Courtney Taylor-Taylor z *The Dandy Warhols*, kapely, jež stojí za hudební znělkou seriálu „We Used To Be Friends“ (2.03 „Cheatty Cheatty Bang Bang“), a Britt Daniel ze skupiny *Spoon*, jenž Veronice věnuje eponymní píseň od Elvise Costella (2.12 „Rashard and Wallace Go To White Castle“). Jejich vystoupení zároveň funguje jako meziepizodní gag: Hudebním číslům totiž v obou případech předchází vystoupení postavy Larse, avšak jeho výkon, kterým chce oslnit přítelkyni, je vždy zastíněn.



Britt Daniel a Courtney Taylor-Taylor se svými hudebními čísly

Veronica Mars 2.03 "Cheatty Cheatty Bang Bang", 2.12 „Rashard and Wallace Go To White Castle“

7. ZÁVĚR

Ve své práci jsem nejprve teoreticky vymezila narativní strategie, které využívají především seriály narativní komplexity, jak je definuje Jason Mittell. Věnovala jsem se stěžejním specifikům pokračujících narativů, jakými je zacházení s diváckou pamětí, pořádek zprostředkování informací a úrovně fikčních světů. V další kapitole jsem rozebrala možné podoby a funkce homodiegetického voice-overového vypravěče, s nímž se ve *Veronice Mars* funkčně pracuje, a demonstrovala jsem na jednotlivých příkladech, že použití voice-overové techniky v konkrétních seriálech se značně liší. Zároveň jsem poukázala na to, že typ i funkce voice-overu se může proměňovat i v rámci jednoho seriálu či dokonce epizody.

V další části práce jsem již analyzovala seriál *Veronica Mars*, nejprve jeho propojení s filmem noir, které se odráží ve stylu a tématu. V rovině stylu je noirem ovlivněno především svícení, které v mnoha scénách využívá ostrých světlených kontrastů a parcelace obrazu. V rovně tématu je inspirace noirem rozpoznatelná především v postavě hlavní hrdinky, ale i v některých dalších postavách, v kombinaci se zápletkami, zahrnujícími vraždy, které se bytostně dotýkají hlavní hrdinky, pnutí mezi sociálními vrstvami, zkorumpovanou policií a proradné muže, kteří nejsou tím, čím se zdají být.

Těžištěm práce bylo rozebrání jednotlivých narativních strategií ve *Veronice Mars*, které ze seriálu dělají značně komplikovaný, na diváckou pozornost náročný seriál. Rozebrala jsem, jak se prolínají a střetávají krátkodobé a dlouhodobé linie a jak seriál využívá cliffhangerů, které jednotlivé epizody propojují. Při tom jsem ukázala, že struktura jednotlivých epizod je sice v mnohém podobná, když pracuje s několika zápletkami, z nichž jedna – krátkodobá záhada – stojí v popředí, ale zároveň existují různé variace a výjimky. Speciální pozornost jsem věnovala závěrečným epizodám, které takovou výjimku představují, protože krátkodobé případy neřeší, ale sbíhají se v nich linie dlouhodobé, jež procházely celou sezónou.

Další kapitola zmapovala různé typy flashbacků, použitých v seriálu, které mají zcela rozdílné pozice a funkce. Některé prezentují Veronichino vědomí, jiné nám zprostředkovává sama fikcizace, objevují se nespolehlivé flashbacks a zcela specifické flashbacks, představující vizualizaci audionahrávky.

Rozličné flashbackové funkce rozebírám v rámci sedmi flashbackových epizod. Seriál také zajímavým způsobem pracuje se sny, které posouvají příběh dál či vytvářejí paralelní světy k těm aktuálním epizodním.

Samostatnou kapitolu jsem věnovala znalosti a komunikativnosti narace, jejichž vzájemná kooperace spouští v divácích zvědavost, napětí a překvapení, což je nejzřetelnější v rámci nespolehlivé narace. Ta dominuje především dvěma dílům, které jsem rozebrala a naznačila, jakou roli v nich hraje právě nízká komunikativnost a retrogradní přepisování informací, a jak je v daných dílech využít voice-over.

Použití voice-overové narace jsem věnovala následující kapitole, v níž demonstruji, kolik různých funkcí voice-overové vyprávění v seriálu má a jak se v různých případech liší jeho narativní úroveň, adresát i kooperace s obrazem.

Nakonec jsem prozkoumala, jak seriál funkčně pracuje s diváckou pamětí pomocí vizuálních a slovních narážek, které mají dvě hlavní funkce: připomínání informací a přinášení narativního potěšení.

Narativní potěšení můžou poskytovat také intertextuální narážky, odkazující na filmy noir i mnoho dalších filmů a seriálů, jak uvnitř narativu, tak v rámci názvů epizod či jejich struktury. Nástrojem k sebereflexi pak tvoří narážky metafikční, kdy seriál odkazuje sám k sobě v podobě narážek na tvůrce i divácké přijetí.

Seriál *Veronica Mars* jsem analyzovala především v souvislosti s jeho narativními strategiemi, které jsem od počátku sledování považovala za velmi komplexní, což jsem jejich popsáním v této práci potvrdila, a zároveň jsem poukázala na jeho inspiraci ve filmu noir.

8. POUŽITÉ ZDROJE

Prameny

Veronica Mars

Počet řad: 3

Počet epizod: 64

Rok uvedení v televizi: 2004-2007

Země původu: USA

Tvůrce: Rob Thomas

Režie: John T. Kretchmer, Nick Marck, Michel Fields, Harry Winer, Rob Thomas

Scénář: Rob Thomas, Diane Ruggiero, John Enbom, Phil Klemmer

Kamera: Joaquin Sedillo, Victor Hammer

Hrají: Kristen Bell (Veronica), Enrico Colantoni (Keith Mars), Percy Daggs III. (Wallace Fennel), Jason Dohring (Logan Echolls), Teddy Dunn (Duncan Kane), Tina Marjorino (Cindy ‚Mac‘ Mackenzie), Francis Capra (Eli ‚Weevil‘ Navarro), Ryan Hansen (Dick Casablancas), Ken Marino (Vinnie Van Lowe), Harry Hamlin (Aaron Echolls), Chris Lowell (Stosh ‚Piz‘ Piznarski), Amanda Seyfried (Lilly Kane), Michael Muhney (šerif Don Lamb), Julie Gonzalo (Parker Lee), Daran Norris (Cliff McCormack), Charisma Carpenter (Kendall Casablancas) ad.

Další citované seriály

24 hodin (24, 2001-2010)

90210 (2008-?)

Akta X (The X-Files, 1993–2002)

Ally McBealová (Ally McBeal, 1997-2002)

Angel (1999-2004)

Arrested Development (2003-2006)

Babylon 5 (1994-1998)

Báječná léta (The Wonder Years, 1988-1993)

Battlestar Galactica (2004-2009)

Big Shots (2007-2008)

Buffy, přemožitelka upírů (Buffy the Vampire Slayer, 1997-2003)
Community (2009-?)
Columbo (1971-2003)
Cupid (1998-1999)
Cupid (2009)
Dallas (1978–1991)
Dawsonův svět (Dawson's Creek, 1998-2003)
Deadwood (2004-2006)
Dexter (2006-?)
Doctor Who (2005-?)
Doktůrci (Scrubs, 2001, 2010)
Gilmorova děvčata (Gilmore Girls, 2000-2007)
Jak jsem potkal vaši matku (How I Met Your Mother, 2005-?)
Larry, krot' se (Curb Your Enthusiasm, 2000-?)
Lovci duchů (Supernatural, 2005-?)
Městečko Twin Peaks (Twin Peaks, 1990-1991)
Odpočívej v pokoji (Six Feet Under, 2001-2005)
Oz (1997-2003)
Párty na klíč (Party Down, 2009-2010)
Příběhy Alfreda Hitchcocka (Alfred Hitchcock Stories, 1955-62)
Rodina Sopránů (The Sopranos, 1999-2007)
Seinfeld, Simpsonovi (The Simpsons, 1989-?)
Sex ve městě (Sex and the City, 1998-2004)
Space Ghost Coast to Coast (1994-2004)
Super drbna (Gossip Girl, 2007-2012)
Tak tohle je můj život (My So-Called Life, 1994-1995)
Teorie velkého třesku (The Big Bang Theory, 2007-?)
The Wire – Špína Baltimoru (The Wire, 2002-2008)
Vzkvétající město (Boomtown, 2002-2003)
Xena (Xena: Warrior Princess, 1995-2001)
Západní křídlo (The West Wing, 1999-2006)
Zoufalé manželky (Desperate Housewives, 2004-2012)
Ztraceni (Lost, 2004-2010)

Citované filmy

Dáma ze Šanghaje (The Lady From Shanghai, 1947, r. Orson Welles)

Dead Reckoning (1947, r. John Cromwell)

Dotek zla (Touch of Evil, 1958. r. Orson Welles)

Gilda (1946, r. Charles Vidor)

Laura (1944, r. Otto Preminger)

Lola běží o život (Lola rennt, 1998, r. Tom Tykwer)

Maltézský sokol (The Maltese Falcon, 1941, r. John Huston)

Memento (2010, r. Chrostopher Nolan)

Mildred Pierce (1945, r. Michael Curtiz)

Občan Kane (Citizen Kane, 1941, r. Orson Welles)

Phantom Lady (1944, r. Robert Siodmak)

Počátek (Inception, 2010, r. Chrostopher Nolan)

Pojistka smrti (Double Indemnity, 1944, r. Billy Wilder)

Pošťák zvoní vždycky dvakrát (The Postman Always Rings Twice, 1946, r. Tay Garnett)

Pryč od minulosti (Out of the Past, 1947, r. Jacques Tourner)

Raw Deal (1948, r. Anthony Mann)

Sbohem bud', lásko má (Murder, My Sweet, 1944)

Secret Beyond the Door (1947, r. Fritz Lang)

Souboj Titánů (Clash of the Titans, 1981, r. Desmond Davis)

Storm Warning (1951, r. Stuart Heisler)

Sunset Boulevard (Sunset Blvd., 1950)

Šestý smysl (The Sixth Sense, 1999, r. M. Night Shyamalan)

Šílená jízda (Drive Me Crazy, 1999, r. John Schulz)

Zabijáci (The Killers, 1946, r. Robert Siodmak)

Literatura

ABELE, Robert. Eyes of Veronica Mars. *LA Weekly* [online]. November 4, 2004. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z [http: <http://www.laweekly.com/2004-11-04/film-tv/eyes-of-veronica-mars/2/>](http://www.laweekly.com/2004-11-04/film-tv/eyes-of-veronica-mars/2/).

ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 1992. ISBN 0807843741.

ALLRATH, Gaby – GYMNIICH, Marion. „Towards a Narratology of TV Series“. In *TÍŽ* (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. 1st edition. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1-4039-9605-9.

BÉBAROVÁ, Jana. *Obráz ženy ve filmech noir Fritze Langa*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

BIANCO, Robert. 'Veronica Mars': Intelligent life. *USA Today* [online]. September 21, 2004. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z [http: <http://usatoday30.usatoday.com/life/television/reviews/2004-09-21-veronica-mars_x.htm>](http://usatoday30.usatoday.com/life/television/reviews/2004-09-21-veronica-mars_x.htm).

BORDE, Raymond, CHAUMETON, Étienne. Toward a Definition of Film Noir. In SILVER, Alain – URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. 5th edition. New York: Proscenius Publishers, 1999. ISBN 0-87910-197-0.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 1st edition. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.

COPJEC, Jean, ed. *Shades of Film Noir*. 1st edition. New York: Verso, 1993. ISBN 0-86091-625-1.

CREEBER, Glen. *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*. 1st edition. London: BFI, 2004. ISBN 1-84457-021-5.

DOANE, Mary Ann. The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. In WEIS, Elisabeth – BELTON, John (eds.). *Film Sound. Theory and Practice*. Columbia: Columbia University Press, 1985. ISBN 0231056370.

EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (ed.) *Thinking Outside the Box – A Contemporary Television Genre Reader*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. ISBN 0-8131-2365-8.

FLYNN, Gillian. Veronica Mars. *Entertainment Weekly* [online]. February 17, 2006. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z [http: <http://www.ew.com/ew/article/0,,1160330,00.html>](http://www.ew.com/ew/article/0,,1160330,00.html).

GALLO, Phil. Veronica Mars. *Variety* [online]. September 19. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z [http: <http://www.variety.com/review/VE1117924925?refCatId=32>](http://www.variety.com/review/VE1117924925?refCatId=32).

GOLDMAN, Eric. Veronica Mars Season 3: Kristen Bell and Rob Thomas Talk. *IGN* [online]. July 18, 2006. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z <http://www.ign.com/articles/2006/07/18/veronica-mars-season-3-kristen-bell-and-rob-thomas-talk?page=1>>.

HAIN, Milan. *Žena ve filmu noir*. Magisterská práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

HOLLINGER, Karen. Film Noir, Voice-Over and Femme Fatale. In SILVER, Alain – URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. 5th edition. New York: Proscenius Publishers, 1999. ISBN 0-87910-197-0.

HOTH, Stefanie. The Female Voice in Sex and the City and Desperate Housewives: Voice-Over Narration in Contemporary American Television Series. In GYMNIICH, Marion - RUHL, Kathrin - SCHEUNEMANN, Klaus (eds.). *Gendered (Re)Visions: constructions of gender in audiovisual media*. Göttingen : V&R unipress, 2010. ISBN 978-3-89971-662-7.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny – Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs – Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

JAHN, Manfred. *A Guide to Narratological Film Analysis* [online]. [cit. 15.10.2013]. Dostupné z <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>>.

KAPLAN, E. Ann (ed). *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 2005. ISBN 0-85170-666-5.

KOKEŠ, D. Radomír. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2010.

KORDA, Jakub. *České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti*. Dizertační práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.

KORDA, Jakub. Nový televizní seriál – od triumfu k soumraku. *Cinepur* 17, 2010, č. 69, s. 02–03. ISSN 1213-516X.

KOZLOFF, Sarah. *A Defense and History of Voice-Over Narration* [online]. [cit. 15.10.2013]. Dostupný z HTTP: <http://dizzydentfilms.blogspot.cz/2010/08/maybe-banana-nut-thats-good-muffin.html>>.

KOZLOFF, Sarah. About a Clueless Boy and Girl. Voice-Over in Romantic Comedy Today. *Cinephile* (magazine). Vol. 8 No 1, Spring 2012, „The Voice-Over“. [cit. 13.11.2013]. ISSN 1712-9265. Celé číslo dostupné z <http://cinephile.ca/vol-8-no-1-now-available/>>.

KOZLOFF, Sarah. *Invisible Narrators: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1988. ISBN 0-520-06793-2.

KOZLOFF, Sarah. Narrative Theory And Television. In ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 1992. ISBN 0807843741.

KUCERA, Jakub. Film noir – záblesky černé [online]. *Cinepur*, c. 19 (únor 2002). Dostupný z [http: <http://cinepur.cz/article.php?article=29>](http://cinepur.cz/article.php?article=29).

MATHIS, Corine E. „*That Girl Of Yours, She's Pretty Hard-Boiled*”: *Film Noir And The Claiming And Performance Of Gender In Veronica Mars*. Thesis, Auburn University. Auburn: Auburn University, 2009.

MILLMAN, Joyce. Smooth Operators. *Veronica Mars* and *House* hit the mark. *Boston Phoenix* [online]. November 12 - 18, 2004. [cit. 15.10.2012].

Dostupné z [http:](http://www.bostonphoenix.com/boston/arts/tv/documents/04250551.asp)

[<http://www.bostonphoenix.com/boston/arts/tv/documents/04250551.asp>](http://www.bostonphoenix.com/boston/arts/tv/documents/04250551.asp).

MITTELL, Jason. “*These Questions Need Answers*”: *Narrative Construction and the Veronica Mars Pilot* [online]. August 10, 2009. [cit. 15.10.2012].

Dostupné z HTTP: [<http://justtv.wordpress.com/2009/08/10/the-questions-need-answers-an-essay-on-the-veronica-mars-pilot/>](http://justtv.wordpress.com/2009/08/10/the-questions-need-answers-an-essay-on-the-veronica-mars-pilot/).

MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap (magazine)*, Number 58, Fall 2006, University of Texas Press, P.O. Box 7819, Austin, TX 78713-7819.

MITTELL, Jason. Previously On: Prime Time Serials and the Mechanics of Memory. In GRISHAKOVA, Marina – RYAN, Marie-Laure. *Intermediality and Storytelling (Narratologia: Contributions to Narrative Theory)* Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010 [online], [cit. 15. 10. 2012], dostupné z [http: <http://justtv.wordpress.com/2009/07/03/previously-on-prime-time-series-and-the-mechanics-of-memory/>](http://justtv.wordpress.com/2009/07/03/previously-on-prime-time-series-and-the-mechanics-of-memory/).

MITTELL, Jason. *Veronica Mars* and Exchanges of Value Revisited. *Just TV* [online]. March 15, 2013. Dostupné z [http:](http://justtv.wordpress.com/2013/03/15/veronica-mars-and-exchanges-of-value-revisited/)

[<http://justtv.wordpress.com/2013/03/15/veronica-mars-and-exchanges-of-value-revisited/>](http://justtv.wordpress.com/2013/03/15/veronica-mars-and-exchanges-of-value-revisited/).

PLACE, Janey – PETERSON, Lovell. Some visual myths of film noir. In SILVER, Alain – URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. 5th edition. New York: Proscenium Publishers, 1999. s. 67. ISBN 0-87910-197-0.

SILVER, Alain – URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. 5th edition. New York: Proscenium Publishers, 1999. ISBN 0-87910-197-0.

STANLEY, Alessandra. A Junior Detective at Hard-Boiled High. *New York Times* [online]. September 20, 2004. [cit. 15.10.2012]. Dostupné z http://www.nytimes.com/2004/09/20/arts/television/20stan.html?_r=0.

THOMAS, Rob – WILSON, Lea (eds.). *Neptune Noir. Unauthorized Investigations Into Veronica Mars*. Dallas: BenBella Books, Inc., 2006. ISBN 9781933771137.

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

WILCOX, Rhonda V. – TURNBULL, Sue (eds.). *Investigating Veronica Mars. Essays on the Teen Detective Series*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland and Company, Inc., 2011.

Databáze, internetové stránky

Československá filmová databáze. <www.csfd.cz>.

Internet Movie Database. <www.imdb.com>

Mars Investigations. An (In)complete Guide to Veronica Mars
<<http://www.marsinvestigations.net/>>.

NeptuneSite. <<http://neptunesite.com/vmseason2dvd.htm>>.

Veronica Mars Transcripts. <<http://vmtranscripts.com/>>.

Název práce: Narativní strategie a vliv filmu noir v seriálu Veronica Mars

Anotace: Ve své práci se věnuji seriálu *Veronica Mars* v souvislosti s narativními strategiemi a vlivem filmu noir na téma a styl. Práce je rozdělena na dvě části: první pokládá teoretické zázemí pro druhou polovinu, která se již věnuje přímo danému seriálu. Teoretická část popisuje proměny seriálového vyprávění, definuje seriály narativní komplexity a věnuje se specifickým vyprávěcím principům, jež pokračující narativy využívají. V druhé části pak popisují, jak v seriálu funguje kooperace dlouhodobých a krátkodobých zápletek, flashbacků, voice-overu, repeticí a vizuálních narážek.

Klíčová slova: Veronica Mars, narativní strategie, seriál, film noir

Title: Narrative Strategies and Influence of Film Noir in Veronica Mars Series

Abstract: In my thesis I focused on the Veronica Mars TV series in connection with narrative strategies and the influence of film noir on the motif and the style. The thesis is divided into two parts: the first one provides a theoretical background for the other half which analyses the series. The theoretical part describes the transformations of TV series storytelling. It also defines a narrative TV series complexity and focuses on specific narrative principles of ongoing narratives. The second part describes how the show combines long-term and short-term story arcs, flashbacks, voice-overs, repetitions and visual cues.

Keywords: Veronica Mars, narrative strategies, series, serial, film noir

Rozsah práce: 177 050 znaků

Jazyk práce: česky