

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

**Koncept cinematizace televize
v diskurzu televizních studií**

(disertační práce)

Mgr. Klára Feikusová

Katedra divadelních a filmových studií

Školitelka: Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu, rozhlasu
a televize

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem předloženou práci na téma *Koncept cinematizace televize v diskurzu televizních studií* vypracovala samostatně za použití uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato disertační práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala své školitelce, Mgr. et Mgr. Janě Jedličkové, Ph.D., za její cenné rady, připomínky a trpělivost. Bez jejího inspirativního vedení by tato práce nemohla vzniknout. Stejně tak děkuji za poznámky a připomínky oborové radě Katedry divadelních a filmových studií. Poděkování patří profesorce Helen Wheatley z University of Warwick, která se mnou ochotně mou práci konzultovala. Michaelu Clarkovi děkuji za doporučení literatury o cinematičnosti ve filmových teoriích. Děkuji také svým kolegům a kolegyním z doktorského studia, jejichž podpora mi byla nezměrnou vzpruhou a motivací. Zvláštní poděkování patří Barboře Kapláňkové, Ondřeji Kazíkovi a Anně Bílé. Bez jejich přátelství a víry ve mě bych práci nikdy nedokončila.

Děkuji své rodině za podporu, obzvláště mé mamce, za její trpělivost a pomoc s jazykovou úpravou. Mou velikou oporou byla také moje babička Lída, která se bohužel dokončení práce nedožila. Tímto jí práci věnuji.

OBSAH

ÚVOD	7
KRITICKÉ VYHODNOCENÍ PRAMENŮ A LITERATURY	13
PRAMENY	13
Počátky teoretizace cinematizace televize	15
Kritické přístupy k cinematizaci televize	19
Revizionistické přístupy k cinematizaci televize	21
LITERATURA	23
Televizní styl a estetika	23
Metakritické texty reflektující obor televizních studií	25
Televize a vkus	27
Mediální konvergence	28
Cinematicnost ve filmových studiích	29
METODOLOGIE	30
DISKURZ A KRITICKÁ DISKURZIVNÍ ANALÝZA	31
Diskurz	31
Kritická diskurzivní analýza	33
Trojrozměrný model CDA	34
TELEVIZNÍ STYLISTIKA A ESTETIKA	37
Televizní stylistická analýza	38
Kritika textuální analýzy a estetiky v televizních studiích	42
Uplatnění CDA a struktura analýzy v disertační práci	44
1. DISKURZ TELEVIZNÍCH STUDIÍ	47
1.1 Kořeny anglo-amerických televizních studií	47
1.1.1 Společenskovední přístupy a jejich paradox	49
1.1.2 Humanitní přístupy	49
1.1.2.1 Filmová studia	50
1.1.3 Kulturní studia	56
1.2 Co je televize" televizních studií dnes?	57
1.3 Definice oboru televizních studií	63
1.4 Marginalizace televizní estetiky v prvních dekádách televizních studií	70
1.5 Legitimizace televizních studií jako samostatné akademické disciplíny	74
1.5.1 Dvě podmínky legitimizace televizních studií	74
1.5.2 Legitimizovaný předmět výzkumu a (zároveň) "špatný objekt"	76
1.5.3 Krize identity televize a televizních studií - (nová) mediální studia?	80
2. PŮVODNÍ VÝZNAMY A UŽITÍ POJMU CINEMATICKÝ VE FILMOVÉ TEORII	85
2.1 Film(ic) vs. cinema(tic)	85
2.1.1 Cinematicnost v souvislosti s mediální specificitou a esencialismem	91

2.1.2 Shrnutí: tři významy termínu cinematický ve filmové teorii a jejich možná aplikace v diskurzu televizních studií.....	103
2.2 Cinematizace a cinematicita ve filmové teorii.....	107
3. DISKURZIVNÍ GENEALOGIE KONCEPTU CINEMATIZACE TELEVIZE V DISKURZU TELEVIZNÍCH STUDIÍ	112
3.1 Počátky teoretizace cinematizace televize.....	112
3.1.1 Caldwell a cinematická televizualita	112
3.1.1.1 Cinematická mytologie <i>Akt X</i>	132
3.1.2 Teoretizace cinematizace televize po Caldwellovi.....	139
3.2 Kritické přístupy k cinematizaci televize	151
3.3 Revizionistické přístupy k cinematizaci televize.....	163
3.4 Shrnutí	174
4. INTERTEXTUÁLNÍ PROPOJENÍ CINEMATIZACE TELEVIZE A SPEKTÁKLU	177
4.1 Mnohovýznamovost a problematika definice konceptu spektaklu.....	177
4.2 Narativní spektakl.....	178
4.3 Spektákl vs. vizuální slast.....	179
4.4 "Spektákl velké obrazovky" a "spektákl malé obrazovky"	179
4.5 Spektakulární produkční náklady	184
4.6 Negativní konotace spektaklu v kinematografii a televizi.....	185
4.7 Inovace a krize jako projevy spektaklu	186
4.8 Upřený pohled a zatemnělý kinosál.....	188
5. NEGOCIACE FILMOVÝCH A TELEVIZNÍCH ASPEKTŮ V CINEMATICKÝCH POŘADECH – PŘÍPADOVÁ STUDIE SERIÁLU <i>KORUNA</i> (2016-2023).....	192
5.1 Negociace jako nástroj k analýze cinematizace televize	192
5.2 Kódování negociace: tvůrci, inspirační zdroje a očekávání.....	197
5.2.1 Autorství a estetika podpisu	198
5.2.2 Institucionální zázemí.....	201
5.2.3 Inspirační zdroje a očekávání	209
5.3 Dekódování: "soap opera nejvyšší kvality"	212
5.3.1 Britská quality TV a komparace s tvorbou BBC	212
5.3.2 Formy spektaklu v <i>Koruně</i>	215
5.3.3 Čtení podle opozičního kódu – kategorizace <i>Koruny</i> jako soap opery.....	221
ZÁVĚR.....	225
ABSTRAKT.....	230
ABSTRAKT V ANGLIČTINĚ	231
ZDROJE.....	232
PRAMENY	232
LITERATURA	233
CITOVANÉ FILMY	262
CITOVANÉ TELEVIZNÍ POŘADY	265

Úvod

Cinematizace televize je teoretický koncept, který popisuje vliv filmového média na médium televizní. V této disertační práci mapuji, jak je koncept uchopen a používán v diskurzu oboru televizních studií. Ačkoli formy cinematizace mohou být různorodé – způsoby produkce a distribuce, divácké návyky, adaptace aj. (Gray – Johnson 2021) – k nejrozšířenějším přístupům ke konceptu patří ten stylistický (tedy obraz a zvuk a jejich prostředky). Stylistický přístup začíná u Johna Thorntona Caldwell, jenž koncept zpopularizoval ve své monografii *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television* (1995), kde se zabýval technologicko-průmyslovými změnami v americké televizi 80. let a první poloviny 90. let a jejich dopadem na audiovizuální styl televizních pořadů. Podle Caldwell zásadním výsledkem těchto změn bylo to, co nazývá televizualitou, znamenající „*stylistický exces*“, což představuje strategii celoplošných televizí v reakci na vzrůstající konkurenci (1995: 10). Jednou z forem televizuality byla právě cinematizace, tedy „*filmový vzhled v televizi*“ (ibid.: 11). Caldwell argumentuje, že nové technologie – nové druhy filmového pásu citlivějšího na světlo, vylepšené rozlišení a přenos barev, větší dostupnost skenování filmového materiálu na videopásku aj. (ibid.: 84–88) – a změny v televizním průmyslu (nárůst konkurence, kabelové a satelitní televize, narrowcasting¹ apod., ibid.: 6–11) dovolily ono přiblížení televize kinematografii. Zároveň nelze opomenout, že televize byla od svých počátků hybridní médium, kombinující aspekty kinematografie, rozhlasu, tisku a divadla (Creeber 2013: 3). Podle Toma Longleyeho Stewarda ke konvergenci² kinematografie a televize docházelo od počátku televizního vysílání (2014: 58–59). Z tohoto hlediska se může cinematizace zdát jako zavádějící. Koncept je tedy třeba vnímat jako konstrukt, který má určité významy a funkce v průmyslovém, žurnalistickém a akademickém diskurzu. V disertační práci se zaměřuji na akademický diskurz, nejen kvůli nutnosti zúžení výzkumného pole, ale také proto, že je koncept cinematizace pomocí tohoto diskurzu udržován v mediálním oběhu. Nicméně upozorňuji na tendence a strategie diskurzu televizního průmyslu, který akademici někdy přebírají. V kontextu práce je akademickým diskurzem myšlen diskurz oboru televizních

¹ Narrowcasting, oproti broadcasting, znamená, že televize necílí na co největší publika, ale na konkrétní skupiny diváků.

² Mediální konvergence odkazuje k „*toky napříč několika mediálními platformami, spolupráci mezi několika mediálními průmysly a migračnímu chování mediálních publik*“ (Jenkins 2006: 2).

studií,³ přičemž primárně se jedná o britská a americká televizní studia, v nichž koncept cinematizace vznikl a dodnes v něm cirkuluje a tento diskurz ovlivňují podobu oboru v dalších zemích.

Cílem práce je zmapovat koncept cinematizace televize a jeho vývoj v diskurzu televizních studií. Metodologicky čerpám z kritické diskurzivní analýzy, konkrétně z přístupu Normana Fairclougha (1992, 2013). Jako analytický rámeček diskurzivní analýzy používám Faircloughův trojrozměrný model (1992: 73), který mi umožňuje zkoumat texty i jejich kontexty zároveň. Trojrozměrný model obsahuje tři dimenze: texty (v širokém slova smyslu, ať už psané, či nikoli), diskurzivní praktiky, tedy rámeček, v němž text vzniká a je interpretován, a společenské praktiky, obecnější kontexty, v nichž diskurz existuje. Proto prameny mé disertační práce představují akademické texty o cinematizaci televize. Zároveň kritickou diskurzivní analýzu doplňuji historicko-evaluativní stylistickou analýzou (Butler 2010), která osvětluje, jak se cinematizace projevuje v textuální podobě, respektive ukazuje, co je na pořadech cinematičkého. Historická stylistika zahrnuje kontext vzniku televizního díla, jeho historické ukotvení, technologické a produkční podmínky, které jsou pro chápání vzniku a podob cinematizace zásadní (ibid.: 19–21). Evaluativní stylistika se zabývá otázkami estetiky, která s cinematizací velmi úzce souvisí (ibid.: 15–19).

Soustředěním se na diskurz televizních studií uplatňuji tzv. metadiskurzivní přístup (Adamou – Knox 2010: 271–286). Akademická sféra představuje zásadní prostředí, v němž se legitimizace televize odehrává a ovlivňuje vnímání objektu zájmu (zde televizi) i mimo ni:

„Televizní studia jsou důležitým místem pro legitimizaci média, ale může být obzvláště náročné je zdokumentovat a kritizovat. Ačkoli diskurzy akademiků v mnoha ohledech existují v marginalizovaném prostředí, dosti odtrženém od televizního průmyslu, populárního a průmyslového tisku, někteří akademici jsou pravidelně zdrojem expertízy pro novináře a akademické, populární a průmyslové diskurzy mohou ovlivňovat a ovlivňují jeden druhého. Navíc většina televizních akademiků pomáhá formovat veřejné chápání média v interakcích se studenty, když už nikde jinde. Studium v institucích vyššího vzdělávání značilo v minulosti vzestup kulturních forem, jako je divadlo a film k vysokému postavení,

³ Pomnožné označení televizní studia může být v češtině zavádějící. V rámci disertace, pokud není řečeno jinak, míním obor televizní studia (*television studies*), nikoli produkční instituci či natáčecí interiery.

jelikož intelektualizace podporuje vážné rozjímání nad významem a hodnotou a spojuje nové formy se starými pojetími kulturní legitimizace.“ (Levine – Newman 2012: 153)

Zkoumání akademického diskurzu tedy není jen do sebe uzavřeným projektem, ale souvisí s dalšími diskurzemi, jako jsou průmyslový, populární a žurnalistický diskurz. Televizní studia jako obor v České republice existují teprve krátkou dobu. Ačkoli odborné či polooborné texty o televizi vznikaly již v 60. letech 20. století (Jedličková – Korda – Szczebanik 2020: 411), teprve v roce 2017 vznikl první teoretický studijní program Televizní a rozhlasová studia v Česku, a to na Katedře divadelních a filmových studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Již dříve se u nás televize zkoumala v rámci mediálních a komunikačních či filmových studií, nicméně metody a teorie, jejichž prostřednictvím byla studována, vycházely z těchto oborů, a nikoli ze specifik televizních studií, což omezovalo širší odborného zájmu.⁴ Relativní „novost“ televizních studií v Česku také znamená omezené množství česky psané či přeložené odborné literatury (ibid.: 419), je tedy nezbytné spoléhat se na zahraniční publikace.

Televizní teorie, metody a odborná literatura o televizi jsou tedy většinou přebírány z britsko-amerického prostředí. I přes globalizaci a současný zájem o transnacionální televizi existuje v televizních studiích forma kulturního imperialismu, kdy „*model Velké Británie a USA se těšil ústřednímu významu a hrál významnou roli v historii televizních studií*“ (Gray – Lotz 2019: A Brief Genealogy of Television Studies). Důvodem je, že se obě země začaly o televizi odborně zajímat dříve než kdekoli jinde, navíc spolu od počátku sdílely teorie a myšlenky, díky čemuž vzájemně posílily svoji dominantní pozici (ibid.). Tu upevňuje také skutečnost, že angličtina funguje jako současná lingua franca. Zároveň přetrvává zájem o televizní produkce z těchto prostředí, což dosvědčuje i tendence českých filmových (ale i televizních) studií referovat o britsko-americké quality TV.⁵ Kvůli dominanci britských

⁴ V rámci českých mediálních a komunikačních studií se výzkum televize zaměřuje především na společenské a politické kontexty televizního vysílání, televizní publika, produkce a recepce televizního zpravodajství či role ideologie ve vysílání (Jedličková – Korda – Szczebanik 2020: 412). Výzkum televize čerpající z filmových studií se naopak soustředí na fikční televizi, především americkou, britskou a českou quality TV či komplexní televizi (ibid.: 413).

⁵ Termín quality TV, podobně jako cinematizace televize, je velmi rozšířen, ale neexistuje jednotná definice. Například Sarah Cardwell quality TV definuje pomocí charakteristik jako vysokoprodukční hodnota, naturalistické herectví, pečlivá práce s kamerou a střihem, stylistická a tematická integrita (2007: 18–34). Paola Brembilla

a Lucia Tralli quality TV označují za „super žánr“ a nachází tři základní elementy: 1. narativní komplexitu, které je dosaženo pomocí intertextuality, žánrové hybridizace a společenská angažovanost; 2. cílení na segmentované

a amerických televizních studií považují za podnětné prozkoumat jejich diskurz, protože ovlivňuje řadu dalších národních kontextů, včetně toho českého. Byť paradoxně může tato práce posilovat jeho dominanci, je to právě ten důvod, proč je třeba ho analyzovat. Faircloughův přístup ke kritické diskurzivní analýze klade důraz na společenskou změnu a diskurz jako politickou a ideologickou praxi (1992: 67). Diskurz jakožto politická praxe ustanovuje, udržuje a mění mocenské vztahy; diskurz jako ideologická praxe vytváří, normalizuje, udržuje a mění významy z různých mocenských pozic (ibid.). Fairclough používá koncept hegemonie Antonia Gramsciho jako rámec pro výzkum těchto praktik diskurzu (ibid.: 91–96), přičemž anglo-americký kontext lze považovat za hegemonní v rámci oboru televizních studií. Z toho důvodu je potřebné jej zkoumat. Dále v textu, nebude-li specifikováno jinak, tedy diskurz televizních studií označuje anglo-americký diskurz oboru.

Disertační práce představuje pokračování mého předchozího výzkumu, z něhož částečně vychází. Tématu cinematizace televize jsem se věnovala již ve své diplomové práci *Problematika diskurzu filmového stylu v televizi* (2019), v níž jsem nastínila problematiku implikace a prvky cinematizace televize. Jakožto stylistický koncept cinematizace spadá do televizní estetiky a stylistiky, podoborů televizních studií, který se zabývá teorií televizního obrazu a zvuku. Estetika zároveň přináší otázky hodnoty, vkusu a estetického soudu, jimž se televizní studia dlouho vyhýbala, jelikož obor vychází především z kulturních a mediálních studií, zaměřených na společenské dopady médií (Zborowski 2016: 7–9). Cinematizace televize zároveň bývá akademiky i mediálními praktiky používána jako legitimizační prostředek, který však upevňuje přetrvávající kulturní hierarchie mezi kinematografií a televizí, kdy televize obsazuje nižší příčku (Levine – Newman 2012: 5, Gray – Johnson 2021: 14–15). Z těchto a dalších důvodů, které jsou rozebrány v analytických kapitolách práce, zaujímá koncept v akademickém diskurzu ambivalentní pozici. Na cinematizaci televize ale nenahlížím pouze jako problematiku, nýbrž jako na komplexnější téma.

S ohledem na digitalizaci, vzrůstající konvergenci médií, popularitu streamovacích portálů a další aspekty se objevuje otázka, nakolik je relevantní zabývat se rozdíly mezi médii a používat označení jako právě cinematičtý. Podle Nöela Carrola by například by

a vysoce žádané publikum z vyšší třídy s ekonomickým a kulturním kapitálem a 3. kritický úspěch a ocenění (2015: 145). Quality TV bývá tradičně spojována s dramaty a v posledních zhruba dvaceti pěti letech také s tvorbou kabelových stanic a nověji se streamovacími portály.

bylo vhodnější místo o televizi a kinematografii mluvit o „*pohyblivém obraze*“ (2003: 279). Když jsem v červenci 2022 prezentovala dílejší kapitolu disertace na mezinárodní konferenci o televizní estetice *Television Aesthetics: Now What?*, pořádané University of Kent v Canterbury, jeden z dotazů, který padl v diskusi, byl, nakolik je smysluplné pracovat s terminologií cinematizace a cinematičtý. Ačkoli tuto otázku považuji za aktuální, zároveň mou odpovědí bylo, že již během prvního dne konference zaznělo slovo cinematizace několikrát. Jeho přetrvávající přítomnost v různých diskurzích – mimo akademickou sféru či audiovizuální průmysl se běžně objevuje v žurnalistických či populárních textech – vyžaduje pozornost mediálních teoretiků. Podle Simone Knox a Christiny Adamou kritický přístup k evaluativním tématům může být kontraproduktivní:

„Navzdory značným snahám o legitimizaci, status ‚špatného objektu‘ se stále vznášá nad televizními studii, i když je pouze zmíněn, aby byl pojmenován a vyvrácen. Opakovaný protest vůči televizi jako ‚špatného objektu‘ nevyhnutelně připomíná a navrácí toto označení.“ (2010: 275)

Nehledě na toto nebezpečí, ignorování televizní estetiky a cinematizace televize by znamenalo opomenout značnou část televizních studií a televizní tvorby. Ačkoli v minulosti televizní studia nejevila o stylistickou analýzu zájem (Jacobs – Peacock 2013: 2–3), je to právě obraz a zvuk, jejichž prostřednictvím jsou divákovi předávány významy. Navíc přetrvávající aplikace konceptů jako cinematizace televize vybízí k výzkumu toho, jak a proč jsou užívány. Z toho důvodu se zaměřuji právě na (akademický) diskurz, a ne čistě textuální stylistickou analýzu cinematičtých televizních pořadů, ačkoli ji v práci používám pro ilustraci svých argumentů.

Struktura disertační práce částečně vychází z potřeb Faircloughova modelu. V první části představuji kritické vyhodnocení literatury a pramenů a metodologii. Druhá část začíná kapitolou popisující diskurz televizních studií v anglo-americkém kontextu, v jehož rámci cinematizace televize vznikla. Kapitola slouží k bližšímu pochopení, jak diskurz utváří koncept cinematizace. Poté následuje kapitola o původních významech termínů cinematizace a cinematičtý ve filmové teorii, což do jisté míry ovlivňuje jejich užití v jiných disciplínách, včetně televizních studií. Tím si vytvářím půdu pro ústřední část práce, v níž analyzuji významy a vývoj cinematizace televize ve stanovených pramenech. Prameny jsou dány do kontextu nejen televizní historie, průmyslu, ale také evoluce televizní studií. V následující kapitole se soustředím na intertextuální souvislost mezi cinematizací televize

a konceptem spektaklu. Poslední kapitola se věnuje negociaci, vyjednávání mezi televizními a filmovými aspekty v cinematických pořadech, přičemž ji aplikuji na případovou studii *Koruny* (2016–2023). Také ve třetí a čtvrté kapitole pracuji s mikroanalýzami (*Akta X* a *Rod draka*), abych lépe vysvětlila koncepty televizuality a spektaklu.

Kritické vyhodnocení pramenů a literatury

Než představím metodologii této práce, je třeba podívat se blíže na prameny, které utvářejí zkoumaný diskurz, a odbornou literaturu, o kterou se v disertaci opírám. Nekladu si za cíl uvést vyčerpávající výčet literatury, která se dotýká cinematizace televize (může se jednat i o velmi letmé zmínky), ale představit relevantní texty, teoretiky a teoretičky (viz níže). Kapitola má ujasnit, co považuji za prameny (texty o cinematizaci) a co za literaturu, která mi poskytuje teoretická východiska a kontext.

Literaturu dělím dále do čtyř skupin, které mají usnadnit orientaci v textu: televizní styl a estetika, metakritické texty o oboru televizních studií, texty o legitimizaci, vkusu a kulturním statusu televize a mediální konvergence. Na následujících řádcích představím a kriticky zhodnotím publikace, s nimiž pracuji, podle jednotlivých skupin.

Prameny

Prameny pro mě představují akademické texty o cinematizaci televize, které lze zařadit do oboru televizních studií, a to v rámci alespoň jedné kapitoly či v podobném rozsahu. Konkrétně se jedná o texty, které se zabývají cinematizací v obecnějším slova smyslu, tedy se pokoušejí vytvářet teorie či definice, a ne pouze koncept aplikovat na konkrétní televizní programy. Z toho důvodu nezařazují mezi prameny případové studie, které neodpovídají tomuto kritériu.⁶ Například texty Jeremyho G. Butlera (2010) a Angela Restiva (2019) reprezentují případové studie, ale zároveň nabízejí nové definice a přístupy k cinematizaci televize. Jak jsem zmínila výše, často se jedná o izolované zmínky či označení nějakého pořadu, technologie či praktiky jako cinematičké, nicméně autoři jej dále nerozvádí. Proto k pramenům řadím pouze texty, které se cinematičké televizi věnují v rámci alespoň jedné kapitoly či jsou delšího rozsahu.

⁶ Mnoho stylistických analýz konkrétních programů používá terminologii cinematičnosti a cinematizace, ale za účelem popsání stylů analyzovaných pořadů, nikoli aby koncept analyzovaly či problematizovaly. Tyto texty nicméně používám k argumentaci určitých point v rámci práce, ale neřadím je k pramenům, jelikož jich je navíc nepřeberné množství. Např. Sue Turnbull ve svém článku *Not Just Another Buffy Paper: Towards an Aesthetics of Television* (2004), různorodé kapitoly z monografie *Science Fiction Film, Television, and Adaptation: Across the Screens* (Duchovnay – Telotte 2012), kapitola *Mediatizing the 50th Anniversary – Cinematic Liveness and the „Developing Art“ of the Doctor* z monografie Matta Hillse *Doctor Who: The Unfolding Event* (2015).

Existuje mnoho publikací zabývajících se vztahem kinematografie a televize. Ale nevěnují se cinematizaci, tedy ne v mé definici vlivu kinematografie na televizní styl. Monografie *On Screen Rivals: Cinema and Television in the United States and Britain* (Stokes 1999), *The Cinema Dreams Its Rivals: Media Fantasy Films from Radio to the Internet* (Young 2006) a *Television at the Movies: Cinematic and Critical Approaches to American Broadcasting* (MacLean – Wagner 2008) analyzují jak kinematografie reprezentující televizi, což má sice velkou výpovědní hodnotu (negativní implikace v názvech knih mluví za sebe), ale netematizují cinematizaci. Historicky zaměřené antologie *Hollywood in the Age of Television* (Balio 1990), *Big Screen, Small Picture: The Relations between Film and Television* (Hill – McLoone 1996) nebo *Cinema, Television & History: New Approaches* (Mee – Walker 2014) se soustředí spíše na srovnávání a odlišení kinematografie a televize, než aby sledovaly vliv kinematografie na televizní styl.

Text, který se výrazně vymyká přístupu k cinematizaci televize, je esej nizozemské filmové teoretičky Annie van der Oever, *The Aesthetics and Viewing Regimes of Film and Television, and Their Dialectics* (2012). V pojetí van der Oever cinematizace televize neznamená vliv filmu na televizní styl, ale naopak vliv televize na filmový styl. Tento opoziční výklad slovního spojení cinematizace televize může být potenciálně matoucí (ostatně cinematizace naznačuje proces, který by v tomto případě měl být spíše televizací filmu) a částečně jej lze vysvětlit tím, že van der Oever, na rozdíl od ostatních teoretiků, s jejichž texty pracuji, nepochází z oboru televizních či mediálních studií, ale filmových studií, jež se často odlišují v metodách, teoriích a terminologii. Ačkoli je její text relevantní, reverzní chápání konceptu cinematizace televize a skutečnost, že de facto nespadá do diskurzu televizních studií, jej staví mimo stanovené parametry. Z toho důvodu jej neřadím k pramenům, nicméně považuji za nutné jej zmínit, jelikož se tématu dotýká.

Ačkoli zkoumané období začíná v roce 1995 publikací Caldwellovy monografie *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television* a končí v roce 2022, nejedná se o zahrnující množství materiálů; podle mých kritérií zahrnuje dvanáct odborných textů. Prameny a jejich kontexty reprezentují dílčí část analyzovaného diskurzu televizních studií.

Nyní blíže představím jednotlivé prameny, jejich kontext, jak pojmají cinematizaci televize a jak spolu souvisejí. Na tomto místě pouze vysvětluji formu, funkci a kontext pramenů sloužících jako podklad pro pozdější analýzu. Prameny popisují

chronologicky, abych mohla zároveň poukázat na intertextuální spoje (*intertextual chain*)⁷ mezi nimi – tedy jak na sebe texty navazují. Pro lepší přehlednost je dělím do tří skupin: 1) počátky teoretizace cinematizace televize, 2) kritické přístupy k cinematizaci televize, 3) revizionistické přístupy k cinematizaci televize.

Počátky teoretizace cinematizace televize

Seznam pramenů a počátek mého výzkumu začíná s publikací *Televisuality: Style, Crisis, and Authorship in American Television* od Johna Thorntona Caldwellella z roku 1995 (v období upevnění legitimacy televizních studií; Gray – Lotz 2019: An Origins Story), jež nejen zpopularizovala pojem cinematizace televize, ale ovlivnila, jak bude nadále užíván a chápán. Proto jej lze považovat za nejdůležitější pramen a v analýze je mu věnován největší prostor, aby následně mohl jeho rozbor sloužit jako podklad k analýze dalších pramenů. Většina teoretiků zabývajících se cinematizací odkazuje na Caldwellella, ať už kriticky (Restivo 2019, Wheatley 2016), či nekriticky (Butler 2010, Creeber 2013). Caldwell patří k prvním televizním teoretikům, kteří věnují celou monografii televiznímu stylu, což také vysvětluje, proč jej citují skoro všechny následující publikace na dané téma.

Americký mediální teoretik a dokumentarista John Thornton Caldwell publikoval svoji monografii *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television* v roce 1995, tedy v období, kdy televize v USA procházela změnami, jak naznačuje slovo krize v jejím názvu. Jedná se právě o období takzvaného mnohokanálového přechodu, o němž píše Amanda D. Lotz (2014).⁸ Uvádí, že cílem publikace je prozkoumat koncept televizuality, „*a to ze tří perspektiv: jakožto historický fenomén, estetickou a průmyslovou praxi a společensky symbolický akt*“ (1995: vii). Caldwellova monografie je tedy částečně teoretickou, částečně historickou a zároveň průmyslovou studií televize v období od počátku 80. let do poloviny 90. let.

⁷ Jedná se o Faircloughův termín, který je podrobněji vysvětlen v Metodologii.

⁸ Post-network je označení pro období televizní historie, kdy v USA končí monopol tzv. velké trojky networkových/síťových televizí (ABC, CBS, NBC) a roste objevuje se její konkurence v podobě nových televizních stanic a druhů vysílání (kabelové, satelitní). Tento posun začíná již v 80. letech a rozvíjí se v 90. letech, což Amanda D. Lotz nazývá érou mnoho-kanálového přechodu (*multi-channel transition*). Pro Lotz skutečné post-networkové období nastupuje teprve po roce 2000 v souvislosti s vzájemně provázanými technologickými, průmyslovými změnami a kulturními změnami jako jsou DVD, TiVo, internet, digitalizace, VoD aj. (2014)

Titulní termín televizualita (*televisuality*) Caldwell používá k popisu nového excesivního stylu v americké televizi, jenž se objevuje v 80. letech následkem produkčních a technologických změn (narrowcasting, ekonomická krize, nárůst konkurence v podobě nových celoplošných a kabelových stanic, videografické efekty, citlivější filmový pás apod.) a kterou dále dělí na cinematickou a videografickou větev podle zdroje inspirace (1995: 11–16). Cíl Caldwellova částečně představuje legitimizace studia televize a jejího stylu (tendence typická pro televizní publikace především 80. let – což bude rozvedeno v první kapitole; Brunson 1997: 106), snaha nabídnout nové pojmy a teorie v této oblasti a poskytnout analytický vhled do jejich historie.

Podle Caldwellova televize minimálně za posledních deset let začala více využívat svého vizuálního potenciálu, což nazývá „*sebereflexivní performanci stylu*“ (1995: vii). Sebereflexivní performance stylu je to, co Caldwell označuje za televizualitu. Jedná se o důraz na vizualitu oproti zvuku, což bylo podle něj do té doby považováno za primární komunikační aspekt televize (ibid.: 4). Nejedná se o konkrétní styl, ale snahu upozornit na styl obecně a vymezit se vůči jiným programům (ibid.: 4–5). Caldwell televizualitu také nazývá excesivním stylem (ibid.: 5). Dále zdůrazňuje, že televizualita vzešla z průmyslových a ekonomických změn:

„Vzrůstající hodnota excesivního stylu v hlavním vysílacím čase síťové⁹ a kabelové televize v 80. letech jednoduše nemůže být vysvětlena pouze odkázáním na estetické hledisko. Lépe řečeno důraz na styl, který se v této době objevil, byl výsledkem řady vzájemně propojených tendencí a změn: produkčního modu průmyslu, programovacími praktikami, publiky a jejich očekáváními a ekonomickou krizí televizních sítí. Tato souhra materiálních praktik a průmyslových nátlaků naznačuje, že televizní styl byl symptomem mnohem obecnějšího období přechodu v masových médiích a americké kultuře.“ (ibid.: 5)

Důraz na průmyslové aspekty je pro Caldwellova zásadní, jelikož se domnívá, že teorie a produkční praxe by neměly být odděleny (ibid.: vii). To ostatně odpovídá nejen jeho pozici coby akademika a filmaře, ale také jeho pozdějšímu výzkumu v oblasti produkčních studií, např. v publikacích *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (2008), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, editovaná

⁹ Televizní síť (television network) je označení, které odkazuje k vysílateli, který pod sebou sdružuje vícero televizních stanic a kanálů. K televizním sítím se řadí například americké celoplošné ABC, CBS a NBC nebo britská veřejnoprávní BBC.

společně s Vicki Mayer a Mirandou Banks (2009), či *Specworld: Folds, Faults, and Fractures in Embedded Creator Industries* (2023).

Caldwell dělí televizualitu na dvě větve, podle jejích zdrojů inspirace: cinematickou (kinematografie) a videografickou (elektronická manipulace obrazu). Cinematickou televizualitu Caldwell definuje následovně:

„Cinematický evidentně odkazuje k filmovému vzhledu v televizi. Avšak exhibicionistická televize v 80. letech znamenala více než natáčení na filmový pás, jelikož již od raných 50. let se mnoho nevýrazných pořadů natáčelo na filmový pás. Spíše než to, cinematické hodnoty přinesly do televize spektakl, vysokoprodukční hodnoty a kameru celovečerního filmu.“ (1995: 12)

Caldwell v kontextu cinematické televizuality popisuje tři mýty, jak nazývá způsoby uvažování o dané problematice: filmový vzhled (*film look*), programová individualizace a maškaráda. Filmový vzhled souvisí s příchodem nových technologií, které umožnily televizním pořadům překonat některá technologická omezení. Caldwell zde uvádí nové druhy filmového pásu, kdy „[v] raných 80. letech nejdříve Fuji, poté Eastman a pak Agfa představily nové řady filmových negativů s výrazně zlepšenou citlivostí na světlo a zrnitost. Nové pásy, chemicky vytvořené na základě nových méně viditelných částic tabulárních krystalků halogenidů stříbra v emulzi, mohly být užity v extrémně málo osvětlených situacích, které mohly být „push-procesovány“¹⁰ jedním či dvojím přerušením, měly více saturované barvy a nabízely větší rozsah kontrastu a tonality v rámci jednotlivých obrazů než jakékoli dřívější pásy.“ (ibid.: 84)

Citlivost a rychlost exponování nových pásů vedla k větší mobilitě, kdy mohly být použity v lehčích kamerách, což dovolovalo snazší natáčení v reálných lokacích (ibid.: 85). Kromě toho, že se pro televizní kameramany rozšířila nabídka filmových pásů, jejich výrobci jako Agfa, Eastman Kodak a Fuji byli nyní schopni produkovat neomezené množství těchto celuloidů (ibid.: 86). Dále se v 80. letech objevily nové barevné filtry, nabízející větší barevnou nuanci a variabilitu, a způsob skenování filmového pásu, nazvaný „flying spot scanner“, díky němuž kameramani mohli použít světlo k zobrazení jemných detailů a vytvářet atmosférickou scénérii (ibid.). Programovou individualizací Caldwell označuje

¹⁰ „Push process“ je technika označující zvýšení citlivosti celuloidu pomocí prodloužení vyvolávacího procesu a případného zvýšení teploty při vyvolání.

skutečnost, že televizní sítě se snažily vytvářet stylově odlišné programy s vlastními charakteristickými rysy, aby byly jednotlivé pořady rozeznatelné v konkurenčním televizním toku (ibid.: 5). Caldwell uvádí, že stylistická individualizace je zvláště užitečná při protiprogramovací strategii, kdy stanice nasazují své programy záměrně ve stejný čas, kdy jejich konkurence vysílá nějaký atraktivní program (např. *Akta X* byla vysílána v pátek v hlavním vysílacím čase v konkurenci s populárními komediálními sériemi vysílanými po sobě na ABC). Maškarádou pak označuje napodobování konkrétních filmových stylů v televizi. Jako příklad zmiňuje imitaci filmu noir ze 40. a 50. let v pořadu *Měsíční svit* (1985–1989). Maškaráda ve své podstatě značí stylovou intertextualitu, tedy vliv jednoho textu na druhý.

Z perspektivy současného stavu oboru a podoboru televizního stylu a estetiky některé části zestárly (např. videografická větev),¹¹ některé se užívají dodnes (jeho definice cinematizace či koncept stylu nulového stupně),¹² ale jak bude evidentní v následujících řádcích, Caldwellova publikace se stala zcela zásadním výchozím bodem pro výzkum cinematizace televize.

Dalším teoretikem, který se částečně zabývá cinematičnou televizí, je Robin Nelson, a to ve dvou svých publikacích, *TV Drama in Transition* (1997) a *State of Play: Contemporary „High-End“ TV Drama* (2007). Zatímco v první publikaci jde o několik zmínek týkajících se konkrétních technologií a technik (digitalizace, dlouhé záběry, jízdy kamery aj.), druhá koncept rozebírá podrobněji. *State of Play* se primárně nezaměřuje na televizní styl, ale na takzvaná „high-end“ dramata (konceptuálně podobné quality TV) a jejich produkční zázemí, narativní, tematické a technologické nástroje a podoby, přičemž částečně zde spadá právě také styl. I Nelson zčásti vychází z Caldwell, vytváří si však vlastní definici cinematičnou televize. Robin Nelson filmový styl v televizi definuje jako „zlepšený vizuální styl, jelikož moderní technologie samozřejmě dovolují náročnější vizuální obraz a efektivnější soundtrack“ (2007: 11). „High-end“ dramata, o nichž Caldwell pojednává, se běžně řadí ke quality TV (např. *Rodina Sopránových* 1999–

¹¹ Videografická televize stojí na vizuálním excesu založeném na elektronické manipulaci obrazu (videografika, kombinace textu a obrazu atd.), kde jako příklady uvádí CNN a MTV (Caldwell 1995: 12–13).

¹² Styl nulového stupně Caldwell definuje jako „antistyl“, tedy upozadění audiovizuálních technik a příklon k nerušivému stylu pomocí přirozeného svícení, vícekamerového systému, interiérového prostředí, důrazu na dialogy a polocelkové rámování (ibid.: 56).

2007, *Carnivale* 2003–2005, *Sex ve městě* 1998–2004) a podobně samotný koncept, stejně jako Nelsonův jazyk, implikuje kulturní hierarchie v televizi.

Television Style Jeremyho G. Butlera představuje ve své době vzniku v roce 2010 jednu z mála monografií zaměřených pouze na televizní styl. Klade si za cíl nejen rozebrat vybrané druhy televizních stylů (většinou podle žánrů – soap opera, sitcom, reklama aj.), ale také představit novou metodu a termíny specifické pro analýzu stylu v televizi. V úvodu Butler obhájí podobor televizní estetiky a stylistiky, protože si je vědom předsudků vůči jejich studiu (spojenými především se stavem televizního obrazu a zvuku v minulosti: nízké rozlišení, malá obrazovka, užití videopásky, redundance aj., 1–2) a chce dokázat, že televize by měla být analyzována i z této stránky. Cinematizaci televize věnuje kapitola *Stylistic Crossover in the Network Era: From Film to Television*, jež se dotýká konvergence médií začínající, dle Butlera, v 80. letech, přičemž čerpá z Caldwellovy monografie a rozvádí jeho koncept cinematičké televize na příkladu pořadu *Miami Vice* (1984–1989). Kapitola se tím stává především případovou studií a zamýšlí se nad vlivem technologií jednotlivých médií na reprezentaci žánru. Zároveň nahlíží na cinematizaci televize spíše prostřednictvím intertextuality než technologií. Navazuje tím také na Caldwellovu tezi o maškarádě.

Small Screen Aesthetics (2013) představuje jednu z mála knih, které jsou věnované výhradně televiznímu stylu. Velkou předností Creeberovy monografie je historické zaměření, kdy v rámci jednotlivých kapitol chronologicky sleduje vývoj televizního stylu, primárně v anglo-americké televizní produkci, přičemž je pro mne nejrelevantnější kapitola věnující se cinematizaci televize s názvem *The Converging Screen: The Influence of Cinema and the Internet on TV*. Creeber si je vědom problematiky estetického soudu a pozice estetiky v televizních studiích, které se jí v minulosti vyhýbaly, a tvrdí, že v knize chce vnímat a analyzovat všechny druhy estetických stylů stejně: „Vidět je všechny jako potenciálně zajímavé a zasadit je do hlubšího historického kontextu, aby žádné období, text či technika nebyly nahlíženy (jakkoli implicitně) jako umělecky ,nadřazenější‘ jiné.“ (2013: 7) Nicméně se ani on nevyhýbá estetickým soudům a hierarchizaci, jež je nejvíce patrná právě v kapitole o cinematizaci, kde kritičnost ustupuje fascinaci quality TV. Ve svém přístupu ke konceptu podobně jako Caldwell zohledňuje technologický vývoj médií a odkazuje se jak na něj, tak na Butlera, s nímž sdílí i mikroanalytický zájem o *Miami Vice*.

Kritické přístupy k cinematizaci televize

Následující dva prameny reprezentují ty nejkritičtější vůči konceptu cinematizace televize; jedná se o kapitoly ze stejné monografie, *Television Aesthetics and Style* (2013), editované Peacockem a Jacobsem, jejichž názvy mají vypovídající charakter – *What Does It Mean to Call Television Cinematic?* (Brett Mills) a *Rescuing Television from the 'Cinematic': Perils of Dismissing Television Style* (Deborah L. Jaramillo). Cílem obou textů je poukázat na negativní konotace, které cinematizace vytváří vůči televizi, a jak koncept podporuje kulturní hierarchii, v níž je film vnímán na vyšší estetické úrovni než televize.

Mills se ve své kritice soustředí na otázku, co cinematizace televize znamená, lze-li extrahovat esenci kinematografie do jediného slova a proč ho vůbec používat. Podle Millsa sebou cinematizace přináší kulturní hierarchie devalvující televizi a vztahuje ji ke quality TV, jež má také hodnoticí charakter. Mills reaguje na Caldwellella a Nelsona, kterého kritizuje především, a to kvůli jazyku, který používá (např. když Nelson píše, že cinematičká televize „aspíruje na cinematičký vizuální styl“ 2007: 11) a jaké kulturní hierarchie tím podporuje. Kapitola slouží především k předložení kritických otázek ohledně kulturního postavení filmu a televize, jež vyvstávají s cinematizací televize, a podněcuje televizní teoretiky k zamyšlení se nad tím, jak koncept používají a jaké implikace tím vytváří.

Na podobném principu stojí i text Jaramillo, v němž autorka poukazuje na hodnoticí implikace cinematizace ohledně filmu a televize. Stejně jako Mills kritizuje způsob vyjadřování teoretiků o cinematizaci a ptá se, zda je možné pojmenovat esenci kinematografie (2013: 72). Dle Jaramillo by se studium televizního stylu mělo rozšířit na různorodější témata a nebát se zabývat se jím bez nutnosti poměrování s jinými médii.

V kritickém přístupu pokračuje Hannah Andrews v publikaci *Television and British Cinema: Convergence and Divergence Since 1990* (2014), mapující produkční a distribuční konvergenci britské televize a kinematografie (např. programové strategie stanice Channel 4). Andrews v první části monografie nastiňuje kontext konvergence filmu a televize ve Velké Británii a cinematizaci uvádí v kapitole *Quality in Broadcasting: Public Service Brands and 'Cinematic' Television*, v níž vyhodnocuje stav veřejnoprávní televize, koncepty kvality a quality TV a samotnou cinematizaci. Jako většina autorů a autorek pramenů Andrews začíná představením Caldwellellovy cinematičké televizuality a přesouvá se k tendenci Nelsona a dalších teoretiků a teoretiček (Feuer 2007, Akass – Kim 2007), většinou píšících o quality TV, přirovnávat stylisticky nekonvenční pořady k filmu.

Andrews nazírá cinematizaci jako arbitrárně postavený estetický soud, vypovídající více o odlišném vnímání filmu a televize než o televizním stylu: „*„Cinematický‘ je bezvýznamné přídavné jméno, protože ve skutečnosti jsou stylistické možnosti kinematografie a (zvláště jednokamerové) televize v rámování, svícení, mizanscény a tak dále víceméně totožné.“* (2014: 16) Ve své kritice cinematizace televize Andrews odkazuje na argumenty Millse, Levine a Newmana a prohlašuje, že koncept především vrací a utvrzuje archaické představy o kulturních „bourdieuovských“ distinkcích filmu a televize (ibid.: 18).

Trisha Dunleavy ve své publikaci *Complex Serial Drama and Multiplatform Television* (2018) především představuje dosavadní definice cinematizace televize. Polemizuje také nad problematickými implikacemi cinematizace televize, jako je esencializace či žánrová diskriminace (zdánlivě pouze dramata mohou být cinematická) atd. Zároveň Dunleavy není vůči konceptu tak odmítavá jako Mills nebo Jaramillo. Domnívá se, že existuje „*stylistická blízkost*“ mezi kinematografií a televizí, přičemž cinematizace je pro ni adekvátním označením (2018: The Idea of ‚Cinematic Television‘).

Revizionistické přístupy k cinematizaci televize

Jednou z mála publikací, jež se přímo zaměřuje na cinematizaci televize, je *Breaking Bad and Cinematic Television* (2019) Angela Restiva, která, jak je patrné z titulu, si klade za cíl formulovat podobu cinematizace v pořadu *Perníkový táta* (2008–2013). Do značné míry tedy text funguje jako případová studie a Restiva více zajímá konkrétní seriál než koncept cinematizace obecně. Konceptem cinematizace si Restivo pomáhá při analýze vizuálního stylu, především práci kamery a mizanscény *Perníkového táty*, přičemž si pro tento účel vytvořil novou definici. Ačkoli Restivo zmiňuje Caldwell a jeho televizualitu, jeho vlastní přístup se opírá o koncept cinematicčnosti s odlišnou genealogií; vychází z textu *The Witch's Flight* (2007) Kary Keeling, jež se inspiruje u Gillesse Deleuze. Keeling přichází s myšlenkou, že cinematické obrazy jsou rozprostřeny „*v krajině moderního života*“ a nejsou omezeny pouze na kinematografii (Restivo 2019: 6). Její definice je záměrně velice široká a cinematické obrazy slouží k organizaci percepce a vytváření logických tezí; pro Keeling jde o důležitý mechanismus pro reprodukci kapitalistických

společenských vztahů.¹³ Oproti tomu Restivo svoji definici zužuje – pro něj cinematizace znamená „*narušitele v rámci obrazů*“, estetický moment, jenž přerušuje, pozastavuje a tříští vyprávění, a vyzývá ke zkoumání vizuální stránky (ibid.: 6–7). Restivo je také kritický vůči hodnoticím aspektům cinematizace a tvrdí, že „*pojem ‚cinematický‘ není pouze označení mediální specifity, ale v podstatě estetický soud ohledně novosti nebo originality na pozadí konvenčnosti zakořeněné v masově vyráběném umění.*“ (ibid.: 31) Tímto Restivo navazuje na kritickou vlnu předchozích textů (Mills, Jaramillo, Andrews), na které také odkazuje.

K dalšímu projevu cinematičnosti se řadí intertextualita, tedy odkazy na jiné filmy, filmové styly či žánry. Tomu ostatně odpovídá Caldwellova maškaráda. Intertextualitu zmiňuje také Butler (2010), Nelson (2007) nebo Creeber (2013), ale představuje pouze jednu z možností náhledu na cinematizaci. Rashna Wadia Richards na ni ale zakládá svůj přístup ke konceptu (2021). Jak ovšem upozorňuje, „*nejedná se o studii remaků nebo spinoffů či rebootů, které mají mnohem více příčinný vztah mezi originálem a výsledkem. Dramatické seriály imitují celou řadu filmů. Některé se vysmívají svým cinematickým zdrojům nebo je oceňují; jiné jsou poctami či se vymezují nejen vůči konkrétním filmům, ale také představám o kinematografii obecně.*“ (ibid.: 10) Její přístup má potenciál vyhnout se estetickým soudům a hierarchizaci, stejně jako její předchůdci se ale zaměřuje na quality TV a drama. Přitom odkazy na kinematografii lze nalézt napříč žánry. Richards se ovšem domnívá, že současné dramatické seriály čerpají z kinematografie mnohem více než jiné žánry (ibid.). I přesto se jedná o jiný, poměrně málo teoretizovaný přístup k cinematizaci televize.

Posledním pramenem, kterému se věnuji, je publikace Chrise Comerforda *Cinematic Digital Television: Negotiating the Nexus of Production, Reception and Aesthetics* (2022). Vzhledem k tématu práce se zaměřuji především na kapitulu *Aesthetics and Style in Cinematic Television* (ibid.: 48–79). Comerford považuje cinematickou televizi za podskupinu quality TV a definuje ji jako televizní série, které „*jsou vnímány jako výrazněji propojené s cinematickými vlivy na mnoha úrovních. Ačkoli doslovná přítomnost exponovaných herců a užití CGI jednoduše nekonotuje cinematický vliv sám o sobě (...), naším prvním bodem musí být identifikace toho, co může být běžně asociováno s DNA těchto sérií, i kdyby jen na doslovné úrovni, jak lze vidět v průmyslových člancích, marketingu a reklamě a populárním diskurzu, zvláště na sociálních sítích.*“ (ibid.: 6)

¹³ Jelikož Keeling se nevěnuje cinematizaci televize, ale pojmu cinematičnost obecně, nezahrnuji ji mezi prameny.

Comerford také předkládá seznam atributů, které podle něj cinematické série často obsahují: 1) herce a herečky, kteří jsou primárně spjati s kinematografií; 2) produkční podmínky napodobující ty, které jsou typické pro celovečerní film, přičemž zde uvádí například delší dobu natáčení, než je v televizní produkci běžné, jako v případě pořadů *Hra o trůny* (2011–2019) a *Westworld* (2016–2022); 3) showrunner je známý filmový tvůrce, 4) vyprávění následuje serializovanou formu a „série je charakterizována, většinou prostřednictvím rozhovorů s tvůrci a marketingem, jako filmový zážitek, většinou popisovaný jako „x-hodin-dlouhý film““ (ibid.: 7).

Je zde patrný velký důraz na průmyslové a populární diskurzy, které částečně ovlivňují také to, jak o konceptu uvažují a píší teoretici. Ačkoli Comerford se na tyto diskurzy odkazuje právě z důvodu jejich adaptace do teorie, někdy není zcela jisté, zda se jedná o jeho vlastní postoj, nebo opakování tezí mediálních praktiků a kritiků.

Literatura

Televizní styl a estetika

Vzhledem k tomu, že studium televizního stylu představuje kontext pro cinematizaci, je třeba nejdříve nahlédnout do problematiky stylistiky, jejího vývoje a současného stavu, k čemuž slouží právě níže uvedené publikace. V úvodu své monografie *Television Aesthetics and Style* (2013) Steven Peacock a Jason Jacobs poznamenávají, že oblast televizního stylu a estetiky byla dosud málo probádána (1–2). Pominu-li případové studie televizních děl se zaměřením na styl,¹⁴ jež si ale nekladou za cíl vyjádřit se ke stylu v televizi na obecnější úrovni, skutečně jich nebylo mnoho. Kromě zmíněné *Television style and Aesthetics* (2013) Peackocka a Jacobse existuje dále *Televisuality* (1995) Johna Thorntona Caldwell, *The Aesthetics of Television* (2002) Agger Gunhild a Jense Jensena, *Interpreting Television* (2005) Karen Lury, *Television Style* (2010) Jeremyho G. Butlera, *Small Screen Aesthetics* (2013) Glenna Creebera, *Style in British Television Drama* (2013) Lez Cooke a *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure* (2016) Helen Wheatley. Samozřejmě je mnohem větší počet jednotlivých kapitol a pasáží

¹⁴ Např. *Beautiful TV: The Art and Argument of Ally McBeal* (2007) od Grega A. Smithe nebo *Cinematic Television and Breaking Bad* Angela Restiva.

v publikacích o televizním médiu či článků v odborných časopisech (např. Cardwell 2006, Geraghty 2003, Hills 2011, Jacobs 2006).

Situace se od doby zveřejnění *Television Aesthetics and Style* poněkud zlepšila. Kromě jednotlivých publikací jako *Appreciating the Art of Television: A Philosophical Perspective* (Nannicelli 2017), *The Aesthetics of Nostalgia TV: Production Design and the Boomer Era* (2019) Alexe Bevana či *Cognition, Emotion, and Aesthetics in Contemporary Serial Television* (2022), editované Tedem Nannicellim a Héctorem J. Pérezem, také vznikla nová edice zaměřená na televizní styl a estetiku *Moments in Television*. V edici zatím vyšly čtyři publikace, všechny editované triem Lucy Fife Donaldson, Jonathan Bignell a Sarah Cardwell: *Complexity/Simplicity* (2022a), *Substance/Style* (2022b), *Sound/Image* (2022c) a *Epic/Everyday* (2023). Televizní stylistika a estetika tedy již nejsou novou či opomíjenou oblastí, ale také právě vznik nové edice naznačuje, že v jejím rámci stále existuje mnoho neprozkoumaných témat. Již z toho důvodu považují za podstatné přispívat k dříve opomíjenému poli výzkumu. Užitečnost těchto textů spočívá v tom, že nabízí nástroje a termíny k analýze stylu v televizi, který se v mnohém liší od filmových stylů (vzhledem k užívané technice, produkčním podmínkám – např. živé vysílání – a způsobům distribuce).

Důvody, proč k televizní stylistice a estetice existuje poměrně malé množství literatury, nejsou arbitrární. Televizní akademici bývali vůči televizní stylistice a estetice skeptičtí. Matt Hills se domnívá, že „*prestrukturalistické analýzy estetických hodnot se chtějí ‚vrátit v čase‘ institucionální historie televizních studií až do bodu, kdy strukturalistická (a následná) debata může být ignorována nebo jednoduše smetena ze stolu*“ (2011: 99–100). Estetika vzbuzuje úzkost pro svou asociaci s elitistickými koncepty krásy, hodnoty, vkusu a vysokého umění (Cardwell 2013: 25).

Studium stylu a estetiky vychází primárně z teoretického chápání filmových a literárních studií, zároveň bývá odsuzováno za přílišný formalismus, což se přenáší na televizní stylistiku. Paradoxně to však ubližuje komplexitě oboru, jelikož je tím opomíjena důležitá část studovaného média (které je tvořeno obrazem a zvukem) a to implikuje, byť nechtěně, že zde není co zkoumat.

To vede k otázkám kulturního statusu, hierarchie a estetického soudu. Zároveň je třeba se věnovat rozmanitým televizním stylům, pořadům různých žánrů, produkcí, historických období či území, ne pouze quality TV nebo právě cinematické televizi.

Metakritické texty reflektující obor televizních studií

Vzhledem k tomu, že se ve své práci věnuji cinematizaci v diskurzu televizních studií, považuji za nutné tento obor představit. Jedná se o relativně mladou disciplínu, ustálenou a legitimizovanou – alespoň v západním kontextu – v polovině 90. let. Její počátky spadají do 70. let, kdy se objevují první odborné a seriózní publikace o televizi (*Television: Technology and Cultural Form* a *TV: The Most Popular Art*, obě vyšly poprvé v roce 1974; *Reading Television* byla publikována v roce 1978 atd.). S ohledem na proměnlivost a vývoj televize se neustále redefinuje také obor, který ji studuje, což je pravidelně reflektováno akademiky. Význam takových textů, které lze po vzoru Christina Adamou a Simone Knox (2010: 271) nazvat reflexivní sebediskurz (*reflexive self-discourse*) či metakritický diskurz (*meta-critical discourse*), spočívá z mého pohledu v tom, že poukazují na aktuální či ustupující trendy disciplíny, legitimizaci a hierarchizaci médií (Cardwell 2014: 6–21), což jsou pro mě relevantní a zcela zásadní témata. Publikace o televizních studiích doplňují kontext pro výzkum akademického diskurzu a zařazují koncept cinematizace televize do širšího teoretického pole. Publikace o historii, stavu a problémech oboru televizních studií jsou podstatné především pro první kapitolu, v níž definuji a popisuji diskurz televizních studií.

Metakritické texty, z nichž ve své práci čerpám, se zabývají otázkou kulturního statusu televize a televizních studií, v nichž se projevuje přetrvávající potřeba obhajovat akademický zájem o médium, které bylo dlouhodobě považováno za „špatný objekt“ (Adamou – Knox 2010: 275). Ačkoli tato věčná obhajoba může být kontraproduktivní, jelikož naznačuje, že televize obsahuje tyto negativní atributy (*ibid.*), otázky vkusu, hierarchie, statusu a hodnocení se v televizních studiích objevují prostřednictvím výběru předmětů výzkumu (např. disproporční zájem o drama a quality TV), přístupu k daným tématům a jazyka. Nezabývat se legitimizací, přesněji řečeno jejím průběžným stavem a kulturním statutem televize, by ale negativní konotace neodstranilo.

Jednu z nejaktuálnějších a nejprehlednějších monografií představuje druhé vydání *Television Studies* (2019) Jonathana Graye a Amandy D. Lotz. Kromě popisu historických i současných přístupů k analýze televize (dělené do tematických částí Programy, Publika, Průmysly, Kontexty) Gray a Lotz na konci každé části zhodnocují aktuální problémy a výzvy konkrétních analýz.

Například v závěru první části (Programy) si autoři kladou otázku, nakolik je relevantní analyzovat jednotlivé programy v „peak TV“, tedy v éře nadměrného množství televizních obsahů, a jakou funkci má v takovém prostředí textuální analýza (2019: 91–92). Autoři nabízejí kritický pohled na problematiku teorie a měnící se podmínky studia televize, které vzbuzují otázky nejen jak studovat televizi, ale co to televize je. Užitečnost publikace tkví právě v jejím přehledovém charakteru a její relativní aktuálnosti vzhledem k roku vydání. S ohledem na historické rozpětí mého výzkumu (od roku 1995 do roku 2022) jsou pro mě relevantní i starší texty, které se vyjadřují ke stavu televizních studií. Kupříkladu *Legitimizing Television* z roku 2012 kriticky poukazuje na předpojatost a nedostatky akademiků a akademiček ve výzkumu témat spojených s vkusem a estetickým soudem, např. quality TV, kabelová televize, cinematizace televize či autorství.¹⁵ K této problematice patří také nekritické přebírání průmyslového diskurzu teoretiky a teoretičkami, jež znamená pro můj výzkum důležitý podnět. Ačkoli je vždy ošemetné zabývat se otázkami hodnocení, aniž by se člověk sám nedopouštěl soudů (což patří ke kritice *Legitimizing Television* Jasonem Mittellem; 2015: 214), tohoto nebezpečí jsem si velmi vědoma při vlastním psaní, nelze je ignorovat, zvláště s ohledem na oblibu témat jako quality TV a cinematizace televize.

Na přítomnost kulturních hierarchií upozorňuje také Charlotte Brunson, podle níž se v (britských) televizních studiích protežují výzkumy o dokumentu a dramatu z 20. století (2008: 124). Od roku 2000 stoupá zájem o textuální analýzu konkrétních programů, velmi často spadajících do quality TV (Jacobs – Peacock 2013: 2), zároveň existuje skepse až nelibost vůči tomuto přístupu. Vyvěrá z kořenů televizních studií, jakými jsou komunikační, mediální a kulturní studia, jež nemají o estetiku či formalismus zájem, jak uvádí Sarah Cardwell:

„...tradiční začlenění televizních studií do ‚mediálních studií‘ či ‚komunikačních studií‘, jako kdyby tyto obory byly významově shodné, mělo velký vliv na povahu a směřování televizního výzkumu. Zatímco nás tradiční, kulturními studii inspirovaná televizní studia naučila mnohé o společenském a ideologickém významu televize, ve své historii upozadila estetické zájmy a otázku vlivu televize jakožto umění (mezera, která je nyní zaplňována novým zájmem o důkladnou analýzu televizních děl.“ (2014: 9)

¹⁵ Levine a Newman se kritice akademických výzkumů věnují především v závěrečné kapitole *Television Scholarship and/as Legitimization*. (2012:153–171).

Podobně jako u textů o cinematizaci televize, i u metakritické literatury kladu důraz na intertextualitu, tedy na vztah mezi texty. Právě metakritická povaha této skupiny používané literatury vyzývá ke zkoumání intertextuality, protože její texty jsou velmi úzce provázané, nejenom na sebe navazují, ale vytvářejí i dialogy. Je také nutné zdůraznit, že se tyto texty vyjadřují k dominantnímu anglo-americkému odvětví diskurzu televizních studií (např. *The Bad Object: Television Studies in the American Academy* 2005, *In Debate: Television Studies in the American Academy* 2011, *In Focus: The Place of Television studies: A View from the British Midlands* 2008) či komentují odlišný stav televizních studií v jiných národních kontextech (Řecko v *Live and Kicking: A Meta-Critical Discourse on Television and Television Studies* 2010, Česká republika v *An Academic Study of Research Literature on Czech Television: The Dawn of Taking TV Seriously* 2020 aj.).

Televize a vkus

Charlotte Brunson uvádí, že „*kulturně vzato, televize byla často špatným objektem, proti němuž mohly být vzneseny další výhrady, a tudíž byla televizní studia částečně vytvořena, aby obhájila televizi a populární vkus*“ (1997: 106). Přestože otázky vkusu a kulturního postavení se s televizí pojily již od počátků média a stejně tomu bylo u televizních studií. Teoretici věděli, že se jedná o citlivé a problematické téma, a poté, co byly médium (alespoň v univerzitním prostředí) a obor legitimizovány, se mu spíše vyhýbali. Adamou a Knox k této problematice ve svém článku z roku 2010 poznamenávají: „*Televizní studia se nedávno vrátila k otázce kvality, otázce převážně ignorované, ačkoli stála v základech výuky a psaní televizních akademiků v minulosti.*“ (283) Koncepty jako quality TV opět vnášejí dané téma explicitně do akademických textů již pouhým užitím „*problémového slova kvalita*“ (Brunson 1997: 108). Mezi tyto koncepty náleží také cinematizace televize, která mnohými teoretiky bývá považována za problematickou, jelikož podle nich podporuje kulturní hierarchie mezi médii (Jaramillo 2013, Mills 2013, Andrews 2014, Wheatley 2016, Restivo 2019 aj.). Z toho důvodu pracuji s texty, které se potýkají s problematikou vkusu a estetického soudu ve spojitosti s televizí. Považuji za nezbytné zmínit, že jde pouze o texty z televizních studií, neboť dlouhodobé označení televize za špatný objekt vedl a vede akademiky z různých oborů k tomu, aby se k tématu vyjádřili.

V 70. letech a první polovině 80. let, což Brunson nazývá „*první fázi*“ televizních studií (1997: 106), byla implicitním či explicitním záměrem odborné televizní literatury

snaha o legitimizaci televize jakožto objektu studia a kulturního artefaktu. S rostoucím přijímáním televize jako oprávněného předmětu akademického zájmu se legitimizační snahy stávaly méně a méně zjevnými (ibid.: 105–106). Nicméně téma legitimizace z televizních studií nikdy úplně nevymizelo, jak dokazuje i kniha Levine a Newmana z roku 2012 *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Autoři zohledňují témata, koncepty a technologie, které v 70. a 80. letech ještě neexistovaly nebo nebyly v akademickém diskurzu rozšířeny (např. autorství v TV, cinematizace televize, quality TV, HDTV, širokoúhlý obraz, DVD a DVR). Některé z konceptů, jmenovitě quality TV a cinematizace televize, mají sloužit k legitimizaci televizního média, nicméně většinou dochází k pouze k legitimizaci těch televizních pořadů, jež do konceptů spadají, nikoli televize jako takové (2012: 4–5). Legitimizace se pak stává ambivalentní a kontroverzní, jelikož podporuje kulturní hierarchie znevýhodňující televizi, což je i důvod, proč považují za nutné se jí věnovat.

Quality TV představuje koncept, který se, podobně jako cinematizace, hojně užívá napříč diskurzy – publicistickými, průmyslovými, akademickými, fanouškovskými – ale nemá univerzálně přijímanou definici. Přesto o něm již zhruba od 80. let vznikaly odborné monografie a články (např. Feuer – Kerr – Vahimagi 1984; Brunsdon 1990; Thompson 1997). Akademický zájem o koncept vzrostl s brandingem HBO jako tvůrce quality TV pořadů (Curtin – Shattuc 2009: 138–139). Koncept úzce souvisí s cinematizací televize, jelikož, slovy Bretta Millse, kdykoli se píše o cinematizaci televize, je implikována quality TV. Pracuji především s literaturou, jež quality TV vnímá kriticky a věnuje se otázkám vkusu, distinkce a kulturního statusu (Brunsdon 1990, Akass – McCabe 2007, Leverette – Otto – Buckley 2008, Dunleavy 2018 aj.).

Mediální konvergence

Jelikož cinematizace označuje vliv filmu na televizi, jedná se o projev mediální konvergence. Henry Jenkins, mediální a kulturní teoretik, jenž se konvergenci médií dlouhodobě věnuje, ji popisuje jako „*tok napříč několika mediálními platformami, spolupráci mezi několika mediálními průmysly a migrační chování mediálních publik*“ (2006: 2). V případě této práce je zásadní konvergence televize a kinematografie na úrovni audiovizuálního stylu, nicméně funguje i v rámci distribuce, produkce, technologie aj., jak demonstruje monografie *Television Goes to the Movies* (2021). O mediální konvergenci se

píše v odborné sféře především v posledních dvaceti, třiceti letech, historie vzájemné spolupráce a propojování kinematografie a televize je však stará jako média samotná (Longley Steward 2014: 58–68). Využití literatury o konvergenci má pomoci doplnit kontext cinematizace televize a poukázat na kulturní statusy kinematografie a televize.

Literatura, kterou k takovému záměru používám, se netýká konvergence médií obecně, ale specificky se zabývá kinematografií a televizí, ať už se jedná o produkční, technologické a institucionální aspekty (Levine – Newman 2012, Andrews 2014, Gray – Johnson 2021 aj.), či pouze o styl (Butler 2010, Creeber 2013 atd.). U textů o televizní a filmové konvergenci není nutné, aby se explicitně věnovaly cinematizaci televize (Andrews 2014), jelikož slouží k výstavbě mediálně-historického rámce, v němž koncept existuje.

Cinematická ve filmových studiích

Ve druhé kapitole se zabývám původním významem a užitím termínů cinematická a cinematická (*the cinematic*) ve filmových studiích, z nichž původně vzešly. Na rozdíl od jejich uplatnění v televizních studiích nemá jít o podrobné mapování. Cílem kapitoly je vysvětlit, co termíny znamenaly pro filmové teoretiky a teoretičky, než začaly být aplikovány na televizi. Vycházím tedy především z textů, které se jim věnují metakriticky a zvažují, co terminologie konotuje pro výzkum kinematografie. Jelikož pojmy souvisejí se snahami o legitimizaci kinematografie, které probíhaly zhruba v první polovině 20. století, a ustanovením filmových studiích (60. až 80. léta), některé publikace jsou staršího data (Mast 1972, Metz 1974). Vychází z nich však i pozdější filmově teoretické texty, věnující se cinematické, mediální specificitě a esencialismu (Carroll 1996, Rodowick 2007, Carroll 2008, Kiwitt 2011, Uricchio 2014). Zároveň jsou starší texty relevantní i proto, že vznikly před rozvojem konceptu cinematizace v televizních studiích. Jelikož Caldwell odkazuje na Metzovy teorie – byť ne ty o cinematické – lze předpokládat, že si byl vědom jeho přístupu k cinematické terminologii.

Metodologie

Disertační práce má za cíl mapovat koncept cinematizace televize a jeho vývoj v diskurzu televizních studií. K tomuto záměru používám kritickou diskurzivní analýzu, vycházející z metody Normana Fairclougha (1992, 2013). Zároveň kritickou diskurzivní analýzu doplňuji o historickou stylistickou analýzu (Butler 2010).

Na diskurz lze nahlížet z pohledu mnoha oborů, nejčastěji, ale ne výhradně, lingvistiky, sociologie, historie či kulturních studií. Koncept cinematizace televize je téma spojené s mocenskými pozicemi, institucemi, historickým kontextem a kulturními teoriemi, což je blízké kritické diskurzivní analýze, jež toto všechno zkoumá. Cinematizace televize souvisí s mocenskými pozice proto, že často implikuje kulturní hierarchie, alespoň podle některých teoretiků a teoretiček (např. Levine – Newman 2012, Jaramillo 2013, Mills 2013). Nadto zkoumaný diskurz obsahuje psané texty, přičemž (kritická) diskurzivní analýza je určená k výzkumu psaného či mluveného projevu, ale může být vztažena i na vizuální materiály. Faircloughův přístup byl zvolen kvůli jeho důrazu na kontext diskurzu. Fairclough se nezajímá pouze o text, o jeho jazykovou podobu, ale táže se, kdo tento text vytvořil, za jakých okolností, pro koho, jaké jsou řady diskurzu (tedy součet všech žánrů a diskurzů používaných ve specifické společenské oblasti) aj.¹⁶ Texty (akademické texty o cinematizaci televize) a kontexty (akademické prostředí anglo-americká televizní studia a televizní krajina, mediální konvergence) jsou pro mě předměty analýzy, a tudíž vyhodnocuji Faircloughův model jako nejvhodnější.

Pro diskurzivní analýzu, včetně Faircloughovy kritické diskurzivní analýzy, je typická, dokonce žádaná interdisciplinarita (Fairclough pracuje s pojmem transdisciplinarita), kdy jsou k analýze přizvány jiné, vzhledem k předmětu výzkumu, relevantní teorie, ať už jde o další přístup k diskurzivní analýze, či mimo ni. Diskurzivní analytici vítají kombinování analytických perspektiv, protože přináší „*odlišné formy poznání o fenoménu, takže společně slouží k jeho obecnějšímu porozumění*“ (Jørgensen – Phillips 2002: 4).

¹⁶ Řád diskurzu je systém v tom slova smyslu, že utváří a zároveň je utvářen specifickými případy užití jazyka; jde tedy o strukturu i praktiku. Užití diskurzů a žánrů v komunikaci podléhá řádu diskurzu, protože se skládá z dostupných žánrů a diskurzů, a tím omezuje, co může být řečeno. Nicméně řád diskurzu může být změněn, pokud jsou diskurzy a žánry užity novým způsobem nebo importovány nové z jiného řádu diskurzu. (Jørgensen – Phillips 2002: 72)

V této kapitole nejdříve představím, co je to diskurz a s jakou definicí pracuji, metodologii kritické diskurzivní analýzy podle Normana Fairclougha a další teorie, které ji doplňují (stylistická analýza). Na závěr vysvětlím, jak metodu aplikuji na svůj výzkum.

Diskurz a kritická diskurzivní analýza

Diskurz

Definice diskurzu podléhá jednotlivým výkladům teoretiků, teoriím a metodám (kritická diskurzivní analýza, diskurzivní psychologie, diskurzivní historická analýza apod.), oborům (lingvistika, sociologie aj.) a jiným kritériím. Dle Jørgensen a Phillips je diskurz nadužívaný a často vágní termín, který v různých kontextech může mít různé významy. Zároveň uvádějí, že v mnoha případech diskurz odkazuje k „*obecné myšlence, že jazyk je členěn podle různých vzorců, které lidé následují ve svých výroch, když se účastní různých oblastí společenského života, přičemž k oblíbeným příkladům patří ‚lékařský diskurz‘ a ‚politický diskurz‘. ‚Diskurzivní analýza‘ je analýzou těchto vzorců*“ (Jørgensen – Phillips 2002: 1). Pokud tedy badatel chce použít diskurzivní analýzu, kromě volby konkrétního přístupu je třeba také jasně definovat diskurz jako takový.

Podle Fairclougha diskurzem lingvisté označují rozsáhlé mluvené dialogy jako kontrast k psaným textům nebo jím míní rozsáhlé vzorky mluveného či psaného jazyka (1992: 3). V druhém případě také zmiňuje organizační aspekty na vyšší úrovni (*higher-level organizational features*), tedy důraz na interakci mezi mluvčím/pisatelem a posluchačem/čtenářem a procesy vytváření a interpretování mluvy a textu, stejně jako situačního kontextu užití jazyka (ibid.). Zároveň bývá diskurz užíván lingvisty k označení „*odlišných typů jazyka užitých v různých společenských situacích (např. ‚novinářský diskurz‘, ‚diskurz reklam‘, ‚diskurz ve školní třídě‘, ‚diskurz lékařské konzultace‘)*“ (ibid.: 3).

Fairclough také představuje definici podle společenské teorie, v níž diskurz „*odkazuje k odlišným způsobům strukturování oblastí vědění a společenské praxe*“ (1992: 3). Jako příklady uvádí lékařskou vědu, která reprezentuje dominantní diskurz praxe zdravotní péče (ibid.). Společensko-teoretický diskurz se projevuje ve specifickém užití jazyka či jiných forem, jako např. vizuálních materiálů. Tento druh diskurzu není pouhým odrazem společenských entit a vztahů, ale také je pomáhá konstruovat: „*...odlišné diskurzy*

vytvářejí hlavní entity (ať už jde o ‚duševní nemoc‘, ‚občanství‘, či ‚gramotnost‘) různými způsoby a různými způsoby umísťuje lidi jako společenské subjekty (např. jako doktory a pacienty) a právě tyto společenské efekty diskurzu představují ústřední bod diskurzivní analýzy“ (ibid.: 3–4).

Fairclough kombinuje tuto společensko-teoretickou definici s lingvistickým pojetím diskurzu jako „*textuainterakce*“ pro své vlastní pojetí diskurzu a diskurzivní analýzy (ibid.: 4). Faircloughova definice diskurzu i jeho diskurzivní analýza má tři rozměry: jakýkoli případ diskurzu představuje zároveň text, diskurzivní praktiku (procesy, kdy je diskurz vytvářen/interpretován/užíván) a společenskou praktiku. Textuální rozměr zaujímá jazykově-analytickou část diskurzu; diskurzivní praktika (podobně jako interakce v „*textuainterakce*“ přístupu) se zabývá procesy tvorby a interpretace textu; rozměr společenská praktika obsahuje problémy spojené se společenskou analýzou, např. institucionální a organizační zázemí diskurzivních událostí, a jak to ovlivňuje diskurzivní praktiku (ibid.: 4). Faircloughova metoda je kritická, to znamená, že poukazuje na „*vztahy a příčiny, které jsou skryté; také implikuje zásah, například dodáním zdrojů těm, kteří jsou znevýhodněni změnou*“ (ibid.: 5). Pro Fairclougha je zcela zásadní přístup k diskurzu jako modu politické a ideologické praktiky (ibid.: 67), záměrem Fairclougha totiž bylo vytvořit přístup k diskurzivní analýze, který by zkoumal společenské změny (ibid.: 8).

Vycházím z Faircloughovy definice a v rámci mé práce je diskurzem akademický obor televizních studií. Diskurz televizních studií je založen na „*textuainterakci*“, kdy je možné sledovat vývoj textů, teorií, konceptů a myšlení, které na sebe intertextuálně navazují. Diskurzivní praktika zahrnuje právě intertextualitu. Textuální rozměr obsahuje teoretické texty (ne nutně pouze psané; lze tady zařadit konferenční příspěvky, přednášky, videoeseje apod.), z nichž vychází poznatky oboru. A konečně společenská praktika, s ohledem na zmiňované institucionální a organizační zázemí, pojímá instituce (univerzitní katedry a výzkumná centra, časopisy, asociace, skupiny atd.), jež zaštiťují a podporují rozvoj textů a vědění oboru obecně. Zároveň s ohledem na společensko-teoretický přístup lze konstatovat, že televizní studia reprezentují *onu „strukturovanou oblast vědění“* a v jejím rámci jsou entitami různé koncepty (jako např. cinematizace televize). Subjekty jsou samotní teoretici a teoretičky televizních studií (a potažmo také teoretici a teoretičky jiných oborů, čtenáři, konzumenti textů, studující aj.). Diskurz televizních studií má svou specifickou strukturu tvorby vědění a jeho cirkulace, kterou analyzuji s ohledem na zvolený koncept cinematizace.

Kritická diskurzivní analýza

Kritická diskurzivní analýza (zkráceně označována jako CDA a tuto zkratku pro přehlednost nadále užívám) představuje druh analýzy diskurzu a nabízí teorie a metody k výzkumu vztahů mezi diskurzem a společensko-kulturními změnami v různých společenských odvětvích (Jørgensen – Phillips 2002: 60). Fairclough kritickou diskurzivní analýzou pojmenovává jak svoji metodu, tak i „*označení pro obecnější směr v diskurzivní analýze, jež obsahuje několik přístupů, včetně toho jeho*“ (ibid.). Když nadále uvádím CDA, myslím tím Faircloughův přístup, není-li explicitně řečeno jinak.

Podle Fairclougha stojí CDA na třech základních principech: vztahovosti, dialektičnosti a transdisciplinarity. Vztahovost odkazuje k tomu, že výzkum se přednostně nesoustředí na subjekty, věci či osoby, ale společenské vztahy, které jsou komplexní a několikvrstvé – např. vztahy mezi diskurzem a jinými diskurzy, jazyky, žánry či osobami a institucemi. Jinak řečeno, diskurz nelze definovat sám o sobě, nezávisle na vztahu s jinými objekty: „*Můžeme říct, že to, co diskurz přináší do komplexních vztahů, které vytváří především společenský život, je význam a tvorba významů.*“ (Fairclough 2010: 3)

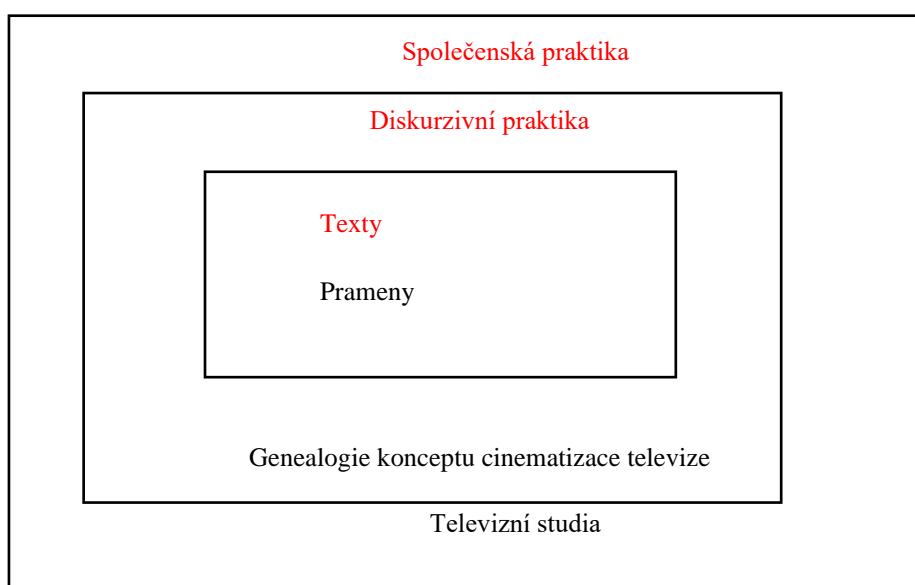
Tyto vztahy jsou dále dialektické, což znamená, že objekty, mezi nimiž dialektické vztahy existují, se od sebe odlišují, ale nejsou zcela oddělitelné, souvisí spolu, „vlévají se“ jeden do druhého (ibid.: 4). Kupříkladu diskurz a moc; moc je částečně diskurzivní a diskurz se týká moci a slouží k implementaci moci. CDA je především analýzou dialektických vztahů mezi diskurzem a dalšími „objekty“, ale také rozborem vnitřních vztahů diskurzu. „Objekty“ jsou diskurzivní (jazyky, diskurzy, žánry) nebo fyzické, tedy například osoby, mocenské vztahy, instituce, „*kteř jsou propojenými prvky ve společenské činnosti a praxi*“ (Fairclough 2010: 3). Jelikož ony „další objekty“, ať už je tím myšleno cokoli, mohou vycházet z různých oborů, je CDA transdisciplinární a jako taková vyžaduje transdisciplinární přístup (ibid.: 5).

V rámci CDA diskurz představuje „*formu společenské praxe, která vytváří společenský svět a je vytvářena dalšími společenskými praktikami. Diskurz jakožto společenská praktika je v dialektickém vztahu s dalšími společenskými dimenzemi. Nepodílí se pouze na utváření a přetvoření společenských struktur, ale také je reflektuje*“ (Jørgensen – Phillips 2002: 61). To znamená, že kupříkladu v analýze toho, jak diskurzivní praktiky v médiích konstruují nové druhy politiky, je třeba vzít v úvahu sktruktury politických systémů a institucionální struktury médií (ibid.: 61–62).

CDA bývá především analýzou textu, ať už v jakékoli podobě (psané, mluvené, multimodální). Zároveň Fairclough upozorňuje, že ačkoli „*základy v lingvistice mohou být obecně vnímány jako předpoklad pro užívání diskurzivní analýzy, diskurzivní analýza je ve skutečnosti multidisciplinární aktivitou*“ (1992: 74). Textuální analýza v rámci CDA má dvojí charakter: je interdiskurzivní a lingvistická. Interdiskurzivní znamená analýzu toho, jaké diskurzy, žánry (tedy druhy textů, např. novinářská reportáž, pracovní pohovor, akademický článek) a styly zkoumaný text kombinuje. Dále tato analýza zkoumá, jak spolu diskurzy, žánry a styly souvisejí, a předpokládá, že každý text je interdiskurzivní. Lingvistická část se soustředí na formální stránku textu, tedy syntax, slovní zásobu, gramatiku, větnou stavbu apod. Fairclough o interdiskurzivní analýze píše jako o „mezistupni“; diskurzy, žánry a styly se vytvářejí na základě konkrétních lingvistických a multimodálních aspektů textů, zároveň však nejsou pouhými kategoriemi textuální analýzy, vztahují se k řádům diskurzu, které jsou diskurzivními prvky či momenty společenské praxe, společenskými organizacemi a institucemi. Analýza textů pak směřuje k analýze společenských praktik, organizací a institucí. Cílem CDA by dle Fairclougha mělo být poukázání na to, jak diskurzivní praxe kopírují, a naopak přispívají ke společenským a kulturním strukturám.

Trojrozměrný model CDA

Trojrozměrný model funguje jako analytický rámec diskurzivní analýzy. Model se skládá ze tří rozměrů: jedná se o text, diskurzivní praxe a společenskou praxe (Fairclough 1992: 73). Ukazuje, že text je součástí intertextuálního a interdiskurzivního kontextu, v němž diskurzy vznikají, proměňují se a jsou interpretovány, ty pak náleží do ještě obecnějšího kontextu společenských praktik, které se odehrávají v rámci společenského světa.



Na tomto místě vysvětluji, jak trojrozměrný model vypadá konkrétně v rámci mé práce, co představují jednotlivé rozměry. Za prvé texty (ve smyslu jednoho z rozměrů modelu) pro mě představují prameny (viz kapitola Kritické vyhodnocení pramenů a literatury). Podle Fairclougha analýza textů úzce souvisí s jejich produkcí a interpretací, nelze je jasně oddělit (1992: 73–74). Textuální analýzu lze rozdělit do čtyř hlavních částí: slovník, gramatika, soudržnost a textuální struktura (ibid.: 75). Do slovníku spadá analýza jednotlivých slov, do gramatiky analýza vět, soudržnost zkoumá, jak jsou věty propojeny, a textuální struktura se zabývá organizací textu ve velkém měřítku (ibid.). Fairclough k těmto čtyřem částem přidává ještě další tři, které se však dotýkají spíše diskurzivní praktiky než samotného textu; sílu projevu (např. jestli se jedná o prosbu, či výhrůžku), srozumitelnost a intertextualitu. Za druhé diskurzivní praktika je v rámci práce reprezentovaná jako genealogie konceptu cinematizace televize. Diskurzivní praktika zahrnuje produkci, distribuci a konzumaci (interpretace) textů. Fairclough ji rozděluje na intertextualitu a interdiskurzivitu. Fairclough ve svém užití intertextuality vychází z Michaila Bachtina (Emerson – Holquist 1986) a Julie Kristevy, která termín pojmenovala (Moi: 1986). Fairclough ji definuje jako „*to, co náleží textům, které jsou plné úryvků jiných textů, které mohou být explicitně vymezeny nebo integrovány a které text může zahrnout, rozporovat, ironicky komentovat a tak dále*“ (1992: 84). Intertextualita v podstatě představuje diskurzivní praktiku:

„Co se týče produkce, intertextuální hledisko zdůrazňuje historičnost textů: to, jak se vždy stávají přírůstky do existujících, spojů mluvené komunikace¹⁷ (Bachtin 1986: 94), které jsou tvořeny předchozími texty, na něž navazují. Pokud jde o distribuci, intertextuální perspektiva je nápomocná ve zkoumání relativně stabilních sítí, po nichž se texty pohybují, které procházejí předvídatelnými změnami, když se přesouvají z jednoho typu textu na druhý (například politické proslovy jsou často přeměněny do zpravodajských reportáží). A co se týká konzumace, intertextuální hledisko je nápomocné ke zdůraznění toho, že se nejedná jen o ‚ten text‘, ne pouze ty texty, z nichž intertextuálně sestává, ale také ostatní texty, které interpreti porůznu přinášejí do interpretačního procesu.“ (ibid.: 84–85)

To, co Bachtin nazývá „spojí mluvené komunikace“, Fairclough, který zde zahrnuje i psané texty, pojmenovává jako intertextuální spoje (*intertextual chains*): „Série typů textů, jež jsou proměnlivě propojeny mezi sebou navzájem v tom smyslu, že každý člen série se přetváří do jednoho či více jiných členů v pravidelných a předpověditelných způsobech.“ (ibid.: 130) Intertextuální spoje tedy odkazují ke způsobu, jakým může být text transformován v rámci distribuce a konzumace. Jeden z příkladů intertextuálních spojů představuje Caldwellova monografie *Televisuality* a texty o cinematizaci, které na ni navazují (více ve třetí kapitole). Fairclough rozlišuje dva hlavní projevy intertextuality: zřejmou intertextualitu (*manifest intertextuality*) a interdiskurzivitu. Zřejmá intertextualita zahrnuje explicitní projevy jiných textů ve zkoumaném textu (u odborných textů tedy může jít o citace) (ibid.: 117–118). Tyto projevy mohou mít formu předpokladu („tvrzení, které je tvůrcem textu bráno jako již ustanovené“) (ibid.: 120), popření, metadiskurzu, kdy „tvůrkyně textu odlišuje různé úrovně v jejím vlastním textu a distancuje se od určité úrovně textu, jako kdyby se jednalo o jiný, vnější text“¹⁸ (ibid.: 122), a ironie. Podle Fairclougha interdiskurzivita znamená, že „řád diskurzu má prvenství nad určitými typy diskurzu, které vytvářejí sestavu různých prvků v řádu diskurzu“ (ibid.: 124), přičemž řád diskurzu představuje totalitu diskurzivních praktik v rámci instituce nebo společnosti a vztahy mezi nimi (ibid.: 43).

Diskurzivní praktika představuje produkci, distribuci a interpretaci textů; zároveň zde spadá intertextualita (v bachtinovském slova smyslu) a intertextuální řetězce. V rámci diskurzivní praktiky sledují vývoj konceptu cinematizace televize v diskurzu televizních studií, což nazývám jeho diskurzivní genealogií. Intertextuální spoje a diskurzivní

¹⁷ V angličtině *chains of speech communication*.

¹⁸ Fairclough ve své monografii používá generické femininum.

genealogie konceptu cinematizace televize pro mě představují hlavní část práce. Tato genealogie je víceméně chronologická, a to ze dvou poměrně triviálních, ale praktických důvodů. Za prvé lze tak snadno sledovat intertextuální spoje, které mohou být i cyklické, ale jak vysvětluje Fairclough na základě svého čtení Julie Kristevy, „*texty vstřebávají [jiné texty] a jsou vystavěné na textech z minulosti*“ (1992: 102).¹⁹ Za druhé Fairclough pracuje s horizontálními a vertikálními rozměry intertextuality, což jsou termíny Kristevy, popisující Bachtinovu teorii:

„Na jednu stranu existují ‚horizontální‘ intertextuální vztahy ‚dialogického‘ typu (ačkoli to, co je běžně pokládáno za monology, je podle mého v tomto smyslu dialogické) mezi textem a těmi, co mu předcházejí a následují jej ve spoji textů. Nejočividnějším příkladem je to, jak střídání toho, kdo má mluvit v konverzaci, zahrnuje to, co bylo řečeno, a předvídá, co bude následovat; ale dopis je také intertextuálně vztažen k předchozím a následujícím dopisům v rámci korespondence. Na druhou stranu existují ‚vertikální‘ intertextuální vztahy mezi textem a jinými texty, které vytvářejí jeho více či méně přímé nebo vzdálené kontexty: texty, s nimiž je historicky spojen v různých časových rozmezích a v rámci různých mezí, včetně textů, které jsou s ním víceméně soudobé.“ (ibid.: 103)

Třetí rozměr, společenská praktika, reprezentuje pozici cinematizace televize v diskurzu televizních studií se všemi jejími významy, funkcemi a konotacemi. Tady se ale projevují dialektické vztahy diskurzu a obecných společenských praktik, jež se vzájemně ovlivňují. Což znamená, že významy a funkce konceptu existují v diskurzu televizních studií, zároveň přechází do dalších diskurzů (publicistický, průmyslový, fanouškovský atd.), což opět dokazuje, že diskurzivní praktiky existují v určitém kontextu, konstruuji jej a zároveň jsou jím konstruovány. Řadím zde také vztah cinematizace televize a spektaklu a ideologické konotace, které tento vztah přináší.

Televizní stylistika a estetika

Ačkoli je primární metodou disertační práce kritická diskurzivní analýza, částečně ji doplňuje stylistická analýza. Potřeba použití stylistické analýzy má dva důvody: za prvé, v disertaci pracuji s interpretací cinematizace televize jako stylistického konceptu. Za druhé

¹⁹ Nutno poznamenat, že Kristeva i Fairclough v této citaci nemíní psané texty, ale texty jako „*důležité artefakty, které vytvářejí historii*“ (1992: 102), ale vzhledem k tématu to lze aplikovat právě na psané texty.

v průběhu textu využívám mikroanalýzy cinematických pořadů pro ilustraci argumentů a ukázkou toho, jak cinematizace vypadá v praxi. Televizní stylistika a estetika tedy představují kontext, v němž je koncept cinematizace vnímán a interpretován. Tento podobor má specifickou historii a pozici v televizních studiích (které jsou podrobně rozvedeny v první kapitole), jež pomáhají osvětlit funkce a významy cinematizace. Nyní krátce představím televizní stylistickou analýzu a historickou stylistiku Jeremy G. Butlera (2010), s níž pracuji primárně.

Televizní stylistická analýza

Stylistická analýza odkazuje ke studiu audiovizuálního stylu (zvuku a obrazu). „*Stylistika je termín převzatý z lingvistiky a literární kritiky, který odkazuje ke studiu stylu, což je v tomto kontextu vytváření vzorů televizních technik. Celkové užití mizanscény, kamery, střihu, zvukového designu a tak dále vytváří styl programu.*“ (Butler 2018: 424) Televizní studia pro potřeby analýzy stylu mohou přebírat metody a termíny z filmových studií (Mittell 2010: 176). Zároveň je třeba neopomíjet konvence, technologie, produkční podmínky a jiné faktory, které jsou specifické pro televizi. Jeremy G. Butler argumentuje:

„*Některé prvky jsou společné všem stylistickým pracím v mediálních studiích. Všichni teoretici věnující se stylu v mediálních studiích si musí vyvinout metodu pro popsání, slovy Bordwella, ‚percepčního povrchu‘ televizního programu či filmu. Musí také obhájit, proč je fenomén, který popsali, podstatný, což vede ke konkrétní formě analýzy, interpretace anebo evaluace toho, co popsali.*“ (2010: 3)

Pokud jde o vytvoření přístupu k rozboru stylu v televizi, nejambicióznější je v této oblasti právě Butler. Ve své monografii *Television Style* (2010) nabízí přehledné a mediálně specifické nástroje pro stylistickou analýzu. I přes časový odstup od vydání monografie jejich funkčnost přetrvává. V kapitole věnující se televiznímu stylu a stylistické analýze v pozdější Butlerově obecněji orientované publikaci *Television: Visual Storytelling and Screen Culture* (2018) teoretik neuvádí nijak významné revize a opakuje své teze (424–428). Butler navrhuje rozdělení televizní stylistiky do čtyř odvětví: deskriptivní, analytické (interpretace), evaluativní (estetika) a historické (2010: 3). Jednotlivé stylistiky na sebe mohou navazovat a většinou také navazují, záleží však na cíli konkrétní analýzy (např. nemusí dojít k historické části). První krok představuje deskripce, která předchází analýze.

Deskriptivní stylistika ale není pouhé vyjmenování prostředků a technik: „*Popsání stylu od analytika vyžaduje dobře vymezené znalosti toho, co styl znamená a jak funguje v televizi. (...) Deskriptivní stylistika tedy není jen popis technik v jednotlivých záběrech. Spíše jde o to, zařadit tyto techniky do širších kontextů.*“ (2010: 4) Tento krok je důležitý, neboť započiná interpretaci. Následuje analytická část, která má sloužit k určení záměrů a funkcí zkoumaného pořadu. Butler pojmenovává osm možných funkcí: denotaci, vyjádření, symbolizování, ozdobení, přesvědčování, oslovení, odlišení a naznačení živosti (ibid.: 11). Evaluativní stylistika směřuje k hodnocení analyzovaného pořadu a zabývá se estetickými soudy. Butler si uvědomuje, že „*estetika má velmi dlouhou a komplikovanou historii v rámci různých tradic filozofie a dějin umění. Tím pádem je nutné jasně vymezit její význam. V televizních studiích může být termín použit nehodnotícím způsobem, jak jsme viděli u Fiskea a Hartleyeho výzkumu ‚estetických kódů‘. V tomto případě ‚estetický‘ znamená prvky audiovizuálního stylu a ‚kódy‘ odkazují k souboru audiovizuálních konvencí.*“ (ibid.: 16) Podobně k estetice přistupuje Glen Creeber, jenž ji reinterpretuje jako „*změnu z estetického soudu významu směrem k výzkumu estetického výrazu významu*“ (2013: 7). Existují ovšem teoretici a teoretičky (např. Sarah Cardwell, Greg A. Smith), kteří se drží více tradičního náhledu na estetiku (viz následující podkapitola). Butler se domnívá, že televizním estetikům se dosud nepodařilo definovat „*estetické normy hodnocení média*“ (2010: 17). Vůči estetice zůstává skeptický a prohlašuje:

„*Dokud televizní studia nevyvinou estetický systém, který nebude jen o vkusu a dominantních kulturních normách, musíme uznat, že sémiotika, postmodernismus, kulturní studia, feminismus, Foucault a Bourdieu (...) mají pravdu, když nás varují ohledně nebezpečí televizního hodnocení, zvláště ve vztahu k autorství.*“ (ibid.: 19)

V kapitole o televizním stylu o evaluativní stylistice z roku 2018 uvádí, že „*hledá krásu v televizním stylu a je zavázána dlouhé historii estetiky*“ (424). Ve spojitosti s evaluativní stylistikou zmiňuje dvě tendence v televizních studiích: autorskou teorii a cinematizaci. Z jazyka Butlera je zřejmý přetrvávající skepticismus vůči estetickým soudům a těmto tendencím:

„*V kontextu autorství byl styl užíván k odkazování na onu mysteriózní, neznámou kvalitu, kterou autoři vládnu, což je odlišuje od pouze schopných režisérů a showrunnerů.*“

Auteurští kritici se mohou v plamenné próze rozplývat nad stylem Josse Whedona nebo J. J. Abramse.“ (ibid.)

Ironie a slovní spojení „*ona mysteriózní, neznámá kvalita*“, „*pouze schopní režiséři*“ a „*v plamenné próze*“ indikují, že Butler vnímá auterství jako nedostatečně vyargumentovaný přístup, který se až příliš spoléhá na individualitu tvůrce. Již v monografii *Television Style* Butler, poněkud méně štiplavě, komentuje, že jeden z důvodů, proč je třeba se vyhnout „*auteurské estetice, je to, že auterství má amorfni smysl pro krásu. Individuální autoři mnohem častěji popisují krásný moment či na něj upozorňují, než aby vysvětlili, proč je krásný. Výsledkem je mysticismus*“ (2010: 18). Tento mysticismus vychází z filmových studií (stejně jako auteurská teorie) a zároveň z romantické představy o jediném autorovi díla. Jonathan Gray a Derek Johnson se domnívají, že „*film se pravidelně identifikoval s rétorikou a aurou magie*“ (2021: 14–15). Důvodem pro Butlerovu nelibost je, že auteurská teorie ignoruje kolektivní podstatu kinematografického či televizního díla. Zároveň ji Butler přímo asociuje s cinematizací:

„Toto evaluativní chápání stylistické analýzy můžeme vidět v přístupu Sue Turnbull ke Kriminálce Las Vegas. Nejdříve poznamenává, že jeden z tvůrců/producentů Kriminálky Jerry Bruckheimer pracoval s etablovaným filmovým/televizním autorem Michaelem Mannem, když (Mann) produkoval vizuálně odvážné Miami Vice (1984–1989). Poté uvádí historku, jak Bruckheimer instruoval režiséra Kriminálky Dannyho Cannona, aby napodobil Mannův styl, jeho ‚cinematický obraz‘. V tomto případě ‚cinematický‘ označuje vyšší vizuální kvalitu, než je běžně viděná v televizi, a je specificky zakotven v auteurském vizuálním stylu. V pokusu Turnbull hodnotit styl můžeme vidět, že využívá formy televizní estetiky, která je považována za samozřejmost: konkrétně, že cinematický se rovná krásný. Také předpokládá, že dobrá televize je to, co je výrazem individuálního autera.“ (ibid.)

I zde je patrná kritika – použití uvozovek u první zmínky cinematizace, formulace „*forma estetiky, která je považována za samozřejmost*“ a distancování se od vlastní definice konceptu tím, že jej popisuje prostřednictvím tezí Turnbull. Butler také označuje cinematizaci za „*formu televizní estetiky*“, ne stylu, což konotuje, že pro něj představuje problematiku estetického soudu, hodnocení a vkusu. Pro Butlera koncept není (pouze) deskriptivní, ale také evaluativní.

Historická stylistika osvětluje, jaký vliv má dobový kontext vzniku konkrétního televizního pořadu na jeho obraz a zvuk:

„Historická stylistika se pokouší rozplést rozmanitou historii televizních technologických pokroků, vývoje ekonomiky a estetických konvencí, které se podílí na stylu média v konkrétně vymezeném čase. Tyto faktory se vzájemně ovlivňují, aby společně vytvořily stylistické normy.“ (2018: 427)

Historická stylistika pomáhá vysvětlit, proč zkoumaný televizní program používá určité techniky, zda se jedná o konvenci, či inovaci atd. Butler při své formulaci historické stylistiky vychází z historické poetiky filmového teoretika Davida Bordwella. Podle Bordwella *„poetika‘ odkazuje ke studiu toho, jak jsou filmy vytvořeny a jak v daných kontextech vyvolávají konkrétní efekty“* (1988: 1, citováno v Butler 2010: 19). Zároveň se nejedná pouze o stylistiku, ale o přístup ke stylu jako *„fyzickému projevu témat a narativu. A tyto elementy jsou vždy kulturně zasazeny.“* (Butler 2010: 20). Aplikace tohoto přístupu je patrná v Butlerově definici historické stylistiky jako průsečíku technologie, ekonomiky a historie (2018: 427). Butler také uvádí, že i když se historická stylistika může zajímat o práci individuálních osobností, spíše se zaměřuje na *„standardizované řemeslné praktiky, které jsou dominantní v určitém období či žánru v určité éře“* (ibid.), přičemž se zde inspiroval tezí Bordwella, že každá historická éra v Hollywoodu má svá pravidla a řemeslné praktiky, které lze sjednotit do *„stylistických schémat“*, podle nichž se tvůrci řídí (Butler 2010: 20). Funkcí stylistických schémat je nabízet řešení problémů. Bordwell zakládá svou teorii historie filmového stylu na této funkci (ibid.). Bordwellova teorie stylu ve filmové historii se zakládá na takzvaném modelu problém/řešení. Filmaři se pravidelně potýkají s určitými problémy, například jak rozmístit herce před kamerou. Každé období přináší své vlastní řešení (ibid.). Konkrétní schémata každé éry představují řešení praktických problémů (např. jak rozmístit herce na scéně). Právě koncept schémat a model problém/řešení je stěžejní nejen pro Butlerovu historickou stylistiku, ale jeho snahu vytvořit teorii televizní poetiky (ibid.: 21).

Užitečnost historické stylistiky tedy spočívá v tom, že se nezaměřuje pouze na text (televizní pořad), ale zahrnuje také jeho produkční podmínky a technologické, průmyslové a historické kontexty televize obecně. Z toho důvodu ji považuji za adekvátní metodu pro mou práci, kterou uplatňuji na mikroanalýzách doprovázející kritickou diskurzivní analýzu. Zároveň, jak již zaznělo, historická stylistika je spojena se zbývající trojicí Butlerových stylistik. Jelikož text obsahuje analýzy konkrétních scén a pořadů, logicky dochází

k deskriptivní a analytické stylistice. Estetické otázky hodnoty, kvality a legitimizace spjaté s cinematizací zase směřují k evaluativní stylistice. Ve skutečnosti tedy uplatňují kombinaci všech stylistik. Cílem stylistické analýzy je především poukázat, jak se cinematizace projevuje v praxi a jaké historicko-průmyslové technologie a strategie ji ovlivňují (historická stylistika). Stylistická analýza také upozorňuje na legitimizační a distinkční funkce televizních pořadů, vycházející z jejich označení jakožto cinematických (evaluativní stylistika). Z toho důvodu používám primárně označení historicko-evaluativní stylistika.

Kritika textuální analýzy a estetiky v televizních studiích

Ačkoli někteří teoretici televizního stylu používají termíny styl a estetika zaměnitelně (např. Fiske – Hartley 2003, Metallinos 1996), většina z nich dbá na jejich rozlišení. Sarah Cardwell, jež velmi aktivně podporuje studium televizní estetiky, odlišuje televizní styl – zvuk a obraz – od šířeji a teoretičtěji pojaté televizní estetiky. Definuje ji jako „*způsob studování televize, který čerpá z obecného chápání klíčových zájmů filozofické estetiky: kritika a hodnocení umění a vznášení a zodpovídání otázek, které vyvstávají z našeho střetu s uměleckými pracemi*“ (2006: 73). Ve svém textu se řídím po vzoru Cardwell a tyto termíny rozlišuji a vykládám si je stejně.

Stylistická analýza představuje druh textuální analýzy, jež má v televizních studiích problematické postavení. Evokuje totiž literární a estetická studia, které se neslučují se záměry kulturních a mediálních studií, z nichž televizní studia vycházela především. Podle Creebera se pro mnohé „*textuální analýza stala pozůstatkem trapné (literární a až leavisitské) tradice, která je nyní zavrhována a zesměšňována a byla některými nahlížena jako intelektuálně zjednodušující a pasé*“ (2006: 83). Za nedostatky textuální analýzy se považuje její tendence vytvářet kánony, jež jsou tvořeny nahodile a subjektivně (ibid.: 85). Dále podle Creebera problém textuální analýzy spočívá v tom, že se jedná o jednu z možných interpretací textu, jež je ale předkládána jako jediná správná (ibid.: 82). Textuální analýza může implikovat, že hodnota textu je v něm obsažena a priori (Hills 2011: 109).

Analýza stylu a estetika vyvolává nedůvěru televizních akademiků a akademiček. Matt Hills se domnívá, že „*prestrukturalistické analýzy estetických hodnot se chtějí vrátit v čase' institucionální historie televizních studií až do bodu, kdy strukturalistická (a následná) debata může být ignorována nebo jednoduše smetena ze stolu*“ (ibid.: 99–100). Podle Sarah Cardwell je pro některé televizní teoretiky studium stylu a estetiky zpátečnické. Estetika se

váže na problematické koncepty krásy, hodnoty, vkusu a vysokého umění (2013: 25). „Následkem toho kritici podezírají televizní akademiky věnující se estetice, že jsou staromódní elitáři zabývající se vkusem, hodnotou a tvorbou kánonů. (...) Existuje velké znepokojení, že naše zaměření na důkladnou analýzu stylu znamená, že pracujeme pod falešným dojmem, že ‚předdivácký text‘ existuje.“ (ibid.: 26) „Předdivácký text“ implikuje existenci univerzálního diváka, tzn., že si daný text budou všichni jeho konzumenti vykládat stejně, nehledě na jejich věk, gender či etnicitu, což kritizují analytici věnující se diváctví (Creeber 2006: 82).

Textuální analýza tedy obsahuje určitá nebezpečí, kterým se akademik či akademička musí vyhnout. Opomíjet ji by však znamenalo ignorovat určité oblasti televizních studií. John Corner argumentuje, že „pečlivý výzkum uspořádání různých směrů obrazu a zvuku a druhů uspokojení, které přinášejí, stále nabízí mnoho prostoru jak v historické, tak současné produkci“ (2004: 12). Jinak řečeno, stále existuje velké množství televizních obsahů, které si zaslouží pozornost v podobě pozorné stylistické analýzy (*close stylistic analysis*). Je třeba ale k takové metodě přistupovat s vědomím její problematiky. Podle Creebera nestačí, aby jedinec provádějící výzkum prohlásil „*dělám textuální analýzu*“, ale musí si odpovědět na řadu otázek. Jaký typ textuální analýzy hodlám provést? Jak budu postupovat? S jakými problémy se mohu setkat a jak si s nimi poradím? (2006: 85) Dále uvádí, že: „[j]edna metodologie pravděpodobně nestačí učinit zadość komplexnímu množství témat, problematik, debat, kontextů a zájmů, které se objevují v diskusi o jakémkoli televizním díle. Textuální analýza samotná je málokdy dostačující, ale pokud je kombinovaná s širší kontextuální a ‚extra-textuální‘ povahou předmětu [zájmu], může nabídnout pochopení problematiky a inspiraci.“ (ibid.: 84) Podobně kontextuální přístup navrhuje Jason Mittell v případě jiného druhu textuální analýzy, a to žánrové analýzy. Mittell navrhuje kulturní přístup k žánrové analýze, který reflektuje institucionální, historické a kulturní zázemí studovaného díla. Podobně jako kritici textuální analýzy v návaznosti na stylistiku, Mittell vnímá problém tradičních textuálních přístupů v nedostatku zájmu o kontext díla: „Jedním z těchto omezení formální analýzy je to, že výzkum mechanismů textu nemůže všeobecně vysvětlit, jak text funguje v rámci širších kulturních kontextů.“ (2004: 3)

V návaznosti na Creebera a Mittella se domnívám, že analýza televizního stylu by také měla zohledňovat kontext, kterým je ovlivněn. Dostupné technologie, produkční

podmínky, institucionální zázemí, řemeslné praktiky (v Bordwellově pojetí) či divácké návyky, to vše se podílí na konstrukci audiovizuálního stylu televizního pořadu. Z toho důvodu považují historickou stylistiku za adekvátní přístup.

Uplatnění CDA a struktura analýzy v disertační práci

V této části vysvětluji, jak aplikuji kritickou diskurzivní analýzu v kombinaci s historicko-evaluativní stylistikou na disertační práci. Samotná analýza se zakládá na trojrozměrném modelu, který se skládá z textu, diskurzivní praktiky a společenské praktiky. Preferovaný postup samotné analýzy je následující: začíná se diskurzivní praktikou, přechází se k textu a poté ke společenské praxi, tedy od interpretace k deskripci a zpět k interpretaci (ibid.: 231).

První kapitola se soustředí na popis diskurzu televizních studií a představuje teoretický podklad pro další analýzu. Nejdříve představuji krátce kořeny televizních studií – respektive ty, které jsou relevantní vzhledem k tématu práce²⁰ – a historii legitimizace oboru. Historický kontext slouží k lepšímu pochopení genealogie konceptu cinematizace televize a jeho možných interpretací. Druhá kapitola vysvětluje, jak byly termíny cinematičtý a cinematičnost užívány ve filmových studiích. Toto užití totiž předcházelo rozšíření terminologie v televizních studiích. Jelikož mapuji koncept v diskurzu televizních studií, a ne těch filmových, jedná se skutečně jen o představení původních významů termínů, nikoli o podrobný rozbor.

Následuje kritická diskurzivní analýza pramenů. Intertextuální spoje a diskurzivní genealogie konceptu cinematizace televize pro mě představují hlavní část práce. Analyzuji tedy relevantní pasáže pramenů, především se však soustředím na jejich kontext. Sleduji genealogii pramenů, kdo z koho vychází, na jaké teze konkrétní autoři navazují, jak se významy dále vyvíjejí v intertextuální spoje. Genealogii konceptu cinematizace televize započíná John Thornton Caldwell svou monografií *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television* (1995). Caldwell pravděpodobně není první, kdo použil označení cinematičtý televize, zvláště vzhledem k předchozímu užití slova cinematičtý ve filmové

²⁰ Jde především o humanistické přístupy (filmová studia), která představují základ televizní stylistiky a estetiky a kulturní studia. Tyto přístupy jsou do jisté míry v opozici. Kulturní studia tedy pomáhají vysvětlit pozdní příchod televizní stylistiky a estetiky do televizních studií. Dalšími přístupy, jako např. mediálními studiemi, která na daný podbor a tedy téma cinematizace televize neměla příliš velký vliv, se nevěnuji, jelikož nejsou pro cíl práce tolik relevantní.

teorii (viz druhá kapitola). Lze ovšem bez přehánění prohlásit, že označení zpopularizoval. V rámci pramenů na něj odkazují všichni teoretici a teoretičky s výjimkou Rashny Wadiy Richards (2021). Caldwell tedy představuje nejen zcela zásadní zdroj, ale také počátek intertextuálních spojů. V rámci analýzy intertextuality upozorňuji na horizontální i vertikální vztahy v daném diskurzu. Pokud jde o analýzu jednotlivých rozměrů, probíhají současně, protože jak zdůrazňuje Fairclough (viz výše), je složité je od sebe oddělit. Analýza textu se soustředí především na lexikální stránku, sílu projevu a zjevnou intertextualitu (předpoklady, popření, metadiskurz, ironii). Právě intertextualita a intertextuální spoje mezi jednotlivými prameny představují diskurzivní praktiku. Analýza společenské praktiky se soustředí na ideologické a estetické implikace textů teoretiků a teoretiček a na propojování konceptu cinematizace s jinými koncepty v diskurzu televizních studií (quality TV, živost, teorie letného pohledu, spektakl aj.). Spektáklu je věnována také samostatná kapitola, jelikož představuje pro definice cinematizace televize zásadní pojem. Texty dělím do několika skupin, jak jsem již naznačila v podkapitole Prameny.

Pro lepší ilustraci Caldwellovy cinematické televizuality analyzuji pořad *Akta X* (1993–2002, 2016–2018).²¹ Pořad jsem zvolila proto, že začíná v období, které popisuje Caldwell, jenž *Akta X* také letmo zmiňuje, ale detailněji se jím nevěnuje. *Akta X* se sice v průběhu svých jedenácti sezón trochu proměňují,²² ale já se zaměřuji především na první tři sezóny, které odpovídají době, v níž Caldwellova kniha vznikala. Pořad *Akta X* jsem vybrala také proto, že bývá opakovaně označován za cinematický (Delasara 2000, Johnson 2005, Short 2011, Geller 2016 aj.). Důvodem je i to, že u méně známých pořadů nejsou dostupné informace o technických prostředcích. Jedná se o mikroanalýzu, nikoli detailní analýzu stylu pořadu. Původním záměrem bylo provést mikroanalýzu u všech teoretických textů, abych ukázala, jak podle nich lze analyzovat cinematizaci. To se ukázalo jako neúnosné. Nicméně se snažím uvádět alespoň příklady a stručně na nich ilustruji různé

²¹ Původně *Akta X* měla devět sezón, vysílaných mezi lety 1993–2002. Později vznikly ještě další dvě sezóny (2016–2018). Také vznikly dva navazující filmy, *Akta X – Film* (1998) a *Akta X: Chci uvěřit* (2008).

²² Produkce *Akt X* se po páté sezóně přesunula z natáčecích lokací ve Vancouveru do Los Angeles. To způsobilo nejen změny ve štábu (např. Bill Roe nahradil Johna Bartleyeho jako hlavního kameramana), ale také v lokacích, do nichž byly zasazeny jednotlivé epizody. Zatímco vancouverské prostředí a počasí s častými dešti vedlo k pravidelnému zasazování epizod do lesa, především v první sezóně (*Pilot*, *Čert z Jersey*, *Padá tma*, *Výstup*, *Zajíždka* aj.), pozdější sezóny pracovaly i s motivem pouště (*Jízda*, *Země snů I a II*, *Dešťový král* aj.) a změnila se i barevná paleta. Prvních pět sezón pracovalo především se zemitými tóny černé a hnědé, také zelené a modré, a to desaturovanými, zároveň byl častým motivem déšť či mlha. Další sezóny přešly do více teplých barev – hnědé, okrové a žluté, ale také spíše inklinovaly k přirozeným, tmavším barvám. Low-key svícení prvních sezón nevymizelo, ale barvy byly více satureované. Od páté sezóny dále byl pořad také vysílán v širokoúhlém formátu 16:9 (na rozdíl od původních 4:3).

argumenty. V předposlední a poslední kapitole používám opět podrobnější stylistickou analýzu. V kapitole o spektaklu rozebírám *Rod draka* (2022–současnost), především pro ilustraci konkrétní podoby spektaklu v televizi.

Poslední kapitola se částečně odlišuje od ostatních, jelikož používá jinou metodu a má trochu jiný cíl než předchozí kapitoly, nicméně s nimi souvisí. Daná kapitola popisuje negociaci čili vyjednávání mezi filmem a televizí v cinematických pořadech. S ohledem na otázku relevance a užitečnosti konceptu, které nastiňuji ve třetí kapitole, zde nabízím nový přístup k němu. Představuji negociaci mezi filmovými a televizními styly jako analytický nástroj, méně zatížený estetickými soudy a zkoumající, co znamená označení „filmový“ a „televizní“. Kapitola ukazuje vyjednávání na případové studii seriálu Netflixu *Koruna* a jako hlavní metodu používá teorii kódování/dekódování Stuarta Halla a historicko-evaluativní stylistiku.

1. Diskurz televizních studií

1.1 Kořeny anglo-amerických televizních studií

Vznik televizních studií jako oboru v USA a Velké Británii bývá situován do 70. let (Corner 2004: 6, Hartley 2005: 103, Brunson 2008: 129, Gray – Lotz 2019: An Origins Story atd.). Podle Charlotte Brunson byla 70. léta počátečním obdobím televizních studií, které se věnuje „*ontologickým otázkám (co je to televize?), epistemologickým diskusím (jaké jsou vhodné nástroje a disciplíny, prostřednictvím kterých lze k televizi přistupovat, jak můžeme porozumět televizi?) a obecnému posilování argumentace, jak legitimizovat studium televize, když už ne její tvorbu.*“ (2008: 129) Takové zaměření je ostatně typické pro začátky studia jakýchkoli médií. Podle Graye a Lotz byly rané přístupy ke studiu televize ovlivněny kulturními a politickými nepokoji v 60. letech, kvůli nimž se věřilo, že média mohou přispět k obecným společenským změnám. Tato víra převážila dřívější tendenci studovat média pouze za účelem poukázání na nebezpečí propagandy a z důvodu nechuti k televizi jako masové kultuře (2019: A Brief Genealogy of Television Studies).

Poslední zmiňovaný aspekt hrál roli v tom, proč studovat či spíše nestudovat televizi. Televize byla vnímána – akademiky i veřejností – jako populární médium, což zapříčinilo „*počáteční předsudky vůči [televizi] jako nesofistikované, zjednodušené a v USA nehorázně komerční*“ (ibid.). Gray a Lotz zároveň dodávají, že to byla právě vlna kulturních revolucí pozdních 60. let, „*především věková skupina vysokoškoláků, kteří byli první generací, jež vyrostla s televizí*“, u které převážil negativní postoj k televizi (ibid.). Během 60. let se akademici a akademičky začali více zabývat populární kulturou, jak dokazuje například založení *Centre for Contemporary Cultural Studies* v roce 1964 v britském Birminghamu, odkud vzešla britská kulturní studia. Kulturní revoluce zmiňuje také John Hartley, jeden z prvních televizních teoretiků, ve svém popisu vzniku televizních studií:

„*Televizní teorie začala někdy během 70. a 80. let vznikat ze směsice kritických humanitních a behaviorálních společenských věd. Na jednu stranu se věnovala chápání hodnot (lidských, estetických, kulturních) – kritické doméně – a na druhou stranu chování (psychologickým?, společenským?) – klinickému terénu. Přidejte k tomu vliv zpolitizované ‚vysoké teorie‘ (strukturalismus, psychoanalýza, marxismus, postmodernismus)*

a kontrakulturních ,nových společenských směrů‘ spojených s identitou (třída, gender, rasa, etnicita, sexuální orientace, věk, první národy, subkultury spojené se spotřebou) a máte původ televizní teorie.“ (2005: 103)

Během 70. let se začaly objevovat první ryze akademické publikace (nikoli spojené s průmyslem či sborníky článků novinových kritiků). „*Lze říct, že moderní kritická televizní teorie začala jedné noci ve floridském Miami, kdy britský literární vědec Raymond Williams poprvé sledoval americkou televizi,*“ uvádí Jostein Gripsrud ve své kritice televizního toku (1998: 26). Odkazuje tím na Williamsovu historku o jeho první zkušenosti s americkou televizí, z níž koncept toku vzešel (Williams 2004: 91–92). Počátek televizních studií jako oboru často bývá vymezován právě publikací Williamsovy knihy *Television: Technology and Cultural Form* (poprvé vydané v roce 1974 ve Velké Británii a v USA o rok později), byť zásadními předchůdci byli literární akademik Marshall McLuhan a jeho texty a televizní kritici a novináři (Spigel 1998, Brunson 1998). Podle Lynn Spigel anglofonní televizní studia vycházela z minimálně pěti paradigmat, jimiž jsou: „(1) *kritika ‚masové společnosti‘ asociovaná s frankfurtskou školou a poválečnými intelektuály jako Dwight MacDonaldu; (2) textuální tradice (termín Johna Hartleyeho) spojená s literární a filmovou teorií a v pozdních 70. letech s feministickými teoriemi diváctví; (3) novinářská tradice spojená s divadelní kritikou (v USA tato tradice formovala kánon pořadů Zlatého věku); (4) kvantitativní a kvalitativní výzkum obsahu a diváků masových komunikací; (5) přístup kulturních studií k médiím a jejich publikům*“ (2005: 83). Spigel k pěti paradigmat dodává, že ačkoli vznikla v různých národních kontextech (přístup kulturních studií byl zpočátku doménou Velké Británie), „*všechna vytvořila diskurzivní pole – soubor vzájemně propojených způsobů, jak mluvit o TV – které ovlivňuje způsob, jakým rámuje TV jako předmět studia*“ (ibid.: 84). S podobným dělením pracují i Gray a Lotz, kteří hlavní vliv na formaci televizních studií vnímají v přístupech společenských věd, humanitních přístupech a přístupech kulturních studií (2019: A Brief Genealogy of Television Studies). Nyní se zaměřím podrobněji na jednotlivé obory a přístupy, jež ovlivnily vznik a formování televizních studií, přičemž vycházím z kategorizace Graye a Lotz.

1.1.1 Společenskovědní přístupy a jejich paradox

Za společenské vědy autoři označují empirický výzkum spadající do oborů, jakými jsou psychologie, sociologie a komunikační studia, který měl za cíl dokázat, že média jako rozhlas, televize a tisk mají moc přesvědčit ty, kteří je konzumují (ibid.: Social Science Approaches). Poněkud paradoxní význam společenskovědních přístupů pro televizní studia Gray a Lotz shrnují následovně:

„Důležitost přístupu společenských věd ke studiu médií pravděpodobně primárně spočívá v tom, že představuje vliv, proti němuž se televizní studia vymezují. Televizní studia se nevěnují kvantitativnímu, pozitivistickému a experimentálnímu výzkumu, který byl ústřední pro raná díla společenských věd, ani nepředpokládají, že televize má negativní vliv, což byl důvod proč vláda finančně podporovala tuto tradici.“ (2019: Social Science Approaches)

Nehledě na tuto kritiku Lotz a Gray uznávají, že společenskovědní přístupy měly na etablování televizních studií velký vliv, možná právě kvůli tomu, že televizi vnímaly jako negativní:

„Avšak jednou z počátečních výzev pro ty, kteří se chtěli vážně věnovat studiu televize, bylo legitimizovat předmět jejich studia a mnoho raných hlasů televizních studií uvedlo, že se společenskovědní přístup stal nápomocným v etablování televize jako kulturně, společensky a politicky relevantní pro život diváků, i když tato relevance byla zkoumána za pomoci odlišných metodologických nástrojů. Společenskovědní přístup také přispěl k více sociologickému důrazu, který by pro televizní studia mnohem více zásadní než pro kinematografii (ačkoli tento vliv přišel také z kulturních studií), a přispívá k důrazu na kontextuální porozumění, které zůstává dodnes typickým znakem televizních studií.“ (ibid.)

1.1.2 Humanitní přístupy

Společenskovědní přístupy bývají vnímány jako opoziční k humanitní tradici v televizních studiích (Boddy 2005: 80, Hartley 2005: 103, Kraidy – Miller 2016: The Beginning – Media Studies 1.0). Elana Levine například uvádí, že v počátcích televizních studií *„studium televize z humanitní, kritické a na čtenáře zaměřené perspektivy bylo explicitním zásahem, pokusem přetáhnout televizi ze světa masové komunikace a její více*

pozitivistické, společenskovední perspektivy“ (2011: 178). Zájem o analýzu televize přicházel v humanitních studiích pozvolna, jelikož „[v]e starých humanitních studiích jako historie, anglistika, uměnověda či politologie byla TV z velké části ignorována či byla „špatným objektem““ (Hartley 2005: 102). Gray a Lotz ve svém popisu vývoje televizních studií uvádějí:

„Celkově se humanitní tradice v některých klíčových způsobech vyvinula tak, že se odklonila od toho, co se později stalo televizními studii, tím, že věnovala pozornost umění, literatuře, filmu a jiným kulturním produktům, ale vyvarovala se publikům, kontextům a produkčním podmínkám. Nicméně zájem televizních studií o to, jak programy fungují, jak vytvářejí významy a vývojem řady nástrojů, jak analyzovat cokoli od slov programu po jejich obrazy, od jejich explicitních po více implicitní významy, pramení přímo z humanitní tradice.“ (2019: Humanities Approaches)

Humanitní přístupy jsou tedy v televizních studiích často vnímány kriticky, zvláště pro jejich původní zájem o „typologizaci a evaluaci ‚krásy‘ a vnitřních pravd kulturních produktů“, který byl však od 60. let kritizován a narušen (ibid.). Z humanitních přístupů pochází většina metod textuální, formální²³ analýzy, které se v televizních studiích uplatňují, vycházejí především z literárních a filmových studií, lingvistiky a uměnověd (ibid.: Prehistory and Influences on the Textual Analysis of Television).

1.1.2.1 Filmová studia

Dalším oborem, jenž měl na vývoj televizních studií značný vliv, jsou filmová studia, která se formovala a etablovala o něco dříve. První filmové teorie se začaly objevovat již v 10. letech 20. století a během následujících dekád se rozvinula terminologie, především filmová řeč, popisující postupy obrazového a zvukového záznamu na filmový celuloidový materiál. V polovině 60. let začaly americké univerzity nabízet filmové předměty, přičemž 70. léta lze považovat za dobu vzniku akademických filmových studií, která se v průběhu následujících dekád stala etablovaným oborem v univerzitách západních zemí (Bordwell 1996: 3-5). Díky tomu, že kinematografie jako audiovizuální médium vznikla dříve než televize, způsoby snímání a terminologie byla převzata mladším audiovizuálním médiem. Jak vysvětlují Lotz a Gray: „Tou dobou, kdy analýza televize skutečně začala, filmoví

²³ V angličtině *formal*, odvozené od slova *form*, formální textuální analýza se tedy zabývá formou textu.

badatelé již vyvinuli velké množství technik, jak interpretovat pohyblivé obrazy, čímž tedy umožnili rané formální analýze televize hojně pracovat s technikami, které vznikly jinde. Možná není náhodou, že televizní studia nevyrostají z ničeho, jako v případě vysoké školy Polytechnic of Wales ve Velké Británii (nyní University of Glamorgan), ale [vznikají] především na univerzitách se silnými filmovými studijními programy.“ (2019: Film Studies and Screen Theory)

Pro vytvoření autonomních televizních studií bylo „*pro některé akademiky nejdříve nutné odlišit je od filmových studií*“ (ibid.: Where Television Studies Meets the Digital). Z toho důvodu se teoretické texty o televizi v 70. a 80. letech často pokoušely postihnout mediální specifitu televize. Za esenciální prvky média se tehdy označovaly živost, bezprostřednost (*immediacy*), televizní tok, intimita či letmý pohled. Hledání mediální specifity je typické pro počátky výzkumu jakéhokoli nově přichozího média, nejen televize. Například filmové teorie 20. a 30. let se snažily pojmenovat esenci a specifitu kinematografie a tím jej odlišit například od divadla a fotografie (Bordwell 1996: 4, Bordwell 1997: 31–35). Snaha televizních studií odlišit se od filmových studií se podle Kraszewského projevila také tím, že se ve svých raných a formujících letech, přibližně od konce 70. do začátku 90. let, televizní studia odmítla auteurskou teorii z filmových studií a přiklonila se k zájmu kulturních studií o proces kolaborativní produkce (2011: 168). Podobně ve svém výzkumu publik televizní studia vycházela z více etnografických metod kulturních studií než z abstraktních filmových teorií psychoanalýzy a screen theory.²⁴ Podle Lotze a Graye byla screen theory obzvláště silně zakotvená v britských filmových studiích (2019: Film Studies and Screen Theory). Od přístupů kulturních a televizních studií se lišila tím, že pracovala s abstraktním ideálním divákem:

„Screen theory hojně čerpala z marxismu a psychoanalýzy, aby vysvětlila, jak pohyblivé obrazy a příběhy oslovují a působí na své publikum či diváky. Pro televizní studia [...], která měla velký zájem o studium skutečných publik a vždy je vnímala jako potenciálně proměnlivá, trvání screen theory na tom, že spektákl na plátně vytvářel diváka a ne naopak,

²⁴ Ian Aitken shrnuje screen theory jako „*směsici vlivů, zahrnujících francouzský strukturalismus a post-strukturalismus, západní marxismus, Brechta, raný formalismus, sovětskou montážní školu, feminismus a další vlivy. Screen theory byla nepochybně motivována vysokými ideály. Cílem bylo použít film a filmovou teorii ve snaze zpochybnit dominantní kapitalistický či patriarchální řád a ustanovit ‚kontra kinematografii‘ v intelektuální ‚kontrakultuře‘“ (2008: 41).*

bylo hořkým bodem sváru stejně jako předpoklad, že text má jen jednoho (ideálního) diváka.“ (ibid.)

Ačkoli tedy televizní studia přebírala metody a teorie textuální, především formální analýzy od filmových studií (ibid.: Understanding the Late Arrival of Close Textual Analysis), v otázkách produkce a recepce se inspirovala více v kulturních studiích či společenských vědách. Dalším důvodem pro odklon od filmových studií byl záměrný nezáměr o kulturní hierarchie: „...televizní studia se od svého počátku distancovala od uměleckých diskurzů, které bylo možné nalézt v určitých táborech filmových studií, aby vytvořila teorii a historii média podle všeho zaujaté každodenním životem a kulturou“ (Kraszewski 2011: 170).

Až do poloviny 90. let byli televizní teoretici školeni v jiných oborech, nikoli explicitně v televizních studiích (Gray – Lotz 2019: An Origins Story). Americký filmový a televizní teoretik William Body komentuje pozici televizního akademika se zázemím ve filmových studiích:

„Pro mnohé v mé generaci televizních výzkumníků vyškolených ve filmových studiích, kteří začali učit a publikovat v raných 80. letech, se posun v akademickém zájmu o nové médium zdál poháněn historickou situací filmových studií, která vznikla v 70. letech. Vskutku to vypadalo, že různorodá směs metod a témat filmových studií té doby – textuální analýza, feminismus, psychoanalýza a diváctví, ideologie, teorie aparátu, avantgarda a politické filmy – se vztahuje k chaotickému a osvobozujícímu vesmíru televize a nezávislého videa. Filmová studia přislíbila – a přinesla – vhled do problematiky televizní textuality (kupříkladu osvětující mediálně specifické problémy vztahů zvuku a obrazu, přímého oslovení, melodramatu a seriálové formy, žánru a autorství) stejně jako diváctví a ideologické agendy. Zároveň bylo studium filmové historie v 80. letech revitalizováno, především badateli rané kinematografie, kteří pokrývali otázky formálního stylu, institucionální změny a společenského kontextu, což byl silný vzor pro novou generaci rozhlasových a televizních historiků. Dopad nově vznikajícího díla v televizních studiích v mnoha ohledech zpochybnil a posunul několik ústředních debat ve filmových studiích tehdejší doby, včetně těch, jež se týkaly reflexivity, diváctví, aparátu a seriálové formy.“ (2005: 81)

Boddy zde odkazuje na novou filmovou historii, směr, který „zpochybnil jednoduchý, teleologický příběh ,nebojácných průkopníků, ,těch prvních“, dobrodružství a objevu, velkých mistrů a mistrovských děl“ (Elsaesser 1990, 3). Jednalo se o radikální přehodnocení rané kinematografie: termín ,primitivní‘ – který byl po dlouhou dobu synonymem pro nevyspělé uchopení stylu a vyprávění – byl redefinován. Spíše než ,ještě ne vyspělý‘ znamenal ,zcela vyvinutý oddělený systém‘, něco, co je třeba chápat podle svých vlastních pravidel, ne pouze jako podivný úvod k ,pořádné‘, tedy narativní kinematografii.“ (Lavik 2009: 374–375) Součástí této revitalizace filmové historie, jak o směru uvádí Boddy, bylo přesunutí pozornosti na hluchá místa filmové minulosti: zájem o obyčejné, a ne pouze výjimečné filmy, důraz na distribuci a promítání a doposud marginalizovaná publika jako například ženy (ibid.: 375). Právě tento zájem o obyčejné a opomíjené diváctvo je typický také pro televizní studia. Přehodnocení některých témat a teorií ve filmových studiích tedy probíhal současně s rozvojem televizních studií (a potažmo kulturních studií, jelikož se také jednalo o relativně nový obor).

Podle americké televizní a rozhlasové teoretičky Michele Hilmes přispěl negativní status televize k legitimizaci kinematografie a filmových studií, protože mohli filmoví teoretici odkazovat na televizi jako „nizkého toho druhého“ (low other; 2005: 112). Popularizace televize v 50. letech je souběžná s legitimizací kinematografie v 50. letech, kdy se „film stal uměleckou formou, nebo alespoň nepatologickou aktivitou, hodnou akademické pozornosti. Velmi tomu dopomohl samotný příchod televize, která převzala od filmů roli ,fobického společenského objektu‘. Takže všechny obavy, jež se kdysi týkaly filmu – kriminalita mládeže, nedovolené povědomí o sexu, nezdravé vztahy, špatné návyky, násilí a další společenská zla – mohly být přesunuty na televizi.“ (Attalah 2013: 86) K legitimizaci kinematografie v 50. letech přispěl příchod auteurské teorie, propagované francouzským časopisem *Cahiers du Cinema*, jejíž rozmach zapříčinila esej Francoise Truffauta *Jistá tendence francouzského filmu* (1954). Podle ní je režisér autorem filmu, do kterého vkládá své osobité prvky. Právě díky auteurské teorii mohl být film, podle Hilmes, „přeměněn z masově vyráběného objektu na umělecké dílo“, a televize tak sloužila jako jeho protipól:

„Je jednoduché rozpoznat důležitý rozdíl, když je film srovnáván s televizí, masově vyráběnou komoditou par excellence. Televize jakožto špatný vzor odváděla pozornost badatelů od faktu, že film má mnoho autorů: režisér je jen jedním z nich a možná se jím stal až poté, co se první generace režisérů studujících film na škole dozvěděla o novém statusu

režiséra od svých profesorů. To, že naše národní univerzity spadající do Ivy League, které jsou pomalé v zavádění inovativních trendů v akademickém vzdělávání, jež zahrnuje kulturu ‚zespod‘, mají nyní několik filmových kurzů, ale stále se vyhýbají kulturnímu studiu televize a rozhlasu, vypovídá o mnohém. (...) Předvídám, že většina studentů Ivy League bude studovat ‚nová média‘ raději, než aby televize vůbec kdy pronikla do jejich institucí.“ (2005: 112)

Poněkud pesimistický komentář Hilmes poukazuje na odmítavý přístup elitních amerických univerzit. Zároveň se studium televize od té doby začalo více rozvíjet na jiných univerzitách a v rámci odborných časopisů či organizací jako například americká *Society for Cinema and Media Studies* (Levine – Newman 2012: 160). *Society for Cinema and Media Studies* (dále SCMS) představuje výmluvný případ, na němž lze sledovat legitimizaci televizních studií a vztah filmových studií k nim. Organizace byla založena v roce 1959 pod názvem *Society for Cinematologists* a do roku 2002 existovala pod názvem *Society for Cinema Studies* (SCS), poté se přejmenovala na SCMS. Podle vlastních webových stránek SCMS je „přední vědeckou organizací ve Spojených státech, která je zasvěcena podpoře obecného porozumění filmu, televize a souvisejících médií pomocí výzkumu a vzdělávání zakotveného v současné humanitní tradici“. (SCMS, n. d.) SCMS vydává odborný časopis *Journal of Cinema and Media Studies*, který byl až do roku 2018 pojmenován *Cinema Journal* (ibid.). Snahy televizních teoretiků zakomponovat do organizace a jejího časopisu televizi jako předmět akademického zájmu sahají do poloviny 80. let. Tehdejší *Society for Cinema Studies* projednávala, nakolik má televize v jejich záměru místo, a časopis musel formálně ustanovit novou strategii, aby mohl obsáhnout také články o televizi – první vyšel v roce 1995 (Levine – Newman 2012: 158). Zároveň podle Williama Boddyho byla televizní studia v 90. letech členy SCS vytrvale odmítána (2005: 81).

To, že organizace zahrnula televizi do svého názvu (pod širokým pojmenováním média) až v roce 2002, si teoretici vysvětlují nástupem nových médií (Hilmes 2005: 114, Boddy 2005: 81, Miller 2015: xxiv). Podle Millera „americké univerzity, mají tendenci vážit si čehokoli, co je nazýváno novými médii“, díky jejich aplikovatelnosti na militarismus a jejich schopnost čerpat značné výzkumné peníze prostřednictvím vládní a komerční fetišizaci nových technologií“ (2015: xxiv). Lynn Spigel se domnívá, že pro americké univerzity jsou nová média více kulturně hodnotná, a tedy lukrativní a „studovat cokoli, co se objeví na internetu (včetně TV pořadů), se nějakým způsobem stalo legitimnější

než studovat televizi“ (2005: 84). To souvisí s tím, co Hilmes zmiňuje u nových médií a elitních škol Ivy League. Podle ní nová média představují prestižnější předmět studia než dlouhodobě problematická televize. Z toho důvodu tedy také pravděpodobně SCMS zvolili zastřešující termín mediálních studií, do nichž spadají i nová média. Tento náhled na nová média, který vyplývá z textů Hilmes, Boddyho a Spigel, jež všechny vznikly v první dekádě 21. století, vyplývá z obav, že nová média pouze podpoří existující kulturní hierarchie (Spigel 2005: 84, Taylor – Wood 2008: 144). Spigel vyjadřuje skepsi, že by nová média pomohla legitimizovat televizi (ibid.). Nicméně od té doby, během níž byla dovršena digitalizace, vznikly nové populární sociální sítě (YouTube, Facebook, Instagram, Tik Tok aj.), které přilákaly enormní množství uživatelů, narostl počet a produkce streamovacích portálů, což se všechno ukázalo být prospěšné pro televizi. Zatímco v první dekádě 21. století bylo na televizi a nová média, především na internet, nahlíženo jako na oddělitelné entity, s narůstající konvergencí tomu tak již není (Gray – Lotz 2019: Where Television Studies Meets the Digital). Právě konvergence s jinými médii dopomohla televizi k legitimizaci (Levine – Newman 2012: 159).

Odbočení k novým médiím zde slouží k demonstrování argumentu Hilmes, že *„to vypadá, že badatelé chtějí přeskočit televizi a rozhlas a vytvořit alianci ‚vysokých umění‘ filmu/nových médií“* (2005: 115). Nicméně evidentní nutnost institucí rozšířit své působení mimo kinematografii dokazuje nevyhnutelnost konvergence také pro filmová studia.

John Corner nabízí zajímavé historické srovnání televizních a filmových studií pro změnu v britském kontextu. Corner se domnívá, že filmová studia, na rozdíl od komunikačních či mediálních studií, byla *„v mnoha ohledech přímočará z hlediska intelektuální soudržnosti“*, a to ze tří důvodů (2004: 7). Prvním z nich bylo jednotné vnímání kinematografie jako dramatického, z velké části pozitivního (z hlediska estetického statusu) média, s primárním zaměřením výzkumu na filmovou fikci. Druhým důvodem bylo metodologické sjednocení, kdy byla preferována textuální analýza a práce silně kanonizovaným souborem filmů, byť se objevoval zájem o jiné druhy filmů či kontextů (ibid.: 7–8).

Třetí a poslední odůvodnění je více diskutabilní. Je jím definice hlavní problematiky filmových studií: *„...estetika a politika, vizuální reprezentace a historický svět, symbolismus a ego, piktorialismus a narativní vlastnosti filmu – to všechno představovalo jádro humanitní problematiky, okolo níž mohla vzniknout dynamika pole, vědomého si sama sebe.“* (ibid.: 8)

Oproti tomu televize jako médium byla hůře definovatelná, což ztěžovalo vytváření obecnějších teorií, jak televize funguje jako celek (ibid.). Navíc byla televize většinou vnímána jako negativní „špatný objekt“. Kvůli tomu byly metodologické přístupy televizních studií odlišné. Ačkoli součástí oboru byla od počátku také televizní kritika, která podle Cornera v posledních letech získala na popularitě, současně ji doprovázely společenské přístupy spojené s tradicí masových komunikací dominující USA a kulturní přístupy s jejich společensko-politickou agendou (ibid.: 8–9). Pokud se jedná o hlavní problematiku oboru, témat bylo vždy příliš na to, aby došlo k jejímu jednotnému pojmenování. Corner využívá tohoto oborového srovnání k podpoření svého argumentu, že televizní studia byla vždy rozvětveným, interdisciplinárním polem, které by se mělo vyhnout jakémukoli pokusu o „jednotnou akademickou identitu“, již by mu jen uškodila (ibid.: 12). Pro tuto podkapitulu je ale jeho srovnání podnětné i z pohledu víceméně souběžného vývoje filmových i televizních studií a rozdílů v přístupu oborů ke „svým“ médiím a způsobům jejich zkoumání. Představuje to teoretické pozadí k následující části, v níž se zabývám tím, jak vznik a vývoj televizních studií ovlivnil stylistické a estetické otázky v tomto oboru.

1.1.3 Kulturní studia

Posledním oborem, který podle Lotz a Graye ovlivnil vznik a formaci televizních studií, jsou kulturní studia. Rozvoj kulturních studií zapříčinilo již zmíněné centrum *Centre for Contemporary Studies* (CCCS), založené na Birminghamské univerzitě Richardem Hoggartem v roce 1964. Kulturní studia se značně vymykala humanitní tradici:

„Triumvirát The Uses of Literacy: Changing Patterns in English Mass Culture (1957) Hoggarta, Culture and Society (1958) Raymonda Williamse a The Making of the English Working Class (1963) E. P. Thompsona směle argumentoval vůči dlouhodobé tradici studia elit, ‚vysoké‘ kultury jako jediné hodné analýzy. Namísto toho Hoggart založil CCCS jako místo výzkumu populární kultury a argumentoval, že kultura a tvorba významů nejsou vyhrazeny pouze pro vyšší třídy. Mnoho členů CCCS oddaných neomarxismu se zajímalo o dopad industrializace na kulturní produkce a také projeвило značný zájem o média jako nástroj státní kontroly a zachování buržoazní, patriarchální kultury. A proto radši, než aby tito členové studovali kulturní produkty („texty“) jako umělecká díla, z nichž bychom měli nasbírat co nejvíce poučení, přístup CCCS měl za cíl prozkoumat různorodé role textů ve společnosti, zvláště jako šířitelů moci. (...) Práce kulturních studií tedy reprezentovaly

způsob, jak mluvit o ukazatelích identity, moci a médií, ale také reprezentovaly posun od humanistického determinismu, že text odpovídá na všechny relevantní otázky, od determinismu politické ekonomie, že struktura průmyslu odpovídá na všechny relevantní otázky, a od omezení chování publik na kvantifikovatelné důsledky, jak bylo zvlášť patrné u amerických sociálněvědních přístupů k televizi.“ (Gray – Lotz 2019: Cultural Studies Approaches)

V období zrodu a formace televizních studií od 70. let do zhruba začátku 90. let se obor odklonil od humanitně zakotvených filmových studií a jejich zájmu o individuálního autora a připojil se ke kulturním studiím, které se více zaměřovaly na proces kolaborativní produkce (Kraszewski 2011: 168). Kulturní studia také přistupovala k otázce vlivu televize na její publika méně jednoznačně než například společenské vědy a vnímala televizní diváky jako „zapojené do vyjednávání s dominantní ideologií kapitalistického systému tím, že si diváci vytvářeli významy a požitky ze [sledování] televize způsoby, které někdy přijímali a někdy vzdorovali dominantním zájmům“ (Levine 2011: 178). Zde je patrný odkaz na model kódování/dekódování Stuarta Halla, který patřil k CCCS a také ho po deset let vedl. Tento přístup k autorství a televizním publikům zdělila televizní studia právě po kulturních studiích, spolu se silnou feministickou tradicí. Feministicky orientovaná studia brzy pronikla do britských kulturních studií a stála u zrodu amerických kulturních i televizních studií (Hilmes 2005: 114).

1.2 Co je „televize“ televizních studií dnes?

Definice oboru se odvíjí od definice toho, co je označováno jako televize. Charlotte Brunson argumentuje, že „na televizi televizních studií není nic zjevného. Tato televize, televize studovaná v televizních studiích, je vytvořena komplexní souhrou odlišných historií – disciplinární, národní, ekonomické, technologické, legislativní“ (1998: 95). Nezjevnost televize vyplývá z její proměnlivosti a přizpůsobivosti novým technologiím a praktikám, ale také z její hybridní povahy. Brunson upozorňuje na další skutečnost a tou je integrace kontextu do definice televize („komplexní souhra odlišných historií“).

Titul této podkapitoly parafrázuje výše citovaný text *What Is the ‘Television’ of Television Studies?* Charlotte Brunson z kolektivní monografie *The Television Studies Book* (Geraghty – Lusted 1998: 95–113). Poukazují tak na nestálou potřebu redefinovat

televizi, což, jak rozebírám dále v této kapitole, představuje jednu z charakteristik televizních studií. Otázka „co je to televize?“ je obzvláště naléhavá v posledních zhruba dvaceti letech, kdy nová média komplikují tradiční představu o televizi jako domácím médiu spojenou s lineárním vysíláním (terestriálním, kabelovým, satelitním), televizními stanicemi, programovou skladbou a tomu uzpůsobenému sledování. S technologickými a průmyslovými změnami, novými způsoby sledování televize, jako je odložené sledování a binge-watching, s globalizací a mediální konvergencí přicházejí otázky, jak definovat nejen televizní studia, ale také televizi:

„Věčné výzvy definování textů a metod televizních studií se stávají naléhavějšími v současném kontextu průmyslové konsolidace a technologické konvergence. Zároveň současné (a všudypřítomné) volání po vědecké interdisciplinaritě klade zásadní otázky ohledně povahy výzkumu televizních studií a má-li se o interdisciplinarnitu usilovat na úrovni jednotlivých článků či monografií, univerzitních kateder, vědeckých organizací či časopisů. Zatímco se badatelé probírají důsledky současných sil globalizace, korporátní konsolidace a textuální hybridity, nástroje a úroveň analýzy vhodné pro tyto nové předměty výzkumu zůstávají velmi sporé.“ (Boddy 2005: 80)

Otázkami, jak tyto změny v průmyslových technologiích a rozvoj internetu ovlivnily a ovlivňují televizi a televizní studia, se její teoretici zabývají již minimálně posledních dvacet let. Ve výmluvně nazvaném článku *Is Television studies History?* z roku 2008 Charlotte Brunsdon poznamenává, že „[k]rize identity formuje diskusi o televizi ve dvacátém prvním století“ (128). Příznačně se tematice věnují čísla časopisu *Cinema Journal*, a to 45/1 (2005) a 47/3 (2008). Ve druhém z čísel televizní teoretičky Helen Wood a Lisa Taylor ve svém příspěvku upozorňují na skutečnost, že televize je neustále v procesu vývoje, a kladou si otázku, zda „*musí tento moment rapidní technologické změny znamenat, že proměna objektu nutně přímo nahrazuje způsoby, jakými se o médiu uvažovalo a jak bylo zažíváno dříve?*“ (2008: 144) Vydání čísel časopisu *Cinema Journal* v raných nultých letech 21. století zapadá do diskurzu „*bližící se smrti televize*“, kterak to nazývá Catherine Johnson: „*Tento diskurz – který dosáhl svého vrcholu zhruba mezi 2005 a 2007 – se objevil zejména po pirátské krizi v hudbě a dříve než se chytré telefony, sociální sítě a hospodářský pokles staly výzvou pro noviny.*“ (2021: 123). Roky vydání daných čísel *Cinema Journal* tím odpovídají vrcholu diskurzu. Vzhledem k neustálým změnám, kterými televize prochází, nová média představují jen jednu z nich. Jak uvádí Mareike Jenner:

„Televize nikdy nebyla stálým, lehce definovaným objektem, ale byla diskurzivně konstruována společenskými praktikami, prostory, obsahem, průmyslem nebo technologickými diskurzemi. Změny v tom, jak chápeme či prožíváme televizi, se často zdají být méně zásadní, než ve skutečnosti jsou, což je důvod, proč diskurzivní konstrukce televize může pojmout změny v technologii a návycích. (...) Schopnost technologie spojit se přímo s našimi existujícími mediálními návyky může způsobit, že tyto změny jsou nepostřehnutelné. Když si diváci pořídili videorekordéry, někteří již byli zvyklí surfovat mezi kanály na kabelové televizi, byli již tedy součástí praktiky přizpůsobování televizního programu svým vlastním přáním a potřebám. (...) Televize jako diskurz se ukázala jako pozoruhodně flexibilní v přizpůsobování se technologiím, průmyslovým změnám či změnám ve společenských praktikách v historii média.“ (2018: 7)

Obavy z blížící se smrti televize vyplývají také ze skutečnosti, že dříve používané a ustálené praktiky a vzorce dnes přestávají platit. Podle Lotz tedy dochází k nepochopení proměn televize, jež vedou k dramatickým prohlášením, že televize je již archaická, nikdo ji nesleduje a umírá:

„Nejistota ohledně hranic televize, která vyvstala z jejího výskytu na nových obrazovkách, nastala ve stejné době jako další velké změny v jejích průmyslových praktikách. Obecně vnímaná ‚krize‘ v televizním průmyslu a pocit zániku v raných nultých letech 21. století se objevily, protože logika, která vládla televizi, a běžně užívané strategie se ukázaly jako stále méně efektivní a vedly k pocitu neúspěchu podle tradičních kritérií. (...) Měřítka vytvořená na hodnocení lineární programové skladby, posuzování úspěchu na základě sledovanosti v živém přenosu a strategie vystavěné na konstantním toku jednoho programu do druhého byly tak zakořeněné v divácké zkušenosti televize, že se zdály být inherentní součástí televize spíše než jako protokoly vysílání jakožto distribučního systému.“ (2017: 12)

Argument Lotz je zásadní, neboť poukazuje na fakt, že televizní průmysl se poměrně rychle přizpůsobil novým technologiím a praktikám, způsoby, jakými byl měřen a hodnocen úspěch televizních pořadů, dlouho přetrvával (např. měření sledovanosti nepočítalo s odloženým sledováním). Lotz zároveň upozorňuje, že praktiky umožňující odložené sledování či kurátorství pořadů diváky existovaly již dříve (např. v podobě VHS, VCR a videopůjčovny od 80. let a později DVD), jen byly méně rozšířené, kdežto dnes se stávají dominantními (ibid.: 16–17). V jiné ze svých publikací Lotz argumentuje, že je běžné

přizpůsobení médií – svými formami, obsahy a záměry – kulturním změnám a novým médiím. Uvádí příklad rozhlasu, jehož roli tvůrce fikčních pořadů v rámci pravidelné programové skladby převzala v 50. letech televize, načež se rozhlasové vysílání zaměřilo především na hudbu a mluvené formáty, aby oslovilo publika, která chtějí poslouchat, a jejich zrak je zaměstnán něčím jiným (2021: 145). Podobně argumentuje Mike Van Esler, který příchod Netflixu přirovnává k nárůstu popularity televize v 50. letech minulého století (2016: 137). Zpočátku bylo nové médium vnímáno jako konkurence kinematografie, a ačkoli návštěvnost kin skutečně poklesla, brzy se stalo zdrojem příjmů pro filmový průmysl, který mohl své produkty udat v televizi po jejich premiéře. Van Esler se domnívá, že podobně Netflix představuje konkurenci a zároveň odbytiště pro jiné televizní stanice (ibid.). Změny v průmyslu a technologiích tedy nejsou pro jakákoli média nic nového a nutnost přizpůsobit se je způsob, jakým tyto změny překonávají a udržují si svoje uplatnění. V otázce definice televize považují za užitečné vnímat po vzoru Van Eslera (2016: 132–134) nově přichozí změny v technologii, produkci a distribuci jako důkaz změny, nikoli revoluce. V tomto ohledu jsou deklarace úmrtí televize vsutku předčasné. Amanda D. Lotz prohlašuje, že *„[m]édia nelze zabít. Psané slovo, zvuk, nehybné či pohyblivé obrazy a komplexní průmyslová uspořádání, divácké praktiky a textuální atributy, které je definují jako určitá média, přetrvávají. Distribuční systémy používané k cirkulování médií se ale vyvíjejí se značnou pravidelností a různé distribuční systémy mají různé vlastnosti, které mohou přinést dalekosáhlou změnu produkce a konzumace médií.“* (2017: 1)

Lotz argumentuje, že nosiče nedeterminují média, což se může zdát paradoxní, neboť mnoho médií se nazývá podle svých (původních) nosičů/distribučních systémů (rozhlas/rádio, kinematografie, televize, fotografie aj.). Paradox vyvstává z tendence definovat média prostřednictvím jejich distribučních systémů: *„Média jsou často ztotožňována s technologiemi a zdá se, že jednou z přítěží modernity je tendence esencionalizovat technologii nebo jí přiznávat působnost.“* (Gitelman 2006: 2) Jenomže technologie se vyvíjejí, z toho důvodu je esencionalizace médií prostřednictvím jejich technologií zrádná. Mediální esencionalismus, stručně řečeno, odkazuje k teorii, že *„každá umělecká forma má své vlastní charakteristické médium, které jej odlišuje od ostatních forem“* (Carroll 1996: 49).²⁵ William Uricchio výstižně poznamenává, že *„[p]řetrvávající změna televize se zdá být nekonečná – od trubic k tranzistorům a čipům; od obrazovek*

²⁵ Teorii a problematiku mediálního esencionalismu rozebírám v následující kapitole.

katodového záření přes plazmu k projekci; od celoplošného vysílání přes kabel po internetové streamování; od analogového ovladače přes dálkové ovládání po algoritmická doporučení; od masových publik přes niche publika k jednotlivcům. A přesto všechno médium zůstává jaksi ... [sic] obyčejné, tuctové, dokonce je ‚bráno jako jistota‘ i přes neustávající prohlášení o jeho blížícím se konci.“ (2014: 275)

Nejprve je třeba upřesnit, co je myšleno samotným médiem. Vycházím z přístupu Gitelman, podle níž jsou média „*společensky uskutečněné komunikační struktury, kdy struktury zahrnují jak technologické formy, tak s nimi spojené protokoly, a kdy komunikace je kulturní praktikou, ritualizované slovní spojení různých lidí na stejné mentální mapě, kteří se věnují obecně rozšířeným ontologiím reprezentace. Média unikátní a komplikované historické předměty. Jejich historie musí být společenská a kulturní, ne příběhy o tom, jak jedna technologie vede k další, či o ojedinělých géniích, kteří ovlivňují svět. Celý popis bude požadovat, jak uvádí William Uricchio (2003, 24), ‚zahrnutí rozmanitosti, komplexnosti, ale i protichůdností, pokud jim máme rozumět‘ (...).*

Definice médií tímto způsobem nepochybně nechává věci nejasnými. Pokud média zahrnují to, čemu říkám protokoly, zahrnují hromadu normativních pravidel a obvyklých podmínek, které se kupí a lnou jako mlhavá sestava okolo technologického jádra. Protokoly vyjadřují obrovskou rozmanitost společenských, ekonomických a materiálních vztahů. (...) A protokoly nejsou ani zdaleka statické. Ačkoli mají neuvěřitelnou setrvačnost, normy a standardy se mohou měnit a mění, protože jsou vyjádřením proměnlivých společenských, ekonomických a materiálních vztahů. Ani technologická jádra nejsou tak stabilní, jak jsem naznačila. (...) Mělo by být jasné, že média jsou velmi specifickými místy pro velmi specifické, podstatné společenské, stejně jako historicky a kulturně specifické zkušenosti významu.“ (2006: 7–8)

Stejně jako u jednotlivých médií i samotná definice pojmu médium musí být rozmanitá a inkluzivní, čemuž definice Gitelman odpovídá. Zahrnuje jak technologické parametry, tak kulturní a společenské role a zázemí médií.

Aby bylo možné postihnout všechny změny v technologii, produkci, distribuci a způsobech sledování, je výhodné pracovat s širokou definicí toho, co všechno lze považovat za televizi. Například Lotz uvádí, že „*[m]édium nepramení pouze z technologických schopností, ale také z textuálních znaků, průmyslových praktik, diváckých*

návyků a kulturního chápání“ (2017: 3). Podobně také Van Esler pokládá televizi za soubor průmyslových, technologických, ekonomických a kulturních aspektů, následkem čehož se domnívá, že „[p]ropojená struktura televize je nedílnou součástí jejího chápání jako konceptu spíše než objektu či technologie“ (2016: 133).

Podle Johnson ale není třeba televizi definovat pouze buď jako koncept, nebo jako objekt/technologie, ale zahrnout do ní obojí, aby televize mohla být „*konceptualizována jako médium vystavěné z různých technologických, kulturních, průmyslových, organizačních a zkušenostních komponentů*“ (2019: 4). To považuji za vhodný směr, jak chápat televizi a její proměnlivost. Zároveň vycházím z vnímání televize jako „*sedimentárního média*“ (*sedimentary medium*), metaforického termínu, s nímž pracují Frances Bonner a Jason Jacobs, kterým označují schopnost televize budovat nové formy, technologie a návyky na těch starých (2017: 7). „*Televize,*“ vysvětlují Bonner a Jacobs, „*stejně jako jiné kulturní formy přetrvávají prostřednictvím repetice a adaptace s občasným zapojením inovace, jakmile se poučí z předchozích zkušeností.*“ (ibid.) Ostatně, jak tvrdí Gitelman, „*každé nové médium reprezentuje své předchůdce*“ (2006: 4). Sedimentární podoba televize tedy znamená, že se televize neustále přizpůsobuje a inovuje, přičemž její aspekty, charakteristické pro určitou dobu, nemusí nutně zůstat jednou ze spodních vrstev, na kterou se kupí nové (abych pokračovala v metafoře Bonner a Jacobse). Ty se mohou přetvořit pro nový kontext. Například koncept televizního toku, spojený s „*network*“ etapou televize, lze dnes aplikovat na YouTube nebo Netflixu (více na str. 67–68).

Zároveň zde hrozí přílišná vágnost definice média. Gitelman poznamenává, že užívání blíže nespecifikovaných názvů médií („*telefon*“, „*kamera*“, „*počítač*“ apod.) vede k „*esencializaci technologií, jako by byly neměnné*“ (2006: 8). Proto se domnívám, že je třeba specifikovat, o jaké formě či fázi média mluvím (např. mobilní telefon, a ne pouze telefon), obzvláště s přihlédnutím k tomu, jak rychle se média mění a vyvíjejí. Podobně argumentuje Johnson, když upozorňuje, že je třeba se při definování média vyhnout esencialismu. Zároveň připouští, že „*je možné identifikovat základní komponenty, z nichž se skládá jakékoli médium*“ (2019: 4). V takovém případě je právě vhodné se řídit radou Gitelman a specifikovat, aby nedošlo k mediální esencializaci. Za tímto účelem lze využít existující a nově vznikající terminologii, která odlišuje lineární a nelineární televizi, celoplošné, kabelové či satelitní vysílání, jako např. internetem distribuovaná televize (Lotz 2017) či online televize (Johnson 2019).

Flexibilita, proměnlivost a hybridita stojí v základech televize jako média. Nejenže si televize vždy půjčovala aspekty z jiných, starších médií (tisk, kinematografie, rozhlas, divadlo aj.), ale zahrnula i ty nové (např. počítačové efekty jsou součástí televize již od 80. let, více v Caldwell 1995). Zároveň internet nenahradil televizi, ale spíše ji rozšířil. Lotz se domnívá, že „*internetová distribuce pravděpodobně zlepšila televizi více než jakékoli jiné médium*“ (2021: 123).

Televize a nová média jsou v současné době úzce propojena. „*Nejenže společnosti asociované s novými médii a technologií produkují televizi, ale čím dál více diváků získává televizní programy přes internet,*“ argumentují Lotz a Gray (2019: Where Television Studies Meets the Digital). „*Badatelé, kteří se snaží porozumět video službám distribuovaným přes internet, jako je Netflix, by poškodili sami sebe, kdyby začali u nich, a získali by mnohem hlubší porozumění toho, čím tyto společnosti jsou a co reprezentují, kdyby dosadili video sdílené přes internet do dlouhé trajektorie distribuce televize a filmu a jejího výzkumu. Takový příklad ilustruje, jaký nepostradatelný a důležitý kontext, historii, teorii a rámování televizní studia nabízejí pro výzkum fenoménu, který je nazýván jako ‚digitální‘.*“ (ibid.) Opět se zde ukazuje užitečnost sedimentární metafory, neboť právě díky znalosti předchozích vrstev je možné vyhodnotit nově příchozí změny.

Ačkoli se tedy mění to, co dnes lze vnímat a nazývat televizí, její minulost je zásadní pro pochopení současné podoby média. Konvergence televize a nových médií navazuje na dlouhou řadu historického propojení s jinými médii. Televize byla vždy hybridním médiem. Jon Kraszewski se domnívá, že „*[a]čkoli rozhodně musíme učit o současné konvergenci televize s internetem, měli bychom také splnit dluh konvergenci jako ústřednímu tématu v televizní historii. Konvergence není nic nového*“ (2011: 169). Kraszewski tím nejen poukazuje na proměnlivost televize, ale také poodhaluje zveličenost diskurzu „*blížící se smrti televize*“. Miller vnímá konvergenci nových a starých médií jako přirozený vývoj spojený s rozvíjejícími se technologiemi. Televize do sebe vstřebala prvky dřívějších médií (viz výše) a nyní se propojuje s osobními počítači (Miller 2015: xxxii) a novými médii. Zároveň internet nenahradil televizi, ale spíše ji rozšířil. Lotz se domnívá, že „*internetová distribuce pravděpodobně zlepšila televizi více než jakékoli jiné médium*“ (2021: 123). Je to jen jedna z dalších vrstev televize jakožto sedimentárního média. Její definice musí tedy zahrnout jak její minulé, tak i přítomné podoby. Podobná otevřenost a flexibilita je potřebná také v definici televizních studií coby oboru.

1.3 Definice oboru televizních studií

Je třeba začít tautologickým výrokiem, že obor televizních studií se zaměřuje na televizi. Brunsdon popisuje televizní studia následně:

„Televizní studia je relativně nedávné pojmenování aspirující disciplíny, dané akademickému výzkumu televize. Studia byla vytvořena po vzoru již etablovaných polí výzkumu, a jméno naznačuje, že existuje předmět, ‚televize‘, který (...) je zcela zřejmý předmět výzkumu užívající přijímané metodologie. Čím dál častěji tomu tak je, ale dříve většina formativního akademického výzkumu televize vznikla v jiných oborech a kontextech. ‚Televize‘ televizních studií je relativně novým fenoménem, stejně jako je mnoho klíčových televizních badatelů zaměstnáno na katedrách sociologie, politologie, komunikativních umění, jazykových, divadelních, mediálních a filmových studií. Pokud je nyní, v roce 1996, možné mluvit o oboru ‚televizních studií‘ v anglofonní akademii, což v 70. letech nebylo možné, typické znaky tohoto oboru zahrnují disciplinární hybriditu a neutuchající debatu o tom, jak konceptualizovat předmět studia, ‚televizi‘.“ (1998: 95–96)

Dvě jmenované charakteristiky, interdisciplinarita a neustálá potřeba redefinice toho, co je to televize, se běžně objevují jako zásadní pro televizní studia (Spigel 2005, Boddy 2005, Miller 2010 aj.), zároveň komplikují jejich definici. Jak lze vymezit obor, jehož předmět zájmu je v konstantním procesu vývoje? Kupříkladu mediálně specifické koncepty jako živost (*liveness*) a bezprostřednost (*immediacy*) nevymizely, avšak od 60. let je televize především záznamovým médiem (Barth 2018: 3). Při snaze definovat televizní studia je třeba zohlednit proměnlivost média, které zkoumají.

Televizi lze studovat prostřednictvím různých oborů a nikoli pouze v rámci televizních studií. Kromě příbuzných mediálních studií a filmových studií se televize vyskytuje jako předmět výzkumu v psychologii, sociologii, ekonomii, lingvistice atd. Takové výzkumy však nemusí odpovídat televizním studiím. Jak poznamenávají Amanda D. Lotz a Jonathan Gray:

„Jiní [badatelé] studovali předmět televize za použití přístupů nesourodým s televizními studií. Někteří psychologové například zkoumali televizi ve výzkumech zabývajících se vztahem mezi sledováním určitých obsahů a násilným chováním a někteří literární vědci zkoumali televizi v analýzách témat v pořadech jako Rodina Sopránových, Mad Men – Šílenci z Manhattanu nebo Perníkový táta; nicméně ani jedno nutně

nepředstavuje televizní studia nebo zapojení metod a teorií charakteristických pro televizní studia.“ (2019: What Television studies?)

Takové výzkumy většinou neodpovídají televizním studiím, protože badatelé a badatelky z jiných oborů opomíjí (či ani neznají) historii a mediálně specifické teorie televize. Televizní studia tedy nelze vymezit jako obor pouze předmětem zájmu. Americká televizní teoretička Janet McCabe se v anketě *In Debate: Television Studies in the American Academy*, publikované v časopise *Critical Studies in Television* (2011), obrací na své kolegy a kolegyně v oboru, aby „*reflektovali současný stav televizních studií jako diskurzu – jejich počátky a metodologie, hodnoty a legitimacy jakožto disciplíny*“ (99). Nahlédnutí do odpovědí teoretiků a teoretiček, z nichž někteří se v oboru pohybují i několik dekad, nabízí různorodost pohledů na definování televizních studií. Samotná McCabe postihuje problematiku vymezení oboru následovně: „*...oborové parametry nejsou ani zdaleka zjevné a teprve se musíme vypořádat s televizními studii coby uceleným druhem vědění. Televize, předmět našeho studia, tomu nijak nepomáhá. Televize je různorodá – s rozličným obsahem, různými formáty a četnými žánry. Velké množství vysílatelů, velké množství specializovaných kanálů a sledování je rozprostřeno napříč mnohočetnými platformami*“ (2011: 99–100).

Například Victoria E. Johnson, americká profesorka filmových a mediálních studií, ve své reflexi také zmiňuje neucelenost oboru: „*Televizní studia v akademii ve Spojených státech nikdy nebyla unifikovaným polem. Byla vždy interdisciplinární a s mnoha zaměřenými. Avšak jejich klíčová díla vždy stavěla televizi do historických a společensko-politických kontextů jako hlavního místa střetu a obratu v ,komplexním vzorci spojitosti a zlomů‘ mezi ,starými‘ a ,novými‘ technologiemi médií. Toto studium se věnuje každodennosti a mikropolitickému zkoumání média ve vztahu s – tedy jak ztěžuje či komplikuje – obecnější institucionální či makropolitické historie a zájmy.*“ (ibid.: 106–107) Výrok Johnson se váže k definici televizních studií jako oboru, který se nezaměřuje pouze na televizi jako objekt, ale také na to, co ji obklopuje a v jakém kontextu existuje. S touto definicí souzní také televizní teoretička Amanda D. Lotz, která v anketě prohlašuje:

„*Lidé mimo obor mohou rozumně předpokládat, že televizní studia jsou termín, který klasifikuje studium televize, ale velmi by se mýlili. Existuje mnoho, mnoho studií televize, které bych k televizním studiím nepřiradila. A možná ještě provokativněji, některá studia, která vůbec nestudují televizi, mohou být důvodně zařazena jako televizní studia i tak. (...)*“

Pro mě televizní studia jsou více definované přístupem než předmětem výzkumu. Televizní studia považuji za specializaci spadající pod mediální studia s předchůdci v humanitních oborech literatury, historie a filmových studií, společenských věd, jako jsou komunikace a sociologie, a snad především britských kulturních studií (která jsou sama velmi interdisciplinární). Příkladný výzkum televizních studií nekončí u analýzy televize, jak by to provedl filmový nebo televizní kritik, ani není jednoduchou aplikací nástrojů společenských věd na televizi. Televizní studia přistupují ke svému předmětu výzkumu způsobem, který chápe, že je zakotvena v průmyslovém a historickém kontextu a má specifický vztah ke svému publiku, což mnohá studia televize opomíjejí.“ (2011: 110)

Argument Lotz, který zdůrazňuje, že televizní studia nedefinuje pouze předmět zájmu, tedy televize, ale také přístup k jejímu výzkumu, je opakován a rozveden v druhém vydání monografie *Television Studies* (2019), kterou teoretička napsala s Jonathanem Grayem. V úvodu publikace uvádějí:

„Televize je natolik všudypřítomná entita, že by bylo chybou, kdyby se jí jiné disciplíny čas od času nezabývaly, a tudíž jiné obory a přístupy často prostupují do televizních studií. Zatímco jiné obory mohou studovat televizi s výhradním zájmem o její programy, publika, tvůrce či její historii a kontext, televizní studia sledují každý z těchto aspektů jako nedílnou součást. Přístup [televizních studií] není solipsistický, je a musí být oborově všestranný.“ (2019: Distinguishing Television Studies)

Lotz a Gray v rámci celé monografie propagují tento přístup, kdy televizní studia znamenají výzkum, který současně zahrnuje programy, publika a průmysl. V závěru připouští, že *„televizní studia mohou někdy být primárně zaměřena na pouze jeden [aspekt] z triumvirátu průmyslů, programů a publik, ale budou vždy aspoň dbalá, otevřená a budou brát na vědomí podmínky, které poskytují zbývající dva [aspekty] a další možné kontexty“ (ibid.: Conclusion).*

Paradoxně již o deset let dříve Charlotte Brunson ve svém komentáři k expanzi studijního materiálu televizních studií, tedy programů, stanic a praktik, ve 21. století, dospívá k závěru, že *„[a]mbice obsáhnout celý ‚okruh komunikace‘ (produkce, text a recepce), což bylo ideálem především pro televizní bádání ovlivněné kulturními studii, se stává nejen nedosažitelnou (a vždy byla téměř nemožná vně teorie), ale složitou na konceptualizaci mimo velmi úzké rámce“ (2008: 132).* „Triumvirát“ podle Lotz a Graye se zdá být příliš

metodologicky rozsáhlý a ve výsledku diskriminující vůči studiím zaměřeným výhradně na televizní texty, průmysly či publika. To neznamená, že by takové výzkumy neměly být dbalé kontextů, v nichž texty, průmysly a publika fungují. Například Glen Creeber ve svém metakritickém článku o textuální analýze v televizních studiích uvádí, že „[t]extuální analýza sama o sobě málokdy dostačuje, ale když je kombinována s širšími kontextuálními a ‚extra-textuálními‘ vlastnostmi předmětu, může stále nabízet nový vzhled a inspiraci“ (2006: 84). Přihlédnutí ke kontextu by mělo reflektovat znalost televizní historie a teorie, která pomáhá badateli pochopit významy ve zkoumaném subjektu.

Televizní studia se nemění jenom proto, že se proměňuje to, co je nazýváno televizí, ale také ze samotné povahy vědecké disciplíny, která přichází s novými poznáními:

„Televizní studia, jako všechny akademické předměty, jsou v ustavičném procesu vývoje. Je to částečně tím, že badatelé objevují nové informace a reagují na změny, kterými současně televize prochází. Televizní studia se také mění proto, že když jsou diskutována způsoby, jak přemýšlet o televizi, objevují se jejich silné stránky i slabosti, nalézají se nové otázky a problémy v chápání televize.“ (Bignell – Woods 2023: 12)

Určité teorie či metody mohou zestárnout a mohou být aplikovatelné pouze na formy televize v době, kdy tyto teorie a metody vznikaly. Některé ale mohou být přeformulovány pro nové generace, jak ukazuje příklad konceptu televizního toku. Jeho autorem je Raymond Williams, který jej poprvé představil v roce 1974 ve své publikaci *Television: Technology and Cultural Form*. Televizním tokem nazývá sekvenci různých obrazů v televizním vysílání, kdy to nejsou jednotlivé programové bloky, ale jejich souběh, který tvoří hlavní stavební složku televize. Dle Williamse tok „je tedy pravděpodobně definující charakteristikou vysílání, stejně tak technologie jako kulturní forma“ (2004: 86). Jostein Gripsrud ve své kritice televizního toku jako „ústředního televizního zážitku“ (Williams 2004: 96), argumentuje, že „perspektiva ‚toku‘ na prožívání TV je v rozporu s faktem, že diváci tehdy i dnes aktivně preferují určité programy nad jinými a také mluví o sledování konkrétních programů“ (1998: 28). Podle Gripsruda publika nesledují tok, jak argumentuje Williams, ale konkrétní programy, které se v něm nacházejí. Již tedy na konci 90. let minulého století Gripsrud považuje tok za zastaralý koncept. Nicméně televizní tok lze v současné době přeformulovat s ohledem na technologický vývoj a aplikovat jej na streamovací portály, kdy například Netflix automaticky přehrává následující epizody, a dokonce další filmy a seriály, jakmile skončí sledovaný obsah. Ostatně

stream v angličtině označuje proud. Ale také je možné jako tok interpretovat automatické přehrávání videí na sociálních sítích jako YouTube nebo Facebook.

Televize stejně jako televizní studia a její teorie, metody a přístupy se proměňují v čase a budou se vyvíjet i nadále. Obojí musí být nutně flexibilní termíny. Je tedy užitečné vnímat nejen televizi, ale také televizní studia jako sedimentární (viz předchozí podkapitola). Pro Lotz a Graye to znamená důraz na kontext:

„Kontext je zásadní pro televizní studia, protože žádný z předmětů a praktik, které studujeme, nejsou stálé. Náš výzkum nám pomáhá zachytit momenty, které, když jsou v průběhu času kombinovány s prací jiných [výzkumníků], napovídají o probíhajících procesech a normách, ale mediální světy, jež studujeme, nikdy nejsou statické. Stejně tak se obory vyvíjejí ve vztahu k jejich předmětům zájmu a jiným předmětům v daném oboru.“ (2019: Where Television Studies Meets the Digital)

Televize tedy zahrnuje její minulé i současné podoby, její prolínání s novými médii a označuje texty (programy), kontexty, technologie, divácké návyky i mediální praktiky. Televizní studia pak zkoumají tyto součásti a často jdou za její hranice, aby obsáhly hybriditu média.

Lotz a Gray se domnívají, že televizní studia by se měla více propojit s mediálními studii, jelikož *„televizní studia mohou prostoupit obecnější mediální studia, které zahrnují nová a digitální média a technologii, a protože se kontext televize v kultuře a akademii tak výrazně změnil“*, a tudíž se *„zdá užitečnější považovat televizní studia za tematický podobor“* mediálních studií (2019: Where Television Studies Meets the Digital). Jedná se o spíše symbolický krok, jelikož *„existuje jen málo, pokud vůbec nějaké, katedry televizních studií“* (ibid.: Cultural Studies Approach). Následkem toho

„akademici televizních studií mají tendenci se scházet na malých, nepravidelných konferencích nebo si vytvořili malý specifický segment v obecnějších akademických organizacích, jako je Society for Cinema and Media Studies a International Communication Association, často se strategicky připojí a promísí s akademiky nových a mediálních studií, zvukových studií a jiných obecnějších forem ‚mediálních studií‘, spíše, než aby vytvořili nezávislé profesionální organizace“ (ibid.).

Částečně je to dáno tím, že *„mnoho klíčových televizních badatelů je zaměstnáno na katedrách sociologie, politologie, komunikativních umění, jazykových, divadelních,*

mediálních a filmových studií“ (Brunsdon 1998: 95) a že televizní studia začala být vyučována na těchto katedrách. Podobně například filmové odborné časopisy začaly přijímat články o televizi a některé následkem toho změnilly název, např. *Quarterly Review of Film Studies* na *Quarterly Review of Film and Video* nebo *Journal of Popular Film* na *Journal of Popular Film and Television*, čímž se stal „prvním akademickým časopisem vůbec, který zahrnul televizi do svého názvu a redakčního rámce působení“ (Taylor & Francis Online, n.d.).

Návrh Lotz a Graye zahrnout obor televizních studií pod mediální studia se tedy může zdát redundantní, protože z hlediska organizace univerzitních pracovišť, odborných časopisů či výzkumných skupin a asociací tomu tak již dávno je. Toho si jsou ale autoři vědomi, jejich myšlenka spíše poukazuje na přehnaný důraz na mediální specifitu,²⁶ který brzdí výzkum konvergentních vztahů televize s jinými médii (Gray – Lotz (2019: Where Television Studies Meets the Digital). Lotz a Gray absorpci televizních studií mediálními studii vítají jako logickou reakci na technologické inovace a digitalizaci, jelikož vnímají mediální specifitu, která stála na počátku etablování televizních studií jako oboru, za již zbytečnou. Tehdy se obor snažil vymezit oproti jiným disciplínám, jako jsou například filmová studia, a tím se legitimizovat (Gray – Lotz 2019: Where Television Studies Meets the Digital). Jelikož k této legitimizaci došlo v 90. letech (Brunsdon 1998, Kraszewski 2011, Gray – Lotz 2019 aj.) – alespoň v anglo-americkém kontextu – není dle Lotz a Graye potřeba televizní studia oddělovat od jiných disciplín. Jiní teoretici se ale obávají, že taková integrace by mohla mít na studium televize negativní dopad.

„Současná éra, v níž se zdá, že průmyslové, technologické a ekonomické prvky konvergence zakrývají předmět televize jako samostatné entity a posilují její vztah nejen s filmem, ale také internetem, nová média zdánlivě představují cestu, kudy se vydat. Zároveň tím riskujeme, že navrátíme hierarchie, v nichž lze etablované studium televize lehce obejít,“ argumentují Helen Wood a Lisa Taylor (2008: 144). V současné době nárůstu streamovacích portálů a produkce nelineárních televizí se může zdát integrace televizních studií do (nových) mediálních studií nevyhnutelná. Zároveň nesmí být opomenuto, že lineární modely televize a živé vysílání stále existují a mají své funkce a publika. Dochází také ke divergenci, kdy například Netflix adaptuje komerční modely lineární televize a od listopadu 2022 nabízí svým předplatitelům v USA a dalších jedenácti zemích variantu předplatného s reklamami

²⁶ Mediální specifita slouží jako označení toho, co je unikátní pro dané médium.

za nižší cenu (Cain 2022). Jak bylo poznamenáno výše, některé starší koncepty a teorie jsou redefinovány pro potřeby současných forem televize. A v neposlední řadě se televizní studia nevěnují pouze současnému stavu média, ale zkoumají také jeho minulost. Domnívám se tedy, že z teoretického hlediska má smysl nadále mluvit o televizních studiích. Je ale třeba neupínat se na to, jak byla televize definována v minulosti, a rozšiřovat její pojetí vzhledem k narůstající konvergenci. Fyzické zpodobnění oboru v univerzitních prostorách bývá málokdy separováno.

1.4 Marginalizace televizní estetiky v prvních dekádách televizních studií

Humanitní a kulturní přístupy ke studiu televize pomáhají osvětlit, proč byl v prvních dekádách oboru poměrně malý zájem o stylistickou analýzu a otázky estetiky, jimž se věnuje tato práce. Lotz a Gray uvádějí, že až do 70. let byla textuální analýza televize v akademické sféře ojedinělá (2019: Understanding the Late Arrival of Close Analysis). Autoři to vysvětlují třemi hlavními důvody. Za prvé, televize byla zpočátku zkoumána prostřednictvím společenských věd, které se zabývaly především tím, jak média působila na publika, a humanitní studia zprvu „*televizi převážně přehlížela jako nižší uměleckou formu pro masy, která nebyla relevantní k tomu, aby byla považována za umění nebo měla hlubší význam*“ (ibid.). Za druhé, podle Lotz a Graye jsou nově vznikající média často považována za monolitní a není věnována pozornost jejím jednotlivým částem. Třetím důvodem je absence nahrávacích zařízení a nosičů, které by umožnily *close reading* analýzu. To se mění až v 80. letech, kdy byl zpopularizován videorekordér. Stejný důvod udává Jeremy Butler ve vztahu ke stylistické analýze, která podle něj byla zcela umožněna až příchodem DVD a osobních počítačů v 90. letech (2010: 7). Ačkoli textuální analýza, především sémiotická, byla přítomna v televizních studiích od 70. a postupně získávala na popularitě (Gray – Lotz 2019: Understanding the Late Arrival of Close Analysis), málokdy se zaměřovala na styl a estetiku. Christine Geraghty to zdůvodňuje tím, že pro kulturní studia hlavní funkcí televize spočívá v jejím užití jako volnočasové aktivity a prostředku utváření kultury (2003: 26). Od doby, kdy Geraghty svůj článek o televizní estetice publikovala, se situace poněkud změnila. Počet akademických textů na dané téma vzrostl, tematická čísla odborných časopisů a publikace monografií jako *Television Aesthetics and Style* (2013) Peacocka a Jacobse nebo *Appreciating the Art of Television: A Philosophical Perspective* (2017) Teda Nannicelliho dokazují, že se „*televizní estetika plně rozvinula*“ (Bignell – Cardwell – Fife

Donaldson 2022: Introduction: Substance/Style). Přesto Geraghty postihuje jeden z důvodů, proč k tomuto rozvoji došlo až v posledních deseti letech.

Glen Creeber nalézá počátky textuální analýzy televize v oborově zásadních publikacích jako *Reading Television* (1978) Johna Hartleyeho a Johna Fiskeho, *Channels of Discourse, Reassembled* (1987), editovanou Robertem C. Allenem a *Television Culture* (1987) Johna Fiskeho (2006: 81–82). Creeber argumentuje, že v 90. letech kritika textuální analýzy převážila nad zájmem o ni (ibid.: 82). „*Empirická historie, divácká a recepční studia, institucionální strategie, politika a společnost se staly hlavními oblastmi, zatímco moji kolegové mluvili jazykem, jehož původ jsem poznával spíše ve společenských vědách než v umění a humanitních studiích,*“ poznamenává Creeber, který sám původně vystudoval anglistiku a literární studia (ibid.: 83). S tím souvisí rozvoj výzkumu a teorií publik v 80. letech, který se stal centrálním především pro britská kulturní studia a jejich televizní badatele (Gray – Lotz 2019: The Active Audience). V kontrapunktu s Creeberovým vnímáním přístupu k textuální analýze Lotz a Gray uvádějí, že textuální a divácké analýzy dominovaly v televizních studiích 80. a 90. let. Creeberova esej je do jisté míry osobní výpovědí, nevole a nezájem o textuální analýzu, kterou popisuje, se týká především otázky estetiky. Ostatně ji zmiňuje v závěru, kdy dokládá, že textuální analýza po roce 2000 opět získala na popularitě: „*Otázky, kterým se textuální analýza v minulosti vyhýbala (jako problematika ohledně kvality), se pomalu začínají objevovat.*“ (2006: 83)

Podobně situaci v televizních studiích komentuje Lynn Spigel, podle níž se navrácí „*vítaná reinvestice do málo probádaných otázek televizního žánru, vyprávění, estetiky a programových forem/bloků*“ (2005: 86). Nezájem o estetiku je dán tím, že se obor zabývá hodnotou, spojenou s obory literárních a filmových studií, které se v dané době zaměřovaly na kvalitu, kánony a autorství, což bylo v opozici se zájmem kulturních studií o populární kulturu (Creeber 2006: 28). Graeme Turner vysvětluje, že výzkumy televize ovlivněné kulturními studii odsunuly do pozadí problematiku kvality, aby „*zachovaly zásadové odloučení se od předchozích elitních tradic*“ (2001: 380). Pro Matta Hillse zájem o kvalitu a kánony představuje „*tradiční estetický diskurz*“, jenž předpokládá, že hodnota je nedílnou součástí textu (2011: 109). Hills „*tradiční estetický diskurz*“ také nazývá předstrukturalismem, čímž odkazuje k „*leavisitské*“ textuální tradici (ibid.: 110). Britský literární kritik F. R. Leavis „*vzal do té doby deskriptivní pojem ,velká tradice‘ – sled ,textů‘ ,velkých‘ autorů – a povýšil ho na ideologii ,kultury‘ se vším všudy*“, která se stala ve Velké Británii

velmi populární mezi 30. a 50. lety (Hartley 1999: 67). Leavis ztratil na významu po 2. světové válce, především s příchodem strukturalismu v 60. a 70. letech. Leavis a jeho následovníci byli kritizováni za „užívání textuální analýzy, jednoduše proto, aby vychvalovali ‚vysokou kulturu‘ (zvláště ‚velký‘ anglický román a jeho ‚geniální‘ autory) a znevažovali rostoucí vzestup ‚masové‘ či ‚populární‘ kultury (jako jsou časopisy, noviny, rozhlas, kinematografie a televize)“ (Creeber 2006: 27). Oproti tomu strukturalismus vnímal všechny texty jakožto systémy znaků, které lze dekodovat, a nezáleží na tom, zda reprezentují „vysoké“ či „nízké“ umění (ibid.: 28). Podle Hillse

„[j]edním z hlavních dopadů strukturalismu na akademii bylo to, že usiloval o vyrovnání kulturních hierarchií ne ve smyslu, že by je opomíjel, ale spíše kritizoval a napadal takové odlišování. Pro strukturalismus neexistovaly žádné ‚speciální‘ estetické objekty, pouze různé znakové systémy a konstrukty významů: strukturalismu nepřísluší soudit, jestli je text ‚dobrý‘ nebo ‚špatný‘. Místo toho se jednoduše snaží zjistit, jak text funguje, jak vytváří významy. Když jsou vzneseny otázky kvality, pokud vůbec, pak jsou pečlivě rozebírány.“ (2011: 102–103)

Právě strukturalismus a jeho přístup ke kulturním hierarchiím a estetickému soudu ovlivnil kulturní studia a jejich způsob textuální analýzy populární kultury (Creeber 2006: 28). Strukturalistická textuální analýza byla dle Johna Cornera v 80. letech nahrazena přesunutím zájmu na publika, která se stala ústředním zájmem mezinárodních mediálních studií (2007: 366). („Zčásti byl [zájem o publika] představen, aby doplnil a vylepšil strukturalistická ‚čtení‘, zvláště ve vztahu k zapeklitému tématu role televize jako zprostředkovatele ideologie, což nejdříve dospělo k problematizaci samotné myšlenky analytického textuálního čtení, a poté, aspoň v některých verzích, k zavržení samotné idey ‚textu‘.“ ibid.) Podle Cornera se estetika v televizních studiích objevovala pouze sekundárně jako téma, které bylo „odbyto rychlým odkázáním se na Bourdieuho“ (2004: 9). Zároveň Corner ve svém pozdějším článku vnímá zvýšený zájem o estetiku: „V poslední době se rozrostla debata a spor ohledně ‚hodnot‘ ve studiu televize. S tím souvisí stále častější užití pojmu ‚estetický‘, které signalizuje obnovené zaměření na otázky formy a kreativní kvality poté, co byly relativně opomíjeny.“ (2007: 363) Nově nabytý zájem o estetiku a stylistiku v televizních studiích po roce 2000 zaznamenávají také Lotz a Gray:

„Televize dlouho popuzovala kritiky, kteří shledali, že nemá hodnotu jako umělecká forma, ale postupně některé televizní programy začaly přitahovat značný zájem lidí z kateder anglistiky a filmu, kteří pracovali v rámci estetické/formální tradice. Jelikož estetická analýza předpokládá pozitivní hodnocení programu, měla tendenci se soustředit okolo několika televizních pořadů, a tedy funguje ve vlnách. Například v posledních letech to byly seriály *Mad Men – Šílenci z Manhattanu* a *Perníkový táta*, které uchvátily mnoho srdcí profesorů anglistiky, čímž nahradily *The Wire – Špínu Baltimoru* a *Buffy*, přemožitelku upírů, jež panovaly dříve.“ (2019: Differing Motivations for Analysis: Aesthetics and Ideology)

Z citace je zjevné, že Lotz a Gray vnímají korelaci mezi nárůstem estetické a stylistické analýzy a popularitou quality TV. Byť se termín quality TV v televizních studiích objevuje již od 80. let (Feuer – Kerr – Vahimagi 1985, Brunsdon 1990, Thompson 1997, Newman 2016), od konce 90. let je spojena především s tvorbou kabelových televizí, jako jsou stanice HBO (původní stanice pořadu *The Wire – Špína Baltimoru*, ale také *Rodiny Sopránových* či *Sexu ve městě*), Showtime či AMC (původní stanice programů *Mad Men* a *Perníkový táta*). Quality TV pořady jsou často vnímány jako formálně výjimečné a předpokládá se, že jsou inherentně hodnotné čili před-structuralistické, abych si vypůjčila termín Matta Hillse. Popularita quality TV – ať už divácky, či v rámci akademického diskurzu – sebou přináší dlouho podezřívanou estetiku. Další důvody, proč se stylistická či esteticky orientovaná analýza rozšířila více v posledních zhruba dvaceti pěti letech, jsou praktické. S technologickými inovacemi v 90. letech, jako jsou například zvětšení a zploštění televizních obrazovek, digitalizace či přechod z ratingu 4:3 na 16:9, DVD, DVR, TiVo, streamovacích platforem či stahování, se zlepšila kvalita zvuku a obrazu, ale také jejich konzumace a možnosti opakovaného sledování, což bylo pro teoretiky a teoretičky provádějící stylovou analýzu zásadní (Butler 2010: 7). Snížená kvalita obrazu a zvuku v předchozích dekadách – do nástupu digitalizace byl v USA standard rozlišení 486 řádků, ve většině ostatních zemí 625 oproti standardu vysokého rozlišení 720 či 1080 řádků (Butler 2018: 307–308; Kellison 2006: 21, 34) – patřila k odůvodněním, proč se televiznímu stylu nevěnovat (Butler 2010: 2).

Pozdní příchod televizní stylistiky a estetiky tedy lze vysvětlit historickými kořeny oboru televizních studií, statusem a chápáním televize jako populárního a komunikačního (nikoli estetického) média a technologickými omezeními (jak s ohledem na vysílání, tak

recepti). Zároveň je třeba zdůraznit, že ačkoli stylistická analýza nebyla v televizních studiích tolik běžná, nikdy neabsentovala. Již Hartley a Fiske rozebírala pomocí sémiotiky televizní segmenty a jejich „estetické kódy“ v *Reading Television* (1978), což Fiske později rozvedl (1987), podobně jako Ellen Seiter ve své sémiotické analýze dětských televizních pořadů v antologii *Channels of Discourse* (Allen 1987). V neposlední řadě se nabízí argumentace, že v tomto období legitimizace televizních studií nebyla stylistická či estetická analýza vhodným nástrojem, jak toho dosáhnout. Legitimizaci oboru a s tím spojenými problémy se věnuji v následující části, která slouží k vysvětlení statusu oboru a jím studovaného média dnes i dříve.

1.5 Legitimizace televizních studií jako samostatné akademické disciplíny

1.5.1 Dvě podmínky legitimizace televizních studií

Výchozím bodem televizních studií bylo dokázat, že televize není jen technologií či „*toustovačem s obrázky*“, slovy jednoho z představitelů Federal Communications Commission (FCC), Marka Fowlera (Taylor – Wood 2008: 144–145). Vnímání televize jako pouhé technologie podobné telefonu existovalo od jejích počátků (Bourdon 2018: 2), stejně tak bylo nahlíženo na vynález kamery a film obecně v jeho prvních dekáдах („...*v roce 1910 byl sotva někdo připraven argumentovat, že nahrávací technologie představovala umělecké médium*“). Bordwell 1997: 27). První teoretici televize se tedy zaměřovali na ustanovení televize jako textu a kultury (Taylor – Wood 2008: 145).

Podle Charlotte Brunson bylo zapotřebí naplnění dvou podmínek pro etablování zejména anglofonních televizních studií (1998: 96). První podmínkou bylo dokázat, že televize stojí za pozornost akademiků. Podle Brunson byl tento bod nutný, jelikož se jedná o „*médium, které dříve vyvolávalo nedůvěru, strach a pohrdání. Tyto reakce, které často obsahují označování televize jako původu a symptomu společenských neduhů, jsou podobné reakcím na dřívější populární žánry a formy jako například román či kinematografie, jak upozorňuje mnoho akademiků*“ (ibid.). Druhou z podmínek bylo uznání určité autonomie a specifity televizi:

„*Televize tedy musela být nahlížena jako něco víc než jednoduchý vysílač (...) a být odlišitelná od ostatních ‚masových médií‘. Vskutku velká část literatury televizních studií by se dala charakterizovat jako pokus o formulaci specifity televize, často za použití srovnání*

s rozhlasem (vysílání, živost, oslovení veřejnosti) na jedné straně a na druhé s kinematografií (pohyblivé obrazy, fantazie), se zvláštním zaměřením (...) na povahu televizního textu a televizních publik. “ (ibid.)

Určení mediální specificity ostatně představuje typický legitimizační krok u nově přichozích médií, jak tomu bylo před televizí například u kinematografie (viz str. 50–51). Obě podmínky směřují k otázce „proč (je třeba) studovat televizi?“ První podmínka je založena na původně negativním pohledu na televizi, s nímž se televizní studia musela zprvu vypořádat. Adamou a Knox uvádějí, že „[j]estli je něco jisté, co se týče televize jako předmětu studia, je to to, že byla vždy ‚špatným objektem‘ jak v jiných akademických disciplínách, tak v nově vznikajícím poli televizních studií“ (2010: 274). Podle Dereka Komparea pomohlo televizi legitimizovat právě to, že jí věnovali pozornost akademici:

„...navzdory neutuchajícím pochybám, strachu a nezájmu o médium televize byla minimálně vnímána jako fenomén hodný akademického zájmu, byť poměrně obšírně a často z ‚bezpečné‘ vzdálenosti. Ačkoli kulturní a textuální analýza televize byla akceptovaná jako legitimní akademický přístup k médiu až v 70. letech poté, co Horace Newcomb a další publikovali své práce, a ještě déle trvalo televizním studiím, než získaly skromný základ v humanitních studiích, TV byla zajisté vždy ‚studována‘ v akademii“ (2011: 161).

John Hartley se o počátcích televizních studií vyjadřuje podobně:

„...televizní studia vznikla nepřímou jako ‚práce, které se zabývají televizí‘ – ‚problém‘ v disciplínách, jako je sociologie a psychologie. Tato studia se věnovala tomu, jak televize ovlivňovala chování jiných lidí (masy, ženy, děti a tak dále). Když jste měli rádi televizi, byl to také problém, šlo o nevhodné téma pro vyšší vzdělání. Ve ‚starých‘ humanitních studiích jako historie, anglistika, uměnověda či politologie byla TV z velké části ignorována či byla ‚špatným objektem‘. Smyslem jejího zastoupení ve studijních plánech bylo naučit studenty, jak jí odolat ve jménu národních hodnot, ‚kritického čtení‘, veřejné kultury či politického zřízení, neposkvrněného zprostředkovanou komerční zábavou. Výsledkem toho ‚práce, která se zabývá televizí‘ byla zprvu vytvořena těmi, kteří patologizovali, báli se nebo oponovali televizi, což mělo dále velký vliv [na televizní studia].“ (2005: 102)

Kompare i Hartley zde odkazují na společenskovední kořeny televizních studií, které vnímaly televizi jako společenský problém. Zároveň Hartley poukazuje na nevoli

humanitních studií, která zase televizi vnímala jako „estetický problém“ kvůli její populární a komerční povaze. Paradoxně právě společenskovední přístupy přispěly k naplnění první podmínky Brunson, tedy že má cenu televizi studovat, jelikož patřily k prvním vážným akademickým výzkumům televize:

„Avšak jednou z počátečních výzev pro ty, kteří se chtěli vážně věnovat studiu televize, bylo legitimizovat předmět jejich studia a mnoho raných hlasů televizních studií uvedlo, že se společenskovední přístup stal nápomocným v etablování televize jako kulturně, společensky a politicky relevantní pro život diváků, i když tato relevance byla zkoumána za pomoci odlišných metodologických nástrojů.“ (Gray – Lotz 2019: Social Science Approaches)

Zároveň rozdíl mezi společenskými vědami a televizními studii byl, že druhý jmenovaný obor nevnímal svůj předmět zájmu jako apriori negativní (ibid.). S tím souvisí i poněkud absurdně znějící předpoklad, že televizní teoretici sledují televizi (ibid.: An Origins Story), a nikoli pouze s odstupem a nevolí, jak popisuje Hartley ve výše uvedeném citátu.

1.5.2 Legitimizovaný předmět výzkumu a (zároveň) „špatný objekt“

Nově vznikající televizní studia se musela potýkat s nedůvěrou jiných, již legitimizovaných humanitních či společenskovedních oborů. Nepříliš překvapivě tyto obory procházely podobným procesem v předchozích dekáдах:

„Je namístě si připomenout, že nové předměty zájmu mají tendenci vyvolávat kontroverzi, když přicházejí na univerzity, jako v případě britské zkušenosti s uvedením přírodních věd v 19. století a politologie, filozofie, anglistiky a sociologie ve 20. století. Tyto inovace byly praktickými reakcemi na zásadní společensko-ekonomické změny – industrializaci, státní školství, třídní mobilitu a veřejný prospěch (Fox, 2003; Whittam Smith, 2008). V době svého vzniku nebyly [jmenované obory] ani zdaleka vítané, a přesto se od té doby staly základními prvky liberálního vzdělávání.“ (Miller 2015: xxx)

Televizní studia měla svou legitimizaci komplikovanou o to více, že jejich předmět zájmu byl obecně považován za pouhou populární – čili masovou – zábavu (Gray – Lotz 2019: A Brief Genealogy of Television Studies) či „špatný objekt“, který může mít negativní

vliv na diváky, především ty mladé (Miller 2010: 26). To vedlo k často defenzivnímu postoji tehdejších televizních výzkumníků, jak popisuje Robert Thompson:

„Je tomu třicet let, co jsem poprvé vstoupil do řad amerických akademiků, kteří zkoumali televizi. Byli jsme tehdy háklivá a defenzivní skupina, ale měli jsme k tomu dobrý důvod. Nejenže si reportéři užívali psaní článků ‚je-to-možné-že-mládež-dostává-kredity-za-to-že-kouká-na-Gilliganův-ostrov?‘,²⁷ ale mnoho našich vlastních kolegů, vedoucích kateder, komisí definitiv a děkanů bylo velmi nepřesvědčených o hodnotě toho, co jsme dělali, v zájmu ambiciózních cílů vyššího vzdělávání.“ (McCabe 2011: 103)

Nedůvěra směřovaná k populární kultuře je v Thompsonově citátu evidentní. Právě proto, že televize byla a je součástí populární kultury, byla od počátku nazírána s podezřením. Gray a Lotz komentují, že humanitní studia na univerzitách a středních školách – před nástupem kulturních studií a strukturalistického zájmu o široké pole znakových systémů – *„formovala lidi k tomu, aby vnímali fikci a umění jako možné klíče k osvětě, a tudíž usilovali o rozlišení mezi akceptovatelnou, elitní kulturou a údajnou bezduchostí populárních narativů, cirkulujících v brakové literatuře, komiksech, rozhlasových hrách atd.“* (2019: A Brief Genealogy). Následkem toho se obhajování *„populárních programů přes nesouhlas elit se stalo rutinou pro akademickou televizní kritiku“* (Corner 2007: 363). Tento defenzivní postoj televizních teoretiků éry vzniku televizní studií, zhruba od 70. do 90. let (Brunsdon 2008: 129, Kraszewski 2011: 168), prostupuje jejich diskurz i po legitimizaci oboru. Mezi americkými i britskými televizními badateli panuje shoda, že k legitimizaci televizních studií v akademické sféře došlo zhruba v polovině 90. let (Gray – Lotz 2019: An Origins Story, Brunsdon 2008: 129-130, McCabe 2011: 107). Horace Newcomb, jeden z prvních akademiků věnujících se televizi, v úvodu pátého vydání své zásadní publikace *Television: The Critical View*²⁸ prohlašuje, že *„televizní studia jsou nyní etablovanou oblastí studia na mnoha univerzitách“* (1994: 4). Brunsdon se ve své reflexi dosavadních televizních studií domnívá, že *„pokud je nyní v roce 1996 možné mluvit o poli výzkumu ‚televizních studií‘ v anglofonní akademii způsobem, kterým to nebylo možné v 70. letech, odlišujícími charakteristikami tohoto oboru je jeho disciplinární hybridita a neutuchající debata, jak konceptualizovat předmět studia, ‚televizi‘“* (1998: 96). Také Michele Hilmes ve svém textu

²⁷ Thompson zde odkazuje k americkému sitcomu *Gilliganův ostrov* (*Gilligan's Island*), který běžel mezi léty 1964–1967 a získal si oblibu především během syndikace v 70. a 80. letech.

²⁸ Publikace poprvé vyšla v roce 1976.

z roku 1994 píše, že „televizní historie a kritika vlastním přičiněním nyní vstupuje do své první dekády jakožto legitimní obor“ (793). Gray a Lotz retrospektivně také označují polovinu 90. let za přelomovou pro televizní studia a jejich pozici v rámci univerzitních kurikul:

„V průběhu poloviny 90. let se tedy televizní studia institucionalizovala na univerzitách do té míry, že první generace studentů se začala explicitně školit jako ‚televizní‘ badatelé na univerzitách, jako je Wisconsinská univerzita v Madisonu, Texaská univerzita v Austinu, Indiana University a Severozápadní univerzita v USA a University of Birmingham, Goldsmith’s College, Westminsterská univerzita a University of Sussex ve Velké Británii, místo toho, aby byli školeni jako filmoví, literární, sociologičtí či komunikační badatelé a aby aplikovali tyto perspektivy na výzkum televize. V mnoha případech jejich mentoři nebyli explicitně školeni jako televizní akademici, ale sami se za ně považovali. To, co předznamenává závěrečnou fázi akademické institucionalizace, je, že ‚televizní akademici‘ již nejsou nabíráni pouze příležitostně, ale ke konci dekády jsou výslovně vyhledáváni. Tudiž, jak Lynn Spigel poznamenává v recenzi nedávných publikací v roce 2000, ‚televize již není mladým akademickým zájmem‘.“ (2019: An Origins Story)

To, co Gray a Lotz zdůrazňují, je, že od poloviny 90. let se objevují televizní teoretici, kteří absolvovali studijní programy zaměřené na televizi a nepřicházejí z jiných oborů (oba autoři již náleží k této nové generaci).²⁹ Byť pohled výzkumníků z jiných oborů může být obohacující – a televizní studia ostatně stojí na této hybriditě, z níž i vzešla – zároveň si nemusí uvědomovat specifické rysy televize, které jsou pro znalce televizních studií dané. Michele Hilmes to nazývá „nedostatkem povědomí“, jak explikuje ve svém srovnání filmových a televizních studií:

„Jeden z rozdílů výzkumného pole, který mohu rozlišit na základě pětadvacetileté zkušenosti jako členka SCMS a teoretička rozhlasu, televize, filmu a nových médií, je: prakticky všichni televizní badatelé absolvovali kurzy o filmové historii, institucích a estetice; velmi málo filmových vědců absolvovalo kurzy o historii televizního vysílání, institucích a estetice. Nebo, řečeno méně přehnaným způsobem, v komunitě filmových vědců, zvláště pokud jde o jejich starší členy, existuje nedostatek povědomí a informací ohledně

²⁹ Lotz získala magisterský titul na katedře telekomunikací na Indiana University a doktorát na katedře filmu, televize a rozhlasu na Texaské univerzitě v Austinu. Gray vystudoval magisterský program mediálních a komunikačních studií a doktorský program komunikačních studií (v disertaci se zabýval intertextualitou v pořadu *Simpsonovi*) na Goldsmith’s College na Londýnské univerzitě.

rozhlasu a televize. A to svědčí o něčem mnohem větším. Tento nedostatek vychází z několika faktorů. Za prvé, teoretici mé generace (což nerada přiznávám, je nyní starší generace) neměli možnost studovat televizi, když jsme studovali doktorát. (...). Za druhé, studium filmu profitovalo z přítomnosti televize jako ‚nízkého toho druhého‘.“ (2005: 111–112)

První část citace odkazuje k tendenci filmových studií aplikovat na televizi filmové metody a přístupy, které často ignorují televizní specifitu a historii (Newcomb 2005: 21, Jedličková – Korda – Szczepanik 2020: 413). Zároveň Hilmes upomíná na hybridní kořeny televizních studií, kdy televizní teoretici původně studovali jiné obory, díky čemuž měli povědomí o funkcích jiných médií. Dále Hilmes zdůvodňuje „nedostatek povědomí“ filmových teoretiků kulturními hierarchiemi. Z těchto důvodů představuje nárůst televizních teoretiků, kteří skutečně studovali televizní studia jako hlavní obor, důkaz o rozvoji oboru.

Vzrůstající legitimizaci televize a televizních studií dokládá také nárůst publikačních edic a odborných časopisů zaměřených na televizi, které se objevují především po roce 2000. Například nakladatelství Oxford University Press vydává sérii *Oxford Television Studies* (od r. 1998), Duke University Press od roku 2009 vydává sérii *Spin Offs*, Wayne State University Press publikuje od roku 2004 *TV Milestones*, Manchester University Press v roce 2004 představil edici *The Television Series* a Bloomsbury Publishing má dvě série, *Reading Contemporary Television* (od r. 2005) a *Investigating Cult TV Series* (od r. 2007). Z odborných časopisů se jedná například o *Television and New Media* (od r. 2000), *New Review of Film and Television Studies* (od r. 2003), *Critical Studies in Television* (od r. 2006), *Journal of Popular Television* (od r. 2013). Za zmínku také stojí odborné online fórum *Flow*, založené v roce 2004, kolektivní blog vyučujících a studentů z Katedry komunikačních umění na Wisconsinské univerzitě, *Antenna* (2009–2016) nebo komunitní síť mediálních teoretiků, studentů a praktiků *MediaCommons* (založeno 2006). Levine a Newman také nabízejí srovnání nabídky akademických pozic zaměřených na televizní studia, jež demonstruje nárůst poptávky a zájmu. V roce 1999 SCS uvedlo pouze dvě nabídky zaměřené na televizi z celkových pětadesáti, kdežto v roce 2010 SCMS se již jednalo o jedenáct nabízených pracovních pozic z jednatřiceti (Levine – Newman 2012: 158). Zvýšený akademický zájem o televizní studia je tedy zjevný, což upevňuje jejich legitimizaci.

I přes deklarace legitimizace oboru v 90. letech mnozí teoretici i následně vnímají, že pozice oboru v akademické sféře není ještě ustálena. Brunson ve stejné kapitole, v níž

nazírá na televizní studia jako již legitimizovaná, uvádí, že „*velké množství akademických a populárních textů o médiu je pronásledováno úzkostí ohledně kulturní legitimizace sledování televize*“ (1998: 96). Hilmes se domnívá, že televize stále představuje v akademickém prostředí „špatný objekt“, což může mít negativní vliv na ty, kteří ji studují (2005: 113). Hilmes za hlavní šířitele předsudků vůči oboru nepovažuje vedení univerzit (které je většinou spokojeno s velkým zájmem o komunikační a mediální studia), ale především tradiční obory s legitimizovanými předměty studia jako anglistika, historie či dějiny umění (ibid.). Toby Miller navazuje na Hilmes a uvádí, že „*MeCCSA³⁰ argumentuje, že mediální studia získávají v akademii ‚negativní pozornost‘, protože ‚zahrnují studium věcí, které jsou obecně vnímány jako zábavné, ale triviální‘ či ‚používáním komplikovaného teoretického jazyka‘*“ (2015: xxx). Derek Kompare ve svém článku z roku 2011 polemizuje, že „*[t]elevizní studia si již zdánlivě vydobyla místo v akademii, především v humanitních vědách, i když ne na každé vyšší odborné škole či univerzitě. Ale jejich pozice není zdaleka upevněná*“ (161). Stejný názor zastávají také Levine a Newman, kteří argumentují, že „*je výmluvné, že studium televize dosáhla nejvyšší míry institucionalizace tak dalece v éře konvergence, kdy technologické a experimentální změny dovolily užití ‚mediálních studií‘ spíše než ‚televizních studií‘ k pojmenování výzkumného pole. Je zřetelné, že status televize jako špatného objektu ještě zcela nevyvymizel*“ (2012: 160). Skepse ohledně legitimizace televize a televizních studií souvisí se skutečností, že s příchodem digitalizace a nových médií se začala zpochybňovat samotná podstata televize způsoby, jak ji definovat a prozkoumávat.

1.5.3 Krize identity televize a televizních studií – (nová) mediální studia?

Graeme Turner situaci oboru v novém miléniu shrnuje následovně: „*Je vskutku ironické, že sotva televizní studia dosáhla akademické důvěryhodnosti, jejich předmět studia se stává zastaralým, jak někteří naznačují. Či jak to podal výstižněji Toby Miller (2000), může se jednat o případ ‚ahoj, televizní studia, nashle televize?‘*“ (2001: 371–2). Tento dojem se v odborných textech o televizi, především těch reflektujících stav oboru, publikovaných v posledních dvaceti letech, objevuje často (Spigel 2005: 84, Brunson 2008: 128, Kompare 2011: 163 aj.). Obavy asociované s příchodem nových médií Jinna Tay a Graeme Turner nazývají pesimismem vysílání (*broadcasting pessimism*), čímž označují

³⁰ Media, Communication and Cultural Studies Association.

postoj, který se domnívá, že televizní vysílání tak, jak bylo dosud známo (terestriální, kabelové a satelitní vysílání), začíná zanikat (2010: 32–33). Tay a Turner se vůči pesimismu vysílání vymezují, protože kupříkladu v asijských zemích, jako jsou Čína a Indie, naopak sledovanost tradičního televizního vysílání narůstá (ibid.: 33).

Postupem času se tyto obavy trochu rozptýlily, i když nikdy zcela nevymizely. Například Miller argumentuje, že *„[l]idé stále stráví velké množství času a peněz sledováním televize, protože dodává informace a zábavu neskutečně rychle a snadno. (...) Nielsen naznačuje, že v letech 2013–2014 115.6 milionů amerických domácností vlastnilo televizory, což je nárůst oproti 114.2 milionům v letech 2012–2013 (‘Nielsen Estimates’, 2013)“* (2015: xxxiii). Catherine Johnson vysvětluje, že ačkoli se televize určitě změnila, *„nedošlo k jejímu zániku, jak mnozí předpokládali, ani tato změna nebyla tak náhlá jako v jiných průmyslech“* (2021: 125). Mediální a televizní teoretička Lisa Parks v odborném rozhovoru nazírá na toto téma podobně:

„Je zajímavé, že když se poprvé objevil internet, digitální vědci často obcházeli TV, ale nyní se internet stává více podobný televizi s ohledem na narůstající privatizaci, množství obsahu, všudypřítomné reklamy a rafinovanější přímý marketing. Tím, že se online streamování nebo video na vyžádání stávají všudypřítomnými a normalizovanými, televizní vyprávění a estetika se přemění a přizpůsobí, ale nikdy úplně nezmizí.“ (Parks 2019: 236)

Přístup Johnson a Parks lze nazvat digitálním optimismem (*digital optimism*), což je termín Tay a Turnera, označující postoj v opozici s pesimismem vysílání, jehož příznivci se domnívají, že bezprecedentní míra přístupu spotřebitelů a přizpůsobení obsahu zásadně změní a demokratizuje televizi (2010: 32). Jsou to zvláště digitálně optimističtí teoretici a optimistické teoretičky, kteří se domnívají, že nová média pomohla k legitimizaci televize (*„Předpovědi zániku televize zůstávají matoucí [...], zvláště když vezmeme v úvahu, že internetová distribuce pravděpodobně zlepšila televizi víc než jakékoli jiné médium.“* Johnson 2021: 123). Vztah televize a nových médií je však evidentně velmi komplexní a mnohvrstevnatý, než aby bylo možné argumentovat, že je pro televizi pouze destruktivní (pesimismus vysílání) či pozitivní (digitální optimismus). Nová média jistě zkomplikovala identitu a definici televize, kterou nelze již esencialisticky vymezit jen vysíláním. To přimělo televizní teoretiky k reflexi, jež ovlivňuje také způsob, jak vymezit jejich obor. Nakolik je užitečné stále používat název televizní studia? Z toho důvodu například Gray a Lotz navrhují, aby televizní studia nebyla separována, ale stala se součástí širěji a

inkluzivněji pojatých mediálních studií (2019: Where Television Studies Meets the Digital). Brett Mills nabízí podnětný protiargument, v němž zdůrazňuje, že je třeba je zabývat nejen tím, jak se televize proměňuje, ale také tomu, v čem zůstává stejná:

„Tato pozornost zaměřená na změnu a novost může být jedním z důvodů, proč argumentovat proti specifitě televizních studií, jelikož se sledování televize odvrací od tradiční televizní obrazovky, a stává se součástí digitální krajiny, která zahrnuje film, hudbu a jiná média. Ale rád bych argumentoval, že je třeba dále uznávat, že pro mnoho lidí se televize nezměnila (...).“ (2014)

Od doby, kdy Mills publikoval svůj článek, se streamovací portály jejich produkce značně rozrostly. V současné době v USA představují průměrně jednu třetinu sledovanosti televize.³¹ Zároveň lineární televizní vysílání prokázalo svoje funkce, které streamovací portály nenabízí, v době krize světové pandemie. Tyto funkce zahrnují vytvoření denních rituálů (s pomocí programové skladby), útěchu z nenáročné a často známé a opakované zábavy jako sitcomy či reality TV (jež jsou často považovány za „comfort TV“, jež má poskytnout uklidňující a pozitivní emoce) a pocit sociálního propojení (všichni momentálně sledují to samé). Obě funkce představovaly důležitou roli pro mentální zvládnutí lockdownu (Ellis 2020). Dalším faktorem je to, že terestriální a kabelové vysílání na rozdíl od většiny streamovacích portálů nabízí zpravodajství. Což nijak nepopírá fakt, že streamovací portály získaly velkou popularitu právě v době pandemie (Gray – Johnson 2021: 4). Terestriální vysílání, kabelové televizní vysílání i streamování má své výhody a nevýhody (včetně například otázky ekonomického kapitálu – ne každý si může dovolit platit za předplatné kabelových stanic a streamovacích portálů), rozličné funkce a obsahy. Právě nabídka pořadů konkrétních stanic a portálů je klíčová. Catherine Johnson kategorizuje televizní programy na trvalé (*durable*) a pomíjivé (*ephemeral*). Trvalá televize má hodnotu jakožto duševní vlastnictví a jde o pořady, většinou fikční, „ *které mohou být užity k získání publika, jež může být prodáno zadavatelům reklam či mohou [tyto pořady] přimět diváky k přímé platbě*“ (Johnson 2021: 142). Pořady trvalé televize jsou velmi ekonomicky výhodné, jelikož mohou být prodány opakovaně.

³¹ Podle reportů amerického měřitele sledovanosti Nielsena v lednu 2022 byly podíly sledovanosti následující: 26.4 % terestriální vysílání, 35.6 % kabelové vysílání, 28.9 % streamování a 9.1 % jiné. V lednu 2023 lze pozorovat nárůst podílů sledovanosti pomocí streamování (38.1 %) a pokles u kabelového vysílání (30.4 %), terestriálního vysílání (24.9 %) a jiných (6.6 %) (Nielsen 2023a). V únoru 2023 pro změnu poklesl podíl streamování na 34.3 %, terestriální a kabelové vysílání zůstalo na podobných číslech (23.8 % a 30.2 %, jednotlivě) a zvedl se podíl jiných způsobů sledovanosti (11.7 %) (Nielsen 2023b).

Streamovací portály, které se snaží nabízet velké množství obsahů pro širokou škálu publik, využívají právě trvalé televize (ibid.: 143). Cílem portálů je tedy „*vytvořit si dlouhodobou sbírku exkluzivního obsahu*“ (ibid.), níž si publika mohou vybírat. Oproti tomu pomíjivá televize reprezentuje programy, které často stojí na živém vysílání a mají hodnotu v daný moment – nejsou opakovatelné – tedy zpravodajství, sportovní utkání, talk show (ibid.). Jedná se o žánry a typy pořadů spojených s lineárním vysíláním a mají za cíl přilákat velké množství diváků, často zde spadá „event TV“, která klade důraz na bezprostřednost a živost (události typu korunovace, velká sportovní utkání, finálové epizody fikčních či reality TV pořadů aj.). Většinou náklady na pomíjivou televizi nejsou vysoké (např. denní a noční talk show) nebo jejich tendence přilákat velká publika ospravedlňuje jejich rozpočty (sportovní utkání aj.) (ibid.). Je vypovídající, že streamovací portály pomíjivou televizi neprodukují a nenabízejí. Johnson se domnívá, že budoucnost televize „*nemusí být otázkou smrti, ale reorganizace*“ (ibid.: 145), kdy lineární stanice se budou více spoléhat na pomíjivé programy a nelineární portály na trvalé pořady.

Bez ohledu na budoucnost televizní studia jsou také „*otázkou reorganizace*“ a nikoli zániku. Jsou to právě (ale samozřejmě nejen) televizní teoretici a teoretičky, kteří se zabývají streamovacími portály a novými modely produkce, distribuce a divácké recepce. Televizní studia jsou pro tyto druhy výzkumů obohacující a díky televizní historii a teorii lze lépe chápat současné trendy v online sféře:

„Badatelé, kteří se snaží porozumět videosloužbám distribuovaným přes internet, jako je Netflix, by ale škodili sami sobě, kdyby u nich začínali. Mnohem hlubší pochopení toho, čím tyto společnosti jsou a co reprezentují, by přineslo zasazení internetem distribuovaného videa do dlouhé historie televizní a filmové distribuce a jejich akademických výzkumů. Tento příklad ilustruje, že televizní studia nabízejí nepostradatelný a zásadní kontext, historii, teorii a rámec pro studium fenoménu, který je nazýván ‚digitálním‘.“ (Gray – Lotz 2019: Where Television Studies Meets the Digital)

Televizní studia jsou tedy již v rámci anglo-amerických – ne ovšem všech – univerzit etablovaným oborem, což neznamená, že by již nečelili kritice či podezření ze strany kolegů z jiných oborů či mimo akademickou sféru. Zároveň se legitimizace někdy týká pouze určitých témat (jako v případě cinematizace televize a quality TV). Podle britské teoretičky Elke Weissmann „*i v takových zemích, jako je Velká Británie, Kanada nebo USA, kde je možné považovat televizní studia za ustanovenou akademickou disciplínu (natolik, že i*

Screen a SCMS dnes mají odvětví televizních studií ve svých konferenčních programech a číslech časopisů), se stále objevuje hierarchie s ohledem na to, co je považováno za hodné studia a co nemusí být dobrým objektem.“ (Weissmann 2018a) Weissmann navazuje na teze Bretta Millse ohledně neviditelné televize (*invisible television*), čímž označuje televizní tvorbu, jíž není v akademických výzkumech věnována pozornost (2010: 1–2). Weissmann se domnívá, že ona neviditelnost souvisí s přetrvávajícími otázkami legitimizace (2018a). Opět se vracím k citaci Brunson, v níž před pětadvaceti lety uvedla, že „*velké množství akademických a populárních textů o médiu je pronásledováno úzkostí ohledně kulturní legitimizace sledování televize*“ (1998: 96). I přes značný vývoj legitimizace televize a televizních studií ona úzkost zcela nevymizela.

2. Původní významy a užití pojmu cinematický ve filmové teorii

2.1 Film(ic) vs. cinema(tic)

Nejprve je třeba poněkud tautologicky uvést, že termín cinematický se odvíjí od kinematografie (*cinema*). Ačkoli se film a kinematografie často používají jako synonyma (společně ještě s anglickým pojmenováním *motion picture*, zkráceně *movie*), mohou mít zároveň odlišné významy. Při náhledu do slovníku (v tomto případě Cambridge Dictionary) lze zjistit, že podstatné jméno *film* označuje: 1) „*sérii pohyblivých obrazů, většinou uváděnou v kině nebo televizi a často vyprávějící příběh*“; 2) materiál, celuloid; 3) tenký povlak. V angličtině rovněž film funguje jako sloveso, *to film [something]* (v češtině filmovat nebo natáčet). Slovo *cinema* lze vykládat jako: 1) určené projekční místo, tedy kino (jak se tento význam slova *cinema* také překládá do češtiny); 2) „*filmy, umění nebo podnikání v oblasti filmové tvorby*“ (Cambridge Dictionary, n. d.), tedy pro české prostředí kinematografie.

V češtině jsou definice filmu a kinematografie podobné těm anglickým. Podle Slovníku spisovné češtiny, vydaného Ústavem pro český jazyk AV ČR, film znamená: 1) (celuloidový) pás, 2) „*řadu snímků na něm určených k promítání*“, 3) „*dílo určené k promítání v kinech*“, 4) kinematografii, 5) tenký povlak (2007: 83). U kinematografie jsou uvedeny tyto významy: „*1) zobrazování pohybu rozloženém na obrázky filmu, 2) filmové umění (jako obor); filmová produkce, dějiny světové kinematografie*“ (ibid.: 132). V českém i anglickém jazyce film a kinematografie mohou být vzájemně zaměnitelné či mít odlišné významy (film jako konkrétní dílo, kinematografie jako umění, produkce, dějiny).

Slovníkové definice zde ukazují, že termíny film a kinematografie/*cinema* jsou mnohovýznamové i mimo akademický diskurz. Z hlediska filmové teorie a akademického diskurzu (v tomto případě filmových studií) je diferenciací mezi filmem a kinematografií komplikovanější. Anglofonní teoretici běžně zaměňují *film*, *cinema* (obojí ve smyslu „*série pohyblivých obrazů*“) a *movie/moving picture*. Film i kinematografie tak mohou být zaštiťujícím označením pro médium, nebo film může označovat jednotku (konkrétní filmy, např. *Terminátor* nebo *Psycho*) a kinematografie celek (médium obecně či skupinu filmů – francouzská kinematografie, artová kinematografie aj.).

V druhém případě se jedná o výklad vztahu filmu a kinematografie, který filmový teoretik a sémiotik Christian Metz přirovnal ke vztahu knih a literatury, malovaných obrazů a malby či soch a sochařství (1974: 22). Metz poznamenává, že tento výklad, který lze nalézt v běžné řeči i psaných textech, tedy odpovídá rozlišení „v klasické estetice mezi uměleckým dílem a uměním samotným – v sociologii mezi produktem (či programem) určitého ‚médiu‘ a médiem samotným – a konečně v sémiotice mezi sdělením typickým pro konkrétní výrazové médium a tímto médiem samotným“ (ibid.: 23). Také další teoretici používají interpretaci, v níž film odkazuje k umění a kinematografie k instituci (Bisplinghoff 2003: 157, Kiwitt 2012: 8). Podle Petera Kiwitta tohle „metonymické užití“ sahá k textům francouzského teoretika a producenta Gilberta Cohena-Séata, které zpopularizoval právě Metz (2012: 8). Metz shrnuje Cohenovu-Séatovu interpretaci, v níž film tvoří malou část kinematografie, která „představuje větší celek (v jehož středu ale můžeme rozeznat tři hlavní dimenze: technologickou, ekonomickou a sociologickou)“ (1974: 12). Ovšem pro Metze, vycházejícího ze sémiotické perspektivy, film představuje sdělení a kinematografie skupinu kódů (ibid.: 46–49). Pro Metze adjektivum filmový (*filmic*) zahrnuje všechny prvky, jež se objevují ve filmech (v jeho výkladu tedy „sděleních kinematografie“), nehledě na to, jestli jsou specifické pro kinematografii, nebo ne. Oproti tomu jako kinematografické (*cinematic*) označuje aspekty filmů, které jsou specifickými kódy kinematografie (ibid.: 47). Pro udržení jednoty terminologie budu dále *cinematic* překládat jako cinematický.

Nutno uznat, že Metz dodává, že existují různé úrovně specifity: „...mezi specificky cinematickými kódy lze nalézt jakousi hierarchii specifity. ‚Cinematický‘ kód může být více nebo méně specifický. Extrémní úroveň specifity náleží kódu, který se objevuje pouze v kinematografii.“ (1974: 224) Dále se Metz vymezuje vůči Cohenově-Séatově terminologii, podle níž kinematografie jakožto instituce (zahrnující například finanční náklady na vznik konkrétních filmů, interiér kinosálů, technické prostředky či vliv filmů na morálku jejich návštěvníků apod.) je širší pojem než filmy, které pod ni spadají (1974: 12). Nicméně pro Metze je tomu naopak; kinematografie spadá pod film, jelikož film je cinematický jen zčásti (ibid.: 22–23).

Metzova definice cinematického se vztahuje k mediální specifitě, tedy teorii, že konkrétní média obsahují prvky, které jsou pro ně jedinečné. Tedy lze říct, že film jakožto konkrétní jednotka obsahuje prvky specifické pro kinematografii (např. střih, pohyblivý

obraz), ale i jiná média (např. fotografie – zachycení reality). Různé prvky byly často považovány za určující pro kinematografii – například pro režiséra a teoretika Sergeje Ejzenštejna to byla montáž, pro filmového teoretika André Bazina to byla velká hloubka pole (Sinnerbrink 2011: 21). Tyto teorie se objevovaly především v době před legitimizací filmu jako samostatné umělecké formy (zhruba do konce 50. let), kdy neexistovala nebo nebyla tolik rozšířena jiná audiovizuální média, která střih či jiné filmové prostředky používala. Právě definování mediální specifity filmu mělo dopomoci k jeho legitimizaci, neboť se tím odlišoval od jiných forem, např. divadla, fotografie (Bordwell 1997: 29–32, Rodowick 2007: 12–13). O každém z takzvaných specifických prvků lze polemizovat, protože kupříkladu existují filmy bez střihu, pro zachování argumentu však nechávám problematiku mediální specifity na později.

Pokud jde o teoretické rozlišování mezi filmem a kinematografií, často dochází k tomu, že jsou interpretovány prostřednictvím jejich materiální povahy. Filmový teoretik Gerald Mast od sebe odlišuje film, kinematografii/*cinema* a *movie/moving picture*; film je materiál (celuloid), *cinema*, tedy kinematografie je proces („specifický způsob zaznamenávání na film“) a *movie/moving picture* je forma kinematografie (určité délky, s vyprávěcími a diváckými očekáváními, s určitým produkčním zázemím aj., 1974: 384). Podle Masta film jakožto materiál, který je sdílen s fotografií, není mediálně specifický, a od ní se odlišuje pohybem (ibid.: 379–380). Kinematografie zahrnuje jak natáčení (produkci), tak projekci (exhibici/distribuci) (ibid.: 382).

Jako hlavní rozdíl mezi kinematografií a *movie* Mast nalézá v tom, že „první je proces a druhé je forma, která vytváří proces“, jinými slovy, výsledek ovlivňuje, jak funguje proces (ibid.: 384). Slovem *movie* Mast označuje to, co Metz a Cohen-Séat pojmenovávají jako film. Filmový teoretik Berys Gaut preferuje *movie/moving picture*, jelikož film je pro něj příliš spjat s celuloidem, který je v době digitalizace anachronickým (2010: 1–2). Podobně kinematografie bývá asociována s technologií (projekce filmového pásu) a fyzickým zázemím (kino).³² Například tomu odpovídá Mastova definice a označení „*kinematografické médium*“ Petera Kiwitta,³³ jež souvisí s distribučním trhem a odkazuje

³² Slovo *cinema*, francouzsky *cinéma*, je odvozeno od pojmu *cinématographe*, označující vynález Augustea a Louise Lumièrových, který fungoval jako kamera a projektor zároveň. *Cinématographe* pro změnu vychází z řeckého slova pro pohyb, *kinema*. Projekce (která dává do pohybu natočené obrazy) je de facto implikována v samotném pojmu kinematografie.

³³ Kiwitt interpretuje kinematografii jako formu i médium zároveň, přičemž vysvětluje, že za formu považuje produkční realizaci „*ve smyslu výrazového modu, jako je umělecká forma*“, a za médium exhibiční realizaci,

k lineárnímu předvádění pohyblivých obrazů kolektivnímu publiku (tedy nespádají zde například domácí kina, 2012: 11). Oproti tomu filmový historik Charles Musser upozorňuje, že „[p]okud definujeme kinematografii jako ‚filmy [pozn. v originále motion pictures] promítané v komerčním prostředí sálu‘, množství filmových praktik není kinematografie“ (2017: 34). Musser jako příklady uvádí technologie určené pro sledování filmů jedním divákem jako kineskop Thomase Edisona,³⁴ mutoskop společnosti Biograph,³⁵ „soundies“ ze 40. let 20. století,³⁶ projekce mimo kinosály (např. ve školách či knihovnách) či sledování na osobních počítačích a televizorech (2017: 34–35). Zároveň podle Mussera „[p]ro Hollywood kino zážitek zůstává klíčovým pro následné marketingové formáty (televize, internetová distribuce, Blu-ray, mobilní aplikace atd.), ačkoli, jak argumentuje Francesco Casetti,³⁷ kino se v jistém slova smyslu přesunulo a přetrvává v těchto různých distribučních systémech“ (2017: 35). Jedná se tedy o propojení obou významů slova *cinema*. Na druhou stranu pro Williama Uricchia film reprezentuje sestavu specifických technologií, která s digitalizací zaniká, kdežto kinematografii (podobně jako Cohen-Séat) považuje za soubor institucionálně daných praktik, nezávislých na technologii (2014: 274). Uricchio uvádí, že kinematografie „jakožto *modus representace zaměřený na obraz a vyprávění se má k světu, ačkoli je čím dál těžší jej rozeznat od obrazových a narativních textů produkovaných pro DVD, televizi a streamování*“ (ibid.). Termíny film a kinematografie jsou tedy poměrně úzce provázány se svými technologicko-materiálními kořeny.

Jako neutrálnější alternativa se nabízí *movie/moving picture*, což je ovšem do češtiny opět překládáno jako film. Ačkoli český jazyk někdy vnímá film a kinematografii zaměnitelně (viz výše), užitečnější je film rozlišovat jako výsledné dílo a audiovizuální formu (ve smyslu Mastova pojetí *movie* jako produktu s určitou stopáží, vyprávěním, způsobem produkce atd.). Film jako audiovizuální forma nepřestává být filmem, i když není natočen na filmový (celuloidový) pás nebo není promítán v kině. Mastova definice v

tedy médium v pojetí komunikačních studií jakožto „*instituce a technologie, které mohou vysílat či ukazovat výraz*“ (2012: 7).

³⁴ Kinetoskop byl přístroj, který dle pokynů Edisona sestavil W. K. L. Dickson mezi léty 1889 a 1892, podobně jako ranou kameru kinetograf. Kinetoskop nebyl filmovým projektorem, ale fungoval na bázi kukátka, tudíž film mohl být sledován pouze jednou osobou.

³⁵ Mutoskop fungoval na stejné kukátkové bázi jako kinetoskop, byl ovšem jednodušší a levnější. Vynalezl jej také Dickson (spolu s Hermanem Caslerem) a patentovali ho v roce 1895.

³⁶ „Soundies“ byly krátké snímky muzikálových performancí, které mohly být sledovány v kukátkovém zařízení Panoram. Panoramy byly oblíbené mezi léty 1940 a 1946 a byly umístěny v barech, klubech a jiných veřejných zařízeních.

³⁷ Musser zde odkazuje na Casettiho knihu *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (2015).

podstatě odpovídá Uricchiovu „*modu reprezentace zaměřeného na obraz a vyprávění*“, které on ovšem nazývá kinematografií. Nicméně pojetí filmu jako audiovizuální formy/modu reprezentace odpovídá tomu, co Metz nazývá „*filmem v absolutním slova smyslu*“, tedy „*rozdílem mezi rozlišnými individuálními sděleními (filmy) a systematickými znaky obecného uspořádání (film)*“ (1974: 51). Jedná se o lingvistické rozlišování mezi slovy film, filmy a kinematografie: „*V běžné angličtině lze říct ,že film většinou začíná titulky‘, ale ne ,kinematografie většinou začíná titulky‘, ‘film má začátek a konec‘, ale ne ,kinematografie má začátek a konec‘ atd. Tyto příklady jsou jednoduché a běžné a lze je jednoduše znásobit. Co nám ukazují? Ukazují, že slovo ,film‘ – i v absolutním smyslu, kdy odkazuje ke skupině rysů, které patří ke stejnému obecnému uspořádání stejně jako ,kinematografie‘, jež tak jako toto slovo může být v podstatě aplikováno na všechny filmy – ovšem neznamená totéž co ,kinematografie‘, (...) film, i v generalizovaném jednotném čísle, je stále sdělením a toto sdělení většinou začíná titulky, má střed a konec atd.*“ (ibid.: 51–52) Metz poukazuje na skutečnost, že film může fungovat jako synekdocha, kdežto kinematografie je komplikovanější, abstraktnější. To je dáno tendencí kinematografii vnímat jako instituci, soubor praktik, soubor kódů, což je mnohem komplexnější. Zároveň pro Metze kinematografie také znamená „*v podstatě soubor všech filmů*“ (1974: 22), což spolu s jeho dalšími výklady od něj přebírá David N. Rodowick (2007: 19–20).

V rámci této práce tedy film chápu jako konkrétní audiovizuální dílo a zároveň formu, která sebou nese určitá očekávání (uzavřené dílo – ve smyslu distribuce, tedy i když je film součástí např. trilogie, každý z nich je jednotkou, nikoli všechny tři jsou jednotkou – s určitou stopáží, produkcí atd.). Kinematografie pro mě představuje soubor institucionálních, technologických a distribučních praktik spojených s touto formou. Oba pojmy vnímám jako relativně nezávislé na materiálním zázemí (tedy nezávislé na celuloиду a kinoprojekcích) podobně jako televizi, jelikož film i kinematografie se také neustále proměňují.

Jak uvádí Kiwitt, „*inovace za inovací, ve svém jádru zůstává kinematografie kinematografií*“ (2012: 6), či konkrétněji řečeno: „*[K]inematografie se přetváří s ohledem na digitální technologie – jako to udělala v předchozích érách technologických změn – tak, že produkuje stylistické inovace, zatímco dodržuje vyprávěcí kontinuitu*“ (Rodowick 2007: 30). Z toho důvodu považuji za užitečné vnímat kinematografii jako sedimentární médium,

stejně jako televizi (viz str. 62). Jak film, ve smyslu celuloidový pás, tak kinematografie, ve smyslu projekce/projekční místo (Kiwitt 2012: 6–7), stejně jako kamera (Carroll 1996: 51) bývají označovány jako média, čímž je myšlen nosič. Moje pojetí média je ovšem abstraktnější. V rámci disertace vycházím z definice média podle Lisy Gitelman, podle níž médium představuje

„[s]polečensky uskutečněné komunikační struktury, kdy struktury zahrnují jak technologické formy, tak s nimi spojené protokoly, a kdy komunikace je kulturní praktikou, ritualizované slovní spojení různých lidí na stejné mentální mapě, kteří se věnují obecně rozšířeným ontologiím reprezentace. (...) Pokud média zahrnují to, čemu říkám protokoly, zahrnují hromadu normativních pravidel a obvyklých podmínek, které se kupí a lnou jako mlhavá sestava okolo technologického jádra. Protokoly vyjadřují obrovskou rozmanitost společenských, ekonomických a materiálních vztahů. (...) A protokoly nejsou ani zdaleka statické. Ačkoli mají neuvěřitelnou setrvačnost, normy a standardy se mohou měnit a mění, protože jsou vyjádřením proměnlivých společenských, ekonomických a materiálních vztahů. Ani technologická jádra nejsou tak stabilní, jak jsem naznačila.“ (2006: 7–8)

V návaznosti na tuto definici tedy film i kinematografie, nehledě na rozdílnost pojmů, společně utvářejí celek, médium. S přihlédnutím k definici Gitelman lze film, tedy audiovizuální formu, označit za technologické jádro (nezávislé na konkrétních technologiích, jako je např. filmový pás či projektor, ale obecně technologie záznamu a promítání obrazu a zvuku) a protokoly lze vztáhnout ke kinematografii jakožto souboru praktik. Zároveň používám slovo kinematografie k označení média, jelikož dle definice Gitelman médium představuje „*společensky uskutečněné komunikační struktury*“, do nichž spadají protokoly. Kinematografie produkuje filmy coby výsledná díla. Pokud budu psát o audiovizuální formě, budu užívat terminologii film či filmy, v případě média tedy kinematografii. A to i z toho důvodu, že slovo cinematizace je odvozené z kinematografie. Termíny cinematizace a cinematický v televizních studiích často slouží k odkázání se na médium obecně (viz Caldwellova definice), je tedy logické pracovat s označením kinematografie.

Mast upozorňuje na další rozdíly v terminologii mezi slovy film, *cinema* a *moving picture/movie*, a to vzhledem k tomu, jaké kulturní konotace sebou nesou. Amerikanismus *moving picture/movie* označuje za nejvíce „*popový*“, *nejpřízemnější*“, který užívají kritici, aby popsali film jako „*zábavný, příjemný, jednoduchý, pěkný, brakový, hloupý, ,camp*“,

cokoli, jen ne ‚hluboký‘“ (1974: 378). Kdežto film podle Masta konotuje „více kultivované, více intelektuální, více noblesní, více uznávané dílo ‚větší vážnosti‘“ (ibid.). A nakonec kinematografie „alespoň pro Američana je ještě více noblesní a vážený pojem než ‚movie‘; možná ještě víc nóbl než ‚film‘“ a zároveň Mast uvádí tendenci používat slovo kinematografie pro souhrnné označení filmů (jakožto jednotek média) (ibid.). Byť tyto výklady nemusí být pro každého teoretika či teoretičku univerzální, skutečnost, že mezi těmito termíny existují určité hierarchie, přetrvává. Dokládá to například nedávné prohlášení filmového režiséra Martina Scorseseho, že filmy od společnosti Marvel nejsou kinematografie (de Semlyen 2019). Souvisí to ještě s další interpretací označení cinematický, která je pro tuto práci vůbec nejdůležitější – a to je mediálně specifický.

2.1.1 Cinematičnost v souvislosti s mediální specificitou a esencialismem

Angelo Restivo, který vychází z filmově-teoretické perspektivy ve své monografii o cinematizaci televize *Breaking Bad and Cinematic Television* (2019), poukazuje na tento význam:

„Pravděpodobně nejrychlejší způsob, jak doložit konceptuální mocenství pojmu (...), je zvážit taková prohlášení jako ‚ne všechny filmy jsou cinematické,‘ či ještě radikálnější ‚Velké množství filmů, které vzniká, není cinematické.‘ Tyto výroky velmi dobře shrnují étos ohledně užití termínu ‚cinematický‘ během rané institucionalizace filmových studií: žádný film není automaticky cinematický; jestli může nebo nemůže být film nazván cinematickým, je výsledkem estetického soudu zohledňujícího, jak jsou jeho obrazy a zvuky zaznamenány, upraveny a uspořádány. Jinými slovy, cinematický souvisel s možnostmi média, s tím, čeho je kinematografie potenciálně schopna.“ (28–29)

Restivo zde odkazuje nejen k pojetí slova cinematický jako pojmenování toho, co je specifické pro kinematografii (viz Metz výše), ale také jeho významu jakožto estetického kritéria. Tento význam vystihuje Mast jako „to, co se týká jedinečných a nejlepších kvalit kinematografického umění“ (1974: 375), jinými slovy, odpovídající na výroky zmíněné Restivem, „[f]ilm je ‚cinematický‘, pokud dělá něco, co kinematografie dělá dobře (či nejlépe)“ (ibid.: 376). Podobně Carroll vysvětluje, že podle mediální specificity „filmy, které vynikají, jsou cinematické – tedy, že zapojují charakteristické rysy média a využívají je“ (2008: 38). Metz ve svém vymezení cinematického jako mediálně specifického prohlašuje,

že některé filmy působí více cinematically než jiné (např. filmy pracující důrazně se střihem a pohybem kamery než se statickými záběry) (1974: 42). To je ostatně jeden z hlavních argumentů auteurské teorie, podle níž jsou někteří režiséři autoři (ti, kteří ozvláštňují užití prostředků) a někteří řemeslníci (ti, kteří pouze zaznamenávají děj). Jeden z předních amerických zastánců a propagátorů auteurské teorie Andrew Sarris například uvádí, že „většina filmů se jen okrajově dotýká umění kinematografie“ (1996: 19). Auteurská teorie dokládá, že definice cinematičnosti se posunula od významu „*toho, co kinematografie dělá dobře (,nejlépe‘)*“ k hodnocení a deklarování osobních preferencí, jak ostatně upozorňuje Mast: „*Výsledkem je, že termíny ‚cinematický‘ a ‚necinematický‘ jsou mnohem častěji synonymní se slovy dobrý a špatný – co teoretik má a nemá rád na kinematografii – než s tím, co představuje jedinečné charakteristiky kinematografického média.*“ (1974: 376) Tato hodnotící tendence se občas projevuje také u konceptu cinematizace televize, k čemuž se dostanu později. Restivo argumentuje, že v počátcích filmové teorie

„koncept cinematičnosti sloužil ke specifikaci předmětu a metody studia: místo toho, aby byl film redukován na ‚jednoduché‘ médium vizuálního překladu umění, které již existovalo v literární či dramatické podobě – pozice, která film legitimizovala, pouze pokud adaptoval umění ‚mrtvých bílých mužů‘ – bylo třeba věnovat metodologickou pozornost specifickým způsobům, jakými byly obrazy vytvářeny a uspořádány, filmové mizanscény a střihu, aby bylo porozuměno tomu, co film dělá, a aby mohla být stanovena jeho estetická hodnota.“ (2019: 29)

Jak je Restivem naznačeno, koncept cinematičnosti souvisí s mediální specificitou, která sloužila k legitimizaci filmu jako samostatného umění. Podle Beryse Gauta by „*[s]pecificita měla být chápána z hlediska toho, co je jedinečné pro médium. To lze chápat buď jako kontingentní pravdu, nebo jako modální tvrzení – to znamená chápat ve smyslu těch vlastností, které jsou de facto vlastní pouze danému médiu, či ještě důrazněji ve smyslu těch vlastností, které mohou patřit pouze danému médiu. V druhém případě by se jednalo o názor, který je někdy ztotožňován s mediální specificitou, jmenovitě s mediálním esencialismem.*“ (2010: 290)

Noël Carroll, který rozlišuje mezi médiem jakožto zprostředkovatelem a uměleckou formou (např. barva a malba, filmový pás a film), definuje mediální specificitu jako myšlenku, že každá umělecká forma má své vlastní specifické médium (2008: 36). Carroll

dále pokračuje, že „[t]ato média do velké míry individualizují umělecké formy. Navíc se předpokládá, že média specifických uměleckých forem mají určitý rozsah efektů – věci, které umí dělat obzvláště dobře a jiné věci zase neumí, nebo alespoň ne tak dobře jako média, která souvisí s nějakou jinou uměleckou formou či formami“ (ibid.). Teze, že každá umělecká forma má své konkrétní médium, odpovídá teorii mediálního esencialismu, který zde Carroll do určité míry prolíná s mediální specificitou. Ve své dřívější knize *Theorizing the Moving Image* (1996) Carroll mediální specificitu popisuje jakožto teorii, podle níž „média mají škálu estetických efektů, které jsou jim vlastní, a jejichž rozvíjení značí správnou cestu uměleckého vývoje v daném médiu“ (3), a mediální esencialismus jakožto „doktrínu, podle níž má každá umělecká forma své vlastní charakteristické médium, médium, které ji odlišuje od jiných forem“ (49). Robert Sinnerbrink vymezuje mediální esencialismus ve vztahu k filmu jako „myšlenku, že film má definovatelné médium, které by determinovalo jeho estetický styl a hodnotu“ (2011: 13). Sinnerbrink tuto definici následně rozvíjí: „Od Eisensteinovy valorizace montáže k Bazinově upřednostňování velké hloubky pole filozofové filmu navazovali na klasickou estetiku ve snaze definovat médium (ve fyzickém a materiálním významu) charakteristické pro film a na základě toho obhajovali estetické možnosti filmu.“ (ibid.: 21)

Nejdříve je třeba vyjasnit, s jakými výklady obou teorií pracuji. Z pragmatického hlediska je adekvátní rozlišovat mezi mediální specificitou a esencialismem. Na základě definic Gautha, Carrola a Sinnerbrinka chápu mediální esencialismus jako tezi, že umělecká forma má své ideální médium (v onom fyzicko-materiálním slova smyslu), které ovlivňuje jeho mediální specificitu, což jsou aspekty považované za charakteristické pro konkrétní médium. Je nutno předeslat, že tyto definice mají sloužit především k argumentaci, neboť se vůči těmto teoriím do značné míry vymezují. Ovšem pro analýzu konceptu cinematizace televize jsou zásadní, protože s nimi úzce souvisí, a proto se jim také věnuji. Nyní se dostávám k problematizaci a kritice mediální specificity a esencialismu, právě s ohledem na cinematizaci televize.

Začnu u mediálního esencialismu, který se v dnešní době mediální konvergence jeví anachronisticky. Pominu-li definici média pro tuto práci a budu jej chápat jako zprostředkovatele, film (jako forma a dílo) nemá jedno esenciální médium, což představuje jeden z hlavních argumentů Carrola. Dále upozorňuje, že umělecké formy mají obvykle mnoho médií, které se překrývají s jinými formami (1996: 51). Také dodává, že

v průběhu času a historického vývoje uměleckých forem se k nim přidávají nová média a některá ještě ani nevznikla (ibid.: 53). Může jím být filmový celuloidový pás (spolu s projektorem), televizní vysílání, videokazeta, DVD, digitální soubor či již zaniklá média jako kinetoskop a mutoskop. Film jako audiovizuální forma s určitými parametry (viz Mastova definice výše) nepřestane být filmem, pokud není promítán v kině či na filmovém páse. Ostatně Hollywood spoléhá na distribuční řetězec, kdy po uvedení v kině film bude dále výnosný prostřednictvím jeho vysílání v televizi, uvedením na VHS či DVD, streamovacích portálech atd. (Musser 2017: 35). Pokud jsou filmy Netflixu uváděny v kině, jde pouze o omezený časový úsek, přesto si zachovávají formální a produkční aspekty spojené s filmem a kinematografií. To, že film má mnoho médií (lze polemizovat, že v určitých obdobích jsou některé dominantní, např. filmový pás/kinoprojekce před rozvojem a popularizací televize po 2. světové válce), odpovídá jeho pojetí jako sedimentárního média. Stejně tak televize může mít mnoho distribučních systémů (televizor, VHS, DVD, digitální soubor, streamovací portály aj.).

Příznivci mediálního esencialismu a cinefilové mohou trvat na tom, že sledovat film v kině je nejautentičtější způsob konzumace filmu, ačkoli již dávno nejde o ten nejvíce dominantní (Klinger 2006: 2–3). Na druhou stranu se film také přizpůsobil domácímu sledování (zprvu pro televizní vysílání, později pro VHS). Například David Bordwell a Kristin Thompson uvádějí, že film v 60. a 70. letech v reakci na menší návštěvnost kin a popularitu televize, která v té době měla malé obrazovky a spoléhala se na detailní rámování, začala více spoléhat také na detailní záběry, což přetrvává dodnes (2011: 70). Zároveň nastal problém s příchodem širokoúhlých filmových formátů (paradoxně jedním z důvodů byla snaha kinematografie vymezit se vůči televizi) v 50. letech. National Television System Committee v USA ustanovila v roce 1941 jako standardní formát televizorů 1,33:1 (či 4:3), což bylo podobné tzn. akademickému formátu (1,37:1), který byl standardním pro film do příchodu širokoúhlých formátů (Levine – Newman 2012: 117). Proto se filmy z období studiového systému (zhruba od konce 20. do konce 40. let 20. století) hodily pro televizní obrazovky té doby, jelikož nemusely být ořezávány či jinak upravovány (ibid.). Nové širokoúhlé formáty však většinou musely být pro televizní vysílání ořezány (*cropping*), což znamenalo ztrátu velké části obrazu. Pokud měl být širokoúhlý formát zachován, bylo třeba přidat dva horizontální černé pruhy, což se nazývá letterbox. Následkem toho byl ale filmový obraz na již tak malé televizní obrazovce zmenšen. Časem mnoho filmařů přistoupilo k natáčení v takzvané bezpečné zóně, kdy nejdůležitější objekty

a akce jsou zabírány tak, aby důležité informace při ořezání nebyly vynechány. Bordwell a Thompson uvádějí, že „[t]o zapříčinilo jemné rozdíly v podobě záběrů a také ve vizuálních účincích, které záběr vyvolává. Spoléhání se na bezpečnou zónu často podnítilo filmaře, aby užívali více záběrů zachycujících jen jednoho herce. Na širokouhlém plátně může takový záběr kompenzovat ořezání, které si případně vyžádá televize“ (2011: 70). Lze tedy argumentovat, že kinematografie do jisté míry přizpůsobila své techniky a způsoby natáčení televiznímu obrazu. Tento historický exkurz dokazuje, že puristické vnímání filmového pásu a plátna jako esenciálního a autentického média je podkopáno kinematografickými strategiemi – ani filmoví tvůrci nepředpokládají, že filmová projekce je jediným filmovým distribučním systémem. Přesto filmaři mohou natáčet způsobem, který nabádá ke sledování filmů v kině – například užitím formátů 70 mm pásu či IMAX nebo spektaklu obecně – a je pro ně zásadní zkušeností, což i dokládá velká vlna nevole, která se strhla kolem „projektu popcorn“, kdy se během pandemie filmové a zábavní studio Warner Bros. rozhodlo uvést své filmy vycházející v roce 2021 simultánně v kinech a svém streamovacím portále, tehdejším HBO Max (nyní jen Max).

Podle Carrola byl mediální esencialismus zpočátku atraktivní pro filmové teoretiky proto, že tak mohli vyvrátit tvrzení, že film je pouze poddruh divadla, a argumentovat ve prospěch filmu jako samostatné, odlišitelné umělecké formy (1996: 49). Dále poukazuje, že teorie byla atraktivní, protože udává, co bude pro médium vhodné a co ne (např. film by neměl být statický, ale měl by užívat pohyblivou kameru a střih) a následkem toho pomáhá teorie nejen vysvětlit, ale také předpovědět, které dílo uspěje a které ne (ibid.: 50). Souvisí to s tím, jak píše Carroll, že „mediální esencialista předpokládá, že takzvané médium umělecké formy je také její esencí ve smyslu, že sebou nese charakteristický telos formy, tak trochu jako gen“ (ibid.: 52). Protiargumentem Carrola je teze, že pokud má ve skutečnosti umělecká forma více médií (jak on sám tvrdí), není pravděpodobné, že každý vytváří jediný efekt či jednotnou škálu efektů (ibid.). Carrolovu tezi lze propojit s hybriditou a konvergencí médií, přičemž obojí ukazuje, že média (v definici, kterou používám v rámci disertace) se vzájemně inspirují, kombinují a proměňují. Carroll dále kritizuje tendenci mediálního esencialismu předpokládat, že umělecká forma má neměnný, přirozeně daný charakter, jenž určuje její styl (ibid.: 53). Jak ale Carroll upozorňuje, umělecké formy jsou vytvořené člověkem a jsou pravidelně proměňovány, přizpůsobovány a přetvářeny (ibid.). V návaznosti na Carrola Robert Sinnerbrink kritizuje mediálně esencialistickou snahu „předepsat vhodné estetické formy danému médiu“ (2011: 22). „Pokud umělecké formy mají

pluralitu médií, neexistuje důvod předpokládat, že se spojí do specifického stylu nebo tématu. Média určují, jak mohou být esteticky využita; umělecké formy jsou otevřeny technologické transformaci a novým uměleckým užitím.“ (ibid.) Sinnerbrink tím odkazuje ke skutečnosti, že i kdyby se byli teoretici schopní shodnout na tom, co představuje esenci kinematografie, neznamená to, že by existoval jednotný filmový styl (z hlediska obrazu a zvuku) či způsob natáčení. Jak je patrné z filmové historie, může být řeč o různých filmových směrech (např. neorealismus, československá nová vlna), dobových tendencích (němý film, černobílý film, dominance širokoúhlého formátu ve filmu aj.), žánrových stylových a natáčecích praktikách (např. natáčení v exteriérech nebo panoramatické záběry ve westernu) a jiných skupinových stylech (Carroll 2003: 127–146), označit však jediný styl či způsob natáčení za esenci kinematografie, by bylo nutně reduktivní.

Pokud se jedná o mediální specifitu, Carroll vysvětluje, že „[p]odle doktríny mediální specifity každá umělecká forma, vzhledem k jejímu fyzickému médiu – buď v materiálním, nebo nástrojovém slova smyslu – má škálu reprezentačních, výrazových nebo formálních schopností. Některé z nich se mohou překrývat s reprezentačními, výrazovými a formálními schopnostmi asociovanými s médii jiných uměleckých forem. Avšak má se za to, že některé z těchto možností jsou charakteristické pro médium, které pomáhá identifikovat či rozlišovat danou uměleckou formu.“ (2008: 36)

Když Carroll zmiňuje fyzické médium, naráží zde na mediální esencialismus, který s mediální specifitou obecně souvisí a v jeho pojetí – alespoň v této publikaci (*The Philosophy of Motion Pictures*) – ještě více. Carroll, který jinak patří k výrazným kritikům obou teorií, se zprvu zamýšlí nad funkcí mediální specifity. Vysvětluje, že teze má sloužit k vymezení toho, co bude v kinematografii fungovat lépe – které techniky, strategie. Uvádí jako příklad neadekvátnost užití statické kamery a květnatého jazyka v dialogu, která diváka bude spíše nudit: „Ale výsledek (...) nebude cinematický; plně nepostihne charakteristickou plynulost kinematografie – její potenciál nejen pro pohyb postav, ale taktéž pohyb (posun) kamer. Film bude otupující a publikum se bude klaustrofobicky ošívát.“ (ibid.: 39) Zároveň později ve své kritice mediální specifity uvádí, že se stala kritériem pro hodnocení kvality filmů, jako by necinematické filmy nemohly být také hodnotné (v jakémkoli smyslu) a naopak (ibid.: 42–43). Jako příklad zmiňuje pantomimické scény z filmů Charlieho Chaplina, které dle teorie mediální specifity nejsou cinematické, jelikož pouze zaznamenávají akci (ibid.: 45–46). Chaplina jako necinematického tvůrce zmiňují i další

teoretici, například Bordwell (1997: 33) a Mast: „*Chaplin je dle obecné shody jedním z hlavního (alespoň) tuctu filmařů ve všech ‚panteonech‘, ‚auteur‘, jehož bohatý a dlouhý kánon filmů je dokladem sám o sobě. Ale ačkoli je kritický názor ve shodě ohledně Chaplinova génia, je zároveň sjednocen v tom, že jej shledává ‚necinematickým‘ – nezávislým na jakémkoli vizuálním nástroji kinematografie, jako je střih, kostýmy, rekvizity, svícení či cokoli souvisejícího s vizuálním obrazem kromě jeho vlastního hypnotického představení.*“ (1974: 376–377) Nehledě na to, jestli se veškerá filmově teoretická obec shodne na statusu Chaplina jako necinematického filmaře, jeho příklad ukazuje, že je zrádné sázet na mediální specifitu jako hodnotící kritérium. Carroll na základě této argumentace vyvozuje, že „*příznivci mediální specifity se chovají, jako by médium bylo hodnotné samo o sobě či hodnotné svojí podstatou, spíše než by bylo hodnotné jako nástroj. Ale to jde proti tomu, co médium znamená v prvé řadě*“ (ibid.: 47). Upozorňuje také, třebaže bude film cinematický, není to zárukou toho, že bude dobře napsaný, zahráný atd. (ibid.: 48) Zároveň filmy mohou být necinematické záměrně, s určitým uměleckým záměrem; jako příklad uvádí *Dogville* (2003) Larse von Triera, odehrávající se na minimalistickém divadelním jevišti (ibid.: 49–50).

Gaut není vůči mediální specifitě tolik kritický a uvádí, že „*existují příklady, kdy by odlišnost (specifita) měla být chápána z hlediska jedinečnosti, [ale] obecné chápání tohoto tvrzení by mělo být z hlediska odlišovacích vlastností – vlastností, které odlišují jednu skupinu médií od jiné, ale nejsou nutně jedinečné pro jakékoli médium*“ (2010: 291–292). Pro Gauta je tedy hlavním účelem mediální specifity rozlišovat jedno médium od druhého. Takový přístup může být užitečný pro analýzu cinematizace televize, jelikož teoretici, kteří o ní píší, často upozorňují na rozdíly mezi kinematografií (jako médiem) a televizí. A to i přesto, že ji spojují s konvergencí médií (Butler 2010, Creeber 2013, Jacobs – Peacock 2013 aj.), zároveň tím poukazují na to, v čem se média odlišují a v čem se přibližují. Ostatně Jeffrey Geiger a Karin Littau argumentují, že

„*...všechna média, včetně kinematografie, jsou součástí ekologie intermediálních výpůjček, propojení a konvergencí. To neznamená, že nemůžeme nebo že bychom neměli specifikovat, co je na kinematografii cinematického. Znamená to však, že právě samotný úkon specifikace toho, co je specifického na daném médiu, například na kinematografii, nutně předpokládá či parazituje na komparaci s jiným médiem. Logicky je tedy odkaz na jiná*

média nutnou podmínkou pro jakoukoli definici mediální specificity: ‚identita‘ daného média může být pouze definována v odlišujícím vztahu k jiným médiím.“ (2013: 3)

Nutnost komparace s jinými médii je logická i vzhledem k tomu, že mediální specificita bývá vzývána ve snaze odlišit nově vzniklé médium od již existujících médií, a tím dokázat jeho přínos či legitimitu. Jak již bylo řečeno, kinematografie byla ve svých počátcích vymezována vůči divadlu či fotografii, raní televizní teoretici zase odlišovali televizi od rozhlasu, kinematografie či tisku. Tato potřeba se ovšem neprojevuje jen v době legitimizace daného média, ale napříč jeho historií, kdy přichází nová, podobná média (např. rivalita a distancování se kinematografie od televize v první polovině 50. let) nebo se médium proměňuje prostřednictvím nových technologií a industriálních praktik.

Následkem toho se při rozlišování kinematografie a televize často uplatňuje mediální specificita a esencialismus, často mezi nimi vzniká určitá hierarchie – kinematografie je na lepší technické, a tedy stylistické úrovni než televize (Levine – Newman 2012: 4–5). Následně mohou být určité pořady označeny za cinematické, protože se liší od tradiční televize, a jsou připodobňovány ke kinematografii či za ni přímo označovány (ibid.). Ve výsledku tím příznivci cinematizace televize chtějí vyjádřit to, že cinematické pořady obsahují kinematografickou mediální specificitu (ať už je tím myšleno cokoli), a ne televizní mediální specificitu (ať je tím myšleno cokoli). Kvůli této tezi je teorie mediální specificity pro zkoumání cinematizace televize zcela zásadní.

Rozlišovací funkce mediální specificity souvisí s tím, že v době, kdy Caldwell zpopularizoval termín cinematizace televize, byly rozdíly mezi kinematografií a televizí výraznější než dnes. Caldwellova monografie *Televisuality* vyšla v roce 1995, kdy například dominovalo analogové televizní vysílání, film byl převážně natáčen na filmový pás, televizní pořady na filmový pás (35 mm či 16 mm) nebo videopásku, domácí kina se stala obecně dostupnými až v druhé polovině 90. let (Klinger 2006: 21–22), po uvedení legislativy Telecommunication Act z roku 1996 docházelo více ke konsolidaci televizních sítí s hollywoodskými studii, následkem čehož se ABC spojila s Disneyem (1996), CBS s Paramountem (1999) a NBC s Universalem (2004) (Curtin – Shattuc 2009: 27). Rozdíly v produkčních podmínkách a technologiích mezi kinematografií a televizí znamenaly, že se výsledný audiovizuální styl filmů a televizních pořadů do určité míry lišil. Například užití filmového celuloidového pásu vedlo ke kvalitnějšímu obrazu a zvuku. U obou médií záleželo na tom, na co byly filmy a televizní pořady natočeny

a vyvolány; celovečerní filmy, vysokoprodukční filmy síťových televizí a filmy kabelových televizí a vysokoprodukční série a seriály k záznamu a vyvolání užívaly filmový pás; reklamy, studentské projekty, méně nákladné televizní série, straight-to-video filmy a dokumenty se natáčely na filmový pás nebo videopásku a byly vyvolávány na videopásku (Clark – Spohr 2002: 6–9). Přičemž 35 mm filmový pás je kvalitnější než 16 mm či 8mm pás. Jason Mittell uvádí, že produkce pořadů natáčených na jednu kameru, tedy jednokamerový systém, ve většině případů užíval filmový pás, videopáska sloužila k natáčení levnějších pořadů s minimální přípravou scénáře (*unscripted*) jako například reality TV, ale i pořady se scénářem (*scripted*) jako dokumenty a některé studiové sitcomy (2010: 175). Nicméně v roce 2009 (v USA) došlo k oficiálnímu přesunu z analogového vysílání na digitální, což vyžadovalo, aby televizní produkce i diváci vyměnili staré technologie za digitální (Butler 2018: 307). Do příchodu digitální televize bylo také standardním rozlišením 486 řádků, což značně snižuje kvalitu obrazu oproti současnému vysokému rozlišení (720 či 1080 řádků) či ultra vysokému rozlišení, tedy 4k (3840 řádků pro televizory a 4096 pro projektory; *ibid.*: 307–308). Od roku 1995 také došlo k rozšíření televizních obrazovek (a zároveň obrazu) z dříve standardního formátu 4:3 na 16:9, související se zavedením vysokého rozlišení, a také „*potřebou zlepšit televizní překlad kinematografie pro domácí diváky*“ (Levine – Newman 2012: 120). Podle Sarah Cardwell se ovšem nyní 16:9 pokládá za televizní formát a ztratil již své kinematografické konotace (2015: 89). Pro kinematografii jsou nyní nejvíce běžné formáty 1,85:1 a 2,39:1 (MasterClass 2021). Digitalizace, vysoké rozlišení, široké formáty či spojení televizních stanic a sítí s filmovými studii do konglomerátů vedlo k tomu, že se kinematografie a televize značně změnily a začaly si být více podobné. Je tedy zásadní mít na paměti, že cinematizace televize popisuje tyto změny, a zároveň se objevila jako koncept v době, než tyto změny nastaly či když teprve začínaly přicházet. Z toho důvodu je mediální specificita pro koncept cinematizace více podstatná v jeho počátcích, v 80. letech (o nichž Caldwell pojednává) a poté v 90. a v raných nultých letech.

Byť lze uvažovat o určitých mediálních aspektech (produkčních strategiích, žánrech, vyprávěcích formách, audiovizuálních stylech apod.) jako o specifických, mělo by to znamenat, že jsou tyto aspekty tradičně asociovány s médiem, nikoli že jsou jejich unikátní vlastností. Například vícekamerový systém je tradičně spojován s televizí, třebaže s ním nepracuje veškerá televizní tvorba, dokonce se žánry rozdělují na vícekamerové (zpravodajství, reality TV, soap opery aj.) a jednokamerové (drama, primetimeové pořady

obecně). A samozřejmě existují i jednokamerové sitcomy, ale také kinofilmy, které užívají vícekamerové systémy, aby zabraly herce či herečku z různých úhlů (Kiwitt 2012: 5).

Jak vidno, to, co je mediálně specifický aspekt, se proměňuje v čase. Zatímco formáty 1,3:1 (4:3) a 1,37:1 byly do začátku 50. let běžné v kinematografii, během další dekády se postupně stal formát 1,3:1 specifickým pro televizi a pro kinematografii se postupně stal dominantním širokoúhlý formát (viz výše). Ostatně obě média byla vždy hybridní; kinematografie vycházela z divadla, vaudevillu, výtvarného umění (animovaný film), tisku (filmové zpravodajství ve formě „newsreels“) či literatury a postupem času vstřebala podněty z televize, počítačů, internetu atd. Jak jsem již uvedla, fyzické nosiče filmu a televize byly vždy mnohočetné a mediálně specifické aspekty polemické. Domnívám se tedy, že mediální esencialismus a specifická by neměly být brány dogmaticky, ale z hlediska asociace. S ohledem na mé chápání obou pojmů (viz výše) se tedy jedná o to, co je běžné či tradičně spojováno s daným médiem (v obecnějším, nikoli fyzickém slova smyslu), ale nemusí být pro něj unikátní. Například lze prohlásit, že koncept živosti je tradičně spojován s televizí či že je považován za jednu z mediálně specifických aspektů televize, ale není pro ni unikátní, protože se objevuje také v rozhlase, nových médiích atd.

V takovém případě může být užitečný strategický esencialismus, koncept z antropologie, vytvořený indickou literární a postkoloniální teoretičkou Gayatri Chakravorty Spivak (2006: 214–215). Koncept účelně pracuje s kulturními stereotypy či esencialistickým myšlením, aby poukázal na jejich struktury. „Strategický“ tedy odkazuje k uvědomělému a kritickému použití zkratkovitého esencialismu/stereotypizace s konkrétním záměrem. Takový přístup se jeví jako přínosný i v rámci výzkumu médií, jejichž definice se stává natolik komplikovanou a problematickou, že určitá redukce je potřeba, aby výzkum neztratil na přehlednosti. Nicméně by strategický esencialismus měl být aplikován opatrně, aby se nevytratil strategický účel a nezůstal jen esencialismus. V rámci této práce tedy uplatňuji strategický esencialismus na mediální specifitu.

Užití adjektiva cinematický k označení toho, co je charakteristické a tím pádem specifické pro kinematografii, bylo aplikováno především v době, kdy se relativně nové médium snažilo o svoji legitimizaci (zhruba mezi 10. a 50. lety). Pojmenování toho, v čem je kinematografie unikátní, mělo za cíl odlišit ji od divadla a jiných uměleckých forem a etablovat ji jako novou uměleckou formu, respektive

„sedmé umění“ (Bordwell 1997: 29–32).³⁸ Nicméně od této doby se mnohé změnilo a aspekty, dříve náležící výhradně kinematografii, se začaly užívat i v jiných audiovizuálních médiích (televize, videoart, počítačové hry aj.). Televize, postupně se formující od experimentů ve 20. a 30. letech po její institucionalizaci a rozšíření po 2. světové válce, pracovala s kamerou, střihem, filmovým pásem, zvukovým záznamem apod. Zpočátku, v období 40. a raných 50. let, se televize na rozdíl od filmu spoléhala především na živé vysílání než na záznamy. Záznamové technologie se však brzy staly finančně dostupnějšími a kvalitnějšími, což vedlo k tomu, že například dramata a jiné nákladnější produkce začaly být přednáčeny ve formě telefilmu (natáčení televizního obsahu na filmový celuloidový pás a ve filmových studiích, Mittell 2010: 167–168, Curtis – Shattuc 2009: 92). Živé vysílání nikdy nevyumizelo a stále patří k zásadním funkcím televize, nedá se však tvrdit, že by bylo dominantní. Přednáčeni a zaznamenávání přispělo k zmenšení rozdílů mezi produkcí a stylem filmů a televizních pořadů, které mohly být natáčeny v exteriérech, jednokamerový systém, střih, jenž nebyl pouze mezi kamerami atd.³⁹ Jason Mittell vysvětluje, že

„[t]elefilmová produkce se inspirovala filmovým průmyslem a jeho zavedeným systémem produkce továrního stylu a nabídla televizním producentům, kteří byli ochotni finančně riskovat vzhledem k nákladnějšímu telefilmovému modu, mimořádné výhody. Není překvapivé, že telefilmové produkce byly soustředěny do Los Angeles, čímž využívaly technologii a personálu filmového průmyslu. Jakmile se telefilm stal v polovině 50. let dostupnou alternativou živé produkce, filmová studia se posunula do centrální pozice producentů televizních programů, kterou zastávají dosud.“ (2010: 168)

Mittell naráží na skutečnost, že raná televizní produkce se dominantně centralizovala v New Yorku, podobně jako rozhlasové sítě a přední divadelní společnosti, jimiž se tehdejší televize inspirovala, což je patrné již na důrazu na živé vysílání (ibid.: 164). Byť si televize zachovala své rozhlasové a divadelní kořeny (např. NBC a CBS byly původně rozhlasové sítě, živé vysílání nevyumizelo, některé žánry jako soap opery se přesunuly z rozhlasu do televize, divadelní zázemí talk show a podobných faktálních pořadů se zachovalo), již

³⁸ Označení filmu/kinematografie jako „sedmého umění“ pochází od italského raného filmového teoretika Ricciota Canuda, podle něj tři rytmická umění (hudba, poezie, tanec) a tři plastická umění (architektura, malba, sochařství) společně vytvářejí syntézu, kterou je kinematografie, a tím pádem sedmé umění.

³⁹ Střih v kameře popisuje techniku, kdy během vícekamerového systému je proveden tak, že se záběr přesune z jedné kamery na druhou.

v této době se přesunem produkce do L.A. a odklonem od dominance živého vysílání televize stala více cinematickou.

J. P. Telotte jako raný příklad cinematické televize uvádí antologii *The Twilight Zone* (1959–1964). Podle Telottea se cinematizace projevuje tím, že většina epizod byla natáčena na filmový pás (pouze šest epizod z 156 bylo natočeno na videopásku), podílelo se na ní množství filmových režisérů (John Brahm, Richard Donner, Don Siegel, Jacques Tourneur aj.), přičemž jeden z nich, George T. Clemens, režíroval celkem 117 epizod a většina epizod se natáčela ve studiu MGM, „jejichž venkovní pozemky a scény dovolily větší dojem prostorovosti a větší detail mizanscény, než bylo pro televizní sérii té doby běžné“ (2012: 22–23). Dále Telotte upozorňuje, že byť většina epizod pracovala s interiéry či omezeným prostorem pro vytvoření prostorové a psychologické klaustrofobie (nemocnice v *Eye of the Beholder*, dům v *Shelter* či *The Invaders*, bistro v *Nick of Time* a *Will the Real Martian Please Stand Up?*, letadlo v *Nightmare at 20 000 Feet* apod.), část z nich se spoléhala na rozsáhlé, často opuštěné exteriéry, například vyliďněná města ve *Where is Everybody?* a *Two* (obr. 1), poušť v *I Shot an Arrow into the Air* (obr. 2). *The Twilight Zone* je příkladem toho, jaké možnosti nabízely televizi kinematografické podmínky produkce a technologie v prvních dekádách pravidelného televizního vysílání.



Obr. 1



Obr. 2

Nejenže se tedy mění technologie jednotlivých médií (např. původní dominance filmového pásu byla v kinematografii nahrazena digitálními kamerami), ale technologie či praktiky, dříve spjaté se specifickými médii, jsou adaptovány do jiných, novějších médií (filmový střih začala využívat jak televize, tak rozhlas). Prvky, dříve rozeznávané jako kinematografické – tedy charakteristické pro kinematografii – ztratily svoji unikátnost a tím pádem také mediální specifitu či esencialismus v puristickém pojetí. Málokteré z nich

bude možné nazvat čistě cinematickými. Kinematografie není již definovatelná aspekty, které jsou unikátní pro ni (stříh, pohyblivý obraz aj.), ale aspekty, které jsou s ní normativně spojovány (kino, projekce, víceméně uzavřené vyprávění ve stopáži devadesát a více minut atd.). Pokud je tedy problematika mediální specifity nazírána méně dogmatickým způsobem, lze stále uvažovat o zmíněné mediální asociaci. Dodnes je běžné mluvit o filmových prostředcích (kamera, zvuk, stříh, mizanscény), ačkoli se nepoužívají pouze ve filmu. Pojem cinematický vznikl za účelem legitimizace kinematografie, kterou lze považovat za již završenou (Bordwell 1996: 3–5, Hilmes 2005: 112–113), přesto se dnes stále používá, byť s menší náležitostí, k odlišení kinematografie od jiných médií či jednotlivých filmů mezi sebou (např. v debatě, zdali filmy od Netflixu mohou být nominovány na ceny Akademie, Scorseseho kritika marvelovské franšizy).

2.1.2 Shrnutí: tři významy termínu cinematický ve filmové teorii a jejich možná aplikace v diskurzu televizních studií

Nyní shrnu a porovnám významy slova cinematický ve filmové teorii. Za prvé může cinematický znamenat mediálně specifický (respektive specifický pro kinematografii). Za druhé cinematičnost může označovat „jedinečné a nejlepší kvality kinematografického umění“ (Mast 1974: 375). Za třetí lze pojem cinematický vykládat jako adjektivum kinematografie, které zahrnuje veškeré prvky média, nejen ty, jež jsou pro něj specifické. Dále zvážím možnou aplikaci těchto významů v televizních teoriích. Do jisté míry je porovnávám s chápáním cinematičnosti v diskurzu televizní studií, což rozvádím v následujících kapitolách.

Jako problematické se jeví již označení cinematický, pokud by mělo být přeneseno na televizi. Podle logiky terminologie by adjektivum pro to, co je mediálně specifické pro televizi, mělo být televizní. Nicméně to sebou nese stejnou konotaci jako cinematický pro kinematografii. Byť adjektivum televizní představuje to, co náleží televizi, nejedná se nutně o prvky, které jsou specifické jen pro televizi. To komplikuje skutečnost, že hybridita bývá jmenována jako jeden ze zásadních aspektů televize. Může se tedy zdát paradoxní určovat mediální specifitu hybridního média, ale na druhou stranu právě tato vlastnost jej definuje. Opět se vracím k tezi o mediální asociaci, tedy k myšlence, že lze asociovat určité charakteristiky, průmyslové praktiky, technologie či návyky s určitým médiem, i když pro něj nejsou unikátní. Podobně argumentuje Catherine Johnson, když uvádí, že ačkoli je třeba

se vyhnout esencialistickým tvrzením, je zároveň možné identifikovat klíčové části daných médií (2019: 4). Používat termín cinematický jakožto mediálně specifický, je v televizi matoucí. Bylo by možné termín používat k označení těch částí televize, které vycházejí z kinematografie, ale ne celé televize. K tomuto užití se vrátím v následujících odstavcích.

Dalším cinematičnost znamená to, „*co kinematografie dělá dobře (či nejlépe)*“ (Mast 1974: 376). Pokud by tento význam byl adaptován na televizi, mohl by vypadat přibližně takto; označení televizní označuje to, co televize umí a dělá nejlépe. V tom případě by se jednalo o charakteristiky, které jsou přisuzovány televizi jako mediálně specifické, například živost, bezprostřednost, hybridita a intimita. Logika argumentu by byla zachována. Zářoveň by to znamenalo, že ony jedinečné kvality televize nejsou téměř vůbec cinematické, což sice dává smysl, ale zároveň není důvod nazývat televizi cinematickou. Pokud by badatel či badatelé chtěli vyjádřit, že určité televizní dílo má aspekty, které jsou charakteristické pro kinematografii, bylo by takové označení adekvátní.

Ostatně v diskurzu televizních studií se tento význam objevuje. Caldwell nastoluje tuto tendenci, když prohlašuje, že cinematický znamená „*filmový vzhled v televizi*“ a že přinesl do televize cinematické kvality, jako je spektakl, vysokoprodukční hodnoty a kameru celovečerního filmu (1995: 11). Caldwell volí za cinematické ty prvky, které podle něj vynikají na filmovém plátně. Blíže je popisuje na příkladu *Mladý Indiana Jones* (1992–1993) a uvádí prvky jako impozantní obsazení a lokace, hloubka prostoru a širokoúhlá ikonografie (ibid.). Následně Caldwell rozvádí, jaké technologie vedly k cinematizaci televize a jaký vliv měly na médium. Kupříkladu uvádí nové druhy filmových celuloidových pásů, které byly více citlivé na světlo a méně zrnité, což dovolovalo natáčet scény s omezeným – například bodovým – svícením a vytvářet větší rozsah kontrastu a tonality a zároveň přinášely větší saturaci barev (ibid.: 84–85). Následkem toho byl televizní obraz bohatší ohledem na barvy, rozdíly mezi stínem a světlem, díky čemuž mohla být více detailní a rozpracovaná mizanscéna. Televizní pořady mohly být natáčeny v bezprecedentně tmavých scénách a zároveň to vedlo k rozšíření užití filmového pásu, který byl citlivější na světlo a dokázal málo osvětlené scény zachytit (ibid.: 84).

Caldwell tedy naznačuje, že kinematografie vyniká v určitých technikách a praktikách (tmavé scény, panoramatické záběry, spektakl atd.), které teprve koncem 80. let začínají pronikat do televize prostřednictvím cinematizace. Zářoveň Caldwell

nerozlišuje mezi filmem a kinematografií a jeho užití pojmu cinematický odkazuje k médiu obecně. Robin Nelson také odkazuje k filmovým vysokoprodukčním hodnotám a stylovým prostředkům a konkrétně jmenuje natáčení na 16 mm či 35 mm filmový pás nebo HDTV, jednokamerový systém s postprodukčním střihem, áčkové filmové herce, externí nebo v některých případech exotické lokace a mnoho komparzistů pro důkladné vykreslení mizanscény (2007: 11). Dále zmiňuje migraci filmových režisérů do televize a intertextualitu jako znaky cinematizace (ibid.). Stejně jako Caldwell vnímá, že kinematografie je lepší v konstrukci spektaklu a pečlivé mizanscény a že určité prostředky (16 mm či 35 mm filmový pás, jednokamerový systém s postprodukčním střihem) jsou kinematograficky specifické. Jedná se podle nich o aspekty, které umí kinematografie nejlépe, čímž je zachován druhý význam slova cinematický z filmové teorie. Problematika významu tkví v tom, na co upozorňuje Mast – stává se hodnotícím pojmem, který hierarchizuje a staví jisté skupiny filmů, filmy, ale také techniky a prostředky nad jiné. Podobně se vůči takovému užití termínu vymezuje i Restivo, když píše, že „*pojmem ‚cinematický‘ není tolik pojmenováním mediální specifity jako v podstatě estetickým soudem novosti či originality na pozadí konvenčně chudokrevného masově vyráběného umění*“ (2019: 31). Za posledních pětadvacet let se mnohé změnilo: došlo k technologickým inovacím a průmyslovým změnám (např. nárůst produkcí s velkými rozpočty díky institucím, které jsou ochotny riskovat a investovat, jako jsou kabelové televizní stanice a streamovací portály), v současné době již není neobvyklé vidat v televizi filmové hvězdy (v souladu se star studies definicí),⁴⁰ velkolepé spektakly, exotické lokace, panoramatické záběry a jiné původně charakteristicky cinematické aspekty, alespoň dle Caldwell a Nelsona. Vystává tedy otázka, nakolik tyto prvky lze považovat za cinematické nebo za již integrované do televize, podobně jako dříve přednatáčení, užívání filmového pásu a jednokamerového systému či širokoúhlých formátů.

Pokud ale chce badatel či badatelka vyjádřit, že televizní pořad vykazuje jedinečné či velmi inovativní (či jiné superlativy) charakteristiky, které nejsou asociovány s kinematografií, má nadále smysl mluvit o cinematičnosti jako projevu kvalit technologií a natáčecích prostředků? To náleží k otázce, která provází celou mou práci – proč mluvit o cinematické televizi, pokud chceme vyjádřit, že jsou stylisticky jiné či výjimečné, i když neodkazují ke kinematografii? Aplikovat význam adjektiva cinematický jakožto nejlepších kvalit média na televizi je matoucí, protože pokud se dané dílo stylisticky vymyká

⁴⁰ Například Paul McDonald vymezuje hvězdy (stars) jako herce a herečky, jejichž jméno filmu zajistí již apriorně zájem publika (2000: 5).

konvencím, ale neodkazuje ke kinematografii, měl by existovat lepší způsob, jak jeho inovaci či jinakost popsat. Takový význam termínu cinematický ztrácí funkčnost, když je vytržen z mediální specifity kinematografie. Dle logiky pojmu by pojmenování toho, co médium dělá nejlépe, mělo odpovídat médiu. Mállokdo by asi řekl, že dobře provedená malba, výrazně pracující se specifickými svými médii, je cinematická. De facto se pro televizní kontext nabízí Caldwellův koncept televizuality, který sice nepopisuje to, co dělá televize nejlépe (ale může se tak dít, viz jeho analýza zpravodajství nepokojů v L.A. v roce 1991, 1995: 302–335), ale kdy se stylisticky – především vizuálně – vymezuje vůči jiným programům. Televizualita byla reakcí na nárůst programové kompetence velké trojky (ABC, CBS, NBC) v podobě kabelových televizí a čtvrté televizní sítě, Foxu, změně ve způsobu cílení na publika (z broadcastingu na narrowcasting), což vedlo k větší ochotě producentů a sítí riskovat. Caldwellovými slovy: „*Programy bojovaly o rozpoznatelné stylové ukazatele a odlišné podoby ve snaze získat podíl publik v konkurenčním vysílacím toku.*“ (ibid.: 5) V tomto ohledu by bylo možné televizualitu srovnávat s cinematičností, která má také sloužit k odlišení (viz její užití v autorské teorii), zároveň v rámci filmové teorie je kinematografický vnímán jako ukazatel kvality. Jak vysvětluje Carroll, příznivci pojmu jej vnímají jako návod na vytvoření úspěšného – cinematického – filmu (2008: 38–39), zároveň, jak dokládá jeho argument ohledně Charlieho Chaplina, spojovat cinematičnost s kvalitou je problematické. Televizualita, ani ta cinematická, tedy není přesným ekvivalentem pojmu cinematický, jak jej chápe filmová teorie, mají pouze podobnou funkci a tou je distinkce.

Pojem cinematický zároveň může obecněji odkazovat k filmu a kinematografii obecně, aniž by mezi nimi uživatelé termínu rozlišovali. Tento význam také není omezen na to, co je mediálně specifické pro kinematografii, ale označuje vše, co médium zahrnuje (podobně jako Metzův pojem filmový). Domnívám se, že ve většině případů (kromě například Restiva), teoretici a teoretičky míní termínem cinematický film i kinematografii zároveň, ale za cinematické charakteristiky či techniky označují to, v čem kinematografie tradičně vyniká (což je často velmi subjektivní). Svým způsobem se jedná o strategický esencialismus, jelikož si vybírají ty aspekty, které údajně vypadají lépe ve filmu než v televizi – dané doby – i když nejsou specifické pro veškerou kinematografii. Například ne všechny filmy jsou spektakulární, některé naopak usilují o co nejmenší stylizaci (fly on the

wall dokumenty,⁴¹ italský neorealismus,⁴² kitchen sink cinema,⁴³ found footage⁴⁴ aj.). Přesto se často předpokládá, že spektakl vynikne více ve filmu (v kině) než v televizi (viz čtvrtá kapitola). Vzhledem k diverzitě a historii filmu je souhrnné označení cinematický nejasné a zjednodušující. Nicméně pokud chce teoretik či teoretička popsat, že určitý pořad odkazuje ke kinematografii, je to adekvátní, přičemž by ale v analýze mělo být upřesněno, o jaký odkaz se jedná, aby nezůstalo pojmenování vágním. Caldwell ve své definici cinematizace, kromě kinematografických technik a praktik, uvádí právě také stylovou intertextualitu či jeho slovy maškarádu (1995: 88–90). Podobně se Butler ve své analýze cinematizace v *Miami Vice* soustředí na prvky filmu noir a upozorňuje, že *Miami Vice* se více přibližuje filmům tohoto žánru (či modu, filmová teorie v tomto není ve shodě) než televizním programům, které do něj také spadají (2010: 90–102).

Lze tedy shrnout tři významy pojmu cinematický ve filmové teorii: 1) to, co je specifické pro kinematografii; 2) to, co umí kinematografie „lépe“ než jiná média, v čem vyniká; 3) to, co náleží kinematografii, ale nemusí to být mediálně specifické (podobně jako Metzovo vymezení filmového). Všechny tři významy se do jisté míry opírají o mediální asociaci a strategický esencialismus. Jejich použití v diskurzu televizních studií má své limitace, přičemž se k nim vrátím v následujících kapitolách.

2.2 Cinematizace a cinematicita ve filmové teorii

V rámci diskurzu televizních studií se termín cinematizace většinou používá k popsání procesu, kdy kinematografie ovlivňuje televizi. Lze jej ale uplatnit na jiná média, jak činí například mediální teoretik Doru Pop ve svém textu *The Gamification of Cinema and the Cinematization of Games* (2019), kde se věnuje vztahu kinematografie a počítačových her. Cinematizace se lze použít jako označení pro adaptaci úsaného díla do filmové podoby či obecně adaptaci, která má být prezentována jako film (Merriam-Webster, n. d.). V této podkapitole chci uvést několik příkladů, jak se termín projevuje ve filmových

⁴¹ Druh observačních dokumentárních filmů a programů, který se snaží být co nejméně nápadný, jako kdyby byla kamera mouchou na zdi, z čehož plyne název subžánru.

⁴² Italský neorealismus byl filmovým hnutím po 2. světové válce, které zobrazovalo především chudé lidi a dělnickou třídu a témata chudoby, oprese a nespravedlnosti. Pro „realistické“ vykreslení se natáčelo v lokacích a s neherci.

⁴³ Kitchen sink cinema, někdy překládáno jako kinematografie kuchyňského dřezu, zachycovala sociální realismus poválečné Británie a pracovala s pseudodokumentárním stylem.

⁴⁴ Found footage představuje subžánr, který simuluje natáčení na ruční kameru a filmy, které pod něj spadají, jsou často prezentovány jako nalezené záběry a amatérské snímky, jak naznačuje název.

studiích. Nejedná se však o nijak hluboký ponor, jelikož by vyžadoval mnohem více prostoru, než může tato práce, úzce zaměřená na cinematizaci v diskurzu televizních studií, poskytnout. Stejně tak větší deskripce cinematizace v jiných médiích by vyžadovala příliš mnoho prostoru a pozornosti. Chci zde pouze upozornit na to, že pojem cinematizace je rozšířen v mnoha jiných oborech a u různých médií.

Metz používá termín cinematizace k popisu realizace filmu, kdy se prvky různého původu stávají cinematickými, když se objevují ve filmu: „*Ne všechny sémiotické struktury jsou cinematické, když vstupují do filmu, ale všechny jsou takzvaně cinematické, když jej opouští, tedy když jej zhlédne publikum. Na počátku film adaptuje [sic!] nejrůznější formy, ale na konci se všechny tyto formy staly cinematickými, jelikož každá z nich prošla transformací, což je náležitou prací kinematografie, a tudíž byly rozšířeny (či proměněny) tímto jaksi automatickým koeficientem cinematizace.*“ (1974: 97–98) Metz dodává, že se tento proces týká fyzické formy označujícího, jelikož vše, co se ocitá ve filmu, je materiálně „cinematizováno“ prostřednictvím fyzické projekce (ibid.: 98). Ovšem zároveň z toho Metz vyvozuje, že tato snaha o ukázkou, jak se znak stává cinematickým, pouze dokázal, že je filmový (*filmic*). Což je v souladu s jeho definicí filmu jako sdělení tvořeného cinematickými i necinematickými kódy. Dále uvádí jako možný výklad cinematizace způsob, jakým je ovlivňována forma, nikoli fyzická povaha označujícího (ibid.). Metz usuzuje, že „*[f]ilm může transformovat necinematické struktury, které přebírá, ale může se také spokojit s tím, že je pouze převeze tak, jak jsou*“ (ibid.). Metz později dochází k závěru, že „*myšlenka nastalé cinematizace určitých necinematických kódů je možným následkem jejich převzetí filmy, tedy v případech, kdy filmizace je doprovázena cinematizací (která může mít různé úrovně)*“ (ibid.: 116). To, co Metz nazývá cinematizací, je v podstatě opak toho, jak bývá koncept užíván v televizních studiích. V jejich kontextu jde o popis procesu, kdy jsou cinematické prvky adaptovány do televize (či jiných médií), u Metz označují přisvojení prvků do kinematografie. Zajímavým podnětem, který Metz zahrnuje, je teze, že může také dojít k „decinematizaci“, kdy některé cinematické charakteristiky se transformují na necinematické jejich kontaktem s jinými elementy (ibid.: 116–117). Mohl by tak být třeba nazván proces, kdy původně filmový formát 1,33:1 (či 4:3) byl adaptován do televize, což přimělo kinematografii od něj a jemu podobnému akademickému formátu (1,37:1) ustoupit a normalizovat širokoúhlé formáty (viz str. 94).

Metz také používá pojem cinematicita (*cinematicity*) jako substantivum označení cinematický. V textech o cinematizaci se běžně užívá jako podstatné jméno „*the cinematic*“, které v disertaci překládám jako cinematičnost; objevuje se například v textech od Noëla Carrola (2003, 2008) nebo Angela Restiva (2019). Geiger a Littau pojímají cinematicitu poněkud odlišným způsobem:

„Přidáním přípony *-ic* či *-tic* (z francouzského *-ique* a latinského *-icus* čili ‚týkající se‘) a *-ity* (z francouzského *-ité* a latinského *-itatem* čili ‚charakteristika něčeho‘) ke kinematografii (jež má kořeny v řeckém *kinesis*, ‚pohyb‘) používáme termín ‚*cinematicita*‘ k označení cinematičké stopy.... (...) *Cinematicita* je tedy vztažena k charakteristikám a stopám cinematičké produkce a percepce: *modus* myslí, metoda či zkušenost, která jistě přetrvává mimo život či smrt celuloиду.“ (2013: 3)

Pro Geigera a Littau není cinematicita toliko o mediální specifitě jakožto o intermedialtě, tedy o projevech cinematicity v jiných médiích (ibid.: 2). Zároveň pro ně cinematicita nezačíná vynálezem kinematografu Augustea a Louise Lumièrových, což bývá považováno za mezník vzniku kinematografie (ibid.: 9). Geiger a Littau nalézají projevy cinematicity i v dřívějších uměleckých formách a technologiích, jelikož vychází z teze Thomase Elsaessera, že „*nemůžeme o filmové historii přemýšlet jako o historii filmů*“ (citováno v ibid.: 4). V jejich kolektivní monografii se tedy objevují kapitoly o cinematičtější přítomné v optických hračkách či féeriích⁴⁵ v 19. století, sledování filmů na mobilních telefonech, CGI, počítačích či v literatuře. Jak vysvětlují Geiger a Littau, cinematicita nebývá běžně součástí filmových slovníků, ačkoli existují teoretici a teoretičky, kteří s ní pracují, a neexistuje jednotný význam slova (2013: 5). Geiger a Littau použití termínu poměrně zevrubně mapují, uvádím zde několik příkladů. Stephen Heath jej uvádí ve své monografii *Questions of Cinema* (1981) a spojuje jej s praktikou čtení filmu a tradicí cinéma pur (ibid.: 5).⁴⁶ Heathovo pojetí cinematicity tedy není provázáno s intermedialitou jako v případě Geigera a Littau, ale spíše s teoriemi mediální specifity a esencialismu. Dále zde spadá John M. Carroll, který ve své knize *Towards Structural*

⁴⁵ Féerie (francouzsky kouzla, pohádkový svět) byl divadelní žánr v 19. století ve Francii, který obsahoval fantaskní tematiku a mnoho vizuálních spektaklů včetně mechanicky prováděných jevištních efektů (padací dveře, kouřové stroje, proměny jevištní scény před očima diváků aj).

⁴⁶ Cinéma pur představovalo filmové hnutí ve 20. letech 20. století, které zahrnovalo dadaisty jako např. Man Raye, René Claira, Marcela Duchampa či režiséru Germaine Dulac. Jak vysvětlují Geiger a Littau, jednalo se o „*idealistickou estetickou teorii a praktiky (...), kdy jedinečné vlastnosti umění pohybu filmu jsou osvobozeny od ‚venkovních‘ vlivů, jako je zápletky či divadelní inscenování*“ (2013: 5).

Psychology of Cinema (1980) rozlišuje mezi filmicitou a cinematicitou. Stručně řečeno, filmicita souvisí s vyprávěním, narativní strukturou filmu a cinematicita s „filmovou estetikou“ (vizuální estetika a kompozice, např. rámování, svícení, mizanscény) (ibid.: 6). Carrollova teze upomíná na prohlášení D. N. Rodowicka „[k]inematografie se přetváří s ohledem na digitální technologie –jako tomu bylo v předchozích érách technologických změn – tak, že produkuje stylistické inovace, zatímco dodržuje vyprávěcí kontinuitu“ (2007: 30). Zároveň by bylo možné ji vztáhnout na cinematizaci televize, kdy teoretici a teoretičky sledují vliv kinematografie na televizi s ohledem na styl (Caldwell 1995, Nelson 2007, Butler 2010, Creeber 2013, Jaramillo 2013, Mills 2013, Andrews 2014, Wheatley 2016, Restivo 2019 aj.). Málokdy je koncept uplatněn na televizní vyprávění, protože rozdíly mezi ním a filmovým vyprávěním jsou znatelnější, ačkoli někteří teoretici a teoretičky se otázkou zabývají (např. Novak 2017, Cabral Martins 2019, Kozak – Zeller-Jacques 2021, více na str. 206–207).

Kromě již zmíněného výkladu cinematicity podle Metzeho, Geiger a Littau uvádí například ještě kapitolu *Going, Going, Grindhouse: Simulacral Cinematicity and Postcinematic spectatorship* z monografie Caetlin Benson-Allott *Killer Tapes and Shattered Screens* (2013). Benson-Allott zde analyzuje film *Grindhouse* (2007) režisérů Roberta Rodrigueze a Quentina Tarantina a snahu tvůrců napodobit okolnosti promítání filmů v titulním grindhousu (již vymizelý typ kina zaměřující se na nízkonákladové horory a exploatační filmy). Benson-Allott u *Grindhouse* zmiňuje simulované poškození filmového pásu jako škrábance, prach, chybějící filmová okénka či narušení barev. „Tyto mimetické stopy,“ vysvětluje Benson-Allott, „vzbuzují auru, kterou nazývám cinematicitou čili unikátní proces a zkušenost kinoprojekce.“ (2013: 133) Autorka zde vychází z pojetí termínu simulakrum Gillesse Deleuzee („Simulakrum není zhoršenou kopií. Uchovává pozitivní moc, která odmítá originál a kopii, model a reprodukci.“ Citováno v ibid.). Geiger a Littau z toho vyvozují, že „[c]inematicita v jednadvacátém století [sic] je tedy situována v mezeře (či snad ‚stříhu‘) mezi kinematografií a postceluloidovým cinematickým světem, kde nezůstává na kinematografii nic ‚čistě‘ cinematického, a místo toho vzniká jakési simulakrum: digitální simulace materiálnosti celuloиду.“ (2013: 8) Autoři zde vystihují jeden z důvodů, proč je mediální specifická problematika ve vztahu k digitální kinematografii. Jak jsem uvedla v předcházejících podkapitolách, kinematografie byla často definována a specifikována prostřednictvím filmového pásu či kinoprojekce. Proto někteří teoretici či některé teoretičky

(jako Uricchio či Gaut) upouští od slova film a raději používají kinematografii k označení daného média (viz výše).

Geiger a Littau poté dochází k závěru, že cinematicitu lze rozdělit do dvou obecných, víceméně protichůdných tendencí:

„První, které se může zdát jako tradičnější použití, uplatňuje cinematicitu, aby naznačila cinematické vlastnosti, které jsou jedinečné pro kinematografii. V tomto pojetí se cinematicita vztahuje k filmové estetice, kameře, kinoprojekci, a pokud se debata zabývá ‚necinematickými‘ praktikami, tak také tomu, jaké jedinečné charakteristiky může kinematografie přinést do jiných uměleckých forem. Ale druhé užití slova, které odpovídá našemu přístupu, zdůrazňuje způsoby, jakými cinematicita může pomoci vyjádřit dojem kinematografie jako dynamické, propojené a souvztažné nejen s těmi médii, které jsou jí jasně podobné, ale s širokým rozsahem uměleckých forem a výrazových modů, i těch, které přišly před přelomovým rokem 1895 a které pravděpodobně přežijí fotochemickou éru celuloidového filmu promítaného publiku v kině.“ (ibid.: 8)

První výklad cinematicity tedy odpovídá tradičnímu chápání mediální specifity a cinematicnosti. Druhá interpretace, představující zároveň definici cinematicity pro Littau a Geigera, se zaměřuje především na vztah kinematografie s jinými médii, tedy na intertextualitu a intermedialitu, a souvisí s tím, co v práci nazývám mediální asociací. Vzhledem k tomu lze předpokládat, že právě druhý výklad je možné spojit s cinematizací televize, která v rámci diskurzu televizních studií často staví na intertextualitě (viz Caldwell). V práci nicméně preferuji užití slova cinematicnost k označení podstatného jména od slova cinematický, jelikož teoretici, z nichž vycházím, pracují právě s tímto pojmenováním, a ne se cinematicitou.

3. Diskurzivní genealogie konceptu cinematizace televize v diskurzu televizních studií

3.1 Počátky teoretizace cinematizace televize

3.1.1 Caldwell a cinematická televizualita

V předmluvě Caldwell uvádí dva příklady cinematizace televize v podobě aluzí na kinematografii v sériích *Měsíční svit* (1985–1989) a *Zapadákovi* (1990–1995):

„Když filmový tvůrce Orson Welles oslovil na obrazovce diváky Měsíčního svitu v hlavním vysílacím čase v roce 1985, představil tak podmínky specifického sledování, zatímco ABC učila kritiky, jak v novinách vytvářet status pořadů, které nelze přehlédnout: ‚S vaší obrazovkou není nic v nepořádku. Dnešní epizoda je experimentem. Takže vezměte děti, psa, popcorn a babičku... zamkněte je v jiném pokoji... a užijte si dnešní podívanou.‘ O osm let později již televizní sítě zjevně ani nepotřebovaly takové vysvětlivky pro zaštitění estetiky v hlavním vysílacím čase. Například v jedné epizodě Zapadákova z roku 1993 přijede do Cicely filmový režisér Peter Bogdanovich,⁴⁷ aby vytvořil mezinárodní filmový festival zaměřený na Orsona Wellese, zatímco herec z filmu Tanec s vlky Graham Greene,⁴⁸ který zde hraje Leonarda, původního obyvatele Ameriky a šamana, se snaží ‚postihnout bílé kolektivní nevědomí‘. Později se Bogdanovich (...) dohaduje o filmové estetice a průmyslu, zatímco Greene v zapadlých uličkách Cicely nostalgicky vzpomíná na vyhrocené veřejné debaty o filmové kritice: ‚Co si myslím o Pauline Kael?⁴⁹ Máme neshody ohledně Bertolucciho.⁵⁰ Ale mrkněte a zmeškáte tyto letmé, pravidelné dávky autorismu. Bogdanovichova psychobiografie Wellese, Greeneovy dohady o literatuře a filmu a Edova vizuální dekonstrukce okénka po okénku kamery Gregga Tolanda⁵¹ v Občanu Kaneovi se jednoduše rozplyne ve fosforescenci. (...) Divák v roce 1993 byl

⁴⁷ Peter Bogdanovich je americký režisér, scenárista, herec a kritik, který byl součástí hnutí nový Hollywood.

⁴⁸ Kanadský herec Graham Greene byl za svou roli v *Tanec s vlky* (1990) nominován na Oscara.

⁴⁹ Pauline Kael byla známá americká filmová kritička, která psala pro magazín *The New Yorker* mezi lety 1968 až 1991.

⁵⁰ Italský režisér Bernardo Bertolucci byl mezinárodně známý a oceňovaný filmař, který se proslavil filmy jako *Konformista* (1970), *Poslední tango v Paříži* (1972) a *Poslední císař* (1987).

⁵¹ Americký kameraman Gregg Toland, který kromě Občana Kanea nasnímal filmy *Na větrné hůrce* (1939), *Hrozny hněvu* (1940) či *Lištičky* (1941), byl také nominován šestkrát na Oscara.

zahlcen cinematickými extázemi, elektronickými příkrášleními a stejně tak uměleckou mluvou. Tok byl za méně než dvacet let revidován.“ (ibid.: x–xi)

Caldwellův příklad epizody *Měsíčního svitu* představuje jednu z forem cinematizace televize, a to napodobování stylů konkrétních filmů či skupin filmů (žánrů, historických období aj.), což nazývá maškarádou. Tyto stylistické aluze mají oslovit diváky a využít jejich předpokládaných kulturních znalostí: „*Stylistické odkazy tedy mohly pocházet nejen z televizní a filmové historie masové kultury, ale ze stylistických praktik spojených s vyššími či více okrajovými kulturami vkusu, jako je nezávislý film... Primetimeová publika pozdních 80. let mohla ocenit a dekódovat sebereflexivní projevy cinematické a televizní formy.*“ (ibid.: 92) Ne náhodou vybírá příklady, které odkazují, jak i sám komentuje, na auteurské filmaře Orsona Wellese, Petera Bogdanoviche a Bernarda Bertolucciho. Televizní pořady totiž v rámci narrowcastingu cílily na vzdělané „yuppies“⁵² s dostatečným kulturním i ekonomickým kapitálem, aby programy a jejich aluze tito diváci pochopili, ocenili, a zároveň byly atraktivní pro producenty a zadavatele reklam (ibid.: 255).

První zmiňovaná epizoda, *The Dream Sequence Always Rings Twice*,⁵³ je pastišem na film noir, což se promítá do použití černobílé barvy, svícení a retro kostýmů postav.⁵⁴ Pastiš naznačuje již Wellesova přítomnost, který režíroval filmy noir jako *Cizinec* (1946), *Dáma ze Šanghaje* (1947) a *Dotek zla* (1958). Welles jako úvodní vypravěč vysvětluje publiku odlišnost epizody od jinak – barevné, komediální – série. Caldwell se domnívá, že tehdy bylo takové vysvětlení ještě třeba, zatímco v době vysílání *Zapadáková* si diváci na různé experimenty zvykli, jak vyplývá z věty: „*O osm let později již televizní sítě zjevně ani nepotřebovaly takové vysvětlivky coby zaštitění estetiky v hlavním vysílacím čase.*“ (ibid.: x) Černobílý pastiš se ale nevztahuje na celou epizodu, pouze na jednu třetinu epizody. Pastiš souvisí se sebereflexivním humorem, jenž se stal pro *Měsíční svit* jednou z hlavních charakteristik (Williams 1988, Thompson 1997).

⁵² Zkratka označení young urban professionals (mladí profesionálové z měst), které vzniklo v 80. letech 20. století.

⁵³ Titul epizody je aluzí na film noir *Pošťák vždy zvoní dvakrát* (*The Postman Always Ring Twice*, 1946) a jeho stejnojmennou předlohu Jamese M. Caina z roku 1934.

⁵⁴ *Měsíční svit* zde přebírá filmový styl noiru včetně low key svícení a „genderovaného“ způsobu svícení klasického Hollywoodu, kdy detailní záběr ženské tváře je osvětlen měkkým světlem a mužská tvář tvrdým světlem.



Druhá zmiňovaná epizoda, tentokrát ze *Zapadákova*, příznačně pojmenovaná *Rosebud*,⁵⁵ je ještě více metanarativní, především obsazením Bogdanoviche, hrajícího sama sebe, a Greenea, hrajícího fikční postavu, fiktivním festivalem a intertextuálními odkazy na Wellese, Bertolucciho a Kael, jména dobře známá mezi cinefily. Jak Caldwell naznačuje, pro televizi v době vysílání *Zapadákova* již stylové a narativní experimenty a aluze nebyly něčím výjimečným, něčím, co by potřebovalo vysvětlení. Caldwell později uvádí, že tyto aluze pomáhají oslovit vysokoškolsky vzdělaná publika, na které pořady jako *Zapadákov* cílily (ibid.: 253), což souvisí s narrowcastingem. Televizní pořady již nemusí nutně oslovovat široká publika, ale zaměřují se na konkrétní divácké skupiny (niche publika). Ačkoli tyto divácké skupiny nemusí být tak početné jako u cílení na široká publika (*broadcasting*), jsou atraktivní pro svůj společenský, kulturní a ekonomický kapitál:

„...pořady jako *Late Night with David Letterman on NBC* and *The Gary Shandling Show on HBO*⁵⁶ předpokládají určitou úroveň edukačního, finančního a kulturního kapitálu. Takové zázemí poskytlo divákům dojem distinkce coby zasvěceného publika a předpokládalo se, že mají dost volného času, aby se mohli dívat na programy po skončení hlavního vysílacího času, oblast, která byla kdysi odepsaná jako okrajová.“ (ibid.: 10) Caldwell se

⁵⁵ *Rosebud* je název saní z dětství protagonisty a zároveň narativní hádankou filmu, přičemž se stal symbolem filmu.

⁵⁶ Caldwell má zde na mysli buď *It's Gary Shandling's Show* (1986–1990) od kabelové stanice Showtime, nebo *The Larry Sanders Show* (1992–1998) od HBO, kde Shandling hrál hlavní roli.

domnívá, že televizní pořady implikují, že jejich diváci musí mít určitý kulturní kapitál a vysokoškolské vzdělání, aby byly správně pochopeny. Kvůli tomu ale mohou působit elitisticky: „Sociolog Pierre Bourdieu argumentoval, že estetická sofistikovanost a přehled jsou těmito komplikovanými intertexty požadovány. Obskurní estetické odkazy vyžadují poněkud privilegované, třídně založené vzdělání v humanitních vědách. Z toho vyplývá, že díla, která používají takové odkazy, jsou ze své podstaty elitistická, jelikož pouze někteří diváci mají dovednosti rozšifrovat taková díla.“ (ibid.: 219) Tento elitismus, který cílenému publiku sděluje, že sledováním oněch prestižních pořadů získávají kulturní kapitál, funguje jako průmyslová strategie. A dané publikum, které Caldwell nazývá kvalitním publikem (*quality demographics*), zase přináší prestiž televizním sítím a stanicím. Zároveň jsou atraktivní skupinou pro zadavatele reklam, které financují komerční televizní síť.

Caldwell na Bourdieu odkazuje i svým přístupem k distinkci, byť implicitně. Bourdieu argumentuje, že společenské třídy se od sebe odlišují na základě kulturního, společenského a ekonomického kapitálu. „Vkus klasifikuje, a to toho, kdo klasifikuje. Společenské subjekty, které jsou klasifikovány svými klasifikacemi, se odlišují tím, jak rozlišují mezi krásným a ošklivým, distingovaným a vulgárním,“ vysvětluje Bourdieu (2010: xxix). Dále uvádí, že „způsob použití symbolických statků, zvláště těch, které jsou vnímány jako atributy excelence, se stává hlavním znakem ‚třídy‘ a také ideální zbraní v distinkčních strategiích“ (ibid.: 59). Kvalitní publikum funguje jako třídní skupina, kterou klasifikují průmysloví praktici, kteří jim prodávají programy jako způsob distinkce: „Takové pořady jsou od počátku definovány a prodávány niche publikům, kterým lichotí jejich deklarovaná odlišnost a distinkce.“ (Caldwell 1995: 251) Tato divácká skupina pak klasifikuje sebe sama tím, co sleduje. Tímto jsou cinematičké (či obecně televizní) programy odlišovány od ostatních televizních pořadů, kvalitní publika od jiných diváckých skupin a tvůrci distinkčních pořadů od jiných tvůrců. Distinkční funkce byla obsažena v termínu cinematičký již v jeho užití ve filmové teorii, kdy odlišoval cinematičké filmy od necinematičkých. Projevuje se také v diskurzu televizních studií, jak je patrné zde u Caldwell a nebo například Andrews kritizuje tuto funkci, když píše, že *přetrvávající rétorika ‚cinematičkého‘ a ‚televizního‘ vytváří distinkce (v bourdieuovském slova smyslu) mezi médii a staví je do vzájemně hierarchického vztahu*“ (2014: 18). Comerford považuje za jednu z charakteristik cinematičkého televizního stylu to, že se vymezuje vůči ostatní televizní tvorbě (2022: 57).

Caldwell zároveň upozorňuje, že aluze nemají vést k tomu, aby pořad byl nesrozumitelný pro diváky, kteří je neznají či nepochopí („*Ale mrkněte a zmeškáte tyto letmé, pravidelné dávky auteurismu.*“): „*Ačkoli prestižní televizualita vytváří distinkci, zároveň přežívá pouze tehdy, pokud neodcizuje ostatní diváky. Televizní exces tedy využívá nejen stylistické přikrášlení a intelektuální přebytek, ale také zahrnuje shromažďování různých diváckých lákadel v rámci stejného programu. Tedy i distinktivní pořady mají něco pro každého: melodrama, patos a slast z vyprávění, ne pouze sofistiku a zkrášlení. Televizualní pořady, tedy alespoň ty, které přežijí rituální rušení nových sezón v polovině podzimu, jsou málokdy monotexty.*“ (ibid.: 255)

Caldwellův slovník spojený s televizualitou obsahuje mnoho estetických soudů a hodnotících pojmů a slovních spojení: „*prestižní*“, „*distinkce*“, „*exces*“, „*stylistické přikrášlení*“ (*stylistic embellishment*), „*patos*“, „*slast*“, „*sofistika*“, „*zkrášlení*“. Caldwell také vytváří hierarchii mezi různými druhy televizuality, což explicitně pojmenovává, když uvádí, že „*obsese distinkcí a zvláštním statusem proniká do jak vysokých, tak nízkých forem televizuality*“ (ibid.: 20). Vysokou formou televizuality míní tu cinematickou a nízkou videografickou: „*Ačkoli videografické série běžně evokují méně pozornosti kritiků než prestižní cinematické programy, často podstupují mnohem drastičtější pokusy, aby vychrlily estetické zkrášlení.*“ (ibid.: 13) Třebaže u cinematické televizuality je zásadní vysokoprodukční hodnota, což vyžaduje větší investice, u té videografické tomu tak není: „*Ryzejší formy videografické televizuality jsou ve skutečnosti běžnější u hospodárnějších a lacinějších programů jako Entertainment Tonight, Hard Copy, America's Most Wanted a Rescue 911.*“ (ibid.) Jelikož se jedná o faktuální pořady, vyžadují menší náklady než převážně fikční cinematické pořady (Caldwell k cinematické televizualitě řadí také některé faktuální pořady, např. reklamy, ibid.: 92-94). Obecně videografická televizualita svůj exces stavěla především na počítačových a postprodukčních efektech a nebylo tolik podstatné, na jaký materiál byly takové programy natočeny (ibid.). Zároveň Caldwell považuje videografickou televizualitu za ještě intenzivnější a více všudypřítomnou než tu cinematickou, protože „*takové pořady měly větší potenciál přikrášlení vzhledem k jejich původu v elektronické úpravě*“ (ibid.: 12).

Caldwell tedy vysvětluje hierarchii mezi dvěma druhy televizuality na základě jejich nákladů, přesto zde ale proniká určitá úroveň estetického soudu, když prohlašuje, že „*videografické série běžně evokují méně pozornosti kritiků než prestižní cinematické*

programy“. Je nutné ale zdůraznit, že Caldwell považuje prestiž a distinkci za průmyslové strategie, jak ukazují věty: „*Obchod s estetickou prestiží pracuje s předpokladem, že publikum je distinktivní a sebeuvědomělé, což mu lichotí.*“ (ibid.: 10) a „*Distinkce je povinná a všudypřítomná programovací taktika, nejen něco, co [pořadům] retrospektivně a selektivně přisuzují kritici.*“ (ibid.: 20) Caldwell tedy upozorňuje na konstruktivismus prestiže a distinkce, které mají za cíl prodávat určité programy určitým publikům.

Podle Caldwellova tedy televizní programy mají být mnohovýznamové, takže ačkoli jsou mířeny na konkrétní publika (např. „yuppies“), neměly by záměrně odrazovat jiné skupiny. I přes televizní experimenty a vědomý risk, spojený s jejich produkcí, televizní průmysl jakožto byznys musí zůstat výnosný, a tedy do určité míry konzervativní. Například Robert J. Thompson se domnívá, že quality TV dané doby našla své limity v *Městečku Twin Peaks* (1990–1991). Pořad vytvořený filmovým režisérem Davidem Lynchem a televizním scenáristou Markem Frostem byl zpočátku považován za inovační a měl úspěch jak u diváků, tak u kritiků.⁵⁷ Poté, co jeho novost koncem první sezóny opadla, stejně tak klesla sledovanost, což „*programovým tvůrcům televizních sítí sdělilo, že série si se samotným bezbřehým experimentováním dlouhodobě nevystačí*“ (Thompson 1997: 178).

Nicméně pro svého původního vysílatele, ABC, tvůrci *Městečka Twin Peaks* splnili žádaný cíl, a to vyprodukovat pořad, který nevypadá jako žádný jiný v soudobé televizi, a tím potvrdit status ABC jako sítě, jež je ochotná nejvíce riskovat (ibid.: 158). Jelikož quality TV 80. a raných 90. let je asociována s tvorbou síťových televizí (ABC, NBC, CBS a Fox), musely být inovace v souladu s regulacemi FCC a touhou po vysokých číslech sledovanosti. I přes narrowcasting sítě hodnotily úspěch pořadů jejich sledovaností, byť nešlo o jediný faktor – jak bylo řečeno, prestiž a nalákání atraktivních publik ke sledování sítí někdy vyrovnala nedostatek sledovanosti.

⁵⁷ Experimentálnost a údajná originalita *Městečka Twin Peaks* měla několik aspektů: za prvé ji přinesla osobnost Lynche, spojeného s nezávislými uměleckými filmy (*Mazací hlava, Modrý samet, Zběsilost v srdci* aj.), od něhož se očekávala určitá „podivnost“, pro něj typická: „*To, že umělecký režisér jako David Lynch chtěl pracovat pro televizi, se mohlo zdát trochu překvapivé; to, že TV o něj měla zájem, bylo přímo neuvěřitelné. (...) Ačkoli byl oblíbený u kritiků a cinefilů, Lynchovy vize se zdály být nevhodným kandidátem pro televizi, i quality TV. Ale to byla přesně pointa. Quality TV pomohla sítím jako NBC a ABC bojovat proti konkurenci kabelovek tím, že nabízely divákům něco jiného a nečekaného. Když recept na kvalitu ztratil svoji originalitu, ABC se jednoduše rozhodla hledat něco jiného a více neočekávaného.*“ (Thompson 1997: 152). Za druhé se jednalo o zánrově velmi hybridní pořad, kombinující soap operu s policejním procedurálem, hororem a černou komedií. Díky tomu si pořad hrál s reprezentací „reality“ a nadpřirozena. Za třetí se jednalo narativně o nekonvenční pořad, plný nespolehlivých vypravěčů, snových sekvencí, narativní hádanek, často bez rozuzlení, oddalování vysvětlení a odpovědí, flashbacků a peripetií.

Caldwellova definice cinematické televizuality zní: „*Cinematický evidentně odkazuje k filmovému vzhledu v televizi. Avšak exhibicionistická televize v 80. letech znamenala více než natáčení na filmový pás, jelikož již od raných 50. let se mnoho nevýrazných pořadů natáčelo na filmový pás. Cinematické hodnoty přinesly do televize spektakl, vysokoprodukční hodnoty a kameru celovečerního filmu. Série, které užívaly tento styl, většinou slibovaly jak vysílatelům, tak publikům televizní velký obraz. Pořady jako Měsíční svit, Crime Stories [sic!],⁵⁸ Wiseguy a Beauty and the Beast, které jsou situovány na vrcholu programovací hierarchie, zapadají do finančních očekávání programování v hlavním vysílacím čase televizních sítí. Také nevyhnutelně poutají pozornost kritiků právě svou přítomností v programu a cinematickým dojmem odlišnosti. Jako kdyby televizní producenti přidali do balíčku svých cinematických pořadů nálepku: „Panavision ukazuje, že nám [na našich pořadech] záleží.“ (ibid.: 12) Caldwell zde zdůrazňuje, že slovo film neděnotuje pouze materiál, který byl skutečně běžně užíván, především u produkcí určených pro hlavní vysílací čas (série, televizní filmy, minisérie) a reklam (ibid.: 84). Caldwell také uvádí, že se v 80. letech objevily nové druhy filmového materiálu, díky němuž ještě více narostlo jeho užití v televizi (ibid.). Caldwell používá hodnotící adjektivum „nevýrazný“ (*nondescript*) k označení pořadů, které nejsou exhibicionistické, tedy nekladou důraz na styl. Později v textu Caldwell například zmiňuje televizní produkce ze 70. a 80. let, které sice vznikaly na filmový pás a v kulisách filmových studií, ale nebyly televizivní, a naopak pracovaly s takzvaným stylem nulového stupně (*zero degree style*).⁵⁹ Tímto pojmem nazývá druh stylu, který na sebe neupozorňuje, je neviditelný, podobně jako u stylu v klasickém Hollywoodu,⁶⁰ a zahrnuje třikamerový systém, interiéry, tříbodové svícení, záběr/protizáběr apod. (ibid.: 56). Caldwell termín „nulový stupeň“ přebírá z odborné statě Rolanda Barthesa o modernistické literatuře, *Writing Zero Degree* (1970), jak sám uvádí (ibid.: 376). Pojem*

⁵⁸ Pořad, který Caldwell chybně uvádí jako *Crime Stories*, je *Crime Story* (1986–1988).

⁵⁹ „V té době se také na filmový pás natáčena dramata pro hlavní vysílací čas předvídatelně uvelebila ve svých vlastních stylech nulového stupně. Producenti epizodních a dramatických programů, zvláště těch spojených s kulisami studií Universal, systematizovali telefilmové produkce na filmový pás pomocí sjednocených lokací, svícení, zjevu a střihu v pořadech jako Columbo, Koroner Quincy, Delveccio, The Incredible Hulk, The Six Million Dollar Man, The Bionic Woman a později Knight Rider. Tyto pořady ve stylu MCA [pozn. a.: Music Corporation of America] byly natáčeny v jednokamerovém 35mm stylu celovečerních filmů. Avšak kvůli nevyhnutelnému tlaku televize, menším rozpočtům, pevným programovacím uzávěrkám sérií a pravidlům odborů byly takové programy známy tím, že sdílely a udržovaly povedený, ale velmi neutrální, kulisní a běčkový styl.“ (ibid.: 57)

⁶⁰ Klasický styl Hollywoodu bývá nazýván neviditelným, neboť má vyvolat dojem, že je divák přítomen ve scéně, kterou se dívá. Proto se užívá kontinuální stříhové skladby, stříhů typu přerámování, záběr/protizáběr či stříh na detailnější rámování, tříbodové svícení, hloubka prostoru, rámování v polocelku a polodetailu, atmosférická instrumentální hudba atd. (Bordwell – Staiger – Thompson 2005).

styl nulového stupně uplatňují i někteří filmoví teoretici, například Noël Burch (1981), k popisu stylu klasického Hollywoodu. Caldwell styl nulového stupně vnímá historicky a spojuje jej se sitcomy produkčních společností MTM a Tandem/TAT Productions (ibid.) v 70. letech. Kromě klasického Hollywoodu také připodobňuje daný styl k raným živým televizním dramátům z 50. let, které z něj ostatně vycházely (více na následujících stranách).

V definici cinematické televizuality uvádí, že „*cinematické hodnoty přinesly do televize spektakl, vysokoprodukční hodnoty a kameru celovečerního filmu*“ (ibid.: 12). To naznačuje, že kinematografie vyniká ve spektaklu, vysokoprodukčních hodnotách a kameře celovečerního filmu, a televize nikoli, navíc předtím v televizi ani neexistovaly, jak implikuje slovo „*přinesly*“. Spektáklu se podrobněji věnuji ve čtvrté kapitole. Vysokoprodukční hodnota souvisí s tím, že jednou ze strategií televizních sítí, jak zaujmout publika v době narůstající konkurence, bylo právě investovat do programů pro hlavní vysílací čas: „*Stylistické přehlídky, programy s vysokoprodukční hodnotou a hollywoodská elegance mohou být nahlíženy jako taktiky, kterými se sítě a jejich primetimeoví producenti snažili bránit svůj podíl na trhu v narůstající konkurenci národního trhu.*“ (ibid.: 10) Dále popisuje, že ekonomická krize v televizním průmyslu paradoxně vedla k těmto investicím a naopak k omezování nákladů:

„*Stylistický exhibicionismus a snižování nákladů byly očividně velmi rozdílné organizační taktiky. (...) A přesto se obě taktiky snažily vyřešit stejnou korporátní krizi: ustupující podíl sítí na trhu. Svým způsobem to byla odplata televizním sítím. Proniknutí vysílacích sítí na trh v 50. letech vytvořilo ekonomickou krizi v Hollywoodu, což vedlo filmová studia k předbíhání se v excesivně stylizovaných formách: cinemascope,⁶¹ technicolor⁶² a 3D. Televizualita v 80. letech byla buď sebenaplňující se touha extravagantních producentů spáchat sebevraždu, nebo vykalkulovaná obchodní taktika, která zvýšila podíl na trhu, záleží na úhlu pohledu.*“ (ibid.: 11)

Investice do pořadů v hlavním vysílacím čase se pro televizní sítě vyplácely, i když pořady samotné na sebe nevyděly (staly se takzvanými *loss leaders*). Caldwell upozorňuje,

⁶¹ Původně pojem CinemaScope označoval značku systému anamorfických čoček, užívaných mezi léty 1953 a 1967, později se ale Cinemascope ujal jako označení pro natáčení a projekci širokoúhlých obrazů na anamorfickém principu (snímaný obraz je v objektivu „stlačen“ a při projekci zase rozšířen do požadované šířky pomocí projekčního objektivu na opačné bázi).

⁶² Jedná se o sérii procesů barevných filmů.

že takové pořady mohou přilákat pozornost publika na další tvorbu dané televizní sítě či stanice a pomáhají vytvářet identitu sítě (ibid.: 162). Podobnou strategii později často uplatňují kabelové stanice jako HBO s ohledem na jejich quality TV tvorbu. Například Curtin a Shattuc citují Carolyn Strauss, tehdejší prezidentku zábavní divize HBO: „*Když dáme programu zelenou, říkáme si, že možná nebude mít skvělé ratingy, ale bude mít neuvěřitelné recenze a dostane ceny... Jsme velmi strategičtí ohledně každého pořadu. Jeden může přinést ratingy, jiný zase publicitu. Je to součástí mise HBO.*“ (2009: 138). Lotz uvádí jako příklad pořad *Mad Men – Šílenci z Manhattanu*, jehož náklady byly vyšší než finální výtěžek, ale přinesl stanici AMC prestiž (2018: 85). Quality TV pořady a cinematizace spolu úzce souvisejí a jednou z jejich společných vlastností je právě vysokoprodukční hodnota. Charlotte Brunson ve svém článku *Problems with Quality* poznamenává, že u quality TV pořadů je stejně důležité to, jestli jsou drahé a jestli vypadají draze (1990: 85). Mills tuto tezi opakuje v kontextu cinematizace:

„*To, že program může vypadat draze (což může a nemusí souviset s tím, zda je skutečně drahý, nebo ne), je podmíněno způsoby, jakými jsou obrazy užity, jak jsou zdůrazněny coby prvek programu, který je vystaven na odiv publikům. To, že existuje korelace mezi náklady televize a její kvalitou a že tato kvalita může být chápána jako ‚cinematická‘, bylo formálně stvrzeno v plánech vlády Spojeného království, aby byla dána daňová úleva ‚cinematickým televizním dramům‘ – těm, kde hodina natáčení stojí alespoň milion liber‘. Tady je vztah mezi cenou a cinematicností jasná, zvláště když tato politika spojí tento daňový systém pro ‚cinematická televizní dramata‘ s tím, což již existuje pro britskou kinematografii.*“ (2013: 64)

Cinematická televize je tedy běžně asociována s vysokoprodukční hodnotou a velkým rozpočtem. Cinematické pořady se dle této logiky mají blížit rozpočtům filmových produkcí. Ovšem Restivo upozorňuje na úskalí této logiky ve své kritice Caldwellovy definice cinematické televize: „*...zdá se, že cinematicnost vzešla z jakéhosi ‚sebeumístění‘, v němž se kinematografie zužuje na určitý pohled, který o ní má průmysl a obecná publika. Jistě není problém přijít na příklady filmů s nízkou produkční hodnotou, které by člověk nazval velmi cinematickými: většina béčkové produkce Hollywoodu by se takto dala popsat.*“ (2019: 28) Pro Restiva je problematická korelace cinematicnosti s vysokoprodukční hodnotou, jelikož ne veškerá kinematografie s ní pracuje. Lze argumentovat, že některé filmy a druhy filmů se jí záměrně vyhýbají, například nezávislé

filmy. Restivova kritika je podnětná, jelikož Caldwell nespecifikuje, zda tato korelace existuje mezi kinematografií obecně nebo pouze jejími částmi. Vzhledem k tomu, že se zabývá excesem v televizi, lze polemizovat, jestli jej srovnává s jeho protějškem v kinematografii, nebo pracuje s pojetím cinematičnosti tak, jak jej vnímá filmová teorie, tedy výrazné či kreativní užití filmových prostředků. Caldwell na jednu stranu používá termín cinematický jako přídavné jméno od slova kinematografie, tedy kinematografický – například ve větě: „*Stalo se populárním vnímat televizní rozptýlení jako feminizující proces a dedukovat z toho zcela opačné závěry, kdy je cinematické diváctví vnímáno jako mužské a televizní jako ženské.*“ (1995: 27) – a tedy zahrnující veškerou kinematografii.⁶³ Na druhou stranu často implikuje, že cinematičnost sebou přináší něco výjimečného. Používá spojení slov jako „*cinematické extáze*“ (*cinematic ecstasies*, *ibid.*: xi), „*okázalý cinematický spektakl*“ (*opulent cinematic spectacle*, *ibid.*: 5), „*cinematický dojem odlišnosti*“ (*cinematic air of distinction*, *ibid.*: 12), „*prestižní cinematické programy*“ (*prestige cinematic programming*, *ibid.*: 13), „*cinematická okázalost*“ (*cinematic opulency*, *ibid.*: 18), „*cinematická ozdobnost*“ (*cinematic flourish*, *ibid.*: 52, 54), „*cinematická distinkce*“ (*cinematic distinction*, *ibid.*: 92), „*působivý cinematický spektakl*“ (*spectacular cinematic spectacle*, *ibid.*: 105), „*v intenzivní a velmi cinematické scéně*“ (*in a heavy and highly cinematic scene*, *ibid.*: 108) aj. Tato slovní spojení naznačují, že Caldwell skutečně koreluje vysokoprodukční hodnoty a spektakl s kinematografií, byť lze najít velké množství příkladů filmů, které nepracují ani s jedním. Zároveň Caldwell označení jako exces, spektakl, ozdobnost a jiné používá také na necinematické televizní pořady, tedy ty videografické. Exces, okázalost a spektakl tedy není jedinečný pro kinematografii, ostatně celá Caldwellova monografie si klade za cíl ukázat tyto vlastnosti v televizi. Je však zjevné, že pro Caldwellu je kinematografie zúžena na onen určitý pohled, jak píše Restivo.

Pokud se jedná o kameru celovečerního filmu a filmový vzhled, Caldwell je specifikuje nejdříve v rámci svého popisu vlivu kinematografie na televizi v 50. letech. Dle něj si Hollywood i přes počáteční rivalitu záhy uvědomil, že televize může sloužit nejen k prodeji filmů ze svých archívů, ale také k užití

„jejich vlastních, již existujících a nevyužívaných stylistických zdrojů: klasického cinematického stylu a skupiny hvězd. (...) Jakmile velká filmová studia jako RKO přistoupila

⁶³ Byť v tomto případě či jiných by bylo vhodné přeložit *cinematic* jako kinematografický, zůstávám u překladu *cinematický*, za prvé proto, aby text nebyl matoucí, a za druhé proto, že Caldwellův text je místy ambivalentní v tom, zda slovem *cinematic* myslí kinematografický či více filmově teoretický význam.

na nevyhnutelnost televize, velké zásoby existujících hraných filmů zaplavily televizní síť. Třicetiminutové telefilmové produkce natáčené pro televizi nyní doplnily velkorozpočtové celovečerní filmy vysílané celostátně na malé obrazovce. Stylistický dopad těchto změn nelze přecenit. Nejenže kinematografie přinesla programy, přinesla také způsob, jak vnímat vyprávění a odlišný způsob stavby obrazů. Ačkoli mnoho telefilmových programů bylo nevýrazných, expresivní svícení a pečlivě rozpracovaná kamera nebyly v pozdních 50. letech výjimečné. Spolu s telefilmem a celovečerními filmy přišli do televize také praktici a řemeslníci; 35 mm kamery značky Mitchell a světla značky Mole Richardson; výprava a vzpřímené Movioly⁶⁴ a řízený stylistický svět velkých nahrávacích filmových studií.“ (ibid.: 50)

Caldwell zde argumentuje, že televize adaptovala styl klasického Hollywoodu, který se stal tím, co on sám nazývá stylem nulového stupně. Tuto adaptaci spojuje s nástupem telefilmové produkce, která do televize přinesla strategie a filmovou řeč Hollywoodu. Stejně argumentuje také Mittell, když prohlašuje, že „[t]elefilm následoval produkční model hollywoodského natáčení filmů“ (2010: 168). Podle Caldwellova do té doby televiznímu stylu dominovala živost a s ní spojená bezprostřednost, která se projevovala kupříkladu stříhem v kameře, zaměřením na hereckou akci a dialog, minimalistickou mizanscénou a technickými omezeními. K nim se řadí například pohyb herců, který komplikoval osvětlení scény a hloubku pole (ibid.: 48). Zároveň tato omezení podporovala dojem živosti a bezprostřednosti a měla dokazovat, „kolik toho lze udělat s velmi málem. Živá antologická dramata předváděla limitující a nedostačující televizní aparát jako dramatické vyznamenání prestiže.“ (ibid.: 49) Podobně Creeber popisuje, že „místo toho, aby médium vnímalo [živost] jako svůj nedostatek, velmi rychle si uvědomilo, že je to jeho možná nejsilnější přednost“ (2013: 17). Příchod telefilmové produkce se následovně stal alternativou k živému vysílání.

Jako další příklady kamery celovečerního filmu uvádí šikmé úhly a expresionistické svícení po vzoru filmu noir (1995: 50–51) a televizní westerny, které replikovaly styl klasického Hollywoodu a užívaly záběry rozlehlé krajiny, jež se ovšem neustále opakovaly (ibid.: 51). Jedná se tedy o to, co Caldwell nazývá maškarádou, tedy napodobení či pastiš filmových stylů.⁶⁵ Dále uvádí případ sitcomu *I Love Lucy* (1951–1957), vytvořený hereckou

⁶⁴ Moviola bylo zařízení, na němž stříhač mohl sledovat film, zatímco jej upravoval.

⁶⁵ Ačkoli se western i film noir objevoval v televizi od 50. let, bývaly tyto žánry spojeny především s kinofilmem, jelikož často pracovaly se spektakly, rozlehlými krajinami, panoramatickými záběry (western) či kontrasty

a producentkou dvojicí Lucille Ball a Desi Arnaz (jejich produkční společnost se jmenovala Desilu Productions), kteří pro vytvoření vícekamerového stylu pořadu najali kameramana Karla Freunda, významného představitele německého expresionismu (byl například kameramanem *Metropolisu* Fritze Langa): „*Popularizační historici často upozorňují na génia Desilu Productions, kteří vynalezli a zdokonalili pro televizi styl sitcomů natáčených na film v roce 1952. Avšak co tyto texty málokdy uvádí, je to, že Desilu odmítlo distinktivní cinematičnou a expresivní výhodu, kterou sebou tato importovaná technologie přinesla. (...) Každá epizoda I Love Lucy v té době má monotónní, plochý a standardní styl svícení. Byl tam Freund pouze kvůli jménu? Koneckonců byl považován za jednoho z elitních a nejvýraznějších kameramanů vůbec... Desilu se líbila Freundova sláva a technické dovednosti, ale očividně neměla zájem o jeho charakteristické a expresivní stylistické schopnosti.*“ (ibid.: 51–52)

Caldwell používá práci Freunda na *I Love Lucy* k podpoření svého argumentu, že „[p]říchod cinematičného stylu v 50. letech měl na televizní styl vliv, ale šlo o omezený a restriktivní vliv.“ (ibid.: 51) Na druhou stranu Creeber uvádí, že pro tříkamerový systém, který Freund vymyslel, bylo třeba použít sjednocené horní světlo, aby byly záběry ze všech kamer stejně osvětlené (2013: 28). Ostatně najmutí Freunda, aby vytvořil způsob natáčení pro *I Love Lucy*, představuje onen import filmařů do televize, o němž Caldwell psal (1995: 50). Zároveň se zde projevuje tendence vnímat televizní pořady, na nichž pracovali (auteurští) filmaři, jako cinematičké.⁶⁶ Vliv kinematografie se v televizním průmyslu objevoval relativně brzy, byť dle Caldwellova její projev na televizním stylu zůstává omezený. Lze také polemizovat, nakolik se původně hollywoodský styl nulového stupně „televizoval“, tedy že se vstřebal do televizní produkce a časem již nebyl vnímán jako cinematičký (podobně Sarah Cardwell popisuje přijetí formátu 16:9 jako televizního formátu, ačkoli měl původně evokovat cinematičnost, 2015: 89).

Caldwell se v rámci intertextuality důrazně vymezuje vůči prvním a v té době již kanonizovaným televizním teoretikům a teoriím. Jedná se o popření, což Fairclough vysvětluje jako „*zahrnutí jiných textů pouze za účelem jejich napadení a odmítnutí*“ (1992:

mezi stíny a světlem a expresivním svícením obecně, což v dané době vyniklo více na plátně, vzhledem k tehdejšímu omezení televizní obrazovky (malý rozměr, analogové vysílání s relativně nízkým počtem řádků nesoucí informace, černobílý obraz aj., Butler 2010: 98–102). Se zlepšením technologií produkce a přenosu se podmínky pro více vizuální žánry staly příhodné i v televizi, jak ukazují televizní pořady jako „*sunshine noir*“ *Miami Vice* či fantasy *Beauty and the Beast*.

⁶⁶ Tuto tendenci popisuje například Butler ve své kritice Sue Turnbull, viz str. 40.

122). Konkrétně se Caldwell, v rámci teoretizace televizuality, vyhrazuje vůči Raymondovi Williamsovi, Johnu Fiskemu a Johnu Ellisovi a konceptům toku, živosti a teorie letného pohledu, které nazývá mýty. Caldwell se domnívá, že kvůli těmto konceptům se televizní teorie dlouhodobě vyhýbala otázkám stylistiky a estetiky (1995: 22). Podobně Jeremy Butler vnímá koncepty přenosu, živosti a bezprostřednosti jako důvody, proč bylo televiznímu stylu věnováno poměrně málo pozornosti (2010: 1–2). Helen Wheatley zase považuje teorii letného pohledu za hlavní myšlenku, která zpomalila vývoj televizní stylistiky a estetiky (2016: 2). Zároveň je třeba zdůraznit, že tyto koncepty se dotýkají zčásti televizního stylu, protože popisují povahu televizního obrazu a zvuku. Caldwell se vůči nim vymezuje ale především proto, že jsou v určitém smyslu, alespoň podle něj, antitetické k televizualitě.

„Počátkem 80. let americká masově vyráběná televize prošla nevyváženým posunem v konceptuálních a ideologických paradigmatech, které určovaly její vzhled a prezentaci. Televize se v několika zásadních programovacích a průmyslových oblastech posunula z rámce, který přistupoval k vysílání primárně jako formě založené na slovu a přenosu, se všemi problémy, které tyto pojmy naznačují, k vizuálně založené mytologii, rámci a estetice, založené na extrémní ‚sebeuvědomělosti‘ stylu. Neznamená to, že se televize jednoduše stala více vizuální, jako kdyby zlepšené produkční hodnoty dovolily nárůst formální sofistikovanosti. Takový náhled se stává obětí problematické teze, že technologický vývoj způsobuje formální změny a že obrazová a zvuková sofistikovanost jsou pouhými vedlejšími produkty technické revoluce. Lépe řečeno, začátkem 90. let televize v mnoha ohledech přehodnotila svoji estetickou a prezentační úlohu. S narůstající frekvencí se styl sám o sobě stal subjektem, či snad označovaným, televize. Tedy tato ‚sebeuvědomělost‘ stylu se stala tak velkou, že je více přesné ji popsat jako aktivitu, jako performanci stylu spíše než konkrétní vzhled. Televize začala vystavovat a předvádět svůj styl. Programy bojovaly o rozpoznatelné stylové znaky a odlišitelný vzhled, aby získaly svůj podíl publika v konkurenčním vysílacím toku.“ (ibid.: 4–5)

Caldwell formulací „televize (...) jako forma založená na slovu a přenosu“ odkazuje ke konceptům z počátků televizních studií, a to k teorii letného pohledu (*glance theory*), vztahující se ke slovu, živosti a bezprostřednosti (*immediacy*), které indikuje označení „přenos“ (*transmission*). Živost a bezprostřednost popisují charakteristiky živého vysílání, které probíhá v přímém přenosu, tady a teď. Jak uvádí filmová a mediální teoretička Mimi White, „živost“ se stala obzvláště důležitou ve snaze definovat specifitu televizního

aparátu. Živost sloužila k charakterizování základních rozdílů (ontologických a/nebo [sic!] ideologických) mezi filmem a televizí jakožto samostatných médií.“ (2004: 80) Caldwell se vymezuje vůči tomu, co on sám nazývá „ideologii mýtu živosti“ (1995: 27). Ačkoli připouští, že zvláště v 50. letech bylo živé vysílání nejen dominantní a také oslavované (ibid.), kritizuje skutečnost, že „definice televize a živosti se objevily ve fenomenologických studiích 60. let, normativní estetice a manifestech v 70. letech a sofistikovaných poststrukturalistických analýzách 80. let. Nehledě na to, že technické médium se dramaticky proměnilo, a to několikrát.“ (ibid.) Jak jsem již zmiňovala, Caldwell argumentuje, že živá dramata z 50. let prezentovala svoji živost jako znak prestiže, přičemž postupem času se živost stala spíše přítěží (ibid.: 49). Elana Levine ve svém článku z roku 2008 analyzuje řadu fikčních programů z 90. a nultých let 21. století,⁶⁷ které byly vysílány živě, aby se paradoxně odlišily od jiné televizní fikce a prezentovaly se tak jako odlišné a ochotné riskovat (393–409). Levine se domnívá, že „[n]edávné pokusy o živou fikční televizi ve své snaze využít reputace Zlatého věku jako vysoké kvality, kulturního významu a nepředvídatelnosti odkazují k mýtu živosti jako hlavní charakteristice televize“ (ibid.: 397). Podle ní tyto snahy, založené na předpokladu, že „televize je nejlepší, když je živá“, jsou v kontradikci se soudobými změnami v produkci a distribuci a také mediální konvergencí (ibid.: 397–398). Navíc jí zmiňované příklady „čerpají z jiných diskurzů kvality a hodnoty, aby se vychloubaly svým statusem, čímž kombinují atribut, dříve považovaný za vlastní televizi s vlastnostmi, které jsou běžněji spojeny s jinými formami. V tomto ohledu tyto živé události jsou více o prosazování kvality a hodnoty, které nejsou asociovány s televizí než s těmi, co jsou.“ (ibid.: 398–399) Levine jako příklad uvádí televizní film *Neodvolatelná mise* (2000), živě vysílanou černobílou adaptací filmu *Selhání vyloučeno* (1964) Sidneyeho Lumeta. Publicistické články píšící o filmu se podle ní soustředily více na obsazení filmových herců, kteří běžně nebyli spojováni s televizními projekty (Harvey Keitel, Richard Dreyfuss, Don Cheadle, Sam Elliot aj.), než na živost, čímž byl film denotován jako „netelevizní“ (ibid.: 400). Dále také rozebírá živě vysílanou epizodu *Past* (1997) ze seriálu *Pohotovost* (1994–2009), která kvůli tomu musela být natáčena na video, a ne filmové kamery, čímž se vymykala typickému cinematickému stylu pořadu, což vedlo k jejímu negativnímu přijetí kritiky, byť divácky byla enormně úspěšná (ibid.: 401–402). Ačkoli

⁶⁷ Levine zde uvádí např. sezónu sitcomu *Roc* (1992–1993), která byla celá natáčena živě, televizní film *Fail Safe* (2000), speciální epizody ze seriálů *Pohotovost* (1997), *Západní křídlo* (2005) a *Will a Grace* (2005 a 2006).

živost i cinematizace mohou reprezentovat prestiže, jsou historicky zakotvené. Živost indikovala ve fikčních pořadech prestiž a kvalitu v 50. letech, pokusy napodobit tento status u současnější fikční televize, kde je za prestižní považována cinematizace, tedy může vést k nepochopení ze strany kritiků, ale i diváků.

Dále Caldwell upozorňuje na konstruovanost živosti, která podle něj není „*ani neutrální, ani jednoduchá či neproblematická*“ (ibid.: 30). Částečně zde vychází z Jane Feuer, která argumentuje, že „*[p]řirovnat ‚živou‘ televizi k ‚reálnému životu‘ znamená ignorovat všechna rozhodnutí, která stojí mezi ‚událostí‘ a naší percepcí této události – jako například technologie a instituce.*“ (1983: 13) Caldwell komentuje svůj přístup k Feuer, který částečně přijímá a částečně odmítá: „*Tento pohled je důležitý pro napravení dřívějších pozlátek a esencialismů teorie živosti, ale nemá pravdu v tom, co implikuje, (...) a to, že živost je dominantním mýtem v televizní praxi. (...) Lépe řečeno, živost se stala jednou ze stylistických možností ve vizuálním katalogu. Tento pohled je tedy opakem pohledu Feuer. Zatímco Feuer argumentuje, že stylistické kódy vytvářejí realismus a živost, já navrhuji, že živost je vizuální kód a prvek obecnějšího stylistického schématu.*“ (1995: 366) Z těchto důvodů nazývá živost mýtem. Caldwell také odmítá definovat televizi pomocí živosti. Podobně Mimi White kritizuje stanovisko, kdy je živost považována za esenci televize:

„*Ve všech těchto přístupech předpokládána esenciální živost televize, ačkoli ideologická, zahlcuje vsudypřítomné sebereflexivní a historiografické diskurzy média a jeho vyjádření mnohočetných rozsahů času a prostoru, které se projevují na všech úrovních a v různých formátech a žánrech. (...) Navíc je těžké si představit, vzhledem k běžným ukázkám následujících programů včetně zpravodajství, že velké množství diváků zachovává ‚živost‘ jako jedinečný, hlavní termín, jenž definuje jejich divácký postoj vůči televizi. Přesto badatelé trvají na používání tohoto termínu, čímž se uzavírají před množstvím teoretických přístupů, jak chápat – estetickou a společenskou – přitažlivost média.*“ (2006: 82)

White i Caldwell tedy pohlíží na živost jako na přeceňovaný koncept, který nepopisuje veškerou televizní tvorbu, ale pouze její část. Caldwell televizualitu svým způsobem staví do opozice živosti: „*Dokud velká teorie⁶⁸ bude dále přeceňovat ústřední význam živosti v televizi, i když ji kritizuje, bude také podceňovat či ignorovat další praktické a produkční mody: performanci vizuálního a stylistického exhibicionismu.*“ (ibid.) Pro

⁶⁸ John Hartley shrnuje označení velké teorie (*high theory*) jako soubor metodologií – strukturalismu, psychoanalýzy, marxismu a postmodernismu – které byly populární v rozmezí 60. – 80. let (2005: 103).

Caldwella je tím pádem vymezení se vůči živosti také oponováním dominantních televizních teorií 70. a 80. let. Zároveň je to strategie, jak vyzdvihnout televizualitu, jež sice může pracovat s živostí (viz Caldwellova kapitola o reportážích rasových nepokojů v Los Angeles po napadení Rodneyho Kinga policií v roce 1992, *ibid.*: 302–335), ale především se spoléhá na stylizaci, která je v opozici s „autenticitou“ a „realismem“ živosti (*ibid.*: 29). To platí obzvláště u cinematické televizuality, která je převážně přednatočená (fikční pořady, reklamy), kdežto videografická větev může pracovat s živostí (např. CNN, živé vysílání koncertů na MTV).

Stejně tak se Caldwell ostře vymezuje vůči teorii letného pohledu, kterou popsal John Ellis ve své publikaci *Visible Fictions: Cinema, Television, Video* (1982). Teorie letného pohledu popisuje divácké návyky sledování televize, kdy vzhledem k rušivému domácímu prostředí a častému sledování za denního světla publikum televizi nevnímá tolik zrakem jako spíše sluchem (*ibid.*: 128). Ellis dále argumentuje, že televizní obraz má nízkou kvalitu kvůli nízkému rozlišení a malé velikosti televizní obrazovky, obzvláště v kontrastu s filmovým obrazem (*ibid.*: 127). Zároveň Ellis televizi a letný pohled na ni komparuje s kinematografií a upřeným pohledem (*gaze*). Podle něj publikum v kině může upřeně sledovat obrazy před sebou, a to díky nerušivým podmínkám (tma, předpokládané omezení rozptylujících podnětů), následkem čehož kinematografie mnohem více než televize spoléhá na obraz (*ibid.*: 49–50).

Caldwell se vůči teorii letného pohledu, kterou nazývá „*mýtem rozptylování*“ (*ibid.*: 25), vymezuje ještě ostřeji než vůči živosti. Dochází zde k popření, což je patrné například v tvrzeních: „*Toto stanovisko, které bych nazval ‚teorií odevzdaného upřeného pohledu‘, ačkoli je velmi vlivné, nemůže být méně přesný či užitečný popis rozvíjející se televizuality.*“ (*ibid.*) „*Tato teorie rozptýleného odevzdaného upřeného pohledu ani zdaleka není přesným zobrazením současné televizní konzumace, že člověk musí přemýšlet, zda teoretici letného pohledu zakládali svá vysvětlení televize pouze na primitivních pořadech, které vznikly v raných formativních letech média.*“ (*ibid.*). Caldwell se frázemi „*nemůže být méně přesný či užitečný*“ a „*ani zdaleka*“ distancuje od teorie letného pohledu. Podle něj „*[t]eorie letného pohledu, možná více než jakýkoli jiný akademický model, odvedla televizní studia od plného chápání extrémní stylizace, která se objevila v televizi v 80. letech*“ (*ibid.*). Tento dojem negativního efektu teorie na studium televizního stylu rezonuje také v monografii Helen Wheatley, která téměř parafrázuje Caldwell: „*Ale zatímco analýza určitých žánrů*

a programování [Raymonda] Williamse naznačovala, že vizuální neefektivita nevedla k nedostatku spektaklu v televizi,⁶⁹ pozdější práce Johna Ellise o médiu coby zvukově založeného, které postrádá vizuální detail a poutá pouze letmý, spíše než upřený pohled, způsobila větší a dlouhodobější škodu, co se týká hodnocení a chápání (spektakulárních) vizuálních kvalit televizního obrazu.“ (2016: 2) Caldwell a Wheatley tímto reflektují nezáměr televizních studií o televizní styl a estetiku v počátcích oboru (viz podkapitola 1.4), což vedlo k velmi pomalému nástupu stylistiky a estetiky. Zároveň si je Caldwell vědom toho, že v počátcích televizního vysílání existovala technická omezení, která mohla vést k percepci televize především prostřednictvím zvuku, jak indikuje jeho věta: „Člověk musí přemýšlet, zda teoretici letmého pohledu zakládali svá vysvětlení televize pouze na primitivních pořadech, které vznikly v raných formativních letech média.“ Evidentně ale nesouhlasí s Ellisovou teorií letmého pohledu ve vztahu k televizualitě, jež dle něj probíhá již v době, kdy Ellis napsal svůj text (1982). Proto také Caldwellova ironická formulace „člověk musí přemýšlet“. Později nesouhlas vyvstávající z tohoto anachronismu vyjadřuje explicitněji:

„Dokonce i v době, kdy Ellis teprve psal [svou publikaci], videografická televizualita se začínala projevat v programech a jejich dietetickém prostoru. A přesto kritická teorie stále ignoruje tuto praxi kvůli tomu, aby následovala logiku hlavních paradigmat toku a letmého pohledu. Produkční praxe jasně ukazuje, že obraz se nepodvolil nějaké nedílné povaze nízkého rozlišení video obrazu řídicího se zvukem. Vůbec ne. Ve skutečnosti zde existuje obsese vytváření obrazů, které tvoří spektakl, oslňují a vybízejí ke sledování upřeným pohledem.“ (ibid.: 158)

Ačkoli Caldwell píše o videografické televizualitě, dala by se jeho prohlášení aplikovat také na tu cinematickou, která se spektáklem pracuje. Je zde patrná rovněž určitá odmítavá síla projevu užitím odporovacích a stupňovacích spojek „a přesto“, „dokonce i“ a vytýkacího „vůbec ne“. Pro Caldwellu je televizualita antitezí teorie letmého pohledu, protože se jedná o televizi založenou především na vizuální stránce, pracující s excesem a vybízející diváky k upřenému pohledu. Čemuž odpovídá i jeho síla projevu, když se k teorii letmého vyjadřuje. Je zde patrná silná ironie, která v rámci zjevné intertextuality ukazuje negativní postoj autora textu vůči textu a jeho autorovi, k němuž se odkazuje

⁶⁹ Wheatley odkazuje na tvrzení Williamse, že televizní obrazovka není účinná ve vizuálním vysílání, zvláště v komparaci s kinematografií (1974: 28).

(Fairclough 1992: 123). Ironie se projevuje např. ve větách: „*Když Ellis popisuje ‚nezájem‘ a neschopnost TV diváků znát obskurní a ‚bezvýznamné detaily‘ o televizních osobnostech, zdá se, že si plete TV diváky s tím, co popisuje jako zaujaté a jedinečně oddané ‚cinefily‘.*“ (ibid.: 26), „...*pokud by teoretici vzali v potaz podobnosti mezi televizí a filmem, spíše, než aby stavěli zobecňující předpoklady na jejich ‚nevyhnutelných‘ rozdílech, teoretici letmého a odevzdaného pohledu by spadli ze svých privilegovaných teoretických piedestálů.*“ (ibid.: 27) a „*Teoretici by neměli dělat předčasné závěry jen proto, že je v obývacím pokoji žehlicí prkno.*“ (ibid) Ironie až kousavý sarkasmus jsou explicitně i implicitně („*teoretici*“) namířeny na Ellise. Také zde proniká odmítnutí esencialistických teorií, k níž Caldwell řadí právě i teorii letmého pohledu („...*než aby stavěli zobecňující předpoklady na jejich ‚nevyhnutelných‘ rozdílech*“).

V citaci o odstavec výše Caldwell vedle letmého pohledu jmenuje tok jako hlavní paradigma televizní teorie. Částečně jsem se konceptu věnovala v předchozích kapitolách (str. 67), nicméně je namístě shrnutí. Jako nejpatříčnejší, vzhledem ke Caldwellově kritice konceptu, se jeví definice Rogera Silverstonea v předmluvě k novému vydání Williamsovy publikace *Television: Technology and Cultural Form* (2004): „*Televize nemá konce (ačkoli v 70. letech ještě nevysílala dvacetí čtyř hodin sedm dní v týdnu jako ve 21. století) a nejsme toliko vybízeni ke sledování individuálních programů jako ke sledování televize jako takové. Díváme se na televizi: její kontinuální proud; a posloucháme excentrické a repetitivní juxtapozice zpravodajských reportáží, reklam a upoutávek na pořady, které jsou stejně jednolité a stejně naturalizované prostřednictvím věčnosti rozptýleného, nesouvisejícího toku.*“ (Williams 2004: x) Tato citace obsahuje dvě charakteristiky toku, ke kterým se Caldwell vymezuje v rámci televizuality. Za prvé, televizualita – a její individualizace programu – má ukazovat, že publikum se záměrně dívá na konkrétní pořady. Za druhé, televizualita se vizuálně vymyká toku, a právě tímto způsobem oslovuje diváky a odlišuje televizuální pořady od ostatních programů: „*Programy bojovaly o rozpoznatelné stylové znaky a odlišitelný vzhled, aby získaly svůj podíl publika v konkurenčním vysílacím toku.*“ (Caldwell 1995: 5). Caldwell tím pádem nepopírá existenci toku jako takového, ale jeho dominanci. Zatímco Williams (poprvé v roce 1974) argumentoval, že tok reprezentuje definující vlastnost televizního vysílání a funguje jako technologie a kulturní forma zároveň (2004: 86), Caldwell v předmluvě své monografie prohlašuje: „*Divák v roce 1993 byl zahlcen cinematickými extázemi, elektronickými příkrášleními a stejně tak uměleckou mluvou. Tok byl za méně než dvacet let revidován.*“ (1995: xi). Pro

Caldwella televizualita znamená narušení oné jednodlosti a naturalizace toku, jelikož televizualita upozorňuje sama na sebe a poutá pozornost diváků.

Caldwell zdůrazňuje, že televizualita znamenala „*historický fenomén s jasnými ideologickými implikacemi. Nebylo to jednoduše izolované období formalismu či eskapismu americké televize či nový zlatý věk.*“ (ibid.: 5) Ideologické implikace má právě formalismus, eskapismus a zlatý věk. Formalismus odkazuje ke studiu formální stránky textu (psaného či jakéhokoli jiného). Často je asociován s literárně teoretickým hnutím zvaným ruský formalismus, které existovalo mezi 10. a 30. lety v Rusku, a jak indikuje jeho název, zaměřovalo se na formální struktury literárního textu. Hnutí a jeho následovníci jsou často kritizováni, jak vysvětluje Bordwell, že se „*jednoduše honí za nóbl filigrány a ignorují to, co je reálným uměním, tedy ,obsah‘ – zvláště jeho společenské a politické aspekty. (Označení ,formalista‘ bylo původně užíváno oponenty; formalisté sami sebe nazývali ,specifikovatelé‘.)*“ (2022)⁷⁰ Kritika hnutí a jejich následovníků často stojí na předpokladu, že je nezajímá význam, pouze forma: „*Ačkoli se často předpokládá, že ruští formalisté zastávali pozici umění pro umění, vůbec tomu tak nebylo. Lépe řečeno, našli alternativu ke komunikačnímu modelu umění – a vyhýbali se také rozdělení na vysoké/nízké umění tím, že rozlišovali mezi praktickou, každodenní percepcí a specificky estetickou, nepraktickou percepcí.*“ (Thompson 1988: 8) Toto přetrvávající kritické vnímání formalismu se projevuje také v negativním náhledu na televizní stylistiku a estetiku. Sarah Cardwell se domnívá, že pro mnohé televizní teoretiky a teoretičky je stylistická analýza „*suchým formalismem*“ (2006: 73). Podobně Butler komentuje sémiotickou analýzu stylu ve Fiskeho *Television Culture* (1987): „*Fiske nechce být spojován s prázdným formalismem, který ignoruje kulturní hodnoty, a když popisuje stylistické kódy, je pozorný vůči jejich kulturním významům.*“ (2010: 4) Oproti tomu pro filmová studia se formalismus stal důležitým zdrojem inspirace, především v rámci tzv. neoformalismu, k jehož teoretikům a teoretičkám patří například David Bordwell (1985, 1989), Kristin Thompson (1988) či Janet Staiger (spolu s Bordwellem a Thompson, 2005). V televizní stylistice a estetice je formalismus užíván spíše výjimečně; výjimkou je kupříkladu monografie Grega M. Smithe *Beautiful TV* (2007). Ale implicitně s ním pracuje také Butler, jenž ve svém pojetí historické stylistiky vychází z poetiky Davida Bordwella, který se inspiruje ruským formalismem (Bordwell 2008: 12). Butler prohlašuje, že se ale nejedná o „*pouhý*“ formalismus (2010: 20), jelikož

⁷⁰ Vypovídající je již název Bordwellova článku, který zní „*You Say Formalism, Like It's a Bad Thing*“.

poetika „přistupuje ke stylu jako fyzické manifestaci témat a vyprávění“ (ibid.). V kontextu televizních studií je tedy formalismus problematický, byť (historická) poetika, jež z něj vychází, se v něm objevuje poměrně běžně (kromě Butlera ji aplikuje také například Jason Mittell ve své monografii *Complex TV*).

Podobně eskapismus může implikovat bezduché rozptýlení. Lucy Fife Donaldson, Sarah Cardwell a Jonathan Bignell se v úvodu knihy *Substance/Style* (z edice *Moments in Television*) zamýšlí nad vnímáním stylu a podstaty (*substance*) v akademickém diskurzu, kdy existuje „hierarchie, kde styl se stává méně významným, případně lehkovážným či povrchním, kdežto podstata je významná, něco, co má být bráno vážně nebo co naznačuje hloubku významu, které styl nemůže dosáhnout“ (2022b: Introduction). Avšak samotná existence edice *Moments in Television*, věnující se televizní estetice a stylistice, dokazuje, že se situace změnila či alespoň mění. Eskapismus také souvisí se spektáklem, na který je mnohdy nahlíženo jako na rozptýlení od kritického přemýšlení: „...Leger Grindon navrhuje, že ‚spektákl je v současné době podezřelým prvkem, jehož ideologická manipulace nakazí diváka, aniž by si toho byl vědom‘ (1994: 35), kdy vychází z argumentu Thomase Elsaessera, že ‚kinematografie nahrazuje ideologické souvislosti spektáklem‘ (1986: 26), a z popisu Dudleyeho Andrewa filmového spektáklu koncipovaného tak, aby nalákal diváka, aby se stal ‚hračkou filmů‘ (1984: 122). Tato politicky radikální pozice ukazuje hlubokou nedůvěru vůči spektáklu: předkládá nám, že spektákl nás na krátkou dobu odvádí nejen od vývoje vyprávění ve filmu, ale také, potenciálně, od kritického či myšlenkového zapojení do našeho okolního světa.“ (Wheatley 2016: 10–11) Cinematická televizualita, která se podle Caldwellova projevuje prostřednictvím spektáklu, tedy podědila ono podezření, byť je paradoxně spektákl v televizi vnímán jako pozitivní krok (více v následující kapitole).

Nový zlatý věk televize se nemusí zdát na první pohled problematický či ideologický. Podle Roberta J. Thompsona se ale za označením skrývá negativní postoj vůči médiu jako takovému: „...kritici i diváci identifikovali během krátké historie média překvapivé číslo vrcholných bodů u média, které jinak považovali za přízemní.“ (1997: 19). První zlatý věk televize bývá obecně řazen do 50. let (Spigel 1992, Caldwell 1995, Thompson 1997 aj.), druhý zlatý věk bývá situován do 70. a 80. let (Caldwell 1995) nebo do 80. a 90. let (Thompson 1997, Levine – Newman 2012) a třetí do nultých let 21. století (Levine – Newman 2012, Damico – Quay 2016). Gray a Johnson zároveň jako druhý zlatý věk vytyčují až současnost (2021: 1). Kromě prvního zlatého věku v 50. letech tedy neexistuje mezi

teoretiky a teoretičkami shoda ohledně počtu a datace zlatých věků televize. Podle některých teoretiků je zlatý věk provázán se změnami v televizním průmyslu, které vedou – alespoň zdánlivě – k velkému množství inovativních pořadů a strategií (Damico – Quay 2016, Hellman – Kristensen – Riegert 2019). Druhá zmíněná studie například spojuje boom quality TV pořadů stanice HBO v pozdních 90. a raných nultých letech s novými distribučními systémy jako DVD, které umožnily opakované a pozorné sledování pořadů, a 10. léta 21. století zase s binge watchingem (Hellman – Kristensen – Riegert 2019: 261). Zlatý věk televize je často asociován s quality TV (Caldwell 1995, Thompson 1997, Levine – Newman 2012, Gray – Johnson 2021 aj.). Stejně jako quality TV zlatý věk evokuje prestiž a distinkci. To znamená, že také sebou přináší estetické soudy. Například Hellman, Kristensen a Riegert definují zlatý věk jako „*množství televizních programů a kanálů, které projevují podobný nárůst nevidaných uměleckých kvalitních prvků*“ (2019: 260). Podle Levine a Newmana také zlatý věk představuje legitimizační diskurz televizního média (2012: 14–37). Jak také upozorňují, zlatým věkem jsou myšleny vybrané pořady, ne televizní tvorba obecně (2012: 35). To vede k omezení legitimizace a elevaci pouze na určité televizní programy: „*Legitimizace je vždy založena na odlišnosti, a tak existuje nekonečné množství jiných [pořadů], ke kterým je glorifikovaná televize stavěna do opozice – někdy explicitně a někdy bez přímého pojmenování.*“ (ibid.) Z toho důvodu není zlatý věk televize nutně pozitivní označení.

Všechny tři koncepty, eskapismus, formalismus a zlatý věk, souvisí s cinematičnou televizualitou stejně jako spektakl, stylistika a estetika a quality TV. Je evidentní, že intertextualita propojuje také koncepty, jež je složité od sebe oddělit. Cinematičká televizualita konotuje ideologické implikace, jelikož slouží k distinkci a elevaci určitých obsahů a diváckých skupin jako prestižních. Úzce souvisí s legitimizací televize, což koreluje s obecnými tendencemi televizních studií v 90. letech. Zároveň se tím Caldwell do jisté míry distancuje od předešlých teorií, které se příliš nezabývají televizním stylem. To ostatně pomáhá vysvětlovat sílu projevu Caldwellova vyhodnocení historicky dominantních konceptů toku, teorie letmého pohledu a živosti.

3.1.1.1 Cinematičká mytologie *Akt X*

„*To, co si lidé opravdu pamatují z ‚Akt X‘, není nutně konkrétní hláška či dialog mezi Mulderem a Scully, ale éterické obrazy, které ze série prosvítají jako opakující se noční*

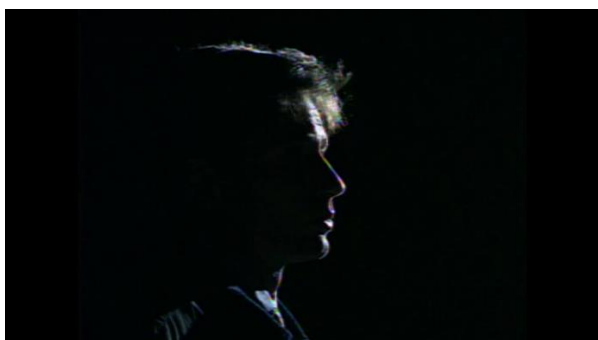
můra. Pokud nějaká televizní série může prohlašovat, že její kinematografický⁷¹ vzhled je postavou samou o sobě, jsou to ‚Akta X‘,“ uvedl filmový a televizní Robert Koehler ve svém článku o jmenovaného pořadu (1997). Koehler naznačuje, že *Akta X* se více spoléhala na obraz než na zvuk, což tvrdí Caldwell také o televizualitě. Je také evidentní, že i kritici, nejen akademici (např. Delasara 2000, Johnson 2005, Geller 2016), byli od počátku zaujati stylem pořadu. *Akta X* kladou důraz na programovou individualizaci prostřednictvím stylu, kterou Caldwell pojmenovává jako zásadní pro televizualitu. Catherine Johnson nazývá tuto individualizaci charakteristickým stylem (*signature style*) pořadu (2005: 99–105). Johnson upozorňuje, že „charakteristický styl *Akt X* musí být chápán ve vztahu ke strategii Foxu vybalancovat odlišení produktu a oslovení kvalitních a kultových publik s existujícími představami o přijatelnosti v americké celoplošné televizi.“ (ibid.: 101–102). *Akta X* vznikla pro komerční celoplošnou stanici Fox, již byla založena v roce 1986 jako čtvrtá televizní síť v USA. Stejně jako další tři dominantní sítě té doby (ABC, NBC, CBS) podléhala regulacím FCC, což vedlo k omezení toho, co *Akta X*, jakožto krimi, sci-fi a horor, mohou ukázat, jelikož byly vysílány v hlavním vysílacím čase.⁷² V době vzniku pořadu Fox používal strategie narrowcastingu, kdy cílil především na mladá publika pomocí komedií a teen dramát, a chtěl vytvořit seriál pro dospělá publika ve věku mezi 18 až 49, který by zároveň přinesl síti prestiž (ibid.: 99). Styl byl jeden ze způsobů, jak konotovat prestiž a kulturní status publik i pořadu: „*Individualizace a sémiotická heterogenita, které jsou evidentní v televizním excesu, znamená, že takové pořady jsou od počátku definovány a prodávány niche publikům, kterým lichotí jejich deklarovaná odlišnost a distinkce.*“ (Caldwell 1995: 251) Caldwell uvádí narrowcasting jako jeden z důvodů, proč televizní sítě začaly vytvářet televizuální pořady, a komentuje, že díky menším a úžeji vymezeným publikům mohly sítě více riskovat a experimentovat (ibid.: 9). *Akta X* činila obojí, nejen s ohledem na styl, ale i vyprávění a témata, kterým se vzhledem k předmětu disertace nevěnuji.

Johnson do charakteristického stylu pořadu zahrnuje low-key svícení, často užívající tzn. *practicals*, tedy svícení s reálným a jasně rozeznatelným světelným zdrojem (např. pouliční lampa, kužel světla baterky, reflektor) či podsvícenými scénami (kameraman John

⁷¹ V originále „*cinematographic*“, proto také tento překlad.

⁷² V USA je hlavní vysílací čas buď mezi 20. a 23. hodinou (časové zóny Eastern a Pacific), nebo 19. a 22. hodinou (Central a Mountain). *Akta X* byla vysílána buď v 21 hodin (1. až 9. sezóna), či ve 20 hodin (10. a 11. sezóna).

Bartley v jednom rozhovoru uvedl, že si střihač často stěžoval, že na monitoru kvůli tmavosti obrazu nic nerozpozná, Pam 1995), či naopak přesvícením (odkazující na UFO, lékařské experimenty a vzpomínky), přičemž obojí má mást diváky a omezovat to, co mohou na obrazovce vidět (2005a: 102). Dále zmiňuje užití kouřových efektů, které podtrhuje vizuální zatemnění. Johnson tyto strategie vykládá jako rezonanci témat seriálu, který se zaměřuje na konspirace a tajemství: „*Tento vizuální ‚nedostatek‘ funguje jako ideologická strategie, kdy série může naznačit různé podoby hororu spíše, než je zobrazovat.*“ (ibid.: 104) Vychází to z filozofie Chrise Cartera (tvůrce, scenárista a režisér *Akt X*), že „*vždy vás více děsí to, co nevidíte než to, co vidíte*“ (citováno v ibid.: 102), což odpovídá i způsobu, jakým byl horor zobrazován v televizi do příchodu kabelových stanic (Abbott – Jowett 2013: 7). Zároveň jsou tak naplněny regulační podmínky celoplošně vysílaného Foxu.





Vzhledem k častým nočním scénám *Akta X* pracují s low-key svícením, kdy scénu osvětluje pouze doplňkové světlo (např. kužel baterky, lampa, svíce), anebo, jak upozorňuje Jan Delasara, se zadním světlem, typicky s venkovním světlem pronikajícím do kanceláře či domu, což zastihuje postavy (2000: 150–151). Zvláště v prvních dvou sezónách *Akt X* tvůrci také užívají rozptýlené světlo, které vytváří postupný přechod mezi světlem a stínem, což je podpořeno efekty kouře (či mlhy). Série také pravidelně užívá exteriéry, většinou v rámci vyšetřování hlavních postav, kdy se ocitají mimo velkoměsto, Washington D.C., kde je děj primárně zasazen. K častým exteriérům patří les (*Pilot, Padlý anděl, Opačné pohlaví, Padá soumrak, Zajížd'ka* aj.) nebo venkov obecně (*Červené muzeum, Naše město, Herrenvolk, Domov* atd.), ale také exotičtější lokace – např. moře (*Mrtvolné ticho, Trojúhelník*), džungle (*Zelení mužíčci*), polární kruh (*Led*). Pro natáčení v exteriérech bylo tedy třeba kamery, která by byla dost flexibilní a přenosná. John Bartley, minimálně v průběhu prvních dvou sezón, používal střídavě dva druhy, Arriflex 35mm kamery z řady 35BL, tedy BL IV a BL III, které bylo možné držet v ruce, přičemž BL III byla užívána se steadicam stabilizátorem (Kaufman 1994). První Arriflex BL III kamery vyšly v roce 1980 a první kamery z řady BL IV v roce 1986 (Diaz-Amador 2016). Steadicam byl vynalezen již v roce 1975, podle Jeremyho G. Butlera ale jeden z prvních pořadů, který jej užíval na denní bázi, byla *Pohotovost* (2018: 326–327). Třetí a hlavní kamera, kterou Bartley používal, byla Arriflex 535 s možností pohybu dopředu a dozadu (pro nájezd či odjezd kamery) a video asistencí (Kaufman 1994). Kamera Arriflex 535 vznikla v roce 1990, aby nahradila právě řadu BL a stala se oblíbenou pro svoji adaptabilitu (natáčely se na ni jak filmy, tak třeba také hudební videa a reklamy) a dostupnost (Academic Dictionaries and Encyclopedias, n. d.). Arriflex 535 a její následovná verze 535 B z roku 1993 byla oblíbená u filmových kameramanů; například filmový kameraman Roger Deakins na ni natočil velkou část své filmografie (*Fargo, Kundun, Vykoupení z věznice Shawshank* aj.) nebo Vittorio Storaro ji použil při natáčení *Malého Buddhy* (1993) od Bertolucciho (Fauer, n. d.). Video asistenci – monitor dovolující přehrávání scén, takže režisér, kameraman a další členové štábu mohou revidovat a zkoumat natočený materiál – Caldwell uvádí jako jednu z hlavních technologií, která umožnila rozvoj cinematické televizuality. Technika umožňuje větší preciznost a šetří peníze za filmový materiál, jelikož záběry je možné přehrát na monitoru a nemusí být vyvolány, jako tomu bylo dříve (1995: 79). Arriflex kamery byly také zrcadlové, což dovolovalo kameramanovi vidět akci během jejího snímání, zatímco

předchozí 35 mm Mitchell kamery to neumožňovaly (Caldwell 1995: 79). Arriflex kamery tedy pro štáb *Akt X* znamenal větší kontrolu nad záznamem a koordinaci mizanscény.

Pokud je o filmové pásy, pořad se natáčel na 35 mm negativ z několika důvodů. Za prvé díky své šířce bylo možné natáčet pořad s bezpečnou zónou. Takže ačkoli první čtyři sezóny byly vysílány ve formátu 4:3, bylo možné je pro pozdější syndikaci uvést v 16:9, aniž by muselo dojít k ořezání obrazu, což byl důvod, proč Fox stál o užití toho druhu filmového pásu (Pam 1995). Za druhé 35 mm negativ dovolil Bartleyemu větší volnost v práci s low-key svícením (ibid.). *Akta X* pod Bartleyeho vedení používala pásy od firmy Kodak Eastman, respektive 5293 a 5298 filmové negativy, které mu umožnily „širokou škálu barevné teploty a vyhovovaly jak noirovým interiérům pořadu, tak častým mlhavým dnům ve vancouverovských lokacích“ (Koehler 1997). Negativ 5293 (poprvé uveden na trh v roce 1992) je wolframový pás s vysokou ostrostí a dovoluje přesnou reprodukci tonality, jak je pro wolframové pásy typické (Eastman Kodak Company 2003: 1). Druhý negativ, 5298 (dostupný na trhu od roku 1994), má podobné vlastnosti a umožňuje „velké rozmezí podexponování a přexponování s bělejší bílou a přesnou barevnou reprodukcí. Zlepšený detail stínů umožňuje ostřejší, bohatší škálu černé barvy.“ (Eastman Kodak Company 1993: 1) Díky těmto filmovým materiálům mohla *Akta X* pracovat s low-key svícením s hlubokými stíny, omezeným světelným zdrojem či podexponováním, následkem čehož byl pořad na svou dobu neobvykle vizuálně temný (Rhonda C. Wilcox komentuje, že pořad „rezonuje svá narativní témata ve své neobyčejné tmavosti“, 2010: 34). Kamery a filmové pásy používané v natáčení *Akt X* ukazují také snahu tvůrců pracovat s novými technologiemi, což i sami deklarovali jako záměr (Koehler 1997). Projevuje se tím ochota riskovat, experimentovat, ale také investovat ze strany Foxu, pro něž byl pořad důležitým mezníkem ve vlastní tvorbě.

Popsaný charakteristický styl *Akt X* reprezentuje individualizaci programu a filmový vzhled série. Práce s novými technologiemi, které umožnily produkci oněch „éterických“ a stylizovaných obrazů, pomáhaly utvářet vysokoprodukční hodnotu pořadu. Podle Theresy Geller „*Akta X* usilovala o to, být cinematickou televizí s jejími produkčními hodnotami, jak uznaly také Art Director’s Guild and The American Cinemateque – je nutné uvést, že jde o filmové spolky.“⁷³ (2016: Introduction) Vysoká produkční hodnota byla také důležitá

⁷³ Uznáním má Geller na mysli to, že tyto spolky v roce 2013, v době oslav dvacátého výročí premiéry *Akt X*, hostily jednu z nich na počest výpravy pořadu (2016: Introduction).

vzhledem k tématům pořadu. Jak upozorňuje Stacey Abbot, „[k]vůli jejich bulvárním námětům Akta X mohla být k smíchu, jak poznamenává Goodwin,⁷⁴ který dodává, „pokud by pořad nebyl správně proveden, mohl by vypadat velmi lacině“ (...) a tím naznačuje, že vysokoprodukční hodnota a decentní zobrazování [témat] vedlo ke „správnému“ provedení.“ (2013: 29–30) Ono decentní zobrazování odkazuje ke zmíněné strategii, kdy se pořad vyhýbal explicitní reprezentaci násilí, byť obsahoval monstra, zohavená těla a podobně, ale v takové podobě, aby zůstal v parametrech FCC regulací, a tím zároveň působil seriózněji.

Vyobrazovaná monstra a monstrozita a s tím související efekty lze řadit ke spektakulárním aspektům *Akt X*. Dále je zde přítomen spektakl akce (podrobněji v následující kapitole), tedy většinou při vyvrcholení pátrání (např. různé honičky lesem či městskými uličkami, střet s monstry či zápornými postavami obecně, záchranné akce), ale také třeba dlouhé záběry na krajinu, exotičtější lokace (např. polární kruh v *Ledu* a *Konci hry*, Puerto Rico v *Zelených mužíčcích*, loď v *Mrtvolném tichu* a *Trojúhelníku*) aj. Kromě toho *Akta X* obsahují řadu narativních spektaklů v podobě speciálních epizod (sebeaparodizující *Jose Chung „Od jinud“* s vícero vypravěči, pastiš na klasické horory v *Postmoderním Prométheovi*, Rašómon efekt⁷⁵ ve *Zlé krvi*, opakující se den v *Pondělí*, epizoda *Hlad*, vyprávěná z pohledu antagonisty atd.). V těchto epizodách se často také projevuje maškaráda, jako právě v *Postmoderním Prométheovi*, který je natočen v černobílé barvě a napodobuje hollywoodské horory ze 30. a 40. let, či *Trojúhelník*, odehrávající se ve dvou časových rovinách, používá velmi dlouhé záběry (celkově jich je pouze šest) a jedná se o aluzi na film *Provoz* (1948) Alfreda Hitchcocka, který má působit, jako kdyby sestával z jediného záběru.⁷⁶ Charakteristický styl *Akt X*, popsáný výše, se inspirovuje filmy noir v užití low-key svícení a atypických úhlů (např. nízko položená kamera, šikmé úhly), ale také hororovým expresionistickým svícením. Dále se inspiroval filmy jako *Mlčení jehňátek* (1991), především co se týče vzhledu (ale i charakteristiky) Dany Scully, jež byl inspirován protagonistkou filmu *Clarice Starling*. Film má ale i podobnou barevnou škálu do zemitých barev a tonalitu. Dále Carter a producent pilotu Daniel Sackheim čerpali z expresivního svícení a užití barev ve vysoce stylizovaném dokumentu *Tenká modrá linie* (1988) (Edwards

⁷⁴ Bob Goodwin byl výkonným koproducentem *Akt X*.

⁷⁵ Rašómon efekt označuje vyprávění jednoho příběhu z více úhlů pohledu. Vyprávěcí technika je pojmenovaná po filmu Akiry Kurosawy, *Rašómon* (1950), který je adaptací dvou povídek spisovatele Rjúnosukeho Akutagawy, *Rašómon* (poskytující rámcový příběh) a *Ve křoví*, v níž se tato technika objevuje.

⁷⁶ *Provoz* ve skutečnosti neobsahuje jen jeden záběr, což nebylo kvůli omezené délce kotouče filmového pásu možné, snaží se ale tento efekt napodobovat.

1996: 13-14). Často je také vzývána podobnost mezi *Akty X* a televizním pořadem *Městečko Twin Peaks* (Malach 1996: 63–64, Delasara 2000: 27, Short 2011: 77 aj.), s nímž podle Abbott sdílí pomalé tempo, plynulou kameru a dlouhé záběry, což má u obou *evokovat* „*dojem podivných událostí či bytostí letmo zahlédnutých ve zdánlivě obyčejném světě*“ (2013: 26). *Akta X* navíc pracují s intertextualitou, kdy se inspirují televizními styly jako v dokudramatické epizodě *Policistech X*, což je v podstatě crossover s reality TV pořadem *Policie v akci USA* (1989–současnost), který také spadá do produkce Foxu, nebo telenovelové epizodě *El Mundo Gira*.

3.1.2 Teoretizace cinematizace televize po Caldwellovi

Britský teoretik a mediální praktik Robin Nelson se věnuje konceptu cinematizace televize ve dvou publikacích – *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change* (1997) a *State of Play: Contemporary „High-End“ TV Drama* (2007). V prvním případě Nelson nevychází z Caldwelly, v druhém již ano. Jak napovídají názvy jeho monografií, Nelson spojuje cinematičnost s žánrem dramatu, stejně jako Caldwell (1995), Mills (2013), Dunleavy (2018) a další.

Podobně jako většina teoretiků cinematizace televize ji Nelson asociuje se změnami v produkci, technologii a diváckých návycích (zkvalitnění technologií produkce a přenosu televizního obrazu a zvuku, skutečnost, že domácnosti mají běžně víc než jeden televizor a sledují televizi jednotlivě aj., 1997: 1–2).

„*V neposlední řadě ze změn, které je třeba vzít v úvahu, je posun v televizních studiích ohledně toho, kde se nacházejí významy a slasti televize. V dnešní době jakákoli představa o dobré televizi je chápána nejen jako hodnota, která je vlastní textu samotnému, ale také, nebo možná místo toho, jako vytváření významů a slasti diváky. Brandt tomuto aspektu televize věnuje pramálo pozornosti a poukazuje na pokles toho, co vnímá jako textuální kvalitu, kterou lze posoudit specifickými literárně-dramatickými kritérii. Poslední zmiňované, jak argumentují, je méně relevantní vzhledem k tomu, že se TV drama stává stále více cinematičtým, ačkoli podle mého názoru zůstávají důležitým faktorem.*“ (ibid.: 2)

První teze týkající se publika, kromě toho, že odkazuje k teoriím aktivního publika,⁷⁷ lze vztáhnout na kvalitní publika, o nichž psal Caldwell. Jak naznačuje druhá věta v citaci výše, prestiž televizního pořadu není nutně hodnocena podle jeho textuálních vlastností, ale podle jeho cílové divácké skupiny (viz str. 114–115). Za druhé se zde objevuje myšlenka, že televizní program je kvalitní, pokud ho lze asociovat s literaturou či divadelním dramatem, jak se domnívá George Brandt, nebo s kinematografií, jak implikuje Nelson. Britská quality TV byla často spjata s adaptacemi klasických literárních děl a podle Johna Caughieho si právě britské adaptace „zajistily hezký podíl na značném mezinárodním trhu „kvalitní televize““ (2000: 207). Americká quality TV je většinou zase propojena s cinematizací (Nelson 2007: 174).⁷⁸ Přirovnání k již etablovanému médiu, ať už literatuře, či kinematografii, představuje legitimizační strategii a známku prestiže (Levine – Newman 2012: 4–5, Mittell 2015: 212). Nelson zároveň prohlašuje, že se televize postupně odklonila od literárně-divadelních produkčních podmínek k více cinematičtým („*Poslední zmiňované, jak argumentuji, je méně relevantní vzhledem k tomu, že se TV drama stává stále více cinematičtým...*“). Zřetelněji to vysvětluje dále v textu, kdy komentuje, že došlo k „*posunu ze studiového, literárně-divadelního k vizuálnímu/cinematičtému*“ a „*TV drama upustilo od svých kořenů v divadle a začalo tíhnout k vizualitě kinematografie*“ (1997: 19). Odkazuje zde ke dvěma atributům televizního stylu především v počátcích vysílání, a to natáčení v interiérech a důraz na slovo a zvuk. Obojí vycházelo z technických omezení (živé natáčení, což vedlo k omezení prostoru, těžké, nepřenositelné kamery, malý obraz a televizní obrazovky aj.) a tím měla televize podobné produkční podmínky jako divadelní představení. Tyto divadelní prvky – interiérové lokace, omezení dějiště na konkrétní místo či místa, důraz na slovo a zvuk – se brzy začaly považovat za televizní (Caughie 2000: 40–45, Creeber 2013: 19–20).⁷⁹ Proto i tehdy množství televizních přenosů či adaptací byly divadelními představeními, ale i původní televizní programy, hlavně single plays (uzavřený děj v rámci jedné epizody)⁸⁰ vycházely z této divadelní estetiky a někdy byly doslova natáčeny

⁷⁷ V 80. a 90. letech vznikaly teorie o aktivních publicích, které se vymezovaly proti předchozím tvrzením, že televizní publikum je pasivní příjemce obrazů a informací. Z tohoto nového směru se také zrodila fanouškovská studia. K raným teoretikům a teoretičkám aktivního publika patřili John Fiske, Dorothy Hobson, David Buckingham, Henry Jenkins aj.

⁷⁸ Nelson ve své analýze cinematičtých pořadů uvádí jak americké, tak britské příklady.

⁷⁹ Prostor zde je zároveň inspirován vaudevillem a důraz na zvuk vychází také z rozhlasových kořenů televize.

⁸⁰ Single plays (někdy také teleplays) lze považovat za předchůdce televizních filmů, které mají rovněž uzavřený narativ. Termín se velmi často používá k označení oněch uzavřených epizod v rámci antologií (pořad s vícero epizodami, které se ale liší zápletkou, postavami, herci, štábem atd.) obzvláště v 50. a 60. letech, ale i později; *Armchair Theatre* (1956–1974), *The Kraft Television Theatre* (1947–1950), *The Wednesday Play*

v divadelních kulisách (Creeber 2013: 19). Podle Nelsona, podobně jako pro Caldwell, nové technologie (možnosti natáčení v exteriérech, přednatáčení, 35mm pás, rozšíření televizních obrazovek, příchod barvy aj.) znamenaly větší důraz na vizualitu, a tedy posunutí se od literárně-divadelní výřečnosti. I přes svou deklaraci, že dochází k cinematizaci televize, Nelson se nedomnívá, že by rozdíly mezi médii mohly být zcela vymazány:

„I když v silně vizuální postmoderní kultuře se TV drama s důrazem na dialog, který je převzatý z jeho divadelních počátků, může zdát zastaralé, domácí kontext recepce se všemi jeho rozptýlenými stále omezuje míru toho, nakolik se televize ve svých populárních formách může podvolit cinematičnosti/vizualitě. I přes vysoké rozlišení digitálního obrazu, prostorové ozvučení a ploché obrazovky se cinematičtými formáty, zážitek ze sledování filmu na domácí televizní obrazovce pravděpodobně zůstane jiný od toho v kině, ne-li zcela odlišný.“ (1997:19)

V roce 1997 ještě technologie zmíněné Nelsonem nebyly příliš rozšířené, naopak. Nicméně koncem nultých let 21. století již byly televizním standardem (Levine – Newman 2012: 100–123). Jeho skepse naznačuje, že považuje televizi a kinematografii za natolik odlišná média, že jejich konvergence bude nadále limitována. Implikuje zde mediální specificitu a esencialismus obou médií, kdy například televize – i v případě, že je sledována jednotlivcem – nikdy nenabídne možnost upřeného nerušeného sledování jako kino.

Nelson k cinematičtým technikám a technologiím řadí: křížový a rychlý střih (1997: 24), jednokamerový systém a postprodukční střih (ibid.: 25), dlouhé záběry a jízdy (ibid.: 32). Cinematičtý styl tedy není nijak sjednocený a jde spíše o rozmanitý výběr technik, u nichž lze ovšem polemizovat, nakolik jsou cinematičné. Jak již bylo řečeno, jednokamerový systém a postprodukční střih – na rozdíl od střihu v kameře u živého vysílání – se v televizi užíval běžně již od 50. let (Caldwell 1995: 49–52, Mittell 2010: 167–171). Dlouhé záběry a jízdy mohou konotovat spektakulární filmy, ale také třeba artovou kinematografií s jejím pomalým vyprávěním (Bordwell 1985: 203–233).

Nelson vnímá korelaci mezi cinematizací televize a změnami v televizní technologii a produkci ještě důrazněji ve své následující knize *State of Play* (2007). Podle Nelsona je v současné době trendem ve studiu televizních dramát věnovat se textuální estetické analýze

(1964–1970), *Play for Today* (1970–1984) atd. Slova „*theatre*“ (divadlo) a „*play*“ (divadelní hra) poukazují na to, že tyto single plays napodobovaly či vycházely z divadla (Creeber 2004: 1–2)

(2007: 10). Domnívá se, že je tomu tak ze tří důvodů: za prvé díky technologiím „lepší kvality zvuku a obrazu média“ (ibid.), za druhé distribučním systémům umožňujícím opakované přehrávání a za třetí proto, že „*high-end*‘ fikce malé obrazovky usilují o cinematické produkční hodnoty“, což vybízí k odborné analýze (ibid.: 11). Slovo „*usilují*“ (*aspire*) je potenciálně problematické, což dokládá pozdější kritika Nelsonova textu Brettem Millsem, který na jeho implikace upozorňuje:

„*Nelsonovo užití slova ,usilovat‘ k popsání toho, co televize dělá, když se snaží být cinematická, ukazuje, že zde existuje předpoklad, že cinematičnost je něco, co televize běžně nedělá, ale také má pocit, že jde o ambici, která je mimo dosah ,normální‘ televize. Vskutku existuje korelace mezi užitím slova ,cinematický‘ k popsání televize (dramatu) a snahou na straně těch, kteří ho používají, argumentovat ve prospěch televizních hierarchií, jež staví některé televizní texty nad jiné.*“ (2013: 63–64)

Mills implikuje Nelsona frází „*ti, kteří ho používají*“, přičemž zde dochází k silnému popření ve faircloughovském slova smyslu. Millsova hlavní výtka spočívá v tom, že podle něj Nelson vytváří hierarchie nejen mezi médii, ale také mezi různými televizními produkcemi („*mimo dosah ,normální‘ televize*“, „*ve prospěch televizních hierarchií, které staví některé televizní texty nad jiné*“). Důvodem, proč k tomuto závěru Mills dochází, je to, že Nelson kinematografii a televizi do určité míry komparuje a navíc naznačuje, že kinematografie nad ní vyniká: „*Cinematickou‘ nálepkou, která je až příliš často a příliš volně aplikovaná na současné televizní série, lze nejlépe chápat jako zlepšený vizuální styl, jelikož moderní technologie rozhodně poskytly náročnější vizuální obraz a více efektivní zvukovou stopu.*“ (2007: 11) Slova „*zlepšený*“ (*enhanced*) a „*náročnější*“ (*denser*) mají hodnotící povahu, zároveň souvisí s jeho tezí (kterou přednesl již v *TV Drama in Transition*), že jde o zlepšení v rámci vývoje televizních technologií, jak komentuje o několik odstavců dříve: „*...termín [cinematický] může naznačovat zlepšené vizuální způsoby vyprávění namísto dialogicky zaměřené televizní hry s jejich divadelními, spíše než filmovými, kořeny.*“ (ibid.) Nachází se zde zjevný odkaz na divadelně konstruované televizní hry či single plays diskutované výše, které představovaly prestižní televizní tvorbu především v 50. letech 20. století (Caughie 2000: 6–7, Creeber 2013: 19–20).

Ačkoli se Nelson dopouští estetických soudů, uvědomuje si problematičnost a konstruktivitu cinematičnosti. V citaci výše upozorňuje, že jde o „*nálepkou, která je až*

příliš často a příliš volně aplikovaná na současné televizní série“. Ostatně proto také uvádí termín v uvozovkách, jak vysvětluje v ediční poznámce na začátku publikace: „*Dvoji obrácené uvozovky jsou použity k označení otřepaných, ale nevyhnutelných frází jako ‚quality TV‘ (pokud nejde o součást citace) a diskutabilních, ale často užívaných konceptů, jako je ‚cinematický‘*“. ⁸¹ Ironická adjektiva a uvozovky, které Nelson konceptům přiřazuje, jsou důkazem, že je nijak neglorifikuje, jak by se z jiných částí textu mohlo zdát. Pokud jde o konstruovanost cinematizace televize, Nelson poznamenává, že „*mělo by být zmíněno, že impulz vnímat TV jako film přichází z průmyslu, obzvláště od HBO s jejich sloganem, která propaguje jejich tvorbu jako Home Box Office, v níž je interakce na ekonomickém základě jako ta v kině, vyžadující platbu přímo za jediný ‚cinematický‘ zážitek (není to TV, je to HBO)*“ (ibid.: 11) Název stanice Home Box Office lze přeložit zhruba jako „domácí kasu“, což odkazuje k zážitku spojeným s návštěvou kina a k původnímu záměru stanice vysílat filmy bez reklam a bez regulací FCC, jelikož jde o kabelovou stanici. Nelson tedy upozorňuje na strategii HBO používat cinematicnost a označení cinematický k odlišení své stanice v době, kdy začala produkovat televizní tvorbu a vytvořila si na tom svoji značku (DeFino 2014: 12–17).⁸² Cinematizace televize tedy pro Nelsona není pouze výsledkem technologického vývoje, ale cílenou produkční taktikou, jak upozorňoval již Caldwell (1995: 5).

Nelson také podobně jako Caldwell vnímá jako formu cinematizace „*[i]ntertextuální odkazy na filmové stejně jako televizní produkty a v některých případech, jak uvidíme, se objevuje uvědomělé užití technik modernistické evropské kinematografie*“ (2007: 11) Například v další kapitole analyzuje *Rodinu Sopránových* a její aluze na gangsterské filmy a tento žánr, vnímaný jako především filmový, obecně (ibid.: 29–30). Pokud jde o srovnání moderní evropské kinematografie se cinematickou televizí, Nelson nachází tento vliv v experimentální a nekonvenční povaze toho druhého (ibid.: 76–77). Modernistická evropská kinematografie nebo evropská artová kinematografie označuje odvětví poválečné kinematografie, které se vymykalo hollywoodským konvencím a většinou se asociovala s autorskými režiséry (Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Alan Renais aj.). David Bordwell ve své analýze vyprávění artové kinematografie

⁸¹ Strana není číslována, nachází se před kapitolou *Introduction*.

⁸² Paradoxně stanice HBO začala slogan „není to televize, je to HBO“ (*It's not TV, it's HBO*) až v roce 1996, v době, kdy začala více investovat do televizních pořadů. Stanice vznikla v roce 1972, přičemž první televizní pořad, dokumentární série *Time Was...* byla vysílána v sezóně 1979–1980, a první fikční pořad, komedie *It's Not Necessarily a News* vznikla v roce 1983.

poukazuje na její definici prostřednictvím vymezení se klasickému Hollywoodu: „*Vyprávění artové kinematografie se stalo uceleným modelem částečně tím, že se definovalo jako odchylka od klasického vyprávění. To se zdá nejvíce jasné v poválečných dekadách, kdy rozložení studiového systému dovolilo, aby se objevili velmi individualizovaní mezinárodní autoři.*“ (1985: 228–229) Ona opozice vůči normě je pro Nelsona definující charakteristikou modernistické evropské kinematografie a cinematické a quality TV pořady ji přebírají tím, že se také vymezují vůči ostatní televizi (2007: 76–77). Často je to právě prostřednictvím prohlášení tvůrců – „*není to TV, je to HBO*“ – ale také tím, jak o ní píší akademici a kritici (Levine – Newman 2012: 5, Richards 2021: 8). Přirovnávání cinematické a quality TV a artové kinematografie není neobvyklé. Thompson například deklaroval, že „*[q]uality TV‘ je jednoduše televizní verze ‚artového filmu‘*“ (1997: 16). Shattuc a Curtin také komparují cinematickou quality TV s artovou kinematografií (2009: 141–142). Jde však především o distinkční strategii. Artová kinematografie funguje především jako opozice klasické hollywoodské kinematografie. Označení cinematická a quality TV tuto funkci obsahují také, mají vést k očekávání něčeho jiného, něčeho netradičního: „*Termin ‚cinematický‘ je tedy používán k popisu toho, o čem se předpokládá, že je neobyčejné ve srovnání s tím, co je vnímáno jako norma pro většinu televize.*“ (Mills 2013: 63) A ačkoli jsou adjektiva netradiční, nekonvenční a neobyčejný často aplikovány jako estetické soudy, nemusí tomu tak být. To, že se něco vymyká normě, nemusí být nutně známka kvality.

Nelson kromě experimentování a nekonvenčnosti zmiňuje konkrétní charakteristiky artové kinematografie. Na příkladu pořadu HBO *Odpočívej v pokoji* zmiňuje snové sekvence, nejasné vymezení objektivní a subjektivní reality včetně přítomnosti duchů, pomalé vyprávění a oddalování vysvětlení a rozuzlení (2007: 183–184). Všechny pojmenované prvky Bordwell řadí k artovému vyprávění (1985: 203–233).

Nelson upozorňuje, že dřívější rozdíly v technologiích, například velikost formátů (16:9 nebo 1,885:1 u filmů, 4:3 u televize) či analogové vysílání, se rychle proměňují, následkem čehož se v současné době „*jakékoli výrazné rozdíly mezi filmem a televizí rychle narušují*“ (ibid.: 111). Dále se domnívá, že „*[a]čkoli puristé by rádi udrželi binární (technologické a estetické) rozdíly mezi kinematografií a televizí, mnoho lidí se již řadu let s radostí dívá na filmy na svých televizních monitorech a stále více je sledují s vylepšeným obrazem na DVD. Navíc co se týče rozdílu mezi TV dramaty natočenými na video nebo na filmový pás, většina diváků nepozná rozdíl.*“ (ibid.) Nelson se distancuje od mediální

specifický a esencialismu právě tím, že je přesouvá na anonymní „*puristy*“, a tím sám sebe situuje mimo daný diskurz (což Fairclough nazývá metadiskurzem, 1992: 122). Následně si ovšem poněkud protirečí, když v podstatě opakuje svoji tezi ze své předchozí publikace: „*Takže ačkoli zkušenost ze sledování TV dramatu na digitální televizi pravděpodobně nikdy nebude přesným ekvivalentem návštěvy kina, stále více se přibližují natolik, že producenti TV dramatu čím dál více přemýšlejí cinematically a etablovaní filmoví režiséři se stále více připravují na práci v televizi (i když třeba jen jako hostující režiséři).*“ (ibid.) V současné době velkých televizních obrazovek, domácích kin, 4K, ale také speciálních projekcí televizních pořadů v kinech je již tato pointa trochu zastaralá, ale podstatný je Nelsonův důraz na nárůst cinematizace („*producenti TV dramatu čím dál více přemýšlejí cinematically*“). Nelson také považuje za projev cinematičnosti to, když se na pořadu podílí filmoví režiséři, s čímž souzní i další teoretici (Telotte 2012, Creeber 2013, Gray – Johnson 2021, Comerford 2022 aj.). Tím, že ale přidává adjektivum „*etablovaný*“ (*established*), naznačuje za prvé, že je podstatná reputace režiséra jako filmového tvůrce, a za druhé, že ne všichni filmoví režiséři sebou přinášejí cinematičnost (viz pojetí konceptu ve filmových studiích).

Kromě digitalizace a užití širokoúhlých formátů Nelson jmenuje jako podstatný prvek podílející se na cinematizaci velké rozpočty a vizuální styl s „*produkčními hodnotami, které usilují o hloubku, komplexitu a vizuální zájem těch tradičně spojených s kinematografií*“ (ibid.: 112). Podle Nelsona to umožňují produkční podmínky, v nichž „*[p]rodukcí může být věnováno více času a péče, než je možné za průmyslových podmínek, řekněme, drancujícímu natáčení soap opery*“ (ibid.: 116). Vzhledem k odlišnosti produkcí quality TV pořadů a soap oper – které mají mnohonásobně více epizod a jsou vysílány více než jednou za týden – a jejich funkcí, je toto srovnání zbytečně hierarchizující. Různé televizní produkce mají různé rozpočty, o tom není pochyb. Ale souvisí to s tím, co tvrdí Hannah Andrews, a to, že se film a kinematografie neliší v technologiích a natáčecích prostředcích, ale v produkčních podmínkách a rozpočtech (2014: 16).

Nelson odkazuje na Caldwell a jeho cinematickou televizualitu jako předchůdce soudobé quality TV spojené s HBO a jinými tvůrci „*high-end*“ programů; „*americká quality TV dnes se zdá být příkladem sofistikovanější verze blyštivosti*“ (ibid.: 135). Ačkoli se tedy vůči Caldwellovi nevymezuje, poněkud devaluje televizualitu jako méně sofistikovanou „*blyštivost*“ (*shininess*). Pravděpodobně tak odkazuje na spektakl a jeho

předpokládanou povrchnost (více v následující kapitole). Stejně jako Caldwell však klade důraz na vizualitu jako projev cinematizace televize (ibid.: 109).

Zajímavý je také jeho podnět, že byt' se film a televize přibližují stylisticky, jejich odlišné způsoby vyprávění – uzavřené narativy u filmu trvajících devadesát až sto dvacet minut a serializované, mnohahodinové vyprávění u televize – představuje hlavní rozdíl mezi médii (ibid.: 11). S příchodem Netflixu a jejich strategií uvedení celé sezóny najednou se objevují argumentace i ve prospěch cinematizace vyprávění v televizi (Novak 2017: 48, Cabral-Martins 2019: 85–88). Více se tomuto tématu věnuji v poslední kapitole (str. 206–207).

V rámci intertextuálních spojů na Nelsona navazují Mills (2013) a Jaramillo (2013), a to víceméně kriticky. Mills uznává, že „*Nelson pravděpodobně nabízí nejjasnější vymezení toho, co znamená cinematičnost, když je aplikována na televizi*“ (2013: 57) a souzní s jeho argumentací, že cinematizace televize pochází z průmyslového diskurzu (ibid.: 59). Jak bylo uvedeno výše, Mills vnímá Nelsonovu frázi (kterou ve *State of Play* několikrát opakuje), že „*televize usiluje o cinematizaci*“ problematicky a kritizuje jej za to, že podporuje kulturní hierarchie mezi médii (ibid.: 64). Mills tak naráží na Nelsona, když dochází k závěru, že „*[t]o, že se ‚cinematičnost‘ může zdát jako pozitivní termín, když je uplatněn na (některou) televizní tvorbu, může být nahlíženo pouze jako potvrzení hierarchie, která vidí televizi jako chabou náhražku za film.*“⁸³ (ibid.) Podobně vyznívá také kritika Jaramillo: „*Nelson optimisticky předpokládá, že ‚dřívější znevažování televize v porovnání s kinematografií bylo přehodnoceno‘, ale následně ztotožňuje ‚zlepšený obraz‘ televize s estetikou kinematografie a uzavírá to označením prestižních TV sérií za ‚high end [sic!] cinematičká TV dramata‘. Stručně řečeno, vzhled kinematografie přenesený na televizi povznesl menší médium a vymazal hierarchii.*“ (2013: 68) Ironie Jaramillo ukazuje nejen to, že autorka s Nelsonem nesouhlasí, ale také se domnívá, že opak je pravdou – cinematizace nepomohla „povznést“ televizi, a potvrzuje mediální hierarchie. Jaramillo následně obhajuje tento argument (více v následující podkapitole).

Dalším teoretikem, který se věnuje cinematizaci televize, je Jeremy G. Butler (2010). Butler začíná svůj text vymezením se vůči Ellisově tvrzení, že televize nevybízí k upřenému pohledu, a navázáním na Caldwellovu definici cinematizace televize (2010: 73). Konkrétně

⁸³ Evidentně zde také naráží na Karen Lury, která ve své publikaci *Interpreting Television* píše, že „*[t]elevizní obraz je chabou náhražkou cinematičkého obrazu*“ (2005: 7).

se jedná o jeho deklaraci, že „[c]inematický evidentně odkazuje k filmovému vzhledu v televizi“ (1995: 11). Nepřijímá ji ale bez výhrad: „Ačkoli bych mohl namítat, že cinematický může stejně ‚evidentně‘ odkazovat k narativním strukturám tak jako k filmovému vzhledu, sdílím jeho fascinaci se stylistickým znázorněním asociovaným se specificky cinematickým žánrem, filmem noir (...).“ (ibid.) I přes jemnou ironii („evidentně“) Butler přijímá jeho definici a zaměřuje se na specifický projev cinematičnosti, maškarádu. Caldwell v rámci popisu maškarády zmiňuje jako cinematické žánry western a právě film noir, jehož expresivní svícení často pojmenovává jako techniku cinematické televizuality (viz výše). Butlera nezajímá pouze vztah televize a kinematografie, ale také stylu a žánru: „...obsahově založené žánry jako western, gangsterka a melodrama bylo lehké přenést do televize, ale protože filmy noir velmi závisí na svém cinematickém vizuálním stylu, není jasné, jak dobře se žánr může přizpůsobit omezením celoplošné televize.“ (ibid.: 72) Podle Butlera tedy vysoce stylizované žánry jsou problematické na zobrazení v televizi. Byť zde používá přítomný čas, je pravděpodobné, že se vyjadřuje spíše k televizní historii. Jak dokazuje svou následnou analýzou *Miami Vice*, v době publikace *Television Style* již televize úspěšně film noir a jeho styl adaptovala. Butler také zmiňuje, že jeho analýza je snahou porozumět „televizaci“ stylizovaného cinematického žánru“ (ibid.). Pojem „televizace“ nabízí zajímavý podnět k diskusi, neboť je možné jej vykládat buď jako vliv televize na jiné médium, jelikož naznačuje stejně jako slovo cinematizace proces „stávání se něčím“, nebo jako adaptace atributů jiných médií do televize, která si je tímto přisvojuje (tak jako Christian Metz definuje cinematizaci, viz předchozí kapitola). Vzhledem k Butlerově analýze se jedná o druhý výklad, nicméně je možné polemizovat nad terminologií cinematizace a televizace. Například Annie van der Oever (2012) používá první pojem k označení druhého – adaptaci televizních technik do kinematografie. Na druhou stranu, když Sarah Cardwell zmiňuje, že formát 16:9 již „ztratil své cinematické konotace“, protože se stal televizním standardem (2015: 89), lze to označit za televizaci. Případně lze uvažovat o termínu decinematizace, který používá Metz pro označení toho, kdy cinematické prvky ztrácejí na své cinematičnosti při kontaktu s elementy jiných médií (1974: 116–117).

Hlavní argument Butlera v jeho analýze *Miami Vice* zní: „Základním předpokladem zde je to, že jednotlivé tradice, které film noir a *Miami Vice* narušily, sdílí stylistické podobnosti. Tedy že televize před *Miami Vice* (1984) sdílela stylistické znázornění s klasickou kinematografií před filmem noir (zhruba před rokem 1941).“ (2010: 82) Jinak řečeno, film noir šel proti konvencím klasického – tzn. neviditelného – hollywoodského

stylu, stejně jako se pořad *Miami Vice* vymezoval proti televizním programům před ním. Butler si je vědom generalizací, které tímto vytváří a pokouší se je kompenzovat popisem konkrétní podoby daných stylů (ibid.). Pro lepší argumentaci popisuje styl raných 80. let jako utlumenou kontinuitu (*attenuated continuity*) Termín, který je v opozici s pojmem intenzivní kontinuita (*intensified continuity*) Davida Bordwella, který tím označuje excesivní, hyperbolický styl (2006: 121–138). Butler utlumenou kontinuitu popisuje následovně: „*Techniky klasické kinematografie jsou utlumené, zredukované na základní, efektivní minimum pro narativní význam.*“ (ibid.) V podstatě se jedná o tentýž druh stylu, který Caldwell pojmenovává jakožto styl nulového stupně a který dle něj také vychází z klasického Hollywoodu (1995: 55–57). Poněkud ironicky Butler styl nulového stupně od Caldwellova přebírá, ale dává mu poněkud jiný význam. Pojmenovává tak styl soap oper, který zahrnuje vícekamerový systém, studiové interiérové natáčení, kontinuální střih, natáčení na videopásku, tříbodové svícení aj. (2010: 26–69). Podstatné jsou zde ale funkce stylů. Zatímco styl klasického Hollywoodu, styl nulového stupně (v obou interpretacích) a utlumená kontinuita na sebe nemají upozorňovat a jejich cílem je podporovat vyprávění, aby bylo srozumitelné, film noir a cinematičká televizualita jsou sebereflexivní, výrazné a někdy mohou i záměrně mást diváka (např. film noir používá nakloněné rámování a expresivní svícení k naznačení subjektivního realismu nebo extrémně tmavé záběry v programu *Akta X* zahalující „pravdu“ v podobě monster a konspirací).

V rámci Butlerova textu není ani tak výmluvná jeho analýza stylu noir v pořadu *Miami Vice*, ale jeho komparace s předchozími televizními noirovými programy (ibid.: 98–101).⁸⁴ Butler totiž poukazuje na to, že styl noirových pořadů se lišil od stylu filmových noirů. Například raný noirový pořad *Man Against Crime* (1949–1954) byl natáčen živě, což omezovalo prostředí děje a akci, studiové svícení bylo někdy příliš zářivé aj. (ibid.: 99). S postupujícími roky a technologickým vývojem se podmínky pro film noir v televizi zlepšily. A právě na této komparaci „televizních“ filmů noir s cinematičkým *Miami Vice* je evidentní, že žánrové styly, byť mohou být obecně považované za filmové, v televizní historii vypadaly jinak na televizní obrazovce a jinak na filmovém plátně. Cinematizace pak, alespoň pro Butlera, znamená, že vypadají stejně.

⁸⁴ Např. *Martin Kane*, *Private Eye* (1949–1954), *Man Against Crime*, *Dragnet* (1952–1959, 1967–1970), *Lineup* (1954–1960), *Peter Gunn* (1958–1961).

Creeber ve své monografii *Small Screen Aesthetics* navazuje na Butlera tím, že souhlasí s jeho tezí, že cinematické pořady vybízejí k upřenému pohledu (2010: 97), a na Caldwellova jeho definicí cinematické televizuality (Creeber 2013: 88–89). Podobně jako jeho předchůdci také vnímá cinematizaci televize jako následek technologického vývoje a změn v produkci a distribuci. Creeber začíná podkapitulu *Home Box Office: TV Goes to the Movies* popisem scény z pilotního dílu *Miami Vice*. Následně ji komentuje: „*Vizuální a zvuková stylizace takové sekvence pro mnoho kritiků signalizovala, že malá obrazovka konečně začala projevovat ‚cinematické‘ ambice. Televize vysílala filmy od svého počátku, ale její vlastní látka málokdy dosáhla vizuální a zvukové gramatiky filmu. Samozřejmě existují slavné výjimky, jako je dílo Rudolpha Cartiera, na které se vzpomíná jako na dílo mající téměř ‚cinematickou‘ vizi televize v tehdejších 50. letech.*“ (ibid.: 87) Z lexikálního hlediska tato pasáž obsahuje několik hodnoticích slov a slovních spojení. „*Konečně*“ naznačuje, že cinematizace je pomyslný vývojový stupeň televizního stylu a že televize má *chtít* vypadat jako film („*cinematické‘ ambice*“). Hierarchie je patrná i ve spojení „*téměř ‚cinematická‘ vize*“, kdy cinematizace reprezentuje něco vzdáleného, ale požadovaného, nicméně tuto vizi ještě nemůže naplnit, k čemuž „*konečně*“ dochází v 80. letech. Estetické srovnávání se objevuje také v kontextu slova „*málokdy*“, jež implikuje, že televize není na stejné estetické úrovni a nedaří se jí dosáhnout, a pokud ano, je to vzácný jev. Podobnou výlučnost obsahuje slovo „*výjimka*“. Spojení „*cinematické‘ ambice*“ problematicky naznačuje, že kinematografie je na vyšší úrovni než televize, která by měla chtít této úrovně dosáhnout, byť se jedná o média s více či méně odlišnými funkcemi (např. služba společnosti veřejnoprávních televizí). Ačkoli se Creeber snaží metadiskurzivně přiřknout tuto rétoriku „*mnohým kritikům*“, jak dále vyplývá, nepokouší se ji vyvrátit. O pár řádků níže se opakuje prohlášení, že televize by měla „*překonat*“ svůj styl a osvojit si styl filmový: „*...raní praktici a kritici jako Troy Kennedy Martin také nabádali TV tvůrce, aby se osvobodili od ‚divadelního‘ dědictví média a aby si osvojili filmový styl Ejzenštejna nebo Alana Resnais. Podobně britský dokumentární realismus typu Loach – Garnett usiloval o ‚vytváření filmů – ne studiového divadla‘ (citace Fuller, 1998: 14).*“ (ibid.) Creeber zde opět potenciálně problematické myšlení přiřkl raným kritikům, praktikům a jiným teoretikům. Citace však slouží k podložení jeho argumentu o „*cinematických‘ ambicích*“. Všichni účastníci tohoto diskurzu se snaží odvrátit se od televizní či televizně-divadelní minulosti a připodobnit vybranou televizní tvorbu ke kinematografii (zde ke kanonizovaným filmovým režisérům jako Sergeje Ejzenštejna a Alaina Resnais). Podobně ostatně

argumentoval Nelson (1997, 2007). Creeberův vlastní postoj je patrnější v následující větě, která do značné míry opakuje teze a také slovník předchozích pasáží: „*Bylo to až v 80. letech, kdy TV pořady jako Miami Vice začaly projevovat skutečný dojem ‚cinematicnosti‘ a vytvářely vizuální a zvukovou sofistikovanost, dříve málokdy viděnou na malé obrazovce.*“ (ibid.) Opět zde Creeber používá slovo „*málokdy*“ pro podtržení výjimečnosti „*sofistikovaného*“ stylu v televizi. Také spojení „*skutečný dojem ‚cinematicnosti‘*“ sebou přináší několik implikací. „*Skutečný*“ naznačuje, že dřívější snahy o cinematizaci (viz zmínka o televizi 50. a 60. let) nebyly až do vzniku *Miami Vice* úspěšné. Zároveň volba slovního spojení „*dojem ‚cinematicnosti‘*“ se dá interpretovat jako Creeberova opatrnost vůči používání slova *cinematický*, jak ostatně uvádí v úvodu publikace, a z toho důvodu jej také uvádí v uvozovkách (ibid.: 7).

V další pasáži Creeber opakuje metadiskurzivní strategii: „*Důraz na vizuální a zvukový styl programů jako Miami Vice vedl některé kritiky v průběhu 80. a 90. let k domněnce, že se TV nyní obracela ke kinematografii (spíše než k divadlu a k rozhlasu) jako zdroji inspirace. Estetický posun částečně nastal kvůli technologickým změnám, jak se televizní obrazovky postupně zvětšily, rozšířily a zploštily, zatímco zvuk také přešel z mono na stereo a na prostorový zvuk. Ačkoli to neznamenal, že by se televize mohla realisticky rovnat filmové vizuální sofistikovanosti, rozdíl mezi médii se jasně začal zmenšovat.*“ (ibid.: 88–89) „*Realistický*“ (podobně jako předešlý) „*dojem ‚cinematicnosti‘*“ naznačují meze v konvergenci médií. Tuto větu lze interpretovat buď tak, že v dané době se ještě cinematizace nerozvinula naplno, nebo lze jít dál a číst tak, že televize nebude *vizuálně sofistikovaná*, dokud nebude zcela *cinematická*.

Creeber spojuje slova *filmový* či *cinematický* se slovy týkajícími se hodnoty či vkusu. Patří sem „*filmová kvalita*“ (ibid.: 90, 100, 102) „*kinematografie v jejím vizuálním umění*“ (ibid.: 91), „*cinematické aspirace*“ (ibid.: 91, 94, 99, 103) či „*ezoterická estetika filmu*“ (ibid.: 91), což odkazuje k tendenci, kdy „*...film byl běžně ztotožňován s rétorikou a aurou magie*“ (Gray – Johnson 2021: 14–15).

Creeber také místy přebírá diskurz televizního průmyslu (užitím citací tvůrců vybraných příkladů), aniž by jej kriticky vyhodnotil. Jak upozorňují Levine a Newman, v rámci cinematizace televize akademici někdy přejímají nekriticky průmyslový diskurz a s ním kulturní hierarchizaci, kterou mediální praktici používají jako marketingovou strategii (2012: 167). Nicméně ve své analýze *Rodiny Sopránových* Creeber zpochybňuje tvrzení

tvůrce seriálu Davida Chase, že „každá epizoda je jako film“ (2013: 101) a upozorňuje na kombinaci filmového (gangsterka) a televizního (soap opera) stylu v pořadu.

Creeberův text si tedy místy protirečí a jeho slovník a způsob formulace implikují hierarchizaci médií (kinematografie nadřazená televizi) i uvnitř televize jako takové (cinematická televize nadřazená necinematické televizi). Zároveň si Creeber uvědomuje problematiku estetické analýzy a konceptu cinematizace televize, především v teoretické úvodní kapitole monografie (ibid.: 6-8). V samotné analýze jsou tyto aspekty však mnohem méně kritické.

Výše analyzované texty patřily k prvním, které v diskurzu televizních studií rozváděly koncept cinematizace televize. Nedá se říct, že by jejich autoři nevnímali potenciální problém ve srovnávání televize a kinematografie. Jejich záměrem ale bylo především pojmenovat rapidní změny a jejich důsledky v televizní krajině. Následující skupina textů však již nahlíží na koncept problematicky.

3.2 Kritické přístupy k cinematizaci televize

K nejkritičtějším textům o cinematizaci televize se řadí kapitoly *What Does it Mean to Call Television Cinematic?* Bretta Millse a *Rescuing Television from the ‚Cinematic‘: Perils of Dismissing Television Style* od Deborah L. Jaramillo z publikace *Television Aesthetics and Style* (2013), editované Jasonem Jacobsem a Stevenem Peacockem. Editoři v úvodu monografie dané kapitoly představují následovně: „Obě eseje mají zkoumavý a provokativní tón, který, jak doufáme, podnítl hlubší a další kritické potýkání se s tímto termínem.“ (ibid.: 15) Skutečnost, že se tyto velmi podobné texty tématem i zaměřením nacházejí v téže publikaci (a navíc jsou uvedeny po sobě), konotuje, že koncept byl dosud málo kriticky analyzován a že je této kritiky zapotřebí.

Mills ani Jaramillo se nesnaží koncept cinematizace definovat, nenabízejí vlastní interpretace, ale usilují o jeho problematizaci a vyhodnocení toho, co přináší do diskurzu televizních studií. Mills na začátku své kapitoly shrnuje své kritické otázky, z nichž jedna také představuje její titul: „Ale co to znamená, když televizi nazveme ‚cinematickou‘? Z jakých předpokladů takové užití vychází a co nám taková definice říká o svém protějšku – televizi, o níž se předpokládá, že není cinematická? A jaké důsledky může mít rozšíření termínu ‚cinematický‘ na televizní studia a způsoby, jakými je televize obecněji chápána

v kultuře?“ (ibid.: 57) Mills se evidentně obává kulturních hierarchií, které může označení cinematický implikovat, ale také kulturního statusu televize a televizních studií.

Podle Millse koncept cinematizace televize stojí na mediální specificitě a esencialismu, kdy televize se rovná video a kinematografie filmový pás: „*Diskurzy, které obklopují cinematickou televizi, se spoléhají na povědomí ohledně druhů zařízení, které byly použity k jejímu vytvoření, a rozvoj televize s vysokým rozlišením ztotožňuje technologii s náklady a kvalitou. Ale samozřejmě ve stejnou dobu, kdy se tohle dělo, velké množství kinematografické produkce opustilo celuloid a místo toho přijalo digitální technologie, což mnohem více přiblížilo technologie filmu a televize.*“ (ibid.: 60) Zároveň upozorňuje, že i v minulosti nebylo nijak nezvyklé natáčet televizní programy na filmový pás. Kromě mediálního esencialismu Mills také polemizuje o tom, že „*je složité definovat, co je na kinematografii cinematického vzhledem k tomu, že médium obsahuje celou řadu vizuálních stylů, konvencí, žánrů a estetik*“ (ibid.: 60). Mills zde naráží na neexistenci jednotného filmového stylu. Pokud jde o otázku, „*co je na kinematografii cinematického*“, kterou si dlouhodobě kladou filmová studia (viz třetí kapitola), odkazuje pouze k Bordwellovi a jeho tezí o inscenování v kinematografii. „*Ve snaze popsat ‚cinematičnost‘, Bordwell odkazuje k ‚inscenování‘, které, jak říká, ‚nás upozorňuje na dramatické pole, formuje jej pro informativní, expresivní a někdy ilustrativní efekt‘. Samozřejmě si je těžké představit, jak by takový druh definice mohl být uplatnitelný pouze – či jen primárně – na kinematografii, jelikož by tak mohla být jednoduše popsána televize, webové stránky, videohry a jakékoli jiné vizuální médium.*“⁸⁵ (ibid.: 60–61) Nutno poznamenat, že Bordwell netvrdí, že inscenování (které formuluje také jako pohyb a výkon) reprezentuje definující cinematický prostředek. Paradoxně uvádí, že inscenování bylo dlouhou dobu ignorováno kritiky, kteří se snažili pojmenovat „*čistě cinematické*“ techniky a zaměřovali se na stříh (2005: 8). Argumentuje, že pochopení toho, jak funguje filmové inscenování, přináší větší vnímavost k filmovým prostředkům a technikám (ibid.: 10).

Mills dále zpochybňuje argument, který používá Caldwell, Nelson, Butler i Creeber, že cinematizace učinila televizi více vizuální. Pro svoji pointu využívá analýzy rané britské televize od Jasona Jacobse (*The Intimate Screen: Early British Television Drama*, 2000), který poukázal na roli obrazu, který nebyl tak „*plochý a praktický*“, jak se domnívali kritici

⁸⁵ Mills také chybně cituje Bordwella, jelikož uvádí do poznámky *Poetics of Cinema* (2008) místo *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (2005), z níž pasáž ve skutečnosti je.

(2013: 61). Mills opakuje otázku Jacobse „*Co znamená ‚vizualita‘ vzhledem k tomu, že televize je vždy vizuální...?*“ (2000: 6) a rétoricky ji aplikuje na cinematizaci televize. Cílem Millsa zde není jen vymezení se vůči tezi, že se televize v minulosti více spoléhala na přenos informací prostřednictvím zvuku než obrazu, ale také proti tvrzení, že se televize stala více vizuální následkem cinematizace.

Mills se také pozastavuje nad korelací cinematizace televize s žánrem dramatu (Nelson 2007, Dunleavy 2009) a táže se, zda by mohly za cinematičké být označeny i jiné žánry, včetně těch televizních, které neexistují v kinematografii, jako např. kvízy a soap opery (2013: 63). Mills zmiňuje interpretaci Creebera původní britské verze *Who Wants To Be a Millionaire?* (1998–současnost), který nachází v mizanscéně a svícení pořadu odkazy na filmy jako *Batman navždy* (1995) a *Jurský park* (1993) (2004: 235). Mills polemizuje o vztazích stylů tradičně spojovaných s televizí či kinematografií:

„*Ale jelikož vědomostní soutěže v kinematografii neexistují, je možné takovou estetiku nazývat ‚cinematičkou‘, nebo je rozdíl mezi cinematičností a televizností založen pouze na interpretacích dramát? V tom případě může být vědomostní pořad špatný žánr, který nemůže nikdy ‚usilovat o cinematičký vizuální styl‘, ne kvůli estetice, ale jednoduše proto, že některé žánry, jak se zdá, nejsou konvenčně považované za cinematičké?*“ (2013: 63)

Mills si sám odpovídá, když poukazuje na vliv vysílání ve vysokém rozlišení na kvalitu obrazu v britských soap operách *EastEnders* (1985–současnost) a *Coronation Street* (1960–současnost), byť je explicitně nenazývá cinematičkými (ibid.). Tím také naznačuje, že technologický vývoj a zkvalitnění obrazu a zvuku není automatická známka cinematizace. Dále Mills svými otázkami upozorňuje, že v kontextu cinematizace televize pořady, které nespádají do žánru dramatu, nebývají považovány za cinematičké, i když odkazují na filmové žánry či konkrétní filmy. Je třeba poznamenat, že i v případě, že je za projev cinematizace televize považována intertextualita, jež může být přítomna v jakémkoli žánru, teoretici jako příklady uvádějí téměř výhradně dramata a quality TV (Caldwell 1995, Nelson 2007, Butler 2010, Dunleavy 2018, Richards 2021). Výjimkou je právě Creeber, který zmiňuje televizní kvíz *Who Wants to Be a Millionaire?* a dokumentární sérii *Planeta Země* (2006) (2013: 99–100), a Comerford, který za cinematičké považuje také dramedy, které mají ovšem blízko k dramatu (2022: 68). Mills tedy naráží na tuto tendenci, když se ptá, zdali mohou být cinematičké také další žánry.

Implikuje tím přítomnost kulturní hierarchie mezi žánry, která nejspíše zamezuje vnímání některých jako více či méně cinematických, na což upozorňovali také Levine a Newman (2012: 5).

Částečně předpoklad, že cinematická televize žánrově spadá do dramatu, vychází z jejího ztotožňování s quality TV, která je primárně – byť ne výhradně – spojována s dramaty. Mills tento vztah také zmiňuje, respektive spojuje quality TV s cinematizací prostřednictvím vysokoprodukčních hodnot (2013: 64). Vysokoprodukční hodnota pak pravděpodobně představuje druhý důvod tohoto předpokladu. Pokud je cinematická televize definována prostřednictvím vysokoprodukční hodnoty (tak jako u Caldwellella či Nelsona), nízkonákladové žánry jako soap opery či televizní kvízy skutečně nenaplnují její požadavky. Zároveň Mills, v návaznosti na Brunson (1997: 142), komentuje, že podstatnější než reálné náklady je skutečnost, zda program „vypadá draze“ (2013: 64). V takovém případě by žánr neměl hrát roli.

Jakým způsobem tedy mohou vypadat pořady, které kombinují tradičně televizní žánry, obzvláště ty nízkonákladové, s těmi, které jsou konvenčně považované za cinematické? Vzhledem k velkému množství hybridně žánrových pořadů se tato otázka přímo nabízí. Například atypická denní soap opera *Dark Shadows* (1966–1971) vycházela z gotického hororu a kromě postav tradičních nadpřirozených monster, jako jsou upíři, duchové či čarodějnice, a fantaskních narativů, např. cestování časem, pracovala s expresivním low-key svícením typickým pro horor. Být produkční podmínky soap opery natáčené živě ve studiu na videopásky představovaly jistá omezení, většina scén se odehrávala v noci a nechyběly lokace jako ponurý starý dům, hřbitov či útesy (dějištěm bylo fiktivní pobřežní městečko Collinsport). Práce s low-key svícením s hlubokými, jasně vymezenými stíny a zdůrazněným bodovým svícením (většinou doplněným bočním světlem) obzvláště vynikla v první sezóně (1966–1967), kdy se natáčelo černobíle. Zároveň pořad kladl důraz na dialogy, spíše než na akci, což je pro soap opery běžné. Stylisticky tedy docházelo k mísení dvou stylově téměř protikladných žánrů – narativně i stylisticky – což pro *Dark Shadows* znamenalo také programovou individualizaci od jiných soap oper, a to již na první pohled, podobně jako pozdější televizní programy.



V rámci polemizace o konceptu cinematizace a jeho užitečnosti se Mills zamýšlí takto:

„Zde je tedy možná ještě podstatnější, že stále existuje touha po argumentaci, že něco může být vůbec vnímáno jako cinematicnost. Proč by měli mít kritici, diváci a akademici zájem vyzdvihovat předpokládanou cinematickou povahu (určitých druhů) televize? Je jasné, že termín ‚cinematický‘ je asociován s hierarchickými představami o kvalitě a je vnímán jako kompliment, když je přiřazen televizi. Když Nelson užívá slova ‚aspirovat‘ k popisu toho, co televize činí, když se snaží být cinematická, nejenže je zde obsažen předpoklad, že cinematizace je něco, co televize běžně nedělá, ale také to navozuje dojem, že se jedná o ambici, která je mimo dosah ‚normální‘ televize. Vskutku je zde korelace mezi užitím slova ‚cinematický‘ k popisu televize (dramatu) a snahy ze strany těch, kteří jej používají, argumentovat ve prospěch televizních hierarchií, které staví některé televizní texty jako lepší než jiné.“ (2013: 63–64)

Jak již bylo uvedeno v předchozí podkapitole, Mills kritizuje Nelsona za podporování mediálních hierarchií. Pro Millsa cinematicnost není neutrální termín, označující zdroj inspirace, jak k němu přistupuje Caldwell – nebo to aspoň tvrdí – ale estetický soud („termín ‚cinematický‘ je asociován s hierarchickými představami o kvalitě a je vnímán jako kompliment, když je přiřazen televizi“). Z Millsovy strany tedy jde o velmi

jasně deklarované popření, doplněné metadiskurzivním distancováním se od konceptu („*snahy ze strany těch, kteří jej používají*“).

Mills uzavírá svou kapitolu prohlášením: „*Nejenže užití pojmu ‚cinematický‘ zjednodušuje kinematografii, jeho propletení s otázkami kvality a kulturních hierarchií, ale ukazuje, že použití v televizních studiích nikdy není nevinné. V jistém smyslu už jen fakt, že termín ‚cinematická televize‘ vůbec existuje, nám říká vše o televizním stylu; nebo lépe řečeno, přetrvávání termínu může být nahlíženo jako neustávající nejistota ohledně stylistické bohatosti, diverzity a specifických médií, o němž tvrdíme, že jej studujeme.*“ (ibid.: 64–65) Stejně jako první dvě věty v předchozí citaci i tady vyvstává na povrch Millsova skepse vůči konceptu cinematizace televize a jeho funkčnosti v diskurzu televizních studií, rovněž skepse ohledně vztahu televizních studií k televizi. Pro Millse zde proniká potřeba omlouvat se či obhajovat studium televize, jež bylo typické v jeho diskurzu v počátcích oboru (viz str. 77).

Podobná skepse prostupuje také kapitolu Jaramillo, která začíná deklarací:

„*Na poli televizních studií by ‚cinematický‘ mělo být kontroverzním slovem. Mělo by zvednout obočí každému, kdo přemýšlí a píše o televizi; místo toho se stalo běžným mezi akademiky a popularizačními kritiky používat termín jako zkratku pro debatování ohledně komplexně vizuálního a zvukového stylu ve fikčních sériích, jako je Rodina Sopránových, Mad Men – Šílenci z Manhattanu a Perníkový táta. ‚Cinematický‘ konotuje umění smíšené s dojmem velkoleposti.*“ (2013: 67)

Síla popření a ironie je vehementnější než u Millse a od začátku je jasný postoj i cíl autorky. Jaramillo rezonuje jeho otázkou, proč se pojem cinematičnosti v diskurzu televizních studií vůbec objevuje. Již název kapitoly *Rescuing Television from ‘the Cinematic’: The Perils of Dismissing Television Style* ukazuje defenzivní postoj Jaramillo, která si klade za cíl doslova „*zachraňovat*“ televizi před nebezpečím cinematičnosti. Tento až odmítavý a obranný tón proniká celou kapitolou.

Jaramillo si je zjevně vědoma původních významů slova cinematický ve filmových studiích: „*Cinematický film je ten, jenž vyžaduje sledování v kině, aby mohl být vytěžen každý kousek jeho vizuální a zvukové hloubky. Termín je vyhrazen pro filmy, které odhalují využití filmařských technik ve službách dovednosti a kreativní vize. Je to ve své podstatě pozitivní, dokonce chlubitivé slovo, které láká mnoho lidí a kteří jej přiřazují k tomu*

nejlepšímu z nejlepších v televizi.“ (ibid.) Jaramillo zde odkazuje k interpretaci cinematičnosti jako „*jedinečných a nejlepších kvalit kinematografického umění*“ (Mast 1974: 375) a toho, „*co kinematografie dělá dobře (či nejlépe)*“ (ibid.: 376). Jak jsem již polemizovala ve třetí kapitole, je potenciálně problematické převádět tento význam na televizi. Není jasné, zda to znamená, že se v těchto pořadech projevují „*nejlepší kvality*“ kinematografie nebo že se projevují „*nejlepší kvality*“ daného média, tedy televize.

Ve spojitosti s cinematizací Jaramillo cituje Michaela Allena (2008), Roberty Pearson (2007), Nelsona (2007), Caldwell (1995) a Elany Levine (2008). S výjimkou Levine teoretici koncept užívají k poukázání na výjimečnost audiovizuálního stylu. Allen se vyjadřuje k minisérii *Ze Země na Měsíc* (1998) jako „*televizní produkci s aspirací na cinematičnost*“ (ibid.: 68), Pearson popisuje, jak kritici u pilotu *Ztracených* (2004–2010) hledali spřízněnosti s kinematografií, a nakonec odkazuje k Nelsonově pasáži z jeho kapitoly v monografii *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (2007), v níž srovnává „*vylepšenou obraznost*“ televize s filmovou estetikou (2013: 68). Podle Jaramillo tyto texty „*staví televizi do pozice vlastního omezovatele a kinematografie ji může nějak zachránit od sebe samotné.*“ (ibid.) Opět se zde objevuje metafora „*záchrany*“, tentokrát ovšem převrácena v sarkastickém komentáři. Jaramillo ji používá v textu opakovaně, např. „*argumentuji, že se příliš spoléháme na pojmy, které charakterizují televizi jako stylistickou skládku, která se musí modlit, aby ji kinematografie zachránila*“ (ibid.: 71). Jaramillo také kritizuje Caldwellovu terminologii televizualita a styl nulového stupně. Domnívá se, že tím Caldwell implikuje, že televizní styl může být pouze přemrštěný nebo vyprázdněný (ibid.).

Dále poznamenává, že předpoklad, s nímž tyto texty pracují, je, že „*filmový vzhled, promítnutý na televizi, povýšil menší médium a vymazal hierarchii*“ (ibid.: 71). Nicméně Jaramillo s tímto předpokladem nesouhlasí a domnívá se, že cinematizace má opačný efekt. Svůj argument podporuje citací Levine, podle níž v minulých dekáдах došlo k hierarchizaci i uvnitř televize, a to kvůli aplikaci termínů jako cinematický či románový na televizní díla (Levine 2008: 393, citováno v Jaramillo 2013: 68). Přímá kritika cinematizace se projevuje na následujících stranách, kdy Jaramillo prohlašuje: „*„Cinematičnost“ odstraňuje televizní text a jeho styl z média, které studujeme, a přemisťuje jej jinam.*“ (ibid.: 73) a „*argumentuji, že se příliš spoléháme na pojmy, které charakterizují televizi jako stylistickou skládku, která se musí modlit, aby ji kinematografie zachránila*“ (ibid.: 71).

Jaramillo v první citaci naráží na odnětí televizních charakteristik ze cinematické televize, která i přes vliv kinematografie zůstává televizí. Tento argument rozvíjím v poslední kapitole, v níž představuji model negociace televizního stylu. Domnívám se, že právě negociace nabízí řešení problému, na nějž naráží Jaramillo.

Jaramillo s jistou dávkou ironie komentuje i vztah cinematizace a quality TV:

„Existuje jedna televizně specifická fráze, kterou akademici používají k popisu dobře vypadající, dobře napsané, dobře vytvořené, sofistikované televizi. Tou frází je ‚quality TV‘. Tato banální dvojice slov je ta nejvyšší chvála, jaká může být programu dána, aniž by bylo nutné uchýlit se k ‚cinematičnosti‘. Kdo potřebuje umění, když máte ‚kvalitu‘? Kritici a akademici, kteří argumentují pro užívání termínu ‚quality TV‘, mají tendenci uplatňovat ‚cinematičnost‘, aby podpořili estetickou legitimitu svých vybraných pořadů.“ (ibid.: 72)

Byť zde Jaramillo koncept quality TV (a potažmo cinematizace) kritizuje, používá pro jeho popis slova pozitivně hodnotícího charakteru („dobře vypadající“, „sofistikovaný“) a superlativy („nejvyšší chvála“) a kinematografii označuje za umění („...aniž by bylo nutné uchýlit se k ‚cinematičnosti‘. Kdo potřebuje umění, když máte ‚kvalitu‘?“). Pozitivní charakter adjektiv quality TV ovšem podrývá přetrvávající ironie. Podobnou argumentaci Jaramillo používá ve svém dřívějším textu, v odborném článku *The Family Racket: AOL Time Warner, HBO, The Sopranos, and the Construction of a Quality Brand* z roku 2002: „Největší chvála, na niž může televizní série aspirovat, je ‚kvalita‘.“ (67) Zároveň následuje věta, která pomáhá dovysvětlit myšlenku ohledně umění vs. kvality: „Ale ‚kvalita‘ se v kinematografii nazývá ‚uměním‘, tedy klasifikací, která údajně překonává napětí mezi ekonomikou a estetikou.“ (ibid.) Oba texty lze interpretovat tak, že Jaramillo předpokládá, že zatímco kinematografie může být umění, televize dosáhne v nejlepším případě označení kvalitní.

„Situace se komplikuje, pokud se více zaměříme na jazyk. Existuje jedna televizně specifická fráze, kterou akademici používají k popisu dobře vypadající, dobře napsané, dobře vytvořené, sofistikované televizi. Tou frází je ‚quality TV‘. Tato banální dvojice slov je ta nejvyšší chvála, jaká může být programu dána, aniž by bylo nutné uchýlit se k ‚cinematičnosti‘. Kdo potřebuje umění, když máte ‚kvalitu‘? Kritici a akademici, kteří argumentují pro užívání termínu ‚quality TV‘, mají tendenci uplatňovat ‚cinematičnost‘, aby podpořili estetickou legitimitu svých vybraných pořadů. Jistě, základní formální prvky a

pravidla pocházejí z filmového řemesla, ale ‚cinematičnost‘ implikuje více než jen společný formální původ. ‚Cinematičnost‘ odstraňuje televizní text a jeho styl z média, které studujeme, a přemísťuje jej jinam.“ (ibid.: 73)

Jak dokazuje první věta odstavce, i pro Jaramillo jazyk představuje zcela zásadní složku, což opět vede k užívání uvozovek u problematických slov. Paradoxně, jak jsem zmiňovala výše, Jaramillo sama užívá slova a slovní spojení, které mají hodnotící charakter (dobře vypadající, sofistikovaný, banální, nejvyšší, chvála, umění aj.) a nejsou problematizována. Přitom slouží ke kritice estetických soudů a kulturních hierarchií, jež se opírají o podobné formulace. Zároveň je třeba upozornit, že tato pasáž pracuje s ironií a nadsázkou („*Kdo potřebuje umění, když máte ‚kvalitu‘?*“), což souvisí s cílem textu podnítit diskusi, a to i za pomoci lehce provokativního tónu. Tato provokace se projevuje i na konci kapitoly, když Jaramillo prohlašuje: „*Zároveň bylo velmi málo pozornosti věnováno velkorysému užití slovní zásoby, která privilejuje kinematografii. Takže se podivuji, jak můžeme psát o televizní estetice, když jsme zatíženi hyper-kritičností vůči televiznímu stylu a pokryteckým zájmem o dominanci kinematografie [...].“ (ibid.: 74)*

Text Jaramillo implikuje kritiku vůči akademikům samotným a vybízí je k přehodnocení jejich vztahů k televiznímu a filmovému stylu. Ve spojitosti s kinematografií Jaramillo aplikuje hodnotící slova s mocenskými konotacemi jako „*privilegia*“ a „*dominance*“, čímž poukazuje dle ní na přetrvávající kulturní nadřazenost filmu nad televizi. Slovo „*privilegium*“ se objevuje také v části, v níž Jaramillo zkoumá esencialismus a mediální specifitu: „*Televizní akademici používají termín ‚cinematičnost‘, aby se odvolali na esenci filmu, což je dle Carrolla slepá ulička, aniž by projevíli zájem o osvobození televize z hierarchie, která privilejuje film – a dokonce používají toto privilegium k legitimizaci stylu v televizi.“ (ibid.: 72)* Proniká zde vyčítavý tón vůči jiným televizním teoretikům, kteří podle Jaramillo podléhají chápání kinematografie jako „*vyššího umění*“. Jaramillo sdílí s Millsem dojem, že přetrvává nejistota ohledně studia televize i mezi těmi, kteří jí vědecky věnují. Podle Richards tato nejistota charakterizovala první dekády televizních studií, kdy „*[i] ti, kteří brali televizi vážně, ve výsledku pojednávali o její odlišnosti od kinematografie, jako kdyby šlo o nedostatky.“ (2021: 7)* Pro Charlotte Brunson ambivalentní postoj k televizi pokračoval i po legitimizaci oboru, kdy „*velké množství akademických a populárních textů o médiu je pronásledováno úzkostí ohledně kulturní legitimizace sledování televize“ (1998: 96). Mills*

a Jaramillo onu úzkost nacházejí i o patnáct let později a projevuje se podle nich užitím terminologie cinematický.

Ačkoli postoj Millse a Jaramillo je možná až příliš odmítavý, otvírají diskusi ohledně problematických aspektů cinematizace televize. Patří k nim kulturní legitimizace televize a kulturních hierarchií, zda koncept pomáhá legitimizovat médium, nebo jen určité druhy žánrů a produkcí, otázky mediální specifity a esencialismu ve spojitosti s nejednoduchou definicí médií jako takových, otázky funkce cinematičnosti v televizní stylistice, estetice a další. Následující publikace, které se cinematizaci televize věnují nebo ji alespoň krátce zmiňují, zahrnují problematičnost konceptu a citují Millse i Jaramillo (Andrews 2014, Wheatley 2016, Dunleavy 2018, Restivo 2019, Richards 2021, Comerford 2022).

Hannah Andrews ve své publikaci *Television and British Cinema: Convergence and Divergence Since 1990* (2014) kriticky nahlíží na cinematizaci televize v kapitole *Quality in Broadcasting: Public Service Brands and ‚Cinematic‘ Television*, přičemž se opírá o Millsovy argumenty. Andrews se domnívá, že v televizní estetice došlo k odklonu od předchozích fenomenologických a mediálně specifických přístupů k televiznímu stylu směrem k smýšlení, jež je ovlivněno akademickou filmovou kritikou (2014: 17). Podle Andrews tato změna obsahuje „*tiché smíření se s hierarchií médií, která upřednostňuje ‚cinematizaci‘ nad ‚televizností‘*“ (ibid.). Andrews opakuje dojem Millse a Jaramillo, že cinematičnost není pro televizní studia užitečný koncept: „*‚Cinematický‘ je bezvýznamné přídavné jméno, protože ve skutečnosti jsou stylistické možnosti kinematografie a (zvláště jednokamerové) televize v rámování, svícení, mizanscéně a tak dále víceméně totožné.*“ (2014: 16) Podle Andrews není plodné diferenciovat mezi kinematografií a televizí na základě stylu, jelikož v současnosti obě média mají možnost používat stejné či podobné kamery a jiné prostředky, jsou natáčeny a distribuovány digitálně atd. Pokud se v něčem odlišují, a tedy je možné nazývat televizí cinematickou, je to produkce: „*Relevantnější praktické rozdíly mezi formami jsou v rozpočtu a programové skladbě a tyto odlišnosti jsou platné uvnitř průmyslu i napříč jimi. Je obrovský rozdíl v rozsahu možností, které jsou dostupné producentovi vysokoprodukční primetimeové dramatické série a producentovi denního dětského programu, ti, kteří utvářejí estetické soudy, by měli tyto rozdíly vzít v úvahu.*“ (2014: 16) Vysokoprodukční hodnoty a s nimi spojené náklady ostatně bývají často označovány jako cinematické (více se k tomuto tématu vyjadřují v následujících kapitolách).

Andrews opakuje Millsovu tezi, že současné akademické texty o televizi si často vybírají konkrétní televizní pořady a obhajují je jako „umění“ na úkor jiné televizní tvorby (ibid.: 17). To Andrews propojuje s podobným argumentem ohledně legitimizace televize, který uvádí Elana Levine a Michael Newman v *Legitimizing Television* (2012: 5). Dle nich koncepty jako cinematizace televize slouží k legitimizaci pouze vybrané televizní produkce, a to pomocí devalvace jiných pořadů (např. žánrů jako soap opera). Čím Andrews v rámci intertextuálního řetězce Millsův text transformuje (k čemuž by podle Fairclougha mělo dojít), je, kromě propojení s diskurzem legitimizace, doplnění o koncept divergence. Cinematizace televize se opírá o konvergenci médií, nicméně podle Andrews v reakci na konvergenci a digitalizaci přichází i snaha o zachování mediální specifity, a tedy vzniká divergence:

„Ačkoli je pravda, že technologické možnosti digitálních médií činí film a televizi z podstaty bližšími, přetrvávající rétorika ‚cinematického‘ a ‚televizního‘, vytváří distinkce (v bourdieuovském slova smyslu) mezi médii a staví je do vzájemně hierarchického vztahu, což je neobyčejně tradiční. Přes transformativní efekt digitální konvergence na televizi coby média, se objevuje stejně tak opoziční reakce, která je diskurzivní a snaží se udržet dosud existující hierarchie.“ (2014: 18)

Ačkoli je cinematizace televize běžně považována za důsledek mediální konvergence (Butler 2010, Levine – Newman 2012, Creeber 2013), je také částečně založena na mediální specificitě a s ní spojenými předpoklady; kinematografie se více spoléhá na vizuální složku, následkem čehož cinematické pořady jsou více vizuální (viz Caldwell, Nelson a Creeber) aj. Podobně argumentuje Helen Wheatley ve své monografii *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure* (2016), podle níž se spektakl nenachází pouze v kinematografii, tudíž označovat jakýkoli televizní spektakl za cinematický je příliš zjednodušující (ibid.: 7). Wheatley se domnívá, že televize může být někdy intimní a někdy spektakulární, stejně jako kinematografie (ibid.: 4). Wheatley argumentuje, že spektakl v televizi může být reprezentován cinematickými pořady, ale také televizními žánry (cestopisné a přírodopisné pořady, televizní varieté, slow TV aj.). Jejím argumentu věnuji větší prostor v následující kapitole.

Televizní teoretička Trisha Dunleavy se domnívá, že „*problémy, které jsou vnímané při užití termínu ‚cinematický‘ v televizi, počínají jeho nedostatkem konkrétnosti, nejen co se týče popisu různých přístupů k vizuálnímu stylu, který je charakteristický pro televizi, ale*

stejně tak přesnému určení toho, které stylistické vlastnosti celovečerních filmů vybízí k tomu, aby byly zhodnoceny jako ‚cinematické‘.“ (Dunleavy 2018: The Idea of ‚Cinematic Television‘) Kritika vágnosti pojmu souvisí s jeho příliš častým užíváním, a to včetně populárních a průmyslových diskurzů. Dokonce také Nelson, který koncept vnímá jako užitečný, prohlašuje, že jde o „nálepku, která je až příliš často a příliš volně aplikovaná na současné televizní série“ (2007). Podobně se k němu vyjadřuje Restivo, dle nějž „...fráze ‚cinematická televize‘ byla užívána až příliš nahodile a s velmi málo konceptuální přísností.“ (2019: 5)

Jak je patrné dále z následné citace, Dunleavy si je vědoma snah filmových studií pojmenovat mediální specifitu kinematografie prostřednictvím cinematicnosti. Vnímá však jako problematické, stejně jako Mills a Jaramillo, vymezovat jednotný filmový a televizní styl, založený právě na mediální specifitě.

Dunleavy předkládá tři důvody, proč považuje koncept za problematický: „Termín ‚cinematický‘, jenž byl přivlastněn především z diskurzů celovečerních filmů, je kontroverzní, pokud je uplatněn na televizi, ve třech hlavních ohledech. Za prvé, pokud je použit k posouzení stylistických vlastností TV pořadů, může být osočen z toho, že pořady nedokáže zhodnotit v kontextu jejich vlastního média (viz Jaramillo 2013). Za druhé, pokud může být televize považována za ‚cinematickou‘, jak tedy vysvětlíme to, že tento popis je uplatnitelný na prestižní dramata, ale ne na jiné fikční formy TV, jako například soap opery (viz Mills 2013)? Za třetí, pokud prestižní dramata mohou být posouzena jako ‚cinematická‘, ale soap opery ne, reflektuje to implicitní předpoklad, že některé formy TV jsou kulturně ‚nadřazenější‘ nad jiné?“ (Dunleavy 2018: The Idea of ‚Cinematic Television‘)

Z textu vyplývá, že cinematizace může vytvářet estetické soudy („posouzení“, „zhodnotit“) a kulturní hierarchie („některé formy TV jsou kulturně ‚nadřazenější‘ nad jiné?“). Dunleavy se distancuje od vlastního vyhodnocení konceptu citováním jiných autorů (Mills, Jaramillo) a užitím otázek místo oznamovacích vět. Což odpovídá funkci celé podkapitoly *The Idea of ‚Cinematic Television‘*, jíž je především shrnutí tezí a otázek spojených s cinematizací televize. Pokud Dunleavy v rámci publikace označuje nějaký pořad za cinematický, je to prostřednictvím citace jiného teoretika či teoretičky, a nikoli vlastní interpretací.

Dunleavy problematizuje koncept cinematizace televize poukázáním na hybridní povahu média, jelikož si televize od svých počátků půjčovala různé prvky z jiných médií včetně kinematografie (ibid.). To ostatně učinil již Caldwell, když analyzoval televizi v 50. letech a upozorňoval na uplatnění klasického hollywoodského stylu či expresivní kamery filmu noir (1995: 49–52). Opakuje také Caldwellovu tezi, že důraz na vizuální styl se stal marketingovou strategií, jak „*zvýšit kulturní prestiž TV dramát a pomoci přilákat část diváků ,s vysokou hodnotou‘, za něž byli zadavatelé reklam ochotni mnohem více zaplatit*“ (Dunleavy 2018: The Idea of ‚Cinematic Television‘). Podobně jako Andrews i Dunleavy upozorňuje, že rozdíly mezi médii jsou spíše v produkčních podmínkách (ibid.).

3.3 Revizionistické přístupy k cinematizaci televize

Jak Angelo Restivo (2019), tak Rashna Wadia Richards (2021) nabízejí poněkud odlišný přístup k cinematizaci televize. Ani jeden není tolik založen na technologii, která se ostatně, nejen v případě televize, velmi rychle proměňuje. Stejně tak se proměňuje vnímání toho, jaké technologie konotují televizi nebo kinematografii, jak ukazuje například Cardwell na adaptaci formátu 16:9 televizí (2015: 89). Restivo i Richards se sice zaměřují jako jejich předchůdci na seriálová dramata (Restivova monografie je případovou studií quality TV pořadu *Perníkový táta*), ale staví své definice cinematizace na jiných předpokladech, než je kvalita obrazu a zvuku. Pro Restiva cinematičnost nepředstavuje konkrétní styl, techniky či způsob natáčení, ale „*narušitele v režimu obrazů. Když se bavíme o selském rozumu, ve výsledku se bavíme o narrativech, jak jsou vytvářeny obrazy a strukturování obrazů má vždy potenciál vytvořit mezery, nejistoty a kontradikce ve vyprávění, jehož jsou součástí*“ (2019: 6–7). „*Selským rozumem*“ zde odkazuje na tezi psychoanalytika Jacquese Lacana, že „*nevědomí funguje prostřednictvím mihotání, které narušuje plynulý tok symbolických/imaginárních narativů, které konstruuji náš svět ,selského rozumu‘*“ (ibid.: 6). Jak Restivo rozvádí později: „*...zápletka a vývoj postav je to, co fascinuje publika a fanoušky série. Ovšem pojem cinematičnosti nás automaticky žádá, abychom odložili narativní funkci obrazů, abychom mohli hledat něco jiného*“ (ibid.: 43). Cinematičnost tedy označuje moment, kdy je vyprávění posunuto do pozadí a do popředí se dostává obraz, čímž je publikum vyzváno, aby jej prozkoumalo či se jím kochalo. Podobně funguje spektakl, který pozastavuje vyprávění a vybízí publikum, aby si prohlédlo a ocenilo promítané či vysílané obrazy (viz následující kapitola). Restivo však koncept spektaklu nevyužívá a nepropojuje jej se svou definicí cinematičnosti.

Restivo má k cinematičnosti a cinematizaci televize kritický postoj

„Na následujících stranách argumentuji, že fráze ‚cinematičká televize‘ byla užívána příliš nahodile a s velmi málo konceptuální přesností. Výsledkem je, že nadšenci fráze prohlašují, že televize (‚konečně‘) dosáhla estetické sofistikovanosti kinematografie, což pak vede oponenty k obvinění nadšenců, že nikdy skutečně televizi nerozuměli a že jednoduše ožívují zastaralou a elitistickou kulturu vkusu, aby oslavovali něco, co je ve výsledku jen další příklad (nehledě na to, jak dobře vytvořené) seriálové televize.“ (2019: 5)

Na konci této věty Restivo v poznámce pod čarou cituje Jaramillo (2013), což je ostatně rozpoznatelné i z jeho formulací. Například druhá věta výše uvedené citace konotuje – mimo jiné svou ironií – úvodní pasáž z textu Jaramillo: *„Na poli televizních studií by ‚cinematičká‘ mělo být kontroverzním slovem. Mělo by zvednout obočí každému, kdo přemýšlí a píše o televizi; místo toho se stalo běžným mezi akademiky a popularizačními kritiky používat termín jako zkratku pro debatování ohledně komplexně vizuálního a zvukového stylu ve fikčních sériích...“ (2013: 67)* Restivo očividně nepopírá funkčnost konceptu cinematizace televize, jelikož hledá vlastní definici a přístup k ní. Ale sdílí nevoli Jaramillo vůči arbitrárnímu užití konceptu na jakýkoli stylově výrazný pořad. Restivo pokračuje prohlášením: *„Chci, aby bylo jasno: tím, že argumentuji, že Perníkový táta je cinematičká (a televizní), se rozhodně nepřidávám do diskuse, zda jsme uprostřed nového zlatého věku televize; ani nečiním prohlášení ohledně základní povahy televizního média.“ (2019: 5)* Restivo se tedy pokouší záměrně vyhnout hierarchizaci a kulturním soudům, byť samozřejmě již výběr jeho případové studie představuje estetický soud; *Perníkový táta* se řadí k nejčastěji zmiňovaným quality TV a cinematičkým pořadům (Jaramillo 2013, Pierson 2014, Mittell 2015, Engel – Wanat 2016, Dunleavy 2018 aj.).

Restivo nejdříve věnuje prostor kritice konceptu a způsobům, jakým se o něm uvažuje a píše. Za prvé problematizuje tendenci vnímat cinematizaci jako následek technologické evoluce: *„...z pohledu diskurzů ohledně cinematičnosti je jednoduché vidět, jak tyto technologické, průmyslové a kulturní vývoje mohou vést ke všeobecnému neformálnímu osvojení termínu jako analogie: velikost obrazovky, zvuková hutnost, tematický obsah, provokativní obrazy a divácké praktiky, to vše zdánlivě směřuje ke konvergenci s kinematografií. A je to tohle analogické užití termínu, které je pro mnoho televizních teoretiků problematické (stejně jako pro mé argumenty, ale z jiných důvodů).“ (ibid.: 25–26)* Technologie a s ní spojené produkční podmínky a způsoby sledování televize

se neustále mění. Širokoúhlý formát a obrazovky, stereofonie či CGI, které zmiňuje Creeber (2013: 86–100), nebo digitalizace, postprodukční střih či natáčení v lokacích, které zmiňuje Nelson (2007: 109–116), již nekonotují kinematografii, ale jsou zcela asimilovány televizí.

Za druhé Restivo argumentuje, že televize se nijak zásadně nemění s ohledem na vyprávění, ani v případě kabelových stanic, které vysílají pořady bez přerušování reklamami (2019: 26). Podobně i Nelson vnímal odlišné formy vyprávění jako hlavní rozdíl mezi kinematografií a televizí (2007: 11). Stejně tak Jason Mittell ve své publikaci *Complex TV* uvádí, že ačkoli kinematografie bezesporu ovlivnila televize, zvláště s ohledem na audiovizuální styl, je zdrženlivý v použití termínu cinematický na dlouhodobě vyprávěné televizní formy (2015: 18). S uvedením strategie Netflixu zveřejňovat celé sezóny najednou se ozývají hlasy, deklarující také cinematizaci televizního vyprávění, objevují se však opoziční názory, že se vyprávění nijak výrazně nemění (více v poslední kapitole).

Restivo je kritický také vůči Caldwellově pojetí cinematičnosti: „*Ačkoli je tento schematický náskok užitečný pro pochopení televizního stylu v 80. letech, povaha termínu ‚cinematický‘ zůstává problematická. Caldwellova definice termínu je i tak analogická (ne-li tautologická): ‚Cinematický evidentně odkazuje k filmovému vzhledu v televizi.‘ Dále poznamenává, že to neznamená pouze natáčení na filmový pás, jelikož tato praktika sahá do 50. let; znamená to přisvojení si jiných charakteristik kinematografie, z nich vybírá ‚spektákl, vysokoprodukční hodnoty a kameru celovečerního filmu.‘ Problémem zde opět je, že analogický vztah je založen na souboru náhodně vybraných (a vágně definovaných) prvků: v tomto případě se zdá, že cinematičnost vzešla z jakéhosi ‚sebeumístění‘, v němž se kinematografie zužuje na určitý pohled, který o ní má průmysl a obecná publika. Jistě není problém přijít na příklady filmů s nízkou produkční hodnotou, které by člověk nazval velmi cinematickými: většina béčkové produkce Hollywoodu by se takto dala popsat.*“ (2019: 28)

Restivova kritika Caldwellovu definici ovšem trivializuje; Caldwell ji v pozdějších kapitolách rozvíjí a vysvětluje, co míní „*filmovým vzhledem*“ a „*kamerou celovečerního filmu*“ (1995: 84–88). Restivova teze ohledně konotace kinematografie se spektáklem a vysoko-produkční hodnotou však nabízí důležitý podnět. Existuje velké množství filmových historických směrů či druhů produkcí, které ani s jedním nepracují. Kromě béčkové produkce Hollywoodu zde spadají například nezávislé produkce, některé dokumenty či filmy pracující s dokumentárním realismem (např. neorealismus či britská nová vlna), experimentální a avantgardní filmy a mnoho dalších. Restivo navíc upozorňuje na pojetí

termínu cinematický ve filmových studiích, podle nějž ne každý film je cinematický (ibid.: 28–29). Jak jsem již zmiňovala v kapitole na toto téma (str. 91–92), Restivo vysvětluje, že termín „*sloužil k vymezení předmětu a metody studia*“ a měl za cíl legitimizovat kinematografii jako umění s vlastními postupy, nikoli jenom jako prostředek k adaptaci již etablovaných literárních a dramatických děl (2019: 29). „*Je to tedy poněkud ironické, že když se cinematičnost přesouvá do televize, je kritizována za to, že je nenapravitelně propojena s kulturou vkusu elity,*“ komentuje Restivo (ibid.). Nicméně termín v kontextu kinematografie může být také hodnotící a diskriminující. Jak upozorňuje Mast či Carroll, může indikovat osobní preference uživatele pojmu spíše než mediální specifitu (viz str. 92).

Rashna Wadia Richards v *Cinematic TV: Serial Drama Goes to the Movies* (2021) představuje přístup k cinematizaci televize, jež se částečně odlišuje od těch předchozích. Richards zakládá svůj přístup na intertextualitě (ve smyslu odkazování na jiné kulturní produkty):

„Pořady, které jsou označeny jako cinematické, evokují momenty – někdy explicitně, jindy nezáměrně – z filmové historie. Televize nám připomíná kinematografii, protože si půjčuje od svého mediálního rivala, což je praktika, která je obzvláště rozšířená v současných dramatických seriálech. Když vidíme, že The Knick: Doktoři bez hranic se inspiroje Wellesem, když Rodina Sopránových (HBO, 1999–2007) smeká před gangsterským žánrem, když Bates Motel (A&E, 2013–2017) vzdává poctu Hitchcockově Psychu (1960), nejsme pouze svědky lineárního posunu od zdroje k jeho nápodobě, od starého k novému, od kinematografie k televizi. Ani se nejedná o cinematický vliv v tradičním slova smyslu. (...) Lépe řečeno, když seriálová dramata navštěvují filmy, ukazují archivní inspiraci (...).“ (2021: 2–3)

Slovní spojení „*smeká před*“ a „*vzdává poctu*“ mohou implikovat mediální hierarchii, ale Richards tím odkazuje k tomu, že intertextualitu dělí do několika kategorií: pocta (explicitní aluze), evokace (implicitní aluze), žánr (respektive „*žánrové překrývání*“ a hybridita) a parodie (ibid.: 24). V citaci má tedy na mysli první ze čtyř kategorií.

Richards zdůrazňuje, že se „*nejedná o studii remaků nebo spinoffů či rebootů, které mají mnohem více příčinný vztah mezi originálem a výsledkem. Dramatické seriály imitují celou řadu filmů. Některé se vysmívají svým cinematickým zdrojům, nebo je oceňují; jiné*

nabízejí pocty či vzdor nejen konkrétním filmům, ale také představám o kinematografii obecně.“ (ibid.: 10)

Richards si je vědoma kontroverzní povahy označení cinematičká televize. V návaznosti na Millse, Jaramillo, Levine a Newmana konstatuje, že „*musíme být opatrní, když jej uplatňujeme na televizní analýzu*“ (ibid.: 8). Domnívá se, že její přístup se distancuje od problematičkých konotací: „*Co kdyby existovala metodologie pro výzkum vztahu mezi kinematografií a televizi, která by se vyhnula představám o vlivu či přímé imitaci? To je cílem Cinematic TV.*“ (ibid.: 9) „*Představami o vlivu*“ má Richards na mysli teze ohledně údajného zlepšení televizního stylu vlivem kinematografie, což vyplývá z její kritiky Nelsona, který na ní vystavil svou definici konceptu (ibid.: 8). Souvisí to s jejím prohlášením, že „*nejsme pouze svědky lineárního posunu od zdroje k nápodobě*“ (ibid.: 3), kdy teze lineárního posunu může být problematičká.

Již Caldwell ji vnímal kriticky, když upozorňoval, že televizualita „*neznamená pouze to, že se televize jednoduše stala více vizuální, jako kdyby zlepšené produkční hodnoty dovolily nárůst formální sofistikovanosti. Takový náhled se stává obětí problematičké teze, že technologický vývoj způsobuje formální změny a že obrazová a zvuková sofistikovanost jsou pouhými vedlejšími produkty technické revoluce.*“ (1995: 4) Za prvé, Caldwell ukazuje, že vliv kinematografie byl v historii televize průběžný (viz adaptace neviditelného stylu klasického Hollywoodu televizi). Za druhé podle něj televizualita a cinematičnost byly také výsledkem průmyslových a kulturních změn, jako například narrowcasting. Podobnou kritiku předkládají Levine a Newman: „*Nicméně zpochybňujeme výsledky vychvalování televize v diskurzích legitimizace, diskurzích, které naznačují či otevřeně uvádějí chronologický historický vývoj, v němž ‚dobrá‘, ‚komplexní‘, ‚sofistikovaná‘ současná televize je zlepšením oproti dřívější televizi (...).*“ (2012: 164) Technologie a cinematizace televize jsou úzce propojeny. I Caldwell ve výsledku implikuje, že v 80. letech došlo ke zkvalitnění televizního zvuku a obrazu a díky tomu mohla vzniknout televizualita (viz jeho mapování nových technologií ovlivňujících možnosti natáčení). Problematičká je ale korelace zkvalitnění technologií s kinematografií.

Pokud jde o imitaci, odkazuje tím na myšlenku samotné cinematizace, že se televize stává více podobná kinematografii: „*To, proti čemu Mittell a jiní protestují, je interpretace vývoje quality TV jako lineárního posunu od cinematičkého zdroje k povýšené imitaci.*“ (ibid.: 9) Mittell ve své publikaci *Complex TV* analyzuje, jak vývoj v televizní technologii,

průmyslu a distribuci ovlivnil televizní vyprávění. Podobně jako kritici cinematizace televize ale odmítá korelaci těchto změn s kinematografií: „*Tyto změny jsou běžně rámovány tak, že se televize stává více ‚literární‘ nebo ‚cinematickou‘, že vychází z jak prestižního, tak formálního slovníku těchto starších, kulturně více uznávaných médií; avšak tento posun můžeme lépe pochopit prostřednictvím pečlivé analýzy televize samotné spíše, než abychom trvali na cross-mediálních metaforách aspirace a legitimizace.*“ (2015: 2) Richards tedy odkazuje na Mittellovo odmítnutí rámovat výzkum televize jiným médiem.

Nicméně i přes snahu Richards vyvarovat se problematickým konotacím a „*představám o vlivu či přímé imitaci*“, místy tuto rétoriku opakuje. Například když ve své definici cinematičnosti prohlašuje, že „*nejsme pouze svědky lineárního posunu od zdroje k nápodobě, od starého k novému, od kinematografie k televizi*“ (ibid.: 2-3). Naznačuje, že onen „*lineární posun*“ zcela neodmítá. Navíc se přes svou definici, jež je dostatečně široká, aby pojala jakékoli televizní žánry a pořady, zaměřuje na dramata stejně jako její předchůdci (Nelson, Dunleavy, Restivo aj.). Podle Richards je cinematičnost intertextualita „*praktika, která je obzvlášť rozšířená v současných dramatických seriálech*“ (ibid.: 2). Zároveň se však tato forma cinematičnosti projevuje napříč žánry. Například animovaný sitcom *Simpsonovi* (1989–současnost) od svého počátku staví na neustálých aluzích a parodiích – kinematografie či jiných médií – dobře rozeznatelných či více obskurních. V epizodě *Výchova dívek v Americe*, v originále *The Dad Who Knew Too Little*, jsou reference na film noir (zkorumpovaný detektiv, motivy zločinu a zrady, zapadlé uličky a špinavá detektivní kancelář v nechvalně proslulé čtvrti), včetně původního názvu, parodující Hitchcockův thriller *Muž, který věděl příliš mnoho*, který má dvě verze (1934 a 1956). V závěru epizody je scéna odehrávající se v zrcadlovém sále a představuje aluzi na stejnou závěrečnou scénu z filmu noir *Dáma ze Šanghaje* (1947) (viz obr. 3 a 4). V epizodě *Speciální čarodějnický díl XI* se nachází parodie na scénu z oděských schodů z filmu *Křižník Potěmkin* (1925) Sergeje Ejzenštejna (obr. 5 a 6). U *Dámy ze Šanghaje* lze předpokládat určitou diváckou znalost, kdežto ruský němý film *Křižník Potěmkin* pravděpodobně rozpoznají pouze znalci filmové historie. Podobných aluzí a parodií jsou plné téměř všechny epizody Simpsonových, zvláště od třetí sezóny, kdy se pořad stal „*více ambiciózním satirickým projektem*“ (Clark 2022b: ‚I’m Better Than Okay, I’m Homer Simpson!‘). Podle definice Richards by tedy pořad *Simpsonovi* mohl být považován za cinematičnost a pravděpodobně víc než některá seriálová dramata či quality TV.



Obr. 3, Obr. 4



Obr. 5, Obr. 6

Posledním pramenem je publikace Chrise Comerforda *Cinematic Digital Television: Negotiating the Nexus of Production, Reception and Aesthetics* (2022). Pro Comerforda cinematičké pořady „jsou vnímány jako výrazněji propojené s cinematičkými vlivy na mnoha

úrovních. Ačkoli doslovná přítomnost exponovaných herců a užití CGI jednoduše nekonotuje cinematický vliv sám o sobě (...), naším prvním bodem musí být identifikace toho, co může být běžně asociováno s DNA těchto sérií, i kdyby jen na doslovné úrovni, jak lze vidět v průmyslových článcích, marketingu a reklamě a populárním diskurzu, zvláště na sociálních sítích.“ (ibid.: 6)

Comerford, který cinematickou televizi považuje za podskupinu quality TV, se domnívá, že „vzájemné vztahy mezi filmem a televizí v quality TV 21. století narušují dřívější jasné hranice mezi nimi, aspekt, jenž je podněcován televizními tvůrci, kteří explicitně čerpají z filmu jakožto primární produkční inspirace, průmyslovými vedoucími pracovníky, kteří neodbytně propagují televizní epizody jako filmové, a distributory zveřejňujícími původní filmy určené pro streamování společně s jejich bingeovatelnými televizními sezónami, přičemž propagují a vizuálně stylizují obě média podobným způsobem“ (ibid.: 8).

Z citace vyplývá předpoklad mediální specificity a esencialismu obou médií („dřívější jasné hranice mezi nimi“), ačkoli Comerford následně komentuje, že „říct, že film a televize jsou explicitně a neodvratně rozděleny, je pravděpodobně nesprávné“ (ibid.). Comerford opakuje tuto frázi, kdy například zmiňuje „dříve odlišné umělecké formy“ (ibid.: 9), „dříve odlišná obrazová média“ (ibid.) a „dříve odlišné objekty“ (ibid.: 26). Vzájemný vliv kinematografie a televize sahá až k jejím počátkům; například Edisonův a Dicksonův kinoskop, zařízení ke sledování filmů ve formě kukátka nebo veřejné projekce televizního vysílání na velkém plátně ve 30. letech, jak zmiňuje Richards (2021: 5). Průmyslový marketing a vliv distribuce na vyprávění jsou s ohledem na cinematizaci také poněkud kontroverzními tématy. Později Comerford upřesňuje, že „důraznější vykreslení vztahů mezi těmito médii může zlepšit pochopení produkčních a recepčních modů, které televize obsahuje“ (ibid.: 31). Ačkoli se to zdá paradoxní, mediální specificita může být nápomocná v lepším pochopení mediální konvergence a divergence.

Comerford prohlašuje, že jeho publikace „neignoruje přítomnost existující kulturní binarity filmu/televize a s ní spojené problémy ani neodmítá validní obavy Mittella, Millse, Jaramillo a jiných, co se týče propojení těchto podobných, a přece odlišných obrazových médií“ (ibid.: 11). Comerford hojně pracuje s texty těchto kritiků a problematické teze přiřazuje průmyslovému či populárnímu diskurzu, aby se této binaritě vyhnul. Zároveň s ní přiznaně pracuje v rámci analýzy, jelikož, jak komentuje, je přítomna v produkci těchto pořadů (ibid.: 10). Co podle něj propojuje tato média, je digitalizace. Proto se také zaměřuje

na specifika streamování a jeho vlivu na cinematizaci televize, například na status Netflixu jako produkčního filmového studia a televizního „kanálu“ zároveň a binge-watching.

Comerford také předkládá seznam atributů, které podle něj cinematičké série často obsahují: 1) herce a herečky, kteří jsou primárně spjati s kinematografií; 2) produkční podmínky jsou podobné celovečernímu filmu „*s prvky jako natáčení, střih, psaní, dialog a zvláštní efekty, podobající se kvalitě filmových děl a snahou evokovat filmovou zkušenost*“, přičemž zde uvádí kupříkladu delší dobu natáčení, než je v televizi běžné, jako v případě *Hry o trůny* a *Westworld* (2016–2022); 3) showrunner je známý filmový tvůrce, 4) vyprávění následuje serializovanou formu a „*série je charakterizována, většinou prostřednictvím rozhovorů s tvůrci a marketingem, jako filmový zážitek, často popisovaný jako ,x-hodin-dlouhý film*“ (ibid.: 7).

Comerfordovy parametry pro označení nějakého pořadu za cinematičké zjevně vychází více z produkčních podmínek a marketingu než z textuálních vlastností. Na jedné straně to pomáhá vyhnout se vágnosti a arbitrárnosti cinematičkého označení, které mu vyčítají kritici jako Mills, Jaramillo nebo Restivo. Ostatně přítomnost štábu spojeného s kinematografií je často považována v diskurzu televizních studií za projev cinematizace (Nelson 1997, Nelson 2007, Creeber 2013, Gray – Johnson 2021 aj.). Na druhé straně přebírání průmyslového diskurzu do akademického může být problematické, pokud není kriticky vyhodnocen. Na toto „nebezpečí“ upozorňují Levine a Newman: „*Někdy akademici souhlasí s perspektivami mediálních průmyslů tím, že citují nebo parafrázuji tvůrce či vedoucí pracovníky, aniž by zpochybňovali motivace za těmito výroky (...)*.“ (2012: 166) Podobně kontroverzní je Comerfordovo konstatování: „*V marketingu a populárním diskurzu je prominentní důraz na série, které upřednostňují spektakl a cinematičké afekt – pořady, které vyvolávají pocit, že se díváte na film.*“ (2022: 7) Je problematické předpokládat, že každý divák bude prožívat tentýž pořad či scénu stejně. V marketingu a populárním diskurzu mají takové výroky své funkce – jako propagace a distinkce. Comerford se ovšem také občas dopouští generalizací. Například v kapitole o cinematičkém stylu vysvětluje:

„*Uvádím zde pravděpodobně kontroverzní prohlášení, že většina běžných diváků, především těch, kteří nejsou zaměstnáni v akademické nebo průmyslové sféře nebo se jinak záměrně nedívají na televizi s nějakými specificky kritickými či analytickými záměry tak jako já, bude v prvé řadě asociovat své chápání cinematičnosti s rozpoznáním jejich primárně vizuálních vlastností, nikoli zvuku, vyprávění, herectví a jiných cinematičkých aspektů. Jak*

jsme viděli u kritiků, jako například u Jaramillo a Restiva, existuje představa, která asociuje cinematicnost především s vizuálem, vytvářející problémy v získání smysluplného pochopení toho, co pro nás v první řadě cinematicnost znamená.“ (ibid.: 54) Comerford si je vědom problematičnosti svého výroku („uvádím zde pravděpodobně kontroverzní prohlášení“). Ale zároveň akceptuje teze, které kritizuje, když o pár stránek později uvádí, že ve své analýze cinematického stylu podtrhuje „neodmyslitelné diskurzivní zaměření cinematické televize na vizuál“ (ibid.: 57). A stejně jako Caldwell, Nelson a Creeber považuje spektákl za definující prvek cinematické televize.

Na rozdíl od Nelsona (2007), Mittella (2015) a Restiva (2019) se Comerford nedomnívá, že by vůbec nedocházelo k cinematizaci televizního vyprávění. Comerford uznává, že lineárně vysílané pořady komplikují označení televize jako cinematické, ale také uvádí, že změny v distribuci a recepci, jako zveřejňování celých sezón najednou Netflixem a binge-watching, narušují tradiční způsoby sledování televize (ibid.: 8). Zároveň upozorňuje na to, že i pořady na Netflixu, jež je možné zhlédnout jako „x-hodin-dlouhý film“, podléhají struktuře, která pracuje s epizodami a jejich určenými začátky (expozicemi) a konci (ať už uzavřenými, či otevřenými, ibid.). Objevují se různé experimenty s atypicky dlouhými epizodami jako v případě *The OA* (2016–2019) a *Stranger Things*, jak však ukazují Lynn Kozak a Martin Zeller-Jacques (2021) ve své analýze druhého jmenovaného pořadu, struktura televizního narativu se nijak zvlášť nemění (více na str. 206–207). Kozak a Zeller-Jacques se domnívají, že akademici se v těchto případech až příliš spoléhají na apropriaci průmyslového diskurzu, aniž by analyzovali samotné vyprávění pořadů (ibid.: 220).

Co se týče cinematického televizního stylu, Comerford pojmenovává tři faktory, které se objevují v diskurzu cinematizace televize. Každý z nich je založen na tezi konkrétních teoretiků a teoretiček. Prvním předpokladem je to, že pořad se odlišuje od jiných programů pomocí cinematického audiovizuálního stylu (ibid.: 57). Comerford zde vychází z konceptu fenomenální televize (*phenomenal television*) Amandy D. Lotz (2014). Lotz koncept vysvětluje jako „specifickou kategorii programů, které si zachovávají společenskou důležitost přisuzovanou dřívějšímu chodu televize jako kulturního fóra, nehledě na změny v post-networkové éře“ (ibid.: 42). Změnami má Lotz na mysli především narrowcasting, v jehož rámci se televizní programy musí vymezit, aby dokázaly svoji kulturní relevanci (ibid.). Lotz zdůrazňuje, že fenomenální televize neznámá, že je

úspěšná nebo „lepší“ než jiná televize, ale řadí zde také pořady, které mohou fungovat jako kulturní kapitál (ibid. 44).

Dalším náhledem je předpoklad, že cinematičká televize vyvolává vizuální slast. Comerford se inspiruje publikací *Spectacular Television* Helen Wheatley. Ačkoli Wheatley explicitně odmítá korelaci cinematičnosti a spektaklu (viz následující kapitola), Comerford přesto uplatňuje její teze přesně za tímto účelem: „*I když se Wheatley vyhýbá propojení cinematičnosti s chápáním televize a spektaklu, používám její perspektivu ke zdůraznění cinematičké televize a jejího nedílného diskurzivního zaměření na vizuál a jejího následného vyvolání vizuální slasti, ačkoli ne všechny cinematičké série se spoléhají na velkolepý spektakl, aby vyvolaly tuto slast.*“ (2022: 57) Kromě toho, že Comerford částečně popírá text Wheatley, uplatňuje zde onu kulturní binaritu, když konstatuje, že „*nedílnou*“ součástí cinematizace je důraz na vizuál a spektakl a není zcela zřejmé, zda se jedná o jeho perspektivu, nebo aspekt diskurzu konceptu.

Posledním faktorem je to, že „*tento typ televize je plný diskurzivní zátěže, jako jsou otázky genderu, rasy, třídy a kulturního vkusu*“ (ibid.). Opírá se zde o tvrzení Levine a Newmana (2012), kteří se věnují legitimizaci a kulturní hierarchii v televizi. Podle nich cinematizace televize představuje jednu z legitimizačních strategií, přičemž další strategií je distancování se od určitých žánrů spojených s „méně hodnotnými“ publiky, jako jsou ženy, děti, dělnická třída, staří lidé aj. (ibid.: 5). Comerford například komentuje, že cinematizace televize a quality TV je běžně asociována s maskulinitou, jelikož cílí na mužská publika a produkují je muži, nebo tomu tak bylo v minulosti (Akass – McCabe 2007, Imre 2009, Lotz 2014 atd.). Levine a Newman analyzují způsoby, jakým nové technologie (jako HDTV ploché televizory) – uváděné jako katalyzátory cinematizace – byly propagovány a cíleny na mužská publika (2012: 157–150). Comerford konstatuje, že „*[a]nalýza cinematičké televize, obzvláště z hlediska televizní estetiky, musí tyto otázky rozpoznat.*“ (2022: 57) Cinematičkou televizi tedy nelze rozebírat, aniž by analytik či analytička neupozornili na její problematičké konotace.

Místy tedy není jisté, nakolik Comerford opakuje předpoklady a klišé cinematičkého diskurzu, aby je kriticky analyzoval, nebo je jednoduše akceptuje. Jeho hlavní tezí je, že nehledě na jeho problematičnost – nebo možná právě proto – koncept cinematizace televize existuje a je již zakořeněn v průmyslovém, populárním i akademickém diskurzu. Tím spíše je třeba mu věnovat výzkumnou pozornost.

3.4 Shrnutí

Jak tedy vypadají intertextuální spoje a jak byl v jejich rámci transformován koncept cinematizace televize?

Caldwell představil koncept cinematické televizuality jakožto specificky historického fenoménu, který vznikl z konkrétních historických, technologických a kulturních změn (narrowcasting, nové technologie jako citlivější filmové pásy aj.). Byť cinematickou i videografickou televizualitu považoval za průmyslové strategie, jak přilákat lukrativní skupiny diváků, vtělil jim určité kulturní statusy. Tím, že Caldwell označil tehdejší prestižní či quality TV pořady za cinematické a uvedl jako jejich funkci distinkci, koncept propojil s otázkami estetiky a hodnoty. Částečně lze vytvořit korelace mezi legitimizačními snahami televizních studií té doby a Caldwellovou publikací.

Není přehnané prohlásit, že Caldwell byl ve své době jeden z mála televizních teoretiků, jenž se zabýval televizním stylem a estetikou. Z tohoto důvodu se také stal pramenem pro téměř všechny následující teoretiky a teoretičky v této oblasti (z analyzovaných pramenů na něj neodkazuje pouze Richards).

S příchodem dalších změn jako digitalizace, vysoké rozlišení, DVD, internet a jiné se cinematizace televize stala často skloňovaným pojmem. S tím souvisí i akademický zájem o téma mediální konvergence, jak je patrné z textů Butlera a Creebera. Ze cinematické televizuality se stává cinematická televize, která není asociována s tvorbou 80. a 90. let, ale se současnými pořady obecně. Teoretici ji spojují s určitými technologiemi, žánry (drama) a druhy produkce (quality TV, tvorba kabelových stanic). Vůči konceptu nejsou nekritičtí, nicméně ne s takovou silou projevu jako jejich následovníci, kteří se jím v rámci intertextuálních spojů vymezují. Mills, Jaramillo, Andrews, Dunleavy, ale také částečně Restivo a jejich předchůdci Levine a Newman problematizovali cinematizaci televize způsobem, který zůstal s konceptem již úzce spjat, jak reflektuje Comerford (2022: 55–57). Možným důvodem pro tento kritický „obrat“ je přetrvávající krize identity televize v televizních studiích (viz str. 80–84). Tu způsobily nová média a teze o mediální konvergenci, kdy to, co znamená televize, začalo být méně jasně definovatelné. Cinematizace televize ke krizi identity mohla přispět. Jaramillo uvádí: „*Cinematičnost*‘ *odstraňuje televizní text a jeho styl z média, které studujeme, a přemisťuje jej jinam.*“ (2013: 73) Proniká zde určitá úzkost ohledně statusu televize

a televizních studií. Zatímco Mills a Jaramillo jsou vůči konceptu odmítaví, Andrews jej považuje za užitečný za předpokladu, že označuje rozdíly v produkčních podmínkách, a ne technologiích daných médií. Dunleavy se pro změnu dotazuje, „*jaké jiné označení než ‚cinematická televize‘ může efektivně zohlednit narůstající stylistickou blízkost mezi high-end TV dramaty a celovečerními filmy*“ (2018: The Idea of ‚Cinematic Television‘). Jak také komentuje Comerford o několik let později: „*At’ se vám to líbí, nebo ne, cinematická digitální televize je tady a zaslouhuje si další výzkum.*“ (2022: 157) Přítomnost konceptu v diskurzu televizních studií znamená, že ačkoli může být problematický a nemá pevně danou definici, která by jej ukotvila, je třeba mu věnovat kritickou pozornost.

Kritický obrat také může být důvodem, proč následující teoretici hledají nové přístupy ke konceptu cinematizace. Restivo nabídl definici, která se vymezuje vůči těm předchozím, a má potenciál být použita na jakoukoli televizní tvorbu, nejen drama a quality TV. Podobně Richards, která vytěžila intertextuální význam cinematizace televize, přišla s metodou, jak aplikovat cinematičnost na různé televizní žánry a produkce. Byť intertextuální přístup není novinkou – viz Butlerův text – Richards jej rozpracovává v mnohem větším rozsahu než její předchůdci. Nicméně tak jako Restivo i Richards svůj přístup omezuje na drama a quality TV. Tendence zkoumat cinematičnost pouze u tohoto žánru a produkce v podstatě prostupuje celou genealogií konceptu a domnívám se, že by měla být narušena. Přístupy Restiva a Richards dovolují analyzovat cinematičnost mimo kontext dramatu, quality TV a technologických inovací. Pokud by byly aplikovány na jinou televizní tvorbu, možná by byla narušena, alespoň částečně, i problematičnost konceptu. Comerford v dané tendenci pokračuje, ale snaží se být vůči konceptu kritický, což podle něj k analýze cinematizace patří. Comerfordův přístup se více podobá předchozím definicím, nicméně nabízí mnohem jasnější vymezení toho, co spadá do cinematické televize, a zároveň do něj sebereflexivně zakomponoval problematizaci konceptu.

Původní Caldwellovo označení stylisticky excesivní televizní tvorby 80. a 90. let se stalo „*zkratkou pro debatování ohledně komplexně vizuálního a zvukového stylu ve fikčních sériích*“ (Jaramillo 2013: 67), spílaným pojmem, ale především konceptem, který je běžnou součástí diskurzu televizních studií. Jak uvedl Comerford, je zde a je třeba jej zkoumat. Cinematičnost a cinematizace televize má různé významy a je tedy třeba specifikovat, jak k nim analytici přistupují, aby nevyzněly jako vágní pojmy s arbitrárními vlastnostmi.

V následujících kapitolách analyzuji vztah cinematizace a spektaklu a nabízím vlastní nástroj, jak ke konceptu přistupovat, čímž je negociace.

4. Intertextuální propojení cinematizace televize a spektáklu

Caldwell ve své definici cinematické televize uvádí, že „*cinematické hodnoty přinesly do televize spektákl, vysokoprodukční hodnotu a kameru hraného filmu*“ (1995: 12). Teoretici, kteří následně psali o cinematizaci televize, vycházeli z Caldwellova coby popularizátora konceptu, ať už kriticky, či nekriticky (Nelson 2007, Butler 2010, Creeber 2013, Mills 2013, Andrews 2014 aj.). Nastalé vzájemné propojení obou konceptů dokládá Helen Wheatley v úvodu své monografie *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure* (2016), kde poznamenává, že je nutné vyjádřit se k cinematizaci televize, ačkoli se jí jinak v publikaci nevěnuje (6–7). Její kniha „*odmítá myšlenku, že spektakulární televize je svou podstatou cinematická*“ (ibid.: 7) a analyzuje televizní spektákl v různých formách, žánrech a historických obdobích (např. uvedení barevné televize na britský trh, televizní cestopisy z 50. let, Olympijské hry v Londýně v roce 2012). Wheatley tím implikuje otázku, proč by měl být spektákl považován za cinematický, když se vyskytuje napříč televizní produkcí a historií.

4.1 Mnohovýznamovost a problematika definování konceptu spektáklu

Než se dostanu k samotné analýze intertextuality spektáklu a cinematizace televize, je nutné si ujasnit, co spektákl znamená. Ačkoli se tento koncept běžně užívá ve filmových studiích i jiných oborech, je „*abstraktní a obtížně definovatelný*“ (Brown 2016: 2) a „*je jednodušší uvést příklady [spektáklu], než jej definovat*“ (Hall – Neale 2010: 5). Záměrně uvádím filmová studia, jelikož podle Wheatley spektáklu v televizních studiích není věnována příliš velká pozornost (2016: 3–4). Spektákl se objevuje jako koncept také mimo studium audiovize, reprezentovaný například v knize filozofa Guye Deborda, *Společnost spektáklu* (1967). V textu ale spektákl používám tak, jak jej chápou filmová a televizní studia (s přihlédnutím k mnohovýznamovosti konceptu i v těchto disciplínách). „*Problém definování konceptu je dilema mezi extrémně širokým vysvětlením, jež by pojalo všechny druhy spektáklu a více precizní definicí, která by upřednostňovala určité druhy filmové tvorby před jinými,*“ argumentuje Tom Brown (2016: 8). Obecné definice spektákl označují jako „*působivý, nezvyklý nebo znepokojivý fenomén či událost, které jsou viděny či zaznamenány*“ (Bukatman 2006: 81), „*něco, co je vystavené, poutající pohled, něco*

neobyčejného“ (Lavik 2008: 170), „*produkce obrazů, u kterých bychom se chtěli zastavit a zírat na ně*“ (King 2000: 4), „*obraz, který zachycuje divákův pohled a který, i když jen na okamžik, může být oceněn vně narativu*“ (Wheatley 2016: 1) a samotná Brownova definice citující Lauru Mulvey: „*akce či předmět, který je vystaven na pohled, jehož zvláštní vlastnosti zdůrazňují, bytí-pro-pohled nad jakýkoli narativní užitek*“ (2016: 8). Co mají tyto definice společného, je zdůraznění vizuální složky a zrakového vjemu, byť filmový a televizní zvuk může být také spektakulární (např. muzikál, zvukové speciální efekty, hudební video). Zároveň se pojí se spektaklem dnes již archaický předpoklad, že pozastavuje nebo zpomaluje vyprávění (de Cordova – Jacobs 1982, Mulvey: 1993, Neale 1983). Více specifický přístup ke spektaklu lze nalézt u Geoffa Kinga, který o filmovém spektaklu vydal několik publikací (2000, 2002, 2003, 2005). King pojmenovává konkrétní příklady spektaklu, například velkolepé akce (přestřelky, honičky v autech, exploze atd.), přítomnost hvězdy a performance (hudební, taneční, komediální), panoramatické záběry přírody a prostředí či scény násilí (2002: 181). Dalšími příklady mohou být speciální obrazové a zvukové efekty (King 2000, Tuck 2008) nebo součásti mizanscény jako kostýmy či rekvizity zdůrazněné způsobem snímání (Brown 2016: 22). Spektákl také bývá spojován s určitými žánry, jako například akční film (Arroyo 2000, King 2000, Lichtenfeld 2007 aj.), science fiction (King 2000, Tuck 2008), horor (Petley 2005, Wayne 2005), muzikál (Brown 2016), historický film (Hall – Neale 2010, Brown 2016) nebo mody produkce, především blockbustery (King 2000, King 2002, Hall – Neale 2010, Stringer 2003).

4.2 Narativní spektakl

Ačkoli je vzhledem k zaměření práce na televizní styl, je také třeba uvést, že koncept může být aplikován i mimo stylovou analýzu. Například Jason Mittell ve své teorii narativní komplexity pracuje s termínem narativní spektakl, jenž popisuje způsoby vyprávění, které ozvláštňují děj, aby „*překvapil a ohromil diváky*“, podobně jako stylistický spektakl (2015: 70). Narativní spektakl se může projevat na úrovni vyprávění celého pořadu, např. „*reálný čas*“ ve *24 hodin* (2001–2010), či na úrovni epizodních narativů (muzikálová epizoda *Ještě jednou a s citem* či epizoda s minimálním množstvím verbální komunikace, *Ticho*, v seriálu *Buffy, přemožitelka upírů*, 1997–2003).

4.3 Spektákl vs. vizuální slast

Snaha o definici spektaklu sebou přináší další problematiku, a to je subjektivita a historičnost. Jak upozorňuje Erlend Lavik: „*To, že různí lidé mají tendenci vnímat odlišné obrazy jako poutavé, je evidentní. Stejně tak, to, co bylo považováno za spektakulární v jedné éře, může být v jiné triviální.*“ (2008: 172) Tím pádem se nabízí možnost pracovat s obecnější definicí konceptu, přičemž by ale neměl být naopak příliš vágní. Zároveň považují za užitečné uznat, že existují různé druhy spektaklu. Co mají společného, je pak záměr a předpoklad, že vyvolají určité reakce. Spektákl tedy reprezentují momenty, které vyžadují divákovu pozornost, jeho upřený pohled (*gaze*), a mají v něm vyvolat ohromení, vizuální, až eroticky skopofilní slast (Mulvey 1993: 120–121) či přimět jej ke kontemplaci (King 2003: 158) – což se odvíjí od konkrétních typů spektaklu.

Na tomto místě je nutné pozastavit se nad vztahem mezi koncepty spektaklu a vizuální slastí. Oba odkazují k obrazům, které poutají upřený pohled, přičemž druhý z nich ve svém názvu obsahuje také afekt, jenž má divákovi přinést. Vizuální slast může být vnímána obecně jako požitek z vizuální podívané, nicméně v rámci filmových a televizních studií je úzce spojena s přístupem Laury Mulvey. V jejím pojetí vizuální slast indikuje patriarchální genderové pozice, kdy je žena/filmová postava (objekt) vystavena pro pohled voyeuristickému divákovi (subjektu) (1993: 123–126). Politicky zaměřená esej Mulvey „*zásadně a nevratně změnila naše chápání vizuální slasti. Z poměrně nevinného afektu – pocitem libosti se zabýval Kant ve své estetice – se vizuální slast stala něčím blízce spjatým s patriarchální ideologií*“ (Best 2007: 507). I přes tuto konotaci teoretici užívají koncept v jeho širším významu, například Wheatley (2016). Spektákl pak může být chápán jako jeden z typů vizuální slasti, jak k němu přistupuje právě Wheatley (ibid.).

4.4 „Spektákl velké obrazovky“ a „spektákl malé obrazovky“

V práci tedy pracuji se spektaklem jako určitým typem obrazů, které vyžadují upřený pohled a mají ohromit a zaujmout. Pro preciznější definici si půjčuji teorii Geoffa Kinga (2003: 159–162), přichází se dvěma kategoriemi spektaklu. „Spektákl velké obrazovky“ nebo „rozsáhlý výhled“ (*large-scale vista*) odkazuje k obrazům, jež „*vyhovují povaze specificky cinematičkého kontextu uvedení*“ (ibid. 158).

„*Obrazy jako velké celky výstavby Gošenu, odchodu z Egypta či rozestoupení Rudého moře v Deseti příkázáních nebo lod' v Titanicu jsou nabídnuty jako formy spektaklu velkých rozměrů divákovi, aby se opřel do sedačky a obdivoval je (...). Divákovi je dán čas k pečlivému prozkoumání obrazu: k obdivu sktruktury a detailu vytvořenými okázalými výdaji výpravy, lokací, rekvizit a komparzistů nebo nejnovějších iluzí dostupných díky užití nejmodernějších speciálních efektů.*“ (ibid.: 159)

Právě tento typ spektaklu King nazývá kontemplativním (ibid.). Zároveň „spektákl velké obrazovky“ může zahrnovat divákův obdiv k samotné konstrukci těchto obrazů (ibid.). To upomíná na kinematografii atrakcí, kterou teoretici a teoretičky často spojují se spektáklem (King 2000: 29–30, Lavik 2008: 183, Bukatman 2006: 77–81, Brown 2016: 29–31). Kinematografie atrakcí, termín Toma Gunninga, vznikla jako označení pro filmy před rokem 1906, jejichž záměrem bylo především ukázat možnosti nově vynalezeného média (Gunning 2006: 381). Tyto filmy se nesnaží vyprávět nějaký konkrétní příběh, ale předvést filmovou „*schopnost něco ukázat*“ (ibid.: 382). Na Gunninga navazuje později Mimi White ve své televizi atrakcí. White tím jednak, stejně jako Gunning, vymezuje historickou etapu tvorby, která neměla za cíl vyprávět, ale upozorňovat na své technologické možnosti, v tomto případě živé vysílání (White 2004: 84). Jednak termínem nazývá pořady, jejichž účelem je především vysílat konkrétní obrazy, často bez komentáře, jako přenosy z uličních kamer (ibid.: 88–89). Koncepty Gunninga i White sdílejí se spektáklem exhibicionistickou povahou. Kromě toho, že spektákl bývá definován „*produkcí obrazů, u kterých bychom se chtěli zastavit a zírat na ně*“ (King 2000: 4), jednou z možností interpretace „spektákl velké obrazovky“ je reflexe a obdiv k samotné konstrukci těchto obrazů (King 2003: 159).

Druhý typ označuje jako „spektákl malé obrazovky“ a zahrnuje techniky, které neztrácejí na své působivosti ani při přenosu na menší obrazovky (např. na televizi, DVD), jako např. rapidní střih, nestálý pohyb kamery (ibid. 160). Z tohoto hlediska se nabízí dané techniky doplnit o to, co Simon Lewis nazývá spektáklem předmětu: „*Spektákl předmětu se objevuje v momentu, kdy film žádá diváka, aby se díval na určitý objekt jako spektákl sám o sobě.*“ (2014: 218) Lewis zde řadí jak prostředí, tak rekvizity, kostýmy či lidské tělo („*komplexní vrstvení hvězdy a postavy*“ ibid.). Spektákl předmětu také využívá audiovizuálních natáčecích prostředků (např. specifickým svícením, přerámováním, zoomem), aby diváka upozornil na význam zobrazovaného (ibid.: 218–220). Tím, že spektákl předmětu vyčleňuje a zdůrazňuje konkrétní části mizanscény, lze argumentovat, že

vynikne i na malé obrazovce. Zároveň se běžně objevuje u kinofilmů, o nichž ostatně Lewis píše.

Byť je Kingova terminologie poněkud zjednodušující a esencionalizující, nabízí podnět k zamyšlení se nad tím, jak by spektakl v rámci cinematizace televize mohl být interpretován (k tomu se dostanu později). Existuje zde nebezpečí esencionalizace, kdy film bude označovat spektakl a především ony „*rozsáhlé výhledy*“, kdežto televize intimitu. Wheatley ve své analýze širokého spektra spektakulární televize upozorňuje právě na tuto problematiku (2016: 7). Proto Wheatley argumentuje, že „*spektakulární televize může být obecněji chápána jako programy, které nás zvou k tomu, abychom se dívali, pozorně sledovali a zamýšleli se*“ (ibid.: 14). Následkem toho do spektakulární televize dle Wheatley spadá také slow TV, živé, mnohahodinové záznamy událostí, jako je jízda vlakem, lodí či migrace sobů (ibid.: 15). Podobně Mimi White uvádí jako příklady spektaklu v televizi formát teleshoppingu či rakouský program *Wetterpanorama* (u nás převzatý jako *Panorama*), jež spoléhají především na vizuální reprezentaci a představují to, co autorka nazývá televizí atrakcí (2004: 86–90). Televizní dokumenty, zvláště přírodopisné či cestopisné programy, reprezentují spektakl par excellence (Wheatley 2004, Wheatley 2016). Dále definici spektaklu konvenují sportovní přenosy, především události typu olympijských her, speciální přenosy jako např. pohřeb královny Alžběty II., soutěžní reality TV pořady, ale také reklamy nebo hudební videa. Caldwell, kromě toho, že vnímá spektakl jako aspekt cinematizace, rozpoznává v americké televizi na přelomu 80. a 90. let žánr, který pojmenovává „*trash spectaculars*“, který je definován svým „*výrazným vzhledem bez jakýchkoli zábran*“ a příklady faktuálních zábavních pořadů jako amatérská sportovní soutěž *American Gladiators* (1989–1996), roller derby přehlídku *RollerGames* (1989–1990) či televizní speciál *Thunder and Mud* (1990) sestávající ženský wrestling a rocková hudební čísla (1995: 3–4). Podle Caldwell „*trash spectaculars*“ dokazují obecnější televizní trend 80. a 90. let, kdy je audiovizuální styl exhibicionistky stavěn na odiv (ibid.: 4). Všechny tyto žánry, formáty a programy mají specificky televizní povahu. Dokazují, že spektakl nemusí za prvé označovat pouze davové scény či velkorozpočtové speciální efekty, a za druhé, že v televizi jej nezobrazuje pouze cinematická televize. To je přesně výchozím argumentem Wheatley a pracuji s ním i já. Otázkou tedy není, zda se spektakl objevuje jen v cinematických pořadech, ale *jak* v nich vypadá.

A zde se vracím ke Kingovi a jeho dvěma typům spektaklu, které lze najít napříč televizní tvorbou. Kingova terminologie je ale poněkud zavádějící, jelikož přisuzuje onu velkolepost a „*rozsáhlé průhledy*“ (zosobněné par excellence *Panoramatem*) kinematografii a televizi ponechává pouze experimenty se střihem a snímáním kamery. Zároveň nesmí být zapomenuto, že „spektákl malé obrazovky“ King aplikoval na kinofilmy. Podobně jako Wheatley, která argumentuje, že film i televize jsou místy jak spektakulární, tak intimní (2016: 7), se domnívám, že oba druhy spektaklů lze nalézt ve filmu i v televizi. Ostatně King uvádí, že většina filmů používá kombinaci obojího (2003: 160).

Jakým způsobem může být Kingova typologie užitečná pro analýzu cinematizace televize? Jelikož cinematizace televize označuje vliv filmu na televizi, lze pracovat s hypotézou, že spektakl zde odkazuje k jeho podobě ve filmu, a ne v televizi. Dále lze předpokládat, že záměrně využívá především „spektákl velké obrazovky“. Již Caldwell ve svém popisu cinematičké televize uvádí jako příklad pořad *Mladý Indiana Jones* (1992–1993), vytvořený filmovým režisérem Georgem Lucasem, a jeho „*epické obsazení a geografii, hloubku prostoru a širokouhlou ikonografii*“ (1995: 11), které souzní s charakteristikou „spektákl velké obrazovky“. Také jí konvenují cinematičké pořady jako *Perníkový táta* (2007–2013), hojně pracující s dlouhými záběry, pomalým vyprávěním, mrtvým časem a celkovými záběry krajiny, nebo vysokoprodukční hodnoty pořadů *Hra o trůny* (2011–2019) či *Koruna* (2016–2023) s davovými scénami, velkolepou akcí, ať už jde o bitvu, či korunovaci. Což ovšem neznamená, že se tyto pořady zároveň nespolehají na dialogy – obzvláště politicky laděná *Hra o trůny* a *Koruna* (viz následující kapitola). Stejně tak „spektákl velké obrazovky“ není vlastní cinematičké televizi. Pouze se domnívám, že když teoretici jako Caldwell, Creeber nebo Comerford píší o spektaklu a cinematizaci, odkazují právě k tomuto jeho typu.

Rod draka strategie *Hry o trůny* replikuje, včetně exploatačních scén spektaklu násilí a sexu, a posiluje je zařazením spektaklu do vyprávění. Honosné scény s velkým množstvím komparzistů jako rytířské hry (*Potomci draka*), hon (*Druhý svého jména*), zásnubní hostina (*Osvítíme cestu*), přehlídková jízda na dracích v Pentosu (*Princezna a královna*) či korunovační scéna v Septu s masovým davem a následný vpád draka a zboření části stavby (*Zelená rada*), to vše tematizuje „spektákl velké obrazovky“ a poukazuje na velkonákladovou výrobu pořadu. Zároveň se zde díky velkému množství kostýmů, rekvizit typu Viserysův model Královského přístaviště v jeho ložnici, prostředí

paláců či draků pracuje se spektaklem předmětu. Nicméně s ohledem na rozpočet seriálu lze argumentovat, že spektakl velké obrazovky je zde ještě více využit než ve *Hře o trůny*. Rozpočet první sezóny *Rodu draka* odpovídá dvě stě milionům amerických dolarů, průměrně dvaceti milionům dolarů na epizodu (Maas 2022). V průběhu osmi sezón *Hry o trůny* se rozpočet rozrůstal od šesti milionů dolarů za epizodu (první až pátá sezóna), deseti milionů dolarů za epizodu (šestá a sedmá sezóna) a patnácti milionů dolarů za epizodu v závěrečné osmé sezóně (Calver 2022). HBO navíc za náklady na mediální kampaň prequelu utratila sto milionů dolarů (D'Alessandro 2022). Paradoxně je velkorozpočtová produkce *Rodu draka* strategií nově vzniklého spojení Warner Bros. (mateřská společnost HBO) s Discovery, což si vyžádalo několik zrušených produkcí (např. kinofilm *Batgirl*) či pozastavení produkce HBO Europe (Ravindran 2022). Zároveň je dlouhodobým plánem Warner Bros. Discovery, Inc. produkovat „*hrst nákladných ,appointment TV⁸⁶ vlajkových lodí (vytvořených HBO) a flotila levnějších faktálních možností ,komfortního sledování (produkovaných Discovery+)*“, přičemž *Rod draka* je „*prvním velkým testem*“ této strategie (Green Carmichael 2022). Navíc byl *Rod draka* do programu lineární stanice HBO i streamovacího portálu HBO Max zařazen tak, že soupeřil s konkurenčním portálem Amazon s jeho vysokorozpočtovým seriálem *Pán prstenů: Prsteny moci*, jenž měl premiéru pouze dva týdny po něm (Rose 2022). První sezóna pořadu vychází Amazon na čtyři sta šedesát pět milionů dolarů (Maas 2022). Cinematické kořeny pořadu *Hry o trůny*, předchůdce *Rodu draka*, navíc sahají k filmové trilogii *Pána prstenů* (2001, 2002, 2003), který byl tvůrci Davidem Benioffem a Danem Weisssem HBO představen během pitchingu jako „*Sopránovi ve Středozeří*“ (Zinski 2022).⁸⁷ Byť není zcela jasné, nakolik bylo konkurenční nasazení těchto velmi drahých projektů záměrné, lze z toho vyvodit tendence, že nároky na pořady se „spektaklem velké obrazovky“ stále vzrůstají (Christian 2019: 256).

⁸⁶ „Appointment TV“ označuje televizní pořady, na které si diváci specificky vyhražují čas, protože mají zájem jim věnovat pozornost.

⁸⁷ Kromě inspirace úspěšnou filmovou trilogií, která pomohla zpopularizovat fantasy žánr v novém miléniu (spolu s knižní a filmovou franšízou *Harryho Pottera*), je zde podstatné také pojmenování *Rodiny Sopranů* (1999–2007) jako inspiračního zdroje. Nejenže se jedná o jeden z prvních quality TV pořadů HBO, ale v diskurzu televizních studií jde o akademiky a akademičkami opakovaný příklad cinematizace televize (Nelson 2007, Creeber 2013, DeFino 2014 aj.).

4.5 Spektakulární produkční náklady

Korelace mezi nákladnou produkcí a cinematizací se objevuje běžně. Caldwell vysoko-produkční hodnotu uvádí spolu se spektaklem jako jednu z charakteristik cinematische televize (1995: 11). „*To, že program může vypadat draze (což může a nemusí souhlasit s tím, zda skutečně drahý je, nebo ne), se zakládá na způsobech, jakým jsou obrazy užity a možná ještě podstatněji, jak jsou vyzdviženy jako prvek programu, který publika vyzývá k tomu, aby si jej užily. (...) existuje vzájemný vztah mezi výdaji televize a její kvalitou a tato kvalita může být chápána jako cinematische.*“ (Mills 2013: 64) Rozdíly v produkčních podmínkách rovněž uvádí Hannah Andrews ve své interpretaci cinematizace televize:

„Relevantnější praktické rozdíly mezi formami jsou v rozpočtu a programové skladbě a tyto odlišnosti jsou platné uvnitř průmyslu i napříč jimi. Je obrovský rozdíl v rozsahu možností, jež jsou dostupné producentovi vysokoprodukční primetimeové dramatické série a producentovi denního dětského programu, a ti, kteří utváří estetické soudy, by měli tyto rozdíly vzít v potaz.“ (2014: 16)

Podle Andrews se dnes již technologické a natáčecí možnosti televize a filmu neliší, ale jsou to právě produkční podmínky a hodnoty, kde je možné najít rozdíly mezi médii. Spektákl většinou indikuje vysoké náklady, zvláště ve spojitosti s filmovým spektaklem a jeho nejtypičtějším ztělesněním, blockbusterem (King 2003: 156–157). Nicméně spektakl sám o sobě nemusí být nákladný (viz spektakl v teleshoppingu či slow TV). Byť veškerá kinematografie nepracuje s vysokými rozpočty, a naopak mnohé filmové žánry, školy či mody produkce se opírají o nízkonákladovost (Restivo 2019: 28), to, co Andrews i Brett Mills implikují, je, že u cinematických pořadů se očekává vysokoprodukční hodnota. Jak upozorňuje Mills, u cinematických (a tím pádem i quality TV)⁸⁸ pořadů není tolik relevantní, zdali jsou drahé, ale jestli draze vypadají (2013: 64). High-fantasy seriály jako *Hra o trůny* a *Rod draka* očividně vyžadují velké rozpočty a projevuje se to na jejich obrazu a zvuku. Ale i méně ostentativní produkce a techniky jako užití velkých celků, obzvláště ve spojení s kontemplativními dlouhými záběry, hloubky prostoru či detailní mizanscény implikují vysokoprodukční hodnotu, kterou nedefinuje pouze rozpočet, ale také „*kvalita všech aspektů*

⁸⁸ Cinematizace televize a quality TV bývají pravidelně označovány za úzce propojené (Mills 2013: 64, Andrews 2014: 15–16). Vztah obou konceptů představuje další část v kapitole o interdiskurzivitě.

potřebných pro vytvoření tvůrčího díla – herecké výkony, design a technické prvky jako kamera či vizuální efekty“ (Christian 2019: 256).

4.6 Negativní konotace spektáklu v kinematografii a televizi

Korelace spektáklu a výše rozpočtu sebou zároveň nese negativní konotaci jako čistě zábavního, komerčně motivovaného druhu produkce (Brown 2016: 23). Tendence spektáklu apelovat na divákovy smysly podporuje tyto kritiky (Lavik 2008: 176).

„Existují zde očividné paralely s rozdělením podle Pierra Bourdieuho na barbarský vkus – který oceňuje okamžité, smyslové požitky – a čistým vkusem, který je asociován s kulturně sofistikovaným uznáním abstraktnějších aspektů díla.“ (ibid.)

S tím souvisí *„hluboká nedůvěra ve spektákl“* (Wheatley 2016: 10), protože odvádí divákovu pozornost nejen od filmového vyprávění, ale od kritického uvažování obecně (ibid.). Například Thomas Elsaesser argumentuje, že *„kinematografie nahrazuje ideologickou srozumitelnost spektáklem“* (1986: 26). Nejznámější kritikou spektáklu z ideologického hlediska je samozřejmě již zmíněná Laura Mulvey, podle níž spektákl objektivizuje ženu na plátně (1993: 123–129). Také kritika vysokoprodukčních seriálů *Rod draka* (Riccio 2022) a *Pán prstenů: Prsteny moci* (Kelly 2022) vnímá spektákl jako způsob, jak odsunout do pozadí problémy s vyprávěním a výstavbou fikčního světa. Spektákl tedy ve své vlastní definici obsahuje určité negativní konotace spojené s vizuální podívanou a slasti z ní.

Tato podezření indikují další kritiku, která se spektáklem pojí, a tou je teze, že pozastavuje nebo narušuje vyprávění. Teze vzniká právě z předpokladu, že divák bude na spektakulární obrazy reagovat pouze smyslově.

„Většina této debaty spočívala na otázce potencionální nerovnováhy mezi vyprávěním a spektáklem, kdy hrozí, že spektákl zcela ovládne diváky a rozptýlí je od náležitěho věnování se vyprávění či kritického zapojení do otázek ideologie.“ (Wheatley 2016: 8)

Nicméně spektákl a vyprávění se mohou vzájemně podporovat, mohou *„spolupracovat v celé škále proměnlivých vztahů a neexistuje jedna všeobíhající odpověď na otázku, jak spolu souvisí“* (King 2000: 2). Ačkoli spektákl může zpomalit děj, *„klíčové*

narativní akce mohou být prodlouženy a jejich následný status podtržen spektakulárním zpracováním“ (Hall – Neale 2010: 5). S ohledem na tuto problematiku je zajímavé chápání cinematičnosti Angela Restiva, které se spektaklu podobá, ačkoli s tímto termínem nepracuje. Restivo konceptu cinematizace rozumí jako „*narušiteli v režimu obrazů*“ (2019: 6–7). Podle něj „*strukturování obrazů má vždy potenciál vytvořit mezery, nejistoty a kontradikce ve vyprávění, jehož jsou součástí*“ a tento typ obrazů nazývá cinematický (ibid.: 7). Tyto mezery a nejistoty dovolují publiku vidět a zkoumat „*nepatrné souvislosti mezi prvky obrazu*“ (ibid.: 37). Podobně jako u Kingova typu „*spektákl velké obrazovky*“ se jedná o druh záběrů, který vyzývá publikum ke kontemplaci. Ačkoli tedy Restivo nepracuje s terminologií spektaklu a vizuální slasti, existuje zde intertextuální souvislost prostřednictvím daného druhu obrazů.

4.7 Inovace a krize jako projevy spektaklu

Spektákl někdy bývá interpretován jako reakce na krizi v audiovizuálních průmyslech. Například v 50. a 60. letech začal Hollywood implementovat do své výroby spektakl jako strategii, jak do kin přilákat publika, která se kvůli stěhování na předměstí a větším možnostem rekreace (včetně sledování televize) stále zmenšovala (King 2003: 158).

„Jeho [spektákl] povaha extraimpozantní zvláštní události byla vnímána jako způsob, jak nalákat zpátky do kina diváky, jejichž pravidelná návštěvnost nemohla být zaručena. A proto nastoupily širokouhlé formáty, institucionalizované v podobě procesu CinemaScope od 20th Century Fox. Pokud jde o vizualitu, znovu byl dán důraz na samotný rozměr obrazů: šíře plátna a nesmírná panoramata, které mohlo obsáhnout.“ (ibid.)

Také v televizi spektakl funguje jako způsob, jak oslovit publika v době vzrůstající konkurence. Caldwell argumentuje, že v době nárůstu konkurence v americké televizní krajině a narrowcastingu započínajících v 80. letech začaly televizní produkce zdůrazňovat vizuální styl, který byl sebereflexivní a distinkční (1995: 4–11). Podle Wheatley se spektakl projevuje jako distinkční strategie obzvláště v současnosti, kdy „*programy vysílané na TV musí soupeřit se streamovacími/stahovacími službami (Netflix, Amazon Prime, Hulu, Now TV) spolu s narůstáním kanálů v multikanálovém prostředí a obecněji v dalších formách mediální konzumace*“ (2016: 9). V případě *Rodu draka* se jedná o velmi vysokoprodukční hodnotu, vysoké rozlišení 4K a celkově opulentní mizanscény. Výše rozpočtu seriálu také poukazuje na snahu tvůrců soupeřit s dalšími stanicemi a portály, které také investují velké

množství peněz do svých současných spektakulárních pořadů jako Amazon Prime Video (*Pán prstenů: Prsteny moci*) či Netflix (*Stranger Things, Sandman*).

Wheatley v úvodu *Spectacular Television* vysvětluje, že kontext pro užití spektaklu v televizi zahrnuje tři druhy změn: „větší možnost výběru a konkurence ve vysílání, změny v kvalitě a ostrosti obrazu a změny týkající se obrazovek, na nichž je televize sledována“ (2016: 5). Podobně také cinematizace televize je akademiky a akademičkami nahlížena prostřednictvím technologických inovací, které posloužily k vylepšení televizního zvuku a obrazu. Pro Caldwellla to znamená nové druhy filmového pásu citlivějšího na světlo, představeného v pozdních 80. letech, zdokonalení rozlišení a přenosu barev či rafinovanější a dostupnější skenování filmového záznamu na videopásku (1995: 84–88). Creeber považuje za technologie, které umožnily cinematizaci televize, zvětšení a zploštění obrazovek, přechod na stereofonní zvuk (2013: 89). Spadá zde ale i uvedení na trh plochých televizorů, přechod z formátu 4:3 na 16:9 a vysoké rozlišení (Nelson 2007: 110–112, Levine – Newman 2012: 100–123) či praktiky a technologie umožňující odložené sledování a binge-watching, spojené s novými médii (Restivo 2019: 25). „V éře konvergence byla televizní obrazovka přetvořena, aby se podobala filmovému plátnu,“ argumentují Levine a Newman ohledně posunu televize na formát 16:9 jak u obrazovek, tak vysílaných pořadů (2012: 101). Širokoúhlý formát konotuje kinematografii (ibid.: 115, Cossar 2009: 6, Cardwell 2015: 84), byť do 50. let byl užíván víceméně experimentálně a standardem byl akademický formát, 1,37:1 (Cossar 2009: 5). „Před rokem 1953 byl filmovým tvarem portrét, po roce 1953 byla jeho tvarem krajina.“ (ibid.) Přechod na 16:9 televizní obraz rozšířil, a tím jej přiblížil k filmovému obrazu, zároveň mezi nimi i nadále panují rozdíly:

„Širokoúhlý‘ je samozřejmě relativní: televize nemá stejný formát jako většina filmů, u nichž je nyní typický formát 21:9 oproti televiznímu 16:9. A přece porovnávání poměrů pokračuje a film je stále považován za ‚širší‘ (více širokoúhlý) než televize.“ (Cardwell 2015: 88)

Vzhledem k tomu, že během posledních dvaceti let byl formát 16:9 v televizi standardizován, ztratil poněkud na své inovaci a cinematičké konotaci:

„Samozřejmě od té doby, co byl 16:9 obecně zaveden, většina televizních obrazovek, včetně televizorů a jiných sledovacích zařízení, sdílí tento formát, což znamená, že převaha

televizních diváků neuvidí letterbox,⁸⁹ a nyní vnímá obraz 16:9 jako televizní. 16:9 ztratil své cinematické konotace. Fascinující je, že někteří tvůrci používají letterbox na televizním obraze stále, aby odkazovali – nebo napodobovali – cinematičnost.“ (ibid.: 89)

Zatímco *Hra o trůny* vznikla ve formátu 16:9, *Rod draka* použil širší formát 2:1, který je oblíbený především u streamovacích platforem – např. většina původních dramát od Netflixu je uváděna v něm (Nedomansky 2017). Filmový kameraman Vittorio Storaro (*Apokalypsa*, *Poslední tango v Paříži*, *Pták s křišťálovým perím* aj.) koncem 90. let navrhoval formát 2:1 jako ideální pro sledování filmů na elektronických zařízeních, včetně televizorů (ibid.). Formát se svými rozměry ocitá mezi formátem 16:9 (či 1,78:1) a klasickým širokoúhlým formátem Panavision 2,35:1. Kromě toho, že užitím formátu 2:1 *Rod draka* zapadá do trendů současné televizní tvorby, poukazuje také na to, že standard 16:9 již není dostatečně cinematický, jako tomu bylo v době vzniku *Hry o trůny*. Lavik upozorňuje, že „spektákl je úzce provázán s novostí“ (2008: 172). Nové technologie fungují jako spektákl sám o sobě. Po určité době se však stávají konvencemi, což ovlivňuje i jejich spektakulární podobu (ibid.).

4.8 Upřený pohled a zatemněný kinosál

Předpoklad, že cinematická televize využívá „spektákl velké obrazovky“, vychází také z důrazu na vizuální stránku, jež podle určitých teoretiků a teoretiček charakterizuje cinematizaci (Creeber 2013: 91, Butler 2010: 70–72). Podle Butlera cinematické pořady „odměňují nepřetržitý upřený pohled diváka, který je obvykle vyhrazený pro film“ (2010: 72). Oba autoři se tím vymezují teorii letmého pohledu, kterou formuloval John Ellis ve své publikaci *Visible Fictions* (1982). Ellis ve své teorii popisuje odlišné způsoby recepce filmového a televizního obsahu. Podle Ellise se film opírá především o obraz, což vychází z podmínek kinoprojekcí, kdy publikum sedí v tmavém sále a je vybízeno, aby upřeně zíralo před sebe (Ellis 1982: 50–54). Kdežto televize, umístěná v rušivém prostředí domácnosti a mnohdy sledovaná během denního světla, se více spoléhá na předávání informací zvukem a divák na ni pohlíží pouze letmo (ibid.: 127–134). Teorie letmého pohledu byla již mnohokrát kritizována, především teoretiky a teoretičkami televizní stylistiky (Caldwell

⁸⁹ Letterbox označuje dva černé horizontální pruhy po stranách obrazu, které mají zajistit zachování širokoúhlého formátu na více čtverhranných obrazovkách.

1995: 25–27, Wheatley 2016: 2–4). Zároveň může být funkční i dnes, například pro analýzu recepce televizních obsahů konzumovaných na přenosných nosičích (mobil, tablet, laptop aj.) v nedomáckém prostředí či u praktik „dvojích obrazovek“ (Evans 2018: 38).⁹⁰ Užitečnost teorie se odvíjí od způsobu, jakým je aplikován. Lze předpokládat, že určité žánry jsou více zvukově zaměřené (např. zpravodajství, talk show) než jiné (sportovní programy, přírodopisné dokumenty aj.), to znamená, že vyžadují či nevyžadují upřený pohled. Jelikož cinematické fikční pořady většinou spadají do nákladnější, primetimeové produkce a pracují s vysoko-produkční hodnotou, lze předkládat, že jsou vizuálně konstruovány tak, aby měl divák potřebu se na ně dívat upřeně a pozorně. Což neznamená, že by pro ně zvuk ztrácel na významu, nebo že pouze tento typ televizní tvorby vyžadoval upřený pohled. Programy jako *Rod draka* vytvářejí velkou snahu, aby připoutaly divákův pohled nejen prostřednictvím spektaklu, ale také užitím vysokého rozlišení 4K (Vyskočil 2022). S tím souvisí kontroverze ohledně přílišné tmavosti epizody sedm, stejně jako v osmé sezóně *Hry o trůny* (třetí a pátá epizoda). Kameraman epizod Fabian Wagner argumentoval, že „*Hra o trůny je cinematický pořad, a tudíž ji musíte sledovat, jako byste byli v kině: v zatemněném pokoji.*“ (Salem 2022) Tato pozice, kterou zastávali i tvůrci obou seriálů, většinou vede k antagonizaci diváků, kteří jsou zvyklí se dnes dívat na televizní obsahy kdykoli a kdekoli (ibid.). Poukazuje ale na záměry tvůrců, aby byly jejich cinematické pořady sledovány v podmínkách tradičně spjatých s kinematografií.

Tyto podmínky mohou být replikovány i v soukromém prostředí, například díky domácím kinům. Dokonce existují argumenty, že televizní diváctví v současné době, kdy televizní díla často konzumují publika o samotě ve svých ložnicích, a ne v rodinném kruhu v obývacím pokoji, vytvářejí pozornější sledování než v kině (Hardenbergh 2010: 174). Ve skutečnosti existuje mnoho způsobů sledování filmů a televizních pořadů vzhledem k přenosným nosičům, jako je laptop či mobil, a tedy možnosti sledovat audiovizuální obsahy kdykoli a kdekoli. Je ale také nutné upozornit, že představa pozorného diváka sedícího v temném kinosále nereflektuje tolik skutečnost jako ideální způsob konzumace filmu.

„Kritici často předpokládají, že chování, jež charakterizuje televizní sledování (především co se týče vyrušení a mluvení), mělo zhoubný vliv na publika v kinech, čímž

⁹⁰ Praktika „dvojích obrazovek“ (second screen) odkazuje k používání druhotných obrazovek při sledování televize, například prohlížení sociálních sítí na mobilu při sledování televizních či počítačových obrazovek.

zkazilo kdysi civilizované prostředí a jeho pozorné diváky. Takové předpoklady jsou samozřejmě zjednodušující a ignorují historii mluvení v kinech a jeho různá odůvodnění. Ale diskurz domácích kin přebírá představy ‚správného‘ chování v kině, aby vykreslil domácnost jako transformovanou doménu pro sledování. Vlastně tím, že tento diskurz trvá na tom, že domácnost je schopna konkurovat kino zážitku, zobrazuje kino jako nekontrolovatelné prostředí plné rozptýlení.“ (Klinger 2006: 24)

Představy „správného“ chování filmového a televizního diváka tedy ovlivňují to, že je jedno médium chápáno jako především vizuální a druhé zvukové. Spektákl vyžaduje pozorné publikum, aby byl oceněn ve své snaze ohromit a zaujmout. A jelikož tradičně konotuje film a kinoprojekci (Wheatley 2016: 2–4), očekává se od diváků televizního spektáklu určitý způsob konzumace (upřený pohled, sledování v nerušivých podmínkách, včetně zatemnění místnosti atd.). Ostatně během speciálních událostí bývají některé pořady uváděny v kinoprojekci, mimo rámec festivalů či fanouškovských akcí. V roce 2015 vybraná americká kina uvedla dvě poslední epizody ze čtvrté sezóny *Hry o trůny* pod názvem „Game of Thrones IMAX Experience“ (Gray – Johnson 2021: 26–27). Záměrně vybrané epizody se spektakulárním potenciálem (předposlední epizoda, *Strážci na zdi*, obsahující bitevní narativ, nenarušovaný jinými narativními liniemi pořadu, což ji vymezuje ze zbytku seriálu) využili „očekávání spojená s uvedením v kině – největší, nejhlasitější, nejvíce epický spektákl, který série dosud vytvořila, kde normy televizního vyprávění jsou pozastaveny v jedné z vybraných epizod ve prospěch zaměření na jediné prostředí a jednoho protagonistu“ (ibid.). HBO projekci epizod v kině opakovalo ještě pro šestou a sedmou sérii. Speciální uvedení televizních pořadů v kině není pořad zcela běžné, ale *Hry o trůny* nebyl první ani poslední případ, což poukazuje na vzrůstající transmedialitu (ibid.: 28–35). Evidentní je, že ke kinoprojekcím vybízí právě epizody (a pořady), pracující se spektáklem – respektive „spektáklem velké obrazovky“.

Spektákl se v televizi neprojevuje pouze prostřednictvím cinematických pořadů, které pouze představují část spektakulární televize. Korelace obou konceptů je zakořeněna především v exhibicionistické a stylizované podobě cinematizace, která stejně jako spektákl staví na odív svůj vizuální styl. Existuje zde tedy několik očekávání, která ale nemusí být naplněna: 1) cinematické pořady se spoléhají na vizuální stránku, aby přiměly publika k upřenému pohledu, jež ji mají naopak ocenit; 2) cinematické pořady pracují s inovacemi a vysokoprodukční hodnotou, které ozvlášťují obraz a zvuk; 3) přetrvávají určitá očekávání

toho, jak jsou uváděny televizní a filmové produkce, a způsobů, jakými jsou konzumovány, což ovlivňuje jejich obraz a zvuk. Vztah cinematizace televize a spektaklu je postaven na těchto očekáváních, jejich provázanost se však odvíjí od chápání spektaklu, ale od také proměnlivosti produkčních podmínek audiovizuálního průmyslu.

5. Negociace filmových a televizních aspektů v cinematických pořadech – případová studie seriálu *Koruna* (2016–2023)

5.1 Negociace jako nástroj k analýze cinematizace televize

S konceptem cinematizace je spojeno mnoho negativních konotací, teoretici jako Mills a Jaramillo jej přímo odmítají jako neúčinný. Ovšem vzhledem k jeho kontinuálnímu užití a přetrvávání v různých diskurzích se mu nelze vyhnout a jeho problematičnost nemůže být odstraněna jeho ignorováním. Byť v éře mediální konvergence vyvstávají otázky, nakolik lze jednotlivá média rozlišit a je-li to relevantní. Je to právě konvergence, která nabádá ke zkoumání toho, jaká média se prolínají a jakými způsoby. Paradoxně tedy pojmenování konkrétních médií podílejících se na konvergenci vede k divergenci a mediální specificitě.

V této kapitole chci nabídnout nástroje, jak k cinematizaci televize analyticky přistupovat. Těmito nástroji jsou konkretizace a negociace. Konkretizace představuje první krok, kdy analytik specifikuje, co je na zkoumaném programu cinematického (jedná se o analýzu na určitý film či filmy, filmový styl⁹¹ nebo produkční podmínky?) a proč. Následuje negociace, kdy je třeba si klást otázku: co je na zkoumaném programu televizního? V mé základní definici cinematizace televize označuje vliv filmového stylu na televizní. To ovšem neznamená, že by byly (daný) filmový styl či styly jednoduše přeneseny do televize. Cinematický televizní pořad zůstává televizním produktem; byť se lze dohadovat o statusu Netflixu a jiných streamovacích portálů jako televizí. Tyto programy si zachovávají alespoň část televizních atributů, jako je strukturace do sezón, epizod apod. Ve skutečnosti tedy cinematické pořady kombinují atributy obou médií. V rámci cinematických pořadů mnohdy vzniká tendence potlačovat jejich televizní aspekty (tendence vytvářená tvůrci či kritiky, ale i akademiky). Dle Jaramillo „*[c]inematický‘ odstraňuje televizní text a jeho styl z média, které studujeme, a přesouvá jej jinde*“ (2013: 73). Negociace je tedy pokus vrátit televizi do televize.

Domnívám se, že tento přístup se odvrací od esencialistických tendencí konceptu, neboť neusiluje o vytvoření univerzálního filmového a univerzálního televizního stylu, ale

⁹¹ Film má mnoho různých stylů, přičemž považuji za užitečnou kategorizaci podle Nöela Carrolla – s ohledem na konkrétního filmového tvůrce, historické období, filmové školy či směr, žánr atd. (2003: 127)

naopak pracuje s předpokladem, že existuje celá řada filmových a televizních *stylů*. V rámci cinematických pořadů pak dochází ke konvergenci konkrétních stylů z obou médií. Konkretizace filmových či televizních stylů se vymezuje esencializací a přiklání se k mediální specificitě. V takovém případě může být užitečný strategický esencialismus, koncept z antropologie, vytvořený Gayatri Spivak (2006: 214–215). Koncept účelně pracuje s kulturními stereotypy či esencialistickým myšlením, aby poukázal na jejich struktury. „Strategický“ tedy odkazuje k uvědomělému a kritickému použití zkratkovitého esencialismu/stereotypizace s konkrétním záměrem. Takový přístup se jeví jako přínosný i v rámci výzkumu médií, jejichž definice se stává natolik komplikovanou a problematickou, že určitá redukce je potřeba, aby výzkum neztratil na přehlednosti. Nicméně by strategický esencialismus měl být aplikován opatrně, aby se nevytratil strategický účel a nezůstal jen esencialismus.

Termín *negociace* zasluhuje hlubší vysvětlení. *Negociace* či *vyjednávání* se objevuje v rámci teorie kódování/dekódování Stuarta Halla (2019: 257–297). Dle Halla média s recipienty komunikují pomocí kódů, které mají stanovené významy, zároveň nemusí být nutně přijaty (ibid.: 269). Pokud recipient kódy interpretuje podle záměru tvůrců, jedná se o preferované čtení (dekódování podle dominantního kódu). V opačném případě může toto čtení zcela odmítnout (dekódování podle opozičního kódu). Třetí možností je *vyjednávání* tedy *negociace* (dekódování podle dohodnutého kódu), kdy některé významy jsou přijaty a některé nikoli (ibid.: 275). V *negociaci* filmových a televizních stylů v cinematických pořadech lze za autory kódu považovat tvůrce pořadů a za příjemce kódu kritiky, diváky, ale i akademiky. Tvůrce pořadů, ať už doslovní tvůrce (*creators*), producenti, marketingové týmy, či představitelé televizních stanic či streamovacích portálů, často náleží k těm, kdo vyzývají příjemce k tomu, aby televizní pořad vnímali jako cinematický. Například seriál *Hra o trůny* byl označen jedním z jeho showrunnerů, Davidem Benioffem, za „*třiasedesátihodinový film*“ (Hibberd 2017) a výkonný ředitel a předseda HBO Richard Plepler nazval poslední sezónu „*šesti filmy*“ (Littleton 2019). Podobně argumentoval David Lynch, když uvedl, že sequel *Městečko Twin Peaks – The Return* je „*osmnáctihodinový film*“ (Tizard 2017). David Chase, tvůrce *Rodiny Sopránů*, známý svou nechutí k televizi, uvedl, že nenatáčí epizody seriálu, ale „*minifilm*“ (Creeber 2013: 101). Tyto deklarace mají zřejmý záměr, a to odlišit své dílo od jiných televizních pořadů a od televizního média obecně. Jak zdůrazňují Levine a Newman, připodobnění televizního programu k filmu bývá nahlíženo jako kompliment, označit film za televizní není

vždy lichotivé (2012: 5). Snahu odlišit se prostřednictvím cinematizace je možné považovat za součást vytváření značky pořadů a stanic/portálů. Cinematizace pak nemusí být inherentně textuální záležitostí, ale konstruktem autorů kódu. Jonathan Gray a Derek Johnson popisují přesně tuto konstruktivitu:

„Prohlášení HBO, že nejsou televize, ale HBO, je nejlépe doloženo ochotou či dokonce dychtivostí používat vulgarismy, ukazovat nahotu a čím dál víc bezútěšné, krvavé násilí. Bratrstvo neohrožených (2001) a později Hra o trůny (2011-2019) měly za cíl přinést ještě větší akci a ještě větší výpravu v televizi. Každé z těchto rozhodnutí bylo zcela strategické, zamýšlené jako způsob, jak distancovat kanál od toho, co ‚je‘ televize, a přiblížit se stylu, který je pravidelně kritiky označován jako ‚cinematický‘. (...) Televiznost a filmovost jsou určeny diskurzivně (...). Producenti mohou přesně usilovat o to, aby je [adaptace] posunuly směrem k obecným představám ohledně toho, co je a co znamená film, od představ toho, co je a co znamená televize.“ (2021: 100)

Dle autorů tedy hranice a rozdíly mezi filmem a televizí jsou vytvářeny záměrně tvůrci i kritiky, a to za účelem distinkce a získání legitimacy a pozitivních vlastností spojených s filmem. Gray a Johnson také ve větě *„každé z těchto rozhodnutí bylo zcela strategické, zamýšlené jako způsob, jak distancovat kanál od toho, co ‚je‘ televize, a přiblížit se stylu, který je pravidelně kritiky označován jako ‚cinematický‘,*“ implikují, že tvůrci pořadů ve svém chápání cinematizace pracují ve shodě s kritiky. To poté vede k preferovanému čtení pořadů kritiky. Jak argumentuje Robin Nelson, popud vnímat televizi jako film přichází z průmyslového diskurzu; a také uvádí příklad HBO (2007: 11). Zůstává otázkou, nakolik je tento diskurz přebírán kritiky a akademiky a nakolik je zpochybňován. Jinými slovy, zda dochází ke čtení dle dominantního kódu, či vyjednávání nebo odmítnutí.

Gray a Johnson dále polemizují, zda tato snaha naopak nerozšiřuje možnosti, co všechno lze považovat za televizi:

„A přesto, ironicky, s každým televizním kanálem či producentem, který se vrhá po tom, co vnímá jako více filmové a s každým prohlášením do tisku, že ten či onen televizní pořad není ve skutečnosti televizní pořad, ale film, tito producenti rozšiřují diskurzivní představu o tom, co je televize a čeho je schopná. Televize byla vždy schopná tvořit akční scény, odvážné, úderné a riskantní příběhy zaměřené na dospělé a všechny další charakteristiky, které, jak tyto adaptace kolektivně naznačují, jsou skutečně a autenticky

doménou filmu. Ale když nás ostře sledované případy upozorňují na tento fakt – i když se jejich producenti snaží distancovat svá díla od diskurzivní domény televize – zpochybňují tyto diskurzivní hranice.“ (ibid.)

Gray a Johnson tedy vnímají tendence tvůrců a stanic používat označení cinematizace jako odlišující – a legitimizující – pro popis a propagaci svých pořadů jako důraz konvergence, nikoli mediální specifity. Pokud jsou dané televizní pořady schopny obsáhnout „filmové“ prvky (ať už je tím míněno cokoli), nemůžou být média neslučitelná. Lze to pojímat jako důkaz televizní hybridity či skutečnosti, že technologie pro obě média se od sebe již tolik neliší. Podobně argumentuje také Hannah Andrews:

„Termín ‚filmový‘, když je aplikován na televizi, má tendenci odkazovat k určité škále stylistických možností: ‚uměleckému‘ nekonvenčnímu rámování, užití širokoúhlých ustanovujících záběrů, líbivé kameře, přítomnosti áčkových hvězd. ‚Filmový‘ je bezvýznamné přídavné jméno, protože ve skutečnosti stylistické možnosti, které mají film a televize (především jednokamerová) k dispozici, pokud jde o rámování, svícení, mizanscénu a tak dále, jsou víceméně identické.“ (2014: 16)

Prohlášení Andrews ohledně stylistických možností platí především u digitální televize a kinematografie. V éře digitalizace, kdy filmová i televizní díla jsou snímána stejnými kamerami na stejný materiál, se může koncept cinematizace zdát jako nadbytečný a archaický. Hledání stylistických rozdílů mezi filmovým a televizním audiovizuálním stylem je více relevantní v kontextu předchozích dekad, kdy film byl natáčen na filmový materiál (standardně 35 mm, případně 70 mm), v širokoúhlém formátu (norma zhruba od 60. let), jednou kamerou a televize na videopásek či filmový materiál (16 mm či 35 mm, a to většinou u prime-timeových programů), ve formátu 4:3, jednou či více kamerami.⁹² I zde existuje řada případů, které takové konvence komplikují. Například sitcom *I Love Lucy* (1951–1957) byl natáčen na 35 mm ve studiu s vícekamerovým systémem – který pro pořad zdokonalil původně filmový kameraman Karl Freund.⁹³ Nebo *The Twilight Zone*, jež až na výjimky byla snímána na 35 mm a kterou J. P. Telotte vymezuje jako cinematickou (2012: 20–34). Antologie také obsahuje epizodu *A Occurrence at Owl Creek Bridge* (1964), původně krátký film od Roberta Enrica, který tvůrce Rod Serling zhlédl v Cannes a zakoupil ho, aby

⁹² Tento druh televizní produkce je spojen především s ranými dekadami televizního vysílání, zhruba od 50. do 70. let.

⁹³ Freund sice tříkamerový systém nevynalezl, ale zdokonalil ho pro natáčení před živým publikem a vymyslel „ploché svícení“ pro takovou mizanscénu. Tento způsob svícení sitcomy používají dodnes.

jej mohl odvysílat jako epizodu svého pořadu. Podobných případů existuje velké množství a jsou důkazem, že užití stylistických prostředků, technik a materiálů nebylo nikdy zcela striktně rozděleno mezi obě média. Jak uvádí Tom Longley Steward, který argumentuje, že mediální konvergence filmu a televize začíná již v 50. letech, „[m]ediální specifická je produktem ‚historie kontextů přivlastňování‘ spíše než ahistorické ontologie“ (2014: 60). Přiřazování adjektiv filmový a televizní tedy má především usnadnit orientaci v mediální produkci a historii, lze je tedy vnímat jako strategický esencialismus. Zároveň nesmí být opomíjeny ony případy, které se vymykají vnímání toho, co může znamenat film či televize. Například kvůli dlouhodobému používání filmového pásu v televizním průmyslu (a to nejen u televizních filmů a dramát), ale také třeba ve videoartu, nelze považovat filmový materiál za esenci filmu. Navíc v současné době digitalizace filmový pás jako esenciální prvek zcela ztrácí na významu. Právě proměnlivost médií je v kontrapunktu s pokusy o esencializaci. Essentialismus byl často uplatňován v době legitimizace konkrétního média, jak dokládá například David Bordwell ve své analýze historie vývoje obrazu a zvuku ve filmu (1997: 30). Tato strategie v období legitimizace nového média jej má totiž osamostatnit od předchozích uměleckých forem (film od divadla, televizi od filmu a rozhlasu) a prokázat jeho kulturní a společenský přínos (ibid.).

I přes proměny v technologii a produkci, jež vede k rostoucí konvergenci médií, kdy jsou možnosti natáčení pro film i televizi totožné, jak argumentuje Andrews, zůstává potřeba diferencovat mezi filmem a televizí. Cinematizace, považovaná za doklad oné konvergence (Butler 2010, Creeber 2013), zároveň paradoxně funguje jako divergence, jelikož teoretici či kritici tvrdí, že mezi filmem a televizí existují viditelné rozdíly. Chris Comerford argumentuje, že „*důraznější vykreslení vztahů mezi těmito médii může zlepšit pochopení produkčních a recepčních modů, které televize obsahuje. Televize je v mnohém odlišná od filmu a literatury i přesto, že tato média jsou jasnými měřítky jak v akademickém, tak průmyslovém diskurzu, když je řeč o televizi, obzvláště cinematičké televizi. Poukázáním na způsoby, jakými si televize osvojuje a přizpůsobuje strategie a módy těchto médií a přivlastňuje si je, nabízí velkou oblast výzkumu.*“ (2022: 31–32) Negociace ze své podstaty funguje podobně, nicméně neupozorňuje na tradičně filmové a tradičně televizní vlastnosti kvůli distinkci, ale aby potlačila tendenci opomíjet televizní původ cinematičkých pořadů.

V následující části se soustředím na představení negociace jako analytického nástroje. Vysvětlení negociace spojuji přímo s analýzou, aby bylo evidentní, jak funguje.

Jako primární případovou studii jsem zvolila pořad Netflixu *Koruna* (2016–2023), který má koprodukční charakter (britská produkční společnost Left Bank Pictures a americká Sony Pictures Television, přičemž obě spadají pod mateřskou společnost Sony Pictures Entertainment). Výběr *Koruny* vychází z jejího produkčního a distribučního kontextu, neboť Netflix reprezentuje konvergentní portál, produkující serializovanou televizní tvorbu a filmy, které jsou částečně určené pro kinoprojekci. *Koruna* je tvůrci kódovaná jako cinematická (více níže) a její rozpočet (100 milionů liber na dvě sezóny) byl srovnáván s rozpočty kinofilmů a vedl očekávání spektaklu (Martinson 2016). Dalším důvodem, proč byla zvolena právě *Koruna*, je její objednavatel, tedy Netflix, který jakožto konvergentní portál je často spojován s cinematizací televize, a to napříč diskurzí (nejen v tom akademickém, ale i publicistickém či průmyslovém) (Cabral Martins 2019, St. James 2016). Případové studie *Koruny* tedy nabízejí i prostor k polemice o cinematičnosti Netflixu. Zároveň v kontextu analýzy negociace čerpám z více příkladů cinematických programů a produkcí, abych poukázala na její další možné užití. Teorie kódování/dekódování v této části slouží jako metoda, kdy kódování zahrnuje produkční podmínky a kontext vzniku analyzovaného pořadu, včetně jeho tvůrců a institucionálního zázemí, které lze považovat za autory kódu. V některých případech se na kódování podílejí také žurnalisté, od nichž přebírají teze jejich kolegové a další recipienti (viz mediální cirkulace výše rozpočtu *Koruny*). Recipienty kódu se stávají kritici, žurnalisté, ale také akademici. Teorii kódování/dekódování doplňuji stylistickou analýzou podle Jeremyho G. Butlera (2010: 19–21). Jejím účelem je poukázat specificky na negociaci filmového a televizního zvuku a obrazu.

5.2 Kódování negociace: tvůrci, inspirační zdroje a očekávání

Kódování v této fázi se týká tvůrců (osobností i stanic/portálů), kteří pořad vyrábí, a inspiračních zdrojů cinematického pořadu. Tyto prvky vytvářejí na straně recipientů určitá očekávání. V kontextu mé práce mě zajímají aspekty, které vedou k očekávání, že pořad bude cinematický. Jsou tvůrci známí především pro filmovou, nebo televizní tvorbu? Jsou používání k propagaci pořadů? Jsou užíváni ke kódování jejich cinematizace? Která stanice pořad vytvořila, jak se stanice reprezentuje? Je na televizním programu patrná inspirace filmovými díly, tvůrci či styly, nebo historickými érami? Z čeho pořad vychází? Jedná se o aspekty, které ovlivňují pořad a jeho vnímání pozdějšími recipienty ještě před jeho

odvysíláním. Může se jednat o brand a předchozí tvorbu televizní stanice, předchozí tvorbu tvůrců pořadu a to, s jakým médiem jsou tvůrci primárně spojováni, žánr či implicitní i explicitní zdroje inspirace. Například HBO (Santo 2008: 31–32) a později Netflix (Jenner 2018: 140–144, Shattuc 2020: 157) si vytvořily brand jako tvůrci quality TV, u nového pořadu z jejich produkce se tedy může očekávat příslušnost k této kategorii (byť samozřejmě neprodukuje pouze quality TV). Zároveň se obě tyto instituce v rámci svých značek distancují od televize (a to především celoplošné televize) a prezentují se jako cinematičké (Jenner 2018: 15–16). Stanice či portál, které cinematičký pořad produkuje, mohou reprezentovat jeden z aspektů cinematizace. Také v případě adaptace filmu do televizního pořadu (*12 Monkeys*, *Bates Motel*, *The Exorcist*, *Minority Report*, *Westworld* atd.) či transmediálního vyprávění z filmu do televize (např. *WandaVision*, *Loki*) a další pořady z Marvel Universe od Disney+) může recipient předpokládat cinematičký styl. Dalším aspektem se stávají tvůrci a štáb obecně. Původní stanice/portály, tvůrci, inspirační zdroje, žánry či typy televizní produkce (např. quality TV) pomáhají nejen vytvářet divácká očekávání, jsou také kódy, určenými ke čtení, ale také genealogií pro diskurzivní praktiky. To znamená, že pomáhají utvářet dané diskurzy – jak texty vznikají, z koho vycházejí a jaký mají účel.

5.2.1 Autorství a estetika rukopisu

Ačkoli je televizní pořad kolektivní dílo, k jeho propagaci, kromě herečkého obsazení, může být využita i osobnost tvůrce. Může se jednat přímo o roli tvůrce (*creators*), producenta či scenáristu, jenž je vnímán jako autor díla. Dle Leory Hadas autoři v propagaci fungují stejně jako značky a mají garantovat kvalitu, specifické atributy a identitu (2020: 8). Přítomnost filmového tvůrce často vede k předpokladu, že televizní program bude obsahovat prvky cinematizace, a je tak často i interpretován. Například původní dvě sezóny *Městečka Twin Peaks* (1990–1991) byly díky filmovému režiséru Davidu Lynchovi, který spolu s televizním scenáristou Markem Frostem seriál vytvořil, označováno jako cinematičké (Nelson 1997, Creeber 2013). A to i přes přítomnost Frosta a televizních žánrů jako policejní procedurál a soap opera. *Městečko Twin Peaks* by v tomto ohledu představovalo podnětnou případovou studii negociace, jelikož kombinuje různé styly, žánry, typy produkcí a aluzi jak z filmu, tak z televize. Podobně jako u Lynche přítomnost filmových tvůrců u dalších pořadů sebou nese očekávání cinematičkého stylu: například *Bratrstvo*

neohrožených, produkované Stevenem Spielbergem, *Impérium – Mafie v Atlantic City* (2010–2014) a *Vinyl* (2016), produkované Martinem Scorsesem, který také režíroval pilotní díly obou pořadů, či *Dům z karet* (2013–2018) a *Mindhunter – Lovci myšlenek* (2017–2019), produkované a částečně režírované Davidem Fincherem. Filmoví tvůrci sami o sobě mohou fungovat jako značka, která má rozpoznatelné vlastnosti (autorský audiovizuální styl, typická témata aj.) a zároveň je spjata s konceptem Johna Frowa „*estetika rukopisu*“, která souvisí s romantickým vnímáním jediného autora a slibuje autenticitu, originalitu a „*hmatatelnou přítomnost umělce*“ (Hadas 2020: 11). Filmoví tvůrci v televizi reprezentují vlastnosti spjaté s filmem a cinematizací (auteurství, spektakl, vysokoprodukční hodnota aj.). Pokud se tedy k televiznímu projektu váže osobnost, známá především svou filmovou tvorbou, vzniká předpoklad, že se projeví estetika rukopisu prostřednictvím audiovizuálního stylu. Ten bude filmový, respektive bude tím, co si recipient běžně představí pod „filmovým“ stylem, ale také osobním stylem filmaře, který funguje jako jeden z aspektů jeho značky. Nicméně je třeba podotknout, že řada filmových tvůrců začínala v televizi, včetně Spielberga (Gray a Johnson 2021: 101–102). Také migrace tvůrců mezi médii není nic nového a je zvláště běžná v rámci menších zemí (např. v evropských zemích), kde produkce a uplatnění nejsou tak velké (Jenner 2018: 16).

V případě *Koruny* se vyskytují v propagačních materiálech a popularizačních článcích především dvě jména indikující filmovost – scenárista Peter Morgan a režisér Stephen Daldry (Fidler – Lane – Lee 2016, Lambert 2021, Sykes 2020, Goldberg 2014). Morgan, který je uveden u všech epizod jako scenárista a také jako tvůrce (creator) seriálu a producent, je znám scénáři ke kriticky uznávaným i komerčně úspěšným filmům jako *Královna* (2006), *Poslední skotský král* (2006), *Duel Frost/Nixon* (2008), *Rivalové* (2013) či předlohou k *Bohemian Rhapsody* (2018).⁹⁴ V počátcích své kariéry Morgan také psal scénáře pro televizi – jmenovitě pořady *Metropolis* (2000), první sezóna *Poroty* (2002), televizní film *The Deal* (2003) a minisérie *Colditz* (2005). Po úspěchu *Královny* a *Duelu Frost/Nixon*, za něž získal nominace na Oscara, se však věnoval především psaní filmových scénářů. To odpovídá výše zmíněné tendenci filmových tvůrců, kteří začínají v televizi a poté migrují do filmu (Creeber 2013: 89). Po roce 2006 a před *Korunou* se Morgan vrátil do televize pouze jednou, v případě scénáře k minisérii *The Lost Honour of Christopher Jefferies* (2014). Ačkoli tedy Morgan pracoval pro obě média, vzhledem k úspěchu jeho filmů a skutečnosti,

⁹⁴ Napsanou společně s Anthonym McCartenem.

že se televizi věnoval v začátku své kariéry a posléze ji na téměř dekádu opustil, lze jej vnímat známého především jako filmového tvůrce; ovšem před vznikem *Koruny*.

Stephen Daldry před natáčením *Koruny* nikdy nереžiroval televizní pořad a věnoval se filmu a divadlu. Nicméně se produkčně podílel na televizních speciálech spojených s Olympijskými hrami v Londýně v roce 2012. Jako filmový režisér se etabloval snímky *Billy Elliot* (2000), *Hodiny* (2002) a *Předčítač* (2008), za které byl nominován na Oscara za nejlepší režii. Přestože se Daldryho jméno v propagačních materiálech a publicistických článcích o *Koruně* objevuje často (Goldberg 2014, Desowitz 2017, Wasley 2017), režíroval pouze čtyři díly. Jedním z nich byl také první díl, u nějž režie nabývá většího významu, než je v televizní režii běžné, jelikož první díly a piloty⁹⁵ nastolují audiovizuální styl, kterým se pořad následně víceméně řídí (Mittell 2015: 55–64). Kromě herců a hereček to jsou právě Morgan a Daldry, kteří jsou využíváni k propagaci *Koruny*. Díky jejich spojitosti s úspěšnými, často výpravnými filmy, sebou nesou konotaci „filmovosti“, nehledě na to, zda *Koruna* skutečně je cinematičká, nebo ne. Objevuje se očekávání, že cinematičká bude.

Herci a herečky, z nichž by se za hollywoodské „hvězdy“ daly označit např. Helena Bonham Carter, John Lithgow a Olivia Colman, nicméně běžně migrují mezi médii. Jiní hlavní herečtí představitelé jsou však známí především z televize; Claire Foy (*Wolf Hall* 2015, *Crossbones* 2014), Matt Smith (*Pán času* 2005–současnost), Tobias Menzies (*Řím* 2005–2007, *Hra o trůny*, *Cizinka* 2014–současnost), Gillian Anderson (*Akta X*, *The Fall* 2013–2016) aj. Tím neimplikuji, že by kterýkoli z těchto herců pracoval výhradně ve filmu či v televizi, ale uvádím, z kterých daných médií jsou známí především. Například tvůrci spoléhali na popularitu Matta Smitha jako Jedenáctého Doktora z *Pána času* k přilákání nejen britských diváků a vedlo to i k tomu, že dostal větší honorář než Claire Foy v hlavní roli *Koruny* (BBC 2018).

Vzhledem ke kolektivní výrobě televizního (či filmového) díla je samozřejmé, že se na něm budou podílet desítky až stovky lidí, kteří mají různé zkušenosti a většinou pracovně migrují mezi oběma médii, zvláště ve Velké Británii, jejíž produkce je značně menší než například v USA. Není tedy plodné zabývat se zkušenostmi s filmovou či televizní produkcí

⁹⁵ Pilot znamená první epizodu, která často vzniká nejdříve pro televizní producenty a vedoucí pracovníky stanic, aby si ověřili, že pořad představuje lukrativní investici. Tím, že Netflix objednává celou sezónu najednou, není pilot zcela adekvátní termín.

každého z tvůrců; podstatné je zjistit, kteří z nich jsou v propagaci daného díla a jeho následné mediální cirkulaci (recenze, reportáže, popularizační články obecně aj.) zmiňováni a proč. Jelikož filmoví tvůrci konotují cinematizaci, může jejich přítomnost v propagaci či mediální cirkulaci díla poukázat na záměry tvůrců a produkčního zázemí (stanice, produkční společnosti, konglomerátu), kódovat jej jako cinematické, byť jiné prvky cinematizace absentují (spektákl, intertextuální odkazy na konkrétní filmy či filmové žánry a školy aj.).

Ve výsledku je *Koruna* v popularizačních textech a propagaci spojena s filmovými tvůrci (Peter Morgan, Stephen Daldry) i přes jinak smíšený štáb a herecké obsazení. Zároveň vzhledem k obměně hereckého obsazení – jelikož narativ sleduje zhruba šedesát let života královny Alžběty II., kdy se herci a herečky dvakrát prostřídají podle toho, jak postavy stárnou – je logické vybrat si k propagaci stálé členy štábu. Zároveň Daldry režíroval pouze čtyři epizody v první a druhé sezóně a po třetí sezóně přestal být výkonným producentem.

5.2.2 Institucionální zázemí

Pro analýzu cinematizace televizního díla představuje zásadní informaci to, která stanice si jej objednala či zakoupila. Původní vysílací stanice již předem může televiznímu pořadu přisuzovat určité vlastnosti, a naopak typy programů pomáhají utvářet značku a podobu dané stanice. Například britský veřejnoprávní kanál Channel 4, který cílí na mladá publika⁹⁶ a marginalizované skupiny, je známý svým neotřelým, až provokativním obsahem. Každý nový program vytvořený pro Channel 4 sebou nese očekávání takového obsahu. S ohledem na cinematizaci představuje ideální příklad kabelová televizní společnost HBO. Nyní se krátce budu věnovat cinematické povaze HBO, nejen abych poukázala, jak ji může stanice implikovat, ale také proto, že HBO představuje důležitou roli v konstrukci „netelevizní“ značky Netflixu. HBO, vysílající od roku 1972, byla původně zaměřená na vysílání hollywoodských filmů bez reklam, jak napovídá její název, zároveň přenášela živé sportovní přenosy. V průběhu 70. a 80. let se HBO proslavila programy, v nichž vystupovali stand-up komici (využívající menší regulaci kabelové televize). V roce 1983 společnost vyprodukovala první původní televizní film (*The Terry Fox Story*) a televizní sérii (*Not Necessarily the News*). Do druhé poloviny 90. let se HBO vyznačovala především

⁹⁶ Podle vlastních stránek Channel 4 reprezentuje kanál, který ze všech britských televizí má největší úspěch v demografické skupině 16–34 let (Channel 4, n. d.).

dokumentární tvorbou, komediami (*Arliss*, *Dream On*, *The Larry Sanders Show* aj.) a televizními filmy.⁹⁷ V roce 1996 začala společnost používat slogan „*It's Not TV, It's HBO*“ a změnila svoje strategie. Tvůrci původní HBO televizní filmy, kinofilmy, komediální stand-upy a sportovní utkání, na které se stanice do té doby soustředila především, nezajišťovali stálé publikum. Celoplošné televize měly výhodu, že díky programové skladbě měly regulérní týdenní programovou skladbu a publikum, které se díky tomu ke stanicím vracelo (Lotz 2018: 40). Produkce dlouhodobě vysílaných pořadů stanici HBO umožnila totéž a zároveň ji tím přiblížila k celoplošným televizím, vůči nimž se dosud vymezovala. Paradoxně změna strategie ale vedla k připodobnění se tradiční terestriální televizi – HBO začala investovat do seriálových dramát. V roce 1995 převzal roli výkonného ředitele HBO Jeff Bewkes, který v rozmezí let 1995–1998 zdvojnásobil rozpočet pro původní tvorbu a zadal tehdejšímu šéfovi původní tvorby a nezávislé produkce, aby vytvořil původní série pro HBO (ibid.). Tato dramata byla vytvořena jako quality TV, kategorii televizní produkce, kterou lze definovat dle jejího cílového publika, tzn. kvalitního publika. Pro HBO tato divácká skupina sestávala z vysokoškolsky vzdělaných publik, sídlících ve městech a na předměstích, spadajících do střední třídy a disponujících kulturním i ekonomickým kapitálem, díky němuž si mohou předplácet kabelové televize (Jaramillo 2002: 66). Tehdy to také zahrnovalo především mužské diváky bílé pleti, přičemž se tato strategie začala kolem roku 2010 proměňovat a HBO začala více cílit na ženská a menšinová publika (DeFino 2014: 14).

Kvalitní publika jsou žádaná skupina a díky narrowcastingu a předplatnému HBO nepotřebuje stejně velké publikum jako celoplošné stanice. Podle mluvčích HBO stanice nevyžaduje, aby program měl dobrou sledovanost, ale dobré kritiky a nominace na ceny (Curtis – Shattuc 2009: 138). Produkce dlouhodobě vysílaných fikčních pořadů je nákladná a riskantní, pokud program neuspěje, zároveň má tu výhodu, že dokáže přilákat publikum na delší dobu. HBO se tento risk osvědčil, jelikož s uvedením pořadů *Oz*, *Sex ve městě*, *Rodina Sopránů* a *Odpočívej v pokoji* nejen vytvořili značku tvůrce quality TV, ale také pověst tvůrce pořadů s kontroverzními tématy a velkou tvůrčí svobodou. Zároveň tyto pořady měly evokovat „filmovost“. Byť tvůrci těchto dramát byli často spojeni s televizí,

⁹⁷ Filmy HBO měly často provokativní témata a hollywoodské obsazení a štáb. Pro představu uvádím dva příklady: film *A kapela hrála dál* (1993) se věnuje AIDS krizi v 80. letech a v hereckém ansámblu se nachází Matthew Modine, Ian McKellen, Anjelica Houston, Richard Gere či Steve Martin. Film *Kdyby zdi mohly mluvit* z roku 1996 tematizuje potrat a hrají v něm Sissy Spacek, Demi Moore a Cher, která snímek také režírovala spolu s Nancy Savoca.

jednalo se o quality TV předchozí dekády (ibid.: 138). Například Tom Fontana (*Oz*) produkoval a psal scénáře pro pořady *St. Elsewhere* (1982–1988) a *Zločin v ulicích* (1993–1999), David Chase (*Rodina Sopránů*) patřil ke scenáristům *Zapadákova*, David Simon (*The Wire: Špína Baltimoru*) byl producentem a scenáristou *Zločinu v ulicích*, David Milch (*Deadwood*) byl scenáristou *Poldů z Hill Street* a tvůrcem (*creator*) *Policie New York* (1993–2005) spolu se Stevenem Bochcoem (*Poldové z Hill Street, Právo v Los Angeles*). Zároveň se HBO dařilo angažovat filmové režiséry, scenáristy a producenty, např. Barryho Levinsona (*Oz*), Alana Balla⁹⁸ (*Odpočívej v pokoji*, později *Pravá krev*), Stevena Sodenbergha (*K Street*), Stevena Spielberga (*Bratrstvo neohrožených*) atd. Ačkoli tedy ne všichni tvůrci quality TV dramát HBO byli spojeni s filmem, přítomnost autora jako takového je vázaná na kinematografii a toho stanice využívala jako cinematickou strategii (Jaramillo 2002: 67).

Dále měla dramata implikovat cinematizaci obrazem a zvukem. Například pořad *Rodina Sopránů* od počátku používal letterbox, způsob rámování širokoúhlého díla na obrazovce 4:3 (pro televizi až do nultých let 21. století standardní formát) za použití horizontálních černých sloupců, což byl od 60. let způsob, jak uvádět širokoúhlé filmy v televizi (Levine – Newman 2012: 120). Quality TV pořady HBO měly na první pohled vypadat odlišně než tvorba na celoplošných stanicích. Období, kdy HBO začalo produkovat svá první quality TV dramata, se vyznačovalo technologickými změnami, které ovlivnily vzhled těchto pořadů – televize s vysokým rozlišením, přechod formátu z 4:3 na 16:9, DVD a DVR, nástup digitalizace atd. Technologické inovace podporovaly snahu HBO o distinkci pomocí audiovizuálního stylu. Sledování HBO se tak mělo přiblížit kinoprojekci: „*Televizní série ve stylu HBO esteticky napodobovaly strategie kinematografie vytvořením obrazů, které tyto nové televizní obrazovky mohly postihnout.*“ (Jenner 2018: 8). Kořeny HBO jako vysílatele hollywoodských filmů, producenta vysokorozpočtových televizních filmů a dramát, který často spolupracoval s filmovými tvůrci, což se mělo projevit také na audiovizuálním stylu pořadů, se podílejí na cinematické značce HBO.

Zatímco VOD portály jako BBC iPlayer, HBO Max, Peacock či All 4 představují online verzi původně lineárních televizí, Netflix není spojen s žádnou lineární televizí ani filmovým studiem či konglomerátem jako Hulu, Disney+ či AppleTV+. Netflix vznikl

⁹⁸ Ball byl sice původně divadelní dramatik, nicméně HBO ho oslovila kvůli jeho úspěchu a ocenění za scénář k nezávislému filmu *Americká krása* (1999).

v roce 1997 jako služba pro půjčování DVD přes poštovní zásilky. V roce 2008 začal své služby nabízet přes VOD a od roku 2013 produkuje vlastní obsahy. Absence kořenů v televizi či mediální společnosti je jedním z důvodů, proč v akademickém diskurzu probíhá debata nad tím, nakolik je možné Netflix vnímat jako televizi, či nikoli. Různé perspektivy nahlíží na Netflix různými způsoby: jako na online portál (Lotz 2017, Johnson 2023), streamovací televizní stanici (Shattuc 2020: 145), transnacionální televizní vysílatele (Jenner 2018) atd. Zároveň Netflix svou nabídkou mísících se filmových a televizních obsahů „způsobil v průmyslu ontologickou krizi ohledně rozdílů mezi filmem a televizí“ (Shattuc 2020: 158). Ačkoli se Netflix vymezuje vůči lineární celoplošné televizi a má tendenci označovat se jako netelevizní – „*Netflix*‘ naznačuje kino zážitek“⁹⁹ (Chinen Biesen 2019: 43) – jeho vlastní tvorba vede k jeho interpretaci jakožto televize. V roce 2013 spoluzakladatel a výkonný ředitel Netflixu Reed Hastings prohlásil, že cílem společnosti je „*stát se HBO dříve, než se HBO stane námi*“ (Hass 2013). Podle Jenner:

„...je třeba toto číst jako explicitní výzvu HBO, představitel tzn. ‚revoluci kvality‘ v pozdních 90. a raných nultých letech. Stejně jako HBO několik amerických kabelových kanálů (jako AMC, Showtime, FX) vybuodovalo svou identitu na původních dramatech vysoké kvality. HBO zůstává zásadní pro současnou představu toho, jak vypadá ‚quality‘ TV. V Domě z karet od Netflixu, jehož první epizodu režíroval David Fincher, hraje Kevin Spacey, oceněný Oscarem, a Robin Wright. Je adaptací stejnojmenné série od BBC, což byl vysoce ambiciózní projekt, který imitoval strategii HBO (viz Johnson 2012, 37–59). Tím, že se Netflix uvedl do pozice konkurenta HBO, definoval sám sebe jako televizi místo online vysílatele, jako je YouTube. Ironie je v tom, že se Netflix rozhodl soutěžit s HBO, kanálem, který sám sebe dlouhá léta propagoval jako ‚ne televizi‘. HBO je přijímán prostřednictvím systému kabelového vysílání a podléhá ‚pravidlům‘ televizní programové skladby, kdy je vysílána jedna epizoda za týden. Nehledě na marketing HBO, který se snažil zdůraznit rozdíly mezi svou tvorbou a jinými televizními obsahy, je HBO televize.“ (2018: 5)

Snaha soupeřit s HBO tedy dle Jenner znamená, že Netflix začal vyrábět podobný obsah – televizní pořady. Jenner argumentuje, že právě první program od Netflixu má televizní kořeny (ibid.: 5–6). První původní pořad, *Lilyhammer* (2012–2014), vznikl v koprodukcii s norskou veřejnoprávní stanicí NRK, navíc paroduje *Rodinu Sopránových* a odkazuje na ni (především obsazením jednoho z herců *Rodiny Sopránových* do hlavní role,

⁹⁹ „Flix“ vychází ze slova „flicks“, dnes již poněkud zastaralého výrazu pro filmy.

Stevena van Zandta, který zde v podstatě reprízuje svoji roli). Netflix také produkoval čtvrtou (2013) a pátou sezónu (2018) *Arrested Development*, což byl sitcom, uvedený původně na stanici Fox (2003–2006). Jak Jenner dále rozvádí v pozdějších kapitolách, první původní pořady od Netflixu (*Dům z karet*, *Hemlock Grove*, *Orange Is the New Black*) se snažily napodobit quality TV programy HBO předchozí dekády (ibid.: 140). Prvotní strategií Netflixu jako tvůrce seriálové tvorby byla nabídka quality TV, jejíž sezóny byly nahrány najednou, aby mohly být sledovány v modu binge-watchingu (ibid.: 140–144). Zároveň to není pouze HBO, s nímž Netflix od svých začátků soupeřil, ale lineární televize obecně, kdy „vnímá tradiční televizní stanice jako své primární soupeře“ (Wayne 2018: 726). Dále je nutné upozornit na to, že HBO dlouhodobě používala marketingové strategie, které jejich produkci označovaly jako „netelevizní“ a cinematické (viz výše). Quality TV konotuje cinematizaci a naopak (Mills 2013: 72), tudíž prezentace HBO jako tvůrce quality TV stanicí vymezuje vůči jiným televizním stanicím.

Ačkoli se Netflix nejdříve prezentoval jako tvůrce quality TV dramát se seriálovým vyprávěním, zhruba od roku 2015 změnil strategii a začal nabízet co nejširší množství žánrů a typů audiovizuálních obsahů (Jenner 2018: 144–148). Součástí této nabídky jsou i vícekamerové sitcomy s více epizodním vyprávěním (např. *Den za dnem*, *Ranč*, *Disjointed*), což je formát tradičně spjatý s lineární televizí. V současné době Netflix v rámci svého katalogu obsahuje další televizní žánry a formáty, jako jsou variabilní reality TV programy, policejní procedurály, soap opery atd. Co však Netflix nenabízí, jsou zpravodajství a živé vysílání, jež zvláště v minulosti sloužila k definici televize jako média (ibid.: 4–6). Dalším aspektem, který přispívá k oné „ontologické krizi“, je nejasná identita filmů Netflixu. V kontextu filmových cen a festivalů Netflix bývá středem sporů, kdy se opakují debaty, nakolik má společnost a její produkce místo na těchto událostech. Po velké nevoli na festivalu v Cannes filmy již nemají nárok na nominaci, stejná diskuze probíhala v rámci Oscarů. Byť Netflix vybrané filmy uvádí v kinech, jde většinou o minimální lhůtu, aby se mohl ucházet o nominace. Kritici Netflixu mají obavu, že „televize zamožuje filmy ne jako obchodní společnost, ale jako kulturní a estetický systém“ (Gray – Johnson 2021: 8).

Netflix pracuje s podobnými strategiemi. Produkce quality TV, stejně jako u HBO, Netflixu pomáhá dosáhnout kulturní distinkce, jelikož tato tvorba bývá vnímána ve stejné kategorii jako kinematografie nebo literatura (ibid.: 729). Tím, že na svůj portál nahrává

celou sezónu najednou, se z jinak televizního formátu seriálu stává „jeden epický text“ (Novak 2017: 48). Ana Cabral Martins ve svém textu *Netflix and TV-as-Film* argumentuje, že právě tato strategie transformuje televizní text na filmový (2019: 85–88). Cabral Martins vychází z terminologie Stéphana Delormeho, který film označuje jako „jednotku“ (*unity*) a televizi jako „spoustu“ (*multiplicity*) (ibid.: 86). Sezóna, která je odvysílána najednou, tak představuje „jednotku“ a tím se pořad stává cinematickým. Cabral Martins se také domnívá, že binge-watching, modus sledování, preferovaný Netflixem a podporovaný právě odvysíláním celých sezón najednou, implikuje sledování kinoprojekcí a zmiňuje kinofilmy s dlouhou stopáží, jako je např. dvoudílná *Nymfomanka* Lase von Triera (2013) (ibid.: 88). Dále vnímání sezóny jako celku implikuje „čistotu“ textu, nerušeného reklamami či promočními paratexty,¹⁰⁰ jež souvisejí s odvětvím „novinářského, fanouškovského a kritického diskurzu, který se soustředí na text jako jedinečný výraz auturovy/showrunnerovy vize a který je implicitně a někdy explicitně chápán jako neporušitelný celek s jedním ústředním narativem“ (Kozak a Zeller-Jacques 2021: 211). Pro Netflix je následně jednodušší své pořady promovat jako autorská a zároveň „netelevizní“ díla. Například Kevin Spacey během propagace *Domu z karet* na Televizním festivalu v Edinburghu v roce 2013 prohlásil: „Je třináct hodin sledovaných jako cinematický celek opravdu odlišných od filmu?“ (Cabral Martins 2019: 85). Použitím označení cinematický či „románový“ se Netflix nesnaží pouze pozdvihnout svoje obsahy na určitou úroveň v rámci kulturní hierarchie, ale také odvést pozornost od negativní konotace termínu binge-watching¹⁰¹ (Baker 2017: 46). Zároveň je seriálové vyprávění s odkládaným koncem tradičně konotováno se soap operou, u níž je obvyklé vysílání několika dílů během týdne či za sebou v programovém slotu.

Binge-watching a odvysílání celé sezóny najednou vychází ze způsobu vydávání DVD, na nichž byly dostupné celé sezóny (někdy na více disků kvůli velikosti paměti), které tak bylo možné zhlédnout najednou, nebo DVR, díky nimž si mohlo publikum samo určovat, kdy a jak budou pořad sledovat (Jenner 2018: 5). Nicméně je třeba zdůraznit, že ačkoli binge-watching reprezentuje Netflixem preferovaný způsob sledování (podpořen automatickým přehráváním epizod a pořadů a možností přeskočit recapy a úvodní titulkové sekvence), publikum může praktikovat odložené sledování. Navíc Netflix stále pracuje s dělením sezóny na díly, které většinou odpovídají stopáži lineární televize,

¹⁰⁰ Netflix původně neobsahoval reklamy, od roku 2022 začal nabízet i levnější verzi s reklamami.

¹⁰¹ Binge v angličtině konotuje nezdravé či adiktivní chování – např. binge-eating, tedy přejídání se.

tedy dvacet až třicet minut u komedií nebo čtyřicet až padesát minut u dramát, třebaže občas se stopáží experimentuje (St. James 2015). Podobně jako lineární televize i seriály Netflixu obsahují samostatně stojící (*stand-alone*) či vyplňující (*filler*) epizody, které narušují seriálové vyprávění (Kozak a Zeller-Jacques 2021: 214). Byť Netflix u svých původních pořadů nezahrnuje recap segment (a u licencovaných pořadů jej umožňuje přeskočit), jejich narativy se nevyhýbají repetici či rekapitulacím. Lynn Kozak a Martin Zeller-Jacques ve své analýze *Stranger Things* (2016–současnost) upozorňují na integraci dílů s epizodním vyprávěním, množstvím rekapitulačních a repetitivních strategií přítomných v narativu – voiceover, flashbacky, dietetické převyprávění, opakovaný důraz na objekt či prostředí aj. (ibid.: 216) *Stranger Things* jsou v publicistickém a průmyslovém diskurzu promovány jako jednolitý text (Cabral Martins 2019: 89). Například v rozhovoru pro *New York Times* Dufferovi popisovali koncepci pořadu a skutečnost, že chtěli napsat televizní seriál, jelikož nabízí více času na rozvedení zápletky a charakterů postav. Nicméně jim nevyhovoval model lineárních celoplošných televizí, tehdy dvaadvacet dílů za sezónu, jelikož „*je téměř nemožné vyprávět cinematický příběh, když máte tolik epizod*“ (Cohen 2016), a „*vždy o [projektu] mluvili jako o osmihodinovém filmu*“ (Berkshire 2016). Než byla oznámena druhá sezóna *Stranger Things*, Matt Duffer uvedl, že většinu narativních linií první sezóny uzavřeli, protože „*jsme chtěli, aby to působilo jako jeden velký film*“ (Birnbaum 2016). Podle novinářky Lindy Holmes představitelé Netflixu a tvůrci programu Matt a Ross Dufferovi trvali na tom, že druhá sezóna (z toho důvodu nazvaná *Stranger Things 2*) má být filmový sequel (2017). Díly seriálu mezi první a třetí sezónou mají stopáž v rozmezí čtyřiceti až šedesáti minut, což je standardní délka lineární televizní epizody (čtyřicet minut u celoplošných stanic, šedesát minut u kabelových stanic). Ale předposlední a poslední díl čtvrté sezóny má stopáž, která odpovídá délce celovečerního filmu (hodinu a půl a dvě hodiny dvacet minut). To vedlo kritiky k označení *Stranger Things* jako filmové franšizy, a ne televizního seriálu (Heritage 2022). Nicméně netypická délka dílů byla následkem proticovidových opatření a odkladu natáčení, které pohltily část již tak velkého rozpočtu (30 milionů amerických dolarů na díl, přičemž u předchozích sezón to bylo jen 8 milionů dolarů) (Clark 2022). Podle Teda Sarandose by jinak bylo možné objednat více dílů (White 2022). Čtvrtá sezóna i tak obsahuje díl navíc oproti předchozím sezónám, jelikož Dufferovi potřebovali více prostoru pro rozvedení všech narativních linií (Huver 2022). Vzhledem k tomu, že rozpočet pro sezóny je většinou v televizním průmyslu rozdělen na předem daný počet epizod, přesažení rozpočtu či navýšení epizod znamená náklady navíc

pro produkční společnost (St. James 2015). Podle bratrů Dufferových se délka dílů odvíjela od struktury sezóny, navíc narativní oblouk dílů nenabízí přirozený předěl, který by dovolil díly rozdělit na více částí (Clark 2022). Což poukazuje na fakt, že vyprávění *Stranger Things* není jednolitý text náhodně rozdělený do několika dílů, ale že pracuje jak se sezónní, tak epizodní narativní strukturou. Příklad *Stranger Things* ukazuje, že ačkoli tvůrci a reprezentanti původní distribuční stanice propagují pořad jako cinematický, narativní analýza textu poukazuje na jeho televizní atributy. Jedná se také o důkaz toho, že programy označované jako cinematické jsou ve skutečnosti mnohem komplikovanější a mísí estetické, narativní a produkční strategie z různých médií. Z toho důvodu se negociace nabízí jako teoretický nástroj, s nímž lze k analýze takových děl přistupovat.

Z předchozí části vyplývá, že Netflix kóduje binge-watching a sezónní vyprávění jako „netelevizní“ a cinematické (prostřednictvím představitelů, jako je Ted Sarandos, Kevin Spacey nebo Matt a Ross Dufferovi) a často je tak kritiky, ale i akademiky (např. Cabral Martins) dekodován. Součástí toho je nejasná hranice mezi filmovými a televizními obsahy. K dalším cinematickým strategiím je důraz na quality TV, alespoň v období 2013–2016, později Netflix rozšiřuje žánry a kategorie audiovizuálních děl, které nabízí a transformuje jimi svoji značku, aby konotovala kosmopolitu, diverzitu a empatii (Havens – Stoldt 2022: 207). Dále oslovuje etablované filmové tvůrce, aby pro ně natočili filmové či televizní obsahy: Lana a Lilly Wachowski (*Sense8*), David Fincher (*Dům z karet*, *Mank*, *Mindhunter – Lovci myšlenek*), Alfonso Cuarón (*Roma*), Bong Joon Ho (*Okja*), Ava DuVernay (*Když nás vidí*, *Colin v černobílé*) aj. Výše zmíněné strategie formují i způsob kódování a dekodování *Koruny* jako cinematické právě proto, že ji zadává a distribuuje Netflix. Během oznámení, že Netflix objednal první dvě sezóny *Koruny*, Cindy Holland, v té době viceprezidentka původního obsahu Netflixu, prohlásila: „*Koruna je příběh, který existuje někdy mezi televizí a kinematografií, napsaný předními britskými kronikáři moderní politiky, třídy a společnosti.*“ (BBC 2014). *Koruna* tedy ještě před započítím produkce byla kódována svou domovskou stanicí jako cinematická. Zároveň byla série inspirována americkou quality TV, čímž odpovídá prvotním strategiím Netflixu v přístupu k původní tvorbě (více o inspiračních zdrojích *Koruny* v následující části). Negociace je tedy přítomná již v prohlášení Holland a je podpořena tím, že *Korunu* vyrábí a distribuuje Netflix, který má nejasnou mediální identitu, ale běžně pracuje se strategiemi cinematizace za účelem kulturní distinkce.

5.2.3 Inspirační zdroje a očekávání

Koruna vychází z inspiračních zdrojů zakotvených ve filmu, televizi i divadle. Pořad rozvíjí témata a vyprávění z předchozí tvorby Petera Morgana – filmu *Královna* (2006) a divadelní hry *Audience* (2013), jejíž původní inscenaci v Gielgud Theatre v londýnském West Endu režíroval Daldry. *Královnu* a *Audience* lze považovat za primární a explicitní zdroj inspirace pro Morgana. Kromě toho *Koruna* konotuje rozmanitou intertextualitu televizních i filmových historických dramát. „*Koruna evokuje jiné hrané filmy, dokumenty, historická biografická dramata od BBC, historické programy o království a televizní minisérie o královské rodině, královně Alžbětě a Winstonu Churchillovi, včetně Královy řeči a Nejtemnější hodiny.*“ (Chinen Biesen 2019: 50). Právě Oscarem oceněná *Králova řeč* a mezinárodně divácky úspěšné *Panství Downton* (2010–2015) představují kontext, v němž *Koruna* vznikla, neboť vycházela z jejich popularity (Jenner 2018: 228). *Panství Downton*, vzniklé z koprodukce britské ITV a americké veřejnoprávní stanice PBS, bylo od počátku určeno mezinárodnímu publiku, nejen v anglicky mluvených zemích (Littler – Williamson 2017: 155). *Panství Downton* PBS přineslo rekordní sledovanost, což svědčí o zájmu amerických publik (Chapman 2014: 133). *Koruna*, první pořad Netflixu produkovaný a natáčený ve Velké Británii (Burrell 2015),¹⁰² představuje součást globální expanze streamovacího portálu v roce 2016 a konkrétně cílí na britská publika svým ryze lokálním tématem (britská královská rodina), britským hereckým obsazením a britským prostředím a lokacemi. Zároveň, kromě současné popularity britských kostýmních/historických dramát jako *Panství Downton* nejen u amerických publik,

„*narativ [Koruny] se vyhýbá kontroverznějším aspektům britské historie (zvláště ve spojitosti s kolonialismem) ve prospěch ‚osobního‘, což naznačuje, že hlavním cílem není pojednávat o britské historii v zájmu britské veřejnosti, ale spíše oslovit preference transnacionálního publika, které upřednostňuje britské kostýmní drama. V souladu s tím série zdůrazňuje vizuální spektakl propracovaných scén a kostýmů. Série je tedy vystavěna tak, aby jednodušeji ‚cestovala‘.*“ (Jenner 2018: 228)

¹⁰² *Koruna* je ve skutečnosti americko-britské koprodukční drama: „*Počáteční bod*‘ *Koruny* je nejasný: ač britská produkce, série byla objednána a distribuována Netflixem, herci jsou převážně Britové, ale historická postava takového významu jako Winston Churchill je hrána americkým hercem Johnem Lithgowem.“ (Jenner 2018: 228). *Koruna* byla produkována britskou produkční společností Left Bank Pictures, ale také americkou produkční společností Sony Pictures Television. Mateřskou společností obou skupin je Sony Pictures Entertainment.

Z této citace vyplývají dva podstatné body: *Koruna* využívá popularity (britských) kostýmních dramát a také spektaklu a vysokoprodukční hodnoty, aby oslovila mezinárodní publika. Spektákl je jednou z forem cinematizace a žánr může představovat další. Například Jeremy G. Butler argumentuje, že žánr filmu noir v *Miami Vice* konotuje konvergenci filmu a televize i přes jeho dlouhodobou přítomnost v televizní historii (2010: 98–101). Deborah L. Jaramillo chápe *Rodinu Sopránových* jako cinematické dílo především proto, že žánr gangsterky v televizi do vzniku série víceméně absentoval (až na výjimky, např. *Wiseguy* od CBS, 1987–1990) a byl tedy specificky filmovým žánrem (2002: 67–69). Kostýmní/historické drama nelze definovat jako mediálně specifické, má dlouhotrvající historii jak v kinematografii, tak v televizi. U *Koruny* to tedy není žánr, implikující cinematizaci. Co však seriál kóduje jako cinematický, je jeho příslušnost ke kategorii quality TV. Jedná se o prvotní strategie Netflixu jako tvůrce „bingeovatelné“ quality TV. *Koruna* byla konstruována jako program tohoto typu již svým důrazem na autorství, známé herce a vysokoprodukční hodnotu, což jsou typické atributy quality TV (Cardwell 2007: 26, Imre 2009: 392). Quality TV sice nemá pevně stanovenou definici, ale lze ji rozpoznat prostřednictvím určitých kódů, jelikož se jedná o konstrukt televizních průmyslů, které se snaží oslovit kvalitní publika: „*Takové programy [quality TV] nejsou tolik spojeny jasně danými formálními či tematickými prvky, ale kulturními znaky prestiže spojené se ‚seriózními‘ obsahy, cinematickým stylem a inovacemi, co boří konvence, které mají vypovídat hodnotu diváků (...). Pro komerční televizní průmysl kvalita odkazuje především ke ‚kvalitnímu publiku‘.*“ (Mittell 2015: 211) Vliv americké quality TV otevřeně přiznávají – Stephen Daldry uvedl, že „*Peter [Morgan] to [Korunu] popisuje jako: Rodina Sopránových potkává Západní křídlo*“ (Lane – Lee – Fidler 2016). To, že Morgan a Daldry uvádějí dva typické příklady americké quality TV, vypovídá o jejich souznění s quality TV strategiemi Netflixu.

Vysokoprodukční hodnota a potažmo spektakl bývají označovány za prvky quality TV (Wheatley 2016: 152–153). V případě *Koruny*, jejíž dosavadní rozpočet za čtyři sezóny údajně činil 200 milionů liber (Seale 2019), je evidentní důraz na tyto atributy. První sezóna byla ze 75 % natáčena v lokacích (napříč Velkou Británií, ale také v Jihoafrické republice) a z 25 % v interiérech studia Elstreet Studios, obsahovala 293 mluvených rolí, některé davové scény měly až 600 komparzistů a podílel se na ní štáb (v obou zemích) o 500 zaměstnancích (Brown 2016). *Koruna* náleží k vysoce nákladným projektům, což by se mělo projevit na její textuální podobě, což souvisí s jejím tématem života královské rodiny. Jak

poznávaná Charlotte Brunsdon, kvalita TV má „*vypadat draze*“ (1997: 142). Stejně očekávání je kladeno na cinematické pořady (Mills 2013: 64). Tak vysokonákladová produkce jako *Koruna* má výpovědní hodnotu – ukazuje ochotu Netflixu investovat velké množství peněz do jednotlivých produktů – přičemž velký rozpočet má sloužit ke konotaci vysoké kvality (Baker 2017: 65). „*Ospravedlnění nákladů na vyobrazení královské rodiny na obrazovce znějí velmi podobně jako ospravedlnění výdajů za tu skutečnou, v prvním případě se jedná o financování jedné z nejpřednějších streamovacích služeb, Netflixu, který využívá své silné pozice na trhu a zdrojů, aby si vybudoval svoji reputaci ‚kvality‘ prostřednictvím narativů o monarchii, aby upevnil onu pozici na trhu.*“ (Littler – Williamson 2017: 155)

Rozpočet *Koruny* byl v publicistickém diskurzu často skloňován, přičemž se různila jeho výše; 100 milionů dolarů na první sezónu (Sulcas 2016), 130 milionů dolarů na první dvě sezóny (Palmer 2021) nebo 150 milionů na jednu sezónu či více sezón (Rawden 2016). Ačkoli Cindy Holland odmítla opakovanou částku 100 až 130 milionů dolarů potvrdit, či vyvrátit (Sulcas 2016), vyjádření Teda Sarandose ke *Koruně* bylo, že představuje jeden z „*velkolepých pořadů definující značku*“ a že „*je produkována v měřítku, kterých by mnoho stanic nemohlo dosáhnout*“ (Guthrie 2016). Morgan uvedl, že částka 130 milionů dolarů odpovídala dvěma sezónám (Jeffery 2018). Přesto se v publicistických článcích běžně objevuje označení *Koruny* jako nejdražšího pořadu Netflixu či pořadu v televizi vůbec (Loughrey 2016, Seale 2019). Jsou to tedy především publicisté, kteří vyzdvihují vysokoprodukční hodnotu *Koruny*. Kvůli svému rozpočtu také bývá interpretována jako cinematická: „*S rozpočtem kolem 5 milionů liber na hodinu je Koruna porovnatelná s filmy jako Králova řeč spíše než typický rozpočet milion liber za epizodu na BBC nebo ITV.*“ (Martinson 2016).¹⁰³ Vypovídající je to, že *Koruna* bývá přirovnávána k filmu, třebaže relativně nízkorozpočtovému, ale kriticky uznávanému. S ohledem na produkční hodnotu se může jednat o způsob, jak interpretovat vybraný program jako cinematický. Hannah Andrews argumentuje, že v současné době film i televize sdílejí stejné audiovizuální prostředky a možnosti natáčení:

„*Relevantnější praktické rozdíly mezi formami jsou v rozpočtu a programové skladbě a tyto odlišnosti jsou platné uvnitř průmyslu i napříč jimi. Je obrovský rozdíl v rozsahu možností, které jsou dostupné producentovi vysokoprodukční primetimeové dramatické série*

¹⁰³ *Králova řeč* měla rozpočet 9 milionů liber (The Wall Street Journal 2011).

a producentovi denního dětského programu. Ti, kteří utvářejí estetické soudy, by měli tyto rozdíly vzít v potaz.“ (2014: 16)

Pokud cinematizace televize konotuje quality TV (především v USA), která má „*vypadat draze*“ (1997: 142) a využívat současných možností přenosu zvuku a obrazu v domácnostech (Jenner 2018: 8), pak pro ni platí totéž (Mills 2013: 64). Častým definujícím prvkem cinematičké televize je spektakl a vysokoprodukční hodnota (Caldwell 1995, Butler 2010, Nelson 2007), což vyžaduje větší náklady na produkci. Argument Andrews je užitečný i proto, že dle něj cinematizaci definuje ne tolik pomocí textuální formy, ale kontextu, tedy podmínek vzniku. Tyto podmínky zahrnují mody produkce, institucionální zázemí (stanice a typ televizního vysílání), účel programu (např. má být vlajkovou lodí a reprezentovat stanici, má posílit její značku a kulturní kapitál?) atd. Cinematizaci je pak třeba vnímat jako konstrukt televizního průmyslu.

5.3 Dekódování: „Soap opera nejvyšší quality“

5.3.1 Britská quality TV a komparace s tvorbou BBC

Jelikož však *Koruna* vznikla v kontextu britské produkce, nabízí se také její interpretace jako britské quality TV. V disertační práci většinou quality TV, myslím tu americkou, zde ale odlišuji mezi quality TV z USA a Velké Británie. To, co je tradičně v britském kontextu vnímáno jako quality TV, se od jejího amerického ekvivalentu odlišuje. Quality TV ve Velké Británii bývá asociována s veřejnoprávními televizními stanicemi, které mají zajistit „kvalitu“ ve vysílání (Andrews 2014: 10–13). Toto očekávání je dáno také legislativně – Broadcasting Act z roku 1990 udává, že veřejnoprávní stanice musí produkovat (zpravodajské) programy „*vysoké kvality*“ a Communications Act z roku 2003 vyžadoval programy s „*vysokými obecnými standardy*“ (ibid.: 12). Pojem kvalita je však značně ambivalentní a proměnlivý, jak upozorňuje Andrews:

„Co myslí zákonodárci ‚kvalitou‘? Corner, Harvey a Lury načrtli čtyři obecné kategorie, které vycházejí z debat o znovunastolení regulace z let 1989–1990. Tyto kvality jsou rámovány jako ‚literární estetika‘; kvalita spojená s informativní rolí televize a asociována s nezávislým zajištěním významných zpráv; ‚řemeslná‘ definice pocházející od producentů a mající na starost produkční hodnotu a kvalita definovaná publiky, tím, co je populární nebo sledované lukrativními demografickými skupinami.“ (ibid.: 11–12)

S nástupem éry velkého množství stanic a kanálů, fragmentarizace publik, digitalizace myšlenka, že veřejnoprávní televizní stanice mají garantovat kvalitu, přestala být hlavním předpokladem pro jejich roli, ale asociace veřejnoprávních televizí a kvality přetrvávala mimo legislativní diskurz (ibid. 12–13). „Kvalita“ spolu s „veřejnou službou“ se také stala hodnotami značky BBC (Johnson 2012: 97).

Na rozdíl od americké quality TV definice „kvality“ v britské televizi „*neodkazuje k produkčním normám programů či hodnotě konzumentů, ale více mlhavému souboru předpokladů ohledně hodnoty televizních pořadů, založených na vkusu a preferencích vlivné elity*“ (Andrews 2014: 10). Britská quality TV byla v minulosti spojována především s adaptacemi klasické literatury a autorskými dramaty (Bignell 2013: 117). „*Adaptace klasické literatury, nebo přesněji řečeno konstrukt jistých literárních děl jako klasik – klasický seriál – byl pro britskou televizi charakteristický téměř od jejího počátku. (...) V polovině 90. let adaptace Pýchy a předsudku (1995), Middlemarche (1994) a Martina Chuzzlewita (1994) nejen upevnily status BBC jako základního kamene národního vysílání, ale také utvrdily její kulturní prestiž v zahraničí. Také si tím samozřejmě zajistila slušný kus zásadního mezinárodního trhu v ‚quality television‘.*“ (Caughie 2000: 207) Vzhledem k tomu, že častými náměty těchto pořadů jsou romány z 18. či 19. století, nejedná se pouze o adaptace, ale také žánr kostýmního dramatu. Kromě literatury čerpá z dalších legitimizovaných forem umění, jako je např. divadlo (což je i případ *Koruny*), a pracuje s vysokoprodukční hodnotou, pečlivě plánovanými kompozicemi a scénickým designem a uznávanými herci (Cardwell 2007: 265). Zmiňované atributy lze nalézt také u *Koruny*. Ačkoli pořad nevznikl pro veřejnoprávní médium, ale Netflix, tehdejší ředitel divize BBC Television Danny Cohen prohlásil, že *Koruna* je „*klasický BBC námět*“ (Burrell 2015). BBC i komerční stanice ITV¹⁰⁴ sice vyjádřily zájem o produkci pořadu (BBC 2014), BBC se pokoušela alespoň o koprodukcii spolu s Netflixem, ale nemohla s ním soupeřit, co se týče financování (Burrell 2015). „*To je jeden z důvodů – či spíše 90 milionů důvodů – proč ji [Korunu] vidíte na streamovací službě, a ne na kanálu, který byl jejím nejvíce přirozeným domovem, BBC.*“ (Mangan 2016) I přes skutečnost, že se na *Koruně* nijak nepodílela

¹⁰⁴ Ve skutečnost ITV funguje v rámci hybridního modelu veřejnoprávní stanice, která je financována z reklam, a ne z koncesionářských poplatků jako BBC. Kvůli tomu je označována jako komerční. Přesto jsou na ni kladeny podobné nároky jako na BBC, jelikož ITV vznikla, aby narušila její monopol. Ve zprávě Ofcomu z roku 2005 stojí, že ITV „*by se měla zaměřit na své silné stránky, zprávy a vysokoprodukční hodnoty, soustředěné na různá území Spojeného království*“ (9). *Od ITV se očekává, že „bude nabízet variabilní, vysoce kvalitní a původní obsahy napříč řadou žánrů konkurujících BBC a Channelu 4.*“ (Johnson a Turnock 2005: 31).

jakákoli britská televizní stanice, kritici a mediální praktici ji rozeznávají jako typický příklad tvorby britské veřejnoprávní televize a implicitně britské quality TV (nicméně ji vyrobila nezávislá britská produkční společnost). Vztah cinematizace a britské quality TV není tak přímočarý jako u americké quality TV (Mills 2013: 72). Hannah Andrews ve své monografii *Television and British Cinema* zkoumá, jak funguje

„prestíž asociovaná s kinematografií jako faktor v zapojení veřejnoprávních stanic do filmové kultury. Angažováním se ve filmové produkci, exhibici a distribuci a investováním značné energie do distinkce mezi filmem a televizí veřejnoprávní stanice hrají roli v reprodukování určité hierarchie, v níž je televize kulturně a esteticky podřízena filmu.“ (2014: 6)

Podle Andrews je tato hierarchie ale dána tím, že na britskou kinematografii bylo nahlíženo jako „necinematickou“ kvůli jejím kritikům, jako byli Francois Truffaut a Satyajit Ray: „Pokud měla britská kinematografie pověst jako ‚necinematická‘, bylo logické, že se pokoušela distancovat od paralelní kulturní formy, obecně považované za esteticky podřadnou.“ (ibid.: 9) Možná právě kvůli „necinematicčnosti“ britské kinematografie bývá u britské quality TV uváděna jako zdroj inspirace především literatura a divadelní hry. John Hill and Martin McLoone argumentují, že vnímání televize ve Velké Británii jako „živého“ média vedla k větší podobnosti s divadlem než s filmem: „...televizní drama v Británii se vyvinulo podle estetiky bližší divadlu, zvláště tomu naturalistickému, než filmu, což byl případ Spojených států“ (1996: 3). Zároveň je tato podobnost a náhled na televizi z velké části diskurzivní, jelikož ke konvergenci filmu a televize v britském audiovizuálním průmyslu docházelo zcela běžně (Andrews 2014, Caughie 2000, Hill – McLoone 1996). Vztah britské quality TV a cinematizace je tedy komplikovanější než u americké quality TV. BBC je zároveň reprezentativním produktem britského audiovizuálního průmyslu. Slovy Charlotte Brunsdon „USA má Hollywood, Britové mají BBC – méně okázalou, ale stejně zásadní v představivosti národa“ (2008: 124). BBC, její produkce a to, co symbolizuje (kvalitu a veřejnou službu), tedy představuje značný symbolický, ale také ekonomický kapitál Velké Británie.

Ačkoli autoři pořadu (a tedy autoři kódu) pojmenovali jako inspirační zdroje americkou quality TV, recipienti vyjednávají kódy tím, že zároveň *Korunu* interpretují jako typický produkt britských televizí. *Koruna* je recipienty čtena jako „klasický námět BBC“ (Burrell 2016) a BBC jako „její přirozený domov“ (Mangan 2016). „S rozpočtem kolem 5

milionů liber na hodinu je Koruna porovnatelná s filmy jako Králova řeč spíše než typický rozpočet milion liber za epizodu na BBC nebo ITV.“ (Martinson 2016) Byť citace poukazuje na omezené rozpočty celoplošných stanic BBC a ITV, je evidentní, že pořad nabízí srovnání s britskou televizní tvorbou, zvláště produkcí BBC, která je vnímána jako tvůrce quality TV v britském kontextu (Andrews 2014: 14). Nejen publicisté interpretují *Korunu* jako srovnatelnou s produkcí britských (veřejnoprávních) televizí. Sheri Chinen Biesen navazuje na toto označení a vnímá *Korunu* „podobnou kvalitním ‚dobovým‘¹⁰⁵ historickým programům, kterými byla dříve BBC známá a vyhlášená“ (2019: 50). Will Stanford Abbiss ve své disertační práci o heritage a post-heritage žánru v televizi poznamenává, že *Koruna* „čerpá z britské televizní tradice“ jako např. *Edward the Seventh* z produkce ITV (1975) (2020: 90). A James Leggott formuluje pozici *Koruny* jako „někde mezi americkou estetickou tradicí ‚quality‘ a britským heritage žánrem“ (2018: 264). Tendence přirovnávat *Korunu* k britské (veřejnoprávní) televizní tvorbě obecně a BBC konkrétně vychází z námětu a témat pořadu (královská rodina, moderní britské dějiny a politika), britské produkce a podobnost s předchozími britskými pořady (*Edward the Seventh*, *Panství Downton*) a žánr kostýmního dramatu, „teritorium, které dříve zaujímala BBC“ (Martinson 2016). Zároveň přetrvává očekávání, že veřejnoprávní televize mají produkovat kvalitní pořady. Pokud tedy *Koruna* asociuje programy BBC a ITV, implikuje tím kvalitu, jak je chápána v britském kontextu televizního průmyslu.

5.3.2 Formy spektaklu v *Koruně*

Jedním z adjektiv, kterým je *Koruna* označována, je okázalý (*lavish*), a to jak v publicistickém diskurzu (Lane – Lee – Fidler 2016, Thorpe 2016), tak v akademickém diskurzu (Stanford Abbiss 2020: 86). Dále je *Koruna* nazývána okázalou, opulentní (*sumptuous*) (Ihnat 2016) nebo luxusní (*lush*) (Dowell 2016). Tato označení indikují spektakl spojený s rozpočtem seriálu. Matt Smith, britský herec, který ztvárňuje prince Phillipa v první a druhé sezóně *Koruny*, uvedl: „Když se jedná o královskou rodinu, je třeba mít dobré krejčí a hodně komparzistů. [Příslušníci královské rodiny] měli kolem sebe hodně lidí a na tom se nedá šetřit. Paruky stojí hodně peněz.“ (Martinson 2016) Podobný argument uvádí Littler a Williamson (2017: 155) – námět *Koruny* vyžaduje vysokoprodukční hodnotu

¹⁰⁵ *Period drama* v angličtině.

a velký ekonomický kapitál. Kromě rozpočtu, odpovídající zhruba 50 až 75 milionů dolarů za sezónu, se *Koruna* natáčela z velké části v exteriérech (první sezóna se ze 75 % natáčela v lokacích mimo studio). Ačkoli *Koruna* z pochopitelných důvodů nemohla být natáčena ve skutečných lokacích Buckinghamského paláce, Westminster Abbey či 10 Downing Street, bylo využito jiných historických budov (Lancaster House, Wrotham Park, Wilton House, Balmoral Castle atd., The Daily Telegraph 2016, Kent Film Office 2022). Pro výsledný audiovizuální styl a atmosféru fikčního světa *Koruny* není tak zásadní, kde byly scény natáčeny, ale kde se děj odehrává. Kromě Buckinghamského paláce se děj odehrává na zámcích či jiných honosných sídlech královské rodiny, na Maltě, v Keni a Ghaně (ve skutečnosti Jihoafrická republika), na Bermudách (Korfu), v Austrálii, v karibském ostrovním státě Svatý Vincent a Grenadiny (Španělsko) atd. (Brown 2016; Jane 2022). Kromě určité míry autenticity tyto lokace musí vypadat jako místo pobytu královské rodiny – tomu také musí odpovídat dekorace, kostýmy, rekvizity atd. Lokace a produkční design představují spektakl, s nímž *Koruna* pracuje.

Spektákl je rovněž prvek, který pomáhá *Korunu* kódovat jako quality TV a jako cinematický pořad. Krátce se zastavím u toho, co je tímto pojmem myšleno. Spektákl je koncept ve filmových a televizních studiích, který bývá používán velmi volně, až tautologicky, kdy označuje „*přítomnost spektakulárního prostředí, událostí a scén*“ (Hall – Neale 2010: 5). Důvodem pro tautologii může být to, že „*[j]akožto estetický fenomén je spektakl jednodušší ilustrovat než definovat*“ (ibid.). Koncept většinou znamená „*produkcí obrazů, u kterých bychom se chtěli zastavit a zírat na ně*“ (King 2000: 4). Podobně ke konceptu přistupuje Helen Wheatley, která se, jako jedna z mála akademiků či akademiček, věnuje spektaklu v televizi:

„*Televizi, již se zde zabývám [...], představují programy, které jsou vytvořené, aby se na ně zíralo, aby byly prohlíženy a prozkoumávány, aby se na ně hledělo a civělo. Je to obraz, který udržuje divákův pohled a který může být oceněn, byť jen na chvíli, vně kulminujícího vyprávění.*“ (2016: 15)

Ačkoli se oba teoretici soustředí na spektakulární podobu obrazu (prostřednictvím upřeného pohledu), zvuk může také představovat spektakl. Příkladem mohou být muzikálové filmy, hudební soundtracky či zavedení zvuku v kinematografii (Hall – Neale 2010: 6). Mezi projevy spektaklu patří akční scény či scény s vysokou mírou speciálních efektů, ale také přítomnost filmové hvězdy (*star*), vizuálně poutavé prostředí

a kostýmy, násilí, scény intenzivních emocí či formální inovace (King 2002: 181–184). Zvláště v minulosti byl spektakl stavěn do opozice s vyprávěním, které pozastavuje nebo narušuje (Mulvey 1976, De Cordova – Jacobs, Neale 1983). Byť tato tendence stále přetrvává (Lewis 2014: 214–215), teoretici spektakl a vyprávění chápou více jako propletené než jako vzájemně se vylučující koncepty (King 2000: 3, Hall – Neale 2010: 5, Lewis 2014: 214–221). Simon Lewis argumentuje, že oba koncepty úzce spolupracují a své eseje nabízí „přístup přenosu“, který ukazuje, jak ona spolupráce vypadá (2014: 216–221). „Přenos“ odkazuje k přenosu informací, z nichž se skládá film, přičemž jej rozděluje na narativní a nenarativní přenos. První jmenovaný typ slouží především k předávání informací o zápletce, zatímco druhý typ je „*vše ostatní: souhrn zbytku přenesených informací směrem k divákovi, ať už záměrně, či ne*“ (ibid.: 217). Forma spektaklu určuje, nakolik je přenos informací narativní nebo nenarativní. Lewis pojmenovává dva druhy spektaklu (nevylučuje ale existenci dalších), a to spektakl akce (*event spectacle*) a předmětu (*object spectacle*). Spektakl akce je „*typ sekvence, kterým je nejčastěji myšlen spektakl*“, v němž dochází k dramatické či vypjaté situaci (Lewis jako příklad uvádí bojovou scénu Nea a Trinity s ochrankou na konci prvního filmu z trilogie *Matrixu*, když se vydávají zachránit Morfea), která ovlivňuje postavy, a tím pádem má emocionální dopad na diváka (ibid.: 217). Akce se stává součástí vyprávění, jedná se například o scénu peripetie či rozuzlení. Spektakl akce tedy spadá do narativního přenosu informací. Oproti tomu spektakl předmětu může něco vypovídat o tématech filmu či postavách, jeho návaznost na narativ však není tak zásadní. Spektakl předmětu vybízí diváka, aby se soustředil na „*určitý objekt jako spektakl samotný*“ (ibid.: 218). Předmětem je myšlena jakákoli součást mizanscény; prostředí, postavy a herci, rekvizity apod. Záměrem spektaklu předmětu je „*zvýšit divákovu reakci na vystavený předmět a v širším kontextu tematických zájmů filmu zesílit divákovu zapojení či empatii s narativem*“ (ibid.: 218–219). Spektakl bývá používán především v určitých modech filmových produkcí, blockbusterech, klasických hollywoodských „epických“ filmech (King 2000, King 2002, Hall – Neale 2010) nebo žánrech jako sci-fi, akční či katastrofický film (King 2000, King 2002), ale také v přírodovědných dokumentech (O’Grady 2012). V televizních studiích je spektakl spojován s quality TV a primetimeovými pořady (Wheatley 2016: 20). Wheatley zároveň argumentuje, že různé podoby spektaklu lze nalézt napříč televizními žánry a programy, např. reality TV pořady, televizní varieté, cestopisy (ibid.: 19–20). Zároveň, jak upozorňuje Erlend Lavik, „*[z]jevná problematika jakékoli snahy o definici spektaklu je subjektivita a historičnost termínu. To, že různí lidé mají*

tendenci vnímat odlišné obrazy jako poutavé, je evidentní. Stejně tak to, co bylo považováno za spektakulární v jedné éře, může být v jiné triviální. (...) Filmový spektakl je úzce propojen s novostí.“ (2008: 172) Tendence kritiků a žurnalistů pojmenovávat *Korunu* jako nejdražší projekt Netflixu či televize vůbec (alespoň do té doby, tedy roku 2016) indikoval, že se jedná o něco nevídaného, bezprecedentního. Tím pádem lze argumentovat, že vysoký rozpočet *Koruny* je ona inovace spojená se spektaklem. Navíc spektakl reprezentuje strategii, kterou audiovizuální průmysly využívají v době vzrůstu konkurence či krize. Například v poválečném období v USA klesla návštěvnost kin, mimo jiné kvůli zvýšené popularitě a dostupnosti televize (King 2000: 1). Filmový průmysl soupeřil s televizí pomocí spektakulárních vysokoprodukčních „epických“ filmů a prostředky jako CinemaScope, Cinerama, 3D a později 70 mm pás (Attalah 2013: 79). Podle Petera Leva měl spektakl divákům ukázat, jak markantní jsou rozdíly mezi filmem na plátně a televizí, která „*byla limitována malou obrazovkou, nízkým vizuálním rozlišením, černobílým [obrazem] (oproti barvě) a nevalnou kvalitou zvuku*“ (2003: 107). Především přechod na barevný film pak znamenal pro kinematografii projev spektaklu. Podobné strategické užití spektaklu se podle Helen Wheatley projevuje také v televizi:

„...televize se také v dobách zvýšené konkurence a technologických změn obrátila ke spektaklu, což je pravděpodobně nejvíce patrné v současné televizní krajině, kde programy vysílané v televizi musí soupeřit se streamovacími/stahovacími službami (Netflix, Amazon Prime, Hulu, Now TV) spolu s rozrůstáním kanálů v multikanálovém prostředí a jiných forem mediální spotřeby.“ (2016: 23–24)

Koruna představovala součást globální expanze Netflixu, kdy společnost nejenom uvedla své služby mimo USA a Kanadu, ale také začala investovat do lokální produkce: „*Do roku 2017 Netflix investoval 1,75 miliard dolarů do 90 původních evropských produkcí, včetně licencovaných pořadů, původních obsahů a koprodukcí. (...). Mimo Ameriku existuje více diváků (i bez Číny, kde mají americké streamovací společnosti zákaz provozu). Vytvořil série pro 21 zemí, např. Dark (Německo 2017–?), Koruna (VB 2016–?) a 3% (Brazílie 2016–?).*“ (Shattuc 2020: 159) Kromě britských diváků *Koruna* také cílila na „*transnacionální publikum preferující britské kostýmní drama. V souladu s tím série zdůrazňuje vizuální spektakl propracovaných scén a kostýmů. Série je tedy vystavěna tak, aby jednodušeji ,cestovala‘*“ (Jenner 2018: 228). Podobně komentuje *Korunu* také televizní kritik Ben Dowell: „*Je to ten typ okázalého původního dramatu, jehož cílem je oslovit publikum, které*

je vzdálené skalním divákům, kteří byli k Netflixu přitahováni dosud – Sarandos se evidentně poohlíží po mainstreamu.“ (Dowell 2016) Spektákl dobře „cestuje“, neboť není kulturně specifický. Jeho funkci jako strategie, jak přilákat globální publika, potvrzuje také výrok Reeda Hastingsse z roku 2016: „Zjistili jsme, že skutečně velké produkce jako *Koruna* jsou skvělé pro globální vytváření značky. Takže jsme nadšeni, že můžeme rozdělovat peníze pro tvorbu pořadů, jako je tento.“ (Uribe Sandoval – Wayne 2021: 7) S globální expanzí také souvisí skutečnost, že se „od roku 2015 Netflix přeorientoval na více obecný vkus“ produkcí rozmanitých žánrů a pořadů, a ne pouze na americkou quality TV (Jenner 2018: 139). Spektákl lze tedy považovat za strategii, jak oslovit široká publika.

Způsoby, jakým se rozpočet projevuje v textuální podobě *Koruny*, ale představují hlavní prvky spektáklu. S ohledem na Lewisovu terminologii pracuje jak se spektáklem akce, tak se spektáklem předmětu. V prvním případě se jedná především o dramatizované události náhlé a šokující krize – např. velký smog v roce 1952 (*Vyšší moc*), neštěstí v Aberfanu (*Aberfan*) nebo nepřímo zobrazené momenty, jako je dočasné zmizení prince Charlese pod lavinou (*Lavina*). Politické drama *Koruna* je plné historických událostí, které mají mezinárodní či národní význam, mnohdy jsou však verbalizovány, a ne vizuálně reprezentovány. Což plyne z vyprávění *Koruny*, která se odehrává primárně v královském paláci a sídle vlády na Downing Street. Vychází to ze skutečnosti, že *Koruna* je založena na Morganově divadelní hře *Audience*, která logicky stojí na dialozích. Tato genealogie se projevuje také v *Koruně*, jež se často opírá o dialogy místo akce, což by ji řadilo k již víceméně překonané tendenci vnímat televizi jako primárně zvukové médium (Ellis 1982: 127–131). Byť dnes již nelze tuto tendenci generalizovat na veškerou televizní tvorbu, jisté žánry, např. zpravodajství, talk show, soap opera, sport, které mají původ v rozhlase (Hilmes 2008: 155–156), stále spoléhají především na předávání informací zvukem. Důraz na dialogy a tím pádem také zvuk v *Koruně* však nelze ignorovat. Ovšem i scény v interiérech s velkým množstvím mluveného slova obsahují spektákl, a to ve formě spektáklu předmětu. Zasazení do aristokratických – či minimálně historických – budov, kde se děj nejčastěji odehrává, využívá bohatých, přepychových dekorací a nutí diváka, aby „hleděl a civěl“ (Wheatley 2016: 15). Například sedmá epizoda první sezóny *Scientia Potentia Est* zahrnuje montáž příprav Buckinghamského paláce na návštěvu amerického prezidenta Dwighta Eisenhowera. Ač má tato montáž funkci přenosu narativní informace (důležitost této očekávané návštěvy), větší důraz je kladen na lesknoucí se zlaté, porcelánové a křišťálové nádoby, čalounění a početné služebnictvo v bílých rukavicích aj. Vzhledem

k zápletce *Koruny* a jejích tématech pořad nabízí nekonečnou přehlídku bohatých dekorací, šperků, uměleckých děl, dobových kostýmů a vizuálně líbivých lokací, ať již britských, či zahraničních (např. Malta, Keňa, Austrálie, Karibik).

Spektákl zde také souvisí s žánrem kostýmního dramatu, spojovaného vždy s vizuální slastí (Wheatley 2016: 71). James Chapman uvádí, že „[v]ětšina kostýmních dramát je příkladem vysoce piktorialistního vizuálního stylu, kde nástrahy minulosti – velkolepé, majestátní domy, elegantní kostýmy, láskyplně rekonstruované historické detaily – jsou vystavěny prostřednictvím kombinace pomalého tempa a kamery, která divákovi dovoluje užít si okázalou mizanscénu“ (2014: 137). Dlouhé záběry a pomalá kamera se objevují také v *Koruně*. Časté je také užití celkových ustanovujících záběrů, které nejen předávají informaci o lokacích, nabízí však také spektákl, jelikož publiku dává možnost kochat se záběry na tato většinou okázalá prostředí. Důraz na autenticitu a detail odpovídá konceptu Toma Browna „*dekorace historie*“, který je formou spektáklu tím, že „vystavuje detail ,v nepřiměřené míře k požadavkům historické pravděpodobnosti““ (Brown 2008: 159). Vysoký rozpočet *Koruny* dovolil natáčet v lokacích, které vypadaly autenticky (ačkoli šlo o zástupné budovy). Stejně tak byl dán důraz na detail kostýmů a rekvizit – některé oděvy a doplňky byly autentické, vyrobené ve 40. a 50. letech, jinak byly kostýmy i rekvizity vytvořeny podle dobových rešerší (Lane – Lee – Fidler 2016). Pečlivě vystavěná mizanscéna a snaha o věrohodnost tedy přispívají ke spektáklu pořadu.

V akademickém diskurzu jsou koncepty spektáklu a cinematizace televize často propojeny (Caldwell 1995: 11, Butler 2010: 101–102, Mills 2013: 62). Wheatley v úvodu ve své monografii *Spectacular Television* odmítá tvrzení, že

„...spektakulární televize je ze své podstaty cinematičká. Spíše je zde navrženo, že část kritického jazyka, který kolem otázek spektáklu a vizuální slasti vznikl a je téměř exkluzivně asociován s filmem a filmovými studii, zvláště co se týče intenzity vztahu mezi divákem a audiovizuálním textem, může být užita pro výzkum celé řady programů, žánrů a modů televize napříč její historií. To neznamená, že spektakulární televize je cinematičká, ale že estetika spektáklu, častěji spojená s filmem, může být stejně tak asociována s určitými formami televize: jak film, tak televize jsou občas spektakulární, spíše než by televize byla cinematičká kvůli zobrazení spektáklu a s ním spojených vizuálních slastí.“ (2016: 21)

Právě asociace spektaklu s filmem a filmovými studii, kterou zmiňuje Wheatley, představuje zásadní tezi, neboť kvůli tomu cinematická televize konotuje spektakl. Jedná se tedy o určité očekávání, stejně jako bývá quality TV ztotožňována s cinematizací (Mills 2013: 64). Všechny tři koncepty jsou v rámci akademického diskurzu úzce spjaty.

5.3.3 Čtení podle opozičního kódu – kategorizace *Koruny* jako soap opery

Koruna je kódována jako quality TV a cinematická a většinou ji tak také interpretují teoretici a kritici. Filmová a televizní teoretička Sheri Chinen Biesen nazývá *Korunu* „„kvalitním“ královským epickým dramatem“ (2019: 50) a Will Stanford Abbiss ve své disertační práci uvádí, že pořad je rozpolcen mezi americkou quality TV a britským heritage žánrem (2020: 90). Chinen Biesen *Korunu* také nazývá „cinematickou kvalitní dramatickou původní serií s dlouhodobým vyprávěním“ (2019: 48). Někteří televizní kritici používají cinematizaci jako způsob, jak *Korunu* vyzdvihnout nad jiná televizní dramata – např. Alice B-B v recenzi pro *Vanity Fair* prohlašuje, že *Koruna* je „více než jen nóbl soap opera zaplňující díru na trhu po skončení *Downton Abbey*“, a představuje „serializovanou televizi v její nejambicióznější, nejcinematičtější podobě“ (2016). Gwen Ihnat ve své recenzi zase uvádí: „Vzhledem k nedávné úrodě hrozných televizních filmů založených na *Windsorech*, které se snažily zachytit romanci mezi Willem a Kate nebo tragédii Diany, *Koruna* je lehce převyšuje a dodává filmovou kvalitu složité a spletité éře této rodiny“ (2016). Emily St. James pořad nahlíží jako „serii krátkých filmů o královně“ (2016).

Interpretace *Koruny* jako cinematické televize a quality TV odpovídá čtení podle dominantního kódu. Zároveň dochází k vyjednávání některými žurnalisty, kteří částečně přijímají koncepty cinematizace a kvality, doplňují je však o vlastní čtení. Nehledě na kódování *Koruny* jako quality TV kritici ji opakovaně interpretují jako soap operu, respektive „velmi kvalitní soap operu“ (Mangan 2016). V žurnalistickém diskurzu se dále vyskytují označení jako „nejlepší soap opera v televizi“ (Singh 2019), „nejluxusnější soap opera o královské rodině“ (Roush 2016), „královská soap opera“ (Calhoun 2019), „soap opera v nóbl rouše“ (Cooke 2019) atd. Superlativy nejlepší či nejluxusnější indikují spektakl a vysokoprodukční hodnotu, zároveň *Korunu* vnímají jako soap operu, což je žánr, který se vyskytuje v televizi, ovšem nikoli v kinematografii (jeho filmovou alternativou by bylo melodrama). Podle Allison Shoemaker *Koruna* existuje „někde mezi soap operou a řeckou tragédií“ (2020). Shoemaker zde vyzývá tradiční konotace vysokého umění (řecká tragédie)

a nízkého umění (soap opera). Tím navazuje na tendenci ostatních autorů označovat seriál za vysoce kvalitní a zároveň jej řadit k žánru, jenž je často devalvován. Kategorizace *Koruny* jako soap opery zde vychází z jejího seriálového vyprávění, ačkoli St. James upozorňuje, že pořad pracuje také s epizodním vyprávěním: „*Spíše než jeden obrovský, rozmáchlý příběh, každá z deseti epizod první sezóny se v podstatě soustředí na královskou krizi týdne. Je to jako Západní křídlo: Edice Monarchie.*“ (2016)¹⁰⁶ *Koruna* ve skutečnosti kombinuje seriálové a epizodní vyprávění, kdy jsou některé zápletky omezeny na jednotlivé díly a některé narativní linie se táhnou napříč sezónami a celým pořadem. Vzhledem k zápletce, sledující život královny Alžběty II. od její svatby až do současnosti, se kontinuální forma seriality nabízí jako vhodná kategorie. Součástí vyprávění je tedy určitá neuzavřenost, typická pro soap opery (Allen 2001: 18–19). V případě *Koruny* paradoxně odovzdání celé sezóny najednou a model binge-watchingu evokují neuzavřenost. Matt Roush ve své recenzi první sezóny poznamenává, že „*působí méně jako binge a spíše jako velkolepé libování si v nejluxusnější soap opeře o královské rodině*“ (2016). Seriálové vyprávění, velké množství postav a důraz na vztahy jsou charakteristické jak pro soap opery, tak kostýmní drama. Z toho důvodu (a společných kořenů v serializovaném románu 19. století) bývají někdy kostýmní dramata označována jako soap opery (Napolitano 2015: 53–55). „*Přesto problematika toho, zda je kostýmní drama ve skutečnosti pouze soap opera v dickensovském rouše, je nejen otázkou váženosti, ale také narativity,*“ uvádí Napolitano (ibid.: 55) a argumentuje, že většina kostýmních dramaturgií obsahuje, na rozdíl od soap opery, uzavřené vyprávění (ibid.: 58). Jeho teze ohledně váženosti odpovídá skutečnosti, že kostýmní drama „*má místo v tradici ‚kvalitní‘ televize*“ (Chapman 2014: 132).

Dalším důvodem, proč kritici *Korunu* nazývají soap operou, je její zaměření na velkou rodinu, navíc v rozmezí několika dekad, což je pro žánr typické (především pro takzvané dynastické soap opery, Baslarová 2011: 39–42). Televizní kritička Lucy Mangan vztah daného žánru a rodiny přímo pojmenovává ve své recenzi: „*Pokud [Koruna] místy působí jako velmi kvalitní soap opera – no, která dekáda historie jakékoli rodiny, i bez takových nároků, jaké jsou dennodenně kladeny na tuto, by tak nepůsobila?*“ (2016) Anita Singh dokonce explicitně komparuje *Korunu* s *Dallasem*

¹⁰⁶ „Královská krize týdne“ odkazuje k druhu epizodního vyprávění, kde je v každé epizodě představena a vyřešena nová zápletky. V kontextu kriminálních serií se používá označení „případ týdne“, v hororu „monstrum týdne“ atd.

(1978–1991), který představuje příklad dynastické soap opery, s ohledem na výměnu herců ve třetí sezóně, což je u dlouhodobě vysílaných soap oper také typické (2019).

Přirovnávání *Koruny* k soap opeře není jen otázkou žánrové kategorizace, ale rovněž hodnocení a kulturního statusu. Žánr má přetrvávající nízký kulturní status kvůli jeho konotaci komerčnosti a stejně tak nízkého kulturního statusu jeho cílové skupiny, tedy žen v domácnosti (De Kosnik – Ford – Harrington 2011: 13). Označení *Koruny* jako soap opery tedy sebou nese určitou devaluaci, což nemusí být nutně záměrem kritiků. Například Allison Shoemaker uvádí, že její užití termínu nemá být „*pohrdavé*“ (2019). Její potřeba vysvětlit, jak s žánrovým označením pracuje, však dokládá jeho obecně přijímaný nízký status a negativní konotace. To je paradoxní vzhledem ke kódování *Koruny* jako quality TV. Vzniká tak částečné odmítnutí dominantního kódu a vyjednávání ze strany kritiků: *Koruna* zůstává spektakulární, cinematičká a vysoce kvalitní, zároveň ji interpretují jako soap operu, což může působit neslučitelně s kategorií quality TV. Nicméně někteří akademici se domnívají, že serializovaná dramata posledních dvaceti let vycházejí narativně ze soap opery – např. vyprávěcí forma flexi-narativů Robina Nelsona, popisující vyprávění s několika narativními liniemi, s několika protagonisty, které kombinuje prvky seriálového a epizodního vyprávění a pracuje s rychlými prostřihy mezi liniemi (1997: 30–49).

Ačkoli vyprávění *Koruny* lze interpretovat jako soap operu, stylisticky tomuto žánru neodpovídá. Butler definuje audiovizuální styl (denní) soap opery jako konzervativní a nerušivý – zahrnuje důraz na dialogy, interiérové prostředí, detailní a polodetailní rámování, hojnost snímání pomocí záběrů/protizáběrů, tříbodové svícení a tříkamerový systém (2010: 42–48). Oproti tomu je *Koruna* velmi stylizovaná, ať už jde o důraz na spektakl předmětu, dlouhé záběry, paletu tlumených barev (mimo cizokrajné prostředí, které je ukázáno v sytých a pestrých barvách), nebo větší rozmanitost velikosti rámování. Na druhou stranu, jak bylo již řečeno, *Koruna* se soap operou sdílí velký důraz na mluvené slovo, s čímž souvisí užití záběru/protizáběru a časté zasazení děje do interiérů (královských či vládních budov).

Vyjednávání kritiků lze interpretovat jako určitý druh protestu vůči problematickému konceptu quality TV, jež bývá jejími odpůrci „*čtena jako ukazatel nuceného vkusu, pramenícího a utužujícího třídní pozice subjektů*“ (Logan 2016: 145). Ne všichni kritici nahlíží na spektakl, autenticitu a rozpočet *Koruny* jako na pozitivní atributy, jak dokládá příklad z recenze Jamese Delingpolea:

„Místy přemýšlím, zda není *Koruna* obětí své vlastní superpřemrštěnosti a důrazu na detail – jako například scéna v první epizodě, kde je dramatizována chirurgická operace Jiřího VI. s tak krvavou přesností, že by mě nepřekvapilo, kdybych se dozvěděl, že herec hrající krále (*Jared Harris*) měl skutečně ve smlouvě, že si musí nechat odebrat plíci.“ (2016)

Autorův sarkasmus a náhled na pečlivost a autenticitu mizanscény jako přehnané ukazuje, že spektakl nemusí být atraktivní pro veškeré diváky. V akademickém diskurzu spektakl v *Koruně* podobně vybízí k vznesení již zmíněné teze, že spektakl je v kontradikci s vyprávěním. Zatímco Jenner argumentuje, že spektakl v pořadu upozaduje politické a kritické aspekty (2019: 228), Stanford Abbiss ve své analýze *Koruny* tvrdí opak, jelikož tematizuje otázku, jaká je role monarchie v moderní společnosti (2020: 85–86). Evidentní je, že přítomnost spektaklu stále vyvolává otázku, nakolik narušuje či podporuje vyprávění, což obsahuje negativní konotace. Dále lze označení *Koruny* coby soap opery interpretovat jako rozhodnutí kritiků soustředit se na osobní a dynastickou, nikoli politickou rovinu pořadu. Následkem toho soap opera coby televizní žánr funguje v rámci negociace mezi filmovými a televizními aspekty v *Koruně* jako kód druhého jmenovaného média.

Koruna tedy obsahuje velké množství jak televizních, tak filmových (či spíše cinematických) aspektů. V rámci kódování je dán tvůrci důraz na cinematickou povahu pořadu (Morgan, Daldry, známí filmoví herci, spektakl a podobnost s filmy podobné tematiky), byť dekodování kritiky a akademiky odpovídá preferovanému čtení i vyjednávání. Podstatou analýzy bylo poukázat, jaké televizní vlastnosti by se vytratily s opomenutím jejich existence ve prospěch cinematizace.

Závěr

Když jsem svoji práci konzultovala s Helen Wheatley, kterou jsem za tímto účelem krátce navštívila v létě 2022, zeptala se mě na mou motivaci pro výběr konceptu cinematizace televize jakožto tématu mé disertace. Upřímně jsem odpověděla, že vnímám koncept cinematizace televize jako problematický, protože se domnívám, že je nadužívaný a vytváří hierarchii mezi médii. Vůči konceptu jsem byla kritická již ve své diplomové práci, což plyne z jejího názvu, *Problematika diskurzu filmového stylu v televizi* (2019). Nicméně i přes mou skepsi původním záměrem disertace nebyla pouze kritika. Chtěla jsem rozklíčovat, co vše se za označením cinematizace televize skrývá a jaké jsou možné způsoby jeho aplikace, která by alespoň částečně sňala jeho „diskurzivní břímě“, jak to nazývá Comerford (2022: 57). Stále jsem přesvědčená, že se jedná o problematický koncept, jenž by neměl být užíván bez zvážení jeho implikací. Rovněž se ale domnívám, že může být funkční a užitečný. Tvrdím však, stejně jako jsem uvedla v závěru své diplomové práce, že je třeba jej specifikovat, než jej analytik či analytička aplikuje. Jak konstatuje Richards, stále neexistuje shoda ohledně toho, co činí televizi cinematičnou (2021: 1–2). Vzhledem k novým definicím konceptu (Restivo 2019, Richards 2021, Comerford 2022) lze předpokládat, že ke shodě ani nikdy nedojde. Naopak se významy cinematičnosti budou rozvíjet a násobit, což podporují také akademické i neakademické diskuze ohledně statusu Netflixu a jiných streamovacích portálů, zda se jedná o televize a zda mají jejich původní filmy nárok na různá filmová ocenění a festivalová uvedení.

Při pohledu na historický vývoj televizních studií a intertextuálních spojů mezi texty o cinematizaci televize lze rozpoznat určité tendence. Nejedná se nutně o kauzalitu, spíše o kontext, který pomáhá osvětlit, za jakých okolností tyto texty vznikaly. V 90. letech 20. století se legitimizoval obor televizních studií v USA a Velké Británii. Jelikož koncept cinematičnosti nejprve sloužil k legitimizaci kinematografie a filmových studií, lze předpokládat, že jeho přenesení do diskurzu televizních studií obsahuje podobnou motivaci. Ať už to byl Caldwellův záměr, či nikoli, převzal tento legitimizační podtext. Ovšem také tím cinematizace konotovala kulturní hierarchie, kdy legitimizace (určitých typů produkce) televize byla založena na přízněnosti s již legitimizovaným médiem, kinematografií, což se

posléze stalo problematickým bodem pro kritiky konceptu. Od nultých let 21. století se v diskurzu oboru také objevuje úzkost ohledně identity televize, kterou podpořil boom streamovacích portálů. Jelikož streamovací portály jako Netflix, alespoň ze začátku, stavěly svou strategii na produkci quality TV, koncept cinematizace televize začal být spojován také s nimi. Tím spíše zůstává koncept aktuálním, navíc podnítil debatu o cinematizaci televizního vyprávění (Novak 2017, Cabral Martins 2019, Kozak – Zeller-Jacques 2021, Comerford 2022 aj.). Objevují se tedy nové přístupy k cinematizaci televize, podléhající novým oblastem výzkumu v televizních studiích (streamovací portály, binge-watching, simultánní uvádění filmů v kinech a na portálech aj.). Texty o cinematizaci posledních deseti let jsou také mnohem kritičtější nebo si jejich autoři alespoň uvědomují kontroverzní konotace konceptu a reflektují je. Koncept také již není tolik provázán s historickým vývojem technologií. Teoretici se více zaměřují na průmyslové podmínky a strategie (Andrews 2014, Comerford 2022) a efekt cinematizace na publika; např. kontemplace nad nenarativní funkcí obrazů u Restiva (2019) a sledování cinematického pořadu jakožto filmového prožitku (Comerford 2022).

Původním záměrem práce nebylo vytvořit nový přístup či metodu k analýze cinematizace televize. Negociace vykryštovala během mé úvahy nad tím, jak vrátit televizi do televize, pokud, jak tvrdí Jaramillo, „*[c]inematický‘ odstraňuje televizní text a jeho styl z média, které studujeme, a přesouvá jej jinam*“ (2013: 73). Domnívám se, že negociace je užitečným nástrojem pro analýzu cinematických pořadů. Pracuje sice se strategickým esencialismem, který může být problematický – tak jako esencialistické teorie obecně – nicméně většina přístupů k analýze cinematizace televize se opírá o komparaci kinematografie a televize. Pokud totiž má být koncept přibližující dvě média prozkoumán, je třeba nejdříve určit, co je cinematického na cinematizaci a v čem se liší od televize. Zároveň negociace nabízí přístup, který zohledňuje filmové i televizní aspekty v analyzovaném pořadu, aniž by je nutně hierarchizoval.

Cinematizace televize je tedy ve své podstatě mediálně specifický koncept. Jeho původní význam ve filmové teorii totiž měl pojmenovávat, co je specifického na kinematografii, co ji odlišuje od divadla či literatury. Když Caldwell aplikoval termín cinematický na televizi, mýnil tím přenos mediálně specifických vlastností kinematografie (spektákl, vysokoprodukční hodnoty, kamera celovečerního filmu) na televizi. Lze polemizovat o tom, nakolik jsou Caldwellem jmenované charakteristiky jedinečné pro

kinematografii – tehdy i nyní – jako v případě spektaklu, který, jak ukázala čtvrtá kapitola, je přítomen v televizi obecně, ne pouze u cinematických programů. Mediální specificita nicméně proniká do definic Caldwellových následovníků, jako je Nelson (1997, 2007), Butler (2010) a Creeber (2013). Ostatně to náleží k častým výtkám kritiků konceptu. Například Jaramillo se vymezuje vůči mediální specificitě a esencialismu jak v televizi, tak v kinematografii (2013: 72). Projevuje se ale také v pozdějších textech. Comerford upozorňuje, že pro pochopení toho, v čem se média přibližují, je nejdříve třeba vymezit jejich odlišnosti (2022: 31). Pokud by ti akademici chtěli nahlížet na konvergenci televize a kinematografie bez mediální specificity, nemá smysl používat terminologii cinematizace a cinematičnost. Lepší by bylo pracovat s pojmy, jako je pohyblivý obraz, jak navrhuje Carroll (2003: 279).

Podnětem pro další výzkum je televizace, tedy vliv televize na kinematografii. Vzhledem k tématu práce jsem se jí příliš nevěnovala. Domnívám se ale, že televizace si zaslouhuje více akademické pozornosti. Současný rozvoj filmových franšíz – jako v případě mediální franšízy Marvel Cinematic Universe – a uvedení filmů, původně určených pro kinodistribuci, na streamovacích portálech v době pandemie, naznačuje, že se televizace stane ještě naléhavějším tématem, které dosud nebylo příliš rozvedeno.

Od roku 2019, kdy jsem začala psát tuto disertaci, vzniklo minimálně pět nových publikací o televizním stylu a estetice (Nannicelli – Pérez 2022, Bignell – Cardwell – Fife Donaldson 2022a, Bignell – Cardwell – Fife Donaldson 2022b, Bignell – Cardwell – Fife Donaldson 2022b, Bignell – Cardwell – Fife Donaldson 2023). Vznikly také dvě nové monografie čistě o cinematizaci televize (Richards 2021, Comerford 2022). Indikuje to zájem o rozvoj televizní stylistiky a estetiky, o němž jsem původně psala jako o málo probádané oblasti televizních studií. Nové publikace o cinematičké televizi zase ukazují, že koncept je stále velmi rozšířen. Publikace Restiva, Richards a Comerforda však kromě popularity konceptu vypovídají také o tom, že existuje mnoho perspektiv, jejichž prostřednictvím je možné jej nahlížet. Jejich cílem není pojmenovat jednotný cinematičké televizní styl s konkrétními technologiemi a způsoby rámování, snímání či střihu, ale představit způsob, jak lze cinematičkou televizi analyzovat. Vymezují se tak vůči předchozím definicím a přístupům, které se příliš opírají o technologie, jež se neustále proměňují. Lze s jejich pomocí definovat cinematiččnost v konkrétních historických obdobích, jako to dělá Caldwell, což se nabízí pro typ analýzy

odpovídající historické stylistice či poetice. Přístupy Restiva a Richards jsou ale více flexibilní a potenciálně méně problematické.

Pokud se jedná o užitečnost konceptu, s profesorkou Wheatley jsme také polemizovaly nad tím, zda má ještě smysl v roce 2022 diskutovat o cinematické televizi. Již v roce 2014 Andrews konstatuje, že natáčecí technologie jsou pro kinematografii a televizi stejné. Hypoteticky ano, zároveň záleží na typu produkce a rozpočtu, televizní stanici či streamovacím portálu, žánru a jiných aspektech. Cinematická televize nemusí a pravděpodobně by ani neměla být definována pouze prostřednictvím technologií. Lze na ni nahlížet intertextuální perspektivou, jako to činí Butler a Richards, tedy na jaké filmové styly, žánry či konkrétní filmy daný televizní pořad odkazuje. Nebo je možné jako cinematicnost vnímat přítomnost tvůrců, kteří jsou asociováni s kinematografií, jak navrhuje Comerford (2022: 7). Případně se lze zaměřit na adaptace filmů do televizních pořadů a naopak či na uvádění televizních programů v kinech (Gray – Johnson 2021). Jelikož cinematizace televize nemá jednotnou definici a nesouvisí pouze s technologiemi, lze koncept stále používat. Ale je třeba rozvést jej mimo quality TV, žánr dramatu, spektakl, americkou a britskou televizní produkci. Připouštím, že jsem se sama zabývala cinematizací televize v souvislosti s těmito kategoriemi. Což bylo dáno tématem a cílem práce, tedy zmapovat koncept cinematizace televize v diskurzu anglo-amerických televizních studií. Následkem toho také tři hlavní stylistické analýzy (*Akta X*, *Rod draka*, *Koruna*), jež měly jednotlivě ilustrovat cinematickou televizualitu, (cinematický) spektakl a negociaci, spadají do kategorií dramatu a quality TV. Ale záměrně jsem také zmínila příklady, které do nich nepatří (např. *The Twilight Zone*, *Dark Shadows*, *Simpsonovi*). Ačkoli není nezvyklé uplatňovat cinematicnost na starší pořady, kromě Telotta a jeho analýzy cinematicnosti v *The Twilight Zone*, se jedná většinou o televizní programy vzniklé po roce 1980 (*Měsíční svit*, *Miami Vice*, *Městečko Twin Peaks* aj.). Najít historické příklady cinematizace televize by jistě nebyl problém. Mnohé antologie z prvních dekád televizního vysílání v USA byly spjaty s filmovými osobnostmi – kupříkladu *Boris Karloff's Thriller* (1960–1962), *Alfred Hitchcock uvádí* (1955–1962) a jeho pokračování *Zadáno pro Alfreda Hitchcocka* (1962–1965). Bylo by tedy zajímavé více prozkoumat, jak se cinematizace televize projevovala před rokem 1980. Stejně tak podnětná by byla analýza cinematicnosti v jiných žánrech, než je drama. Nejen co se týče fikčních žánrů jako soap opera nebo sitcom – typických pro televizi – ale také faktuálních žánrů jako reality TV, zpravodajství (obzvláště

to, co Johnson nazývá pomíjivou televizí, více na str. 82)
a dokumentární tvorba.

Abstrakt

Název: Koncept cinematizace televize v diskurzu televizních studií

Téma této disertační práce představuje teoretický koncept cinematizace televize a jeho významy a užití v diskurzu oboru televizních studií, který jej pomáhá udržovat v mediálním oběhu. Cílem práce je zmapovat koncept v diskurzu televizních studií a poukázat na jeho interpretace a funkce. Metodologicky se opírám o kritickou diskurzivní analýzu, respektive přístup Normana Fairclougha (1992), který je doplněn o historickou stylistickou analýzu Jeremyho G. Butlera (2010). Prameny v této práci představují odborné texty o cinematizaci televize. Zároveň analyzuji vybrané televizní pořady k ilustraci toho, jak cinematizace vypadá v psaném odborném textu a jak se projevuje audiovizuálně, což vede k ucelenému pohledu na problematiku.

Propojením textů (psaných a audiovizuálních), jejich diskurzivních praktik a obecnějších kontextů pomocí kritické diskurzivní analýzy chci dosáhnout komplexního vyobrazení a prozkoumání vybraného konceptu, který se běžně objevuje v odborné literatuře i mimo ni, a není vždy zohledněn kriticky. Práce sleduje genealogický vývoj konceptu cinematizace televize v diskurzu televizních studií, jak se proměňuje a jaké nové významy a přístupy se v něm objevují. Zároveň zohledňuje užití termínu cinematičnost ve filmové teorii, což cinematizaci televize předcházelo. To nabízí pochopení některých konotací konceptu a zároveň je tím problematizováno jeho užití v televizních studiích. V závěru práce předkládám teoretický nástroj negociace pro analýzu cinematičného televizního stylu.

Klíčová slova: televize, televizní studia, cinematizace televize, diskurzivní analýza, CDA, Norman Fairclough, historická stylistika, televizní styl a estetika, televizualita, mediální konvergence, quality TV

Rozsah práce: 569 676 znaků

Abstract

Title: The Concept of Cinematization of Television in the Discourse of Television Studies

The topic of this dissertation is the theoretical concept of the cinematization of television and its meanings and uses in the discourse of the field of television studies, which helps to keep it in media circulation. The aim of the thesis is to map the concept in the discourse of television studies and to highlight its interpretations and functions. Methodologically, I rely on critical discursive analysis, specifically Norman Fairclough's approach (1992), which is complemented by Jeremy G. Butler's historical stylistics (2010). The sources in this thesis are scholarly texts on the cinematization of television. At the same time, I analyse television programmes to illustrate how cinematization manifests itself audiovisually, leading to a comprehensive view of the issue. By linking texts (written and audiovisual), their discursive practices and more general contexts through critical discursive analysis, I aim to achieve a comprehensive representation and exploration of a selected concept that is commonly found in the literature and beyond and is not always critically considered. The thesis traces the genealogical development of the concept of the cinematization of television in the discourse of television studies, how it is changing and what new meanings and approaches are emerging. It also takes into account the use of the term the cinematic in film theory, which preceded the cinematization of television. This offers an understanding of some of the connotations of the concept while problematizing its use in television studies. I conclude the thesis by presenting a theoretical tool of negation for the analysis of cinematic television style.

Keywords: television, television studies, cinematization of television, discursive analysis, CDA, Norman Fairclough, historical stylistics, television style and aesthetics, televisuality, media convergence, quality TV

Scope of work: 569 676 characters

ZDROJE

Prameny

ANDREWS, Hannah. (2014) *Television and British Cinema: Convergence and Divergence Since 1990*. London: Palgrave Macmillan, 2014. p. 228. ISBN 978-1-137-31117-7.

BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. New York, London: Routledge, 2010. p. 256. ISBN 9780415965125.

CALDWELL, John Thornton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995. p. 439. ISBN 9780585241135.

COMERFORD, Chris. *Cinematic Digital Television: Negotiating the Nexus of Production, Reception and Aesthetics*. London, New York: Routledge, 2022. p. 189. ISBN 978-1-003-17178-2.

CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. London: Palgrave Macmillan, 2013. p. 192. ISBN 9781349926060.

DUNLEAVY, Trisha. *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. London, New York: Routledge, 2018. ISBN: 978-1-315-68231-0.

JARAMILLO, Deborah L. Rescuing Television from 'the Cinematic': The Perils of Dismissing Television Style. In JACOBS, Jason – PEACOCK, Steven (eds.). *Television Aesthetics and Style*. London, New York: Bloomsbury, 2013. p. 67–76. ISBN: 978-1-6235-6903-7.

MILLS, Brett. What Does It Mean to Call Television Cinematic? In JACOBS, Jason – PEACOCK, Steven (eds.). *Television Aesthetics and Style*. London, New York: Bloomsbury, 2013. p. 57-66. ISBN: 978-1-6235-6903-7.

NELSON, Robin. *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. London: Macmillan Press Ltd, 1997. p. 277. ISBN 978-0-312-17276-3.

NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary „High-End“ TV Drama*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2007. p. 222. ISBN 978 0 7190 7311 3.

RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press, 2019. p. 189. ISBN 9781478003083.

RICHARDS, Rashna Wadia. *Cinematic TV: Serial Drama Goes to the Movies*. New York: Oxford University Press. p. 231. ISBN 9780190071257.

WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television. Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris, 2016. p. 276. ISBN 978 1 78076 736 9.

Literatura

ABBISS, William Stanford. *Heritage and Post-Heritage: Investigating the Style, Form and Genre of Period Drama in 2010s British Television*. Disertační práce. Wellington: Victoria University of Wellington, 2020. p. 220.

ABBOTT, Stacey – JOWETT, Lorna. *TV Horror: Investigating the Darker Side of the Small Screen*. London: Bloomsbury Publishing, 2013. p. 288. ISBN 9781848856189.

About Channel 4. In *Channel 4* [online]. Cit. 5. 9. 2023. Dostupné z: <https://www.channel4.com/corporate/about-4/who-we-are/about-channel-4>

ADAMOU, Christina – KNOX, Simone. Live and Kicking: A Meta-Critical Discourse on Television and Television Studies. *Science Fiction Film and Television*. 2010, roč.. 3, č. 2, p. 271–286. ISSN 17543770.

AGGER, Gunhild – JENSEN, Jens F. *The Aesthetics of Television*. Aalborg: Aalborg University Press, 2001. p. 396. ISBN 978-8773076231.

AITKEN, Ian. European Film Scholarship. In DONALD, James – RENOV, Michael (eds.). *The SAGE Handbook of Film Studies*. London, Los Angeles: SAGE Publications, 2008. p. 25-53. ISBN 978-0-7619-4326-6.

AKASS, Kim – McCABE, Janet. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris, 2007. p. 292. ISBN 978 1 84511 511 1.

AKASS, Kim – McCABE, Janet. Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV. In AKASS, Kim –

McCABE, Janet (eds.). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris, 2007. p. 62–76. ISBN 978 1 84511 511 1.

ALLEN, Michael. From the Earth to the Moon. In EDGERTON, Gary R. – JONES, Jeffrey P. (eds.). *The Essential HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008. p. 116–124. ISBN 978-0-8131-2452-0.

ALLEN, Robert C. *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. 2nd edition. London, New York: Routledge, 1992. p. 322. ISBN 0-203-99132-X.

ALLEN, Robert C. Introduction. In ALLEN, Robert C. (ed.). *To Be Continued... Soap Operas around the World*. London, New York: Routledge, 2001. p. 1–26. ISBN 0-203-13185-1.

Arriflex 535. In *Academic Dictionaries & Encyclopaedias* [online]. Cit. 9. 9. 2023. Dostupné z: <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/8441676>

ARROYO, José. *Action/Spectacle Cinema*. London, New York: Bloomsbury, 2000. p. 288. ISBN 978-0851707570.

ATTALAH, Paul. A Usable History for the Study of Television. In KISPALKOVACS, Joseph – MIRRLEES, Tanner (eds.). *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*. Don Mills: Oxford University Press Canada, 2013. p. 78–92. ISBN 978-0-19-544687-6.

B-B, Alice. Inside *The Crown*, Netflix's Rumoured \$100 Million Royal Drama. In *Vanity Fair* [online]. 17. 8. 2016 [cit. 8. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/08/the-crown-netflix-royal-drama>

BAKER, Djoymi. Terms of Excess: Binge-Watching as Epic – Viewing in the Netflix Era. In BARKER, Cory – WIATROWSKI, Myc. (eds) *Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*. Jefferson: McFarland & Company, 2017. ISBN 978-1-4766-3023-6.

BALIO, Tino. *Hollywood in the Age of Television*. London, New York: Routledge, 1990. p. 448. ISBN 9781138971912.

BANKS, Miranda – CALDWELL, John Thorton – MAYER, Vicki. *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. London, New York: Routledge, 2009. p. 264. ISBN 9780203879597.

BARTH, Josie Torres. *Twilight Zones: Women between the Public and Private Spheres in Postwar U.S. Television, Film, and Radio*. Disertační práce. Montreal: McGill University. 2018. p. 208.

BARTHES, Roland. *Writing Zero Degree*. Boston: Beacon Press, 1970. p. 111.

BASLAROVÁ, Iva. *Publikum soap opery Ordinance v růžové zahradě a jeho genderová vztahování se: Etnografická studie*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita. 2011. s. 180.

BENSON-ALLOTT, Caetlin. *Killer Tapes and Shattered Screens: Video Spectatorship from VHS to File Sharing*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2013. p. 295. 978-0-520-27512-6.

BERKSHIRE, Geoff. 'Stranger Things': Shawn Levy on Directing Winona Ryder, Netflix's Viral Model. In *Variety* [online]. 22. 7. 2016 [cit. 9. 9. 2023]. Dostupné z: <https://variety.com/2016/tv/news/stranger-things-season-1-shawn-levy-interview-winona-ryder-netflix-1201820811/>

BEST, Susan. (2007) Rethinking Visual Pleasure: Aesthetics and Affect. *Theory & Psychology*. 2007, roč. 17, č. 4, p. 505–514. ISSN 14617447.

BEVAN, Alex. *The Aesthetics of Nostalgia TV: Production Design and the Boomer Era*. London, New York: Bloomsbury, 2019. p. 248. ISBN 978-1-5013-3142-8.

BIGNELL, Jonathan. *An Introduction to Television Studies: 3rd Edition*. London, New York, 2013. p. 344. ISBN 0415598176.

BIGNELL, Jonathan – CARDWELL, Sarah – DONALDSON, Lucy Fife. *Complexity/Simplicity: Moments in Television*. Manchester: Manchester University Press, 2022a. p. 280. ISBN: 978-1-5261-4875-9.

BIGNELL, Jonathan – CARDWELL, Sarah – DONALDSON, Lucy Fife. *Substance/Style: Moments in Television*. Manchester: Manchester University Press, 2022b. p. 258. ISBN: 978-1-5261-4878-0.

BIGNELL, Jonathan – CARDWELL, Sarah – DONALDSON, Lucy Fife. *Sound/Image: Moments in Television*. Manchester: Manchester University Press, 2022c. p. 248. ISBN: 978-1-5261-4919-0.

BIGNELL, Jonathan – CARDWELL, Sarah – DONALDSON, Lucy Fife. *Epic/Everyday: Moments in Television*. Manchester: Manchester University Press, 2022c. p. 264. ISBN: 978-1-5261-7022-4.

BIGNELL, Jonathan – WOODS, Faye. *An Introduction to Television Studies*. London, New York: Routledge, 2023. p. 391. ISBN: 978-1-315-61967-5.

BIRNBAUM, Debra. 'Stranger Things' EPs on Season 2: 'We Could Explore It if Netflix Wanted to'. In *Variety* [online]. 27. 7. 2016 [cit. 9. 9. 2023]. Dostupné z: <https://variety.com/2016/tv/news/stranger-things-season-two-netflix-1201824880/>

BISPLINGHOFF, Gretchen. Introduction to Film. In MOORE, Roy L. – MURRAY, Michael D. (eds.). *Mass Communications Education*. Ames: Iowa State Press, 2003. p. 149–168. ISBN 978-0813802749.

BODDY, William. (2005) In Focus: The Place of Television Studies. *Cinema Journal*. 2005, roč. 45, č. 1, p. 79–82. ISSN 0009-7101.

BONNER, Francis – JACOBS, Jason. The Persistence of Television: The Case of *The Good Life*. *Critical Studies in Television*. 2017, roč. 12, č. 1, p. 6–20. ISSN 17496039.

BORDWELL, David – STAIGER, Janet – THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 2005. p. 771. ISBN 0-203-35881-3.

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. p. 680. ISBN 978-80-7331-217-6.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 370. ISBN 0-299-10170-3.

BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1997. p. 160. ISBN 0-674-63429-2.

BORDWELL, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005. p. 306. ISBN 978-0-520-24197-8.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005. p. 298. ISBN 0-520-23227-5.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. London, New York: Routledge, 2008. p. 512. ISBN 9780415977791.

BORDWELL, David. You Say 'Formalism' Like It's a Bad Thing. In *Observations on Film Art* [online]. 23. 10. 2022 [cit. 8. 9. 2023]. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2022/10/23/you-say-formalism-like-its-a-bad-thing/>

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London, Routledge, 2010. p. 607. ISBN 10: 0-415-56788-2.

BOURDON, Jerome. Is the End of Television Coming to an End? *VIEW: Journal of European Television History & Culture*. 2018, roč. 7, č. 13, p. 1-15. ISSN 2213-0969.

BRAMBILLA, Paola – TRALLI, Lucia. 'With 22 Episodes a Year': Searching for Quality in US Network Television: the Cases of *The Good Wife*, *Brooklyn Nine-Nine* and *Jane the Virgin*. *Comunicazioni Sociali*. 2015, roč. 37, č. 2, p. 141-151. ISSN 03928667.

BROWN, Mick. *The Crown*: Claire Foy and Matt Smith on the Making of the £100m Netflix Series. In *The Telegraph* [online]. 3. 11. 2016 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/on-demand/2016/10/15/the-crown-claire-foy-and-matt-smith-on-the-making-of-the-100m-ne/>

BROWN, Tom. Spectacle/Gender/History: The Case of *Gone with the Wind*. *Screen*. 2008, roč. 49, č. 2, p. 157-178. ISSN 00369543.

BROWN, Tom. *Spectacle in Classical Cinemas – Musicality and Historicity in the 1930s*. New York, London: Routledge, 2016. p. 277. ISBN 978-1-315-72313-6.

BRUNSDON, Charlotte. *Problems with Quality*. *Screen*. 1990, roč. 31, č. 1, p. 67-90. ISSN 00369543.

BRUNSDON, Charlotte. *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*. London, New York: Routledge, 1997. p. 246. ISBN 9780415121552.

BRUNSDON, Charlotte. What Is the ‚Television‘ of Television Studies? In GERAGHTY, Christine – LUSTED, David. *The Television Studies Book*. London, New York: Arnold, 1998. p. 95–113. ISBN 978-0340662311.

BRUNSDON, Charlotte. Is Television Studies History? *Cinema Journal*. 2008, roč. 47, č. 3, p. 127–137. ISSN 0009-7101.

BRUNSDON, Charlotte. In Focus: The Place of Television Studies: A View From the British Midlands: Introduction. *Cinema Journal*. 2008, roč. 47, č. 3, p. 122–127. ISSN 0009-7101.

BUCKLEY, Cara Louise – LEVERETTE, Marc – OTT, Brian L. *It's Not TV: watching HBO in the Post-Television Era*. London, New York: Routledge, 2008. p. 256. ISBN 0–203–92886–5.

BUKATMAN, Scott. Spectacle, Attractions and Visual Pleasure In STRAUVEN, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 71–84. ISBN 9789053569443.

BURRELL, Ian. *The Crown*: BBC Wanted to Make Royal Epic but ‘Could Not Compete’ with Netflix Financially. In *Independent* [online]. 26. 8. 2015 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/the-crown-bbc-wanted-to-make-royal-epic-but-could-not-compete-with-netflix-financially-10471342.html>

BURCH, Noël. *Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press, 1981. p. 172.

BUTLER, Jeremy G. *Television: Visual Storytelling and Screen Culture: 5th Edition*. London, New York: Routledge, 2018. p. 553. ISBN 978-1-138-74400-4.

CAIN, Sian. Netflix Is Introducing a New Subscription with Ads. Here’s What You Need to Know. In *The Guardian* [online]. 14. 10. 2022 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/media/2022/oct/14/netflix-basic-with-ads-launches-new-cheaper-subscription-tier-ad-supported-heres-what-you-need-to-know>

CALDWELL, John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press, 2008. p. 464. ISBN 978-0-8223-8896-

CALDWELL, John Thornton. *Specworld: Folds, Faults, and Fractures in Embedded Creator Industries*. Berkeley: University of California Press, 2023. p. 400. ISBN 9780520388970.

CALHOUN, Dave. *The Crown Season 3 Review: Long May This Royal Soap Opera Reign*. In *TimeOut* [online]. 19. 11. 2019 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.timeout.com/london/news/the-crown-season-3-review-long-may-this-royal-soap-opera-reign-111919>

CALVER, Carlie. Here's How Much Each 'House of the Dragon' Episode Cost. In *GQ* [online]. 23. 8. 2022 [cit. z 22. 10. 2022]. Dostupné z: <https://www.gq.com.au/entertainment/film-tv/house-of-the-dragon-budget/image-gallery/d6f9d9441ff5cbd94026b7018b8b3882>

CARDWELL, Sarah. Television Aesthetics. *Critical Studies in Television*. 2006, roč. 1, č. 1, p. 72–80. ISSN 17496039.

CARDWELL, Sarah. Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. In AKASS, Kim – McCABE, Janet. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris, 2007. p. 19–34. ISBN 978 1 84511 511 1.

CARDWELL, Sarah. Television amongst Friends: Medium, Art, Media. *Critical Studies in Television*. 2014, roč. 9, č. 3, p. 6–21. ISSN 17496039.

CARDWELL, Sarah. A Sense of Proportion: Aspect Ratio and the Framing of Television Space. *Critical Studies in Television*. 2015, roč. 10, č. 3, p. 83–100. ISSN 17496039.

CARROLL, John M. *Toward a Structural Psychology of Cinema*. Berlin: Walter de Gruyter, 1980. p. 240. ISBN 978-9027934475.

CARROLL, Noël. (1996) *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, New York: Cambridge University Press. p. 426. ISBN 0-521-46049-2.

CARROLL, Noël. (2003) *Engaging the Moving Image*. New Haven, London: Yale University Press. p. 421. ISBN 0-300-091958.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p. 241. ISBN 978-1-4051-2025-8.

CASETTI, Francesco. *The Lumiere Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press, 2015. p. 312. ISBN 9780231538879.

CAUGHIE, John. *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 272. ISBN 978-0198742180.

Cinema. In *Cambridge Dictionary* [online]. Cit. 5. 9. 2023. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cinema>

Cinematization. In *Merriam Webster* [online]. Cit. 5. 9. 2023. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cinematization>

CLARK, Barbara – SPOHR, Susan J. *Guide to Postproduction for TV and Film*. Milton: Taylor & Francis, 2002. p. 355. ISBN 0-240-80506-2.

CLARK, Michael. ‘You’re What’s Wrong with America, Simpson’: Style, Appreciation and the Temporally Prolonged Problem of *The Simpsons*. In BIGNELL, Jonathan – CARDWELL, Sarah – DONALDSON, Lucy Fife (eds.). *Substance/Style: Moments in Television*. Manchester: Manchester University Press, 2022b. p. 132–155. ISBN 978-1-5261-4878-0.

CLARK, Travis. Netflix Co-CEO Says that ‘*Stranger Things*’ Season 4 Could Have Had More Episodes if Not for Production Delays and Inflated Costs During the Pandemic. In *Business Insider* [online]. 20. 7. 2022 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.businessinsider.com/stranger-things-4-could-have-had-more-episodes-netflix-says-2022-7>

COHEN, Finn. Matt and Ross Duffer Discuss ‘*Stranger Things*’, a Nightmare on ‘80s Street. In *The New York Times* [online]. 14. 8. 2016 [cit. 8. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2016/08/14/arts/television/stranger-things-netflix-duffer-brothers-interview.html>

COOKE, Lez. *Style in British Television Drama*. London: Palgrave Macmillan, 2013. p. 160. ISBN 978-1-349-44313-0.

COOKE, Rachel. Critics Love *The Crown* – But Is It Just a Soap Opera in Posh Clothing? In *Newstatesman* [online]. 13. 11. 2019 [cit. 4. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.newstatesman.com/culture/tv/2019/11/critics-love-crown-it-just-soap-opera-posh-clothing>

CORNER, John. (2004) Television Studies: Plural Contexts, Singular Ambitions? *Journal of British Cinema and Television*. 2004, roč.1. 1, č. 1, p. 6–13. ISSN 17434521.

CORNER, John. Television Studies and the Idea of Criticism. *Screen*. 2007, roč. 48, č. 3, p. 363–369. ISSN 00369543.

COSSAR, Harper. The Shape of New Media: Screen Space, Aspect Ratio, and Digitextuality. *Journal of Film and Video*. 2009, roč. 61, č. 4, p. 3–16. ISSN 07424671.

CREEBER, Glen. The Joy of Text?: Television and Textual Analysis. *Critical Studies in Television*. 2006, roč. 1, č. 1, p. 81–88. ISSN 17496039.

CURTIN, Michael – SHATTUC, Jane. *The American Television Industry*. London: British Film Institute, 2009. p. 208. ISBN 978-1844573370.

D’ALESSANDRO, Anthony. ‚*House of the Dragon*‘: HBO’s Largest Marketing Push Ever Valued at \$100M+ Tentpole Proportions. In *Deadline* [online]. 19. 8. 2022 [cit. z 22. 10. 2022]. Dostupné z: <https://deadline.com/2022/08/house-of-the-dragon-hbo-biggest-marketing-campaign-1235096571/>

DAMICO, Amy M. – QUAY, Sara E. *21st-Century TV Dramas: Exploring the New Golden Age*. Westport: Praeger, 2016. p. 240. ISBN 9781440833458.

DAVIES, Megan. BBC Takes a Swipe at Netflix Spending, as It Argues It Makes 18 Series for Price of *The Crown*. In *Digital Spy* [online]. 11. 7. 2018 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.digitalspy.com/tv/a861363/bbc-netflix-spending-the-crown-cost-18-series/>

DE KOSNIK, Abigail – FORD, Sam – HARRINGTON, C. Lee. *The Survival of Soap Opera: Transformations for a New Media Era*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. p. 320. ISBN 978-1-60473-717-2.

DE SEMLYEN, Nick. The Irishman Week: Empire's Martin Scorsese Interview. In *Empire* [online]. 11. 7. 2019 [cit. 6. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.empireonline.com/movies/features/irishman-week-martin-scorsese-interview/>

DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle*. London: Rebel Press, 2005. p. 119. ISBN 0 94606112 2.

DEFINO, D. (2014) *The HBO Effect*. London, New York: Bloomsbury, 2014. p. 245. ISBN 978-1-4411-8043-8.

DELASARA, Jan. *PopLit, PopCult and The X-Files: A Critical Exploration*. Jefferson: McFarland & Co, 2000. ISBN 978-0-7864-8332-7.

DELINGPOLE, James. Crown Jewels. In *The Spectator* [online]. 12. 11. 2016 [cit. 4. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.spectator.co.uk/article/crown-jewels/>

DESOWITZ, Bill. Netflix's 'The Crown': How Stephen Daldry Romanticized a Royal Wedding. In *IndieWire* [online]. 5. 6. 2017 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/awards/industry/netflix-the-crown-royal-wedding-stephen-daldry-1201837387/>

DIAZ-AMADOR, Jorge. Camera Profiles – Arri Arriflex 35BL Series. In *CinemaTechnic* [online]. 2016 [cit. z 4. 8. 2023]. Dostupné z: http://cinematechnic.com/resources/arri_35bl/

DOWELL, Ben. Ten TV Shows to Watch in November. In *BBC* [online]. 1. 11. 2016 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/culture/article/20161031-ten-tv-shows-to-watch-in-november>

DUCHOVNAY, Gerald – TELOTTE, J. P. *Science Fiction Film, Television, and Adaptation: Across the Screens*. London, New York: Routledge, 2012. p. 212. ISBN 978-0-415-88719-9.

DUNLEAVY, Trisha. *Television Drama: Form, Agency, Innovation*. London. Palgrave Macmillan, 2009. p. 289. ISBN 978-0230545519.

DUNLEAVY, Trisha. *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. London, New York: Routledge, 2018. ISBN 978-1-315-68231-0.

EASTMAN KODAK COMPANY. *Eastman EXR 500T Film 5298*. 1993.

- EASTMAN KODAK COMPANY. *Eastman EXR 200T Film/5293, 7293*. 2003.
- EDWARDS, Ted. *X-Files Confidential*. Boston: Little, Brown and Company, 1996. p. 282. ISBN 0316881813.
- ELLIS, John. *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*. London, New York: Routledge, 1982. p. 301. ISBN 0-203-13264-5.
- ELSAESSER, Thomas. Film History as Social History: The Dieterle/Warner Brothers Bio-Pic. *Wide Angle*. 1986, roč. 8, č. 2, p. 15–31. ISSN 1086-3354.
- ELSAESSER, Thomas. General Introduction. Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology. In Elsaesser, Thomas (ed.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990. p. 1–8. ISBN 0851702457.
- EMERSON, Caryl – HOLQUIST, Michael. *M. M. Bakhtin: Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986. p. 177. ISBN 0-292-72046-7.
- ENGEL, Leonard – WANAT, Matt. *Breaking Down Breaking Bad: Critical Perspectives*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2016. p. 232. ISBN 978-0826356833.
- EVANS, Elizabeth. Transmedia Television: Flow, Glance, and the BBC. In FREEMAN, Matthew – RAMPAZZO, Gambarato (eds.). *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. London, New York: Routledge, 2019. p. 35–43. ISBN 9780367580506.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse and Social Change*. Cambridge, Malden: Polity Press, 1992. p. 259. ISBN 0-7456-74-1.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London, New York: Routledge, 2013. p. 591. ISBN 13 978-1-4058-5822-9.
- FAUER, Jon. The History of ARRI in a Century of Cinema. In *ARRI* [online]. 13. 9. 2023. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/about-arri/history/the-history-of-arri-in-a-century-of-cinema>
- FEIKUSOVÁ, Klára. *Problematika diskurzu filmového stylu v televizi*. Magisterská diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého.s. 97.

FEUER, Jane. The Concept of Live Television: Ontology as Ideology. In KAPLAN, E. Ann (ed.). *Regarding Television*. Los Angeles: The American Film Institute, 1983. p. 12–22. ISBN 0-89093-584-X.

FEUER, Jane. HBO and the Concept of Quality TV. In AKASS, Kim – McCABE, Janet (eds.). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris, 2007. p. 145–157. ISBN 978 1 84511 511 1.

FEUER, Jane – KERR, Paul – VAHIMAGI, Tise. *MTM Quality Television*. London: British Film Institute, 1985. p. 308. ISBN 978-0851701639.

FIDLER, Matt – LANE, Guy – LEE, Sarah. Filming *The Crown*: On the Set of the Lavish Netflix Series – in Pictures. In *The Guardian* [online]. 1. 1. 2016 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/ng-interactive/2016/nov/01/filming-the-crown-on-the-set-of-the-netflix-blockbuster-in-pictures>

Film. In *Cambridge Dictionary* [online]. Cit. 6. 9. 2023. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/film>

FISKE, John – HARTLEY, John. *Reading Television*. London, New York: Routledge, 2003. p. 178. ISBN 0-203-35662-4.

GAUT, Berys. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2010. p. 234. 978-0-521-52964-8.

GEIGER, Jeffrey – Littau Karin. *Cinematicity in Media History*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. p. 244. ISBN 978 0 7486 7614 9.

GELLER, Theresa L. *The X-Files*. Detroit: Wayne State University Press, 2016. ISBN 978-0-8143-3943-5.

GERAGHTY, Christine. Aesthetics and Quality in Popular Television Drama. *International Journal of Cultural Studies*. 2003, roč. 6, č. 1, p. 25-45. ISSN 13678779.

GERAGHTY, Christine – LUSTED, David. *The Television Studies Book*. London, New York: Arnold, 1998. p. 352. ISBN 978-0340662311.

GITELMAN, Lisa. *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge, London: The MIT Press, 2006. p. 205. ISBN 0-262-07271-8.

GOLDBERG, Lesley. It's Official: Netflix Orders Stephen Daldry, Peter Morgan's Royal Drama 'The Crown'. In *The Hollywood Reporter* [online]. 12. 11. 2014 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/netflix-orders-stephen-daldry-peter-morgans-royal-drama-crown-748718/>

GRAY, Jonathan – LOTZ, Amanda D. *Television Studies: 2nd edition*. Cambridge, Medford: Polity, 2019. ISBN 978-1-5095-3179-0.

GRAY, Jonathan – JOHNSON, Derek. *Television Goes to the Movies*. London, New York: Routledge, 2021. p. 150. ISBN 978-1-351-10597-2.

GREEN CARMICHAEL, Sarah. Can 'House of the Dragon' Ignite a Big Media Merger? In *Bloomberg* [online]. 20. 8. 2022 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.bloomberg.com/opinion/articles/2022-08-20/hbo-s-house-of-the-dragon-and-future-of-game-of-thrones#xj4y7vzkg>

GRIPSRUD, Jostein. Television, Broadcasting, Flow: Key Metaphors in TV Theory. In GERAGHTY, Christine – LUSTED, David. *The Television Studies Book*. London, New York: Arnold, 1998. p. 17–32. ISBN 978-0340662311.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In STRAUVEN, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 381–388. ISBN 9789053569443.

Guide to Aspect Ratios: 8 Film and TV Aspect Ratios. In *MasterClass* [online]. 21. 6. 2021 [cit. 6. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.masterclass.com/articles/guide-to-aspect-ratios>

GUTHRIE, Sussanah. *The Crown*: Netflix Unveils the Most Expensive TV Show Ever Made. In *The New Daily* [online]. 28. 9. 2016 [cit. 4. 9. 2023]. Dostupné z: <https://thenewdaily.com.au/entertainment/tv/2016/09/28/the-crown-netflix/>

HADAS, Leora. *Authorship as Promotional Discourse in the Screen Industries: Selling Genius*. London, New York: Routledge, 2020. p. 208. ISBN 9780367504045.

HALL, Stuart. *Essential Essays Vol. 1*. Durham, London: Duke University Press, 2019. p. 409. ISBN 9781478002413.

HALL, Sheldon – NEALE, Steve. *Epics, Spectacles and Blockbusters*. Detroit: Wayne State University Press, 2010. p. 363. ISBN 978-0-8143-3008-1.

HARDENBERGH, Margot. The Death of Television. *ETC: Review of General Semantics*. 2010, roč. 67, č. 2, p. 170–177. ISSN 0014164X.

HARLEY, John. *Uses of Television*. London, New York: Routledge, 1999. p. 246. ISBN 0-415-08509-8.

HARLEY, John. Is Screen Studies a Load of Old Cobblers? And If So, Is That Good? *Cinema Journal*. 2005, roč. 45, č. 1, p. 101–106. ISSN 0009-7101.

HASS, Nancy. And the Award for the Next HBO Goes to... In *GQ* [online]. 29. 1. 2013 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.gq.com/story/netflix-founder-reed-hastings-house-of-cards-arrested-development>

HAVENS, Timothy – STOLDT, Ryan. Netflix: Streaming Channel Brands as Global Meaning Systems. In JOHNSON, Derek (ed.). *From Networks to Netflix: A Guide to Changing Channels. 2nd Edition*. London, New York: Routledge, 2023. p. 201–212. ISBN 978-1-003-09949-9.

HEATH, Stephen. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981. p. 257. ISBN 9780253159137.

HELLMAN, Heikki – KRISTENSEN, Nete Nørgaard – RIEGERT, Kristina. Cultural Mediators Seduced by *Mad Men*: How Cultural Journalists Legitimized a Quality TV Series in the Nordic Region. *Television & Media Studies*. 2019, roč. 20, č. 3, p. 257–274. ISSN 15274764.

HERITAGE, Stuart. Is *Stranger Things* Even TV Any More? In *The Guardian* [online]. 30. 6. 2022 [cit. 8. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/jun/30/is-stranger-things-even-tv-any-more>

HIBBERD, James. The End of *Game of Thrones*: An Exclusive Report on the Epic Final Season. In *Entertainment Weekly* [online]. 1. 11. 2017 [cit. 6. 9. 2023]. Dostupné z: <https://ew.com/tv/2018/11/01/game-of-thrones-final-season-ew-cover-story/>

High-Demand Sports and Streaming Content Fuel a Rise in Total TV Usage in January. In *Nielsen* [online]. Únor 2023 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z:

<https://www.nielsen.com/insights/2023/high-demand-sports-and-streaming-content-fuel-a-rise-in-total-tv-usage-in-january/>

HILL, John – McLOONE, Martin. *Big Picture, Small Screen: The Relations between Film and Television*. Luton: University of Luton Press, 1996. p. 228. ISBN 978-1860200052.

HILLS, Matt. Television Aesthetics: A Pre-structuralist Danger? *Journal of British Cinema and Television*. 2011, roč. 8, č. 1, p. 99–117. ISSN 1743-4521.

HILLS, Matt. Doctor Who: *The Unfolding Event – Marketing, Merchandising and Mediatizing a Brand Anniversary*. London: Palgrave Macmillan, 2015. p. 146. ISBN 978-1-137-46332-6.

HILMES, Michele. Born Yesterday: Television and the Academic Mind. *American Literary History*. 1994, roč. 6, č. 4, p. 792–802. ISSN 14684365.

HILMES, Michele. The Bad Object: Television in the American Academy. *Cinema Journal* 2005, roč. 45, č. 1, p. 111-117. ISSN 0009-7101.

HILMES, Michele. Television Sound: Why the Silence? *Music, Sound, and the Moving Image*. 2008, roč. 2, č. 2, p. 153–161. ISSN 17530776.

HUVER, Scott. ‘*Stranger Things*’: Duffer Brothers on Season 4’s Epic Scope; Long-Burning Mythology Questions Answered – Contenders TV. In *Deadline* [online]. 10. 4. 2022 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://deadline.com/2022/04/stranger-things-duffer-brothers-winona-ryder-season-4-interview-contenders-tv-1234999174/>

CHAPMAN, James. Downton Abbey: Reinventing the British Costume Drama. In BOGNELL, Jonathan – LACEY, Stephen (eds.). *British Television Drama: Past, Present and Future: 2nd edition*. London: Palgrave Macmillan, 2014. p. 131–142. ISBN 113732757X.

CHINEN BIESEN, Sheri. Binge-Watching the Past: Netflix’s Changing Cinematic Nostalgia from Classic Films to Long-Form Original Programs. In PALLISTER, Kathryn (ed.). *Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand*. Lanham: Lexington Books, 2019. p. 41–56. ISBN 9781498583060.

CHRISTIAN, A. J. Expanding Production Value: The Culture and Scale of Television and New Media. *Critical Studies in Television*. 2019, roč. 14, č. 2, p. 255–267. ISSN 17496039.

IHNAT, Gwen. The Crown Is a Visually Sumptuous Family Drama Fit for a Queen. In *The AV Club* [online]. 2. 11. 2016 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.avclub.com/the-crown-is-a-visually-sumptuous-family-drama-fit-for-1798189349>

JACOBS, Lea – DE CORDOVA Richard. Spectacle and Narrative Theory. *Quarterly Review of Film Studies*. 1982, roč. 7, č. 4, p. 293–308. ISSN 01460013.

JACOBS, Jason. *The Intimate Screen: Early British Television Drama*. Oxford: Oxford Television, 2000. p. 192. ISBN 9780198742340.

JACOBS, Jason. Television Aesthetics: an Infantile Disorder. *Journal of British Cinema and Television*. 2008, roč. 3, č. 1, p. 19–33. ISSN 1743-4521.

JACOBS, Jason – PEACOCK, Steven. *Television Aesthetics and Style*. London, New York: Bloomsbury, 2013. p. 331. ISBN 978-1-6235-6903-7.

JANE. *The Crown* Filming Locations: Season 1 and Season 2. In *Find That Location* [online]. 16. 9. 2022 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.motionpictures.org/2017/05/director-stephen-daldry-creation-execution-netflixs-brilliant-crown/>

JARAMILLO, Deborah L. The Family Racket: AOL Time Warner, HBO, The Sopranos, and the Construction of a Quality Brand. *Journal of Communication Inquiry*. 2002, roč. 26, č. 1, p. 59–75. ISSN 01968599.

JEDLIČKOVÁ, Jana – KORDA, Jakub – SZCZEPANIK, Petr. An Academic Study of Research Literature on Czech Television: The Dawn of Taking TV Seriously. *Critical Studies in Television*. 2020, roč. 15, č. 4, p. 409–423. ISSN 17496039.

JEFFERY, Morgan. *The Crown* Creator Says Budget Rumours Are All False – and Its Not as Expensive as You Think. In *Digital Spy* [online]. 28. 2. 2018 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.digitalspy.com/tv/a851147/the-crown-budget-cost-how-expensive/>

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. London, New York. New York University Press, 2006. p. 307. ISBN 978-0-8147-4281-5.

JENNER, Mareike. *Netflix and the Re-invention of Television*. London: Palgrave Macmillan, 2018. p. 299. ISBN 978-3-319-94316-9.

JINNA, Tay – TURNER, Graeme. Not the Apocalypse: Television Futures in the Digital Age. *International Journal of Digital Television*. 2010, roč. 1, č. 1, p. 31–50. ISSN 20404182.

JOHNSON, Catherine. *Telefantasy*. London: British Film Institute, 2005. p. 181, ISBN 1 84457 075 4.

JOHNSON, Catherine. *Branding Television*. London, New York: Routledge, 2012. p. 224. ISBN 9780415548434.

JOHNSON, Catherine. *Online TV*. London, New York: Routledge, 2019. p. 176. ISBN 978-1-315-39682-8.

JOHNSON, Derek. Pluto TV: Channels, Portals, and the Changing Television Cosmos. In JOHNSON, Derek (ed.). *From Networks to Netflix: A Guide to Changing Channels. 2nd Edition*. London, New York: Routledge, 2023. p. 3–24. ISBN 978-1-003-09949-9.

JOHNSON, Catherine – TURNOCK, Rob. From Start-Up to Consolidation: Institutions, Regions and Regulation over the History of ITV. In JOHNSON, Catherine – TURNOCK, Rob (eds.). *ITV Cultures: Independent Television over Fifty Years*. Maidenhead: Open University Press, 2005. p. 15–35. ISBN 9780335217298.

Journal of Popular Film and Television. *Taylor & Francis* [online]. Cit. 6. 9. 2023. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/journals/vjpf20>

JOWETT, Lorna. ‘Mulder, Have You Noticed That We’re on Television?’ ‘X-Cops’, Style and Innovation. *Science Fiction Film and Television*. 2013, roč. 6, č. 1, p. 23–38. ISSN 1754-3789.

JØRGENSEN, Marianne – PHILLIPS, Louise. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London, Thousand Oaks: SAGE Publications, 2002. p. 229. ISBN 0761971114.

KAUFMAN, Debra. Producer Magazine: Exploring the Paranormal. In *Eat the Corn* [online]. 1. 12. 1994 [cit. 4. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.eatthecorn.com/?itw=producer-magazine>

KAVKA, Misha. Love 'n the Real; or, How I Learned to Love Reality TV. In KING, Geoff (ed.). *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond*. Bristol, Portland: Intellect Books, 2005. p. 93–104. ISBN 1-84150-120-4.

KEELING, Kara. *The Witch's Flight: The Cinematic, the Black Femme, and the Image of Common Sense*. Durham: Duke University Press, 2007. p. 224. ISBN 978-0-8223-4025-6.

KELLISON, Catherine. *Producing for TV and Video: A Real-World Approach*. Burlington, Oxford: Focal Press, 2006. p. 281. ISBN 978-0-240-80623-5.

KELLY, Stephen. *The Rings of Power* Review: A Visually Staggering, Flawed Epic. In *BBC* [online]. 31. 8. 2022 [cit. 6. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/culture/article/20220830-rings-of-power-review-a-visually-staggering-but-flawed-epic>

KING, Geoff. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London, New York: I.B. Tauris, 2000. p. 213. ISBN 1 86064 572 0.

KING, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London, New York: I.B. Tauris, 2002. p. 296. ISBN 1860647502.

KING, Geoff. Spectacle, Narrative and the Spectacular Hollywood Blockbuster In STRINGER, Julian (ed.). *Movie Blockbuster*. London, New York: Routledge, 2003. p. 156–172. ISBN 978-0-415-25609-4.

KING, Geoff. *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond*. Bristol, Portland: Intellect Books, 2005. p. 234. ISBN 1-84150-120-4.

KIWITT, Peter. What Is Cinema in a Digital Age? Divergent Definitions from a Production Perspective. *Journal of Film and Video*. 2012, roč. 64, č. 4, p. 3–22. ISSN 07424671.

KLINGER, Barbara. *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2006. p. 310. ISBN 0-520-24586-5.

KOEHLER, Robert. An Eye for the Ethereal Image. In *Variety* [online]. 2. 11. 1997 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://variety.com/1997/tv/news/an-eye-for-the-ethereal-image-111660990/>

KOMPARE, Derek. Filling the Box: Television in Higher Education. *Cinema Journal*. 2011, roč. 50, č. 4, p. 161-166. ISSN 0009-7101.

KOZAK, Lynn – ZELLER-JACQUES, Martin. Digressions and Recaps: The Bingeable Narrative. In JENNER, Mareike (ed.). *Binge-Watching and Contemporary Television Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. p. 282. ISBN 9781399509091.

KRASZEWSKI, Jon. Hybridity, History, and the Identity of the Television Studies Teacher. *Cinema Journal*. 2011, roč. 50, č. 4, p. 166–172. ISSN 0009-7101.

LAMBERT, Harper. ‘*The Crown*’ Showrunner on Bringing the ‘Most Glorious and Most Sour Fairy Tale of the 20th Century’ to Screen. In *The Hollywood Reporter* [online]. 17. 8. 2021 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/the-crown-showrunner-peter-morgan-season-four-1234996463/>

LAVIK, Erlend. The Battle for the Blockbuster: Discourses of Spectacle and Excess. *New Review of Film and Television Studies*. 2008, roč. 6, č. 2, p. 169–187. ISSN 17400309.

LAVIK, Erlend. ‘Not the Obstacle but the Means’: Film History and the Postmodern Challenge. *Rethinking History*. 2009, roč. 13, č. 3, p. 371–394. ISSN 1470-1154.

LEGGOTT, James. ‘No Need to Matronise Me!’: *The Crown*, the Male Consort and Conflicted Masculinity. In BYRNE, Katherine – LEGGOTT, James – TADDEO, Julie Anne (eds.). *Conflicting Masculinities: Men in Television Period Drama*. London: I.B. Tauris, 2018. p. 259–277. ISBN 9781350985803.

LEVINE, Elana. Distinguishing Television: The Changing Meanings of Television Liveness. *Media, Culture & Society*. 2008, roč. 30, č. 3, p. 393–409. ISSN 0163-4437.

LEVINE, Elana. Teaching the Politics of Television Culture in a “Post-Television” Era. *Cinema Journal*. 2011, roč. 50, č. 4, p. 177–182. ISSN 0009-7101.

LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. London, New York: Routledge, 2012. p. 232. ISBN 9780415880268.

LEWIS, Simon. What Is Spectacle? *Journal of Popular Film & Television*. 2014, roč. 42, č. 4, p. 214–221. ISSN 19306458.

LICHTENFELD, Eric. *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007. p. 383. ISBN 9780819568014.

LITTLER, Jo – WILLIAMSON, Milly. Rich TV, Poor TV: Work, Leisure and the Construction of ‘Deserved Inequality’ in Contemporary Britain. In DEERY, June a PRESS, Andrea (eds.). *Media and Class: TV, Film and Digital Culture*. London, New York: Routledge, 2018. p. 146–161. ISBN 9781138229792.

LITTLETON, Cynthia. HBO Boss Has Seen All the Final ‘*Game of Thrones*’ Episodes: ‘They’re Like Six Movies’. In *Variety* [online]. 7. 1. 2019 [cit. 4. 9. 2023]. Dostupné z: <https://variety.com/1997/tv/news/an-eye-for-the-ethereal-image-111660990/>

LOGAN, Elliott. ‘Quality Television’ as a Critical Obstacle: Explanation and Aesthetics in Television Studies. *Screen*. 2016, roč. 57, č. 2, p. 144–162. ISSN 00369543.

LONGLEY STEWARD, Tom. Wide-Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of Television and Cinema Convergence Before Digitalisation. *VIEW: Journal of European Television History & Culture*. 2014, roč. 3, č. 6, p. 56–68. ISSN 2213-0969.

LOTZ, Amanda D. *Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press, 2014. p. 352. ISBN 1479890391.

LOTZ, Amanda D. *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*. Cambridge, London: The MIT Press, 2018. p. 256. ISBN 9780262037679.

LOTZ, Amanda D. *Media Disrupted: Surviving Pirates, Cannibals, and Streaming Wars*. Cambridge, London: The MIT Press, 2021. p. 187. ISBN 9780262046091.

LOUGHREY, Clarisse. Why Netflix's 'The Crown' Is the Most Expensive TV Show Ever Made. In *The Independent* [online]. 2. 11. 2016 [cit. 6. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.businessinsider.com/netflix-the-crown-most-expensive-tv-series-ever-2016-11>

LURY, Karen. *Interpreting Television*. London, New York: Bloomsbury, 2005. p. 208. ISBN 9780340806135.

MAAS, Jennifer. How HBO Kept 'House of the Dragon' Costs Under 20 Million Dollars per Episode. In *Variety* [online]. 22. 9. 2022 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://variety.com/2022/tv/news/house-of-the-dragon-budget-episode-cost-1235238285/>

MACLEAN, Tracy Biga – WAGNER, Jon Nelson. *Television at the Movies: Cinematic and Critical Approaches to American Broadcasting*. London, New York: Continuum, 2008. p. 229. ISBN 978-0-8264-2962-9.

MANGAN, Lucy. *The Crown* Review – the £100m Gamble on the Queen Pays Off Royally. In *The Guardian* [online]. 4. 11. 2016 [cit. 4. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/nov/04/the-crown-review-netflix-100m-gamble-on-the-queen-pays-off-royally>

MARTINSON Jane. Netflix's Glittering *Crown* could leave BBC Looking a Little Dull. In *The Guardian* [online]. 31. 10: 2016 [cit. 4. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/media/2016/oct/31/netflix-glittering-crown-bbc-dull-launch-tv>

MAST, Gerald. (1974) What Isn't Cinema? *Critical Inquiry*. 1974, roč. 1, č. 2, p. 373-393. ISSN 15397858, 00931896.

McCABE, Janet. In Debate: Television Studies in the American Academy. *Critical Studies in Television*. 2011, roč. 6, č. 1, p. 99–112. ISSN 17496039.

McDONALD, Paul. *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. New York: Wallflower Press, 2000. p. 134. ISBN 1903364027.

MEE, Laura – WALKER, Johnny. *Cinema, Television & History: New Approaches*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. p. 295. ISBN 978-1443853798.

MediaCommons [online]. Cit. 6. 9. 2023. Dostupné z: <http://mediacommons.org/>

METALLINOS, Nikos. *Television Aesthetics: Perceptual, Cognitive and Compositional Bases*. London, New York: Routledge, 1996. p. 316. ISBN 9780805822182.

METZ, Christian. *Language and Cinema*. The Hague, Paris: Mouton, 1974. p. 303.

MILLER, Toby. *Television Studies: The Basics*. London, New York: Routledge, 2010. p. 254. ISBN 0-203-85419-5.

MILLER, Toby. (2000) “Hullo Television Studies, Bye Bye Television?” *Television & New Media*. 2000, roč. 1, č. 1, p. 3–8. ISSN 15274764.

MILLER, Toby. Introduction. In ALVARADO, Manuel, BUONANNO, Milly, GRAY, Herman a MILLER, Toby (eds.). *The Sage Handbook of Television Studies*. London, Thousand Oaks: SAGE Publications, 2015. p. 440. ISBN 978-0-7619-4741-7.

MILLS, Brett. Do I Do ‘Television Studies’? In CST Online [online]. 17. 1. 2014 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://cstonline.net/do-i-do-television-studies-by-brett-mills/>

MITTELL, Jason. *Television and American Culture*. New York: Oxford University Press, 2010. p. 465. ISBN 9780195306675.

MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. London, New York: New York University Press, 2015. p. 416. ISBN 978-0-8147-7135-8.

MOI, Toril. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986. p. 327. ISBN 0-231-06324-5.

MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Illuminace*. 1993, roč. 5, č. 3, s. 116–131. ISSN 0862-397X.

MUSSER, Charles. When Did Cinema Become Cinema? Technology, History, and the Moving Pictures. In HIDALGO, Santiago (ed.). *Technology and Film Scholarship*:

Experience, Study, Theory. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. p. 33–49. ISBN 9789089647542.

NANNICELLI, Ted. *Appreciating the Art of Television: A Philosophical Perspective*. London, New York: Routledge. p. 228. ISBN 978-1-138-84078-2.

NAPOLITANO, Marc. “It Is but a Glimpse of the World of Fashion”: British Costume Drama, Dickens and Serialization. In LEGGOTT, James – TADDEO, Julie Anne (eds.). *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*. Lanham, London: Rowman & Littlefield, 2015. p. 53–66. ISBN 978-1-4422-4483-2.

NANNICELLI, Ted – PÉREZ, Hector J. *Cognition, Emotion, and Aesthetics in Contemporary Serial Television*. London, New York: Routledge, 2022. p. 332. ISBN 9781032037165.

NEALE, Steve. Masculinity as Spectacle. *Screen*. 1983, roč. 24, č. 6, p. 2–17. ISSN 00369543.

NEDOMANSKY, Vashi. The Aspect Ratio of 2.00:1 Is Everywhere. In *VashiVisuals* [online]. 7. 6. 2017 [cit. 6. 9. 2023]. Dostupné z: <https://vashivisuals.com/the-hot-new-filmmaking-aspect-ratio/>

NELSON, Robin. Quality TV Drama: Estimations and Influences Through Time and Space. In AKASS, Kim – McCABE, Janet. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris, 2007. p. 38–51. ISBN 978 1 84511 511 1.

Netflix to adapt Queen Elizabeth II play *The Audience*. In *BBC* [online]. 13. 11. 2014 [cit. 8. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-30034850>

NEWCOMB, Horace. *Television: The Critical View. 5th Edition*. Oxford: Oxford University Press, 1994.p. 634. ISBN 0195085280.

NEWCOMB, Horace. The Development of Television Studies. In WASKO, Janet (ed.). *A Companion to Television*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 15–28. ISBN 978-1-4051-0094-6.

NEWMAN, Michael Z. Quality TV as Liberal TV. *Western Humanities Review*. 2016, roč. 70, č. 3, p. 70–98. ISSN 00433845.

NOVAK, Alison N. Narrowcasting, Millennials and the Personalization of Genre in Digital Media. In BARKER, Cory – WIATROWSKI, Myc. (eds) *Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*. Jefferson: McFarland & Co., 2017. ISBN 978-1-4766-3023-6.

O'GRADY, David. "This Is an Adventure": *The Life Aquatic with Steve Zissou* and the Spectacle of Nature Documentary. *New Review of Film and Television Studies*. 2012, roč. 10, č. 1, p. 152–168. ISSN 1740-7923.

PALMER, Bex. How 'The Crown' Got Made. In Backstage [online]. 25. 6. 2021 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.backstage.com/uk/magazine/article/how-the-crown-got-made-73552/>

PAM. In Camera: John Bartley Shoots *The X-Files* on the Edge of Darkness. In *Eat the Corn* [online]. Srpen 1995 [cit. 7. 8. 2023]. Dostupné z: <http://www.eatthecorn.com/?itw=in-camera>

PARKS, Lisa. Televisual Epistemologies and Beyond. *Journal of Visual Culture*. 2019, roč. 18, č. 2, p. 234–249. ISSN 17412994.

PEARSON, Roberta. *Lost in Transition: From Post-network to Post-television*. In AKASS, Kim – McCABE, Janet. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris, 2007. p. 239–256. ISBN 978 1 84511 511 1.

PETLEY, Julian. Cannibal Holocaust and the Pornography of Death In King Geoff (ed.). *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond*. Bristol, Portland: Intellect Books, 2005. p. 173–186. ISBN 1-84150-120-4.

PIERSON, David. *Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Lanham, Plymouth: Lexington Books, 2014. ISBN 978-0-7391-7925-3.

POP, Doru. The Gamification of Cinema and the Cinematization of Games. In ELLESTRÖM, Lars – SALMOSE, Niklas (eds.). *Transmediations: Communication across Media Borders*. London, New York: Routledge, 2019. p. 52–74. ISBN 9780429282775.

RAVINDRAN, Manori. HBO Max Halts Originals in Parts of Europe in Major Restructure. In *Variety* [online]. 4. 6. 2022 [cit. 3. 9. 2023]. Dostupné z:

<https://variety.com/2022/tv/global/hbo-max-europe-originals-development1235308730/?fbclid=IwAR1AznqpvjJUDv05fPplKhUlaHXrESvzUEmyfFD DM2vUA1GjQyEHq8qlqeo>

RAWDEN, Jessica. How Much Money *The Crown* Really Cost Netflix. In *CinemaBlend* [online]. 7. 11. 2016 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.cinemablend.com/television/1582020/how-much-money-the-crown-really-cost-netflix>

RICCIO, Aaron. *House of the Dragon*: Review: A Frustrating Jumble of Incident and Spectacle. In *Slant Magazine* [online]. 19. 8. 2022 [cit. 3. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/tv/house-of-the-dragon-review/>

ROUSH, Matt. Roush Review: The Woman Behind ‘*The Crown*’. In *TV Insider* [online]. 3. 11. 2016 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.tvinsider.com/102173/roush-review-the-woman-behind-the-crown/>

RODOWICK, D. N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2007. p. 193. ISBN 978-0-674-02668-1.

SALEM, Merryana. Why the Lighting in ‘*House of the Dragon*’ is an Insult to Its Audience. In *Junkee* [online]. 6. 10. 2022 [cit. 4. 9. 2023]. Dostupné z: <https://junkee.com/lighting-house-of-the-dragon-game-of-thrones/342561>

SANTO, Avi. Para-television and Discourses of Distinction: The Culture of Production at HBO. In BUCKLEY, Cara Louise – LEVERETTE, Marc – OTT, Brian L. (eds.). *It's Not TV: watching HBO in the Post-Television Era*. London, New York: Routledge, 2008. p. 19–45. ISBN 0–203–92886–5.

SEALE, Jack. From *The Crown* to *Game of Thrones*: What’s the Most Expensive TV Show Ever? In *The Guardian* [online]. 16. 11. 2019 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/nov/16/from-the-crown-to-game-of-thrones-whats-the-most-expensive-tv-show-ever>

SEITER, Ellen. Semiotics, Structuralism, and Television. In ALLEN, Robert C. *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. 2nd edition. London, New York: Routledge, 1992. p. 23–51. ISBN 0-203-99132-X.

SHATTUC, Jane. Netflix, Inc. and Online Television. In WASKO, Janet a MEEHAN, Eileen (eds.). *A Companion to Television: 2nd Edition*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020. p. 145-164. ISBN 9781119269434.

SHOEMAKER, Allison. *The Crown Rests its Fourth Season Between Soap Opera and Greek Tragedy*. In *Roger Ebert* [online]. 13. 11. 2020 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/streaming/the-crown-rests-its-fourth-season-between-soap-opera-and-greek-tragedy>

SHORT, Sue. *Cult Telefantasy Series*. Jefferson: McFarland & Co, 2011. p. 245. ISBN 978-0-7864-4315-4.

SINGH, Anita. 100m Netflix Series Recreates Royal Wedding. In *The Telegraph* [online]. 19. 8. 2015 [cit. 6. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/theroyalfamily/11813152/100m-Netflix-series-recreates-royal-wedding.html>

SINNERBRINK, Robert. *New Philosophies of Film: Thinking Images*. London, New York: Continuum, 2011. p. 247. ISBN 978-1-4411-4619-9.

SMITH, Greg A. *Beautiful TV: The Art and Argument of Ally McBeal*. Austin: University of Texas Press, 2007. p. 275. ISBN 978-0-292-71642-1.

Slovník spisovné češtiny. Praha: Academia, 2007.s. 648. ISBN 80-200-1080-7.

SPIGEL, Lyn. The Making of TV Literate Elite. GERAGHTY, Christine – LUSTED, David. *The Television Studies Book*. London, New York: Arnold, 1998. p. 63–94. ISBN 978-0340662311.

SPIGEL, Lynn. TV's Next Season? *Cinema Journal*. 2005, roč. 45, č. 1, p. 83–90. ISSN 0009-7101.

SPIVAK, Gayatri. *In the Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London, New York: Routledge, 2006. p. 440. ISBN 9780415389563.

ST. JAMES, Emily. Netflix Is Accidentally Inventing a New Art Form – Not Quite TV and Not Quite Film. In *Vox* [online]. 30. 7. 2015 [cit. 8. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.vox.com/2015/7/29/9061833/netflix-binge-new-artform>

ST. JAMES, Emily. Netflix's *The Crown* Is Sumptuous, Expansive, and Maybe a Little Too Tasteful. In *Vox* [online]. 6. 11. 2016 [cit. 8. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.vox.com/culture/2016/11/6/13515704/the-crown-review-netflix-queen-elizabeth-ii>

STOKES, Jane. *Cinema and Television in the United States and Britain*. London: Macmillan Press Ltd, 1999. p. 237. ISBN 0-333-66515-5.

SULCAS, Roslyn. In '*The Crown*', a Young Queen, but a Young Woman, Too. In *The New York Times* [online]. 26. 10. 2016 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2016/10/30/arts/television/in-the-crown-a-young-queen-but-a-young-woman-too.html>

SYKES, Tom. Peter Morgan, Writer of '*The Crown*', Admits He made up Scenes Condemned by Royals as 'Trolling'. In *The Daily Beast* [online]. 17. 11. 2020 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.thedailybeast.com/peter-morgan-writer-of-the-crown-admits-he-made-up-scenes-condemned-by-royals-as-trolling>

TAYLOR, Lisa – WOOD, Helen. Feeling Sentimental about Television and Audiences. *Cinema Journal*. 2008 roč. 47, č. 3, p. 144–151. ISSN 2578-4919.

TELOTTE, J. P. The Cinematic Zone of *The Twilight Zone*. In DUCHOVNAY, Gerald – TELOTTE, J. P. (eds.). *Science Fiction Film, Television, and Adaptation: Across the Screens*. London, New York: Routledge, 2012. p. 20–34. ISBN 978-0-415-88719-9.

The Crown Series 1–5 (2016-2022). In *Kent Film Office* [online]. 8. 11. 2022 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://kentfilmoffice.co.uk/filmed-in-kent/2022/11/the-crown-2016-2022/>

The Crown Is a 'Game Changer for British Drama'. In *The Daily Telegraph* [online]. 17. 10. 2016 [citace 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/search/?q=The+Crown+Is+a+%E2%80%98Game+Changer+f+or+British+Drama%E2%80%99&p=0&sortby=date>

'*The King's Speech*': A Royal Return for Film Financing Fund. In *The Wall Street Journal* [online]. 1. 3. 2011 [cit. 4. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.wsj.com/articles/BL-DLB-32528>

THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988. p. 376. ISBN 9780691014531.

THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Syracuse University Press, 1997. p. 220. ISBN 9780815605041.

THORPE, Vanessa. Why Britain's Psyche Is Gripped by a Different Kind of Royal Fever. In *The Guardian* [online]. 21. 8. 2016 [cit. 2. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/aug/21/different-kind-of-royal-fever-victoria-the-crown-jenna-coleman>

TIZARD, Will. David Lynch On 'Twin Peaks', 'Arthouse' Television, 'Lynchian Fear'. In *Variety* [online]. 14. 11. 2017 [cit. 6. 9. 2023]. Dostupné z: <https://variety.com/1997/tv/news/an-eye-for-the-ethereal-image-111660990/>

TUCK, Greg. When More is Less: CGI, Spectacle and the Capitalist Sublime. *Science Fiction Film and Television*. 2008, roč. 1, č. 2, p. 249–273. ISSN 1754-3789.

TURNBULL, Sue. "Not Just Another Buffy Paper": Towards an Aesthetics of Television. *The Online International Journal of Buffy Studies*. 2004, roč. 4, č. 1–2, p. 127–141. ISSN 1546-9212.

TURNER, Graeme. Television and Cultural Studies: Unfinished Business. *International Journal of Cultural Studies*. 2001, roč. 4, č. 4, p. 371–384. ISSN 1367-8779.

URICCHIO, William. Film, Cinema, Television... Media? *New Review of Film and Television Studies*. 2014, roč. 12, č. 3. p. 266–279. ISSN 17400309.

VAN DER OEVER, Annie. The Aesthetics and Viewing Regimes of Cinema and Television, and Their Dialectics. In Christie Ian (ed.). *Audiences*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. p. 113–127. ISBN 9789089643629.

VAN ESLER, Mike. Not Yet the Post-TV Era: Network and MVPD Adaptation to Emergent Distribution Technologies. *Media and Communication*, roč. 4, č. 3, p. 131–141. ISSN 2183-2439.

VYSKOČIL, Tomáš. Peklo zamrzlo, zima přichází. Hra o trůny je nově na HBO Max ve 4K. In *Filmtoro* [online]. 2. 8. 2022 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://filmtoro.cz/blog/hra-o-truny-4k-hbo-max>

WASLEY, Alice. Director Stephen Daldry on the Creation & Execution of Netflix's Brilliant *The Crown*. In *Motion Pictures Association* [online]. 26. 5. 2017 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.motionpictures.org/2017/05/director-stephen-daldry-creation-execution-netflixs-brilliant-crown/>

WAYNE, Michael L. Netflix, Amazon, and Branded Television Content in Subscription Video-on-Demand Portals. In *Media, Culture & Society*. 2018, roč. 40, č. 5, p. 725–741. ISSN 01634437.

WAYNE, Michael L. – URIBE SANDOVAL, Ana C. Netflix Original Series, Global Audiences and Discourses of Streaming Success. *Critical Studies in Television*. 2021, roč. 18, č. 1, p. 1–20. ISSN 17496039.

WAYNE, Mike. Spectres and Capitalism/Spectacle and the Horror Film. In King Geoff (ed.). *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond*. Bristol, Portland: Intellect Books, 2005. p. 201–212. ISBN 1-84150-120-4.

WEISSMANN, Elke. European Cultures of Television Studies: Politics and Policies. In *CST Online* [online]. 28. 3. 2018 [cit. 4. 9. 2023]. Dostupné z: <https://cstonline.net/european-cultures-of-television-studies-politics-and-policies-by-elke-weissmann/>

WEISSMANN, Elke. Let's Celebrate the Other TV... Stuffs. In *CST Online* [online]. 27. 3. 2022 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://cstonline.net/lets-celebrate-the-other-tv-stuffs-by-elke-weissmann/>

WHEATLEY, Helen. The Limits of Television? Natural History Programming and the Transformation of Public Service Broadcasting. *European Journal of Cultural Studies*. 2004, roč. 7, č. 3, p. 325–339. ISSN 1460-3551.

WHITE, Mimi. The Attractions of Television: Reconsidering Liveness. In COULDRY, Nick – McCARTHY, Anna (eds.). *MediaScape: Place, Scale and a Culture in a Media Age*. New York, London: Routledge, 2004. p. 75–92. ISBN 0-415-29174-7.

WHITE, Peter. 'Stranger Things': Ted Sarandos Says Netflix Could Have "Got a Couple of Extra Episodes" without Covid Costs. In *Deadline* [online]. 19. 7. 2022 [cit. 12. 9. 2023]. Dostupné z: <https://deadline.com/2022/07/stranger-things-covid-costs-1235072820/>

WILCOX, Rhonda V. The Aesthetics of Cult Television. In ABBOTT, Stacey (ed.). *The Cult TV Book*. London, New York: I.B. Tauris, 2010. p. 31–40. ISBN 978 1 84885 026 2.

With Less High-Demand Content Available, Total TV Usage Drops in February; Streaming Stays Strong. In *Nielsen* [online]. Březen 2023 [cit. 5. 9. 2023]. Dostupné z: <https://www.nielsen.com/insights/2023/with-less-high-demand-content-available-total-tv-usage-drops-in-february-streaming-stays-strong/>

WILLIAMS, J. P. The Mystique of *Moonlighting*: ‘When You Care Enough to Watch the Very Best’. *Journal of Popular Film and Television*. 1988, roč. 16, č. 3, p. 90–100. ISSN 19306458.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. 5th edition. London, New York: Routledge, 2004. p. 192. ISBN 0-203-42664-9.

YOUNG, Paul. *The Cinema Dreams Its Rivals: Media Fantasy Films from Radio to the Internet*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. p. 311. ISBN 978-0-8166-3598-6.

ZBOROWSKI, James. Television Aesthetics, Media and Cultural Studies and the Contested Realm of the Social. *Critical Studies in Television*. 2016, roč. 11, č. 1, p. 7–22. ISSN 17496039.

ZINSKI, Dan. *Game of Thrones* Was Pitched by Creators as *Sopranos* in Middle Earth. In *ScreenRant* [online]. 27. 5. 2022 [cit. 3. 9. 2023]. Dostupné z: <https://screenrant.com/game-thrones-show-lord-rings-sopranos-comparison-pitch/>

Citované filmy

A kapela hrála dál [And the Band Played On]. Režie: Roger Spottiswoode. USA: 1993. TV film.

Akta X – Film [The X-Files]. Režie: Rob Bowman. USA: 1998.

Akta X: Chci uvěřit [The X-File: I Want to Believe]. Režie: Chris Carter. USA: 2008.

Americká krása [American Beauty]. Režie: Sam Mendes. USA: 1999.

Apokalypsa [Apocalypse Now]. Režie: Francis Ford Coppola. USA: 1979.

Batgirl. Režie: Adil El Arbi, Bilall Fallah. USA: nezveřejněno.

Billy Elliot. Režie: Stephen Daldry. Velká Británie: 2000.

Bohemian Rhapsody. Režie: Bryan Singer. USA, Velká Británie: 2018.

Cizinec [The Stranger]. Režie: Orson Welles. USA: 1946.

Dáma ze Šanghaje [The Lady from Shanghai]. Režie: Orson Welles. USA: 1947.

Dogville. Režie: Lars von Trier. Dánsko, Velká Británie, Švédsko, Francie, Německo: 2003.

Dotek zla [Touch of Evil]. Režie: Orson Welles. USA: 1958.

Duel Frost/Nixon [Frost/Nixon]. Režie: Ron Howard. USA: 2008.

Duna [Dune]. Režie: David Lynch. USA: 1984.

Fargo. Režie: Joel Coen. USA, Velká Británie: 1996.

Grindhouse. Režie: Quentin Tarantino, Robert Rodriguez. USA: 2007.

Hrozny hněvu [The Grapes of Wrath]. Režie: John Ford. USA: 1940.

Kdyby zdi mohly mluvit [If These Walls Could Talk]. Režie: Nancy Savoca, Cher. USA: 1996. TV film.

Konformista [Il conformista]. Režie: Bernardo Bertolucci. Itálie, Francie, Západní Německo: 1970.

Královna [The Queen]. Režie: Stephen Frears. Velká Británie: 2006.

Křižník Potěmkin [Bronenosets Potemkin]. Režie: Sergej Ejzenštejn. SSSR: 1925.

Kundun. Režie: Martin Scorsese. USA: 1997.

Lištičky [Little Foxes]. Režie: William Wyler. USA: 1941.

Malý Buddha [Little Buddha]. Režie: Bernardo Bertolucci. Itálie, Francie, Velká Británie: 1993.

Mank. Režie: David Fincher. USA: 2020.

Matrix. Režie: Lana Wachovski, Lilly Wachovski. USA, Austrálie: 1999.

Mazací hlava [Eraserhead]. Režie: David Lynch. USA: 1977.

Metropolis. Režie: Fritz Lang. Německo: 1927.

Modrý samet [Blue Velvet]. Režie: David Lynch. USA: 1986.

Muž, který věděl příliš mnoho [Man Who Knew Too Much]. Režie: Alfred Hitchcock. Velká Británie: 1934.

Muž, který věděl příliš mnoho [Man Who Knew Too Much]. Režie: Alfred Hitchcock. USA: 1956.

Na větrné hůrce [Wuthering Heights]. Režie: William Wyler. USA: 1939.

Nejtemnější hodina [Darkest Hour]. Režie: Joe Wright. Velká Británie: 2017.

Neodvolatelná mise [Fail Safe]. Režie: Stephen Frears, Martin Pasetta Jr. USA: 2000.
TV film.

Nymfomanka [Nymphomaniac]. Režie: Lars von Trier. Německo, Dánsko, Francie, Belgie: 2013.

Okja. Režie: Bong Joon-ho. Jižní Korea, USA: 2017.

Pán prstenů: Společenstvo prstenu [The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring]. Režie: Peter Jackson. USA, Nový Zéland: 2001.

Pán prstenů: Dvě věže [The Lord of the Rings: The Two Towers]. Režie: Peter Jackson. USA, Nový Zéland: 2002.

Pán prstenů: Návrat krále [The Lord of the Rings: The Return of the King]. Režie: Peter Jackson. USA, Nový Zéland, Německo: 2003.

Pták s křišťálovým peřím [L'uccello dalle piume di cristallo]. Režie: Dario Argento. Itálie, Západní Německo: 1970.

Poslední císař [Last Emperor]. Režie: Bernardo Bertolucci. Itálie, Velká Británie: 1987.

Poslední skotský král [Last King of Scotland]. Režie: Kevin Macdonald. Velká Británie, Německo: 2006.

Poslední tango v Paříži [Ultimo tango a Parigi]. Režie: Bernardo Bertolucci. Itálie, Francie: 1972.

Pošťák vždy zvoní dvakrát [The Postman Always Rings Twice]. Režie: Tay Garnett. USA: 1946.

Provaz [Rope]. Režie: Alfred Hitchcock. USA: 1948.

Předčítač [The Reader]. Režie: Stephen Daldry. USA, Německo: 2008.

Rašómon [Rashomon]. Režie: Akira Kurosawa. Japonsko: 1950.

Roma. Režie: Alfonso Cuarón. Mexiko, USA: 2018.

Psycho. Režie: Alfred Hitchcock. USA: 1960.

Selháni vyloučeno [Fail Safe]. Režie: Sidney Lumet. USA: 1964.

Tanec s vlky [Dances with Wolves]. Režie: Kevin Costner. USA: 1990.

Tenká modrá linie [The Thin Blue Line]. Režie: Errol Morris. USA: 1988.

Terminátor [The Terminator]. Režie: James Cameron. USA: 1984.

The Deal. Režie: Stephen Frears. Velká Británie: 2003.

The Lost Honour of Christopher Jefferies. Režie: Roger Michell. Velká Británie: 2014. TV film.

The Terry Fox Story. Režie: Ralph L. Thomas. USA: 1983. TV film.

Thunder and Mud. Režie: Penelope Spheeris. USA: 1990. TV film.

Vykoupení z věznice Shawshank [The Shawshank Redemption]. Režie: Frank Darabont. USA: 1994.

Zběsilost v srdci [Wild at Heart]. Režie: David Lynch. USA: 1990.

Citované televizní pořady

3%. Tvůrce: Pedro Aguilera. Brazílie: Netflix, 2016–2020. 33 ep.

12 opic [12 Monkeys]. Tvůrce: Terry Matalas, Travis Fickett. USA: Syfy, 2015–2018. 47 ep.

24 hodin [24]. Tvůrce: Joel Surnow, Robert Cochran. USA: Fox, 2001–2014. 192 ep.

Akta X [The X-Files]. Tvůrce: Chris Carter. USA: Fox, 1993–2002, 2016–2018. 217 ep.

Alfred Hitchcock uvádí [Alfred Hitchcock Presents]. Tvůrce: Alfred Hitchcock. USA: CBS, NBC, 1955–1962. 268 ep.

America's Most Wanted. Tvůrce: Michael Linder, Stephen Chao. USA: Fox, Lifetime, 1988–2021. 1 095 ep.

American Gladiators. Tvůrce: Dann Carr, John Ferraro. USA: Syndikace, 1989–1996. 208 ep.

Arrested Development. Tvůrce: Mitchell Hurwitz. USA: Fox, Netflix, 2003–2006, 2013–2019. 84 ep.

Arliss. Tvůrce: Robert Wuhl. USA: HBO, 1996–2002. 80 ep.

Armchair Theatre. Velká Británie: ITV, 1956–1974. 426 ep.

Bates Motel. Tvůrce: Carlton Cuse, Kerry Ehrin, Anthony Cipriano. USA: A&E, 2013–2017. 50 ep.

Beauty and the Beast. Tvůrce: Ron Koslow. USA: CBS, 1987–1990. 56 ep.

Bratrstvo neohrožených [Band of Brothers]. Tvůrce: Steven Spielberg, Tom Hanks. USA: HBO, 2001. 10 ep.

Buffy – přemožitelka upírů [Buffy the Vampire Slayer]. Tvůrce: Joss Whedon. USA: The WB, UPN, 1997–2003. 144 ep.

Carnivàle. Tvůrce: Daniel Knauf. USA: HBO, 2003–2005. 24 ep.

Cizinka [Outlander]. Tvůrce: Roald D. Moore. USA: Starz, 2014–současnost. 83 ep.

Colditz. Velká Británie: Channel 4. 2 ep.

Colin v černobílé [Colin in Black and White]. Tvůrce: Ava DuVernay, Colin Kaepernick. USA: Netflix. 6 ep.

Columbo. Tvůrce: Ruchard Levinson, William Link. USA: NBC, ABC, 1968–2003.
69 ep.

Coronation Street. Tvůrce: Tony Warren. Velká Británie: ITV, 1960–současnost.
11 066 ep.

Crime Story. Tvůrce: Chuck Adamson, Gustave Reininger. USA: NBC, 1986–1988.
43 ep.

Crossbones. Tvůrce: Neil Cross, James V. Hart, Amanda Welles. USA: NBC, 2014.
9 ep.

Dallas. Tvůrce: David Jacobs. USA: CBS, 1978–1991. 357 ep.

Dark. Tvůrce: Baran bo Odar, Jantje Friese. Německo: Netflix, 2017–2020. 26 ep.

Dark Shadows. Tvůrce: Dan Curtis. USA: ABC, 1966–1971. 1 225 ep.

Deadwood. Tvůrce: David Milch. USA: HBO, 2004–2006. 36 ep.

Den za dnem [One Day at a Time]. Tvůrce: Gloria Calderón Kellett, Mike Royce.
USA: Netflix, Pop, 2017–2020. 46 ep.

Delveccio. Tvůrce: Joseph Polizzi, Sam Rolfe. USA: CBS, 1976–1977. 21 ep.

Disjointed. Tvůrce: David Javerbaum, Chuch Lorre. USA: Netflix, 2017–2018. 20
ep.

Dragnet. Tvůrce: Jack Webb. USA: NBC, 1951–1959. 276 ep.

Dream On. Tvůrce: Marta Kauffman, David Crane. USA: HBO, 1990–1996. 120 ep.

Dům z karet [House of Cards]. Tvůrce: Beau Willimon. USA: Netflix, 2013–2018.
73 ep.

EastEnders. Tvůrce: Julia Smith, Tony Holland. Velká Británie: BBC, 1985–
současnost. 6776 ep.

Edward the Seventh. Tvůrce: David Butler, John Gorrie, Philip Magnus. Velká
Británie: ATV, 1975. 13 ep.

Entertainment Tonight. Tvůrce: Al Masini. USA: Syndikace, 1981–současnost.
13 146 ep.

Exorcista [The Exorcist]. Tvůrce: Jeremy Slater. USA: Fox, 2016–2017. 20 ep.

Gilligan's Island. Tvůrce: Sherwood Schwart. USA: CBS, 1964–1967. 98 ep.

Hard Copy. Tvůrce: Mark Monsky, John Parsons Peditto. USA: Syndikace, 1989–1999. 2159 ep.

Hemlock Grove. Tvůrce: Brian McGreevy, Lee Shipman. USA: Netflix, 2013–2015. 33 ep.

Hra o trůny [Game of Thrones]. Tvůrce: D. B. Weiss, David Benioff. USA: HBO, 2011–2019. 73 ep.

I Love Lucy. Tvůrce: Jess Oppenheimer, Desi Arnaz, Madelyn Davis. USA: CBS, 1951–1957. 180 ep.

Impérium – Mafie v Atlantic City [Boardwalk Empire]. Tvůrce: Terence Winter. USA: HBO, 2010–2014. 56 ep.

It's Garry Shandling Show. Tvůrce: Gary Shandling, Alan Zweibel. USA: Showtime, 1986–1990. 72 ep.

K Street. Tvůrce: Steven Soderbergh. USA: HBO, 2003. 10 ep.

Když nás uvidí [When They See Us]. Tvůrce: Ava DuVernay. USA: Netflix, 2019. 4 ep.

Knick – Doktoři bez hranic [The Knick]. Tvůrce: Jack Amiel, Michael Begler. USA: Cinemax, 2014–2015. 20 ep.

Knight Rider. Tvůrce: Glen A. Larsen. USA: NBC, 1982–1986. 90 ep.

Koroner Quincy [Quincy M.E.]. Tvůrce: Glen A. Larson, Lou Shaw. USA: NBC, 1976–1983. 148 ep.

Koruna [The Crown]. Tvůrce: Peter Morgan. USA, Velká Británie: Netflix, 2016–2023. 60 ep.

Kraft Television Theatre. USA: NBC, 1947–1958. 650 ep.

Kriminálka Las Vegas [CSI: Crime Scene Investigation]. Tvůrce: Anthony E. Zuiker. USA: CBS, 2000–2015. 337 ep.

Loki. Tvůrce: Michael Waldron. USA: Disney+, 2021–2023. 12 ep.

Lilyhammer. Tvůrce: Anne Bjørnstad, Eilif Skodvin. USA, Norsko: Netflix, NRK, 2012–2014. 24 ep.

Mad Men – Šílenci z Manhattanu [Mad Men]. Tvůrce: Matthew Weiner. USA: AMC, 2007–2015. 92 ep.

Man against Crime. Tvůrce: Lawrence Klee. USA: CBS, DuMont, NBC, 1949–1954. 122 ep.

Martin Chuzzlewit. Tvůrce: David Lodge. Velká Británie: BBC, 1994. 6 ep.

Martin Kane, Private Eye. USA: NBC, 1949–1954. 241 ep.

Měsíční svit [Moonlighting]. Tvůrce: Glenn Gordon Caron. USA: ABC, 1985–1989. 66 ep.

Městěčko Twin Peaks [Twin Peaks]. Tvůrce: Mark Frost, David Lynch. USA: ABC, 1990–1991. 30 ep.

Miami Vice. Tvůrce: Anthony Yerkovich. USA: NBC, 1984–1989. 112 ep.

Middlemarch. Tvůrce: Andrew Davies. Velká Británie: BBC, 1994. 6 ep.

Mindhunter – Lovci myšlenek [Mindhunter]. Tvůrce: Joe Penhall. USA: Netflix, 2017–2019. 19 ep.

Minority Report. Tvůrce: Max Borenstein. USA: Fox, 2015. 10 ep.

Not Necessarily the News. Tvůrce: John Moffitt. USA: HBO, 1983–1990. 72 ep.

Odpočívaj v pokoji [Six Feet Under]. Tvůrce: Alan Ball. USA: HBO, 2001–2005. 63 ep.

Orange is the New Black. Tvůrce: Jenji Kohan. USA: Netflix, 2013–2019. 91 ep.

Osmý smysl [Sense8]. Tvůrce: Lily Wachovski, Lana Wachovski. USA: Netflix, 2015–2018. 24 ep.

Oz. Tvůrce: Tom Fontana. USA: HBO, 1997–2003. 56 ep.

Pán času [Doctor Who]. Tvůrce: Sydney Newmam, C. E. Webber, Donald Wilson. Velká Británie: BBC, 1963–1989, 2005–současnost. 871 ep.

Pán prstenů: Prsteny moci [The Lord of the Rings: The Rings of Power]. Tvůrce: J. D. Payne, Patrick McKay. USA: Amazon Prime Video, 2022–současnost. 8 ep.

Panorama. ČR: Česká televize, 2000–současnost.

Panství Downton [Downton Abbey]. Tvůrce: Julian Fellowes. USA, Velká Británie: ITV, PBS, 2010–2015. 50 ep.

Perníkový táta [Breaking Bad]. Tvůrce: Vince Gilligan. USA: AMC, 2008–2013. 62 ep.

Peter Gunn. Tvůrce: Blake Edwards. USA: NBC, ABC, 1958–1961. 114 ep.

Planeta Země [Planet Earth]. Velká Británie: BBC, 2006. 11 ep.

Play for Today. Velká Británie: BBC, 1970–1984. 306 ep.

Pohotovost [ER]. Tvůrce: Michael Crichton. USA: NBC, 1994–2009. 331 ep.

Policie New York [NYPD Blue]. Tvůrce: Steven Bochco, David Milch. USA: ABC, 1993–2005. 261 ep.

Poldové z Hill Street [Hill Street Blues]. Tvůrce: Steven Bochco, Michael Kozoll. USA: NBC, 1981–1987. 146 ep.

Policie v akci USA [Cops]. Tvůrce: John Langley, Malcolm Barbour. USA: Fox, 1989–současnost. 1000 ep.

Porota [The Jury]. Tvůrce: Peter Morgan. Velká Británie: ITV, 2002, 2011. 11 ep.

Pravá krev [True Blood]. Tvůrce: Alan Ball. USA: HBO, 2008–2014. 80 ep.

Právo v Los Angeles [L.A. Law]. Tvůrce: Steven Bochco, Terry Louise Fisher. USA: NBC, 1986–1994. 172 ep.

Pýcha a předsudek [Pride and Prejudice]. Tvůrce: Andrew Davies. Velká Británie: BBC, 1995. 6 ep.

Ranč [The Ranch]. Tvůrce: Jim Patterson, Don Reo. USA: Netflix, 2016–2020. 80 ep.

Rescue 911. Tvůrce: Arnold Shapiro, Jean O'Neill. USA: CBS, 1989–1996. 186 ep.

Roc. Tvůrce: Stan Daniels. USA: Fox, 1991–1994. 72 ep.

Rod draka [House of the Dragon]. Tvůrce: Ryan J. Condal. USA: HBO, 2022–současnost. 10 ep.

Rodina Sopránů [The Sopranos]. Tvůrce: David Chase. USA: HBO, 1999–2007. 86 ep.

RollerGames. Tvůrce: David R. Sams, Michael J. Miller, William Griffiths Sr. USA: Syndikace, 1989–1990. 13 ep.

Řím [Rome]. Tvůrce: John Milius. USA: HBO, 2005–2007. 22 ep.

Sandman. Tvůrce: Neil Gaiman, David S. Goyer, Allan Heinberg. USA: Netflix, 2022–současnost. 11 ep.

Sex ve městě [Sex and the City]. Tvůrce: Darren Star. USA: HBO, 1998–2004. 94 ep.

Simpsonovi [The Simpsons]. Tvůrce: Matt Groening, James L. Brooks, Sam Simon. USA: Fox, 1989–současnost. 751 ep.

St. Elsewhere. Tvůrce: Joshua Brand, John Falsey. USA: NBC, 1982–1988. 137 ep.

The Bionic Woman. Tvůrce: Kenneth Johnson. USA: CBS, NBC, 1976–1978. 58 ep.

The Fall. Tvůrce: Allan Cubitt. Velká Británie, Irsko: BBC, RTÉ, 2013–2016. 17 ep.

The Incredible Hulk. Tvůrce: Kenneth Johnson. USA: CBS, 1977–1982. 80 ep.

The Larry Sanders Show. Tvůrce: Garry Shandling, Dennis Klein. USA: HBO, 1992–1998. 90 ep.

The Late Night with David Letterman. Tvůrce: David Letterman. USA: NBC, 1982–1993. 1 819 ep.

The Lineup. USA: CBS, 1954–1960. 201 ep.

The OA. Tvůrce: Brit Marling, Zal Batmanglij. USA: Netflix, 2016–2019. 16 ep.

The Six Million Dollar Man. Tvůrce: Harve Bennett, Kenneth Johnson. USA: ABC, 1973–1978. 99 ep.

The Twilight Zone. Tvůrce: Rod Serling. USA: CBS, 1959–1964. 156 ep.

The Wednesday Play. Tvůrce: Sydney Newman. Velká Británie: BBC, 1964–1970. 175 ep.

The Wire – Špína Baltimoru [The Wire]. Tvůrce: David Simon. USA: HBO, 2002–2008. 60 ep.

Time Was... USA: HBO, 1979. 7 ep.

Vinyl. Tvůrce: Mick Jagger, Martin Scorsese, Rich Cohen, Terence Winter. USA: HBO, 2016. 10 ep.

WandaVision. Tvůrce: Jac Schaeffer. USA: Disney+, 2021. 9 ep.

Wetterpanorama. AU: ORF.

Westworld. Tvůrce: Jonathan Nolan, Lisa Joy. USA: HBO, 2016–2022. 36 ep.

Who Wants to Be a Millionaire? Tvůrce: Davis Briggs, Steven Knight, Mike Whitefall. Velká Británie: ITV, 1998–současnost. 666 ep.

Wiseguy. Tvůrce: Stephen J. Cannell, Frank Lupo. USA: CBS, 1987–1990. 75 ep.

Wolf Hall. Tvůrce: Peter Straughan. Velká Británie: BBC, 2015. 6 ep.

Young Indiana Jones Chronicles. Tvůrce: George Lucas. USA: ABC, 1992–1993. 28 ep.

Zadáno pro Alfreda Hitchcocka [The Alfred Hitchcock Hour]. Tvůrce: Tvůrce: Alfred Hitchcock. USA: NBC, CBS, 1962–1965. 93 ep.

Zapadákov [Northern Exposure]. Tvůrce: Joshua Brand, John Falsey. USA: CBS, 1990–1995. 110 ep.

Západní křídlo [The West Wing]. Tvůrce: Aaron Sorkin. USA: NBC, 1999–2006. 154 ep.

Zločin v ulicích [Homicide: Life on the Street]. Tvůrce: Paul Attanasio. USA: NBC, 1993–1999. 122 ep.

