

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**House of Cards:
příklad komplexního vyprávění**

Zuzana Schwagerová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

Studijní program: Filmová věda/Divadelní věda

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *House of Cards – příklad komplexní televize* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Janě Jedličkové za cenné rady, ochotu a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

OBSAH

ÚVOD	5
CÍL PRÁCE	6
PRAMENY	8
LITERATURA	9
METODOLOGIE	14
Quality TV	14
Žánr	15
Koncept „Complex TV“	15
ANALYTICKÁ ČÁST	21
House of Cards (BBC, 1990)	21
House of Cards (Netflix, 2013)	22
Narativní struktura	23
Začátky	23
Titulková sekvence	25
Hyperserializace	26
Paměť	29
Porušení čtvrté stěny	30
Postavy	33
Product placement	36
Reflexe aktuálních témat	37
ZÁVĚR	39
LITERATURA	41
PRAMENY	44

ÚVOD

Televize je jedním z nejrozšířenějších médií současnosti. Doprovází ji však stigma podceňovaného sourozence kinematografie a s tím také související nevelký zájem akademiků brát televizi jako předmět seriózního bádání. Počet publikací o televizním médiu je stále jen nepatrným zlomkem prací, které se zabývají filmem, a ne jen z důvodu historicky delší existence filmových studií. To se však začíná měnit, stejně jako televize sama. Hlavně tedy v angloamerickém prostředí, v České republice je obor televizních studií teprve na začátku.

Vývoj televizního průmyslu a s ním přicházející produkční a distribuční změny, nové formy technologií a nárůst aktivní angažované divácké komunity vedly k posunu také ve vyprávěcích a stylistických postupech. V dnešních pořadech již není výjimkou použití narativních technik, které poukazují samy na sebe a na jedinečnost nového způsobu televizního vyprávění. Tyto techniky, ke kterým patří mimo jiné dvojitý čas diskurzu, narace za použití *voice-overu*¹ nebo přímé oslovování diváka, vedly kritiky k označení nového televizního směru jako *románového* (novelistic) či *cinematického*. Tyto termíny však nejsou zcela výstižné, obor televizních studií má tendenci hledat nové a přesnější termíny, které by nebyly jen odvozením od tradičních forem. Proto například Jason Mittel přichází s termínem „*complex TV*“, neboli komplexní televize.

Ve své práci se budu věnovat právě komplexní televizi, respektive *komplexnímu vyprávění*². Na případové studii amerického seriálu *House of Cards* popíšu mechanismy komplexního vyprávění, jak jej definuje Mittel.

¹ Voice-over patří k již zavedeným termínům v televizních studiích, tudíž není potřeba hledat mu adekvátní český překlad.

² Rozhodla jsme se používat termín *komplexní vyprávění*, i když se logicky nabízí *komplexní televize*, tento termín se mi však zdá příliš široký a zavádějící.

CÍL PRÁCE

Cílem této práce bude zjistit, čím je právě seriál *House of Cards* zajímavý z hlediska vyprávění, jakými vyprávěcími prostředky se mu daří udržet divákovu pozornost a v čem je v tomto ohledu jedinečný. Budu zkoumat, čím tento seriál přispívá k redefinování současné televize, a pokusím se pojmenovat, jak se v jeho vyprávěcích postupech naplňují mechanismy komplexního vyprávění a nakolik je právě toto možnou a snad i hlavní hodnotou celého seriálu. Jinými slovy zjistím, zda se tento pořad dá označit jako příklad komplexního vyprávění, čím naplňuje jeho charakteristiky a zda zapadá do celkového Mittelova konceptu.

Tento seriál jsem si vybrala z několika důvodů. Stal se v mnoha ohledech zlomovým projektem televize jako média - je unikátní svým produkčním pozadím i způsobem distribuce. Společnost Netflix jeho nasazením vytvořila precedens, kterým pohotově reagovala na nejnovější změny televizního média a jeho konzumace. *House of Cards* je první originální produkcí společnosti Netflix, která do doby jeho spuštění fungovala především jako servisní společnost nabízející formou VoD³ filmy a televizní pořady z jiných produkcí. Zcela revoluční byl od Netflixu také způsob, jakým se svou produkční prvotinu rozhodl distribuovat. Jedná se o první seriál, který byl určen pouze pro internetový streaming⁴, aniž by byl nasazen do běžného televizního vysílání. Zároveň byl také prvním kontinuálně vyprávěným seriálovým pořadem, který nebyl svým divákům nabízen s přestávkami⁵, které byly kdysi považovány za jednu z určujících charakteristik televize a v ní dominujících formách seriality. Předplatitelé Netflixu mohli poprvé zhlédnout celou první sérii, aniž by čekali na jednotlivé díly. Tento krok byl odpovědí Netflixu na novodobý fenomén *binge watchingu*. Binge watchingem se nazývá praktika, při které divák nepřetržitě sleduje televizi po dlouhý časový úsek. Jedná se však o sledování jednoho pořadu, nikoliv televizního toku (flow), tak jak

³ VoD je systém, který uživatelům televize či internetu umožňuje vybrat si video dle vlastního výběru bez předem daného televizního programu.

⁴ Streaming je poslouchání hudby nebo sledování videa v reálném čase bez nutnosti stahování programů.

⁵ Tyto přestávky bývají obvykle týdenní u primetime seriálů a denní u odpoledních soap oper.

jej v 70. letech definoval Raymond Williams.⁶ Williamsův koncept označuje plynulý proces dodávání obrazů a zvuků televizními stanicemi do domovů a myslí diváků, často s plynulými přechody mezi žánry a formáty.⁷ Divák je v tomto toku odkázán na časový diktát televizních programátorů a sleduje řadu „nevyžádaných“ segmentů, především televizních reklam. A samozřejmě se podřizuje daným cyklům, v nichž jsou vysílány další díly seriálového pořadu. Distribuční model společnosti Netflix nabídl možnost naprosto jiné divácké zkušenosti (a dnes jej následují další)⁸, jednou z nich je i „binge watching“ několika epizod seriálu za sebou. Obvykle se, dle výzkumu společnosti Netflix z února 2014⁹, jedná o dva až šest dílů jednoho pořadu bez přerušení. Odtud také pramení označení nového způsobu vyprávění televize jako *románový*, protože divák se sám rozhodne, kdy si od programu udělá přestávku, což napodobuje chování čtenáře románu.¹⁰ Jednou z dílčích otázek této práce proto bude rovněž zjistit, zda se tato distribuční metoda odrazila ve stylu vyprávění. Budu se tedy snažit zjistit, jakým způsobem tvůrci nakládají s vědomím, že má divák k dispozici celou první řadu, a zda by se případné rozdělení do určitých vysílacích časů neodrazilo na efektivitě jeho vyprávění.

Důvod, proč se společnost Netflix rozhodla nasadit pro své diváky kompletní první sezónu *House of Cards*, jsem pouze nastínila a zajisté to souvisí nejen se současnými trendy, ale také s ekonomickou a marketingovou politikou společnosti a jeho vlastním *brandingem*¹¹. Tímto se však zde zabývat nebudu, jelikož má práce je zaměřena především na komplexní vyprávění, tedy aspekty pořadu vztahující se k mechanismům konstrukce příběhu a distribuce informací divákům.

⁶ WILLIAMS, Raymond. *Television-Technology and Cultural Form*. 3rd edition. London: Routledge, 2003 (poprvé vydáno 1974).

⁷ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1*. Olomouc: Vydavatelství UP 2014, s. 16.

⁸ Dalšími významnými hráči na globálním televizním trhu je především Amazon.

⁹ WEST, Kelly. *Unsurprising: Netflix Survey Indicates People Like to Binge-Watch TV*. Cinema Blend [online], cit. dne 8. 9. 2016.

¹⁰ BARTON, M. Kristin. “Chalk one up for the Internet: It has killed Arrested Development.”: The Series’ Revival, Binge Watching and Fan/Critic Antagonism In BARTON, M. Kristin (ed.). *A State of Arrested Development: Critical Essays on the Innovative Television Comedy*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015.

¹¹ Proces rozvíjení firemní značky a její hodnoty. Tento proces spočívá [...] v odlišení dané společnosti či jejich služeb a produktů od konkurence. (KORDA, J. Když si televize značkuje svůj prostor. *Illuminace*, Ročník 25, 2013, č. 2.)

Termín *complex TV* vděčí svému vzniku americkému teoretikovi Jasonu Mittelovi¹², který jej poprvé použil v roce 2006 ve svém článku *Narrative Complexity in Contemporary American Television*¹³. V něm představil koncept komplexní narace jako alternativy k epizodické a seriálové naraci, nastínil některé technologické, recepční, průmyslové a společenské vlivy, které umožnily proměny seriálového vyprávění (příchod filmových režisérů do televize, vliv DVD technologie a internetu, nové typy publik) a pokusil se také naznačit některé estetické charakteristiky komplexních seriálů. Pokud používáme pojem komplexní televize či seriál, jedná se o poměrně nový termín, který vysvětluje novodobou poetiku televizního vyprávění. Problematice tohoto termínu a s tím souvisejícímu stylu narace věnoval Mittel celou publikaci s názvem *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*¹⁴, která bude pro mou diplomovou práci stěžejní. Tomuto dílu se budu podrobně věnovat ještě v části práce zabývající se literaturou, ze které čerpám.

Seriál *House of Cards* má v současné době pět sezón, já se však podrobně věnuji prvním dvěma sezónám, které jsou pro naplnění cíle mé bakalářské práce dostačující a byly aktuální v době, kdy jsem na práci začala pracovat. Pouze pár zmínek se bude týkat sezón dalších a to jen pro doplnění relevantních informací a rozvinutí některých argumentů.

PRAMENY

Základním pramenem pro mou práci bude americký seriál *House of Cards*¹⁵. Nesmím rovněž opomenout jeho stejnojmennou britskou předlohu, televizní seriál z produkce BBC. Znovuzvolení Margaret Thatcherové jako ministerské

¹² J. Mittel je profesorem Film and Media Culture and American Studies na Middlebury College v USA. Jeho místo působení uvádím i kvůli tomu, že sám často formuluje rozdíly v trendech, aspiracích a postupech amerických a evropských badatelů.

¹³ MITTEL, Jason. *Narrative Complexity in Contemporary American Television. The Velvet Light Trap*, 2006, č. 58, s. 29-40.

¹⁴ MITTEL, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015.

¹⁵ *House of Cards* [TV]. Sezóna 1-2. Netflix, USA.

předsedkyně Velké Británie v roce 1987 inspirovala Michaela Dobbsa k napsání románu o machiavelistických praktikách Francise Urquharta v politice.¹⁶ Tento román pak posloužil jako předloha k dvanáctidílné televizní adaptaci, která se stala jednou z nejlépe prodávaných BBC sérií.¹⁷ Thatcherová byla inspirací k vytvoření příběhu o nemilosrdném manipulátorovi, jehož cílem je svrhnout premiéra, aby mohl jeho funkci zastoupit. Nejenom tento motiv, ale také některé neobvyklé narativní postupy přítomné již v původním seriálu si vypůjčili tvůrci nové americké verze seriálu *House of Cards*¹⁸. V původním britském pořadu totiž Francis, jehož iniciály sdílí i hlavní protagonista americké verze Frank Underwood, oslovuje diváky přímo a brechtovsky tak narušuje čtvrtou stěnu. Tomuto postupu se budu podrobněji věnovat v analytické části práce. Také se tam zmíním o tom, že oba dva seriály začínají prakticky stejnou scénou umírajícího psa a pokusím se vysvětlit, z jakého důvodu jsou v americkém remaku vyzdviženy právě tyto části a zda jich nenacházím více.

K ostatním pramenům bych ještě přiřadila proslov Kevina Spaceyho, představitele hlavního hrdiny, který se uskutečnil na mezinárodním edinburghském televizním festivalu. Tento proslov se nazývá *The James McTaggart Memorial Lecture*¹⁹ a tradičně ho pronáší filmoví a televizní tvůrci. V roce 2013 to byl poprvé herec, kdo reflektoval měnící se status televize.

Jelikož má práce směřuje k analýze narativních postupů, je ve svém základu zaměřená na text samotný. Z tohoto důvodu nepracuji s žádnými dalšími kontextuálními prameny, kromě seriálu a jeho britské předlohy, zmíněného projevu Kevina Spaceyho a reklam, ve kterých vystupuje postava Franka Underwooda.

¹⁶ DOBBS, Michael. *Dům z karet*. ARGO, Praha: 2017.

¹⁷ *House of Cards Trilogiy*, BBC [online], cit. dne 7. 9. 2016.

¹⁸ Pořad přeložila Česká televize při jeho nasazení do vysílání jako *Dům z karet*.

¹⁹ The James McTaggart Memorial Lecture 2013: Kevin Spacey. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 22. 8. 2013 [vid 16. 9. 2016].

LITERATURA

Jak jsem již zmínila v úvodu, televizní studia coby legitimizovaný obor stále nejsou na stejné úrovni²⁰ jako studia filmová a to platí také pro množství dostupné odborné literatury. Zvláště problematická je situace v tuzemském prostředí. Do českého jazyka byla doposud přeložena pouze jedna zahraniční publikace z oblasti televizních studií. *Kniha o televizi*²¹ Jeremyho Orlebara se zabývá britským modelem televizního vysílání a to zejména BBC, není proto pro mou práci s ohledem na to, že budu analyzovat seriál z amerického prostředí, příliš velkým přínosem. Navíc je kombinací teoretické a praktické perspektivy na fungování televize,²² tudíž teoretické části věnující se například narativním strukturám televizních pořadů jsou příliš obecné.

Zásadní knihou pro studenty filmových studií je bezesporu *Umění filmu*²³ od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. V publikaci jsou velmi srozumitelně položeny základy neoformalistické filmové teorie, které jsou Bordwell s Thompsonovou nejznámějšími představiteli. Z této teorie mimo jiné vychází také Mittel ve své publikaci *Complex TV*, což připomenu v kapitole představující metodologii mé práce. Pro lepší uchopení neoformalistické teorie a jejího přístupu k filmové analýze je užitečný také článek Kristin Thompsonové *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*²⁴, který vyšel v časopise *Illuminace* v roce 1998.

Jelikož se zabývám naratologií, je třeba neopomenout dílo Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs*²⁵, kterou také Mittel využívá při stanovení svého konceptu komplexního vyprávění. Zde se Chatman věnuje naratologii a vytváří vlastní teorii,

²⁰ Ve smyslu legitimizace oboru v akademické sféře, zpracovanosti a dostupnosti archivů.

²¹ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Akademie múzických umění v Praze, 2012.

²² Publikace byla vydána vydavatelstvím AMU a má sloužit i budoucím praktikům filmového a televizního průmyslu.

²³ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Umění filmu*. Praha: Nakladatelství Amu, 2011.

²⁴ THOMPSON, Kirstin (1988): *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton UP. In: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Illuminace*, 10, 1998, č.1.

²⁵ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: HOST, 2008.

kteřá vychází z literární teorie, strukturalismu a ruského formalismu. Tato kniha je dostupná v českém jazyce a následuje ji překlad Chatmanových *Dohodnutých termínů*²⁶, které dopsal jako reakci na to, že přestože je podtitul první jmenované publikace *Narativní struktura v literatuře a filmu*, tak se právě filmu příliš nevěnuje a tato oblast zůstává v knize marginalizována. Hlavním přínosem publikace *Příběh a diskurs* je systematizace a snaha tvůrčím způsobem rozvinout naratologickou produkci francouzského strukturalismu, hlavně tedy hloubkovou strukturou narativu a gramatiku jeho významové výstavby.²⁷ Chatman zde nabízí duální model narativní struktury (příběh - diskurs), který je inspirován modelem ruského formalistického pojetí (fabule - syžet). Tedy stručně řečeno předpokládá existenci dvou základních aspektů narativu, tedy *co* a *jak*. Co je vyprávěno, tedy *příběh* a jakým způsobem je to vyprávěno, tedy *diskurs*. V první kapitole Chatman formuluje své argumenty a jejich předpoklady, kapitola druhá a třetí se zaměřují na komponenty *příběhu*, na události a na existenty (tj. postavy a prostředí), čtvrtá a pátá kapitola se zabývají *diskursem*, prostředky, jimiž je příběh sdělován.²⁸ Nezabývá se vlastnostmi stylu média, pouze pokud se podílejí na širším, abstraktnějším narativním dění nebo toto dění prozrazují.²⁹ Nesmíme však zapomenout na to, že se Bordwel s Thompsonovou i Chatman (i když ten jen okrajově) zabývají filmem a nikoliv televizí. Ta má svá specifika a je třeba je zohlednit a tato dvě uvedená média odlišovat.

Co se týká specifické terminologie televizních studií, je asi nejspolehlivějším pomocníkem kniha Jeremyho Butlera *Television: Critical Methods and Applications*³⁰. Butler zde shrnuje či formuluje základní terminologii televizních studií. Kniha pomáhá k pochopení televizních průmyslových struktur a systémů, vysvětluje základní principy organizace narativního a nenarativního televizního obsahu a způsoby komunikace těchto televizních obsahů (pořadů) se svým divákem skrze styl a „manipulaci“ s obrazem a zvukem. Butler přejímá koncept filmové

²⁶ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2000.

²⁷ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: HOST, 2008, s. 289–290.

²⁸ Tamtéž, s. 10.

²⁹ Tamtéž, s. 11.

³⁰ BUTLER, G. Jeremy. *Television: Critical Methods and Applications*. 1st edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007.

formy reprezentovaný Bordwellem a Thompsonovou, pracuje tedy s konceptem televizní formy jako systému (ne)narativních struktur a stylu, které divákům nabízí vodítka pro chápání televizního pořadu a vysuzování určitých významů.

Ve své analytické části také využiji Butlerovu publikaci *Television Style*.³¹ Jedná se o doposud možná nejucelenější publikaci pojímající specifika televizního stylu. Některé její kapitoly týkající se vlivu filmového stylu na televizní seriály budou nosné i pro mé uvažování o seriálu *House of Cards*, i když se otázce stylu budu věnovat pouze okrajově, ve snaze podpořit některé argumenty o narativních postupech seriálu. V pěti kapitolách knihy *Television Style* se nejprve vysvětlují vlivy formující televizní mizanscénu, ke kterým kupříkladu patří ekonomická omezení, průmyslové praktiky a estetické a společenské standardy. Butler doplňuje, které z těchto faktorů se podílely na vytvoření tzv. *zero-degree style* neboli neviditelného televizního stylu, který je spojený především s žánrem soap-opery. Popisuje, jak je konstruován diegetický prostor v televizi za pomoci času, jeho rytmu, zvuku a jiných prostředků. Zároveň nezapomíná na rozdílnost televizního a filmového média. Hodně prostoru ve své knize věnuje reklamě, kterou připodobňuje k malé oáze narativního uzavření ve světě nekončících mýdlových oper a vyzdvihuje její přesvědčovací funkci, která je umocněná právě využitím televizního stylu. Klíčová je pro mě třetí kapitola, ve které se Butler dotkne mechanismu porušení čtvrté stěny, jeho funkce v reklamě, ve filmu a v televizním prostředí.

Pro mou lepší orientaci v oblasti televizních žánrů využiji publikaci *Television Genre Book*,³² jejímž editorem je Glen Creeber. V této publikaci se k televizním žánrům, jejich definici, rozdělení a historickým proměnám vyjadřují autority z oboru television studies, mezi nimiž nechybí také Jason Mittel. Kniha se soustředí především na žánry a pořady z angloamerického prostředí a tento fakt, který by se zdál jinak limitující, mi vyhovoval, jelikož předmět mé studie patří do této skupiny. Chápání žánru je důležité pro mou vlastní práci, protože žánr se promítá do způsobu vypravování a rovněž divákova předchozí znalost žánru a s tím spojené očekávání je důležitým prvkem narace.

³¹ BUTLER, G. Jeremy. *Television Style*. 1st edition. New York and London: Routledge, 2010.

³² CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. 1st edition. London: BFI, 2001.

Termín *complex TV* je často mylně zaměňován s termínem *quality TV*, k čemuž se vyjádřím více v metodologické části. Abych porozuměla tomu, proč má Jason Mittel k tomuto termínu výhrady, a jakým způsobem jej vlastně vztahuje ke konceptu *complex TV*, bylo nutné využít ještě stále určující antologii textů *Quality TV-Contemporary American Television and Beyond*,³³ v níž je termín *quality TV* ustanoven a prvotně definován.

Současných tendencí ve způsobech televizního vyprávění a také *quality TV* dramatu se dotýkají také publikace *The Contemporary Television Series*³⁴ a *Narrative Strategies in Television Series*³⁵. Obě publikace mají strukturu antologie studií analyzujících většinou jeden seriál z hlediska produkčního kontextu, vyprávění, motivické interpretace či divácké recepce. Z vybraných studií zaměřujících se na vyprávění v současném americké či britské televizi jsem čerpala především terminologii a základní inspiraci pro interpretačně zaměřenou bakalářskou práci, která se podobně má zaměřit na popis a vysvětlení vyprávěcích technik současné televize a způsobů oslovování diváka.

Ke svým úvahám o fenoménu antihrdiny jsem využila publikaci *The Antihero in American Television*³⁶ od Margrethe Bruun Vaage. Současně jsem využila čtyř studií z webu (akademické sociální sítě) Academia.edu. Studie *Netflix: TV series during the Web 2.0 era*³⁷ popisuje vliv nástupu tzv. éry internetu 2.0 na televizní seriály, na změnu chování jejich diváků, a proč byl toto důvod, že se společnost Netflix rozhodla pro distribuci *House of Cards* ojedinělým způsobem. Ve studii *The Janus Face at the Edge of the Frame*³⁸ autor rozebírá narativní techniku porušování čtvrté stěny a dává ji do historického kontextu. Ve studii s názvem *The Evolutions*

³³ McCABE, Janet – AKASS, Kim (eds.). *Quality TV – Contemporary American Television and Beyond*. New York and London: I.B.Tauris, 2007.

³⁴ HAMMOND, Michael – MAZDON, Lucy (eds.). *The Contemporary Television Series*. Edinburgh University Press, 2005.

³⁵ ALLRATH, Gaby – GYMNICH, Marion. *Narrative Strategies in Television Series*. London: Palgrave Macmillan, 2005.

³⁶ VAAGE, Margrethe Bruun. *The Antihero in American Television*. New York and London: Routledge, 2016.

³⁷ GIANNANTONI, Daniele. *Netflix: TV series during the Web 2.0 era*. Nepublikováno [online], 2015. cit. dne 2. 3. 2017.

³⁸ QUELOZ, Matthieu. *The Janus Face at the Edge of the Frame: Breaking the Fourth Wall in House of Cards*, Nepublikováno [online], cit. dne 2.3. 2017.

of *Serialized Television in House of Cards*³⁹ se autorka zabývá porovnáním obou seriálů, jak v britské, tak i v americké verzi, zmiňuje fenomén antihrdinky a zaměřuje se mimo jiné na feministickou analýzu obou pořadů. Netradičnímu využití *product placementu* v *House of Cards* se věnuje studie *The implementation of product placement and the role of advertising in the US TV show "House of Cards"*⁴⁰.

Cituji-li ze zahraniční odborné literatury či pramenů, tak uvádím překlad do češtiny, jehož jsem sama autorkou. Cílem je samozřejmě s maximální přesností postihnout původní význam, originální pasáž je uvedena i v poznámce pod čarou. Při překladu místy narážím na problémy s převodem specifických termínů do češtiny, jelikož díky absenci české či do češtiny přeložené literatury nejsou ještě pevně zakotveny.

METODOLOGIE

V této kapitole představím metodologický rámec své práce, vysvětlím stručně termín *quality TV*, vůči němuž se Mittel vymezuje svým konceptem *complex TV*, který je klíčový pro tuto bakalářskou práci, vysvětlím, proč se podrobněji nezabývám žánrem a na závěr metodologické části se budu věnovat Mittelově konceptu komplexního vyprávění.

Quality TV

V rámci oboru television studies lze vysledovat spíše nejednotné používání termínu *complex TV*, lépe řečeno jeho časté použití coby ekvivalentu pojmu *quality TV*, který poprvé zformuloval Robert J. Thompson ve své práci *Television's Second Golden Age*⁴¹ v roce 1997. Tento termín je teoreticky rozvinut v antologii, o které

³⁹ BOSSCHE, Laura Van Den. *The Evolutions of Serialised Television in House of Cards*. Master's Thesis. Faculty of Arts and Philosophy. Ghent University, 2016.

⁴⁰ JONAS, Miriam. *The implementation of product placement and the role of advertising in the US TV show "House of Cards"*, Nепublikováno, cit. dne 10. 4. 2017.

⁴¹ THOMPSON, J. Robert. *Television's Second Golden Age: From Hillstreet Blues to ER*. New York: Syracuse University Press, 1997.

jsem se zmínila již v úvodu.⁴² V ní se mimo jiné píše, že *quality TV* není snadné definovat, nejlépe je tento koncept definován tím, čím není, tedy televizí obyčejnou, konvenční. Podle této formulace *quality TV* odkazuje k pořadům, které stojí v opozici k většinové televizi a zároveň implikuje, že zbytek televizní tvorby již není natolik kvalitní. Nejen z tohoto důvodu se Mittel snaží tomuto termínu vyhnout. *Quality TV* je termín, který používají zejména britští akademici, přesto že označuje především americkou dramatickou televizní produkci. Mittel tvrdí, že termín se používá spíše jako označení pro odlišení pořadů od majoritní tvorby, aniž by takovéto pořady spojovaly jakékoliv formální či tematické prvky. Dle něj je *quality TV* spíše používáno jako označení pro pečlivě konstruované, dobře herecky obsazené a výborně filmařsky zpracované pořady určené sofistikovanému divákovi. Nicméně, jak tvrdí Mittel, je pro některé kritiky kvalita rovnocenná hodnotě, což by znamenalo, že jsou tyto pořady lepší než jiné. Proto je pro něj tento termín nekoherentní a analyticky a především evaluativně nepřesný.⁴³ A zcela odmítá, že by *quality TV* byla synonymem pro koncept *complex TV*, i když se zabývá téměř identickou seriálovou tvorbou (*Buffy: The Vampire Slayer*, *ER*, *The X-files*, *The Simpsons*, *Lost* nebo *Six Feet Under*).

Žánr

Thompson o *quality TV* tvrdí, že se stala sama o sobě žánrem s vlastními charakteristikami jako jsou několikavrstvé narativní linie nebo komplexní charaktery postav zabývajících se dilematy, které jsou nejednoznačné z hlediska morálky.⁴⁴ Mittel však v případě své definice *complex TV* nepřipouští, že by byla žánrem a uvádí: „*complex TV* není žánr, je to vyprávěcí mód a soubor vzorců produkčních a diváckých praktik, který se dá uplatnit na širokou škálu programů napříč mnoha žánry. Televizní žánry jsou kulturní kategorie, které záměrně texty spojují do podmnožin na základě konkrétního kontextu, nikoli pouze výčty

⁴² McCABE, Janet – AKASS, Kim (eds.). *Quality TV – Contemporary American Television and Beyond*. New York and London: I.B.Tauris, 2007.

⁴³ MITTEL, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015, 210-226.

⁴⁴ McCABE, Janet – AKASS, Kim (eds.). *Quality TV – Contemporary American Television and Beyond*. New York and London: I.B.Tauris, 2007, s. 10.

textuálních konvencí.“⁴⁵ Seriál *House of Cards* je z hlediska tradiční žánrové taxonomie politickým dramatem. Jelikož je však cílem této práce vyhodnotit tento seriál především z perspektivy konceptu komplexního narativu, nebude tolik pozornosti věnováno tradiční estetické žánrové perspektivě, tedy zohlednění vzorců politického dramatu.

Koncept „*Complex TV*“

Jason Mittel ve své publikaci přichází s alternativou k tradičním dvěma narativním formám a to epizodické televizi na jedné straně a televiznímu seriálu na straně druhé (tím rozumí formu s kontinuálním vyprávěním, zaměřenou na vztahy mezi postavami, formu s rozvětvenými narativními liniemi).⁴⁶

V posledních dvou dekáдах prošlo televizní vyprávění i divácké praktiky razantními změnami. Kdysi možná byly jasně dané hranice mezi epizodickým a seriálovým narativem, dnes jsou takové kategorie stále obtížněji definovatelné a existují ve stále se vyvíjejícím teritoriu, jehož hranice se stále mění, překrývají se nebo zcela mizí. Představa, že si budou diváci ochotni znovu chronologicky pustit seriál, který již zhlédli, a potom být ochotni jej kolektivně probírat, byla kdysi úsměvná. Dnes je to však běžná praktika. To, že si diváci vyměňují své poznatky o seriálech jak na diskuzních fórech tak v běžné konverzaci, je dnes součástí „mainstreamového diváctví“, na které televize samozřejmě reagují. Proto se proměnila očekávání toho, jakým způsobem budou diváci ke sledování televize přistupovat, praktiky, jak budou producenti vytvářet televizní příběhy, a proměnily se i způsoby, jak jsou tyto obsahy distribuovány. To vše vedlo k proměně stylu vyprávění i divácké recepce mnoha pořadů, což vyprovokovalo Jasona Mittela ke stanovení termínu k této tendenci, tedy pojmu *narativní komplexita*.

Hlavním východiskem Mittelova přístupu je dle jeho slov poetika, která staví na modelech, které se vyvinuly v rámci tradice literárních a filmových studií. Poetika může být velmi obecně definována jako zaměření se na specifické způsoby, kterými

⁴⁵ MITTEL, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015, s. 233.

⁴⁶ MITTEL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 2006, č. 58, s. 29-40.

se text snaží vytvářet významy, a zaměřuje se především na formální aspekty média, spíše než na obsahovou stránku či kulturní vlivy.⁴⁷ Mittel tvrdí, že základními otázkami poetiky kulturního textu, jakým je televizní seriál, jsou: Jak tento text funguje? (což se liší od interpretativního přístupu, který by si pokládal otázku: co tento text znamená?), dále to jsou otázky sociologického charakteru: Jaký má tento text dopad na společnost?⁴⁸ Přístup z hlediska tzv. teorie poetiky má tedy velmi blízko k naratologii a rozvíjí jej ve svém konceptu *historické poetiky* Bordwell a Thompsonová. O tento koncept své vysvětlení modelu komplexní narace opírá i Jason Mittel. *Historická poetika* v jeho pojetí zohledňuje vývoj formy jako fenomén daný produkčními, diváckými a společenskými okolnostmi, kdy inovace formy nejsou nahlíženy jako kreativní milníky vytvořené vizionářskými umělci, ale jako výsledky mnoha historických podnětů, které způsobily transformaci stylových norem a možností.⁴⁹ Takto vysvětluje Mittel, že je třeba se dívat i na vznik komplexního vyprávění v televizi, tedy jako na výsledek technologického, průmyslového a diváckého vývoje, který se započal již v devadesátých letech, a díky nimž se objevily zcela nové kreativní strategie televizních tvůrců. Ve zkratce je tedy podle něj komplexní vyprávění výsledkem spojení jistých kreativních možností vsazených do určujícího kontextu. Bordwellova *historická poetika* se podle Mittela příliš nezabývá recepčními praktikami filmu (v tomto případě televize). Diváckými praktikami se zabývá jeho *kognitivní poetika*, kam patří vše, co se dotýká toho, jak diváci pracují s textem, jako např. spoilery, fan fiction, fan wiki a podobně.⁵⁰ Problematikou recepčních mechanismů publika se však nebudu ve své práci zabývat, pouze je okrajově použiji jako podporu některých tezí. Je však nutné připomenout, že právě diváci jsou hlavním důvodem, proč se komplexní vyprávění stalo dnes již očekáváním spojeným s „vlajkovými“ seriály⁵¹ řady televizních stanic. Kolektivní diskuze, snaha o dekódování vyprávěcích mechanismů běžným divákem, snadná dostupnost a vzrůst online fanouškovských stránek, na všechny tyto praktiky konzumace televize reaguje komplexní vyprávění. Jde o oboustrannou změnu komunikace

⁴⁷ Tamtéž, s. 4.

⁴⁸ Tamtéž, s. 4.

⁴⁹ Tamtéž, s. 5.

⁵⁰ Tamtéž, s. 6.

⁵¹ Například *Walking Dead*, *Westworld*, *Mad Men*

televizního vyprávění. Mittelova narativní analýza se soustředí na proces vyprávění, ale zdůrazňuje (ovlivněna Bordwellem), že příběh je sdělován televizním textem a ožívá až v myslích diváků. Požadavek aktivního a angažovaného diváka⁵² je jedním ze základních charakteristik komplexního vyprávění. Na tento předpoklad reagoval Kevin Spacey ve zmíněné McTaggartově řeči slovy: „Spuštění sezóny House of Cards ke stažení vcelku jen dokazuje to, že publikum chce svou televizi ovládat⁵³“.⁵⁴

Obecná definice vysvětluje formu seriálu jako typ pořadu, který vytváří stálý narativní svět obývaný konzistentním výčtem charakterů, které zažívají řetězec událostí v čase a prostoru.⁵⁵ Komplexní vyprávění si s touto definicí pohrává a záměrně ji mnohdy narušuje. Pro komplexní vyprávění je kupříkladu typické pohrávat si s časem, kdy třeba začne vyprávět příběh v momentě vyvrcholení či vytvářet hlavní postavy, které nezůstanou přítomné napříč celým seriálem, ale zmizí uprostřed sezóny. Pro dokreslení charakterů postav není nezvyklé využití flashbacků, flashforwardů a jiných druhů práce s časem. Pro komplexní vyprávění jsou ale samozřejmě postavy klíčovým prvkem. Jsou to často postavy složité, ambivalentní, měnící se a poznávající sebe samy. Mittel zmiňuje, že mnoho komplexně vyprávěných seriálů také pracuje s antihrdinou. V případě House of Cards se dokonce jedná o antihrdinku a antipár, který má dlouhotrvající narativní strukturu, která vytváří vrstvy psychologických vlastností, které se postupně odkrývají.

Typické pro komplexní vyprávění je vytvoření unikátního druhu autorství. Nejdůležitějším člověkem v procesu tvorby seriálu se, alespoň v rámci amerického televizního průmyslu, stal tzv. *showrunner*. Režisér, kameraman, scenárista a všichni ti, co ovlivňují výslednou podobu pořadu, se zodpovídají *showrunnerovi*, který má hlavní slovo ve většině klíčových rozhodnutích. Obvyklá je praxe, kdy se každé dva díly vystřídá režisér a kameraman. Některé z dílů House of Cards jsou

⁵² Termínem angažovaný divák odkazují na zásadní termín „engagement“, který popisuje silnější vazbu mezi konzumentem/divákem a produktem/textem.

⁵³ Volně přeloženo z originálu: „Releasing teh entire season of house of Cards at once proved one thing: the audience want control.“

⁵⁴ GIANNANTONI, Daniele. *Netflix: TV series during the Web 2.0 era*. Nepublikováno [online], 2015. cit. dne 2. 3. 2017.

⁵⁵ MITTEL, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015, s. 10.

dokonce režírovány herci (Robin Wright režírovala 7 epizod, Jodie Foster 1 epizodu) nebo slavnými filmovými režiséry jako je Agnieszka Holland. Jedním z důvodů, pro rozdělení režisérských a kameramanských postů, je časová a technologická náročnost přípravy jednotlivého dílu. *Showrunner* také mimo jiné zaštiťuje stylovou konzistenci a celkovou tvář seriálu. U seriálu tak mohou mít volnější ruku při tvorbě. V případě *House of Cards* se jedná o Beau Willimona a málokdy lze v běžném tisku či v internetové žurnalistice věnované tomuto seriálu narazit na jméno seriálu bez toho, aniž by bylo doprovázeno jménem jeho tvůrce.

Komplexní vyprávění velmi důkladně pracuje s diváckou pamětí. Díky tomu, že se vytvořily zcela nové platformy, jakou je Netflix, může si komplexní vyprávění dovolit experimentovat s formou podoby dávkování vyprávění. Nemusí už být závislá na určitých časech, ve kterých bude odvysílána. Narativní komplexita redefinuje epizodickou formu vlivem kontinuálního vyprávění, kdy se nemusí podrobovat nutnosti narativního uzavření jednotlivých epizod. Vznikají díky tomu seriály s kumulativním narativem, tedy s vyprávěním, které se modeluje a vrství postupně a staví se do opozice vůči konvenčnímu epizodickému vyprávění.

Seriál byl do dnešní doby nejvíce definován svými mezerami v čase vysílání jednotlivých epizod. Tomu, jak dlouho bude divák čekat na další díl, se přizpůsoboval také styl vyprávění. To se však s nástupem VoD platform změnílo a mezery mezi epizodami již nejsou určující a jednotlivé díly si divák dávkuje sám. *House of Cards* jako první seriál dostupný ke stažení v délce celých sezón překračuje do určité míry definici seriálové konstrukce. To souvisí také s Mittelovým tvrzením, že poslední dekáda americké televize bude v budoucnosti zřejmě známá jako éra narativního experimentování a inovací a pokusů o to, co všechno ještě tohle médium snese.⁵⁶

Jedním z určujících znaků *complex TV* je také jeho transmedialita, tedy přesah seriálů (coby textuálního „projektu“) do jiných médií. Netflix již před uvedením první sezóny zaplavoval sociální sítě odkazy na připravovaný pořad. Na oficiální Facebookové stránce *House of Cards* začal publikovat sérii portrétů hlavních postav kombinovaných s působivým sloganem, který sloužil k dokreslení charakteristik postav. U postavy prezidenta Walkera bylo například napsáno: „Nejmocnější muž

⁵⁶ Tamtéž, s. 31.

světa, alespoň se to tak říká...⁵⁷, spolu se statusem: „Gareth Walker je nejmocnější muž ve svobodném světě, v tuto chvíli...“⁵⁸.⁵⁹ Tato souvětí, nebo přesněji hesla, se stala trademarkem tohoto seriálu. Tvůrci je pro vyvolání zvědavosti diváků používali a stále používají na Facebooku, Twitteru, plakátech a reklamách. Ze spousty z nich se staly memy⁶⁰. Postava Franka Underwooda je často využívána také v reklamě na jiné produkty, než samotný seriál. Kevin Spacey jako Frank se objevuje v reklamním spotu firmy Renault nebo v dokonce v čínské reklamě na online shopping. Netflix si s fikčním politickým světem House of Cards pohrává až do té míry, že spustil falešnou prezidentskou kampaň na znovuzvolení Franka Underwooda prezidentem USA.

Budu-li se tedy zabývat seriálem House of Cards z hlediska konceptu komplexního narativu, znamená to, že si budu všimnat především způsobů, kterými seriál přesahuje tradiční vyprávěcí způsoby známé z televizní *prime timeové* tvorby, to vše s ohledem na možné vlivy produkčního a distribučního systému VoD služby. Všimnat si budu tedy konstrukce postav, netradičních narativních nástrojů a narativní struktury, která vypovídá o komplexitě seriálu. Míttelem navržený koncept ještě doplňuji o záměr rozebrat titulkovou sekvenci, kterou přímo ve svých textech nezmiňuje, nicméně spadá pod téma narativní struktury.

⁵⁷ „The most powerful man in the free world...or so the saying goes.“

⁵⁸ „Gareth Walker is the most powerful man in the free world, at the moment...“

⁵⁹ GIANNANTONI, Daniele. *Netflix: TV series during the Web 2.0 era*. Nепublikováno[online], 2015, cit. dne 2. 3. 2017.

⁶⁰ Internetový fenomén, označení pro myšlenkový koncept, který se šíří prostřednictvím internetu.

ANALYTICKÁ ČÁST

House of Cards (BBC, 1990)

Americký televizní průmysl má svá mnohá specifika, jedním z nich je i tendence v relativně krátkém čase natáčet *remaky* úspěšných zahraničních seriálů (ať se jedná o britskou, skandinávskou či třeba izraelskou produkci). Kromě úspěšných titulů jako je The Office, Ugly Betty, In Treatment, The Killing nebo Homeland převzali američtí televizní tvůrci také původní minisérii House of Cards, i když se v tomto případě jedná o *remake* výrazně staršího seriálu. Výběr tohoto titulu byl detailně promyšlený a velmi pravděpodobně se jedná o jeden z prvních případů ne zcela tradičního procesu přípravy seriálového projektu. Společnost Netflix využila coby internetová servisní služba svá „big data“ (v tomto případě údaje o tom, které pořady, a za jakých podmínek si její předplatitelé stahují a jakým způsobem je sledují)⁶¹ a došla k závěru, že velkému počtu předplatitelů se líbí filmy režírované Davidem Fincherem a filmy, ve kterých je obsazen Kevin Spacey. Velmi oblíbený se ukázal být žánr politického dramatu, zejména pak britská předloha House of Cards. Z této trojčlenky logicky vyplynula idea ústící ve vznik seriálu House of Cards. Seriál pak dle těchto očekávání sklízел úspěch u svých diváků. Již dva roky od svého prvního nstreamování (termín odvysílání by zde nebyl adekvátní) 1. února 2013, měl tento pořad devět z deseti bodů v oblíbenosti na stránkách Netflixu.⁶²

Britská verze je adaptací stejnojmenného románu Michaela Dobbse. V roce 1990 ji BBC natočilo jako minisérii s třemi sezónami po čtyřech epizodách. Ve své cestě za cílem, tedy stát se ministerským předsedou, se Francis Urquhart nebojí své protivníky vydírat, manipulovat jimi či je dokonce zabíjet. Divák sleduje promyšlené chování bezcitného antihrdiny, který se nebojí jít doslova přes mrtvoly. Tento protagonista také diváky nechá nahlédnout do zákulisí svých praktik tím, že

⁶¹ Například také to jak často seriál pozastaví, kolik dílů za sebou si pustí a za jak dlouho jsou schopni jeden seriál zkonsumovat. Se sbíráním těchto detailních dat souhlasí každý uživatel, když souhlasí s podmínkami užívání Netflixu.

⁶² ATCHISON Shane, BURBY, Jason: *Big data and creativity: What we can learn from `House of Cards`*. TNW [online], cit. dne 12. 4. 2017.

je přímo oslovuje, vysvětluje své činy do detailů a tím dává divákům pocit, že mu můžou důvěřovat. Své politické schopnosti tak vydává za umění a maskuje jimi bezohlednost svého chování. Zachází tak s divákem stejně jako se svými politickými protivníky.

House of Cards (Netflix, 2013)

Americká verze House of Cards realisticky líčí principy politických institucí USA v hlavním městě Washingtonu D.C. Vytváření zákonů a celkové fungování vlády je zde vylíčeno jako honba za osobním úspěchem a bezohledné chování jako nástroj k uchopení moci. S takovou perspektivou se mnoho běžných diváků může ztotožnit a nechat se unést fiktivním příběhem nabízejícím touto formou možnost vinit skutečnou vládu své země. Zároveň pomáhá House of Cards svému publiku orientovat se ve složitém systému fungování americké legislativy a dává mu nahlédnout za neprůchodné dveře Bílého domu coby politické instituce. Nejen geografická rozdílnost, ale hlavně odlišná politická struktura je nejzásadnější rozdíl mezi britskou a americkou verzí seriálu. Vedle toho jsou to politické uspořádání, status hlavy státu a princip vlády, způsob volby do funkce a další druhotné detaily politických systémů. Společnou se však stává možná divácká fascinace machiavelistickým chováním hlavního protagonisty, ale v kontextu jiné politické kultury.

Jedna z mnoha odlišností, která ale stojí za zmínku, je socioekonomické a ideologické zázemí, ze kterého hlavní hrdina pochází. Francis Urquhart je privilegovaný britský šlechtic, zatímco Frank Underwood je „jen“ americký občan pocházející z malého města v Jižní Karolíně. V neposlední řadě je mezi těmito dvěma pořady rozdíl dvaceti tří let, díky kterému je patrné, jak moc se za tu dobu změnilo televizní vyprávění.

NARATIVNÍ STRUKTURA

Začátky

Začátek televizního seriálu má typicky formu pilotu, tedy úvodního dílu, který má často delší stopáž než následující epizody. Pilot má mnoho funkcí a sám o sobě je komplexní entitou.⁶³ Spojuje v sobě totiž několik funkcí. Především, jak tvrdí Mittel, obsahuje vysoký stupeň narativní expozice, který má umožnit divákovi orientovat se ve světě komplexně vyprávěného příběhu.⁶⁴ Divák by si po jeho zhlédnutí měl uvědomit, jakým způsobem se na seriál dívat, jak uchopit jeho příběh, jakým způsobem je mu narativ zprostředkován. Pilot představuje hlavní hrdiny a uvádí diváka do světa příběhu tím, že mu ukáže místo a čas, ve kterém se příběh odehrává. Ustanovuje žánr pořadu a s tím spojená očekávání, která se k žánru pojí, a zároveň by měl diváka zaujmout a vysvětlit mu, proč by měl sledovat zrovna tento jeden pořad mezi spoustou dalších ve stejném žánru. Měl by tedy diváka navnadit k tomu, aby chtěl pořad nadále sledovat. Mittel udává pilot jako paralelu k tutoriálům videoher, které naučí uživatele videohry způsob jejího hraní, představí mu hlavní postavy a dá mu na výběr, zda bude ve hře pokračovat či nikoliv.⁶⁵

Americká verze *House of Cards* si, jak už jsem nastínila, vypůjčila od své britské předlohy nejen podobná jména protagonistů, žánr, rámeček příběhu, ale také námět první scény. V obou případech jde o smrt psa. Frank Underwood vyběhne ze svého bytu, když uslyší skřípání pneumatik brzdícího automobilu (což je úplně první diegetický zvuk, který divák zaregistruje), aby zjistil, že před jeho domem byl právě sražen na ulici pes. Může mu pomoci, místo toho se rozhodne psa usmrtit. V počátečních sekundách si divák myslí, že se jedná o hrdinu, který nějakým způsobem zalituje smrti zvířete, ale Frank diváky hned vyvede z omylu první větou svého monologu: „Na světě jsou dva druhy bolesti. První dělá člověka silnějším,

⁶³ BOSSCHE, Laura Van Den. *The Evolutions of Serialised Television in House of Cards*. Master's Thesis. Faculty of Arts and Philosophy. Ghent University, 2016, s. 12.

⁶⁴ MITTEL, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015, s. 56.

⁶⁵ Tamtéž, s. 57.

zatímco ta druhá je zbytečná. Já na zbytečné věci nemám čas.“⁶⁶ Po této větě následuje uškrcení psa. Nyní už má divák tušení, že jde o vypočítavého, chladnokrevného manipulátora, který své sousedy utěšuje tím, že pes již netrpí, a zakrývá fakt, že jemu zabití psa nečiní žádný problém a nijak se ho emocionálně netýká. Stále si však hypotetický divák nemůže být zcela jistý, zda jde o kladnou nebo zápornou postavu. Svou první větu Frank pronáší do kamery a přímo oslovuje diváka. Evidentně tato slova neslyšeli sousedi. Porušuje tedy, dle teatrologické terminologie, čtvrtou stěnu. S tím si diváci uvědomí, že bude mít co dočinění s neobvyklým narativním prostředkem, který slyší jen on, je určen jen jemu a dává mu pocit spikleneckví a exkluzivity. Na novoroční oslavě Frank na adresu prezidenta Walkera prohlásí: „Vypadá šťastně, že ano?“⁶⁷ a opět adresuje diváka a naznačuje tím možnost dialogu a zpětné vazby. Opakovaným porušováním čtvrté stěny si diváka podbízí a ten se cítí být jeho spojencem, to je jeden ze způsobů, jakým tento nástroj zapřičiňuje, že antihrdinu divák neodmítne a neodsoudí. Specifikům a funkcím tohoto narativního nástroje bude věnována jedna z dalších kapitol.

V pilotním díle jsou představeny klíčové hlavní a vedlejší postavy a započaty důležité narativní linky, které se budou rozvíjet v dalších epizodách. Frankova zrušená nominace na státního tajemníka a jeho následná touha po pomstě, prosazení zákona týkajícího se vzdělávání, „kolaborace“ reportérky Zoe a Franka (tedy zapovězená spolupráce dvou světů, médií a politiky), manipulace kongresmana Petera do role Frankovy loutky a romance mezi Peterem a jeho sekretářkou Christinou. Všechny tyto narativní linie se podřizují jedné nejdůležitější a tou je Frankova touha zmocnit se nejdůležitějšího úřadu na světě, tedy postu amerického prezidenta.

V pilotu nejsou opomenuta nejdůležitější témata, kterými se bude seriál v budoucích epizodách zabývat, a která by měla být dostatečně atraktivní, aby motivovala publikum k pokračování ve sledování. V prvním díle House of Cards nechybí téma moci, manipulace, politiky a sexu (telefonický rozhovor Petera s Christinou). Tato témata se nemění napříč sezónami seriálu a zůstanou hlavním předmětem zájmu.

⁶⁶ EP01S01, 01:00.

⁶⁷ EP01S01, 02:40.

Titulková sekvence

Mittel se ve své publikaci titulkovým sekvencím nevěnuje a neřadí je k zásadním faktorům, které jsou typické pro komplexní vyprávění. Já však titulkovou sekvenci, v případě *House of Cards*, považuji za hodnou zmínky, protože odráží propracovanost a komplexitu celého seriálu. Úvodní titulková sekvence seriálu *House of Cards* je směsí časoběrných záběrů podkreslených podmanivou hudbou se smyčci a žestěmi, které podporují pocit monumentality. V záběrech jsou dominanty hlavního města, jak zůstávají nehnutě na svých místech, zatímco čas plyne. To naznačuje majestátnost a moc. Pomáhají tomu také sochy lvů jako symboly síly a vlády a s nimi taktéž socha Abrahama Lincolna, která je symbolem národní hrdosti Američanů. Frank Underwood v druhé epizodě první sezóny prohlásí: „Moc, to jsou kamenné budovy, které vydrží stát po staletí.“⁶⁸ Tím bezděčně odkazuje právě na významy sdělované titulkovou sekvencí.

V záběrech nejsou vidět žádní lidé, jakoby ani nezáleželo na obyčejných lidech. Sekvence záběrů končí pod mostem pohledem na skládku, což vyvolává pocit, že se pod krásnými monumentálními stavbami a leskem velkoměsta, nachází prohnilost a bída, je tedy takto formulována všudypřítomná odvrácená strana úspěchu, moci a vlády. Jako bonus pro velmi pečlivě vnímající diváky lze chápat téměř stejnou ne však identickou titulkovou sekvenci druhé sezóny. Záběry jsou pořízeny na stejných místech, ale v jinou roční dobu. Je to patrné pouze na detailech jako jsou zasněžené střechy nebo opadané listí ze stromů. Na konci titulkové sekvence se objeví obrácená vlajka Spojených států bez hvězd. Obrácená vlajka podle amerického protokolu symbolizuje přímé ohrožení.

⁶⁸ (EP02S01,05:50) „Power is an all-stone building that stands for centuries“

Hyperserializace

Beau Willimon v jednom z rozhovorů odkazuje k termínu *hyperserializace*: „Vince Gilligan⁶⁹ jej popsal (seriál *House of Cards*) jako hyperserializovaný, což považuji za výstižný popis toho, kdy se každý malý moment a narativní oblouk vážou k většímu celku [...] To se nestávalo, když ještě televize byla více epizodická, než je dnes. Nemuseli jste si tolik dávat pozor. Postavy se moc neměnily, nebylo tolik zvrátů a otáček a mnoho příběhů bylo situačních.“⁷⁰ Takto odpověděl na otázku, proč nedávají tvůrci komplexně vyprávěné televize divákům více informací ohledně budoucích sezón. Každý malý detail v příběhu je důležitý, a proto se jeho prozrazení může stát spoilerem. Všechno, včetně postav, narativních linek, dialogů, prostor, symbolů a témat potenciálně vytváří komplexní seriál.⁷¹

Epizody v *House of Cards* nejsou většinou narativně uzavřeny. To znamená, že se v nich neobjevuje žádná narativní linka, která by skončila spolu s danou epizodou. Jsou zde však dvě výjimky - třetí a osmá epizoda první sezóny. V obou případech je díl zaměřen na nějakou otázku, která se v rámci tohoto dílu uzavře. Jedinečnost těchto dílů tvůrci ještě podpořili tím, že přesunuli prostor, kde se fikční svět odehrává. V pouze těchto dvou dílech je Frank mimo Washington DC.

Ve třetí epizodě se Frank vrací do svého rodného města Gaffney, kvůli úmrtí mladé dívky, která zahynula, když psala SMS při řízení. SMS se týkala vodní nádrže ve tvaru broskve, kterou dívka v autě právě míjela. Frankův politický oponent se snaží vinit ho ze smrti dívky, protože to byl on, kdo stavbu obří broskve za svého působení v Gaffney prosadil. Epizoda slouží také jako prohloubení znalostí Frankovy osobnosti. K tomu, aby přesvědčil místní občany o správnosti svého rozhodnutí a o své nevině, použije při proslovu v kostele odkaz na svého mrtvého otce. Hraje svým posluchačům na city a vzápětí opět poruší čtvrtou stěnu a prohlásí, že je nutné občas se před lidmi ponížit, aby sami ohnuli hlavu, a že svého otce vlastně ani neznal a on a jeho matka si o něm nikdy nemysleli nic velkého, a že je

⁶⁹ Vince Gilligan je americký scenárista, režisér a producent seriálů (například *Breaking Bad*).

⁷⁰ BOSSCHE, Laura Van Den. *The Evolutions of Serialised Television in House of Cards*. Master's Thesis. Faculty of Arts and Philosophy. Ghent University, 2016, s. 19.

⁷¹ Tamtéž, s. 19.

vlastně dobře, že umřel mladý. Tímto gestem diváky ujistí o tom, že jsou právě svědky manipulace a bezcitnosti Franka, který lže v kostele, hanobí vlastního otce a manipuluje rodiči, kteří právě přišli o dítě.⁷²

Osmá epizoda má stejnou funkci jako třetí. Také v tomto díle jde především o prohloubení divákovy znalosti Frankovy osobnosti. Je však úplným opakem předchozích epizod. Divák má poprvé možnost vidět pozitivní část osobnosti Franka Underwooda. Frank jede v osmé epizodě navštívit svou alma mater, univerzitu, kterou vystudoval a své spolužáky, na které se těšil. Je upřímně nadšený, když se s nimi shledá a stráví s nimi bujarou noc jako za mlada. A poprvé je naznačena Frankova homosexuální či bisexuální minulost. Také tato epizoda má nejbližší uzavřeným epizodám, protože je soustředěna na jednu narativní linii. Frank jede za svými spolužáky, slavnostně otevřou budovu knihovny, která je po Frankovi pojmenována, opijí se a zavzpomínají na minulost, přičemž s jedním spolužákem usne Frank v objetí.

Ani třetí, ani osmá epizoda však nejsou uzavřené úplně. Stále slouží jako podklady k rozvíjení delších narativních linií a k dokreslení sezónní narativní otázky. Nic v nich není uzavřeno zcela, pouze se liší svým zaměřením na jiné postavy a jiné místo. Není v nich taky tolik času věnováno ostatním příběhovým liniím a jsou soustředěny hlavně na postavu Franka. Při posouzení celkové struktury prvních sezón lze říci, že neexistuje žádný pevný dramaturgický systém epizody jako jednotky i jejich souhrnu. Některé epizody postrádají uzávěru jakýchkoli narativních linek, jiné pracují s jednoepizodními zápletkami, přičemž ale není pravidlem, že vyvedení příběhu mimo prostředí Washingtonu znamená prezentaci sekundární linie dokreslující hlavní postavy (viz např. linie popisující milostný vztah Claire a fotografa Adama, kdy se Adam jeví jako taková „dokreslující“ postava, nicméně se do příběhu vrací i v následující sezóně). Pouze výjimečně je také využíván princip cliffhangeru, typický pro seriálové narativy. Obvykle ovšem každá epizoda začíná ve stejném momentě, ve kterém předchozí epizoda skončila, čímž vytváří dojem jednoho celku. Toto vše se nabízí jako výsledek předpokladu, že seriál *House of Cards* je svým publikem sledován ve zcela jiném rytmu, než bylo zvykem v režimu „*flow*“ televize, tedy ve formě několika dílů najednou a zcela mimo rytmus týdenní nabídky jednotlivé nové epizody. Na druhou stranu ale plně

⁷² Tamtéž, s. 21.

využívá potenciálu seriálového vyprávění, tedy nejen potenciál využití nepoměrně většího množství času vyprávění, ale třeba i výše naznačenou možnost jednu epizodu (ve své podstatě segment s danou stopáží 45 minut) věnovat příběhové odbočce, dominantně věnované dokreslení charakteru a nikoli rozvíjení hlavních narativních hádanek.

Hlavní postavy, které se objeví v úvodním díle, nejsou stálými postavami seriálu a kromě Franka, jeho ženy Claire, Frankova asistenta Douga a lobbisty Remyho, není žádná postava stabilně přítomná. Dokonce reportérka Zoe, která je hlavní postavou, je v druhém díle druhé sezóny zabita, což popírá tradiční seriálové postupy, na které byli diváci doposud zvyklí.⁷³ Některé vedlejší narativní linie se stanou v průběhu seriálu hlavními a naopak. Z tohoto způsobu vyprávění je patrné, že seriál *House of Cards* není možné sledovat jinak, než od začátku, chronologicky a bez vynechání dílu. Divák musí mít přesnou znalost všech událostí, aby byl schopen pochopit celek. Na jednotlivé díly se tak pochopitelně nelze dívat bez stabilně budované encyklopedie znalostí fikčního světa.⁷⁴

Kromě narativních linií, které trvají několik epizod, se v seriálu objevují také narativní linie, které zaberou celou sezónu či dvě. Frankovi Underwoodovi trvá dvě sezóny, než se z něj stane prezident USA, tak jak si usmyslil v pilotu. Toto zodpovězení narativní otázky je také jedním z důvodů, proč se zabývám právě těmito dvěma sezónami. Koncem první sezóny se neuzavírá žádná narativní linie. Sezóna je ukončena počtem stanovených dílů, kterých je třináct. Třináct je také karet v jednom balíčku a třináctá karta je Král. Je to jeden z mnoha dílků komplexního puzzle, které tvůrci nabízí svým divákům. Nad sezónami se také vine nadsezónní narativní linie, kterou je vyšetřování Frankových nekalých praktik a s nimi související vraždy Zoe. Kolegům zavražděné reportérky je zřejmé, že vrahem je Underwood, a chtějí spravedlnost. Frank a jeho asistent Doug jsou však vždy o krok napřed a tak se tato linie na několik epizod pozastaví a později znovu objeví. Je to jediná narativní hádanka, která zůstává nezodpovězena a která provazuje jednotlivé sezóny v *House of Cards* a nutí diváky, aby v momentě svého

⁷³ MITTEL, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015, s. 124-125.

⁷⁴ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1*. Olomouc: Vydavatelství UP, 2014, s. 32.

znovuobjevení aktualizovali znalosti, které nabyli v předchozích dílech. To je nesporným projevem komplexnosti seriálu. Hammerschmidt, šéf deníku, pro který Zoe pracovala, je v první sezóně hlavní postava, která se ukazuje téměř ve všech epizodách. V druhé sezóně je pouze vedlejší postavou a objevuje se jen ve dvou epizodách. Ve třetí sezóně není přítomný vůbec a zdá se, že jeho postava zcela zmizela, dokud se však neobjeví znovu ve čtvrté řadě.⁷⁵ Fakt, že se postava dokáže vrátit po tom, co se dvě sezóny neobjevila, dokazuje, že se jedná o velmi specifický hyperserializovaný narativ.⁷⁶ Žádná z epizod nemá název, názvy mají většinou epizodicky laděné seriály, což tedy napovídá o potlačeném projevu sériovosti a o tom, že seriál je určen k odlišnému stylu konzumace televizního média než u epizodické formy.

Jedna z důležitých charakteristik seriálu *House of Cards* je také detailní popis provázanosti klíčových institucí existujících ve fikčním světě seriálu. Těmi jsou politický establishment reprezentovaný senátem a vládou, média a instituce rodiny. Seriálu se daří prezentovat síť vztahů mezi těmito institucemi a jejich zástupci jako přirozeně existující, ambivalentní a hlavně jako určující charakterystiky postav i povahu situací, do kterých se v rámci této sítě protagonisté dostávají. Takovou uvěřitelnou a vnitřně soudržnou konstrukci fikčního světa Jason Mittel považuje za projev narativní komplexity, konkrétně ve své studii věnované mimo jiné i podobně komplexní konstrukci sítě institucí v kriminálním seriálu *The Wire*.⁷⁷

Paměť

Jak již bylo popsáno v úvodu, dle Bordwella je finální podoba světa příběhu konstruována v myslích diváků a aby se neustále dotvářela, je zapotřebí ji uchovat v paměti. Je třeba připomenout, že Bordwellova teze se týká filmového díla (tedy jednotlivého „textu“). Televizní seriály mají jiné typy vyprávění (dominantně

⁷⁵ Tamtéž, s. 23.

⁷⁶ Tamtéž, s. 23.

⁷⁷ MITTEL, Jason. The Qualities of complexity: Vast versus dense seriality in contemporary television. In: JACOBS, Jason – PEACOCK, Steven (eds.). *Television Aesthetics and Style*. New York and London: Bloomsbury, 2013, s. 45-56

sériového) a jiné typy diváků. Mohou mít oddaného, stejně jako náhodného diváka, který si chce pustit jednu epizodu ze zvědavosti. Je proto třeba zacházet s divákovou pamětí jiným způsobem a televize, podobně jako film, k tomu využívá různých praktik jako jsou flashbacks, flashforwardy, segmenty připomínající, co bylo v minulých dílech, diegetické převyprávění nebo také porušení čtvrté stěny za účelem připomenutí minulých událostí. Televize těchto nástrojů využívá pochopitelně častěji než film, jelikož běžně dochází k časovým rozestupům mezi jednotlivými epizodami.

Seriál *House of Cards*, v původním tvaru, tak jak byl dán divákům ke stažení v rámci VoD Netflix, neobsahuje segmenty, které by připomínaly, co se již událo v předchozích dílech. Tato technika připomenutí událostí, které již divák viděl, jež bývá umístěna ještě před prvním záběrem a před úvodní titulkovou sekvencí, nebyla v případě pořadu stimulujícího formu *binge watchingu* nutná. Objevuje se až v DVD boxech. V těchto boxech se dokonce objevuje možnost přehrát si jednotlivé epizody buď bez, anebo s rekapitulací. To naznačuje, že mnoho diváků vnímá přítomnost rekapitulačních segmentů jako nadbytečnou.⁷⁸ Beau Willimon se v jednom z rozhovorů vyjádřil, že předpokládá, že diváci jeho pořadů rekapitulaci nepotřebují: „Předpokládáme, že máme chytré publikum, které má dobrou paměť, a že nepotřebujeme zbytečně opakovat a vkládat umělé cliffhangery, když to není nutné.“⁷⁹

Tohle tvrzení souvisí také s tím, že v *House of Cards* se velmi zřídka objeví flashback či jakákoliv jiná repetice předchozího dění. Pouze prostřednictvím postavy Douga, který je posedlý ženou, která se jmenuje Rachel, se divák dostane do minulosti. Až v druhé sezóně Doug vzpomíná na Rachel, jak mu četla.⁸⁰ Tento flashback však neslouží jako rekapitulace, ale jako nástroj k dokreslení charakteru Douga a jeho vztahu k Rachel.

Ve spletnosti politického systému a Frankových machinací je jednoduché se ztratit. K orientaci divákovi pomáhá diegetické převyprávění, když například v rámci dialogu jedna postava druhé postavě převypráví, co se událo. V *House of Cards* tuto roli často zaujímá zpravodajství. Ze záběrů na televizní zprávy se k divákovi často

⁷⁸ Tamtéž, s. 34.

⁷⁹ Tamtéž, s. 35.

⁸⁰ Tamtéž, s. 38.

zprostředkovaně dostane rekapitulace Frankových činů a jeho konsekvencí. Reportéři přirozeně sumarizují a analyzují politické dění pro diváka.⁸¹ Přepnutím na jiný zpravodajský kanál se divák dozvídá také to, co se stalo prezidentovi a jeho ženě, zatímco sleduje Franka.

Porušení čtvrté stěny

V průběhu této práce jsem již několikrát zmínila mechanismus porušování čtvrté stěny. Jedná se o narativní nástroj, který upozorňuje na konstrukci vypravěče, sám se tedy odhaluje.⁸² Tento termín je převzat z teatrologie a popisuje narativní techniku, kdy postava boří pomyslnou bariéru mezi fikčním světem a divákem tím, že ho přímo oslovuje.⁸³ Tuto techniku velmi často využíval Shakespeare ve svých hrách, kdy postava oslovovala diváky a komentovala dění. Frankovi Underwoodovi je v rámci shakespearovského univerza nejbližší postava Richarda III., která velmi často adresuje publikum a je charakterově téměř totožná. Nežřídko kdy je v člancích Frank Underwood připodobňován k Richardu III. a není náhoda, že jedna z nejdůležitějších rolí Kevina Spaceyho před rolí Franka Underwooda byla právě tato záporná postava. Hlavní postavu shakespearovského dramatu ztvárnil v putovní divadelní hře režírované Samem Mendesem.⁸⁴ Tento fakt opět souvisí s komplikovaností komplexního vyprávění, která využívá toho, že si diváci často spojují herce s jeho předchozí či neznámější rolí a na základě toho mu podvědomě přisuzují charakterové vlastnosti.

Matthieu Queloz ve své analýze porušování čtvrté stěny v seriálu přirovnává tuto techniku k dvěma tvářím na jedné straně karty, přičemž postava ukazuje jednu tvář divákovi a druhou tvář svým fiktivním nepřítelům.⁸⁵ V *House of Cards* má tento narativní nástroj mnoho funkcí. Dává divákovi pocit výjimečnosti, protože je to pouze on, kdo se dozvídá o Frankovi pravdu, jen on ví, jaké jsou jeho motivace a co

⁸¹ Tamtéž, s. 42.

⁸² Termín *self-conscious narrative device*

⁸³ QUELOZ, Matthieu. *The Janus Face at the Edge of the Frame: Breaking the Fourth Wall in House of Cards.*, Nепublikováno [online], cit. dne 2. 3. 2017.

⁸⁴ MASTERS, Tim. *Kevin Spacey's Richard III wows critics.* BBC News [online], cit. dne 18. 4. 2017.

⁸⁵ Tamtéž, s. 2.

myslí upřímně. Frank diváka nejen oslovuje, on na něj i doslova spiklenecky pomrkvává a usmívá se, čímž si získává jeho sympatie a pocit, že je jeho přítel a že jeho jediného on nemusí obelhávat a zradit. Stěžuje si na Claire, že mu koupila středověký nástroj, když ho nutí veslovat na trenažéru a divákovi tak dává nahlédnout do svého emocionálního já, které neukáže nikomu jinému a po dobu celého seriálu na svou ženu neřekne nic špatného, protože by to byla známka slabosti.

Frankovo adresování promluv divákovi má také komediální funkci. Divák se pousměje spolu s Frankem, když se šklebí někomu za zády nebo sarkasticky komentuje něčí chování. Někdy také postava předvídá, s jakým návrhem za ním jeho politická kolegyně přijde, a demonstruje tím, že je o krok napřed, že jí má přečtenou a že její nevědomost považuje za úsměvnou. Spolu se svým spojencem (divákem) se jí vysmívá a tím posiluje tuto vazbu spřízněnosti.

Frank divákovi vysvětluje své postupy, plány a důvody proč a jak jedná. Napomáhá tím mimo jiné v orientaci ve složitosti americké legislativy a v množství vztahů a postav, které se v seriálu objevují. Tyto promluvy mají tedy také silnou funkci, kterou můžeme nazvat informativní.

Postava Franka touto formou divákovi odhaluje i ty nejosobnější informace, které by si nikdy nedovolila prezentovat ostatním postavám obývajícím fikční svět. V deváté epizodě například řekne publiku narovinu, že nesnáší děti. Divákovi taky jako jedinému dokáže vyjádřit své obavy a pochyby. Tímto posiluje vtať „vzájemné důvěry“ mezi hypotetickým divákem a svou postavou. Další možnou funkcí přímých promluv je ale také definovat svou moc vůči divákům a to odhalením větší míry informovanosti. Často divákovi změní úhel pohledu na určité situace tak, že mu vysvětlí pravou podstatu věci a odhalí, že první domněnka diváka byla špatná a on například není slušný, jak by se zdálo, ale prohnaný a vypočítavý.

Vztah mezi Frankem a divákem je vzhledem k výše uvedenému diskutabilní. Divák si nemůže být jistý, že není Frankem manipulován stejně jako jeho protivníci. Frank nikdy zcela nepotvrzuje, že je divák jeho komplicem. V třinácté epizodě první sezóny se na diváka podívá skrz ciferník hodin a zeptá se, nebo si spíše sám pro sebe řekne: „Tys nikdy nebyl spojenec, že?“⁸⁶, přičemž není zcela jasné, zda myslí diváka, čas a nebo oba. V další scéně jakoby se na diváka zlobil, když prohlásí:

⁸⁶ (EP13S01, 35:33), „You’ve never been an ally, have you?“

„Pokaždé, když jsem na tebe promluvil, tak jsi nikdy neodpověděl. Když si však vezmu v potaz to, že sebou navzájem pohrdáme, pak tě za to mlčení nemůžu vinit.“⁸⁷ Tato scéna se odehrává v kostele a tak ani tady není jednoznačné, zda oslovuje diváka nebo nějakou vyšší božskou instanci. „Možná mluvím ke špatnému publiku.“⁸⁸, prohlásí o pár minut později a diváka zmátne ještě více. Mluví k divákovi? K Bohu? K Satanovi? K času? To není jisté. Jednoznačné je pouze to, že Frank Underwood ani jednoho z těchto potenciálně oslovených nepotřebuje: „Neexistuje žádná útěcha nad námi nebo pod námi. Existujeme pouze my sami. Malí, osamocení, namáhající se, bojující jeden s druhým.“⁸⁹

Postavy

Jak jsem již psala ve spojitosti s Kevinem Spaceym, je výběr herců, kteří ztvární postavy v komplexním seriálu, založen na větším množství faktorů. Mittel tvrdí, že herci působí jako nositelé intertextuality, kteří v sobě spojují divákovy vzpomínky na předchozí postavy spolu se všeobecnou znalostí jejich reálných životů mimo obrazovku.⁹⁰ Postava je pro seriál klíčová, protože divák se s ní ztotožňuje a investuje do ní čas. Proto bylo pro mnohé diváky šokující, když postava reportérky Zoe byla nečekaně zavražděna. Podle Mittela divák očekává u hlavních hrdinů, že budou více chráněni, a že se jim nemůže nic stát, protože jeden ze způsobů, jak udržet diváka u seriálu, je vytvořit mezi ním a postavou dlouhodobý vztah.⁹¹ Takovýto druh vztahu Mittel nazývá parasociální⁹², kdy si divák vědomě dočasně vytvoří intenzivní emocionální vazbu k postavě.

S nástupem komplexního vyprávění přišel také nový fenomén antihrdiny. Diváci se již citově neangažují pouze u kladných postav, ale sympatizují i s postavami

⁸⁷ (EP13S01, 21:45), „Everytime I’ve spoken to you, you’ve never spoken back. Although given our mutual disdain, I can’t blame you for silent treatment.“

⁸⁸ (EP13S01, 21:52), „Perhaps I’m speaking to the wrong audience.“

⁸⁹ (EP13S01, 22:31), „There is no solace above or below. Only us. Small, solitary, striving, battling one another.“

⁹⁰ MITTEL, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015, s. 122.

⁹¹ Tamtéž, s. 127.

⁹² Tamtéž, s. 127.

zápornými. Antihrdina je postava, která svým amorálním chováním vyvolává ambivalentní a negativní pocity. Nejčastěji se jedná o bílého středostavovského muže typu Dona Drapera v seriálu *Mad Men*, doktora House ve stejnojmenném pořadu anebo prapůvodního antihrdinu Tonyho Soprana ze seriálu *Sopranos*. V *House of Cards* je antihrdinou nejen hlavní mužský hrdina, ale i jeho manželka Claire. Vzájemně tak vytváří zřejmě první antipár v televizi.

Mittel poukazuje na několik možných důvodů, proč je divák ochoten strávit čas s antihrdinou. Jako jednu z možností uvádí vytvoření stockholmského syndromu, kdy čas strávený s pokřivenou osobností způsobí, že začneme svět vnímat z jeho perspektivy.⁹³ Charisma postavy může být hnacím motorem diváckých sympatií stejně jako fascinace postavou, kdy divák obdivuje jeho inteligenci. Mittel zmiňuje kognitivní koncept machiavelistické inteligence, ve kterém úspěch v sociálně komplexním prostředí závisí na schopnosti porozumět a manipulovat ostatními lidmi.⁹⁴ A to je bezesporu případ postavy Franka Underwooda, který velmi schopně manipuluje lidmi a kterému rozhodně nechybí charisma.

Podle Mittela je běžné, že jsou muži respektováni a obdivováni za nemilosrdnost, prosazování svých vlastních zájmů a úspěch za každou cenu, zatímco ženské postavy jsou stále konstruovány jako pečující, milosrdné a nesobecké, spíše než mocné.⁹⁵ Na ženské antihrdinky tudíž v televizi nelze prakticky narazit, taková konstrukce by byla domněle až příliš kontroverzní. Claire Underwood však je antihrdinkou. Řada situací ve vyprávění ukazuje, že je sobecká, bezohledná, ambiciózní a krutá. Svého muže plně podporuje ve všech podrazech a špinavostech a sama si jde podobně bezohledným způsobem za svými cíli. Přesto všechno se u postavy Claire objevují náznaky lítosti, mateřství, lásky a pochopení. V druhé epizodě první sezóny je Claire nucena zbavit se poloviny zaměstnanců, aby vyhověla plánu svého manžela. Mezi vyhozenými zaměstnanci je také její starší asistentka. Claire s ní jedná bez skrupulí, ale později si v kavárně všimne starší paní za barem, která již není tak schopná jako její mladší kolegové, a na obličeji jí jde rozpoznat lítost. Uvědomí si, že vyhodila ženu ve vyšším věku a pro tu nebude jednoduché vrátit se zpět do pracovního procesu. Ve třetí epizodě jde Claire běhat a

⁹³ Tamtéž, s. 144.

⁹⁴ Tamtéž, s. 145.

⁹⁵ Tamtéž, s. 150.

zkrátí si cestu přes hřbitov, na kterém ji slovně napadne žena kvůli údajnému zneuctění místa odpočinku. Při příštím běhu se už hřbitovu vyhne. Tato scéna naznačuje, že Claire má přeci jen určité morální zásady a ve vyprávění tak přeci jen dochází k relativizaci jejího statusu ryzí antihrdinky. V tomto ohledu seriál naplňuje určitý stereotyp a přiklání se k verzi mužské postavy coby dominantního antihrdiny, který teoreticky není až tolik kontroverzní konstrukcí. Margrethe Bruun Vaage ve své publikaci o antihrdinech v americké televizi popisuje Claire Underwood jako potenciální antihrdinku, která však neměla šanci se plně v zápornou postavu vyvinout. V první sezóně má Claire aférku s bývalým milencem, což naznačuje, že ve skutečnosti touží mít jiný život, možná více autentický než ten, který má se svým vypočítavým manželem. Claiřina postava má v sobě náznaky pocitu viny za to, co způsobuje jiným, stejně jako smutek a melancholii. Na rozdíl od ní nikdy nevidíme Franka, že by se cítil provinile.⁹⁶

Jeden ze sloganů doprovázejících reklamní kampaň seriálu a týkající se postavy Claire Underwood byl: „Za každým velkým mužem se skrývá žena s krví na rukou.“⁹⁷ Tento slogan limituje ženskou hlavní hrdinku na postavu, která jen sekunduje svému mocnému muži, což se ukáže jako záležitost, která Claire nenechá klidnou a v třetí sezóně se rozhodne od svého muže oprostít a osamostatnit.

Postavu Claire zjevně nenechávají chladnou věčné dotazy reportérů, z jakého důvodu se s Frankem rozhodli nemít děti. Divák se může pouze domnívat, je-li to z důvodu jeho homosexuality, jeho nenávisti k dětem nebo čistě jen pragmatické rozhodnutí a obětování osobního života kariéře. I v tyto momenty se projevuje komplexnost vyprávění, kdy diváci i přes množství informací, distribuovaných jim navíc i formou přímého oslovení, musí váhat mezi několika různými motivacemi jednání hlavní postavy. Tento mechanismus Mittelem nazývaný „*mind reading*“, tedy stálá snaha zjišťovat, co se postavám „děje v hlavě“, je také jedním z projevů komplexního vyprávění.⁹⁸ Frank svůj postoj k rodičovství vyjadřuje jasně, avšak Claire se svým rozhodnutím bojuje a dochází na konzultace ke gynekoložce, která ji ujistí, že na dítě má stále ještě čas. Spolu s prvními náznaky menopauzy si Claire

⁹⁶ VAAGE, Margrethe Bruun. *The Antihero in American Television*. New York and London: Routledge, 2016, s. 170.

⁹⁷ „Behind every great man is a woman with blood on her hands.“

⁹⁸ MITTEL, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015, s. 132.

uvědomuje, že je možná poslední šance mít dítě. V průběhu první sezóny své rozhodnutí nemít děti uzavře a v sezóně druhé svou lítost přemění ve zlobu a žárlivost, kterou korunuje výrokem na adresu své těhotné kolegyně: „Jsem ochotna nechat v tobě tvé dítě umřít, pokud to bude zapotřebí.“⁹⁹ V takovéto chvíli je velmi těžké s postavou Claire sympatizovat. I přesto že se zdá, že v ní s postupem času nezůstalo ani kousek citu, dokáže divácké sympatie opět získat, když se rozpláče kvůli tomu, že zradila svého milence nebo když se cítí být zodpovědná za pokus o sebevraždu mladé vojínky, kterou přesvědčila, aby veřejně promluvila o svém znásilnění. Claire je komplikovaná postava, která není kladná, ale ani zcela záporná. Rozhodně to však je jedna z prvních komplexních antihrdinek.

Product placement

Jedním z narativních nástrojů, které stojí za zmínku, je využití *product placementu* k vykreslení charakteru postav a k nastínění jejich vzájemné hierarchie. Spojení tohoto ekonomického prvku s vyprávěním není příliš typické. Za pomoci rekvizit a známých brandů jsou tvůrci schopni divákovi podvědomě sdělovat informace o postavě. V *House of Cards* lze viditelně odlišit zejména produkty značky Apple, Blackberry, Toshiba a Dell.

Frank Underwood používá telefon značky BlackBerry. Nejčastěji píše SMS a telefonuje pouze, když je to nutné. Většina jeho telefonních hovorů je s jeho ženou Claire, což poukazuje na jejich osobní vztah.¹⁰⁰ Telefon BlackBerry nejvíce proslavil prezident USA Barack Obama a tak není náhoda, že tvůrci spojili právě tento přístroj s postavou Franka Underwooda, i v tomto ohledu dochází k určitému intertextuálnímu momentu.

Claire vlastní bílý iPhone, Macbook a iPod. Telefon využívá nejčastěji pro osobní hovory se svým milencem a manželem a iPod pro práci ve svém volném čase, třeba při odpočinku v posteli. Její tichá, ale intenzivní osobnost a sofistikovanost jdou

⁹⁹ (EP01S02, 30:50), „I am willing to let your child wither and die inside you if that's what's required.“

¹⁰⁰ JONAS, Miriam. *The implementation of product placement and the role of advertising in the US TV show "House of Cards"*, Nепublikováno[online], cit. dne 10. 4. 2017, s. 19.

ruku v ruce s užíváním iPhoneu.¹⁰¹ Claire působí na svůj věk velmi mladistvě a je to krásná žena. To je důvod, proč jí tvůrci spojili s iPhoneem, jehož cílová skupina jsou mladí sofistikovaní lidé.¹⁰²

Zoe Barnes, reportérka, která se zaplete s Frankem Underwoodem a stane se obětí jeho intrik, je mladá, ještě nezkušená žena, která je naivní, ale ambiciózní. Reprezentuje mladou generaci, a proto taky vlastní iPhone, na rozdíl od Claire je ale její telefon černý. Bílá v tomto případě poukazuje na vyšší kruhy a jistou aristokratičnost Claire, která Zoe chybí.

Doug Stamper, Frankova pravá ruka a věrný vykonavatel Frankovi zlovůle, pracuje s telefonem BlackBerry, který využívá nejen na posílání zpráv a telefonování, ale i pro emaily. Ve své pracovně má počítač iMac, což z něj činí moderního muže s globálním rozhledem.¹⁰³

Peter Russo, kongresman ve středních letech, který má blíže k obyčejným lidem, sice taky používá BlackBerry, ale v kanceláři pracuje na počítači, který využívá operační systém Windows a doma na stole mu leží laptop Toshiba. To, že nevlastní produkty Apple, z něj vytváří člověka, který není tolik na úrovni a který není prominentní jako Claire nebo Frank.

Tohle je pouze malý náznak toho, jakým způsobem by se dal *product placement* dále interpretovat. Je to právoplatná součást komplexně vytvořeného seriálu, který má intertextuální, ikonografické a symbolické funkce a možná i mnoho dalších vlastností, kterým jsem se v práci neměla možnost plně věnovat.

Reflexe aktuálních témat

Seriál *House of Cards* je možné označit za velmi propracovanou seriálovou konstrukci naplňující mnohé z předpokladů toho, co Jason Mittel formuluje jako komplexní vyprávění. Název seriálu implikuje vratkost politického systému, nestabilitu moci a chatrné základy Frankova postupně nabitého vítězství. Jen těžko se lze vyhnout otázce, zda seriál reprezentuje politickou realitu dneška. Kromě

¹⁰¹ Tamtéž, s. 20.

¹⁰² Tamtéž, s. 20.

¹⁰³ Tamtéž, s. 21.

toho, že napomáhá divákovi orientovat se v tom, jak americká vláda funguje a jakým způsobem by její členové mohli být motivováni a na základě čeho se teoreticky rozhodují, určitě také ovlivňuje divákovu důvěru ve vlastní politické reprezentanty.

Pořad vykazuje mnoho paralel s politickou současností a netají se tím, že scenáristicky a dokonce distribučně reaguje na politická témata hýbající Amerikou. Tyto paralely posilují některé intertextuální prvky, například i ty fungující na úrovni práce s vybranými firemními brandy. Na úrovni distribuční je to třeba fakt, že pátá sezóna byla vědomě zpožděna a vypuštěna na trh až v den inaugurace nově zvoleného prezidenta Donalda Trumpa. První sezóna se týkala Frankova boje za prosazení zákona o vzdělávání, což bylo téma, které hýbalo Amerikou v době, kdy se rodil scénář. Ve čtvrté sezóně se seriál tematicky dotýká rusko-amerických vztahů a v sezóně páté se dokonce objeví teroristická skupina připomínající ISIS.

Výroky ze seriálu *House of Cards* se staly součástí americké politické rétoriky a nástrojem k ironizování politiků na sociálních sítích. Seriál se také věnuje mnoha sociálním problémům současnosti. Dotýká se problematiky ageismu, když nechá Claire vyhodit starší zaměstnankyni a ta má pak problém najít práci. Věnuje se také feministickým otázkám a málo diskutovaným problémům jako jsou sexualita, znásilnění nebo potraty. Claire se veřejně přizná, že šla na potrat, ale zatají pravý důvod a počet zákroků, protože by ji veřejnost odsoudila. Claire nemá děti a často kvůli tomu naráží na negativní reakce. Seriál tak poukazuje na fakt, že od ženy se stále očekává, že musí mít děti a pakliže je nemá, je s ní něco v nepořádku a zaslouhuje si veřejné odsouzení.

Caitlin Maple ve své studii *An Unlikely Voice of Social Change: Underlying Themes in House of Cards*¹⁰⁴ vyzdvihuje pořad pro své průkopnické zobrazení sexuality. V průběhu celého seriálu je lehce naznačována Frankova potenciální homosexualita. V jedenácté epizodě druhé sezóny pak dojde mezi Frankem, Claire a jejich řidičem Meechumem k sexuálnímu aktu, aniž by to bylo zobrazeno vulgárně nebo vykresleno jako skandální.

¹⁰⁴ MAPLE, Caitlin. *An Unlikely Voice of Social Change: Underlying Themes in House of Cards*, nepublikováno [online], cit. dne 15. 4. 2017., s. 4.

ZÁVĚR

Pro tuto práci jsem si stanovila cíl pojmenovat, jakými způsoby naplňuje seriál *House of Cards* charakter komplexního vyprávění. Tento seriál na první pohled využívá spíše konvenční vyprávěcí techniky (preferuje chronologicky vyprávěný děj, absentuje užití flashbacků či flashforwardů, televizního vyprávěče lze považovat za důvěryhodného apod.) a neexperimentuje ani na úrovni televizního stylu (žádné zvláštní excesivní posuny od tradičního nakládání s kamerou, pečlivá práce s mizanscénou, která však na sebe nepoutá výrazněji pozornost). Jeho progresivní charakter lze vidět zejména ve využití v televizi spíše neobvyklého narativního nástroje, přímého oslovení diváka hlavní postavou. Porušování čtvrté stěny má v seriálu mnoho funkcí - od informativního poslání, přes funkci dokreslení charakteru postavy, až po narativní „speciální efekt“¹⁰⁵. Inovativním prvkem seriálu je také konstrukce protagonistů - postavy v seriálu jsou ambivalentní konstrukty, bez možnosti jednoznačně je zasadit do tradičních škatulek záporných či kladných postav. Za výjimečnou lze považovat především postavu Claire Underwood, kterou lze pojmenovat jako jednu z mála antihrdinek současné televize. Ve své práci jsem však tento status relativizovala ve vztahu k jejímu manželovi.

Vztahy mezi postavami jsou nejen komplikované, ale mění se i v průběhu seriálu, stejně jako charaktery některých z nich. Můj zájem o první dvě sezóny nepostihuje jednu z radikálnějších proměn již zmíněné Claire. Právě takovou transformaci, která přirozeně vyplývá z příběhu, považuje Jason Mittel za průvodní jev komplexně vyprávěné televize.¹⁰⁶ Nicméně již ve dvou mých zkoumaných sezónách je tato transformace zahájena. Vedle ní je možné za projev komplexity považovat i unikající definici hlavního protagonisty, kdy se jasnému vysvětlení nakonec vzpírá i jeden z poměrně odvážných konstruktů (a to v rámci historie filmu i televize), tedy bisexuální či homosexuální preference amerického prezidenta. Ke komplexitě vyprávění seriálu *House of Cards* přispívá i to, co bych nazvala rozvinutým

¹⁰⁵ MITTEL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 2006, č. 58.

¹⁰⁶ MITTEL, Jason. The Qualities of complexity: Vast versus dense seriality in contemporary television. In: JACOBS, Jason – PEACOCK, Steven (eds.). *Television Aesthetics and Style*. New York and London: Bloomsbury, 2013, s. 45-56.

popisem sítě institucí, tedy fungování politického systému americké vlády, médií a nakonec i instituce rodiny. I takovou rozvinutou a soudržnou strukturu Mittel považuje za charakteristiku komplexně vybudovaného seriálu.¹⁰⁷

Vedle vlastností komplexního vyprávění představených v různých textech Jasona Mittela jsem do analýzy zahrnula i další témata, která sice nejsou přímo vztahována k tomuto konceptu, která ale považuji za charakteristiky přispívající k propracovanosti seriálu *House of Cards*. Stručně jsem naznačila nejen interpretačně zajímavou titulkovou sekvenci, ale i její drobnou proměnu při přechodu do druhé sezóny. Tato proměna je sice na první pohled nenápadná, ale její odhalení může být pro skutečně oddané publikum zajímavou odměnou a pro jedince potvrzením si své pozice pozorného diváka. Podobně propracované postupy jsem naznačila i v propagačních materiálech, které na uvedení seriálu upozorňovaly. Také samotná distribuční strategie tohoto pořadu naznačuje, že se jedná o velmi promyšlené dílo – uvedení poslední řady přímo reagovalo na aktuální prezidentské volby. V seriálu je množství dalších symbolických i přímočarých odkazů na společenská témata, ať už populární či tabuizovaná, a seriál se nebojí nepokrytě reflektovat aktuální politické dění. Toto tedy nejsou sice aspekty, které Jason Mittel považuje za příznačné pro komplexní seriály, dotváří ale obraz seriálu *House of Cards* jako jednoho ze zajímavých produktů současné seriálové televize. Sám Mittel tvrdí, že budoucí historici se budou upínat při psaní dějin televize k výjimečným projektům, nikoli převládajícím konvenčním pořadům.¹⁰⁸ *House of Cards* by teoreticky měl patřit právě k těmto seriálům – díky způsobu vyprávění, které je možné nazvat komplexním, inovativnímu produkčnímu záměru pracujícímu s novými typy dat (big data), promyšlené distribuci a schopnosti reagovat na aktuální témata nejen americké společnosti.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ MITTEL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 2006, č. 58.

LITERATURA

ALLRATH, Gaby – GYMNICH, Marion. *Narrative Strategies in Television Series*. London: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 978-1-4039-9605-3.

ATCHISON Shane – BURBY, Jason: *Big data and creativity: What we can learn from House of Cards*. TNW [online], cit. dne 12. 4. 2017, dostupné z: https://thenextweb.com/insider/2016/03/20/data-inspires-creativity/#.tnw_GuSINfou.

BARTON, M. Kristin. “Chalk one up for the Internet: It has killed Arrested Development.“: The Series’ Revival, Binge Watching and Fan/Critic Antagonism. In BARTON, M. Kristin (ed.). *A State of Arrested Development: Critical Essays on the Innovative Television Comedy*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015. ISBN 978-0786479917.

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Umění filmu*. Praha: Nakladatelství Amu, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BOSSCHE, Laura Van Den. *The Evolutions of Serialised Television in House of Cards*. Master’s Thesis. Faculty of Arts and Philosophy. Ghent University, 2016.

BUTLER, G. Jeremy. *Television: Critical Methods and Applications*. 1th edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. ISBN 0-8058-5415-0.

BUTLER, G. Jeremy. *Television Style*. 1st edition. New York and London: Routledge, 2010. ISBN 0-415-96512-8.

CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. 1st edition. London: BFI, 2001. ISBN 0-85170-849-8.

DAVIDSON, E. Lindsey. *The World According to Frank Underwood: Politics and Power in "House of Cards"* (2015). CMC Senior Theses. Paper 1052 [online], cit. 21. 1. 2017, dostupné z http://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/1052.

DOBBS, Michael. *Dům z karet*. ARGO, Praha: 2017, ISBN 978-80-257-2061-5.

GIANNANTONI, Daniele. *Netflix: TV series during the Web 2.0 era*. Nепublikováno [online], 2015, cit. Dne 2. 3. 2017, dostupné z https://www.academia.edu/14144614/Netflix_TV_series_during_the_Web_2.0_era.

HAMMOND, Michael – MAZDON, Lucy (eds.). *The Contemporary Television Series*. Edinburgh University Press, 2005. ISBN 07486-19003.

House of Cards Trilogy, BBC [online], cit. dne 7. 9. 2016, dostupné z <http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1F1TT8ng10xQn3fTrdgy2RM/house-of-cards-trilogy>.

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

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

JONAS, Miriam. *The implementation of product placement and the role of advertising in the US TV show "House of Cards"*, Nепublikováno [online], cit. dne 10.4.2017, dostupné z https://www.academia.edu/5851371/The_implementation_of_product_placement_and_the_role_of_advertising_in_the_US_TV_show_House_of_cards.

KORDA, Jakub. Když si televize značkuje svůj prostor. *Illuminate*, Ročník 25, 2013, č. 2.

KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1*. Olomouc: Vydavatelství UP 2014. ISBN 978-80-244-4212-9.

MAPLE, Caitlin. *An Unlikely Voice of Social Change: Underlying Themes in House of Cards*, Nепublikováno [online], cit. dne 10. 4. 2017, dostupné z https://www.academia.edu/10116733/An_Unlikely_Voice_of_Social_Change_Underlying_Themes_in_House_of_Cards.

MASTERS, Tim. *Kevin Spacey's Richard III wows critics*. BBC News [online], cit. dne 18. 4. 2017, dostupné z <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-13966875>.

McCABE, Janet – AKASS, Kim (eds.). *Quality TV – Contemporary American Television and Beyond*. New York and London: I.B.Tauris, 2007. ISBN 978-1-845115104.

MITTEL, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015. ISBN 978-0-8147-7135-8.

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

MITTEL, Jason. The Qualities of complexity: Vast versus dense seriality in contemporary television. In: JACOBS, Jason – PEACOCK, Steven (eds.). *Television Aesthetics and Style*. New York and London: Bloomsbury, 2013, s. 45-56. ISBN 978-1-4411-5751-5.

ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-246-6.

QUELOZ, Matthieu. *The Janus Face at the Edge of the Frame: Breaking the Fourth Wall in House of Cards*, Nepublikováno [online], cit. dne 2. 3. 2017, dostupné z https://www.academia.edu/14816175/The_Janus_Face_at_the_Edge_of_the_Frame_Breaking_the_Fourth_Wall_in_House_of_Cards.

VAAGE, Margrethe Bruun. *The Antihero in American Television*. New York and London. Routledge, 2016. ISBN 978-1-138-88597-4.

WEST, Kelly. *Unsurprising: Netflix Survey Indicates People Like to Binge-Watch TV*. Cinema Blend [online], cit. dne 8. 9. 2016, dostupné z <http://www.cinemablend.com/television/Unsurprising-Netflix-Survey-Indicates-People-Like-Binge-Watch-TV-61045.html>.

WILLIAMS, Raymond. *Television-Technology and Cultural Form*. 3rd edition. London: Collins, 2003 (poprvé vydáno 1974). ISBN 0-415-31456-9.

PRAMENY

House of Cards [TV]. Sezóna 1-2. Netflix, USA.

House of Cards [TV]. Režie Paul Seed. BBC, 1990.

Anuncio Renault Espace 2015 Kevin Spacey, In *Youtube* [online]. Zveřejněno 15. 4. 2015 [vid. 10. 4. 2016], dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=e1GmA19I-E4>.

House of Cards 11.11. In *Youtube* [online]. Zveřejněno 24. 11. 2015 [vid. 10. 4. 24. 11. 2015], dostupné z https://www.youtube.com/watch?v=TlCQC_7uIuc.

The James McTaggart Memorial Lecture 2013: Kevin Spacey. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 22. 8. 2013 [vid. 16. 9. 2016], dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=oheDqofa5NM>.

NÁZEV:

House of Cards - příklad komplexního vyprávění

AUTOR:

Zuzana Schwagerová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zabývá analýzou vyprávěcích postupů prvních dvou sezón amerického seriálu House of Cards z produkce společnosti Netflix. Hlavním terminologickým a metodologickým východiskem je koncept tzv. komplexní narace formulovaný teoretikem Jason Mittelem, který v něm reagoval na proměnu vyprávění v americké televizní tvorbě od 90. let. Konkrétním cílem práce je tedy stanovit, zda a jakými způsoby uvedený seriál dosahuje charakteristik komplexní televize.

KLÍČOVÁ SLOVA:

televize, komplexní vyprávění, televizní narace, House of Cards, antihrdina

TITLE:

House of Cards - case of complex narration

AUTHOR:

Zuzana Schwagerová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis focuses on analysis of narrative strategies of the first two seasons of American series House of Cards from Netflix production. Main terminological and methodological resource is the concept of Complex TV formulated by scholar Jason Mittell who in this study reacted to shifts in narration in American television in the 90'. Particular aim of this thesis is to describe if and how the series fulfills the complex TV characteristics.

KEYWORDS:

television, complex narration, television narrative, House of Cards, antihero