

Diplomová práce

Problematika diskurzu filmového stylu v televizi

Klára Feikusová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.
Studijní program: Filmová studia – Televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Problematika diskurzu filmového stylu v televizi* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. et Mgr. Janě Jedličkové, Ph.D. za odborné vedení práce. Děkuji jí za veškeré rady, čas a trpělivost, které mi věnovala. Dále děkuji Mgr. Ivetě Jansové, Ph.D. za konzultace metodologie práce. Děkuji Báře Kapláňkové, jež je vždy ochotná mě vyslechnout. Nakonec chci poděkovat své rodině za zázemí a podporu.

OBSAH

| | |
|---|-----------|
| ÚVOD..... | 6 |
| METODOLOGIE A TEORETICKÁ VÝCHODISKA..... | 12 |
| KRITIKA LITERATURY..... | 15 |
| 1. VZTAH FILMU A TELEVIZE S OHLEDEM NA STYL..... | 21 |
| 1.1 HISTORICKÝ VÝVOJ TELEVIZE A REAKCE FILMU NA NOVÉ MÉDIUM..... | 22 |
| 1.2 SHRNUÍ..... | 29 |
| 2. FILMOVÝ STYL..... | 31 |
| 2.1 MÁ FILM ESENCI?..... | 31 |
| 2.2 FILMOVÝ STYL V MNOŽNÉM ČÍSLE..... | 34 |
| 2.2.1 ŽÁNŘ, OBDOBÍ, AUTOR, SMĚR..... | 34 |
| 2.3 SPEKTÁKL..... | 36 |
| 2.4 SHRNUÍ..... | 37 |
| 3. TELEVIZNÍ STYL..... | 39 |
| 3.1 MÝTUS JEDNOTNÉHO TELEVIZNÍHO STYLU..... | 39 |
| 3.1.1 AUDIALITA VS. VIZUALITA V TELEVIZI..... | 42 |
| 3.1.2 MEDIÁLNÍ SPECIFICITA..... | 47 |
| 3.1.3 TEORIE LETMÉHO POHLEDU (GLANCE THEORY)..... | 49 |
| 3.2 TELEVIZUALITA..... | 51 |
| 3.2.1 STYL NULOVÉHO STUPNĚ (ZERO-DEGREE STYLE)..... | 53 |
| 3.3 SHRNUÍ..... | 54 |
| 4. DISKURZ POUŽÍVÁNÍ POJMU CINEMATIZACE TELEVIZE A JEHO PROBLEMATIČNOST..... | 55 |
| 4.1 CINEMATIZACE TELEVIZE COBY DŮKAZ TECHNOLOGICKÉHO VÝVOJE..... | 57 |
| 4.2 ESENCIALISTICKÝ PODTEXT CINEMATIZACE TELEVIZE..... | 62 |
| 4.3 CINEMATIZACE TELEVIZE A KULTURNÍ HIERARCHIE..... | 64 |

| | |
|--|-----------|
| 4.4 CINEMATIZACE TELEVIZE JAKO KONSTRUKT A BRANDING..... | 66 |
| 4.5 NEJEDNOTNÝ VÝZNAM TERMÍNU CINEMATIZACE TELEVIZE..... | 67 |
| 4.6 FILMOVÝ STYL V TELEVIZI A MEDIÁLNÍ KONVERGENCE..... | 70 |
| 4.7 SHRnutí..... | 72 |
| 5. PROBLEMATIČNOST POUŽÍVÁNÍ POJMU FILMOVÝ STYL V TELEVIZI..... | 73 |
| 5.1 PROBLEMATIČNOST POJMU CINEMATIZACE TELEVIZE (NEJEN) PRO TELEVIZNÍ STUDIA..... | 74 |
| 5.1.1 APLIKACE TERMÍNU FILMOVÝ STYL V TELEVIZI..... | 77 |
| ZÁVĚR..... | 79 |
| SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY..... | 85 |
| PRAMENY..... | 83 |
| FILMY..... | 83 |
| SERIÁLY A TELEVIZNÍ FILMY..... | 83 |
| LITERATURA..... | 86 |
| ELEKTRONICKÉ ZDROJE..... | 90 |
| OBRAZOVÁ PŘÍLOHA..... | 93 |

Úvod

Isaac Heller: „*Vážně potřebujeme barvu? Vážně se máme spokojit s tím, co už tady bylo? Nechcete skutečně vidět svět? Je to komplikované místo a lidé jsou komplexní stvoření. Jejich vnitřní životy jsou malovány mnoha různými odstíny a tóny. A barevná televize Zenith Marseille... Ta přináší hluboké složitosti vesmíru přímo do vašeho obývacího pokoje.*” (Once Upon a Time, s04e22)

Vztah mezi televizními a filmovými technologiemi začíná už v prehistorii obou médií, v 19. století. Ačkoli vznikaly víceméně zároveň,¹ na televizi je často nahlíženo jako na pozdě přichozího, nevyspělého sourozence filmu.² Stejný přístup kritici často aplikují také na televizní audiovizuální styl.³ Zatímco filmový styl bývá spojován s vizuální sofistikovaností,⁴ televizní styl je zúžen na svou schopnost živého vysílání, či na své negativní atributy (malý obraz, špatné rozlišení atd.).⁵ Pokud je styl v televizi označován za sofistikovaný, je to v návaznosti na filmový styl. Glen Creeber píše, že „*až v raných 80. letech televizní pořady jako Miami Vice začaly vykazovat skutečný dojem 'filmovosti', vytvářející vizuální a zvukovou sofistikovanost málokdy dříve viděnou na malé obrazovce*“.⁶ Tento „dojem filmovosti“ se nazývá cinematizace televize.

Cinematizace televize či spojení *filmový styl v televizi* se běžně objevuje jak v odborné literatuře (viz John Thornton Caldwell, Robin Nelson, Helen Wheatley aj.), tak v popularizačních textech.⁷ Odkazuje k vlivu filmového stylu na televizní

¹ ATTALAH, Paul. A Usable History for the Study of Television. In KISPAL-KOVACS, Joseph – MIRRLEES, Tanner (eds.). *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*. Oxford: Oxford University Press. 2013. s. 78.

² LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 5.

³ Dále v textu již jen styl, přičemž upřesňuji pouze médium, k němuž je odkazováno.

⁴ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 89.

⁵ BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. London: Taylor & Francis Ltd. 2010. s. 1-2.

⁶ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 87.

⁷ Např. SEXTON, Max. *Problems of Style in High-End Television Drama*. CST Online [Online]. 2018-06-22 [Citace z 2019-03-01]. Dostupné z: <https://cstonline.net/problems-of-style-in-high-end-television-drama-by-max-sexton/>

LUCAS, Christopher. *The Golden Age of Television [Cinematography]*. Flow [Online]. 2014-10-27 [Citace 2019-03-01]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/2014/10/the-golden-age-of-television-cinematography-christopher-lucas-trinity-university/>

HAVAS, Julia. *Television: Where Patriarchy and Grown-Up Cinema Goes to Die*. CST Online [Online]. 2015-03-06 [Citace z 2019-03-01]. Dostupné z: <https://cstonline.net/television-where->

styl. Cinematizace televize je však z mnoha důvodů problematický termín. Za první film i televize jsou natolik variabilní média s dlouhou historií a množstvím žánrů, národních i autorských přístupů, že je nelze jednoduše definovat. Film ani televize nemají jednotný styl. Pokud tento styl není specifikovaný (např. styl filmu noir, neorealistický styl), což se často děje,⁸ má pojem příliš vágní povahu a ztrácí na užitečnosti.

Pojem cinematizace televize je dále problematický, protože implikuje kulturní hierarchii mezi médii (film je lepší než televize) a televizními obsahy jako takovými (*filmové* pořady jsou lepší než *nefilmové*). Podle Deborah Jaramillo je televize „*situována coby limitující sebe sama a film nějak může osvobodit televizi od ní samotné*“.⁹ Cinematizace televize je zároveň legitimizující strategie, ale jak upozorňují Elana Levine a Michael Z. Newman, tato legitimizace se týká pouze určité části TV tvorby (quality TV) na úkor jiné televize (cokoliv, co není quality TV).¹⁰ Ve výsledku může tato strategie přinést více škody než užitku. Jak píše Brett Mills, užití pojmu filmový „*v televizních studiích nikdy není nevinné*“.¹¹ Podle něj je problematické již to, že se tento termín vůbec používá, jelikož reprezentuje „*přetrvávající znepokojení ohledně stylistické bohatosti, rozmanitosti a specifičnosti média, o němž říkáme, že jej studujeme*“.¹² To znamená, že televize – i přes proklamovanou legitimizaci jako média a studijního oboru – pořád sebou nese konotace špatného objektu a nízké kultury.¹³ A užívání cinematizace televize tyto

patriarchy-and-grown-up-cinema-go-to-die-by-julia-havas/

⁸ Kupříkladu Robin Nelson filmový styl v televizi definuje jako „*zlepšený vizuální styl, jelikož moderní technologie samozřejmě dovolují náročnější vizuální obraz a efektivnější soundtrack*“. Ačkoli si uvědomuje vágnost pojmu *filmový*, přesto jej neproblematicky používá a nesnaží se jej specifikovat. Jeho definice navíc nevysvětluje, proč by filmový styl měl z podstaty reprezentovat technickou kvalitu. Tento přístup se objevuje také u dalších teoretiků, např. Johna Thortona Caldwell a Glenu Creebera, kteří však, na rozdíl od Nelsona, věnují více prostoru průmyslovému a technologickému kontextu a „*filmovou*“ povahu moderních pořadů staví do kontrastu s ranou televizí a jejími technickými limity. Zvláště pak Caldwell detailně vysvětluje, co pro něj znamená *filmový styl* a jak se dle něj projevuje v televizi. O tom píšou podrobněji v kapitole věnující se televiznímu stylu.

NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama*. Manchester: Manchester University Press. 2008. s. 11.

⁹ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 68.

¹⁰ LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 5.

¹¹ 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. s. 65.

¹² Tamtéž, s. 65.

¹³ ATTALAH, Paul. A Usable History for the Study of Television. In KISPAL-KOVACS, Joseph – MIRRLEES, Tanner (eds.). *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US*

konotace uchovává.

Z těchto důvodů jsem se rozhodla zkoumat a problematizovat koncept cinematizaci televize, respektive diskurz jeho užívání, který jej udržuje v akademickém a kritickém oběhu. Cílem této práce je podrobit tento diskurz analýze a polemizovat o užitečnosti termínu cinematizace pro televizní studia. Způsob, jakým je termín používán, nabízí náhled do myšlení o televizi a televizních studiích. Tento termín je konstrukt a z toho důvodu je třeba s ním takto pracovat. Vycházím zde z definice diskurzu Michela Foucaulta, který diskurz vnímá jako soubor „*praktik, které systematicky vytvářejí objekty, o nichž mluví*“.¹⁴ Podle něj je diskurz řízen mocí. Diskurz formuje slova a dává jim význam,¹⁵ proto jej nelze redukovat na pouhou mluvu.¹⁶

Je na místě také specifikovat, že diskurz, jemuž se v práci věnuji, je euro-americký. Jelikož teoretici a teoretičky - John Thornton Caldwell, Glen Creeber, Sue Turnbull, Robin Nelson, Jeremy Butler a další - spoluvytvářející tento diskurz pocházejí z USA nebo Evropy a zabývají se (především) americkou, ale i evropskou tvorbou a jejími kulturně-historickým kontextem, také já se mu budu věnovat. Soustředím se výhradně na fikční televizní tvorbu, jíž se diskurz týká, ačkoli existují texty o filmové povaze faktuálních, především pak dokumentárních televizních pořadů.¹⁷ Jak upozorňuje Brett Mills, o cinematizaci televize se píše především v souvislosti s dramatickou fikční tvorbou.¹⁸ Nicméně téma cinematizace faktuální televizní tvorby si zaslouží rozvést, a to nejlépe na poli samostatné práce.

Pokud jde o strukturu mé diplomové práce, volím následující chronologii. Nejdříve stručně popisují historické provázání filmu a televize. Domnívám se, že je nutné ho zmínit, neboť v následujících kapitolách na tuto historii budu odkazovat. Také dokazuje, proč je problematické mluvit o cinematizaci televize. Jedná se totiž o média, která se sice do značné míry odlišují (v průmyslu, distribuci, stylu, naraci

Television Studies. Oxford: Oxford University Press. 2013. s. 86.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Archeologie věděni*. Praha: Herrmann & synové. 2002. s. 78-79.

¹⁵ DENZIN, Norman K. - LINCOLN, Yvonna. *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: SAGE Publications Inc. 2005. s. 491.

¹⁶ FOUCAULT, Michel. *Archeologie věděni*. Praha: Herrmann & synové. 2002. s. 79.

¹⁷ Např. sekce (4. část) *Non-fiction and History* v *Television Style and Aesthetics* Jasona Jacobse a Stevena Peacocka nebo sekce (2. část) *Spectacular Landscapes and the Natural World: Exploring Beautiful Television* ve *Spectacular Television* Helen Wheatley.

¹⁸ 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. s. 63.

aj.), zároveň sdílejí určité technologie a praktiky a vzájemně se historicky ovlivňovaly a stále ovlivňují. Je tedy těžké tato média separovat, zároveň by bylo chybné je označit za totožné. Následuje kapitola, zabývající se otázkou, co to znamená a jak se používá termín filmový styl. Cílem kapitoly není přísně vymezená definice, ale problematizace pojmu. Stejný přístup aplikuji v další kapitole věnující se televiznímu stylu. Kromě analýzy způsobu, jakým se s pojmem pracuje a jak se liší či podobá v pojetí teoretiků a teoretiček. Domnívám se, že tato tematika poukazuje na kulturní status a implicitní hierarchizaci televize, stejně jako cinematizace televize. Hlavním tématem však je diskurz používání filmového stylu v televizi, který tvoří čtvrtou kapitolu diplomové práce. V této části se zaměřuji na jeho způsoby užívání, jeho možnosti a omezení, jež rozvinu v poslední kapitole, kde zvážím užitečnost pojmu cinematizace televize pro televizní studia. Domnívám se, že pokud chceme termín používat, je třeba ho rozšířit a specifikovat.

Jako metodologii jsem si zvolila zakotvenou teorii, jejíž otevřenost a flexibilitu považuji za výhodnou. Jedná se o metodologii kvalitativní a induktivní. Čerpám zde z textů T. Marshalla Egana, Jana Hendla, Larse Mjøseta, Barneyho Glasera, Anselma Strausse a Juliet Corbin. Zakotvená teorie vyhovuje svým otevřeným přístupem potřebám této práce. Navíc je anti-esencialistická („... *důraz na odsunutí předem vytvořených dojmů před a během budování teorie*“),¹⁹ stejně jako dle mého film a televize, o čemž zde píší v kapitolách věnujícím se stylu těchto médií.

O cinematizaci televize se začalo psát v 90. letech 20. století, přičemž nejvlivnějším průkopníkem tohoto pojmu je John Thornton Caldwell, který jej definuje ve své knize *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. Od té doby vznikla řada odborných textů a filmový styl bývá často zmiňován jak v kritikách, tak popularizačních článcích.²⁰ Nevznikla zatím publikace, která by se věnovala čistě filmovému stylu v televizi, tedy aspoň ne

¹⁹ EGAN, T. Marshall. *Grounded Theory Research and Theory Building*. In *Advances in Developing Human Resources*, vol. 4, č. 3. Srpen 2002. s. 278.

²⁰ Např. SEITZ ZOLLER, Matt - WADE, Chris. What Does 'Cinematic TV' Really Mean? *Vulture* [Online]. 2015-10-21 [Citace z 2019-03-01]. Dostupné z:

<https://www.vulture.com/2015/10/cinematic-tv-what-does-it-really-mean.html>

O'Falt, Chris. *As TV Quality Rivals Film, Showrunners Must Stop Being Embarrassed by the Small Screen*. *IndieWire* [Online]. 2017-04-17 [Citace z 2019-03-01]. Dostupné z:

<https://www.indiewire.com/2017/04/cinematic-television-mr-robot-the-knick-mad-men-game-of-thrones-1201806292/>

BLYTH, Antonia. *Directors Panel Focuses On Cinematic Television & Broadcast vs. Cable – TCA*.

Deadline [Online]. 2017-07-29 [Citace z 2019-03-01]. Dostupné z:

<https://deadline.com/2017/07/dga-directors-tca-panel-2017-1202138676/>

v anglicky psané literatuře. Bývá však součástí kapitol v knihách a odborných článkách o televizním stylu a estetice. Z nich vycházím primárně. Mezi tyto texty patří *Television Style* Jeremy Butlera, eseje *Television Aesthetics* a *A Sense of Proportion: Aspect Ratio and the Framing of Television Space* od Sarah Cardwell, *Small Screen Aesthetics* Glenna Creebera, *Television Aesthetics and Style* Jasona Jacobse a Stevena Peacocka, *Spectacular Television* Helen Wheatley, *Televisuality: Style, Crisis and Author in American Television* Johna Thortona Caldwell, *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama* Robina Nelsona, *The Aesthetics and Viewing Regimes of Cinema and Television, and Their Dialectics* od Annie van den Oever a další. Také se opírám o texty o vztahu filmu a televize. Jedná se o literaturu, která mapuje vzájemný vliv médií na jejich audiovizuální styl napříč historií. Tyto knihy ukazují, že televize a film na sebe působily od svých začátků a je tedy složité nazývat určité aspekty (např. domáckost, aktuálnost) či technologie (35mm filmový pás či rámovací formáty) jako ryze filmové či televizní. To komplikuje cinematizaci televize. Tato skutečnost je zásadní pro analýzu diskurzu užívání termínu, tudíž oné intermediální historii věnuji celou jednu kapitolu. Texty, z nichž zde vycházím, jsou *On Screen Rivals: Cinema and Television in the United States and Britain* Jane Stokes, *Television in the Age of Radio: Modernity, Imagination and the Making of a Medium* od Phillipa W. Sewella, *A Usable History for the Study of Television* ze sborníku *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies* Paula Attalaha, *Wide Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of Television and Cinema Convergence Before Digitalisation* Toma Stewarda atd.

Za sekundární literaturu považuji knihy o filmovém stylu, k jejímž autorům patří Noël Carroll a David Bordwell.²¹ V neposlední řadě čerpám z odborných internetových stránek a časopisů, jako jsou CST Online či Flow, ale také popularizačnějších textů internetových magazínů Vulture, IndieWire, The Atlantic a dalších.²²

²¹ CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003.

BORDWELL, David. *Figures Traced In Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press. 2005.

²² CST Online [Online]. Dostupné z: <https://cstonline.net/>

Flow [Online]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/>

Vulture [Online]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/>

IndieWire [Online]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/>

The Atlantic [Online]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/world/> a další.

Tato práce se nesnaží definovat televizní styl, filmový styl nebo cinematizaci televize s konečnou platností. Mým cílem je analyzovat, jak se tyto pojmy užívají a problematizovat je. Z toho důvodu se zabývám diskurzem jejich používání. Tématům jako historická provázanost filmu a televize, filmový styl a televizní styl se věnuji jen okrajově, pro rozvedení kontextu k analýze cinematizace televize. Daná témata jsou tedy uchopena obecněji, než si zasluhují, avšak slouží především k uvedení do problematiky. Ráda bych se jim věnovala podrobněji a s větší péčí ve svých budoucích pracích.

Metodologie a teoretická východiska

V této práci jako metodologii používám zakotvenou teorii. Ta byla zvolena pro její otevřenost, indukční povahu a flexibilitu. Na rozdíl od jiných metodologií nestojí zakotvená teorie na ověřování aplikované teorie, ale snaží se generovat teorii z vlastních dat, respektive jejich konceptualizací.²³ Nehrozí tedy, že by metodologie byla sebestopírná. Zakotvená teorie si vytváří vlastní data prostřednictvím výzkumu, jenž se podrobuje zkoumanému tématu, proto se mi zdá být tato teorie užitečná.

Zakotvenou teorii popsali Barney Glasser a Anselm Strauss ve své knize *The Discovery of Grounded Theory* v roce 1967. Oba autoři ji nadále rozvíjeli, vydali se však každý vlastní cestou. Strauss modifikoval svou verzi teorie společně s Juliet Corbin.²⁴ Ačkoli teorie má původně sloužit pro sociologický výzkum, nachází uplatnění v antropologii, personalistice a jiných oblastech. Díky své otevřenosti se dá aplikovat v množství oborů, včetně televizních či kulturních studií.

„Záměr zakotvené teorie, podložené důkazy, slibuje rozvoj teorií, které přinejmenším pasují do situace, jež je přímo zkoumána,“ píše T. Marshall Egan. Zakotvená teorie tedy pracuje induktivně, nejedná se o verifikace teorií s apriorně předpokládanými výsledky, což patří ke kritice strukturalistických teorií. Zakotvená teorie neobsahuje sadu předpokladů, ale analytický postup s určitými pravidly, jež však nemusí být použity lineárně, a nabízí výzkumníkovi relativní volnost. Základní prvky této teorie jsou koncepty, kategorie a propozice. Koncepty tvoří základní jednotku teorie, jelikož vznikající teorie vychází z konceptualizace nasbíraných dat, ne dat samotných.²⁵ Kategorie jsou abstraktnější a seskupují koncepty. Podle Egana jsou kategorie „více než jména připsaná různým seskupením dat a zahrnují konceptualizaci základních vlastností či rysů“.²⁶ Kategorie mají za úkol čtenářům předložit „smysluplný obraz“.²⁷ Propozice „formulují zobecněné vztahy mezi

²³ GLASSER, Barney – STRAUSS, Anselm. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. London, New Brunswick: AldineTransaction. 1967. s. 2.

²⁴ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál. 2005. s. 243.

²⁵ Tamtéž, s. 244.

²⁶ EGAN, T. Marshall. *Grounded Theory Research and Theory Building*. In *Advances in Developing Human Resources*, vol. 4, č. 3. Srpen 2002. s. 286.

²⁷ Tamtéž, s. 286.

Identifikace ústřední kategorie (jež je středobodem hierarchické sítě) tvoří hlavní cíl analýzy. Zakotvená teorie má vlastní postup, během nějž dochází k opakovanému zpracování a komparování nasbíraného materiálu. Postup má čtyři fáze: příprava dat, počáteční analýza, základní analýza a výsledky. Během přípravy dat je započat sběr dat a jejich ukládání, počáteční analýza zahrnuje kódování. Základní analýza se skládá ze zjemňování deskriptivního systému, spojování kategorií a psaní poznámek – tyto akce se vzájemně ovlivňují a dochází k jejich opakování.²⁹ Jednotlivé fáze nemusí být nutně chronologické a mohou se prostřednictvím opakovaného zpracování vracet. Pokud jde o kódování, jedná se o „*rozkrutí dat směrem k jejich interpretaci, konceptualizaci a nové integraci*“.³⁰

Mým záměrem je analyzovat diskurz užívání pojmu cinematizace televize. Data pro mě neoznačují televizní pořady, ale teoretické texty, které cinematizaci tematizují. Mnou zvolený postup představuje analýzu užití termínů filmový styl, televizní styl a filmový styl v televizi. První fáze, příprava dat, pro mě představuje první (historická konvergence filmu a televize), druhá (filmový styl), třetí (televizní styl) i čtvrtá kapitola (diskurz filmového stylu v televizi). Tyto kapitoly zároveň spadají do dalších fází – počáteční a základní analýza – jelikož dané kapitoly na sebe nenavazují pouze chronologicky, avšak jsou všechny úzce propojeny. Zakotvená teorie dovoluje libovolné řazení fází a tento postup pro ni neznamena problém. Kapitoly jedna až čtyři zároveň tvoří fázi počáteční analýzy, protože představují nejen kumulaci dat, ale také jejich analýzu. Čtvrtá a pátá kapitola (užitečnost diskurzu cinematizace televize) pokrývají základní analýzu. V této části nashromážděná data vytvářejí konečnou teorii, jež reflektuje diskurz užívání cinematizace televize. Pátá kapitola a závěr také pokrývají poslední fázi zakotvené teorie.

Pojetí diskurzu přejímám od Michela Foucaulta, který je ovlivněn konstruktivismem. Diskurz jako sociální konstrukt odhaluje také implikované mocenské role.³¹ Otázka moci patří ostatně k zásadním v jeho díle, který diskurz

²⁸ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál. 2005. s. 244.

²⁹ Tamtéž, s. 246.

³⁰ Tamtéž, s. 246.

³¹ FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor a genealogie*. Praha: Svoboda. 1994. s. 1.

definuje takto: „Diskurzem budeme nazývat skupinu výpovědí, pokud patří ke stejné diskurzivní formaci; netvoří nekonečně opakovatelnou rétorickou či formální jednotku, jejíž objevení se či historické využití se může ohlašovat (a je-li to nutné, může být vysvětleno); je tvořen omezeným počtem výpovědí, pro něž může být definován soubor podmínek jejich existence. Diskurz v tomto smyslu není ideální, nečasovou formou, jež by navíc měla svou historii; problém tedy nespočívá v tom, ptát se jak a proč se mohl objevit a projevit v tomto časovém úseku; je to v každém ohledu záležitost historie – fragment historie, jednota a diskontinuita historie samé, otevírající spíš problém svých vlastních hranic, rozdělení, transformací, specifických modů temporality než problém svého náhlého vpádu do prostředí spoluviny s časem.“³²

Foucaultův přístup považuji pro tuto práci za ideální pro jeho odhalování konstruktivní a mocenské tendence diskurzů. Chci dokázat, že diskurz cinematizace televize má obě tyto tendence. Domnívám se, že ukazuje, jakým způsobem jsou média – resp. film a televize – konstruována, což podrývá esencialistický přístup k nim. Tento diskurz také dokládá, jak jsou médiím přisuzovány kulturní statusy, jež je hierarchizují.

³² FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové. 2002. s. 180-181.

Kritika literatury

Hlavní téma této práce se zabývá reflexí filmového stylu v televizi. Texty, které se tomuto fenoménu věnují, patří k primární literatuře. Jedná se většinou o odborné články a kapitoly, které bývají součástí knih věnujících se televiznímu stylu.

Zásadní publikací je *Television Aesthetics and Style* Jasona Jacobse a Stevena Peacocka. Jak autoři píší v úvodu knihy, televiznímu stylu a estetice nebylo v minulosti věnováno tolik pozornosti, což se postupně mění, díky posunu v teorii od obecného (médiu) ke konkrétnímu (specifické programy).³³ Podle Sarah Cardwell jde o přesun z užívání televize coby prostředku, jak studovat něco jiného – sociologii, gender, ideologii aj. – ke studiu televize jako „v první řadě výrazového média“.³⁴ Jedná se o první ze dvou důvodů, proč televizní studia do jisté míry ignorovala oblast stylu a estetiky. Tím druhým jsou problematické koncepty, jež sebou oblast přináší: otázky hodnoty, soudu a kritérií.³⁵ Televizní studia vycházejí z kulturních studií na rozdíl od filmových studií, jež mají původ v estetických a literárních studiích. Averse televizních teoretiků vůči studiu stylu je tedy pochopitelná, neboť se přičí jejímu původu. Dále tato averze plyne z kritického postoje vůči formalismu, jenž teoretici vidí za „hávem“ estetiky.³⁶ Úzkost ze stylistické analýzy plynoucí ze snahy vyhnout se formalismu lze podle Cardwell předejít zaměřením na text samotný, a ne na metodologii.³⁷ Audiovizuální styl patří k nedílným součástem televizního textu a jeho opomíjení v televizních studiích obor ochuzuje. Tyto úzkosti by neměly zabraňovat teoretikům, aby o televizním stylu psali. Jedině tak mohou vzniknout komplexní teorie o televizním stylu, aniž by se akademici spoléhali pouze na teorie a terminologii z filmových a jiných studií.³⁸

³³ JACOBS, Jason – PEACOCK, Steven (eds.). *Television Aesthetics and Style*. London, New York: Bloomsbury. 2013. s. 2.

³⁴ CARDWELL, Sarah. *Television Aesthetics*. In *Critical Studies in Television*, vol. 1, č. 1. Jaro 2006. s. 72.

³⁵ Tamtéž, s. 72.

³⁶ CARDWELL, Sarah. *Television Aesthetics: Stylistic Analysis and Beyond*. In JACOBS, Jason – PEACOCK, Steven (eds.). *Television Aesthetics and Style*. London, New York: Bloomsbury. 2013. s. 26.

³⁷ CARDWELL, Sarah. *Television Aesthetics*. In *Critical Studies in Television*, vol. 1, č. 1. Jaro 2006. s. 73.

³⁸ 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. s. 64.

Přes všechny tyto kritické předsudky vůči stylistické analýze má oblast své místo v televizních studiích právě díky teoretikům jako Jacobs, Peacock a Cardwell. Kniha prvních dvou jmenovaných je přínosná nejen pro její odhodlání otevřít diskuzi o stylu a estetice, ale především díky množství hlasů a témat, které nabízejí. Kniha se dělí do čtyř částí, zaměřených jednotlivě na konceptuální debaty o problematice, styl v komediálních sériích, styl v dramatech a non-fikční tvorbě. Pro mou práci je nejdůležitější první část. Nabízí nejen polemiku ohledně podstaty textuální a stylistické analýzy pro televizní studia, především však obsahuje dvě kritické kapitoly o cinematizaci televize – *What does it mean to call television 'cinematic'?* Bretta Millse a *Rescuing television from 'the cinematic': The perils of dismissing television style* od Deborah L. Jaramillo. Tyto texty mají zásadní význam pro tuto práci, protože se věnují přímo problematice termínu „filmový“ a jmenují hlavní argumenty proti jeho užívání. Jelikož se jedná pouze o kapitoly o omezeném rozsahu, představují spíše uvedení do problematiky než její všeobjímající pokrytí.

Již zmiňovaná Sarah Cardwell patří k nejpřednějším a nejplodnějším autorům a autorkám píšícím o televizní estetice. V článku *Television Aesthetics* analyzuje výhody a nevýhody této teoretické oblasti, kterou jednoznačně propaguje. Cardwell si uvědomuje hodnotící postoj, který estetika sebou nese. Její nevýhody lze dle Cardwell obejít analýzou z hlediska filozofické estetiky a zaměřením na text samotný. Televizi vnímá jako umění a argumentuje, aby s ní bylo dle toho zacházeno (tedy jako s uměním a ne s médiem), což rozvíjí v eseji *Television Amongst Friends: Medium, Art, Media*. Televiznímu stylu se Cardwell dále věnuje v článku o formátech televizního obrazu *A Sense of Proportion: Aspect Ratio and the Framing of Television Space*. Oba tyto články přináší přínosné podněty k analýze televizního stylu, nevěnují se však cinematizaci televize, podstatné jsou tedy především pro třetí kapitolu.

Mezi další texty, které se věnují televiznímu stylu a estetice a které používám (především v kapitole o televizním stylu), patří knihy *The Aesthetics of Television* Gunhild Agger a Jense F. Jensena, *Television Style* Jeremyho G. Butlera a *Small Screen Aesthetics* Glena Creebera. První dvě publikace se soustředí na kritické pokrytí různých žánrů televize (fikčních a faktuálních), Creeberova kniha pojímá televizní styl historicky a sleduje vývoj televizní techniky a její vliv na vybrané

případové studie. *The Aesthetics of Television* obsahuje velmi rozsáhlou a rozlišnou škálu žánrů (včetně opomíjených sportovních přenosů či talk show), neobsahuje však zmínky o cinematizaci televize. Je pro mě tedy důležitá především pro analýzu televizního stylu. Butlerův *Television Style* se velice pečlivě věnuje rozboru různých druhů televizních žánrů, včetně analýz vybraných segmentů okénko po okénku. Jde o neopomenutelný příspěvek do nepříliš bohaté knihovničky studií televizního stylu. Nabízí také užitečné metody k pojetí stylu, inspirované Davidem Bordwellem. Butler se nicméně – přes své deklarace v úvodu, že televize a její styl musí být brány vážně – nevyhnul implicitně hodnotícímu jazyku, především v kapitolách o soap opeře (kapitola 1) a permutaci TV a filmu (kapitola 2). Termín „filmový“ přejímá Butler po Johnu T. Caldwellovi (k němuž se dostanu později) a znamená pro něj „spektákl, vysokou produkční hodnotu a kameru hraného filmu“.³⁹ Butlerova kniha je pro mě užitečná především z hlediska analýzy televizního stylu.

Podobným způsobem používá termín „filmový“ Creeber. Jeho kniha zkoumá styl televizních pořadů z různých období historie a dokáže díky kontextuální analýze vystihnout přednosti a strategie každého rozebíraného období. Volí také strukturalistický přístup k televizní estetice, který se nesnaží vytvářet soudy ohledně kvality a vkusu, ale spíše systematickou analýzu estetické formy, blíží se tak k poeťice.⁴⁰ Jeho pojetí filmovosti televize však implikuje hierarchii mezi médii. Cinematizace podle něj „tvoří vizuální a zvukovou důmyslnost málokdy předtím viděnou na malé obrazovce“,⁴¹ ačkoli v úvodu knihy kritizuje televizní estetiku, jež „se zdá, že posuzuje 'kvalitu' jednoho média (TV) estetickými charakteristikami jiného (film)“.⁴² Zároveň Creeber nabízí podnětný přístup k televiznímu stylu, jenž je historicky založený. Možnosti či omezení média podmíněné dobou, v níž obsahy vznikaly, definují styly vybraných historických období (počátky televizního vysílání, éra konvergence aj.). Creeberova kniha pro mě představuje podstatný zdroj pro analýzu televizního stylu a také uvažování nad diskurzem užití cinematizace televize.

Již jmenovaný John Thorton Caldwell ve své knize *Televisuality: Style, Crisis*

³⁹ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 12.

⁴⁰ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 7.

⁴¹ Tamtéž, s. 87.

⁴² Tamtéž, s. 7.

and Authority in American Television přichází s termínem televizualita, jímž pojmenovává vizuální exces, který se v televizi začíná objevovat v 80. letech 20. století. Televizualitu dělí na dvě větve podle jejich inspiračních zdrojů: filmovou a videografickou. Filmovou televizualitu vnímá jako spektakl v televizi, na němž je vidět vysoká produkční hodnota a vizuální styl spojovaný s filmem (celkové záběrování, hloubka prostoru, důraz na krajinu aj.).⁴³ Caldwellova publikace je zcela zásadní, neboť ukotvila ve slovníku televizních studií spojení filmový styl v televizi, a téměř každý, kdo o tomto konceptu píše – kriticky či nekriticky – ke Caldwellovi odkazuje (viz Nelson, Creeber, Mills, Jaramillo, Wheatley, Butler). Caldwellův přístup k cinematizaci televize pro mě zaujímá zásadní místo při analýze diskurzu užívání tohoto pojmu a budu se k němu, stejně jako výše zmínění autoři a autorky, často vracet.

Podobný přístup k filmovost televize aplikuje Robin Nelson ve své analýze „náročných“ dramát („*high-end*“ *TV drama*) v knize *State of Play: Contemporary „high-end“ TV drama*. Cinematizací označuje „zlepšený vizuální styl“, který náleží technologickému vývoji televize. Podle Nelsona tím určité části televize - „náročná“ dramata - „*aspirují ke kinematografii*“,⁴⁴ což implikuje kulturní hierarchii mezi médii, ačkoli se to značně týká pouhého zlepšení kvality obrazu a zvuku televizních přijímačů.⁴⁵ Hierarchizace je však patrná, když Nelson prohlašuje, že současné pořady „*aspirují k hloubce, komplexitě a vizuálnímu zaujetí [produkčních hodnot] dříve spojovaných s filmem*“.⁴⁶ Nelson pojem cinematizace používá samozřejmě a neproblematicky, kvůli čemuž jej teoretici jako Brett Mills a Deborah Jaramillo kritizují.

Zcela odlišné pojetí zaujímá k cinematizaci televize Annie van den Oever. V eseji *The Aesthetics and Viewing Regimes of Cinema and Television, and Their Dialectics* nepoužívá termín cinematizace k označení vlivu filmu na televizi, ale naopak polemizuje nad televizní estetikou ve filmu. Zcela opačným uchopením pojmu jej sice komplikuje, avšak nabízí novátorský pohled na vztah obou médií.

⁴³ CALDWELL, John Thornton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 12.

⁴⁴ NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama*. Manchester: Manchester University Press. 2008. s. 181.

⁴⁵ To vyplývá z užití termínu samotného Nelsona. Píše: „'Filmová' nálepka, která bývá až příliš často a příliš volně používána u současných televizních sérií, může být tedy chápána jako zlepšený vizuální styl, neboť moderní technologie jistě dovolily náročnější vizuální obraz a efektivnější soundtrack.“ Tamtéž, s. 11.

⁴⁶ Tamtéž, s. 112.

Její text používám k ukázání nejednoznačnosti diskurzu cinematizace televize a jeho kritice.

Televizní styl, tentokrát z kontextuálního hlediska, má své místo také v publikaci Elany Levine a Michaela Z. Newmana *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Jejich kniha je pro moji práci podstatná především proto, že autoři identifikují cinematizaci televize jako legitimizující strategii.⁴⁷ Ta ale vyzdvihuje pouze určité části televizní tvorby, zatracuje v průběhu zbytek (quality TV vs. soap opera aj.), čímž prohlubuje nízký kulturní status televize ve své implikaci kulturní hierarchie.⁴⁸ *Legitimizing Television* se vztahem televize a filmu a implikovanou hierarchií mezi nimi zabývá v průběhu celé knihy. Například autoři podrobně mapují historický vývoj filmového a televizního obrazu a jejich kulturní status (kapitola *The Television Image and the Image of Television*). Jelikož je diskurz užívání cinematizace televize plný implikací ohledně mediální hierarchie a kulturního statusu, kniha Levine a Newmana pro mne představuje zcela zásadní zdroj.

Dále čerpám z knihy *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure* Helen Wheatley. Ačkoli se nevěnuje detailně cinematizaci TV, obsahuje podnětný přístup k vnímání televize coby vizuálního média, což je koncept, který byl v minulosti odmítán (např. Johnem Ellisem či Raymondem Wiliamsem).⁴⁹ Ke knize se obracím především v kapitole o televizním stylu. Wheatley argumentuje, že příklady spektakulárně vizuální televize lze najít od počátků televizního vysílání, a odmítá, že by tento druh televize byl filmový.⁵⁰ Spektákl, podle ní, není z podstaty filmový. Tyto teze pro mě kniha Wheatley představuje užitečný zdroj nejen v kapitole o televizním stylu, ale také v kapitole o cinematizaci televize.

Kromě výše zmíněných knih k primární literatuře řadím také knihy, články a kapitoly, jež se zabývají vztahem televize a kinematografie, který ovlivnil jejich styly. Tyto publikace používám v první kapitole, která vytváří kontext pro následující kapitoly. Jedná se o knihy *On Screen Rivals: Cinema and Television in the United States and Britain* Jane Stokes, *Television in the Age of Radio:*

⁴⁷ LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 5.

⁴⁸ Tamtéž, s. 5.

⁴⁹ WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2016. s. 2.

⁵⁰ Tamtéž, s. 7.

Modernity, Imagination and the Making of a Medium od Phillipa W. Sewella a *Hollywood Film 1963 – 1976* Drew Caspera. Opírám se dále o *Engaging the Moving Picture* Noëla Carrolla a kapitolu Paula Attalaha *A Usable History for the Study of Television* ze sborníku *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*, editovaného Tannerem Mirrleesem a Josephem Kispal-Kovacssem a z eseje *Wide Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of Television and Cinema Convergence Before Digitalisation* Toma Stewarda.

Za sekundární literaturu považuji texty věnující se filmovému stylu, které uplatňují spíše marginálně, k popisu jak se s termínem zachází (v kontrastu s televizním stylem). Nesnažím se definovat filmový styl, pouze se zamýšlím nad tím, jak je tento termín používán. Jelikož mým cílem není pokrýt veškerou existující literaturu, ale pouze získat příklady k výše zmíněným záměrům, pracuji pouze s vybranými knihami. Jde o *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* a *On History of Film Style* Davida Bordwella. Tyto publikace uplatňuji v druhé kapitole.

1. Vztah filmu a televize s ohledem na styl

V této kapitole se věnuji vztahu kinematografie a televize a jejich vzájemnému vlivu, především z hlediska stylu. Jelikož však tento aspekt podléhá technologickým, kulturním a institucionálním kontextům, neopomím ani je. Mým cílem je ukázat, že historický vývoj filmu a televize je značně propletený, a ačkoli se jedná o média s poměrně rozdílnými přístupy k produkci, distribuci či naraci, zaujímat k nim esencialistický postoj není ideální. Jejich konvergence začíná mnohem dřív, než se udává v literatuře (80. či 90. léta).⁵¹ Navíc se mluví a píše o vlivu filmu na televizi, ale opomíjí se, že tento vliv je vzájemný. Například se film snažil simulovat televizní živost: „*Kupodivu se strategie filmového diváctví zaměřily na hlediště a dávaly důraz na živé aspekty sledování filmu. Kinematografie soutěžila s televizí výrobou jejího potenciálu živosti a souběžnou recepci.*“⁵² Zároveň nechci tvrdit, že tato média jsou zaměnitelná – jejich rozdíly jsou stejně podstatné jako jejich podobnosti. Mým cílem je ukázat, že televize a film nemají tak jasně vymežitelnou povahu, jak se teoretici píšící o mediální specifitě (např. John Ellis) snaží předkládat. To je důležitá teze, jež komplikuje cinematizaci televize. Narušuje totiž předpoklad, že určité aspekty – zvláště ty stylové – náleží pouze televizi (např. malý obraz, recepce v domácím prostředí, důraz na zvuk)⁵³ či filmu (např. důraz na vizualitu, vysoká produkční hodnota, širokoúhlý obraz).⁵⁴ Jak píše Tom Steward: „*Mediální specifita je produktem 'historie kontextů přivlastňování' spíše než ahistorické ontologie.*“⁵⁵ V průběhu historie film a televize se snažily jeden druhému vymezit, ať už v průmyslové, či akademické sféře. Starší generace televizních teoretiků se snažila vytvořit teorie mediální specifity televize pro její legitimizaci coby studijního oboru tím, že se ji

⁵¹ STEWARD, Tom. *Wide-Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of Television and Cinema Convergence before Digitalisation*. In VIEW: Journal of European Television History & Culture, vol. 3, č. 6. 2014. s. 58-68.

⁵² Tamtéž, s. 60.

⁵³ WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2016. s. 4.

⁵⁴ Toto jsou vlastnosti, které John T. Caldwell identifikuje jako filmový styl a „filmové hodnoty“. CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 11.

⁵⁵ STEWARD, Tom. *Wide-Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of Television and Cinema Convergence before Digitalisation*. In VIEW: Journal of European Television History & Culture, vol. 3, č. 6. 2014. s. 60.

snažila odlišit od filmu.⁵⁶ Kinematografie se po televizním boomu také snažila (stylisticky) odlišit od televize, aby tím nabídla divákům „něco navíc” - přechodem na širší formáty, barvou, zážitkovými projekcemi typu 3D, Cineramou apod.⁵⁷ Za prvé tyto skutečnosti poukazují na konstruktivní povahu diskurzů filmového stylu a televizního stylu. Za druhé to komplikuje esencialistické pojetí daných médií, jež slouží k jejich diferenciaci. Tato kapitola poskytuje kontext pro tuto polemiku.

Tato kapitola nepředstavuje vyčerpávající popis filmové a televizní historie, jedná se o stručné chronologické sledování vývoje vztahu TV a kinematografie. Nemá postihovat veškeré součásti historie vývoje filmu a TV – ať už samostatně, nebo společně. Zajímají mě právě ty momenty, kdy obě média reagují jedno na druhé a odhalují prvopočátky konvergence. Podstatou této kapitoly je vytvořit kulturní a historické kontextuální zázemí pro následující analýzy.

V následující analýze historické provázanosti filmu a televize se soustředím především na anglo-americký kontext. Je tomu tak ze dvou důvodů. Za prvé americký a britský⁵⁸ model televizního vysílání se vyvinul dříve než v jiných zemích, kde se stal předlohou pro národní vysílání.⁵⁹ Za druhé diskurz užívání cinematizace televize se týká hlavně anglo-amerického kontextu, jeho teoretici a teoretičky pocházejí z USA a Evropy a píší téměř výhradně o amerických či evropských (zvláště pak britských) televizních textech.

1.1 Historický vývoj televize a reakce filmu na nové médium

Prehistorie televize začíná stejně jako u filmu v 19. století, nehledě na starší vize o teleskopických nástrojích a telepatických schopnostech.⁶⁰ Ve stejné době, kdy Edward Muybridge, Étienne-Jules Marey a Louis Le Prince pracovali na svých vynálezech spějících k vývoji filmové kamery, objevují se prostředky zásadní pro vznik televize. V roce 1872 jsou objeveny vlastnosti selenia, chemické látky umožňující přenos světla, a roku 1884 Paul Nipkow vynalezl Nipkowův kotouč – obojí se stalo základem pro mechanické televizní přijímače 20. a 30. let 20. století.

⁵⁶ WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2016. s. 2.

⁵⁷ ATTALAH, Paul. A Usable History for the Study of Television. In KISPAL-KOVACS, Joseph – MIRRLEES, Tanner (eds.). *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*. Oxford: Oxford University Press. 2013. s. 79.

⁵⁸ Ten byl ovšem pozastaven kvůli 2. světové válce. STOKES, Jane. *On Screen Rivals: Cinema and Television in United States and Britain*. Basingstoke: Macmillan Press Ltd. 1999. s. 71.

⁵⁹ Tamtéž, s. 16.

⁶⁰ SEWELL, Philip W. *Television in the Age of Radio: Modernity, imagination, and the Making of the Medium*. New Brunswick: Rutgers University Press. 2014. s. 3.

Vynález telefonu, telegrafu a rádia (rozhlasového přijímače) také přímo ovlivnil vznik a funkci televize.⁶¹ Rozhlas zde hraje podstatnou úlohu. Neovlivnil pouze technologický vývoj TV, ale také jeho industriální podobu, neboť právě rozhlasové společnosti jako první projevíly o nově vznikající médium zájem a investovaly do něj.⁶² Televize vznikala paralelně v několika zemích, stejně jako filmové technologie. Proto je těžké určit, kdo má ve vynálezu televizního vysílání a přijímače prvenství. Často se za první veřejnou ukázkou televize považuje experimentální vysílání Johna Longie Bairda v roce 1925, v USA technologie vznikala v ústraní, dokud nebyla více zdokonalena. Ernst F. W. Alexanderson v průběhu roku 1928 denně testoval vysílání signálů a v říjnu téhož roku bylo experimentálně vysíláno první americké drama.⁶³ Ukázky technologií, z nichž se později vyvinula televize, se objevovaly v průběhu 20. let nejen ve Spojených státech a Velké Británii, ale také v Německu a Japonsku.⁶⁴

Film a televize vznikaly víceméně samostatně, a to kvůli k jejich odlišným technologiím. Kinematografie zpočátku o nové médium nejevila zájem, ačkoli již v roce 1929 Paramount Pictures zakoupilo 49 % akcií společnosti Columbia Phonograph Broadcasting System (později CBS) a v roce 1938 vytvořilo spojení s firmou DuMont, vyrábějící televizní přijímače.⁶⁵ Zájem o televizi byl logickým krokem – studia té doby byla vertikálně integrovaná, kromě kontroly produkce a distribuce filmu investovala také do rozhlasu, divadla a jiných součástí zábavního průmyslu. Koncem 40. let všechna velká hollywoodská studia (až na RKO) investovala do televize.⁶⁶

30. léta jsou důkazem toho, že mediální specifika televize, která jí teoretici jako Raymond Williams a John Ellis připisují esenciální vlastnosti (malý obraz, živost, domácí prostředí), ji nedefinovaly od začátku. V tomto období byl televizní přenos předváděn na velkých obrazovkách a v kinech.⁶⁷ Kina a filmový průmysl, obzvlášť ve Velké Británii, stály o živý přenos. BBC (British Broadcasting

⁶¹ STOKES, Jane. *On Screen Rivals: Cinema and Television in United States and Britain*. Basingstoke: Macmillan Press Ltd. 1999. s. 13-16.

⁶² Tamtéž, s. 22-24.

⁶³ Tamtéž, s. 20-21.

⁶⁴ Tamtéž, s. 17.

⁶⁵ Tamtéž, s. 24.

⁶⁶ ATTALAH, Paul. *A Usable History for the Study of Television*. In KISPAL-KOVACS, Joseph – MIRRLEES, Tanner (eds.). *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*. Oxford: Oxford University Press. 2013. s. 78.

⁶⁷ STOKES, Jane. *On Screen Rivals: Cinema and Television in United States and Britain*. Basingstoke: Macmillan Press Ltd. 1999. s. 21-22.

Company), která coby vlastník rozhlasu měla práva také na televizní přenos, chtěla uchovat svůj mediální monopol a nepovolila kinům potřebné licence.⁶⁸ I v USA došlo k pokusům o tzv. kino televize (*theater television*). FCC (Federal Communications Commission) však filmovému průmyslu neumožnila použít vysokofrekvenční spektrum nutné k televiznímu vysílání.⁶⁹ S nárůstem prodeje televizních přijímačů v 50. letech pokusy o kino vysílání zanikly.

K dalším experimentům této rané konvergence (v USA) byla placená televize. Jednalo se o systém, kdy studia vysílala zašifrovaný signál, který televizní přijímač, fungující jako automat, po vhození peněz rozšifroval a tyto údaje nahrál na pásku.⁷⁰ Tento experiment z legislativních důvodů netrval dlouho a placená televize se znovu objevila – v modernější podobě – až v 70. letech.⁷¹

Druhá světová válka zpomalila vývoj televize. Coby technologie i médium se začala šířit až po skončení válečného konfliktu. Filmový průmysl také zpočátku vzkvétal. Zatímco však v roce 1946 počet návštěvníků převýšil všechny dosavadní čísla, o rok později se Hollywood dostal do krize.⁷² Za prvé došlo k vyhlášení dekretu *Paramount et al.*, jenž vyžadoval rozpuštění vertikální integrace studií, což je připravilo o možnosti finančního výtěžku. Za druhé Výbor pro neamerickou činnost zahájil své tažení proti Hollywoodu a byla provedena první vlna výslechů.⁷³

Krize, v níž se filmový průmysl ocitl, vedla Hollywood k tomu, že začal vnímat konkurenční televizní médium jako hrozbu. To se projevilo několika způsoby: 1) Hollywood začal více pracovat s filmovým spektáklem, 2) démonizací TV na filmovém plátně.⁷⁴ První strategie se projevila třemi způsoby: zvýšení intenzity filmového zážitku prostřednictvím práci s barvou a experimenty jako 3-D, Cinemascope a Cinerama.⁷⁵ Hollywood investoval více do nákladných a stylizovaných spektáklů.⁷⁶ Také začal cílit na skupinu diváků, kteří tolik TV nesledovali a díky americké prosperitě po 2. světové válce byli novou komoditou –

⁶⁸ Tamtéž, s. 25.

⁶⁹ Tamtéž, s. 30.

⁷⁰ Tamtéž, s. 30.

⁷¹ Tamtéž, s. 30.

⁷² Tamtéž, s. 27-29.

⁷³ Tamtéž, s. 29.

⁷⁴ Tamtéž, s. 58.

⁷⁵ ATTALAH, Paul. A Usable History for the Study of Television. In KISPAL-KOVACS, Joseph – MIRRLEES, Tanner (eds.). *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*. Oxford: Oxford University Press. 2013. s. 79.

⁷⁶ WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2016. s. 9.

teenageři. Ty do kina studia lákaly na horory, sci-fi a plážové filmy.⁷⁷

Kromě spektaklu a vizuálních experimentů se kinematografie snažila odlišit od „nepřítele“ také rozšířením obrazu. Nehledě na domněnku, že formát 4:3 (1.33:1) je ryze televizní, jednalo se o běžný formát filmů té doby. Tzv. klasický formát ustanovila Akademie filmového umění a věd v roce 1932.⁷⁸ Rozšířením obrazu se film snažil distancovat od televize. Ironicky to vedlo k tomu, že filmy širšího formátu než 4:3 často byly ořezány, proti čemuž tvůrci protestovali. Později se stala běžnou technika „*pan and scan*“, kvůli níž byl kameraman nucen přizpůsobovat kompozici mizanscény pro pozdější televizní ořezání. To jen podpořilo rétoriku, že televize ničí kinematografii.⁷⁹

Další aspekt konvergence tvoří natáčení televizních pořadů na filmový 35mm či 16mm pás, nikoli na video. Filmový pás měl výhodu kvalitnějšího zvuku a obrazu, vyvolávání kopií ale bylo drahé a materiál byl hořlavý, vyžadoval velkou opatrnost při manipulaci s ním.⁸⁰ Prestižnější pořady byly natáčeny a vyvolávány na filmový pás (televizní filmy, vysokoprodukční série), méně náročné programy byly natáčeny na filmový pás a kopírovány na video (série, dokumenty, reklamy apod.) a ty nejlevnější pořady byly natáčeny i kopírovány na video.⁸¹

Hollywoodská studia zpočátku televizním stanicím nedovolovala vysílat jejich filmy. Až časem začala rozpoznávat potenciál výtěžku a práva jim udělila.⁸² Nakonec se televize stala hollywoodským odbytíštěm a způsobem, jak z filmů získat finanční prospěch i po skončení jejich projekcí v kinech. Postupně studia také začala investovat do televize a stavěla studia pro natáčení televizních produkcí.⁸³

Televizní průmysl také nabídl nové příležitosti pro herce a tvůrce. Někteří

⁷⁷ Tamtéž, s. 79.

⁷⁸ CARDWELL, Sarah. *A Sense of Proportion: Aspect Ratio and the Framing of Television Space*. Academia.edu [Online]. In *Critical Studies in Television*, vol. 10, č. 3. Podzim 2015. s. 83-100.

⁷⁹ STEWARD, Tom. *Wide-Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of Television and Cinema Convergence before Digitalisation*. In *VIEW: Journal of European Television History & Culture*, vol. 3, č. 6. 2014. s. 61.

⁸⁰ SEWELL, Phillip W. *Television in the Age of Radio: Modernity, Imagination, and the Making of the Medium*. New Brunswick: Rutgers University Press. 2014. s. 198.

⁸¹ CLARK, Barbara – SPOHR, Susan J. *Guide to Postproduction for TV and Film: Managing the Process*. Burlington: Focal Press. 2002. s. 6-9.

⁸² ATTALAH, Paul. A Usable History for the Study of Television. In KISPAL-KOVACS, Joseph – MIRRLEES, Tanner (eds.). *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*. Oxford: Oxford University Press. 2013. s. 79 a s. 81.

⁸³ Tamtéž, s. 78.

přecházeli s úspěchem mezi médii podle příležitosti – Paddy Chayensky, Rod Serling, Gore Vidal, Nigel Kneale a další. Televize se stala také cvičišťem pro začínající filmaře (např. George Roy Hill, Sidney Lumet, Robert Mulligan).⁸⁴ Pro jiné televize znamenala příležitost, jak se uplatnit – zvláště pro ženy, které patriarchální Hollywood nijak nevítal – Ida Lupino, Heddy Lamarr a další. Televize také nabízela možnosti pro nezávislé produkce (např. Alfred Hitchcock a Rod Serling si založili vlastní produkční společnosti, aby mohli natáčet programy podle svých představ, bez příliš velkých zásahů stanic).⁸⁵ Mnozí z těchto tvůrců tímto do televize přinesli legitimitu a prestiž. O „inter-emigraci“ tvůrců mezi médii se píše především ve spojitosti s konvergencí (Caldwell) a quality TV (Robert Thompson) v 80. letech.⁸⁶ Nicméně režiséři a scenaristé migrovali mezi filmem a televizí od 50. let.

Další z konvergentních znaků rané televize představuje televizní film, který často vyvolává otázku, kam ho řadit.⁸⁷ Narativní struktura filmového média, přizpůsobená stylistickým a produkčním možnostem televize dané doby, stojí na pomezí obou médií. Mnohé televizní filmy 50. let byly natolik úspěšné a lukrativní, že je adaptoval filmový průmysl na velké plátno, a tyto filmy svým tvůrcům často vyhrávaly hlavní ceny Akademie (*Marty*, *Divotvůrkyně*).⁸⁸ Z hlediska kombinace narativů mezi médii, je třeba zmínit konvergentní žánr z dřívějšího období, a to filmový seriál. K nejznámějším případům patří *Fantomas* (1913 - 1914) a *Les Vampires* (1915). Seriálovou formu lze nalézt samozřejmě napříč médii (v rozhlasu, literatuře, komiksu)⁸⁹ a kinematografie není výjimkou. Jelikož se seriálovosti v kinematografii nehodlám věnovat, zmiňuji tuto informaci pouze na ukázkou konvergence médií a jako důkaz toho, že označit určitý aspekt (ať už stylistický, či narativní) za mediálně specifický není tak jednoznačné.

⁸⁴ BURNS, Eric. *Invasion of the Mind Snatchers: Television's Conquest of America in the Fifties*. Philadelphia: Temple University Press. 2010. s. 101-102.

⁸⁵ STEWARD, Tom. *Wide-Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of Television and Cinema Convergence before Digitalisation*. In VIEW: Journal of European Television History & Culture, vol. 3, č. 6. 2014. s. 65.

KOMPARE, Derek. The Twilight Zone: Landmark Television. In MITTELL, Jason – THOMPSON, Ethan. *How to Watch Television*. London, New York: New York University Press. 2013. s. 301.

⁸⁶ STEWARD, Tom. *Wide-Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of Television and Cinema Convergence before Digitalisation*. In VIEW: Journal of European Television History & Culture, vol. 3, č. 6. 2014. s. 65.

⁸⁷ CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003. s. 275.

⁸⁸ Tamtéž, 99-101.

⁸⁹ Právě tato média ovlivila seriálovou formu v televizi, především pak rozhlas, jež s televizí sdílel institucionální formu a TV z něj vycházela také žánrově (sitcom, soap opera).

Podle Johna Ellise také televize nahradila svým smíšeným programem (tedy tokem) funkci, kterou dříve zastával film. V minulosti filmové projekce obsahovaly kromě hlavního programu také reklamy, zpravodajství, animované filmy apod.⁹⁰ Bylo to právě zpravodajství, které zmizelo z kin v průběhu 60. let. Televize, která umí rychle reagovat a přenášet živě, pro něj měla lepší podmínky.⁹¹

Během 50. let došlo také k jisté kulturní změně – legitimizaci kinematografie. Stalo se tak díky rozvoji filmových estetických a ontologických teorií a představením autorské teorie. V uměleckém diskurzu západní kultury umělecké dílo potřebuje jednoho geniálního autora, více tvůrců značí řemeslnou, ne-li masovou výrobu. Ve skutečnosti množství legitimních uměleckých disciplín po staletí vznikala jako výsledek práce skupiny lidí – od hudby, divadla až po malbu.⁹² Diskurz autora-génia ale přetrvává, zůstává tedy i důležitost autorské teorie pro filmová studia. K legitimizaci filmu ovšem přispěla také televize. A to tím, že nechtěně převzala roli „fobického sociálního objektu“.⁹³ Úzkosti, které dříve obklopovaly filmové médium – škodlivý vliv na děti a mládež, ohrožení mravnosti, reprezentace násilí aj. - byly nyní vztaheny na televizi.⁹⁴ Slovy Stewarda: „V kulturním slova smyslu televize dovolila filmu převzít formu v souladu s uměním.“⁹⁵ Ostatně legitimizace jednoho média (nebo jednoho aspektu daného média – např. žánr, druh produkce) devalvací jiného není nic neobvyklého.⁹⁶ Na demonizaci televize se ale samozřejmě podílely další vlivy – její status masového a komerčního

⁹⁰ STEWARD, Tom. *Wide-Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of Television and Cinema Convergence before Digitalisation*. In VIEW: Journal of European Television History & Culture, vol. 3, č. 6. 2014. s. 62.

⁹¹ Tamtéž, s. 62.

⁹² Kolaborace ve vizuálních umění nejsou nic vzácného. Malíři často mívali dílny s několika pomocníky, kteří jim asistovali (např. dodělávali detailní prvky). Také docházelo ke kolaboracím mezi umělci – např. Peter Paul Rubens a Jan Breughel starší.

GALENSON, David – POPE, Clayne. *Collaboration in Art (Part I)*. Huffington Post [Online]. 2012-08-14 [Citace z 2019-03-03]. Dostupné z: https://www.huffingtonpost.com/david-galenson/collaboration-in-art_b_1773082.html

Příklady kolaboračních děl, jež jsou obecně považována za díla jediného autora lze najít také v literatuře (např. vybrané sonety Johna Keatse, ne nichž se podílel Richard Woodhouse), kde tento „mýtus geniálního autora“ velmi silně přetrvává.

STILLINGER, Jack. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York, Oxford: Oxford University Press. 1991. s. 12-22.

⁹³ ATTALAH, Paul. A Usable History for the Study of Television. In KISPAL-KOVACS, Joseph – MIRRLEES, Tanner (eds.). *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*. Oxford: Oxford University Press. 2013. s. 79 a s. 86.

⁹⁴ Tamtéž, s. 86.

⁹⁵ STEWARD, Tom. *Wide-Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of Television and Cinema Convergence before Digitalisation*. In VIEW: Journal of European Television History & Culture, vol. 3, č. 6. 2014. s. 62.

⁹⁶ LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 6.

média, její spojení s domácností (a ženami) apod.⁹⁷ Tato problematika má samozřejmě mnohem komplikovanější charakter, na jehož rozvedení v této části není místo. O legitimizaci televize píše podrobněji ve třetí a čtvrté kapitole.

V 70. letech přišel blockbuster, slibující intenzivní filmový zážitek. Zároveň filmy tohoto typu ke své propagaci využívaly televizních reklam. V roce 1972 vzniká kabelová stanice HBO (Home Box Office), jež byla od počátku založena na konvergenci. HBO pomáhala financovat nezávislé filmy výměnou za práva na jejich vysílání. Programová skladba z velké části patřila filmům a fikční televizní tvorba, která je známá dnes, se k ní přidala až koncem 80. let. Podobně se ve Velké Británii Channel 4 podílel na produkci filmů, jež měly premiérové projekce v kinech a ve vysílání (Film on Four). Koprodukce filmů s televizemi dnes tvoří nedílnou součást filmového průmyslu. Například u nás je častým koproducentem filmů (určeným pro kino distribuci) Česká televize.

Během 80. let začaly mezinárodní korporace jako Time Inc., Comcast nebo Sony Corporation skupovat filmové a televizní společnosti, následkem čehož jsou často tato média vlastněna stejnou společností (např. Comcast vlastní NBC a Universal Pictures).⁹⁸ To je jen jeden z aspektů mediální konvergence, kterou teoretici sledují od začátku 90. let. Díky novým technologiím a digitalizaci lze filmy a televizi sledovat na stejných zařízeních. Mění se náhled na to, co může být televize (a film). Nové technologie zlepšily kvalitu zvuku a obrazu televize, analog byl vystřídán digitální TV (v USA kolem roku 2005, digitalizace filmu přišla o pár let později).⁹⁹ Obliba HDTV televizorů přispěla k rozšíření televizního obrazu. Přejít z formátu 4:3 na 16:9 v USA nebyl následkem regulace (na rozdíl od Evropy) – americký průmysl tak učinil po vzoru zemí, které nový formát již přijaly a pro jeho praktičnost.¹⁰⁰ Formát 16:9 dokáže pojmout 4:3 i širokoúhlé formáty, je tedy pragmatickým řešením a neimplikuje upřednostňování „filmového“ formátu.¹⁰¹

Obrazovky televizorů jsou dnes velké, ploché a široké, existuje „domácí kino“

⁹⁷ Tamtéž, s. 3-11.

⁹⁸ STOKES, Jane. *On Screen Rivals: Cinema and Television in United States and Britain*. Basingstoke: Macmillan Press Ltd. 1999. s. 44-45.

⁹⁹ MATEER, John. *Digital Cinematography: Evolution of Craft or Revolution in Production?* In *Journal of Film and Video*, vol. 66, č. 2. Léto 2014. s. 3-12.

¹⁰⁰ LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 120.

¹⁰¹ CARDWELL, Sarah. *A Sense of Proportion: Aspect Ratio and the Framing of Television Space*. Academia.edu [Online]. In *Critical Studies in Television*, vol. 10, č. 3. Podzim 2015. s. 83-100.

a stejně tak si lze určovat, kdy i kde se bude televize sledovat. Právě tento fakt komplikuje definici televizního obrazu – televizi lze totiž sledovat na televizoru, počítači, tabletu či mobilním telefonu. Tyto obrazovky sice bývají širokoúhlé, ale mají různé velikosti. Konvergence takového rozměru často vyvolává otázky o povaze a existenci televize, někteří akademici jako např. Noël Carroll dokonce předvídají budoucnost, kde neexistuje televize nebo film, ale pouze „*pohyblivý obraz*“.¹⁰² Na druhou stranu tyto teze vyvrací skutečnost, že přes všechny prognózy smrti televize (spojené s konvergencí) a filmu (spojené s konvergencí a digitalizací) pořád existují televizní přijímače, lineární televize aj. Stejně tak se ještě nebourají kina a nestrhávají plátna. Ačkoli někteří akademici a kritici tíhnou k pesimistickým prognózám ohledně televize,¹⁰³ jiní vidí akorát to, co se již stalo dříve – prostředky se mění a vyvíjejí, avšak média zůstávají.¹⁰⁴ Slovy Horace Newcomba: „*Přes všechny projevy obav a až zoufalých předpovědí budoucnost televize bude především obsahovat adaptační strategie možných inovací a změn. Velkovýrobní průmysly, a možná především kulturní průmysly se mění velmi pomalu. Mění se postupně, vzácně najednou.*“¹⁰⁵ Konvergentní historie dokazuje, že propojování průmyslů různých médií je časté a zároveň velmi složité z kulturních, legálních a technických důvodů.

1.2 Shrnutí

Cílem této kapitoly bylo ukázat, jak provázaná a komplikovaná historie filmu a televize je. Ukazuje, že jejich konvergence (či prehistorie konvergence) nezačíná v 80. letech, ale mnohem dříve. Také odhaluje, že tato média „*nebyla vždy soupeři či oponenty, ale spíše technologiemi, které mohly být kombinovány a skloubeny*“.¹⁰⁶ Pro pochopení jejich vztahu je nutné znát jejich kontext. Rivalita mezi nimi není ontologická – (hollywoodská) kinematografie nezaujala vůči televizi nepřátelský postoj, dokud se neocitla v krizi a nezačala v ní vidět konkurenci. Historické

¹⁰² CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003. s. 279.

¹⁰³ Např. ROSENBAUM, Steven Why Television Is Dead. Forbes [Online]. 2014-01-28 [Citace z 2019-04-15]. Dostupné z: <https://www.forbes.com/sites/stevenrosenbaum/2014/01/28/why-television-is-dead/>

¹⁰⁴ Např. LOTZ, Amanda D. *The Persistence of Television*. Flow [Online]. 2014-01-13 [Citace 2019-04-15]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/2014/01/the-persistence-of-television/>

¹⁰⁵ NEWCOMB, Horace. *The More Things Change...* Flow [Online]. 2014-01-13 [Citace z 2019-03-03]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/2014/01/the-more-things-change/>

¹⁰⁶ ATTALAH, Paul. A Usable History for the Study of Television. In KISPAL-KOVACS, Joseph – MIRRLEES, Tanner (eds.). *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*. Oxford: Oxford University Press. 2013. s. 78.

momenty prolínání také vysvětlují jejich potenciál pro konvergenci. „*Televize a film se nepřibližují organicky proto, že obě jsou audiovizuální média, ale souvisí spolu kvůli své průmyslové, ekonomické, kulturní a umělecké blízkosti v několika klíčových momentech v jejich historii,*“ argumentuje Tom Steward.¹⁰⁷ Film a TV tedy nejsou ontologicky totožné – ale spojuje je vliv, který na sebe měli během svého historického vývoje. Proto mohou působit zaměnitelně. Konvergence často vyvolává otázky smrti televize (a filmu), protože se kritikům zdá, že média ztrácejí svou specifitu. Konvergentní historie filmu a TV odhalují konstruktivistickou povahu této mediální specifity, jež mnohdy až příliš lpěla a lpí na technologiích a prostředcích, na nichž tato média konzumujeme.

¹⁰⁷ STEWARD, Tom. *Wide-Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of Television and Cinema Convergence before Digitalisation*. In *VIEW: Journal of European Television History & Culture*, vol. 3, č. 6. 2014. s. 67.

2. Filmový styl

V této kapitole se zabývám tím, jakými způsoby se používá termín filmový styl. Mým záměrem není filmový styl definovat. Naopak se domnívám, že je příliš variabilní, aby se dal definovat. Kinematografie má více než stodvacetiletou historii, která obsahuje velké množství technik, žánrů, škol či hnutí, které není možné sloučit do jednoho pojmu. Ten by byl pak nutně zjednodušující. Různé snahy definovat filmový styl či filmové médium jako takové často znamenají vyloučení určitých forem kinematografie. Například podle Gregory Currieho film znamená obrazovou reprezentaci, resp. pohyblivý obraz reprezentace.¹⁰⁸ Tím však vylučuje experimentální a avantgardní kinematografii, která nemusí nutně nicreprezentovat.¹⁰⁹ Berys Gaut píše, že kinematografie je médium pohyblivého obrazu a že používá prostředky (stříh, kamerové snímání), jež jsou pro něj unikátní.¹¹⁰ Pohyblivý obraz a jmenované prostředky jsou však vlastní také televizi nebo videoartu. V čem se tedy filmový styl odlišuje od stylu televize či jiných audiovizuálních médií? Tato otázka je zcela zásadní, protože se týká cinematizace televize a snaha rozlišit filmový a televizní styl stojí ve středu diskurzu užívání cinematizace TV. V této kapitole se tedy zabývám tím, co znamená filmový styl pro teoretiky a teoretičky, kteří termín používají, a jaká jsou úskalí tohoto používání. Tato debata slouží jako základ pro kritiku diskurzu užívání cinematizace televize, jíž se věnuji v následujících kapitolách.

Tato kapitola vytváří základ pro další kapitoly, téma filmového stylu a teorie s ním spojené tedy nejsou rozebírány do detailů, jsou pouze načrtnuty pro podpoření teze, že filmový styl nelze definovat.

2.1 Má film esenci?

„Užíváním termínu 'filmový' teoretici nejen přijímají esencialismus, ale také argumentují, že film má všudypřítomnou a pevně zakořeněnou esenci,“ píše Deborah Jaramillo o filmovém stylu a cinematizaci televize. Otázka ontologické

¹⁰⁸ CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003. s. 256.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 257-258.

¹¹⁰ GAUT, Berys. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge, New York: Cambridge University Press. 2010. s. 302.

povahy filmu úzce souvisí s jeho stylem. Jelikož je film audiovizuální médium,¹¹¹ jeho prostředky byly často označovány za esenci. Toto hledání esence („*soubor společně nezbytných a dostačujících podmínek*“)¹¹² kinematografie mělo velmi důležitý význam v prvních dekádách její existence. Kritici a teoretici se snažili film osamostatnit od předchozích uměleckých forem (především divadla) a tím jej legitimizovat.¹¹³

Ve svých počátcích byl film považován za lepší formu fotografie či za pouhé nahrávací zařízení.¹¹⁴ Film byl „pouze“ technologie – podobně jako telefon či telegraf.¹¹⁵ Stejně argumenty se objevily o několik desítek let později, když filmu začala konkurovat televize.¹¹⁶ A stejně jako u televize (viz kapitola 3) někteří kritici nebrali limitace rozvíjejícího se média jako nedostatek, ale naopak důkaz jeho uměleckého potenciálu.¹¹⁷

Další strategií, jak vyzdvihnout kinematografii, bylo poukázat na její unikátní prostředky. Teoretici upozorňovali na práci kamery, střihu a mizanscény.¹¹⁸ Jednalo se o esencialistické teorie, které se snažily ontologicky vystihnout film. Představa toho, co reprezentuje esenci filmu, se však mění podle konkrétních teoretiků, škol či období. Například ruská montážní škola za filmovou esenci považovala střih, stejně jako někteří francouzští kritici (Léon Moussinac, C. A. Lajeune).¹¹⁹ Pro kritika Georgese Charensola je to detail.¹²⁰ Béla Bálasz vytváří komplexní argumenty ohledně „fyziognomie“ filmového obrazu.¹²¹ André Bazin píše o ontologickém realismu, o vztahu filmu a reality, kterou umí napodobit. Schopnost filmu zachytit realitu reprezentuje jeho zásadní povahu. Bazin této realističnosti přiřazuje strategie

¹¹¹ V době němého filmu byl součástí promítání hudební doprovod a případně také mluvený komentář k filmu, který sice nebyl fyzicky spjat s filmovým materiálem, ale byl běžnou a žádanou součástí projekce. Jak píše Tom Gunning, film byl ve skutečnosti málokdy němý. *The Cinema od Attraction[s]: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde*. GUNNING, Tom. In *The Cinema of Attractions Reloaded*. STRAUVEN, Wanda (ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press. s. 281-288.

¹¹² BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press. 1997. s. 32.

¹¹³ Tamtéž, s. 30.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 27.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 27.

¹¹⁶ BOURDON, Jérôme. *Is the End of Television Coming to an End?* In *Journal of European Television History and Culture*, vol. 7, č. 13. 2018. s. 2.

¹¹⁷ BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press. 1997. s. 30.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 32-38.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 34-35.

¹²⁰ Tamtéž, s. 31.

¹²¹ CARTER, Erica – LIVINGSTONE, Rodney. *Béla Balázs, Visible Man or the Culture of Film* (1924). In *Screen*, vol. 48, č. 1. Jaro 2007. s. 94.

kamery (dlouhý záběr, hloubka prostoru) a jako ideály jmenuje filmy Jeana Renoira, Williama Wylera a Orsona Wellese.¹²² Kritici z *Cahiers du Cinema* zase za „kritérium hodnoty“ považují mizanscénu.¹²³

Esencialistické teorie byly spjaté především s obdobím 20. až 50. let 20. století. Poté se zdá být legitimizace filmu (také díky příchodu televize, jež přebírá roli „fobického objektu“) u konce. Filmové teorie se přestávají zabývat ontologií média a zaměřují se na jeho sociologické, sémiotické, psychologické a další aspekty.

Tyto teorie měly ve své době význam pro osamostatnění filmu od divadla či literatury. Také byly schopné poukázat na stylistické možnosti filmu a upevnit jeho kulturní status.¹²⁴ Jejich zakořeněnost v určité době a v určitém kontextu je zjevná. To je jeden z důvodů, proč jsou esencialistické teorie již dnes zastaralé. Skutečnost, že každý teoretik považuje za esenci filmu něco jiného, poukazuje na nemožnost postižení filmové esence. I ty nejprimitivnější definice esence kinematografie nedokáží vytihnout veškerou filmovou tvorbu. Bazinovská definice filmu coby fotografického zachycení reality zavrhuje animovanou a digitální tvorbu.¹²⁵ Currieho definice zase vylučuje experimentální kinematografii.¹²⁶ Definování filmu prostřednictvím filmového materiálu (podle něhož je médium pojmenováno) v době digitálního natáčení je krátkozraké.¹²⁷

Problémem esencialistických teorií je, že se většinou snaží vystihnout film přes jednu určitou unikátní složku, což opomíjí všechny další složky, techniky či prostředky. Navíc rozmanitost esenciálních přístupů poukazuje na jejich konstruktivní povahu. Jak může být něco konstruovaného esenciální? Z dnešního pohledu se zdá být esencialismus „slepu uličkou“, jak tvrdí Noël Carroll.¹²⁸

¹²² BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press. 1997. s. 71-74.

¹²³ Tamtéž, s. 78.

¹²⁴ BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press. 1997. s. 31.

¹²⁵ MCGREGOR, Rafe. *A New/Old Ontology of Film*. In *Film-Philosophy*, vol. 17, č. 1. 2013. s. 271-274.

¹²⁶ CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003. s. 257-258.

¹²⁷ MCGREGOR, Rafe. *A New/Old Ontology of Film*. In *Film-Philosophy*, vol. 17, č. 1. 2013. s. 265.

¹²⁸ CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003. s.

2.2 Filmový styl v množném čísle

Filmový styl se různí podle doby a jejích technických možností, období, žánru, školy atd. Obecně se za složky filmového stylu považují kamera, střih, mizanscéna a zvuk. Stejně složky obsahuje také televizní styl, takže nejsou unikátní, ačkoli se samozřejmě objevily poprvé ve filmu. Ne vždy však film obsahuje všechny tyto složky. Do konce 20. let zvuk ve filmu absentoval, respektive byl doprovázen huděbníky nebo alespoň gramodeskou, existovali komentátoři. Zvuk však nebyl fyzickou součástí filmového pásu a každá *projekce* měla jiný zvukový doprovod. Experimentální a avantgardní kinematografie pracující s abstrakcemi, úpravami filmového materiálu, čísly či písmeny může opomíjet mizanscénu.¹²⁹ Hitchcockův slavný pokus natočit film na jeden záběr (*Provaz*, 1948) sice nemohl být z praktických důvodů uskutečněn (omezená délka filmového pásu), v době digitálního natáčení tyto experimenty již jsou možné. Tyto filmy tedy nepracují se střihem. Patří sem například *Ruská archa* (2002), *Victoria* (2015) či *Utoya, 22. července* (2018).¹³⁰ Experimentální kinematografie zase pracuje s abstraktní vizuální stránkou jako například filmy Vikinga Eggelinga, Stana Brakhage či Len Lye. Příklady lze najít ale také v narativní kinematografii. Poslední celovečerní film Dereka Jarmana *Blue* (1993) tvoří jediný záběr vyplněný modrou barvou.

Tyto filmy ukazují, že filmy nemusí vždy využívat všech složek. Ve většině zvukových filmů tomu tak ovšem je. To však neznamená, že by je používaly stejně. Filmový styl závisí na technologii, druhu (hraný, dokumentární, animovaný, experimentální), kategorii (klasický hollywoodský, nezávislý apod.), době aj. K analýze stylu tedy existují různé přístupy, které se mohou odvíjet od výše zmíněných aspektů.

2.2.1 Žánr, období, autor, směr

Noël Carroll píše, že filmový styl může znamenat mnoho věcí – styl určité éry, autorský styl, styl žánru aj.¹³¹ Tím pádem analýza stylu může mít různé metody a cíle. Carroll rozlišuje dvě kategorie – obecný a osobní styl. Obecný styl označuje

¹²⁹ CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003. s. 258.

¹³⁰ Seznam těchto filmů a filmů natočených stylem jediného záběru zde: Wikipedia [Online]. Citace z 2019-04-15. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/One_shot_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/One_shot_(film))

¹³¹ CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003. s. 127.

skupinu filmů se společnými atributy od různých tvůrců – např. styl klasického Hollywoodu. Osobní styl znamená styl konkrétního režiséra (např. Edwarda Younga).¹³² Bordwell používá podobné binární dělení na individuální styl (autorský styl) a skupinový styl (ruská montážní škola, klasický Hollywood apod.). Obecný styl lze dále rozdělit na univerzální styl, styl období, styl žánru a styl školy/hnutí. „Univerzální koncept stylu se týká všech filmů,“ píše Carroll.¹³³ Jedná se o užívání stylistických prvků v univerzálním slova smyslu. Carroll tento koncept dále nerozvíjí, což spolu s faktem, že se jedná o podkategorii obecného stylu, činí termín vágním a matoucím. Styl období, žánru, školy/hnutí jsou oproti tomu jasné koncepty. Styl období filmaři většinou užívají automaticky, jelikož podléhají technickým, industriálním a kulturním podmínkám, v nichž pracují. Naopak se stylem školy/hnutí pracují vědomě a záměrně.¹³⁴ Oba druhy stylů bývají často propojené, protože styl školy/hnutí vyplývá ze stylu doby.¹³⁵ Styl žánru má většinou fixní souhrn konvencí, které opakovaně používá s variacemi podle vývoje žánru a doby vzniku konkrétních děl. V tom se prolíná se stylem období.¹³⁶

Styl v určité kategorii bude spojován určitými prvky. Například u klasického Hollywoodu to je neviditelný a kontinuální střih, rámování v americkém plánu a polodetailu, měkké svícení, „styl, který usiluje o co největší denotativní srozumitelnost“.¹³⁷ Tato představa není nesprávná, zároveň samotný styl klasického Hollywoodu obsahuje *několik stylů*. Například různé žánry vyžadují jiný typ svícení - komedie high-key svícení, thriller a drama low-key svícení.¹³⁸ Styly mají své konvence, které se pojí s danými kategorie a ovlivňují divácká očekávání. Například zatímco umělecké filmy (*arthouse cinema*) si mohou dovolit používat střihové interpunkce typu poskočný anebo podvodný střih, u klasického hollywoodského filmu je to považováno za chybu.¹³⁹ Styly jednoduše nelze hodnotit stejnými kritérii.

¹³² Tamtéž, s. 128.

¹³³ CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003. s. 129.

¹³⁴ Tamtéž, s. 129.

¹³⁵ Tamtéž, s. 129.

¹³⁶ Tamtéž, s. 129.

¹³⁷ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Taylor & Francis Ltd. 1987. s. 163.

¹³⁸ Tamtéž, s. 163.

¹³⁹ BORDWELL, David – STAIGER, Janet – THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge. 1985. s. 276.

2.3 Spektákl

Spektákl lze definovat jako „něco vystaveného pro pohled, co je neobvyklé, pozoruhodné či zábavné“¹⁴⁰ nebo „vizuálně nápadné představení či exponát“.¹⁴¹ V případě kinematografie je to „produkce obrazů, u nichž bychom se rádi zastavili a pozorovali je“.¹⁴² Spektákl byl vždy součástí média, již v prehistorii kinematografie a projevoval se ve vynálezech typu diorama, laterna magika či fenakistiskop.¹⁴³ Tom Gunning argumentuje, že zhruba první dekáda filmu, tzv. období „kinematografie atrakcí“, byla založena na zájmu diváků o nové médium a jeho reprodukční schopnosti, soustředili se na formu, nikoli na obsah.¹⁴⁴ Již záhy se objevují velkolepé produkce typu *Cabiria* (1914) či *Intolerance* (1916). Hollywoodský spektákl 30. a 40. let se projevuje skrz nákladné produkce u žánrů jako muzikály (s často složitými a pozoruhodnými choreografiemi a la Busby Berkeley) a historická dramata. Dále spektákl reprezentuje hvězdný systém.¹⁴⁵ Během 50. let klesala návštěvnost kin kvůli demografickým změnám (stěhování se na předměstí) a zvyšující se popularitě televize.¹⁴⁶ Filmový průmysl reagoval produkcí filmů s ohromnými rozpočty, technikami jako CinemaScope a Cinerama, 3D a podobně.¹⁴⁷ V 70. letech se objevuje blockbuster, jenž má za úkol přilákat do kina co největší publika a vytvořit z filmu neopomenutelnou kulturní událost.¹⁴⁸ Vznikají žánry založené na velkolepé akci – např. katastrofické filmy – a čím dál víc se experimentuje se speciálními efekty. S nárůstem možností práce s CGI a digitalizací tyto tendence sílí. Spektákl také představuje strategii, jak generovat další profit z videoher, zábavních parků apod.¹⁴⁹ Navíc spektákl se nadto prodává

¹⁴⁰ Merriam Webster [Online]. Citace z 2019-04-14. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/spectacle>

¹⁴¹ Oxford Dictionaries Online]. Citace z 2019-04-14. Dostupné z: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/spectacle>

¹⁴² KING, Geoff. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of Blockbuster*. London, New York: I.b.Tauris & Co Ltd. 2000. s. 4.

¹⁴³ Tamtéž, s. 4.

¹⁴⁴ Tom Gunning, film byl ve skutečnosti málokdy němý. GUNNING, Tom. The Cinema od Attraction[s]: Early cinema, Its Spectator and the Avant-Garde. In STRAUVEN, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press. s. 281-288.

¹⁴⁵ KING, Geoff. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of Blockbuster*. London, New York: I.b.Tauris & Co Ltd. 2000. s. 3.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 9.

¹⁴⁷ ATTALAH, Paul. A Usable History for the Study of Television. In KISPAL-KOVACS, Joseph – MIRRLEES, Tanner (eds.). *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*. Oxford: Oxford University Press. 2013. s. 79.

¹⁴⁸ KING, Geoff. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of Blockbuster*. London, New York: I.b.Tauris & Co Ltd. 2000. s. 9.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 2.

do zahraničí, jelikož je srozumitelný a lákavý pro mezinárodní publika.¹⁵⁰

Spektákl tedy byl vždy v kinematografii přítomen, to však neznamená, že by všechny filmy byly spektakulární. Přesto je film spojen se spektaklem a vizuální slastí, kdežto televize nikoli.¹⁵¹ John Ellis zdůrazňuje teorie filmového aparátu (filmové diváctví vytváří „snové prostředí“) a upřeného pohledu (*gaze*), když argumentuje nadřazenost filmového obrazu nad televizním.¹⁵² Ellis také považuje film především za vizuální médium.¹⁵³ Právě obraz podle něj upoutává divákovu pozornost a nutí jej „zírat“. Spektákl také nutně neznamená pozitivní konotace. Někdy je spojován s přemírou samoúčelných speciálních efektů.¹⁵⁴ Spektákl podle teoretiků jako Laura Mulvey či Steve Neale pozastavuje narativ a tříští jej.¹⁵⁵ Spektákl je spojován především s určitými žánry (akční filmy, historická dramata, sci-fi, katastrofické filmy aj.). Podle Wheatley také předpoklad, že jen film může být spektakulární, opomíjí množství filmových obsahů, které jsou založeny na „televizních“ aspektech, jako je všednost a intimita.¹⁵⁶

2.4 Shrnutí

Cílem této kapitoly bylo poukázat na nejednoznačnost termínu filmový styl. Snahy definovat filmový styl vedou k zjednodušování média či opomíjení některých jeho druhů (experimentální a animovaná tvorba). Složky, které byly pro film unikátní (kamera, střih), se dostaly do dalších audiovizuálních médií (televize, videoart). Esencialistické teorie filmu a jeho stylu měly své odůvodnění v začátcích kinematografie, kdy bylo třeba ji oddělit od divadla a legitimizovat ji jako uměleckou formu. Esencialistický přístup ale není uspokojivý. David Bordwell argumentuje, že koncept filmové esence není obhajitelný, protože se jedná o příliš variabilní médium.¹⁵⁷ Styly se různí a mění podle období, žánru, studia,

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 2.

¹⁵¹ WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2016. s. 4.

¹⁵² ELLIS, John. *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*. London, New York: Routledge. 1982. s. 39-43.

¹⁵³ Tamtéž, s. 51-52.

¹⁵⁴ KING, Geoff. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of Blockbuster*. London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd. 2000. s. vii.

¹⁵⁵ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3. s. 121-122.

NEALE, Steve. Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema. In COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (eds.). *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge. 1993. s. 17.

¹⁵⁶ WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2016. s. 4.

¹⁵⁷ BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press. 1997. s. 31-32.

technologie, národního kontextu a tvůrců. Filmový styl není jeden, je jich nespočet. Pokoušet se definovat filmový styl je regresivní. To však neznámá, že by neměl být analyzován. „*Na filmovém stylu záleží, protože to, čemu lidé říkají obsah, přichází prostřednictvím systematického užívání technik média,*“ argumentuje Bordwell.¹⁵⁸ Metoda by však měla být přizpůsobena potřebám analýzy konkrétní skupiny filmů či individuálního filmu.

¹⁵⁸ BORDWELL, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 2005. s. 32.

3. Televizní styl

V této kapitole se věnuji tomu, jaké významy lze najít pod termínem televizní styl. Stejně jako u filmového stylu je těžké jej definovat. Televizní styl se mění podle doby, technologií, žánrů, stanic či národního kontextu. Jakákoli definice stylu média obecně je tedy zjednodušující. Na rozdíl od filmového stylu existuje určitý diskurz obecného televizního stylu, jenž bývá teoretiky (např. Ellis či Fiske) protežován jako jakýsi esenciální styl. Ten je problematický nejen pro jeho zjednodušování (tak variabilní médium jako televize nemůže mít jednotný styl), navíc je zastaralý (kromě toho, že vznikl v 80. letech, popisuje především starší druhy TV obsahů). Tento diskurz a další přístupy k televiznímu stylu podrobněji analyzuji v průběhu této kapitoly. Jejím cílem není definovat televizní styl, ale poukázat na jeho rozmanitost a komplikovat tezi, že televize má jednotný styl. *Filmový styl v televizi* bývá používán v opozici s televizním stylem.¹⁵⁹ Implikuje, že pořady s „filmovým“ stylem jsou nadřazené těm, které takový styl nepoužívají.¹⁶⁰ Pro analýzu termínu cinematizace televize a jeho diskurzu používání je třeba rozebrat, co znamená pojem *televizní styl*, stejně jako u filmového stylu. Jedná se o podstatný krok, který musím učinit, než se začnu zabývat cinematizací televize jako takovou.

3.1 Mýtus jednotného televizní stylu

Jak jsem psala již v úvodu, televiznímu stylu nebylo v minulosti věnováno příliš mnoho pozornosti. Plyne to z obav z formalistického přístupu a ze skutečnosti, že se televizní studia – vycházející z kulturních studií – se zabývala spíše otázkami reprezentace, genderu, sociologie apod.¹⁶¹ Navíc televize nebyla vnímána jako estetické médium.¹⁶² Televizní styl – pokud byl analyzován – byl

¹⁵⁹ 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. s. 58-59.

¹⁶⁰ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 67.

¹⁶¹ CARDWELL, Sarah. Television Aesthetics: Stylistic Analysis and Beyond. In JACOBS, Jason – PEACOCK, Steven (eds.). *Television Aesthetics and Style*. London, New York: Bloomsbury. 2013. s. 23-26.

¹⁶² BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. London, New York: Routledge. 2010. s. 1.

spojován s malým, nekvalitním obrazem a primitivním zvukem.¹⁶³ John Ellis k základním rysům televizního obrazu a zvuku řadí detailní záběrování, důraz na zvuk (především na mluvené slovo), konzervativní mizanscénu, nízké rozlišení, živost a aktuálnost.¹⁶⁴ Kvůli domácímu rušivému prostředí a nízké kvalitě obrazu Ellis označuje televizní diváctví jako nesoustředěné. Divák televizní obrazovce pouze věnuje letmý pohled (*glance*).¹⁶⁵ Jen film může diváka přimět k upřenému pohledu (*gaze*).¹⁶⁶ Tento koncept se nazývá teorie letmého pohledu (*the glance theory*). Podobně John Fiske jmenuje polodetailní a detailní záběrování, repetici, interiéry a živost, jež může být i iluzorní a má představovat realismus.¹⁶⁷ Zdánlivý realismus je podstatný, protože má odrážet životy lidí, kteří se na televizi dívají. Fiske tento stylový modus přirovnává k neviditelnému stylu klasického Hollywoodu.¹⁶⁸ Jeremy G. Butler příliš nerozlišuje mezi natáčecími technikami filmu a televize. Upozorňuje na počínající konvergenci médií a domnívá se, že v budoucnu budou stylové rozdíly mezi filmem a televizí zcela smazány. Největší rozdíly vidí ve formátu (1.33:1 u televize, 1.85:1 u filmu), kvalitě obrazu (rozdíly mezi citlivostí videa a filmového pásu, který se však užívá i v TV) a způsobech vytváření barev.¹⁶⁹ Na rozdíl od svých předchůdců Butler nevnímá detail jako rámovací normu pro televizní obsahy obecně. Podle něj přináleží především soap operám, kdežto sportovní programy či akční žánry spoléhají více na polocelky a celky.¹⁷⁰

Snahy popsat televizní styl – většinou v kontrastu s filmovým stylem – jako jednoduší modus aplikovatelný na veškerou televizní tvorbu jsou problematické:

1) Je těžké si představit, že nějaké médium má jediný, univerzální a neměnný styl. Je třeba vždy zvážit kulturní a historický kontext, žánrovou a formátovou příslušnost, technické možnosti a jejich užití, identitu stanice atd. 2) Médium neexistuje mimo časoprostor, vyvíjí se a proměňuje se podle možností a potřeb doby.¹⁷¹ 3) Publikace Ellise, Fiskea a dalších, jež tento styl popisují, vznikly na

¹⁶³ Tamtéž, s. 2.

¹⁶⁴ ELLIS, John. *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*. London, New York: Routledge. 1982. s. 127-144.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 137.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 61.

¹⁶⁷ FISKE, John. *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London, New York: Routledge. 1987. s. 22.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 26.

¹⁶⁹ BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. London, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers. 2002. s. 115-141.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 124.

¹⁷¹ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave

přelomu 70. a 80. let. Od té doby se médium značně vyvinulo a změnilo. Přesto styl, který popisují Ellis a Fiske (detailní rámování, důraz na zvuk, živost, neviditelný styl), bývá často velmi automaticky aplikován, nehledě na dobu vzniku analyzovaného díla. Například Annie van den Oever ve své eseji z roku 2012 definuje televizní styl jako vysoce standardizovaný, neviditelný (po vzoru klasického Hollywoodu), spoléhající na detailní záběry a zvuk.¹⁷² Tato definice univerzálního televizního stylu se díky Ellisovi a dalším teoretikům ustálila. Její zakotvenost v určité době a v určitém diskurzu (hledání mediální specifity televize) je ale opomíjena.

Jednotný televizní styl naznačuje, že médium není dostatečně kreativní, aby obsahovalo variabilitu. Přitom televize obsahuje různé styly s ohledem na období a technické možnosti, žánry, programování apod. Například některé žánry tíhnou více k užití vícekamerového systému (sitcom,¹⁷³ soap-opera, talk show), než jiné (drama, dokumenty). V 50. letech se často fikční pořady natáčeli živě, protože nahrávání záznamů bylo drahé, postupem času se tato strategie stala běžnou (nahraný materiál lze finančně vytěžit v reprízách a prodejem jiným stanicím). Netvrdím, že výše jmenované vlastnosti nepatří k televiznímu stylu. Ráda bych však poukázala, že nereprezentují veškerou televizní tvorbu. Koncepty jako živost, důraz na zvuk, neviditelný styl a další jsou často spojeny s určitými žánry (zpravodajství, sportovní přenosy, soap opery atd.) a nejsou poplatné u všech, jejich používání tento fakt ovšem nereflektuje. Zároveň nechci proklamovat, že televize nemá svůj vlastní styl. Naopak se domnívám, že si televize během svého vývoje vytvořila vlastní *přístupy* ke stylu. Televizní styl existuje, ale není jen jeden, má mnoho podob, s ohledem na programování, žánr, národní kontext, technologii a éru.¹⁷⁴

Dále jednotný televizní styl implikuje, že se televizní styl od 40. do 80. let,

Macmillan. 2013. s. 2-3.

¹⁷² VAN DEN OEVER, Annie. The Aesthetics and Viewing Regimes of Cinema and Television, and their Dialectics. In CHRISTIE, Ian (ed.). *Audiences*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2012. s. 114-115.

¹⁷³ Především ten z období prvních dekád televize, v posledních zhruba dvaceti třiceti letech se také natáčí sitcomy na jedinou kameru (např. *Studio 30 Rock*, *Scrubs: Doktůrci*, *Kancl*).

¹⁷⁴ Např. denní programy (daytime) mívají nižší rozpočty než ty v hlavním vysílacím čase (primetime), které tvoří vlajkové lodě stanic. Žánry jako krimi, horor či thriller mají low-key osvětlování, kdžeto komedie a soap opery high-key osvětlování. Ve Velké Británii od 60. let televize přebírá dokumentární styl kuchyňského dřezu (kitchen sink), který proniká také do jinak stylizovaného žánru hororu (např. *Beasts*).

ne-li později (kdy byl „zachráněn“ filmovým stylem),¹⁷⁵ téměř nezměnil. Technologie ovlivňující styl vždy byla a je zásadním faktorem. Televizní obrazovky byly malé. Do příchodu HD obrazovek se skládaly z linek.¹⁷⁶ Televize byla konzumována doma, někdy za denního světla, někdy jako podkres k jiným činnostem. Stereofonizace zvuku přichází až v 80. letech.¹⁷⁷ To ovšem neznamená, že byl obraz a zvuk vždy nekvalitní, nezajímavý a nevyžadoval pozornost. Televize se neustále vyvíjí a mění, pořady z 50. let vypadají jinak než ty z 60. nebo 80. let. Caldwell polemizuje „*zda teoretici letného pohledu založili své teze o televizi pouze na primitivních pořadech z prvních formujících let média*“.¹⁷⁸ Teoretici, jako jsou Glen Creeber, John Thorton Caldwell a Helen Wheatley, ve svých publikacích revidují tento přístup k televiznímu stylu a napříč historií média nachází a analyzují případy, které vyvracejí koncept jednotného televizního stylu. Nejde o výjimky potvrzující pravidlo, ale ukázky variability média. Následující analýzou chci poukázat na nejednoznačnost televizního stylu a na skutečnost, že se váží především k určitému žánru nebo období.

3.1.1 Audialita vs. vizualita v televizi

John Ellis tvrdí, že kinematografie se zakládá na obraze a televize na zvuku.¹⁷⁹ Argument, že televize je více založená na zvuku, vychází z především z předpokladu nepozorného diváctví. Ellis se domnívá, že televizní obraz nepoutá divákův pohled tak jako film, protože je sledován v domácím prostředí, kde neustále něco narušuje jeho pozornost.¹⁸⁰ Navíc televizní obraz Ellis vnímá jako nekvalitní a mizanscénu televizních obsahů jako zjednodušenou.¹⁸¹ Zvuk pak slouží k orientaci diváka. Z těchto důvodů označuje televizi za zvukové médium a film za vizuální médium. Implikuje, že televize je podřazena filmu, protože „*nevzbuzuje stejnou míru pozornosti. Chybí velký obraz, diváci klidně nesedí, chybí upřená pozornost. TV většinou není jedinou aktivitou, která se odehrává, někdy není ani tou*

¹⁷⁵ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 67.

¹⁷⁶ BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. London, Mahwah: Lawrence, Erlbaum Associates, Publishers. 2002. s. 137.

¹⁷⁷ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 89.

¹⁷⁸ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 25.

¹⁷⁹ ELLIS, John. *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*. London, New York: Routledge. 1982. s. 129.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 127-128.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 129-131.

hlavní.”¹⁸² Předpokládat, že filmové diváctví je vždy pozorné a televizní vždy roztěkané, by bylo dogmatické. Rušiví diváci a nedostatek koncentrace se mohou vyskytovat kdykoli a kdekoli, nehledě na médium. Janet Staiger poukazuje na mýtus pozorného diváka v kině. Za prvé kino mělo a může mít mnoho podob, od původních pouťových atrakcí, palácových kin, drive-in kin až po multiplexy.¹⁸³ Různá prostředí vytvářejí různé mody diváctví. Za druhé, i když by bylo tiché a pozorné diváctví vyžadováno, diváci se mu nemusí podvolovat. V případě nelibosti s promítaným filmem se mohou hlasitě reagovat (jako příklad uvádí Staiger promítání *Skvělých Ambersonových*),¹⁸⁴ navíc kina byla a jsou rodinnou zábavou a děti rozhodně patřily a patří k rušivým elementům.¹⁸⁵ Staiger také tvrdí, že určité žánry (thriller, melodrama, gangsterka) vybízejí k pozornějšímu diváctví než jiné (komedie, fantasy, western aj.).¹⁸⁶ Osobně se domnívám, že otázka pozornosti nesouvisí tolik s žánrem jako s konkrétními díly.

Televize byla určena ke komunitního sledování, stejně jako kinematografie, která představovala a představuje „veřejnou sféru”.¹⁸⁷ Příchodem 80. let však domácnosti mívaly více než jeden televizor, televize se nenacházela jen v obývacím pokoji, ale přesunula se do ložnic.¹⁸⁸ Hardenbergh argumentuje, že sledování TV o samotě, v nerušivých podmínkách naopak vytváří velmi pozorné diváctví.¹⁸⁹ Podobné argumenty používá také Barbara Klinger, podle níž domácí kina a sledování na videu a DVD vytváří ono pozorné diváctví. Píše, že „*pocit bezpečí, samoty a potěšení spojený s domovem se úzce váže na množství zboží vytvořeného sociálními, průmyslovými a ekonomickými silami*”.¹⁹⁰

Nechci tvrdit, že televize nespolehala na zvuk. Určité žánry (soap opera, zpravodajství) jsou dodnes redundantní. V počátcích televizního vysílání, kdy bylo levnější vysílat živě a natáčelo se v prostorově omezených interiérech se strohou

¹⁸² Tamtéž, s. 128.

¹⁸³ STAIGER, Janet. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. London, New York: New York University Press. 2000. s. 20.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 20.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 20.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 22.

¹⁸⁷ STAIGER, Janet. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. London, New York: New York University Press. 2000. s. 49.

¹⁸⁸ ALLEN, Steve – THOMPSON, Robert J. *Television in the United States*. Encyclopaedia Britannica [Online]. 2017-10-18 [Citace z 2019-04-15]. Dostupné z:

<https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States/A-potpourri-of-genres>

¹⁸⁹ HARDENBERGH, Margot. *The Death of Television*. In ETC: Review of General Semantics, vol. 67, č. 2. Duben 2010. s. 174.

¹⁹⁰ KLINGER, Barbara. *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press. 2006. s. 9.

mizanscénou, byly dialogy hlavními hybateli děje.¹⁹¹ Tyto podmínky se však brzy změnily.

Vždy existovaly pořady, které byly více založené na vizualitě než jiné. Nebyly to všechny pořady, ale existovaly a nešlo o výjimky. A jednalo se většinou o prime-timové pořady. Už v 50. letech vznikaly pořady, které se opíraly o vizuální stránku nebo experimentovali se zvukem. V *I Love Lucy* lze najít řadu gagů, které bez pozorného sledování nedávají smysl a ztrácí vtip. Například v epizodě *Job Switching* postavy Lucy a Ethel pracují v továrně na cukrovinky. Mají za úkol balit bonbóny, které před nimi jezdí na páse. Rychlost pásu se začíná stupňovat a ženy nestíhají balit, a tak si nezabalené bonbóny začnou cpát do úst, aby jejich šéfová neviděla, kolik toho nestihly zpracovat. Tato scéna a její vtip stojí na vizuálním gagu, zvuk je podstatný (když je přijde následně pochválit šéfová), ale bez obrazu by nefungovala. Antologie *The Twilight Zone* (1959-64) obsahuje několik epizod, kde tvůrci se zvukem experimentují. Epizody *The Invaders* a *Two* obsahují kromě úvodního a závěrečného slova vypravěče Roda Serlinga každá jen jednu větu. Obě epizody se opírají o fyzické herecké výkony, gesta a mimiku, stejně jako práci s prostředím, rekvizitami a světlem. Epizoda *Once Upon a Time*, s Busterem Keatonem v hlavní roli, je ze dvou třetin natočená jako němý film a používá mezititulky. *An Occurrence at Own Creek Bridge*, původně krátký film oceněný v Cannes, který Serling koupil a odvysílal v rámci antologie, má pestrou zvukovou stránku, jež se opírá o ruchy a hudební stopy, neobsahuje však mluvené slovo. O několik dekád později *Hill Street Blues* se proslavilo svým dokumentárním stylem, což platí i o zvukové stránce, která v hromadných scénách nechává splynout hlasy v jednolitou, nerozeznatelnou kakofonii zvuků. A nakonec *Hush*, slavná epizoda *Buffy – přemožitelky upírů*, kde všechny postavy kvůli kouzlu přijdou o hlas. Epizoda narativní funkci dialogů supluje intenzivní hudební stopou, hereckou akcí a rekvizitami sloužící ke komunikaci (prezentace na projekčním plátně, tabulky aj.). To je jenom několik příkladů ukazujících, že zvuk ne vždy slouží jako průvodce pro diváka. Naopak absence dialogů zvyšuje divákovu pozornost a nutí jej pozorně sledovat obraz, aby pochopil děj.

Teoretici jako John T. Caldwell a Helen Wheatley vyvracejí Ellisův koncept

¹⁹¹ CARDWELL, Sarah. Literature on the Small Screen: Television Adaptations. In CARTMELL, Deborah – WHELEHAN, Imelda (eds.). *Cambridge Companions to Literature: The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007. s. 183-184.

zvukově založeného média. Hlavní tezí knihy Wheatley, *Spectacular Television* je, že „televize měla vždy momenty, programy a žánry, které lze identifikovat jako spektakulární a vždy zařazovala vizuální slast do vysílání”.¹⁹² Mezi její analyzované příklady patří příchod barevné televize do Velké Británie,¹⁹³ přírodovědné a cestopisné dokumenty¹⁹⁴ nebo televizní přenos zahajovací ceremonie Olympijských her 2012 v Londýně.¹⁹⁵ Wheatley také upozorňuje na velkolepé designy a efekty různých variéte show, soutěžních pořadů a pozdější reality TV¹⁹⁶ nebo „neokázalou” vizuální podívanou v podobě slow TV.¹⁹⁷

Ačkoli se podle Caldwellova televize stala více vizuální až v 80. letech,¹⁹⁸ vymezuje se proti teorii letmého pohledu a vizuálnímu konzervatismu. „*Teoretici by neměli dělat předčasné teoretické závěry, jen proto, že je v místnosti žehlicí prkno.*”¹⁹⁹ Mapuje rozmanitost televizního obrazu napříč dekádami a jeho vztah k estetice a umění, které vytvořily zázemí pro televizualitu. Upozorňuje na cestopisné pořady a programy zaměřené na umění, jež měly divákům přinést svět a umělecké prostředí přímo do domu.²⁰⁰ Televize tak sloužila ke kulturní mobilitě pro nižší střední třídy.²⁰¹ Při své analýze televizních pořadů v relativních počátcích vysílání, v 50. letech, Caldwell nezastírá technické limity média (živé natáčení, tím pádem i omezený prostor, střih v kameře aj.), které vedly k různým chybám. Rané pořady také měly nízké rozpočty, kvůli nimž výprava mnohdy působila lacině.²⁰² Zároveň upozorňuje, že tyto nedostatky sloužily k pozitivní kritice.²⁰³ 50. léta ostatně jsou označována jako první zlatý věk televize.²⁰⁴ Caldwell píše, že „*živé dramatické antologie z New Yorku se chlubily svou explicitní nízkou technickou kvalitou a anti-stylem nesly znaky mimořádnosti. [...] Záměrem bylo totiž ukázat, kolik toho člověk může udělat s malým množstvím prostředků. Limity té doby a*

¹⁹² WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2016. s. 5.

¹⁹³ Tamtéž, s. 56-78.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 79-152.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 223-231.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 12-14.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 16.

¹⁹⁸ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 4.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 27.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 32-45.

²⁰¹ Tamtéž, s. 37.

²⁰² Tamtéž, s. 45-49.

²⁰³ Tamtéž, s. 48-49.

²⁰⁴ THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Syracuse University Press. 1997. s. 20-28.

nedostačující televizní aparát pro živé drama antologie znamenaly symboly ocenění a prestiže.²⁰⁵ Například jeden z prvních britských sci-fi seriálů, *The Quatermass Experiment* (1953), scenáristy Nigela Knealea a režiséra Rudolpha Cartiera dosáhl této prestiže. Seriál byl sice natáčen na filmový pás, ale kamerami z roku 1936, které byly těžké a nepohyblivé, tudíž staticnost záběrů museli nabourávat herci.²⁰⁶ Kromě toho se jednalo o živé vysílání, doprovázené různými poruchami a nedopatřeními (např. hmyz na čočce kamery).²⁰⁷ Nahrány a zachovány byly pouze dva díly z šesti. I přes své technické nedokonalosti dokázal *The Quatermass Experiment* přilákat velké množství diváků (poslední díl sledovalo 5 miliónů diváků)²⁰⁸ a ovlivnil další generace sci-fi a hororových filmů a seriálů. Kneale a Cartier se stali oslavovanými tvůrci, kteří pokračovali ve spolupráci, např. na kriticky uznávané adaptaci románu *1984* (1954).

Definice televizního stylu Ellise a dalších nejlépe odpovídá právě 50. letům. To ostatně patří ke Caldwellově kritice, když píše, že tato definice odpovídá stylu začátků vysílání, ale ne současnějším podobám televizních obsahů.²⁰⁹ Televizní technologie se však s časem vyvíjely. Technologický vývoj nelze v analýze televizního stylu opomenout. Styl se mění podle toho, jak se mění technologie, díky čemuž audiovizuální dílo z 50. let nebude vypadat stejně jako počín z 80. let. V 60. letech přecházela televize z černobílé na barevnou.²¹⁰ Zvětšily se rozměry televizní obrazovky,²¹¹ zpřístupnilo a zlevnilo se nahrávání, takže nebylo nutné vysílat živě.²¹² Objevily se ruční kamery a bezdrátové mikrofony, což dovolovalo snadnější pohyb v exteriérech.²¹³ Tento vývoj mapuje Glen Creeber v kapitole *Early Television: Creating an Image* ve *Small Screen Aesthetics*.²¹⁴ Za jeden z příkladů

²⁰⁵ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 48-49.

²⁰⁶ ABBOTT, Stacey – JOWETT, Lorna. *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*. London, New York: I.B. Tauris. s. 3.

²⁰⁷ ROBERTS, Steve. *Quatermass*. Wayback Machine [Online]. Citace 2019-03-12. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20070806171559/http://www.purpleville.pwp.blueyonder.co.uk/rtwebsites/quatermass-article.htm>

²⁰⁸ CULL, Nicholas J. - CHAPMAN, James. *Projecting Tomorrow: Science Fiction and Popular Cinema*. London, New York: I.B. Tauris & Ltd Co. 2013. s. 60.

²⁰⁹ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 25.

²¹⁰ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 41.

²¹¹ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 89.

²¹² Tamtéž, s. 38.

²¹³ Tamtéž, s. 38.

²¹⁴ Tamtéž, s. 11-26.

uvádí *M*A*S*H* (1972-83).²¹⁵ Na rozdíl od „klasických“ sitcomů se *M*A*S*H* neodehrával v domácím komorním prostředí, ale v otevřeném prostoru tábora, jehož izolace efektivně nahradila žánrovou klaustrofobii sloužící k vytvoření napětí a akumulaci děje. Seriál používal dlouhé záběry a dynamiku vytvářel spíše pohybem kamery a sledováním postav než velkým množstvím střihů.²¹⁶

Během 80. let se zploštily a zvětšily televizní obrazovky, zvuk se změnil z mono na stereo.²¹⁷ Na konci 90. let se objevují HD obrazovky, přechází se z formátu 4:3 na 16:9.²¹⁸ Všechny tyto postupné změny přispívají k technickému zlepšení televizního obrazu a zvuku. Je nezpochybnitelné, že televizní obraz je kvalitnější než v 50. letech, protože obsahuje mnohem větší počet linek.²¹⁹

Caldwellova teze, že se televize s novými technologickými a průmyslovými možnostmi stává více vizuální, tím může být potvrzena. Zároveň to neznámá, že by televize někdy *nebyla* vizuální (přece jen se jedná o audiovizuální médium). Ostatně slovo vidět je součástí termínu televize (*visio* znamená v latině „vidět, zrak“).²²⁰ Domnívám se, po vzoru Helen Wheatley, že pokud jde o styl, vždy existovaly televizní programy, které byly více založené na obrazové stránce než jiné. Vizuální exces není výsadou filmu, objevuje se i mimo něj. Podle Caldwellova televize od 80. let využívá technických inovací (kvalitnější filmový pás, přístup k přehrávání filmového záznamu na videopásku, větší pohyblivost kamer, větší rozlišení aj.)²²¹ Fantaskní žánry (science fiction, horor, fantasy) ale také „realistické“ (ve smyslu absence nadpřirozeného) žánry (např. film noir, thriller) pracují s excesivní stylizovaností pro vytvoření atmosféru a to jak ve filmu tak v televizi. Intenzita obrazu nezávisí na médiu, ale spíše vychází z žánru, tvůrčích záměrů (snaha o realistické nebo hyperrealistické zpracování), technologických možností a dalších kontextuálních aspektů.

3.1.2 Mediální specifita

Koncept univerzálního televizního stylu souvisí s mediální specifitou. Berys

²¹⁵ Tamtéž, s. 43.

²¹⁶ Tamtéž, s. 43-44.

²¹⁷ Tamtéž, s. 87.

²¹⁸ LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 101-104.

²¹⁹ Standardní počet linek analogové televize byl 486, HD televizory mají 720 či 1080 (ale i více). GitHub Gist [Online]. Citace z 2019-04-15. Dostupné z: <https://gist.github.com/jonlabelle/7834592>

²²⁰ https://www.etymonline.com/word/vision?ref=etymonline_crossreference

²²¹ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 84-87

Gaut o mediální specificitě tvrdí, že „bývá chápána ve smyslu, co je na médiu unikátní. To může být vykládáno jako podmíněná pravda nebo jako modální tvrzení – tedy vykládáno jako ty rysy, které jsou v podstatě vlastní pouze danému médiu, nebo pokud jde o rysy, které mohou být vlastní pouze řečenému médiu.“²²² Mediální specificita tvoří strategii sloužící k odlišení nového média od staršího (filmu od divadla, televize od filmu) a tím jej má legitimizovat.²²³ Teze ohledně mediální specificity jsou typické pro nově vzniklá média.²²⁴ Filmoví teoretici se snažili postihnout kinematografii esencialisticky či ontologicky především v období mezi 20. a 50. léty (viz kapitola 2). Teorie mediální specificity televize lze najít především u autorů v 70. a 80. letech (Williams, Fiske, Ellis aj.).²²⁵

Mediální specificita má problematickou povahu. Vyžaduje, aby byl určen prvek či soubor prvků, které definují vybrané médium. Nicméně média se mění a postihnout jejich esenci není lehké, ne-li nemožné. Hlavním problémem mediální specificity je umělé sjednocení média napříč kontexty. To vede k zjednodušení daných médií. Mediální specificita v současné době podléhá kritice. Například teoretici jako David Bordwell nebo Noël Carroll považují tento přístup za archaický.²²⁶ Bordwell se ptá, proč je třeba věřit, že médium má esenci, a i kdyby mělo, mediální tvůrci to nemusí respektovat.²²⁷ Bordwell uznává funkci teorie mediální specificity v počátečních dekadách kinematografie, kdy sloužila k osamostatnění a legitimizaci média,²²⁸ zároveň píše, že v současnosti už je bezpředmětná.²²⁹ Carroll argumentuje, že esencialistický přístup má tendenci privilegovat určité druhy umění nad jinými.²³⁰

²²² GAUT, Berys. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge, New York: Cambridge University Press. 2010. s. 290.

²²³ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 72.

²²⁴ STAIGER, Janet. *Blockbuster TV: Must-See Sitcoms in the Network Era*. London, New York: New York University Press. 2000. s. 27.

²²⁵ WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana. 1974. FISKE, John. *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London, New York: Routledge. 1987.

ELLIS, John. *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*. London, New York: Routledge. 1982.

²²⁶ BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press. 1997. s. 31-76.

CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003. s. 255-264.

²²⁷ BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press. 1997. s. 74.

²²⁸ Tamtéž, s. 31.

²²⁹ Tamtéž, s. 31.

²³⁰ CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003. s. 261.

Nyní se vracím k poznatkům z první kapitoly věnující se historickému propojení filmu a televize. Tato historie ukazuje, jak se média vzájemně ovlivňují a proč je těžké určit mediální specifitu určitých prvků, například živost, která je často deklarována jako specifikum televizního vysílání.²³¹ Živost není *unikátní* jen pro televizi – tvoří zcela zásadní část rozhlasového vysílání, média, z něž televize částečně vychází. Jak jsem zmiňovalav první kapitole, kina ve 30. letech měla zájem o živá vysílání, z právních důvodů byla ale omezena. Detailní rámování, považované za esenci televizního obrazu, francouzští teoretici 20. let považovali za ryze filmový prvek²³² (nehledě na jeho přítomnost v malbě a fotografii!).²³³ Schopnost zachycovat realitu, složky jako kamera a střih, to vše přebírá televize, nejsou to již exkluzivně filmové charakteristiky. Později tyto složky užívají další audiovizuální formy (např. videoart). Střih se navíc objevuje v rozhlase.²³⁴

V době kovergence mediální specifita ještě více ztrácí na poplatnosti. Jak píše Carroll, je to „slepá ulička“.²³⁵ Mediální specifita má své opodstatnění, avšak jen po určitou dobu, většinou v období legitimizace média, pak ztrácí význam. Ačkoli legitimizace televize stále probíhá,²³⁶ je třeba polemizovat, jestli jí teorie mediální specifity k této legitimizaci přispívají, či ji spíš brzdí (resp. její určité části).²³⁷

3.1.3 Teorie letného pohledu (*glance theory*)

Tato teorie se objevuje v televizních studiích v 80. letech a jejím hlavním propagátorem je John Ellis. Tvrdí, že divák, věčně rušen domácím prostředím, televizi nesleduje pozorně a upřeně, ale pouze jí věnuje občasný pohled. Televizní obraz podle něj svou nízkou kvalitou a jednoduchostí není schopen motivovat diváka k upřené pozornosti.²³⁸ Podle Ellise sledování filmu v kině, ve tmě a ve

²³¹ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 72.

²³² STAIGER, Janet. *Blockbuster TV: Must-See Sitcoms in the Network Era*. London, New York: New York University Press. 2000. s. 27.

²³³ GAUT, Berys. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge, New York: Cambridge University Press. 2010. s. 249.

²³⁴ CHIGNELL, Hugh. *Key Concepts in Radio Studies*. London: SAGE Publications Ltd. 2009. s. 88.

²³⁵ CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003. s. 3.

²³⁶ LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 153.

²³⁷ Tamtéž, s. 160.

²³⁸ ELLIS, John. *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*. London, New York: Routledge. 1982.

vzdálenosti od plátna, vybízí k soustředěnému voyeuristickému pohledu (*gaze*). Televize je ovšem sledována v domácím prostředí a tento intimní, ale každodenní prostor neumožňuje divákovi zírat, pouze nahlížet.²³⁹ Dále argumentuje tím, že televize se soustředí na nukleární rodinu a tím sama předpokládá, že diváci nebudou zcela pozorní.²⁴⁰ Ellis také tvrdí, že segmentací televizního toku a rozvolněnou narací v podobě serií a seriálů televize nedosahuje takové intenzity jako zhuštěná narace filmu.²⁴¹

Devalvační postoj k televizi je patrný z Ellisových tvrzení. Například píše: „Zírání (*gazing*) na televizi je znakem intenzity sledování, která je běžně považována za mírně nevhodnou. Jeho nejaktivnějšími účastníky jsou děti, které se dívají nehledě na okolní prostředí domácnosti, které se učí o světě a jeho *narativech*.“²⁴² Ellis tím říká, že jednak upřené sledování televize je nevhodné, tedy má negativní konotace a jednak upřené sledování televize je infantilní, což má také negativní podtext, protože aktivity a produkty spojené s dětmi a mládeží konotují nevyspělost, komerci a konformnost.²⁴³

Teorii letmého pohledu přebírají další teoretici (Rick Altman, Sandy Flitterman-Lewis, Ellen Seiter aj.), jiní ji vnímají negativně.²⁴⁴ Brian Winston ve své recenzi Ellisovy knihy *Visible Fictions* kritizuje koncept teorie letmého pohledu. Nesouhlasí s tím, že by takový způsob diváctví měl definovat televizi a poukazuje na hodnotící podtext konceptu.²⁴⁵ John Thorton Caldwell teorii nazývá „mýtem“, který vytváří dualismus mezi filmem a televizí.²⁴⁶ Také podle něj tvoří důvod, proč se akademici nezabývali televizním stylem.²⁴⁷ Podobně argumentuje Helen Wheatley, podle níž teorie letmého pohledu a Ellisův předpoklad, že televize je založená více a zvuku než obrazu, uškodily chápání televizního obrazu.²⁴⁸

Teorie letmého pohledu se objevuje občas i ve filmové teorii. Timothy

s. 128.

²³⁹ Tamtéž, s. 138.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 114-115.

²⁴¹ Tamtéž, s. 25 a 143.

²⁴² Tamtéž, s. 50.

²⁴³ LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 99.

²⁴⁴ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 365.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 365.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 25.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 25.

²⁴⁸ WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2016. s. 2.

Corrigan tvrdí, že různé éry kinematografie vyžadovaly letmý nebo upřený pohled. Filmovou historii dělí na tři kategorie: pre-klasický film (od roku 1895 do cca 1917), klasická (od roku 1917 do současnosti)²⁴⁹ a modernistická kinematografie (od roku 1950 do současnosti) a postmodernistická kinematografie (od 70. let do současnosti). Corrigan tvrdí, že první a poslední kategorie pracují s letmým pohledem, kdežto klasický a modernistický film vyžaduje upřený pohled.²⁵⁰ Janet Staiger s Corriganovým „evolučním“ binárním dělením na letmý/upřený pohled nesouhlasí, přesto nabízí tezi, že toto binární dělení lze použít na žánry (napříč historií). Za žánry určené k upřenému pohledu považuje melodramata, thrillery, gangsterky a detektivky. Do druhé kategorie řadí akční žánry, fantasy, většinu komedií, sci-fi a westerny. Horory a muzikály mohou spadat do obou kategorií.²⁵¹

Tyto přístupy by se daly použít také v televizních studiích. Lze polemizovat o tom, že určitá období (např. počátky televizního vysílání) či žánry (zpravodajství, soap opera, sitcom aj.) generují letmý pohled kvůli malým technologickým možnostem či redundantní povaze žánru. Stejně tak by bylo možné napsat, že technologické změny od 80. let dále umožnily, že prime-timeové pořady či žánr quality TV vyžadují upřený pohled. Ačkoli technické a průmyslové okolnosti tuto tezi nabízejí, generalizace podporuje zjednodušování televizní historie a stylu. Domnívám se, že je funkčnější souhlasit s Helen Wheatley: vždy existovaly pořady určené k pozornému sledování a pořady, které tak vysokou míru pozornosti nevyžadovaly. Stejný argument platí pro film. Takové prohlášení se může zdát banální, na druhou stranu nekonotuje mediální hierarchii, na rozdíl od binárního dělení na letmý pohled/televize a upřený pohled/film.

3.2 Televizualita

Pojem *televisual* se běžně používá jako přídavné jméno odvozené od slova televize, tedy tak, jak v češtině funguje slovo televizní.²⁵² John Thorton Caldwell v 90. letech přichází s novým pojetím termínu. Televizualitou pojmenovává tvorbu objevující se od 80. let, která se vyznačovala stylistickým excesem. „*Televizualita byla stylizovanou podívanou, exhibicionismem, který používal mnoho podob,*“ píše

²⁴⁹ Jeho kniha vyšla v roce 1992, pro kontextualizaci „současnosti“.

²⁵⁰ STAIGER, Janet. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. London, New York: New York University Press. 2000. s. 15.

²⁵¹ Tamtéž, s. 22.

²⁵² Merriam-Webster [Online]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/televisual>

Caldwell.²⁵³ Dále televizualitu nazývá „přístupem k představení“, „spektáklem“ a „vědomým exhibicionismem“.²⁵⁴ Televizualita je historicky zakotvená a vznikla díky industriálním, ekonomickým a kulturním změnám. Souvisela jak s diváckými praktikami, technickými inovacemi (např. digitální video technologie), ekonomickou krizí, tak s programováním.²⁵⁵ Televizualita (v Caldwellově pojetí) není vázaná na nízkou ani vysokou kulturu.²⁵⁶ Odehrává se napříč žánry a formáty, neobjevuje se ale ve všech. Televizualita se pojí především s prime-timeovým vysíláním – dramata, minisérie, prime-timeové soap opery, televizní filmy, dětské programy, reklamy, kabelové zprávy, sportovní programy, hudební televize atd.²⁵⁷ Naopak denní program – denní talk shows a soap opery, veřejnoprávní oznámení (PSA) – a multi-kamerové sitcomy se televizualitou nevyznačují.²⁵⁸ Televizualita souvisí také s narrowcastingem. Stanice se prostřednictvím této strategie snažily cílit na menší, ale velmi hodnotné publikum s kulturním a finančním kapitálem.²⁵⁹ V 80. letech narůstá konkurence celoplošných a kabelových stanic. Starší stanice (ABC, CBS a NBC) přestávají cílit na široké publikum a místo toho vytvářejí a vysílají programy, které by deset let předtím byly považovány za neúspěšné kvůli malým ratingům. Jejich čísla se však zmenšují, a tak pro stanice je výhodné udržovat ve vysílání také programy s menší sledovaností a vytvářet obsahy pro minoritní skupiny (etnické a genderové).²⁶⁰ Stylistický exces a programy s vysokou produkční hodnotou představovaly strategie pro celoplošné stanice, jak zaujmout diváky a odlákat je od konkurence.²⁶¹ Stanice si mohly dovolit riskovat, protože jim nešlo o tak velká publika.

Caldwell dělí televizualitu na dvě hlavní větve: filmovou a videografickou. Videografická televizualita se projevuje „*hyperaktivitou a posedlostí efekty*“.²⁶² Pracuje s digitálními efekty, kombinováním textu a obrazu a videografikou. Typickou tvorbu tvoří programy stanic MTV a CNN a žánry jako reklamy, hudební videa, zpravodajství, různé formy raných reality show aj.²⁶³ Filmová televizualita

²⁵³ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 5.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 5.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 5.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 5.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 18-19.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 18.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 9.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 9.

²⁶¹ Tamtéž, s. 10.

²⁶² Tamtéž, s. 13.

²⁶³ Tamtéž, s. 13.

znamená „*filmové hodnoty*“ - spektakl, vysoko-produkční hodnotu a filmovou kameru.²⁶⁴ Caldwell zmiňuje aspekty jako výpravné obsazení a lokace, hluboký prostor a širokoúhlou ikonografii typickou pro kinematografii.²⁶⁵ Za filmově televizíální pořady považuje *Moonlighting*, *Beauty and the Beast* či *Young Indiana Jones*.²⁶⁶

Caldwellova teorie ovlivnila další generace televizních teoretiků. Někteří převzali jeho terminologii (Butler, Creeber), jiní spíše pracují s jeho argumenty ohledně vizuálních schopností televizního média (Wheatley). Slovo *televisual* se stále používá v jeho původním slova smyslu, a pokud teoretici užívají Caldwellovy termíny *televisual* a *televisuality*, zdůrazňují to užitím uvozovek nebo kurzívy.²⁶⁷

3.2.1 Styl nulového stupně (*zero-degree style*)

Styl nulového stupně (*zero-degree style*) patří k dalším termínům, s nimiž Caldwell přichází. Pojmenovává tak specifický styl, který používají některé sitcomy ze 70. let. Tento styl Caldwell nazývá asketickým²⁶⁸ a anti-stylem,²⁶⁹ protože se na sebe snaží neupozorňovat. Styl nulového stupně používá třikamerový systém, natáčí na video i film, klade důraz na dialog, vzdálenost rámování (detaily jen u zaznamenání reakcí) a interiéry.²⁷⁰ Caldwell tento styl spojuje především s dvěma produkčními skupinami – Tandem/TAT Productions Normana Leara (*All in the Family*, *Maude*, *The Jeffersons*) a MTM (*Mary Tyler Moore*, *Rhoda*).²⁷¹ Podle Caldwellova tento anti-styl udělal krok zpátky do 50. let, tedy doby, kdy se televize a její styl teprve vyvíjely.²⁷² Styl nulového stupně a jeho podoby se rozšířil mimo sitcom do prime-timeových seriálů (*Columbo*, *Knight Rider*, *Quincy*, *The Six Million Dollar Man* aj.) natáčených na filmový materiál.²⁷³ Styl nulového stupně byl finančně nenáročný a tedy výhodný. V 80. letech se objevuje v televizi stylový exces (televizualita). Sitcomy mohou dále využít nulového stupně, dramata však mění strategie a kvůli narrowcastingu více riskují, a to i v oblasti stylu.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 11.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 11.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 11.

²⁶⁷ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 52.

²⁶⁸ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 56.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 56.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 56.

²⁷¹ Tamtéž, s. 55-57.

²⁷² Tamtéž, s. 56.

²⁷³ Tamtéž, s. 57.

Koncept stylu nulového stupně přebírají další teoretici. Jeremy Butler jej aplikuje na soap opery.²⁷⁴ Argumentuje, že tento žánr využívá konzervativní a nerušivý styl, jenž spoléhá na tříbodové svícení, dialogy, záběr/protizáběr, detaily a tříkamerový systém.²⁷⁵ Jason Mittell styl nulového stupně nevnímá jako historicky či žánrově ukotvený. Jeho pojetí stylu nulového stupně se vztahuje na realisticky (až dokumentárně) natočené seriály, např. *The Wire*, *Špína Baltimoru*.²⁷⁶ Jako protipól navrhuje styl maximálního stupně (*maximum degree style*). Tento typ stylu naopak využívá styl excesivně, až hyperbolicky. Jako příklad uvádí seriál *Perníkový táta*.²⁷⁷

Caldwellovo a Butlerovo užití termínu bývá přebíráno dalšími teoretiky, pokud jej užívají (např. Pierson).²⁷⁸ Termín je propojen s určitým obdobím (70. léta) a s konkrétními žánry (sitcom, soap opera). Mittelovo pojetí se proti tomu sice vymezuje, nicméně je adekvátně vysvětlena jeho interpretace. Zároveň se domnívám, že jeho binární pojetí stylu poněkud zjednodušuje možné přístupy k stylistické analýze. Svou opozicí dokumentarismu vs. stylové exhibice se vrací k analogii Lumiéri kontra Méliés.²⁷⁹ Mittell svou teorií oživuje archaistické myšlení, které velmi zjednodušuje historii audiovizuálních médií.

3.3 Shrnutí

Jak jsem již zmiňovala, u analýzy stylu televizního díla by mělo být zohledněno období vzniku (jaké byly technické možnosti a tvůrčí požadavky této éry?), socio-kulturní kontext (co se od daného díla očekává?), žánr (je styl pořadu žánrově konvenční, nebo ne?), stanice (má vysílací stanice programu určitou vizuální identitu?) atd. Jeden z těchto aspektů může být také zvolen jako metoda pro analýzu stylu (po vzoru Noëla Carrola, viz kapitola 2). Televizní styl má mnoho podob. Lze mluvit o stylu určitého žánru (např. soap opera), přičemž v rámci žánrů také najdeme několik množství stylů (např. sitcom - multi-camera sitcom, single-camera sitcom, mockumentary sitcom aj.). Nebo je možné analyzovat styl určité

²⁷⁴ BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. London, New York: Routledge. 2010. s. 26-69.

²⁷⁵ Tamtéž, s. 42-48.

²⁷⁶ MITTELL, Jason. The Qualities of Complexity: Vast Versus Dense Seriality in Contemporary Television. In JACOBS, Jason – PEACOCK, Steven (eds.). *Television Aesthetics and Style*. London, New York: Bloomsbury. 2013. s. 48-49.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 49-51.

²⁷⁸ PIERSON, David (ed.). *Breaking Bad: Critical Essays on Contexts, Politics, Style and Reception of the Television Series*. Lanham: Lexington Books. 2014.

²⁷⁹ RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019. s. 27.

stanice či produkční skupiny (viz MTM), éry (počátky TV vysílání, konvergence aj.) apod. Podstatné je rozpoznat množství a variabilitu stylů, které nelze zjednodušeně zaštitit pojmem „televizní styl“. Cinematizace televize jednoznačně patří k těmto stylům. K té se dostanu podrobně v následujících dvou kapitolách.

4. Diskurz používání pojmu cinematizace televize a jeho problematičnost

Cinematizace televize neboli filmový styl v televizi je termín, který se používá k označení pořadů, které „vypadají filmově”. John Thorton Caldwell píše, že filmový styl v televizi užívá „spektákl, vysoko-produkční hodnoty a kameru hraného filmu”.²⁸⁰ Filmový styl v televizi znamená „vizuální a audiální sofistikovanost”²⁸¹ a „vylepšený vizuální styl”.²⁸² Deborah Jaramillo píše (se zřetelnou ironií): „Filmovost evokuje umění kombinované s dojmem velkolepost.”²⁸³ Diskurz cinematizace televize se objevuje v 80. letech a souvisí s technologickými a průmyslovými změnami, které umožnily vyšší kvalitu televizního obrazu a zvuku. Tato kvalita se automaticky v daném diskurzu rovná filmovému stylu. Podle Creebera zploštění a zvětšení televizních obrazovek a přechod z monofonie na stereofonii a surround system přispěl k této cinematizaci. „Ačkoli to neznamena, že by se televize mohla doopravdy vyrovnat filmové vizuální sofistikovanosti, mezera mezi oběma médii se začala zjevně zmenšovat,” píše Creeber.²⁸⁴ To implikuje mediální konvergenci, jež se cinematizací jednoznačně souvisí. Konvergence v tomto diskurzu ale není neutrální. Koncept filmového stylu v televizi totiž naznačuje hierarchii mezi médii. Angelo Restivo argumentuje: „...nazvat televizi filmovou znamená uplatňovat kulturní hierarchii odlišnosti, v níž je apelováno na 'dobrý předmět' filmu, aby byla televize očištěna od 'znehodnoceného předmětu' zabředlého v banalitě a špatném vkusu.”²⁸⁵ Jinými slovy cinematizace „zachraňuje“ televizi od ní samotné. Film v této debatě představuje vysokou kulturu a televize nízkou kulturu. Levine a Newman výstižně poznamenávají: „Přirovnat film k televiznímu pořadu je zřídka kdy lichotivé, ale

²⁸⁰ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 11.

²⁸¹ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 87.

²⁸² NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama*. Manchester: Manchester University Press. 2008. s. 11.

²⁸³ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 67.

²⁸⁴ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 89.

²⁸⁵ RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019. s.26.

televizní pořady jsou pravidelně chváleny pro jejich filmovost.“²⁸⁶ Hierarchie přitom nevzniká jen mezi médii, avšak i v rámci samotného média („filmová“ televize je lepší než ta „nefilmová“).²⁸⁷ Cinematizace televize je implicitně v opozici s televizním stylem, který je okamžitě devalvován.²⁸⁸ Protože termín cinematizace naznačuje kulturní hierarchii, je problematický. Přesto bývá často užíván jak akademiky a kritiky, tak mediálními praktiky a fanoušky.²⁸⁹ Zároveň není vždy vyjasněno, co je onou „filmovostí“ myšleno (což souvisí s nemožností definice filmového média a stylu – viz kapitola 2). Termín a diskurz jeho užívání ovšem naznačuje, že lze přesně vymezit, co znamená film a televize (a jak lze charakterizovat jejich styly). Jak ale píše v druhé a třetí kapitole, jakékoli definice jsou nutně omezující a zjednodušující. Termín *cinematizace televize* toto zjednodušení obsahuje už ve své formulaci.

V této kapitole se zaměřuji na pojem cinematizace televize a diskurz jeho užívání. Mým cílem není cinematizaci definovat, ale podívat se na způsoby, jakými se termín používá. Hlavním tématem je pro mě její diskurz, který vytváří implikace kulturní hierarchie. Tento diskurz chci zároveň problematizovat, a to z výše uvedených důvodů. Problematickou povahu pojmu také podrobně rozebírám v následující kapitole. Pro analýzu diskurzu cinematizace využívám poznatků z předchozích kapitol, jež pro ni vytvořily kontext.

4.1 Cinematizace televize jako důkaz technologického vývoje

Pojem cinematizace televize se užívá od 80. let a přímo souvisí se technologickými, průmyslovými a recepčními změnami v této éře. V 80. letech v USA narůstá konkurence celoplošným stanicím, které začínají uplatňovat strategii narrowcastingu.²⁹⁰ Díky tomu si mohou dovolit narativně, tematicky a také audiovizuálně riskantnější produkce než v předchozích dekadách, kdy záměrem stanic bylo oslovit co největší publikum, a to skrze co nejméně kontroverzní obsah (tzv. least objectable program). Nové druhy filmového materiálu, citlivější na

²⁸⁶ LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 5.

²⁸⁷ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 67.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 67.

²⁸⁹ RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019. s. 25.

²⁹⁰ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 9.

světlo, vylepšené rozlišení a přenos barev a rafimovanější a dostupnější skenování filmového záznamu na videopásku umožnily sofistikovanější zacházení s mizanscénou, kamerou a svícením. Také zploštění, zvětšení domácích obrazovek, přechod na stereo zvuk a domácí nahrávací systémy VCR dovolily divákům pozornější sledování. To neznamená, že by předtím televize nenabízela vizuálně zajímavé programy a že by diváci byli nutně nepozorní. Jak píše Caldwell, tyto změny vedou především většímu vizuálnímu potenciálu televize. Zcela jednoduše řečeno, televizní obraz a zvuk se v 80. letech zlepšuje na řemeslné úrovni.

Teoretiky jako Caldwell, Creebera či Nelsona toto zvýšení kvality vede k přesvědčení, že se televize stává více filmovou. Samotná korelace filmu a kvality je poněkud zavádějící. Jak jsem zmínila výše, Caldwell za filmové charakteristiky považuje spektakl, vysoko-produkční hodnotu a kameru hraného filmu. Restivo protestuje: „*Problémem zde je, že paralelní vztah je opět konstruován kolem náhodně vybraného (a vágně definovaného) souboru vlastností: v tomo případě se zdá, že cinematizace vyplývá z jakéhosi 'sebe-umístění', v němž je ztvárněn určitý pohled na kinematografii udržovaný průmyslem a diváky.*”²⁹¹ Dále upozorňuje na fakt, že zdaleka ne všechna filmová díla mají vysokou produkční hodnotu.²⁹² Kromě hollywoodské béčkové produkce existuje celá řada filmových druhů a forem, které si ani velký rozpočet nemohou dovolit (amatérské a studentské filmy, experimentální a nezávislá kinematografie atd.). To je však automaticky nezhodnocuje. Např. nezávislý film je spojován s větší uměleckou svobodou právě proto, že vzniká mimo velká a bohatá studia. Opět zde vyvstává problém nemožnosti shrnout veškerou kinematografii do jedné vizuální představy. Ne všechny filmy mají vysokou produkční hodnotu. Ne všechny filmy pracují se spektaklem. Kameru hraného filmu Caldwell upřesňuje jako pracující s velkolepým obsazením a geografii, hloubkou prostoru a širokoúhlou ikonografií,²⁹³ což opět neodpovídá stylu veškeré filmové tvorby (např. neorealismus využívá neherců a prostředí dělnické třídy, což není příliš „velkolepé”).

Cinematizace televize naznačuje, že televize „konečně” dosáhla na úroveň filmu.²⁹⁴ Kvalita zvuku a obrazu je žádoucí, zároveň si televize vytvořila vlastní

²⁹¹ RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019. s. 28.

²⁹² Tamtéž, s. 28.

²⁹³ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 11.

²⁹⁴ NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama*. Manchester: Manchester

průmysl a způsoby diváctví, které jsou ni výhodné. Televize neaspirovala na promítání či vysílání v kinech (o což měli zájem v minulosti právě kina!). Naopak filmy od 50. let vznikají s vědomím sekundárního vytěžení na televizním trhu. To vedlo k novým způsobům natáčení filmů, letterboxing a pan-and-scan.²⁹⁵ Tyto strategie měly zabránit tomu, aby film při ořezání pro menší televizní formát nepřišel o podstatné vizuální informace. Provokativně řečeno, film se přizpůsobil televizi, ne naopak. Vztah filmu a televize je vzájemný a obě média se ovlivňují od 30. let (viz kapitola 1). Film byl a bývá (kromě straight-to-video produktů) primárně určen ke sledování v kině. S příchodem televize a později VCR, VHS a DVD a streamovacích platforem však film již není vázán na kino-projekce. Film existuje napříč různými platformami a nepřestává být filmem, pokud je konzumován mimo kino.²⁹⁶

Technologické změny ovšem nevznikaly ve vakuu. „*Formální změny v žánru a narativch velice ovlivnily vzestup televizuality. V celém průmyslu byl ale zvýšený zájem o přeměnu televizních obrazů do komplexních, rafinovaných a tvárných grafických polí. Je pravděpodobné, vzhledem k tomuto posunu, že formální a narativní změny poskytly nápaditý zdroj vyžadovaný industriální proměnou takových rozměrů,*” píše Caldwell.²⁹⁷ Jak jsem dříve uvedla, v 80. letech vznikají nové stanice (např. MTV, Fox), které konkurují již zavedeným stanicím. To vedlo k ekonomické krizi v televizním průmyslu a změnám v produkci. Stanice uplatňují narrowcasting a cílí ne na široká publika, ale určitá publika. Pro zadavatele reklam a tedy televizní producenty jsou lukrativní a žádanou skupinou dvacátníci a třicátníci střední třídy, především muži, vysokoškolsky vzdělaní, vydělávají a nejsou častými diváky televize, tzv. quality demographics.²⁹⁸ Ti jsou také cílovým publikem quality TV. U těchto diváků se očekává, že budou vyžadovat jiný obsah než televize nabízí, protože ta je obvykle neláká. Caldwell argumentuje, že právě cinematizace reprezentuje „*dojem odlišnosti*”,²⁹⁹ který toto publikum vyhledává. Cinematizace televize poté naplňuje divácká očekávání. Stává se tak značkou,

University Press. 2008. s. 11.

²⁹⁵ BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. London, Mahwah: Lawrence, Erlbaum Associates, Publishers. 2002. s. 132.

²⁹⁶ RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019. s. 6.

²⁹⁷ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 87.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 227.

²⁹⁹ Tamtéž, s. 11.

kteřou mohou tvůrci používat k prodeji svých produktů.³⁰⁰ Ostatně, „filmovost“ v televizi je konstrukt, nikoli přirozený výsledek technických inovací.

Pokud jde o industriální a technologické změny, Jason Mittell upozorňuje, že je třeba nezapomínat na médium, v němž se odehrávají. „Často jsou tyto změny rámovány tak, že se televize stává více 'literární' či 'filmová', půjčující si prestiž a formální slovník těchto starších, více kulturně uznávaných médií; avšak tento posun lze lépe chápat díky pečlivé analýze samotné televize, spíše než trváním na cross-mediálních metaforách aspirace a legitimizace,“ píše v úvodu své knihy *Complex TV*.³⁰¹ V ní analyzuje stejný historický kontext s jeho industriálními a technickými změnami jako Caldwell, zaměřuje se však na narativní vývoj TV, nikoli styl (alespoň ne primárně). Jeho postoje však varuje, že užívání komparací mezi médii může odvádět teoretika od analyzovaného média a přispět k jeho neporozumění. Restivo toto vystihuje, když píše, že cinematizace vede k tomu, že jeho uživatelé jsou kritizováni za nepochopení televize a ožívování archaických, hierarchických postojů.³⁰² Snahy pracovat s cinematizací televize mohou vést k neporozumění analyzovaného textu. Například Sue Turnbull ve své eseji „*Not Just Another Buffy Paper*“: *Towards an Aesthetics of Television* rozebírá styl seriálu *Buffy – Přemožitelka upírů* a označuje jej za televizní.³⁰³ Zaměřuje se na epizodu *Storyteller*, která se dle ní vymyká a vykazuje znaky filmovosti. Resp. se věnuje expozici, v níž jedna z postav metafikčně představuje epizodu. Turnbull tvrdí, že viktoriánské ladění mizanscény (interiér pokoje a oděv postavy), low-key svícení odkazuje ke kinematografii. Ve skutečnosti je však scéna explicitním pastišem opakující se úvodní scény z antologie *Masterpiece Classic* (1971).³⁰⁴ Televizní povaha (stylu) seriálů je mnohdy přehlížena ve snaze označit je za filmové. *Městečko Twin Peaks* (1990-1991) bývá – především kvůli Davidu Lynchovi – označováno za filmové, resp. arthouse filmové. Vliv uměleckého filmu a Lynchova psychedelického autorství nelze zapřít, zároveň seriál narativně i audiovizuálně notně čerpá ze soap opery, především z prime-timeového *Dallasu*,

³⁰⁰ NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama*. Manchester: Manchester University Press. 2008. s. 110.

³⁰¹ MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. London, New York: New York University Press. 2015. s. 2.

³⁰² RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019. s. 5.

³⁰³ TURNBULL, Sue. „*Not Just Another Buffy Paper*“: *Towards an Aesthetics of Television*. The online international Journal of Buffy Studies, vol. 4, č. 13-14. s. 127-141.

³⁰⁴ IMDB [Online]. Citace z 2019-04-15. Dostupné z:

https://www.imdb.com/title/tt0533490/movieconnections/?tab=mc&ref_=tt_trv_cnn

podle nějž modeluje také hlavní zápletku (kdo zabil Lauru Palmer?). Audiovizuální styl soap opery je dále kombinován se stylem krimi žánrů (především filmu noir) a hororu, což vytváří hybridní kontrapunkt, díky které *Městečko Twin Peaks* působí tak nekonvenčně. Podobně je vyzdvihován audiovizuální styl v *Miami Vice* coby filmový (Creeber, Butler).³⁰⁵ Zvláště pak jeho inspirace ve filmu noir (který byl zároveň přítomen v televizi už v 50. letech).³⁰⁶ *Miami Vice* jednoduše je film noir („sunshine noir”, jak píše James Lyons).³⁰⁷ Zároveň je jeho styl ovlivněn televizní technikou a produkcí, zvláště pak stanicí MTV. Pracovní název *Miami Vice* ostatně byl „*MTV Cops*”.³⁰⁸ Vliv MTV se projevuje v důrazu na pop-rockový soundtrack, konvence hudebního videa (to, co Kay Dickinson nazývá „*MTV Aesthetics*”)³⁰⁹ a stereofonie.³¹⁰ MTV jako první přišla se stereozvukovým systémem, jenž byl pro hudební stanici zásadní. Pro tvůrce *Miami Vice* byl zvuk a soundtrack tak důležitý, že nahrávali pořad ve stereu, ačkoli ne všechny domácnosti už měly televizory s vícekanálovým systémem.³¹¹ Lyons argumentuje, že dva nejvýraznější aspekty vizuálního stylu *Miami Vice* byly stop záběry a zpomalené záběry.³¹² Tvrdí, že ne náhodou tyto techniky reprezentují možnosti videorekordéru, který v 80. letech zažívá boom.³¹³ *Miami Vice* tedy čerpá z filmu noir a buddy movies předchozích let, zároveň spoléhá na televizní trendy (MTV) a nové televizní technické možnosti (stereofonie, VCR).

Nechci tvrdit, že film neměl vliv na televizní styl. Naopak se domnívám, že se obě média v tomto směru ovlivňovala již od počátku televizního vysílání. Diskurz, který cinematizaci televize vnímá jako příchod filmového stylu do televize v době technických inovací (jmenovitě 80. léta), ale tento vzájemný vliv ignoruje. V tomto diskurzu jsou film a televize na sobě nezávislá média, které lze jednoduše rozlišit. Takový předpoklad ale zjednodušuje komplexní a dlouhodobý vztah filmu a televize, kterému jsem se věnovala v první kapitole. Obě média na sebe reagovala

³⁰⁵ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 87-89.

BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. London, New York: Routledge. 2010. s. 71-108.

³⁰⁶ BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. London, New York: Routledge. 2010. s. 98-101.

³⁰⁷ LYONS, James. *Miami Vice*. Chichester: Wiley-Blackwell. 2010. s. 42.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 20.

³⁰⁹ DICKINSON, Kay. *Pop, Speed and the “MTV Aesthetics” in Recent Teen Films*. In *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*. Červen 2001. Citace z: 2019-04-15. Dostupné z: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2001/june-2001/dickinson.pdf>

³¹⁰ LYONS, James. *Miami Vice*. Chichester: Wiley-Blackwell. 2010. s. 20-28.

³¹¹ Tamtéž, s. 22.

³¹² Tamtéž, s. 27-28.

³¹³ Tamtéž, s. 27-28.

a to se projevovalo na jejich stylech. Ostatně Caldwell také píše o vlivu filmového stylu na televizi v 50. letech (přenesení filmových postupů a technických prostředků do televize aj.).³¹⁴ Drew Casper zase argumentuje, že v 60. a 70. letech vznikaly filmy, které byly ovlivněny televizním stylem.³¹⁵ Tuto skupinu nazývá “TV Theatrical” a za televizní aspekty považuje důraz na postavy, jednotu místa, krátké časové vymezení děje, významově zabarvené výroky, jednoduše pochopitelnou symboliku, epizodní strukturu, polocelkové a detailní rámování, mělké svícení a skupinového hrdinu.³¹⁶ Tyto filmy podle Caspera stojí na herectví a mají malé rozpočty.³¹⁷ Řadí sem filmy jako *Polní lilie* (Ralph Nelson, 1963), *The People Next Door* (David Greene, 1970), *Charly* (Ralph Nelson, 1968), *Lovers and Other Strangers* (Cy Howard, 1970) a další.³¹⁸ Opět vyvstává otázka, jak definovat televizní styl. Definice, s níž pracuje Casper, odpovídá především televiznímu stylu 50. let. Poukazuje však na prostupnost televize a filmu, na niž jsem upozorňovala v 1. kapitole. Ta se dále projevuje v adaptacích z televize do filmu (např. *Divotvůrkyně*, *Marty*, *Dny vína a růží*) a naopak (*Naked City*, *Mr. Smith Goes to Washington*, *M*A*S*H*, *Paper Moon* atd.). Také tvůrci „migrovali” mezi médii od 50. let. Nové médium nabídlo pracovní příležitosti začínajícím tvůrcům, z nichž někteří časem přešli k filmu. Jiní ale přecházeli mezi médii pravidelně (Rod Serling, Nigel Kneale, Paddy Chayensky, Ida Lupino aj.). Nelson spojuje cinematizaci televize s příchodem již uznávaných filmových tvůrců (konkrétně režisérů) do televize.³¹⁹ Kromě faktu, že pro řadu z nich je to návrat k médiu, kde začínali (Steven Spielberg, Robert Zemeckis, Robert Altman atd.),³²⁰ etablovaní režiséři pro televizi pracovali ještě dříve, než se o cinematizaci začalo mluvit. Například Ken Loach natočil slavnou epizodu *Cathy Come Home* z antologie *Wednesday Play*, Roberto Rossellini natáčel v 60. a 70. letech dokumenty a minisérie pro italskou televizi, Alfred Hitchcock vytvořil antologii *Alfred Hitchcock Presents* (pro níž založil produkční společnost Shamley), aby využil možností nezávislé produkce v televizi.³²¹

³¹⁴ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 49-52.

³¹⁵ CASPER, Drew. *Hollywood Film 1963-1976*. Chichester: Wiley-Blackwell. 2011. s. 90-91.

³¹⁶ Tamtéž, s. 90-91.

³¹⁷ Tamtéž, s. 91.

³¹⁸ Tamtéž, s. 90-91.

³¹⁹ NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama*. Manchester: Manchester University Press. 2008. s. 111-112.

³²⁰ THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum. 1996. s. 150-151.

³²¹ STEWARD, Tom. *Wide-Screen Television and Home Movies: Towards an Archaeology of*

4.2 Esencialistický podtext cinematizace televize

V předchozích kapitolách jsem se zabývala problematikou definování filmu a televize a jejich stylů. U základu tohoto problému stojí esencialismus, jenž předpokládá, že tato média mají postihnutelnou esenci. Tato teze je dnes již zastaralá. Brett Mills píše: „*je problematické definovat, co je na filmu filmového, vzhledem k tomu, že médium zahrnuje velké množství vizuálních stylů, žánrů a estetik*“.³²² Stejný problém nastává u televizního stylu.³²³ Kinematografie a televize jsou příliš variabilní, komplexní a nakonec také hybridní média. Obsahují velké množství stylů, žánrů a technik. Napsat, že existuje filmový či televizní styl, který je aplikovatelný na celé médium jej nutně bude zjednodušovat. Termín cinematizace televize či filmový styl v televizi v sobě nese tuto trivializaci. Implikuje, že filmový styl je lehce rozpoznatelný a jasně definovatelný, navíc je postaven do opozice s televizním stylem. Naznačuje, že filmový styl je „*něco dříve neviděného*“³²⁴ v televizní krajině a že televizní styl je podřadný.³²⁵ Termín opomíná hybridní povahu televize (která od počátku čerpala nejen z filmu, ale také z rozhlasu a divadla) a dlouholetou historií obou médií, v níž se vzájemně ovlivňovala a propojovala.

Diskurz užívání cinematizace televize má tendenci nejen zjednodušovat média, také je však pojit s jedním konkrétním stylem, který ovšem nevystihuje veškerou jejich tvorbu. Filmovost bývá spojována se spektaklem a vizuální slastí,³²⁶ s výrazným audiovizuálním stylem, který ostentativně využívá svých prostředků a má vysokou produkční hodnotu. Existují ale školy a směry, které záměrně opomíjejí spektakl a vysokou produkční hodnotu (neorealismus, americký nezávislý film, cinema verité, direct cinema nebo Dogma 95) či se snaží na svůj styl neupozorňovat (určitá část klasické hollywoodské tvorby, britská nová vlna aj.).

Television and Cinema Convergence before Digitalisation. In VIEW: Journal of European Television History & Culture, vol. 3, č. 6. 2014. s. 65.

³²² 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. s. 60.

³²³ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 73.

³²⁴ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 87.

³²⁵ 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. s. 62.

³²⁶ WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2016. s. 4.

Tento diskurz také vnímá televizní styl jako založený na interiérech, multi-kamerovém systému a natáčení na videopásku,³²⁷ což zdaleka nepokrývá veškerou televizní tvorbu a odkazuje spíše ke konkrétním žánrům (sitcom, soap opera). Diskurz pak používá „termín 'filmový' méně coby označení mediální specificity a více coby v zásadě estetické hodnocení ohledně novosti či originalitě oproti konvenčnosti patřící k masově vyráběnému umění“.³²⁸

Tím se vracím ke kulturní hierarchii, která diskurz užívání termínu implikuje. Označením filmovosti za spektakulární a sofistikovanou a televizualitu (v obecném pojetí) za styl nulového stupně jsou média postavena na opačné póly pomyslné audiovizuální osy. Půjčím-li si Mittelův termín, film znamená styl maximálního stupně. Je snadné vidět hierarchii, která zde vzniká, zvláště při čtení výroků jako „aspirace na filmovost“³²⁹ či „její [televize] vlastní obsah málokdy dosáhl vizuální a zvukové gramatiky filmu“.³³⁰ Jak jsem již psala, ne všechny filmy odpovídají stylu maximálního stupně a ne všechny televizní pořady používají styl nulového stupně. Diskurz užívání termínu cinematizace televize však tento podtext obsahuje a tím posiluje a pomáhá reprodukovat zastaralé a nepřesné představy.

4.3 Cinematizace televize a kulturní hierarchie

Jak jsem psala výše, jedním z největších problémů diskurzu používání filmového stylu v televizi je přetrvávající kulturní hierarchie. Tato hierarchie je, slovy Deborah Jaramillo, „zoufale zastaralá“.³³¹ Historicky cinematizace televize sloužila k legitimizaci televizního média.³³² „Legitimizace částečně funguje přirovnáním televize k tomu, což již bylo legitimizováno a estetizováno,“ vysvětlují Levine a Newman.³³³ K těmto legitimizovaným a estetizovaným médiím patří právě film. Tento způsob legitimizace ale vytváří paradox, protože zároveň znehodnocuje

³²⁷ LUCAS, Christopher. *The Golden Age of Television (Cinematography)*. Flow [Online]. 2014-10-27 [Citace z 2019-04-15]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/2014/10/the-golden-age-of-television-cinematography-christopher-lucas-trinity-university/>

³²⁸ RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019. s. 31.

³²⁹ NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama*. Manchester: Manchester University Press. 2008. s. 11.

³³⁰ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 87.

³³¹ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 67.

³³² LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 5.

³³³ Tamtéž, s. 5.

televizi.³³⁴ Tato legitimizace neslouží ve prospěch televizního média. Ve výsledku totiž legitimizuje pouze určitou část televize (tu, která je „filmová“) a vytváří hierarchie mezi televizními obsahy.³³⁵ Brett Mills upozorňuje na fakt, že pořady označované za filmové bývají výhradně dramata³³⁶ (mezi nejčastěji používané příklady patří *Miami Vice*,³³⁷ *Rodina Sopránů*,³³⁸ *Perníkový táta*,³³⁹ či *Mad Men – Šílenci z Manhattanu*).³⁴⁰ Cinematizace se pojí především s quality TV.³⁴¹ Stejně jako cinematizace i quality TV vytváří hierarchie mezi televizními obsahy.³⁴² Často bývá definována v opozici s jinými programy (např. žánr soap opery) a je vyzdvihována nad jiné.³⁴³ Dokonce diskurz quality TV často proklamuje, že „toto není televize“ (viz slavný slogan HBO). Jérôme Bourdon píše, že „*niche/quality stanice se často propagovaly jako NE-televizní (představte si filmového režiséra, který by hrdě prohlašoval, že NEdělá kinematografii)*“.³⁴⁴ Ironie přístupu k vlastní legitimizaci v diskurzu quality TV je evidentní. Pořady, které bývají označovány za quality TV, jsou zároveň označovány za filmové (příklady viz výše). Filmový styl je považován za aspekt quality TV, což je jeden z důvodů, proč je považována za prestižní.³⁴⁵ Korelace *kvality* a filmu je problematická. Pojem kvalita má hodnotící povahu a vychází ze subjektivity.³⁴⁶ Ona korelace implikuje, že film je hodnotné

³³⁴ Tamtéž, s. 5.

³³⁵ 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. s. 64.

³³⁶ 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. s. 62.

³³⁷ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 86-89.

BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. London, New York: Routledge. 2010. s. 71-108.

³³⁸ NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama*. Manchester: Manchester University Press. 2008. s. 26-35.

³³⁹ RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019.

PIERSON, David (ed.). *Breaking Bad: Critical Essays on Contexts, Politics, Style and Reception of the Television Series*. Lanham: Lexington Books. 2014.

³⁴⁰ LOGAN, Elliot. *The Ending of Mad Men's Fifth Season: Cinema, Serial Television and Moments of Performance*. In *Critical studies in Television*, vol. 9, č. 3. Podzim 2014. s. 44-53.

³⁴¹ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 72.

³⁴² LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 88.

³⁴³ MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. London, New York: New York University Press. 2015. s. 211.

³⁴⁴ BOURDON, Jérôme. *Is the End of Television Coming to an End?* In *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, vol. 7, č. 13. 2018. s. 11.

³⁴⁵ 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. s. 64.

³⁴⁶ BRUNSDON, Charlotte. *Problems With Quality*. In *Screen*, vol. 31, č. 1. Jaro 1990. s. 73.

médium, což nutně neznamená, že by veškeré filmy byly kvalitní. Nicméně další implikace je, že televize je hodnotná, jen když je filmová.³⁴⁷ A tím v rámci média vznikají hierarchie, které jsou „zoufale zastaralé“.³⁴⁸

Už samotný fakt, že se termín cinematizace používá, je problematický. Prozrazuje, že televizní analytici mají potřebu legitimizovat svou práci a cítí „přetrvávající znepokojení ohledně stylistické bohatosti, rozlišnosti a specifičnosti média, o němž říkáme, že jej studujeme“.³⁴⁹ Brett Mills se domnívá, že je třeba revidovat metody a terminologii, které používáme při analýze televizního stylu.³⁵⁰ Rozbor projevů vlivu filmu na televizi může být přínosný, avšak musí být dán do kontextu (nejen) televizních studií³⁵¹ a ne za cenu ožívování kulturních hierarchií.

4.4 Cinematizace televize jako konstrukt a branding

Diskurz užívání termínu implikuje, že cinematizace byla přirozeným výsledkem technologických inovací v televizním průmyslu (viz 4.1). To zakrývá skutečnost, že cinematizace televize představuje konstruktivní strategii, jak prodat určitým diváckým skupinám svůj produkt.³⁵² Nelson argumentuje, že „popud vnímat TV jako film přichází z průmyslu“.³⁵³

Konkrétně má na mysli případ kabelové stanice HBO, která svou quality TV prodávala pod sloganem “It’s Not TV, It’s HBO” (který stanice používala v rozmezí 1996 – 2009). Stanice se tím chtěla distancovat od televize a jejího statusu kulturně nízkého média, a to v době, kdy již probíhala legitimizace média.³⁵⁴ Tato strategie má samozřejmě ekonomické důvody. Svým anti-televizním postojem (a brandingem) se označuje za unikátní a prestižní produkt, který je lákavý pro diváka, jelikož „pozvednutí televize, kterou má člověk rád – či televize, kterou tvoří

³⁴⁷ 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. s. 62.

³⁴⁸ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 67.

³⁴⁹ 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. s. 65.

³⁵⁰ Tamtéž, s. 64.

³⁵¹ Tamtéž, s. 62.

³⁵² CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 9.

³⁵³ NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama*. Manchester: Manchester University Press. 2008. s. 11.

³⁵⁴ LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 30.

– *pozvedá jeho vkus a volby, čímž odlišuje sám sebe od jiných diváků masového vysílání*”.³⁵⁵

Příklad HBO je příznačný pro cinematizaci televize obecně. Diskurz termín používá pro odlišení určité tvorby („filmové” televize) od jiné (televize obecně). Stejně tak HBO vytváří kulturní hierarchie za účelem legitimizace a brandingů. Pořady s filmovým stylem jsou prodávány jako něco, co předtím nebylo možné v televizi vidět.³⁵⁶ Takové pořady (často quality TV) mají přilákat tzv. quality demographics, což je žádané publikum jak pro televizní tvůrce, tak zadavatele reklam. Caldwellova definice filmové televizuality a Nelsonova „filmovost” prostřednictvím vysoké-produkční hodnoty říká, že by se měl rozpočet projevit na audiovizuální stránce díla. Charlotte Brunson píše, že quality TV pořady by „měly hodně stát a - což je stejně důležité - vypadat, že hodně stály”.³⁵⁷ Cinematizace je s tímto „drahým vzhledem” spojena, nehledě na to, že ne všechny filmy mají velkorysé rozpočty (viz 4.1).³⁵⁸ Ekonomický kapitál programů se pak stává kulturním kapitálem diváků, jimž tvůrci jako stanice HBO říkají, že utrácejí čas – a často peníze – za něco hodnotného.

4.5 Nejednotný význam termínu cinematizace televize

Jedním z problémů termínu filmový styl v televizi je jeho nejasnost. Uživatelé pojmu se často spoléhají na čtenářovy asociace kinematografie s určitým stylem či používají „arbitrárně vybrané” vlastnosti, slovy Restiva,³⁵⁹ jako např. vysoká produkční hodnota, spektakl či vizuální sofistikovanost. Vzhledem k rozmanitosti filmových stylů tyto deskripce nejsou příliš užitečné. Někteří autoři, jako např. Jeremy Butler, označují za filmové ty pořady, spojené s určitým filmovým žánrem (např. film noir). Častěji ale diskurz používá termín filmový styl (v televizi) obecně - „*Filmovost očividně odkazuje k filmovému vzhledu v televizi.*“³⁶⁰ Ačkoli je tato definice (pokud se tomu tak dá říct) používaná nejčastěji, diskurz cinematizace není

³⁵⁵ Tamtéž, s. 34.

³⁵⁶ 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. s. 59-60.

³⁵⁷ BRUNSDON, Charlotte. *Problems With Quality*. In *Screen*, vol. 31, č. 1. Jaro 1990. s. 85.

³⁵⁸ 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. s. 64.

³⁵⁹ RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019. s. 28.

³⁶⁰ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 11.

jednotný. Existují autoři, kteří pojem komplikují, neboť jej používají v jiných významech. To poukazuje na neustálenost pojmu a fakt, že si pod ním lze představit velké množství věcí. Cinematizace televize není zdaleka tak denotativní, jak se někteří teoretici domnívají.

Nyní zmíním dva příklady, jak jinak lze k cinematizaci přistupovat. Jelikož tato práce neslouží k definování pojmu, ale k polemizaci o problematice spojené s jeho užíváním, jedná se opravdu jen o příklady, nemají být vyčerpávající. Mají pouze ukázat, že cinematizace není ustálený termín a mění se podle toho, jak ho kdo užívá.

Angelo Restivo používá pojem cinematizace televize mnohem úžeji než jeho kolegové a kolegyně. Restivo píše: „*Filmovost by měla být vnímána jako jakýsi narušitel v rámci režimu obrazů.*“³⁶¹ Stejně jako jsou *pauzy a nejistoty* součástí narativů, jsou také součástí vizualizace. Tyto typy obrazů vytváří „*estetickou událost*“.³⁶² S pozastavením obrazů souvisí mizanscéna, která představuje „*teoreticky nekonečné způsoby, jak se filmovost projevuje*“.³⁶³ Podle Restiva nás filmovost nutí odsunout narativní funkci obrazů (jejich primární funkci), „*abychom se mohli podívat na něco jiného*“.³⁶⁴ Tím může být právě mizanscéna. V momentě pozastavení obrazů se jejich narativní funkce vzdaluje a divák je přizván k prozkoumání vizuálu. Na tom ostatně stojí spektakl a vizuální slast, které však Restivo nezmiňuje. Tyto koncepty se však nabízejí, když píše: „*Jedním z následků chápání mizanscény coby dosažené organizace intenzit (nikoli pouhý obraz) je, že očividně vyžaduje větší prostor pro sledování nepatrných vztahů mezi aspekty obrazu.*“³⁶⁵ Jinak řečeno, zpomalení narace nám povoluje „*zastavit se a dívat se*“, což King používá jako popis reakce na spektakl.³⁶⁶ Zjednodušeně řečeno, Restivo filmovost pojí s těmi momenty, které zpomalují vyprávění a upozorňují na vizuální podoby díla – vizuální slast a spektakl. Restivovo pojetí se liší od Caldwellova – jež také mluví o spektaklu – jelikož důrazněji definuje, co pro něj filmovost znamená a to je napětí mezi vyprávěním a obrazem. Tím, že Caldwell spektakl spojuje dále

³⁶¹ RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019. s. 6-7.

³⁶² Tamtéž, s. 7.

³⁶³ Tamtéž, s. 32.

³⁶⁴ Tamtéž, s. 43.

³⁶⁵ Tamtéž, s. 37.

³⁶⁶ KING, Geoff. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of Blockbuster*. London, New York: I.b.Tauris & Co Ltd. 2000. s. 2.

s vysoko-produkční hodnotou a kamerou hraného filmu, zdůrazňuje především jeho vizuální exces.

Annie van den Oever používá jiný přístup k termínu cinematizace televize. Neznamená pro ni vliv filmu na televizi, ale naopak. Van den Oever se domnívá, že příchod televize a její stylistické prvky ovlivnil režiséry jako Sergia Leoneho, Martina Scorseseho, Davida Lynche, Pedra Almodóvara a Quentina Tarantina.³⁶⁷ Televizní styl vnímá jako všednodenní a vysoce standardizovaný.³⁶⁸ Ve svém pojetí televizního stylu vychází z Johna Ellise a za jeho hlavní prvky považuje detailní rámování a důraz na zvuk. Van den Oever televizní styl nazývá „anestetický“ (*anaesthetical*) – diváci nejsou citliví vůči stylu, na který si navykli.³⁶⁹ Televizní divák se soustředil na obsah, ne formu, čímž také ignoroval malý obraz a jeho nízkou kvalitu.³⁷⁰ Toto diváctví nazývá automatickým.³⁷¹ Pojmy automatizace (navyknutí si) a de-automatizace si van den Oever půjčuje od Viktora Šklovského. De-automatizace znamená vytrhnout diváka z oné ignorace, upozorňuje jej na formu a šokuje ho. De-automatizace pojí s „*uměleckým*“ zážitkem.³⁷²

Van den Oever cinematizaci televize nazývá strategií, kterou si výše jmenovaní filmaři půjčili pro vytvoření oné de-automatizace. Tato strategie znamená aplikování televizního stylu (detail, důraz na zvuk) na film. Argumentuje, že použití detailu vytvoří šokující efekt, protože na velkém plátně – a zvláště v širokoúhlém formátu – vypadá absurdně, až hrozivě.³⁷³ Jako příklad uvádí dolarovou trilogii Sergia Leoneho.³⁷⁴

Přístup van den Oever je nový a zajímavý. Podporuje argument, že film a televize se ovlivňovaly v historii *vzájemně*, nikoli jednostranně, jak naznačuje klasický diskurz cinematizace. Nicméně je také problematický. Její pojetí neimplikuje, že televize je nadřazená filmu, protože ho ovlivňuje. To souvisí s historicky nízkým statusem média. Televize v komparaci s jinými médii nikdy není tím nadřazeným. Nicméně kulturní implikace se projevuje v generalizaci

³⁶⁷ VAN DEN OEVER, Annie. The Aesthetics and Viewing Regimes of Cinema and Television, and their Dialectics. In CHRISTIE, Ian (ed.). *Audiences*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2012. s. 123.

³⁶⁸ Tamtéž, s. 114-115.

³⁶⁹ Tamtéž, s. 118.

³⁷⁰ Tamtéž, s. 119.

³⁷¹ Tamtéž, s. 116.

³⁷² Tamtéž, s. 117.

³⁷³ Tamtéž, s. 121.

³⁷⁴ Tamtéž, s. 123-127.

televizního stylu a jazyce. Van den Oever používá TV styl k rozšíření možností filmového stylu, čímž filmový styl smršťuje na dvě základní vlastnosti. Televizní styl se dle ní evidentně vůbec nevyvíjí, jelikož stejné charakteristiky aplikuje na Tarantinovy filmy. Pojmenování televizního stylu a diváctví coby automatizovaným a „anestetickým“ je značně devalvační. Použití Šklovského automatizace a de-automatizace by mohlo být přínosné pro poukázání na užití konvenčních a nekonvenčních prostředků, to se tady ale neděje. Televizní styl automatizuje, aby de-automatizoval kinematografii, což se v historii teoreticky dělo! Televize adaptovala formát 4:3 z filmu, film přešel na širokoúhlé formáty (ne kvůli de-automatizaci, ale odlišení se). Televize později adaptuje tyto formáty. Vztah mezi filmem a televizí není jednorázový a příležitostný, probíhá neustále od 30. let a je velmi vzájemný a závislý. Van den Oever sice píše o cyklické povaze automatizace a de-automatizace, ale nereflektuje, že se tak děje také v rámci televizního stylu, nejen filmového. Van den Oever tedy přináší nový přístup k cinematizaci televize, ovšem i ten obsahuje hierarchizující a devalvační implikace, které jsou problematické.

4.6 Filmový styl v televizi a mediální konvergence

Doposud jsem se mediální konvergenci vyhýbala, ačkoli jsem zmiňovala její souvislost s cinematizací televize. Mediální konvergence v posledních dvaceti letech zaujímá důležitou pozici v televizních studiích. Píší se o ní publikace, je hlavní tématem konferencí. Vzhledem k rozsahu této práce a skutečnosti, že mediální konvergence není hlavním tématem, ji nemohu dostatečně pokrýt. Nicméně musí být vzata v úvahu. Následující řádky jsou tedy spíše úvodem do problematiky.

Henry Jenkins mediální konvergenci definuje jako „*tok napříč několika mediálními platformami, spolupráci mezi několika mediálními průmysly a migrační chování mediálních publik, jež jsou schopná jít kamkoli, aby získali zábavní zážitky, které chtějí*“.³⁷⁵ Mediální konvergence tedy probíhá na několika úrovních – průmyslové, technické, recepční a v neposlední řadě stylové. Teoretici jako Creeber či Butler přímo spojují cinematizaci TV a konvergenci. Obojí dle nich začíná v 80. letech a souvisí s technologickým vývojem. Není těžké vidět proč.

V 80. letech konglomeráty typu Comcast, Time Inc. a další skupují jak filmové, tak

³⁷⁵ JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. London, New York: New York University Press. 2006. s. 2.

televizní společnosti, čímž se obě média dostávají pod stejné vedení. Díky VHS a později DVD a streamovacím platformám je možné film i TV pořady konzumovat stejně. Během první dekády našeho století se digitalizuje televize (a později se tak děje u filmu).³⁷⁶ Koncem 90. let analogová televize přechází na vysoké rozlišení (high definition), díky čemuž se i více pořadů točí v HD a v širokoúhlém formátu.³⁷⁷ Díky tomu a ustanovení formátu 16:9 jako standard televizních obrazovek Evropskou unií TV postupně opouští formát 4:3 a adaptuje širokoúhlé formáty. Tyto a další změny (používání stejných technických prostředků k natáčení atd.) vedly k postupné konvergenci. To ale neznamená, že by televize a film byly stejné. Pořád existují kina a televizní vysílání. Tato konvergence je tolik vidět, protože se z velké části týká audiovizuálního stylu jehož prostřednictvím konzumujeme film a televizi. To někdy vede k proklamací, že televize umírá.³⁷⁸ Proti tomu protestují teoretici (Amanda D. Lotz, Horace Newcomb, Toby Miller, Jonathan Sterne aj.), kteří se domnívají, že médium nelze, ani v době konvergence, „zabít“. „*Průmysly velkých měřítek, možná zvláště kulturní průmysly, se mění velmi pomalu. Mění se postupně, nikoli naráz,*“ upozorňuje Horace Newcombe.³⁷⁹ Jonathan Sterne se nedomnívá, že by byla daná média zaměnitelná, že jejich vlastnosti jsou konvergencí „zředěny“.³⁸⁰ Lotz zase argumentuje, že sice mluvíme o digitální či post-network televizi, ale pořád mluvíme o *televizi*.³⁸¹ K deklaracím smrti média ostatně dochází vždy, když přichází nějaká změna. Není to nic nového. Film umíral, když nastoupil zvuk, když se objevila televize, umírá znovu kvůli digitalizaci.³⁸² Podobně televize umírala, když končila éra broadcasting (80. léta), v současné éře konvergence evidentně umírá znovu. Jérôme Bourdon výstižně tvrdí: „*Psaní o konci média je o ideologii, ne o historii.*“³⁸³ Lamentace o smrti filmu měly očernit televizi. Protesty kvůli digitalizaci nesouvisí s úbytkem kvality – naopak,

³⁷⁶ MATEER, John. *Digital Cinematography: Evolution of Craft or Revolution in Production?* In *Journal of Film and Video*, vol. 66, č. 2. Léto 2014. s. 3-12.

³⁷⁷ CARDWELL, Sarah. *A Sense of Proportion: Aspect Ratio and Framing of Television Space*. In *Critical Studies in Television*, vol. 10, č. 3. Podzim 2015. s. 86.

³⁷⁸ ROSENBAUM, Steven. *Why Television Is Dead*. Forbes [Online]. 2014-01-28 [Citace z 2019-04-15]. Dostupné z: <https://www.forbes.com/sites/stevenrosenbaum/2014/01/28/why-television-is-dead/>

³⁷⁹ NEWCOMBE, Horace. *The More Things Change...* Flow [Online]. 2014-01-13 [Citace z 2019-04-15]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/2014/01/the-more-things-change/>

³⁸⁰ STERNE, Jonathan. *Formatted to Fit Your Screen*. Flow [Online]. 2012-01-28 [Citace z 2019-04-15]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/2012/01/formatted-to-fit-your-screen/>

³⁸¹ LOTZ, Amanda D. *The Persistence of Television*. Flow [Online]. 2014-01-13 [Citace 2019-04-15]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/2014/01/the-persistence-of-television/>

³⁸² BOURDON, Jérôme. *Is the End of Television Coming to an End?* In *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, vol. 7, č. 13. 2018. s. 14.

³⁸³ Tamtéž, s. 1.

digitální natáčení je vizuálně efektivní a ekonomické – ale s faktem, že s obrazem lze libovolně manipulovat při post-produkci.³⁸⁴ Kameramané mají dojem, že to ohrožuje jejich práci.³⁸⁵ Snahy pohřbít nyní televizi mohou souviset s jejím přetrvávajícím statusem špatného objektu. Ten by totiž „zemřel“ s televizí, jež by pak transcendovala coby post-televize či digitální televize.³⁸⁶ Jenže jak píše Lotz, pořád by to byla televize.

Diskurz konvergence někdy opomíjí, že vztah těchto médií trvá již od 30. let (a ne od 80. let). Má vzájemný a závislý charakter. Tom Steward se ostatně domnívá, že konvergence filmu a televize začíná již v 50. letech, a to z důvodů vzájemného vlivu (viz kapitola 1). Filmy byly běžnou součástí televizního programu od 50. let. Vysílání filmů v televizi se stalo důležitým finančním příjmem pro filmový průmysl. Filmová studia si zakládala vlastní televizní stanice. Další příklady této rané konvergence uvádím v první kapitole. Podstatou je, že společná historie médií komplikuje jak pojem konvergence, tak cinematizaci televize. Obojí začíná mnohem dříve a nesouvisí tolik s technickým vývojem jako s audiovizuální povahou médií a propusnosti obou průmyslů, který dovoľoval migraci technik, prostředků a tvůrců.

4.7 Shrnutí

V této kapitole jsem uvedla a analyzovala hlavní problematické části diskurzu používání cinematizace televize. Moje analýza zahrnovala konceptualizaci teoretických rámců jako technologický vývoj, esencialismus, kulturní hierarchizace, konstrukt a branding, nejednotné pojetí termínu a mediální konvergence. Tyto teoretické rámce souvisí s tím, jak se diskurz cinematizace používá. Prozrazují problematické aspekty diskurzu. Sloužily mi tedy jako analytické nástroje. Z analýzy diskurzu užívání filmového stylu v televizi jsem vyvodila tyto čtyři koncepty (diskurzu): 1) nedostatečné vymezení pojmu, 2) esencialistické pojetí filmového a televizního stylu (a médií) a jejich zjednodušení, 3) kulturní hierarchizace mezi médii a uvnitř televize, 4) opomíjení společné historie filmu a TV. Koncept používám v pojetí zakotvené teorie, jež jej vnímá coby základní jednotku, z níž následně vyplývají kategorie, které jsou na vyšší a abstraktnější

³⁸⁴ MATEER, John. *Digital Cinematography: Evolution of Craft or Revolution in Production?* In *Journal of Film and Video*, vol. 66, č. 2. Léto 2014. s. 5-11.

³⁸⁵ Tamtéž, s. 11.

³⁸⁶ BOURDON, Jérôme. *Is the End of Television Coming to an End?* In *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, vol. 7, č. 13. 2018. s. 11.

úrovni než koncepty. Kategoriemi jsou zde filmové a televizní styly (s důrazem na jejich množné číslo), kam patří také filmový styl v televizi (resp. souhrn jeho interpretačních možností). Ten představuje ústřední kategorii. Taková identifikace se může zdát banální vzhledem k tématu práce, nicméně je důležitá z hlediska propozic. Propozice formulují vztahy mezi kategoriemi a koncepty a uvnitř kategorií. V tomto případě se jedná o hierarchizované vztahy, neboť filmový styl bývá stavěn nad televizní, stejně jako filmový styl v televizi nad „nefilmový“ televizní styl. Hierarchizace tvoří jeden z hlavních problémů diskurzu užívání cinematizace televize. V následující kapitole navrhuji, jak termín používat s minimální implikací kulturního statusu.

5. Problematičnost používání pojmu filmový styl v televizi

V předchozí kapitole jsem se zabývala diskurzem užívání cinematizace televize a její problematičnosti. Pojem je problematický z několika důvodů – je vágní, nejednotný, implikuje kulturní hierarchii, má esencialistickou povahu apod. Záměrem této kapitoly tedy je polemizovat nad užitečností pojmu. Jelikož obsahuje negativní implikace vůči televizi, je třeba zvážit, nakolik je užitečný (tedy, nabízí-li možný analytický přístup) pro televizní studia. Deborah Jaramillo uvádí, že cinematizace televize nám nepomáhá porozumět televiznímu stylu.³⁸⁷ Brett Mills kritizuje samotný fakt, že termín vůbec používáme, je problematický.³⁸⁸ Domnívá se, že jeho užití „*nikdy není nevinné*“ a prozrazuje kulturní a hodnotící implikace.³⁸⁹ Je tedy na místě zvážit, nakolik je termín užitečný a nakolik je škodlivý. Pokud se rozhodneme termín používat, je třeba s ním zacházet opatrně a s vědomím jeho problematičnosti.

5.1 Problematičnost termínu cinematizace televize (nejen) pro televizní studia

Teoretici kritizující koncept cinematizace televize (Jaramillo, Mills, Wheatley, Restivo aj.) a upozorňují na problémy, které užívání termínu přináší. Za prvé se nejedná o ustálený pojem, jenž jeho uživatelé nedefinují či jej popisují pouze velmi stručně a vágně.³⁹⁰ Příliš se spoléhají na asociace čtenářů. „*Výsledkem je,*“ píše Angelo Restivo, „*že nadšení příznivci fráze prohlašují, že televize ('konečně') dosáhla estetické sofistikovanosti kinematografie, což vede odpůrce k útoku, že příznivci nikdy skutečně neporozuměli televizi a že jednoduše oživují staromódní a elitistickou kulturu vkusu, aby oslavovali něco, co je nakonec jen další příklad (jakkoli dobře udělané) seriálové televize.*“³⁹¹

Diskurz cinematizace televize sebou přináší legitimizaci, ta se ale týká pouze

³⁸⁷ JARAMILLO, Deborah. 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. s. 67.

³⁸⁸ 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. s. 65.

³⁸⁹ Tamtéž, s. 64-65.

³⁹⁰ RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019. s. 5.

³⁹¹ Tamtéž, s. 5.

určité části pořadů. Ty jsou často komparovány s „méně hodnotnými“ pořady (reality TV, soap opera, sitcom), kterým zůstává status nízké kulturní formy. Legitimizace určitých pořadů vede také k tomu, že se texty o cinematizaci věnují pouze určité hrstce programů, které se coby předmět zájmu neustále opakují (*Miami Vice*, *Rodina Sopránů*, *Mad Men – Šílenci z Manhattanu*, *Perníkový táta* atd.). Jistě si tyto programy zaslouží pozornost – vzniká pak ovšem dojem, že jiné pořady nejsou stylově zajímavé a nezaslouží si akademickou pozornost. „Protože se takové úzké kategorii programů dostává tak nadměrné pozornosti a protože tato pozornost tak silně odlišuje tyto pořady od 'televize' (zatímco je spojuje s kinematografií), tento druh studií zachovává hierarchizaci a exkluzivitu, jež doprovází legitimizaci,” argumentují Levine a Newman.³⁹²

Dalším problémem vyvstává, když se teoretici opírají o výroky mediálních producentů a přijímají je jako dané, aniž by je podrobili kritice. To činí kupříkladu Robin Nelson, když prohlášení HBO, že nedělají televizi, bere jako důkaz cinematizace televize.³⁹³ „Studie o prémiové kabelové [televizi] jsou obzvláště vinny, co se týče přijímání průmyslového diskurzu bez námitek,” píše Levine a Newman o problematice.³⁹⁴ Tento diskurz je třeba kriticky vyhodnotit – jaké jsou motivace za výroky producentů a jiných mediálních tvůrců, jaké jsou strategie a záměry stanice či společnosti, pro kterou pracují apod. Proklamace ohledně cinematizace televize ostatně často souvisí s brandingem (viz 4.4). Přirovnáním k filmu získává seriál „dojem odlišnosti”³⁹⁵ a získává kulturní status spojovaný s kinematografií a ne s televizí. Ovšem tyto proklamace skutečně nemusí odpovídat skutečnosti. Naříklad *Rodina Sopránů* bývá často nazývána filmovou, ať už svými tvůrci, či kritiky. Nicméně se jedná o serializovaný pořad, který svou narací a tématem rodiny vychází z tradice soap opery. To se projevuje také na jeho audiovizuálním stylu. Může citovat *Kmotra* a jiné gangsterky,³⁹⁶ zároveň „čerpá z tradice vizuálního mistrovství vyvinuté zároveň v interiérech a napínavých, podmanivých detailech soap oper, sitcomů a rodinných melodramat a v ladném

³⁹² LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 162.

³⁹³ NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama*. Manchester: Manchester University Press. 2008. s. 112.

³⁹⁴ LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 167.

³⁹⁵ CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995. s. 11.

³⁹⁶ CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. s. 102.

stříhu a schopnosti rámovat akci a exteriéry pro policejní a detektivní pořady na malé obrazovce televize”.³⁹⁷ Je třeba vždy srovnat, nakolik text odpovídá tomu, jak jej propagují tvůrci a průmysl.

Problematický je také koncept cinematizace coby vývojového stupně televize (viz 4.1). To naznačuje, že film je vyšší mediální forma³⁹⁸ a že televize chce této formy dosáhnout.³⁹⁹ Takový přístup znehodnocuje nejen televizní programy, které nejsou označovány za filmové, ale i ty, co se objevily před vznikem konceptu.⁴⁰⁰ A nakonec podporuje hierarchii mezi médii. Tento „evoluční” diskurz také ignoruje, že historie vývoje média není přímá linie kumulativního technologického vývoje, kdy televize z primitivního média „dospívá” v komplexní umění. Takové přístupy naznačují narativizaci historie, která není vždy přesná.⁴⁰¹ Televize byla vždy hybridním médiem, její vztah s filmem nezačíná až v 80. letech, ale mnohem dříve.

Ve výsledku koncept cinematizace televize zůstává problematický, neboť uchovává kulturní hierarchii a zjednodušené představy spojené se stylem média. Televizní teoretici, věnující se stylu a estetice, by měli zvážit, jestli je cinematizace ideální přístup k televizním textům. Levine a Newman argumentují takto: *“...estetická analýza televize, která je citlivá k historii, spíše než zaujatá narativem estetizované (cinematizované) hodnoty, by neshledala multi-kamerový styl nedostačujícím v jeho jinakosti. Spíše by rozpoznala, že televizní styl se s časem mění, naplňuje určité záměry a nemusí začínat a končit na základě své podobnosti s jiným, kulturně respektovanějším médiem.”*⁴⁰² Jednoduše řečeno, cinematizace televize by neměla určovat, která díla jsou hodnotná (a hodná akademickému zájmu). Filmový styl v televizi by neměl být svatým grálem studií televizního stylu.

Touto kritikou diskurzu ohledně cinematizace televize nechci argumentovat, že by měl být termín vymazán z existence. Touto kritikou chci spíše poukázat na negativní implikace, které se s konceptem pojí. Jak jsem zmiňovala v úvodu, domnívám se, že pojem cinematizace může být přínosný, ale pouze za předpokladu,

³⁹⁷ THORNBURN, David. The Sopranos. In EDGERTON, Gary R. - JONES, Jeffrey P. *The Essential HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky. 2008. s. 67.

³⁹⁸ 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. s. 62.

³⁹⁹ Tamtéž, s. 63.

⁴⁰⁰ Tamtéž, s. 61.

⁴⁰¹ LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012. s. 164.

⁴⁰² Tamtéž, s. 165.

že bude definován a upřesněn, i kdyby jen pro účely jednotlivých prací.

5.1.1 Aplikace termínu filmový styl v televizi

Jedním z problémů pojmu cinematizace televize je jeho nejasnost. Domnívám se, že pokud jej někdo používá, je třeba jej specifikovat. Vzhledem k problematičnosti a snad také nemožnosti definování filmového média (viz kapitola 2) esencialistický přístup není adekvátní. Za méně problematickou metodu považuji Carrollův koncept obecného stylu či Bordwellův koncept skupinového stylu (viz 2.2.1). Tedy analýza stylu ne na základě obecných vlastností filmu (jaké to jsou, pokud film nemá esenci?), ale z hlediska stylu určitých žánrů či směrů, z nichž dané televizní dílo čerpá (příčemž je třeba zvážit, nakolik čerpá ze „svého“ média a nakolik z jiných). Například je relevantní analyzovat noirové prvky v *Miami Vice* či napojení *Městečka Twin Peaks* na uměleckou kinematografii (*arthouse cinema*). Zároveň je třeba myslet na vliv hudebních videí a MTV na první zmiňovaný program a vliv soap opery a policejního procedurálu u druhého pořadu. V případě takového přístupu je třeba upřesnit, co pro nás znamená filmový a podle toho s termínem zacházet v daném textu. Autor či autorka by měla specifikovat, jaký druh kinematografie má na mysli, protože pouhé slovo „filmový“ je zavádějící. Tak lze předejít zjednodušování filmu a esencialismu.

Teoretici a teoretičky by také neměli sklouzávat k automatické korelaci filmu a spektaklu. Spektákl není součástí veškeré kinematografie a existuje i mimo ni. Helen Wheatley argumentuje, že se spektakl vyskytoval od počátku jak ve filmu, tak v televizi a upozorňuje na fakt, že některé filmy spoléhají na komorní příběhy, intimitu a minialistický styl, ne na spektakulárnost.⁴⁰³

Dále by uživatelé a uživatelky duiskurzu filmového stylu v televizi měli usilovat o co možná nejvíce neutrální jazyk. Slova jako *aspirace*, *sofistikovanost* či *kvalita* mají hodnotící podtext. Implikují kulturní hierarchii mezi médii i v rámci médií. Právě proto, že tyto implikace obsahuje pojem *cinematizace* a *filmovost*, je třeba s nimi zacházet opatrně a s vědomím jejich kontextů.

Domnívám se, že tyto postupy by mohly snížit míru hodnotících implikací, které termín filmového stylu v televizi přináší. Pokud teoretičky a teoretici vidí v nějakém televizním díle vliv konkrétní filmové školy, žánru, tvůrce či díla (ne

⁴⁰³ WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2016. s. 4.

pouze vágní aspekty jako „zvýrazněný vizuální styl” apod.), mají termín cinematizace k dispozici. Měli by si ale být vědomi konotací, které sebou přináší. Konkretizace termínu tyto konotace může zmírnit. V případě používání cinematizace televize bez upřesnění je ovšem koncept více škodlivý než užitečný. Takový přístup prozrazuje „přetrvávající znepokojení ohledně stylistické bohatosti, rozlišnosti a specifičnosti média, o němž říkáme, že jej studujeme“.⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ 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. s. 65.

Závěr

Cílem této práce bylo analyzovat diskurz používání cinematizace televize a pojmenovat, proč je problematický. Protože se tento diskurz týká otázek, co je to filmový a televizní styl a mediální konvergence, bylo třeba je nejdříve zodpovědět. V první kapitole jsem se věnovala společné historii filmu a televize, která předchází diskurz cinematizace. Ten naznačuje, že ke konvergenci obou médií dochází až v 80. letech. Jejich historické propojení a vzájemný vliv však sahá až do 30. let. Diskurz cinematizace televize tento vztah zjednodušuje.

Dále jsem věnovala kapitoly otázkám, jak vypadá filmový a televizní styl a jdou-li vůbec definovat. Cinematizace předpokládá, že ano, a nabízí velmi zestručnělý pohled na styl médií (film: spektakl, vysoko-produkční hodnota, velkolepé obsazení a krajina aj. vs. televize: detail, intimita, důraz na zvuk, špatná kvalita zvuku a obrazu apod.). Nicméně kinematografie i televize jsou příliš variabilní média na to, aby se daly jasně definovat. Hledání esence média patří k strategiím legitimizace, jež se typicky objevují v raném období média a v počátcích akademického ustanovování oboru. Tyto teorie však rychle ztrácejí na životnosti, protože média se rychle mění a „postihnout“ jejich esenci nutně znamená je zjednodušit.

Již tyto kapitoly obsahují kritiku problematických implikací diskurzu používání termínu cinematizace televize. Tento diskurz je problematický z několika důvodů: a) není dostatečně vymezený, b) implikuje esencialitu filmového a televizního stylu (a potažmo média) a zjednodušuje je, c) implikuje kulturní hierarchii mezi médii a za d) opomíjí jejich společnou historii. Tyto čtyři body tvoří koncepty (ve smyslu, jak je chápe zakotvená teorie), jež vzešly z analýzy teoretických rámců, týkajících se diskurzu užívání cinematizace televize: technologický vývoj, esencialistický podtext, mediální hierarchizace, branding a konstrukt, nejednoznačnost pojmu (možné definice termínu) a mediální konvergence. Analýzou těchto teoretických rámců lze pochopit, co je problematické na diskurzu používání spojení filmový styl v televizi. Termín není ustálený, nemá jasně danou definici, a přesto jeho uživatelé dostatečně nespecifikují, co mají na mysli. Spoléhají se na esencialistický přístup k

daným médiím, jež je značně zastaralý a zjednodušující. Jak film, tak televize jsou příliš variabilní, komplexní a proměnlivá média, aby se dala jasně definovat. Implikace mediální hierarchie patří k největším problémům diskurzu. I když teoretici tvrdí, že se nechtějí zabývat otázkami hodnoty a proklamují, že nevmínají jedno médium jako nadřazenější, v diskuzi o cinematizaci televize k hodnocení a hierarchizaci dochází (Creeber, Butler, van den Oever aj.). To poukazuje na zakořeněnost hodnotících postojů v tomto diskurzu. Evokovat film(ovost) v analýze televize znamená ožívání kulturních hierarchií sahajících do 50. let minulého století. A nakonec cinematizace televize zjednodušuje, či přímo opomíjí dlouhodobou společnou historii médií. Vztah filmu a televize nezačíná v 80. letech, jak diskurz naznačuje. Existoval od doby, kdy existovala televize. Také tento vztah nikdy nebyl jednostranný – média se ovlivňovala a inspirovala navzájem. Cinematizace ale implikuje, že pouze film ovlivňuje televizi.

Samotný termín může být užitečný, avšak jen pokud je specifikováno, na jaký filmový styl se odkazuje a v jakých televizních pořadech je tento vliv vidět. Pokud k upřesnění pojmu nedochází, hrozí projevení všech výše jmenovaných problematik. Každý teoretik a každá teoretička by se však měli zamyslet, než začnou pracovat s pojmem filmový styl v televizi – zamyslet se, jestli je to ten správný analytický nástroj a co všechno implikuje.

Anotace

Název: Problematika diskurzu filmového stylu v televizi

Autorka: Klára Feikusová

Název katedry: Katedra divadelních a filmových studií

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

Charakteristika: Ve spojitosti s určitými kategoriemi televizní tvorby (quality TV) či konkrétními díly (např. *Městečko Twin Peaks*, *Rodina Sopránů*) se mluví a píše o tzv. filmovém stylu. Ačkoli se různí autoři snaží termín vysvětlit, je problematický. V první řadě simplifikuje filmový styl jako takový všechny jeho historické směry, žánry a módy ignoruje. Také tím vzniká hierarchizace mezi médii (film coby lepší či umělečtější než televize) ale i v televizní tvorbě jako takové. Ačkoli se o filmovém stylu v televizi psalo, jedná se o kapitoly v knihách či eseje, ne samostatné publikace. Domnívám se, že je zapotřebí uvažovat nad tím, co znamená filmový a televizní styl, jaké jsou jejich rozdíly a vzít výrazně v potaz technologický vývoj televize. Je třeba také polemizovat, nakolik je užití daného termínu vůbec užitečné pro pole televizních studií.

Klíčová slova: cinematizace televize

filmový styl v televizi

filmový styl

televizní styl

televizní teorie

Abstract

Title: The discourse of cinematization of television and its issues

Author: Klára Feikusová

Department: Department of Theatre and Film Studies

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

Abstract: Certain kinds of television programming (quality TV) or specific shows (e. g. *Twin Peaks*, *The Sopranos*) are spoken or written about in relation to cinematic style. Although various theoreticians tried to define the term, it remains problematic. First of all, it simplifies the cinematic styles with all its historical movements, genres and modes. Secondly, the term creates a hierarchy between medias (film being better or more art-like than television), but also within the television itself. Even though there are texts about cinematization of television, it is mainly essays or chapters, not publications on its own. I believe it is necessary to think about what it means to call style cinematic or televisual, to consider their differences and to consider a technological evolution of television. It is also important to debate how useful the term is for the field of television studies.

Keywords: cinematization of television
cinematic style
televisual style
television theory

Seznam pramenů a literatury:

Prameny:

Filmy:

Blue. Režie: Derek Jarman. Velká Británie. 1993.

Boj o světovládu [Cabiria]. Režie: Giovanni Pastrone. Itálie. 1914.

Divotvůrkyně [Miracle Worker]. Režie: Arthur Penn. USA. 1962.

Dny vína a růží [Days of Wine and Roses]. Režie: Blake Edwards. USA. 1962.

Fantomas. Režie: Louis Feuillade. Francie. 1913-1914.

Charly. Režie: Ralph Nelson. USA. 1968.

Intolerance [Intolerance]. Režie: David W. Griffith. USA. 1916.

Les Vampires. Režie: Louis Feuillade. Francie. 1915.

Lovers and Other Strangers. Režie: Cy Howard. USA. 1970.

Marty. Režie: Delbert Mann. USA. 1955.

Polní lilie [Lilies of the Field]. Režie: Ralph Nelson. USA. 1963.

Provaz [Rope]. Režie: Alfred Hitchcock. USA. 1948.

Ruská archa [Russkij Kovcheg]. Režie: Alexander Sokurov. Rusko, Německo, Kanada, Finsko. 2002.

The People Next Door. Režie: David Greene. USA. 1970.

Utoya, 22. července [Utøya 22. juli]. Režie: Erik Poppe. Norsko. 2018.

Victoria. Režie: Sebastian Schipper. Německo. 2015.

Seriály a televizní filmy:

1984. Režie: Rudolph Cartier. Velká Británie: BBC, 1954.

Alfred Hitchcock uvádí [Alfred Hitchcock Presents]. Tvůrce: Alfred Hitchcock. USA: CBS, NBC, 1955–1965. 365 ep.

All in the Family. Tvůrce: Norman Lear, Bud Yorkin. USA: CBS, 1971-1979. 205. ep.

Beasts. Tvůrce: Nigel Kneale. Velká Británie: ITV, 1976. 6 ep.

Beauty and the Beast. Tvůrce: Ron Koslow. USA: CBS, 1987-1990. 56 ep.

Buffy – přemožitelka upírů [Buffy the Vampire Slayer]. Tvůrce: Joss Whedon. USA: The WB, UPN, 1997-2003. 144 ep.

Cathy Come Home [z The Wednesday Play]. Režie: Ken Loach. Velká Británie: BBC, 1966.

Columbo. Tvůrce: Ruchard Levinson, William Link. USA: NBC, ABC, 1968-2003. 69 ep.

Dallas. Tvůrce: David Jacobs. USA: CBS, 1978-1991. 357 ep.

Days of Wine and Roses [epizoda z Playhouse 90]. Režie: John Frankenheimer. USA: CBS, 1958.

I Love Lucy. Tvůrce: Jess Oppenheimer, Desi Arnaz, Madelyn Davis. USA: CBS, 1951-1957. 180 ep.

The Jeffersons. Tvůrce: Don Nicholls, Michael Ross, Bernie West. USA: CBS, 1975-1985. 253 ep.

Kancl [The Office]. Tvůrce: Greg Daniels. USA: NBC, 2005-2013. 201 ep.

*M*A*S*H*. Tvůrce: Larry Gelbart, Gene Reynolds. USA: CBS, 1972-1983. 256 ep.

Mad Men – Šílenci z Manhattanu [Mad Men]. Tvůrce: Matthew Weiner. USA: AMC, 2007-2015. 92 ep.

Marty [epizoda z The Philco Television Playhouse]. Režie: Delbert Mann. USA: NBC, 1953.

Mary Tyler Moore Show. Tvůrce: James L. Brooks, Allan Burns. USA: CBS, 1970-1977. 168 ep.

Masterpiece Classic. Tvůrce: Rebecca Eaton. USA: PBS, 1971-současnost. 162 ep.

The Miracle Worker [epizoda z Playhouse 90]. Režie: Arthur Penn. USA: CBS, 1957.

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.

Mr. Smith Goes to Washington. Tvůrce: Hal Stanley. USA: ABC, 1962-1963. 25 ep.

Naked City. Tvůrce: Stirling Silliphant. USA: ABC, 1958-1963. 138 ep.

Paper Moon. Tvůrce: Pamela Chais, Howard Fast. USA: ABC, 1974. 13 ep.

Perníkový táta [Breaking Bad]. Tvůrce: Vince Gilligan. USA: AMC, 2008-2013. 62 ep.

Poldové z Hill Street [Hill Street Blues]. Tvůrce: Steven Bochco, Michael Kozoll. USA: NBC, 1981-1987. 146 ep.

Quincy M.E. Tvůrce: Glen A. Larson, Lou Shaw. USA: NBC, 1976-1983. 148 ep.

The Quatermass Experiment. Tvůrce: Nigel Kneale. Velká Británie: BBC, 1953. 6 ep.

Rhoda. Tvůrce: David Davis, Lorenzo Music. USA: CBS, 1974-1979. 110 ep.

Rodina Sopránů [The Sopranos]. Tvůrce: David Chase. USA: HBO, 1999-2007. 86 ep.

Scrubs: Doktůrci [Scrubs]. Tvůrce: Bill Lawrence. USA: ABC, NBC, 2001-2010. 182 ep.

The Six Million Dollar Man. Tvůrce: Harve Bennett, Kenneth Johnson. USA: ABC, 1973-1978. 99 ep.

Studio 30 Rock [30 Rock]. Tvůrce: Tina Fey. USA: NBC, 2006-2013. 138 ep.

The Twilight Zone. Tvůrce: Rod Serling. USA: CBS, 1959-1964. 156 ep.

The Wire – Špína Baltimoru [The Wire]. Tvůrce: David Simon. USA: HBO, 2002-2008. 60 ep.

Young Indiana Jones Chronicles. Tvůrce: George Lucas. USA: ABC, 1992-1993. 28 ep.

Literatura:

ABBOTT, Stacey – JOWETT, Lorna. *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*. London, New York: I.B. Tauris.

AGGER, Gunhild – JENSEN, Jens F. *The Aesthetics of Television*. Aarhus: Aarhus University Press. 2002.

BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press. 1997.

BORDWELL, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 2005.

BOURDON, Jérôme. *Is the End of Television Coming to an End?* In VIEW: Journal of European Television History and Culture, vol. 7, č. 13. 2018. s. 1-15.

BRUNSDON, Charlotte. *Problems With Quality*. In Screen, vol. 31, č. 1. Jaro 1990. s. 67-90.

BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. London, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers. 2002.

BURNS, Eric. *Invasion of the Mind Snatchers: Television's Conquest of America in the Fifties*. Philadelphia: Temple University Press. 2010.

BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. London, New York: Routledge. 2010.

CALDWELL, John Thorton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1995.

CARDWELL, Sarah. *A Sense of Proportion: Aspect Ratio and Framing of Television Space*. In Critical Studies in Television, vol. 10, č. 3. Podzim 2015. s. 83-100.

- CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. London, New Haven: Yale University Press. 2003.
- CARTER, Erica – LIVINGSTONE, Rodney. *Béla Balázs, Visible Man or the Culture of Film (1924)*. In *Screen*, vol. 48, č. 1. Jaro 2007. s. 91-108.
- CARTMELL, Deborah – WHELEHAN, Imelda (eds.). *Cambridge Companions to Literature: The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007.
- CASPER, Drew. *Hollywood Film 1963-1976*. Chichester: Wiley-Blackwell. 2011.
- COHAN, Steven - HARK, Ina Rae (eds.). *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge. 1993.
- CLARK, Barbara – SPOHR, Susan J. *Guide to Postproduction for TV and Film: Managing the Process*. Burlington: Focal Press. 2002
- CREEBER, Glen. *Small Screen Aesthetics: From TV to the Internet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013.
- CULL, Nicholas J. - CHAPMAN, James. *Projecting Tomorrow: Science Fiction and Popular Cinema*. London, New York: I.B. Tauris & Ltd Co. 2013.
- DENZIN, Norman K. - LINCOLN, Yvonna. *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: SAGE Publications Inc. 2005
- EDGERTON, Gary R. - JONES, Jeffrey P. *The Essential HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky. 2008.
- EGAN, T. Marshall. *Grounded Theory Research and Theory Building*. In *Advances in Developing Human Resources*, vol. 4, č. 3. Srpen 2002. s. 277-295.
- ELLIS, John. *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*. London, New York: Routledge. 1982.
- FISKE, John. *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London, New York: Routledge. 1987.

- FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové. 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor a genealogie*. Praha: Svoboda. 1994.
- GAUT, Berys. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge, New York: Cambridge University Press. 2010.
- GLASSER, Barney – STRAUSS, Anselm. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. London, New Brunswick: AldineTransaction. 1967.
- HARDENBERGH, Margot. *The Death of Television*. In ETC: Review of General Semantics, vol. 67, č. 2. Duben 2010. s. 170-177.
- HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál. 2005.
- CHIGNELL, Hugh. *Key Concepts in Radio Studies*. London: SAGE Publications Ltd. 2009.
- CHRISTIE, Ian (ed.). *Audiences*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2012.
- JACOBS, Jason – PEACOCK, Steven (eds.). *Television Aesthetics and Style*. London, New York: Bloomsbury. 2013.
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. London, New York: New York University Press. 2006.
- KING, Geoff. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of Blockbuster*. London, New York: I.b.Tauris & Co Ltd. 2000.
- KISPAL-KOVACS, Joseph – MIRRLEES, Tanner (eds.). *The Television Reader: Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*. Oxford: Oxford University Press. 2013.
- KLINGER, Barbara. *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press. 2006.
- LEVINE, Elana – NEWMAN, Michael Z. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Abingdon, New York: Routledge. 2012.

- LOGAN, Elliot. *The Ending of Mad Men's Fifth Season: Cinema, Serial Television and Moments of Performance*. In *Critical studies in Television*, vol. 9, č. 3. Podzim 2014. s. 44-53.
- LYONS, James. *Miami Vice*. Chichester: Wiley-Blackwell. 2010.
- MATEER, John. *Digital Cinematography: Evolution of Craft or Revolution in Production?* In *Journal of Film and Video*, vol. 66, č. 2. Léto 2014. s. 3-12.
- MCGREGOR, Rafe. *A New/Old Ontology of Film*. In *Film-Philosophy*, vol. 17, č. 1. 2013. s. 265-270.
- MITTELL, Jason – THOMPSON, Ethan. *How to Watch Television*. London, New York: New York University Press. 2013.
- MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. London, New York: New York University Press. 2015.
- MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. *Illuminace* 5, 1993, č. 3. s. 116-131.
- NELSON, Robin. *State of Play: Contemporary 'High-End' TV Drama*. Manchester: Manchester University Press. 2008.
- PIERSON, David (ed.). *Breaking Bad: Critical Essays on Contexts, Politics, Style and Reception of the Television Series*. Lanham: Lexington Books. 2014.
- RESTIVO, Angelo. *Breaking Bad and Cinematic Television*. Durham, London: Duke University Press. 2019.
- SEWELL, Philip W. *Television in the Age of Radio: Modernity, imagination, and the Making of the Medium*. New Brunswick: Rutgers University Press. 2014.
- STAIGER, Janet. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. London, New York: New York University Press. 2000.
- STAIGER, Janet. *Blockbuster TV: Must-See Sitcoms in the Network Era*. London, New York: New York University Press. 2000.
- STEWART, Tom. *Wide-Screen Television and Home Movies: Towards an*

Archaeology of Television and Cinema Convergence before Digitalisation. In VIEW: Journal of European Television History & Culture, vol. 3, č. 6. 2014. s. 58-68.

STILLINGER, Jack. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York, Oxford: Oxford University Press. 1991.

STRAUVEN, Wanda (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

STOKES, Jane. *On Screen Rivals: Cinema and Television in United States and Britain*. Basingstoke: Macmillan Press Ltd. 1999.

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

TURNBULL, Sue. "Not Just Another Buffy Paper": Towards an Aesthetics of Television. The online international Journal of Buffy Studdies, vol. 4, č. 13-14. s. 127-141.

WHEATLEY, Helen. *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana. 1974.

Elektronické zdroje:

ALLEN, Steve – THOMPSON, Robert J. *Television in the United States*. Encyclopaedia Britannica [Online]. 2017-10-18 [Citace z 2019-04-15]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States/A-potpourri-of-genres>

BLYTH, Antonia. Directors Panel Focuses On Cinematic Television & Broadcast vs. Cable – TCA. Deadline [Online]. 2017-07-29 [Citace z 2019-03-01]. Dostupné z: <https://deadline.com/2017/07/dga-directors-tca-panel-2017-1202138676/>

DICKINSON, Kay. *Pop, Speed and the "MTV Aesthetics" in Recent Teen Films*. In Scope: An Online Journal of Film and Television Studies. Červen

2001. Citace z: 2019-04-15. Dostupné z: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2001/june-2001/dickinson.pdf>
- GALENSON, David – POPE, Clayne. *Collaboration in Art (Patr I)*. Huffington Post [Online]. 2012-08-14 [Citace z 2019-03-03]. Dostupné z: https://www.huffingtonpost.com/david-galenson/collaboration-in-art_b_1773082.html
- GitHub Gist [Online]. Citace z 2019-04-15. Dostupné z: <https://gist.github.com/jonlabelle/7834592>
- HAVAS, Julia. *Television: Where Patriarchy and Grown-Up Cinema Goes to Die*. CST Online [Online]. 2015-03-06 [Citace z 2019-03-01]. Dostupné z: <https://cstonline.net/television-where-patriarchy-and-grown-up-cinema-go-to-die-by-julia-havas/>
- IMDB [Online]. Citace z 2019-04-15. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0533490/movieconnections/?tab=mc&ref_=tt_trv_cnn
- LOTZ, Amanda D. *The Persistence of Television*. Flow [Online]. 2014-01-13 [Citace 2019-04-15]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/2014/01/the-persistence-of-television/>
- LUCAS, Christopher. *The Golden Age of Television [Cinematography]*. Flow [Online]. 2014-10-27 [Citace 2019-03-01]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/2014/10/the-golden-age-of-television-cinematography-christopher-lucas-trinity-university/>
- Merriam Webster [Online]. Citace z 2019-04-14. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/spectacle>
- Merriam-Webster [Online]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/televisual>
- NEWCOMB, Horace. *The More Things Change...* Flow [Online]. 2014-01-13 [Citace z 2019-03-03]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/2014/01/the-more-things-change/>
- O'FALT, Chris. *As TV Quality Rivals Film, Showrunners Must Stop Being*

Embarrassed by the Small Screen. IndieWire [Online]. 2017-04-17 [Citace z 2019-03-01]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2017/04/cinematic-television-mr-robot-the-knick-mad-men-game-of-thrones-1201806292/>

ROBERTS, Steve. *Quatermass*. Wayback Machine [Online]. Citace 2019-03-12. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20070806171559/http://www.purpleville.pwp.blueyonder.co.uk/rtwebsite/quatermass-article.htm>

ROSENBAUM, Steven *Why Television Is Dead*. Forbes [Online]. 2014-01-28 [Citace z 2019-04-15]. Dostupné z: <https://www.forbes.com/sites/stevenrosenbaum/2014/01/28/why-television-is-dead/>

SEITZ ZOLLER, Matt - WADE, Chris. *What Does 'Cinematic TV' Really Mean?* Vulture [Online]. 2015-10-21 [Citace z 2019-03-01]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2015/10/cinematic-tv-what-does-it-really-mean.html>

SEXTON, Max. *Problems of Style in High-End Television Drama*. CST Online [Online]. 2018-06-22 [Citace z 2019-03-01]. Dostupné z: <https://cstonline.net/problems-of-style-in-high-end-television-drama-by-max-sexton/>

STERNE, Jonathan. *Formatted to Fit Your Screen*. Flow [Online]. 2012-01-28 [Citace z 2019-04-15]. Dostupné z: <http://www.flowjournal.org/2012/01/formatted-to-fit-your-screen/>

Wikipedia [Online]. Citace z 2019-04-15. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/One_shot_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/One_shot_(film))

Oxford Dictionaries Online]. Citace z 2019-04-14. Dostupné z: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/spectacle>

Obrazová příloha



Obr. 1: The Quatermass Experiment



Obr. 2: I Love Lucy



Obr. 3: The Twilight Zone



Obr. 4: Poldové z Hill Street



Obr. 5: Miami Vice



Obr. 6: Městečko Twin Peaks



Obr. 7: Buffy - přemožitelka upírů



Obr. 8: Rodina Sopránů



Obr. 9: Perníkový táta