

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

POKRAČOVÁNÍ PŘÍŠTĚ: FIKČNÍ SVĚTY TELEVIZNÍCH SERIÁLŮ

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph.D.

Autor práce: Bc. Jana Marešová

Studijní obor: Kulturní studia

Ročník: 3.

2020

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citovaných zdrojů.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 2.12. 2020

.....

Jana Marešová

Poděkování

Největší dík patří Mgr. Davidu Skalickému Ph.D. za rady, cenné poznámky a v první řadě za obrovskou trpělivost nejen při vedení mé diplomové práce, ale za celou dobu mého studia. Děkuji.

Anotace

Diplomová práce s názvem „*Pokračování příště: fikční světy televizních seriálů*“ je zaměřena na televizní seriály z perspektivy naratologie a teorie fikčních světů. Práce se zabývá pojmem seriál a jeho jednotlivými složkami, se kterými jeho tvůrci pracují. Důležitou částí práce je pojem fikčního světa a jeho budování. Navazování jednotlivých epizod seriálu se liší. Záleží na typu seriality, který je u daného seriálu využit. V textu je pracováno s množstvím televizních seriálů minulosti i současnosti, pomocí kterých jsou právě jednotlivé typy seriality definovány.

Jako každé vyprávění, i to seriálové se skládá z jednotlivých narativních složek, jako jsou příběh, jednotlivé události, vypravěč či postavy. Jaký je rozdíl v seriálech na rozdíl od filmu je ukázáno opět na ukázkách různých konkrétních fikčních seriálů. Televizní seriály pracují s příběhem na pokračování v různých formách. Práce se věnuje seriálům různorodých žánrů, různé délky i původu. Dočteme se také, jak může dění seriálu ovlivňovat sám divák. Práce rovněž reflektuje proměny seriality v současném online světě. Zmiňuje různé výhody a úskalí, na která můžeme narazit v dnešní době internetu.

Klíčová slova: seriál, televizní seriál, fikční svět, serialita, typologie, epizoda, série, naratologie, internet, televize, příběh, vyprávění

Annotation

This thesis entitled "*To Be Continued: Fictional Worlds of TV Series*" is focused on television series from the perspective of narratology and the theory of fictional worlds. The thesis deals with the concept of the series and its components, with which its creators work. An important part of the thesis is the concept of the fictional world and its construction. The connection of individual episodes of the series differs. It depends on the type of seriality that is used for the series. The text works with many television series of the past and present, with which the individual types of seriality are defined.

Like any narrative, the serial consists of individual narrative components, such as a story, individual events, a narrator or characters. What is the difference in series as opposed to the film is shown in examples of various specific fiction series. TV series work with the story to continue in various forms. The thesis deals with series of various genres, lengths and origins. We will also read how the events of the series can be influenced by the viewer himself. This thesis also reflects the changes in seriality today's online world. It mentions the various advantages and disadvantages that we may encounter in today's Internet.

Keywords: serial, TV series, fictional world, fictional world, seriality, typology, episode, series, narratology, internet, television, story, narration

OBSAH

ÚVOD.....	8
1 ZÁKLADNÍ POJMY A SLOŽKY SERIÁLU.....	10
2 FIKČNÍ SVĚTY	17
a) Aletické omezení.....	19
b) Deontické omezení.....	21
c) Axiologické omezení	23
d) Epistemické omezení	24
3 TYPY SERIALITY	26
a) Oddělená serialita.....	27
b) Nenávazná serialita	29
c) Polonávazná serialita.....	32
d) Návazná serialita	34
e) Rozrušující serialita.....	35
Kam patří?.....	37
Divácká paměť.....	39
4 NARATIV TELEVIZNÍCH SERIÁLŮ	41
4.1 Čas.....	41
4.1.1 Vyprávění a/vs. příběh.....	45
4.1.2 Časové výstavby	49
4.2 Vypravěč	52
4.3 Postavy	54
4.3.1 Charakterizace postav	55
4.3.2 Dimenze postav	59
4.3.3 Typologie postav	61

5 PROMĚNY SERIALITY V ONLINE SVĚTĚ	65
ZÁVĚR	71
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ	74
Literatura.....	74
Seriály a filmy.....	75
Internetové zdroje	77

ÚVOD

Televizní seriály, a jejich sledování ve volném čase, se v lidské společnosti objevuje již dlouhá léta. Díky zdokonalování technologií se zlepšuje i seriálová tvorba, a tak seriálů vzniká postupně více a více. Dnes se na televizních obrazovkách můžeme každý den podívat na desítky seriálů a stovky dalších najít na internetu. Jejich žánr už není zdaleka tak omezen, jak tomu bylo ještě v 90. letech minulého století, a každý divák si tak najde to svoje. Diváci mohou příběhy navíc sledovat z největšího pohodlí domova. I přesto, že je seriálů čím dál tím větší počet dočkávají se stále masového úspěchu. Je to hlavně díky internetu, na kterém se vytvářejí společenství lidí se stejnými zájmy, které vznikají na základě zhlédnutého seriálu.

V první kapitole této práce představím základní pojmy, které k seriálu patří, a pokusím se vysvětlit rozdíly mezi anglickými pojmy *series* a *serial*. Představím složky, které seriál využívá, jako jsou jednotlivé epizody, které postupně tvoří série, úvodní znělka, rekapitulace, různé druhy stříhů či upoutávky. Například znělka je vedle postav, ikonografie, narativu a stylu další velmi důležitý element spoluurčující žánr seriálu. Často je ale neprávem opomíjena.

V následující (2) kapitole se dostanu k velmi důležitému pojmu této práce, a tím je *fikční svět*. Definuji, co vlastně fikční svět je, jak je tvořen, a jaké má pravidla a omezení. Jednotlivé modality v dalších podkapitolách představím a pokusím se demonstrovat je na konkrétních příkladech známých televizních seriálů.

Každý seriálový fikční svět je tvořen jednotlivými epizodními světy. Podle toho, jak na sebe jednotlivé epizody navazují, se dělí do pěti typů seriality, těm se budu věnovat ve třetí kapitole. Seriály prvního typu nabízejí uzavřené epizodní světy, které jsou zaměřené na vyprávění jednotlivých oddělených příběhů, tento typ se nazývá serialita *oddělená*. Dalšími typy seriality jsou *nenávazná*, *polonávazná*, *návazná* a *rozrušující*. S každým dalším seriálovým typem se možnost propojení makrosvěta v celkovém fikčním světě zvyšuje a narůstá tak i jeho nasycenost. Míra ověřitelnosti informací tím naopak klesá. U každého typu seriality ukazují, jak návaznost funguje v praxi na konkrétních televizních seriálech.

Ve čtvrté kapitole s názvem NARATIV TELEVIZNÍCH SERIÁLŮ se věnuji jednotlivým složkám, které tvoří narativ seriálového vyprávění. Jednotlivými stavebními jednotkami příběhu jsou události, postavy a prostor. K dovysvětlení, jak se to má právě v serialitě využiji opět konkrétní události a postavy z televizních seriálů.

V poslední (5), ale neméně důležité kapitole, se zajímám o to, jak se seriál proměňuje v dnešním online světě. Největším „pomocníkem,“ který seriálu přispívá k tomu, aby se dostal k co nejvíce divákům je internet. **Díky** němu má divák možnost dostat se k jakémukoliv seriálu v pár minutách, či dokonce vteřinách, takřka odkudkoliv, ale také u něho může **kvůli** němu strávit několik hodin v kuse. Jaký je váš oblíbený seriál, od kterého se jen tak nedokážete odtrhnout?

Cílem této diplomové práce je ucelit to, jakým způsobem se tvoří fikční světy v televizních seriálech, jaké existují typy seriality, jak se pracuje s jednotlivými složkami a jak se právě seriál postupem času vyvinul do dnešní podoby. Mým přáním je, aby práce mohla posloužit i širší veřejnosti. Divák televizního seriálu by si tak mohl udělat pořádek v tom, jak seriály fungují, jak jsou poskládány a pomocí jakých složek na něho působí.

1 ZÁKLADNÍ POJMY A SLOŽKY SERIÁLU

Televizní seriály se čím dál tím více stávají každodenní součástí našich životů. Málo kdo může říci, že nikdy neviděl žádný seriál, nebo se dokonce netěšil na další díly svého oblíbeného televizního seriálu. Abychom se dobře v celém následujícím textu orientovali, je potřeba si vymezit základní pojmy, které se k této problematice vážou.

Při českém pojmu *seriál* nastává problém anglického překladu. V angličtině se rozlišují dva pojmy: *series* vs. *serial*.

Series (série) je chápána jako řada samostatných jednotek (dílů) patřících společně k nějakému vyššímu uspořádání. Tento termín se v angličtině užívá pro pořady, ve kterých se postavy ani prostředí nevyvíjejí, a kde se v každé epizodě odehrávají nové příběhy. Příkladem by byly například dokumentární seriály, minisérie či filmové ságy. Zde ovšem vidíme rozdíl i v češtině: zatímco o filmech s Harry Potterem neřekneme, že se jedná o filmový seriál nýbrž o filmovou sérii, tak jako by to nazvali v USA či UK, u dokumentárního seriálu *Naše planeta*¹ už by tomu bylo jinak – v angličtině by ovšem zůstal dokument zařazen do škatulky *series*.

Serial (seriál) je souborem navazujících děl (epizod), který naopak v rozvíjení příběhu spočívá.² V českém prostředí se tyto dva pojmy – *series* a *serial* - stírají v jeden – *seriál*.

Pojem *série* se v češtině užívá také, ale opět v jiném významu. Sérií se rozumí jedna sezóna daného seriálu, pro kterou by se v angličtině použil pojem *season*. V češtině také možno pod názvem *řada*.

Jak jste si jistě všimli existují i dva pojmy pro samostatné jednotky – *díl*, který se spíše hodí k *series* a *epizoda* patřící k *serial*. I tyto dva pojmy se v češtině dají zaměnit, existuje ale jakési nepsané pravidlo, kdy se nepoužije epizoda ale spíše díl. Je tomu hlavně právě u zmíněných filmových pokračování, kdy mluvíme o prvním, druhém atd. dílu, a ne

¹ Britský osmidílný dokument *Our Planet* z roku 2019, sklízí i díky jeho vypravěči Davidu Attenboroughovi – vyhlášenému přírodovědci, obrovský ohlas.

² ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Praha: 2012, str. 56.

o epizodách. Je to dáno nejspíš jazykovým citem a „kulturním slovníkem“ než čímkoliv jiným.

Já si v celém následujícím textu dovolím používat oba dva pojmy bez rozdílů. Dále se v celé této práci budu držet českého názvosloví – seriálem tedy budu nazývat všechna audiovizuální televizní díla na pokračování a pod pojmem série budu rozumět jednotlivé seriálové řady.

Každý televizní seriál pracuje s jakýmsi stupňovitým rozčleněním. Seriál, jakožto celek, se skládá zpravidla z několika sérií/řad. Většinou se počet sérií pozná podle toho, kolik let se seriál natáčel. Jedna série vychází zpravidla jednou ročně. Jednotlivé série se skládají z epizod, kterých může být například osm, ale také třicet. Počet není předem nijak stanoven. Avšak když má seriál předem naplánován jen jednu řadu s nízkým počtem jednotlivých dílů (většinou do deseti), je nazýván minisérií.

Uvedme si toto dělení na konkrétní ukázce například amerického sitcomu *Jak jsem poznal vaši matku*, který je v českém prostředí také znám pod zkratkou *HIMYM*.³ První pilotní epizoda tohoto seriálu se v USA odvysílala na stanici CBS v září 2005. Počet epizod první řady seriálu většinou určuje i počet epizod pro případné další řady seriálu. První řada *HIMYM* obsahovala celkem dvacet dva epizod, a kolem dvaceti dílů (většinou dvacet čtyři) se tvůrci seriálu drželi i v následujících osmi řadách. Nová další řada vždy začínala v září a končila v květnu následujícího roku (až na poslední řadu, která stihla poslední díl série - a zároveň i celého seriálu - odvysílat ještě koncem března roku 2014).

Každý žánrový typ seriálu mívá jinak dlouhé díly. U krimiseriálů a detektivek mají díly většinou kolem čtyřiceti minut. Pro sitcomy jsou typické díly o délce kolem dvaceti minut. Jinak tomu není ani v případě *Jak jsem poznal vaši matku*. Často se také můžeme setkat s tím, že poslední díl dané série je dvojitý, tudíž má dvojnásobnou délku. Toto tvůrci seriálu *HIMYM* použili jen pro sedmou a závěrečnou devátou řadu.

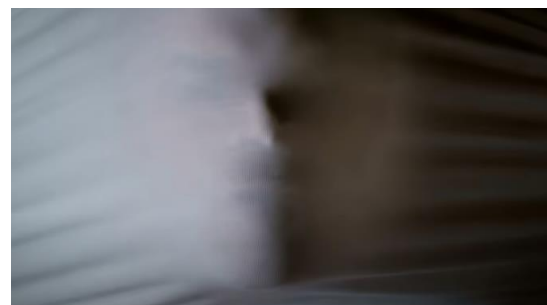
Ke každému seriálu patří jeho jedinečná *znělka*. Podle znělky se hodně diváků rozhodne, zda se na seriál podívají nebo ne. Seriálovou znělku opravdu není radno podceňovat, protože se často ukazuje, že díky ní si seriál diváci více zapamatují. Znělka se stává jakousi tváří seriálu (samozřejmě vedle hlavních postav). Seriálová znělka je také

³ Neoficiální název *HIMYM*, používaný i v angličtině, vychází z počátečních písmen anglického originálního názvu *How I Met Your Mother*. Seriál se vysílal v letech 2005-2014.

velmi prospěšným „oddělovačem“ v televizním vysílání. Jednotlivé pořady (nejen seriály) se tak vymezují vůči ostatním. Během několika minut by znělka měla vystihnout celkový ráz pořadu a navnadit diváka, aby ve sledování pokračoval.

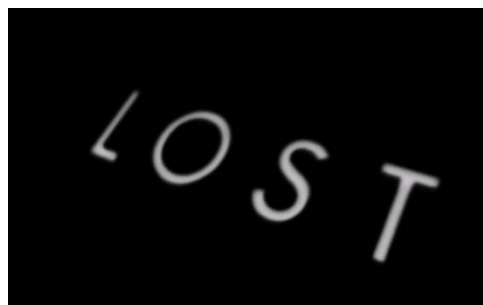
V seriálových znělkách jsou často zobrazovány dotyčné fikční postavy, které v seriálu vystupují. Mohou se použít i sestřihy z již odvysílaných dílů/sérií, a díky tomu tak představit herce v roli postavy, a tím trochu nastínit, její charakter - *Přátelé, Jak jsem poznal vaši matku*. Někdy se ale s postavami natočí úplně nové záběry, které se použijí jen pro znělku, a do seriálu nikdy zakomponovány nejsou. Jde o jakési „mikropříběhy“ - *Zoufalé manželky* či *Dexter*.

Ve znělce seriálu *Dexter* divák vidí ranní rutinu hlavní postavy - samotného Dextera Morgena. Obyčejné věci, jako jsou holení se, krájení masa, vystříknutí kečupu, mačkání šťávy z pomeranče, oblékání trička či zavazování tkaniček, v divákovi, který seriál dobře zná, vyvolávají asociace vztahující se k Dextrovu krvavému tajemství. Pravidelný divák si pod předváděnými běžnými věcmi představí spíše krev, řezání do těla, dušení nebo škrcení. To vše ještě podtrhuje hudba, která v divákovi evokuje napětí.



Existují ale také znělky, které pracují se zcela jinou formou, kde se neobjevují žádné postavy, ale jde spíše o obrázkovou sekvenci, stylizovaný sled obrazů. Dalo by se říci, že jde o jakousi metaforu – snaží se pomocí obrazu a zvuku nastínit, jaké emoce v nás seriál bude vyvolávat. Jako příklady mě napadají seriály *Teorie velkého třesku*, *Hry o trůny* či *Papírový dům*.

Hlavně v poslední době jsou u tvůrců televizních seriálů hodně frekventované znělky založené jen na logu, jakožto názvu seriálu. (Jistě tomu je i z důvodu, kterou platformu k vysílání seriálu tvůrci využijí. Na internetových televizích jsou právě takto krátké znělky velmi frekventované. Tomu se ovšem budu ještě věnovat v poslední kapitole této práce, která se věnuje proměnám seriality v dnešním online světě). Seriály s takhle „jednoduchými“ znělkami jsou například *Stranger Things*, *Černé zrcadlo* nebo již starší seriál *Ztraceni*. Někdy jsou znělky doplněny titulky – jména herců a tvůrců, popřípadě můžeme vidět obohacení ve stylu názvu dané epizody. Znělka tedy funguje i jakožto úvodní titulková sekvence.



U všech typů znělek je ale velmi důležitou a neodmyslitelnou součástí hudba. Zpravidla jde o ústřední melodii, která pak provází celým seriálem. Často se hudební doprovody seriálů stávají hitem mimo něj. Každý z nás jistě zažil to, že uslyšel hudbu znělky ze seriálu, který neviděl roky, a hned věděl k čemu ji přiřadit (když jsou znělky spojené s textem písně, často si divák vybaví i ty. Jako příklad mě napadá maďarský kreslený seriál *Rodina Smolíkova*⁴, jehož úvodní píseň byla přeložena a nazpívána v češtině, a u které by u českých mnoha diváků fungovalo to, že by si vybavili i většinu slov). Použitá hudba spolu s tempem střihu divákovi také naznačí celkové tempo nadcházejícího seriálu. Divák se tak může rozhodnout, zda je určen právě pro něj.

⁴ Tento seriál má celkem tři třináctidílné řady vždy pod jiným názvem. Jejich české překlady jsou: *Odkaz budoucnosti aneb Podivuhodná dobrodružství rodiny Smolíkovej (1969)*, *Podivuhodná dobrodružství Vladimíra Smolíka (1972)* a *Podivuhodné prázdniny rodiny Smolíkovej (1978)*.

Částečně také naznačí, o jaký filmový žánr se bude jednat – u akčního seriálu se spíše dá předpokládat rychlá energická a agresivnější hudba (*Kobra 11*, *S.W.A.T.*, *Medicopter 117.*), naopak u klidnějšího žánru jako je například telenovela lze očekávat hudbu klidnou a pomalou (*Má tlustá Valentýna*) nebo vášnivou (*Divoký anděl*). Také snadno poznáme, zdali se bude jednat o seriál z nemocničního prostředí (*Chirurgové*, *Ordinace v růžové zahradě*) nebo půjde například o seriál z prostředí westernu (*Doktorka Quinnová*). Rychlá identifikace daného typu či žánru seriálu je, hlavně v televizním vysílání, velmi důležitá, protože při nezaujetí může divák sledování seriálu ukončit a rychle přepnout na jiný pořad.

Znělky mohou být jak úplně na začátku epizody seriálu, tak i po několika jejích úvodních minutách. Tato počáteční scéna, nazývána Kordou jako *teaser*⁵, má diváka nalákat a přitáhnout jeho pozornost. Hlavní funkcí úvodní scény je tedy hlavně zaujmout. Tento prvek se také někdy nazývá jako „cold open“.⁶ S tímto typem pracuje například seriál *Vražedná práva*, který nejdříve divákům nabídne pár minut z příběhu a poté „naruší“ děj jednoduchou znělkou, neboli spíše takzvaným *intrem*, která je v tomto případě udělaná jen z nápisu *HOW TO GET AWAY WITH MURDER*, což je anglický název seriálu. Tato znělka v každé sérii mění jen svou grafickou podobu – písmo a pozadí. S podobnou jednoduchou znělkou pracují i tvůrci seriálu *Ztraceni*, zde ji ale umístili právě na úplný začátek dílu, ještě předtím, než začne pokračování příběhu z dílu předchozího.

Před znělkou na začátku epizody je ovšem někdy přidána *rekapitulace* z předchozích epizod či celých sérií. Rekapitulace jsou pro diváka velmi důležité, nejenže zrekapitulují předchozí děj, ale upozorní nás také na to, které konkrétní příběhy postav se budou v právě nadcházejícím díle rozvíjet a jaké detaily je potřeba znát z minulosti. Často tedy seriály začínají velmi známou větou: „V předchozích dílech jste viděli...“

Po rekapitulaci předchozího děje a úvodní znělky následuje jádro vyprávění a klimax. *Jádrem vyprávění* se rozumí hlavní část dílu skládající se z jednotlivých scén -

⁵ V *Úvodu do studia televize 1* Korda ale na druhou stranu upozorňuje, že *teaserem* se v kontextu filmových studií rozumí spíše upoutávka na nový film či novou sérii televizního seriálu. Já se upoutávkou budu ještě později v práci zabývat pod pojmem *trailer*.

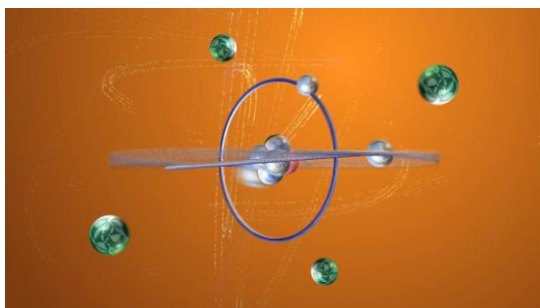
⁶ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: 2014, str. 40.

událostí, které jsou zpracovány různými formami. Těm se budu věnovat v dalších kapitolách.

Vyprávění postupně míří k jeho vyvrcholení. Během celého příběhu jde často o rozuzlení nějaké hlavní narativní otázky, která je většinou zodpovězena až na konci seriálu. Toto vyvrcholení se nazývá *klimax* a zodpovídá tedy centrální narativní hádanky.⁷ Během epizod se ale řeší i jiné narativní hádanky, které se objevují během seriálu a mají kratší trvání. Jejich vyvrcholení a odhalení se nazývá *miniklimax*.⁸

Během televizního seriálu probíhají střihy, které přepínají z jednoho obrazu na druhý. „*Střih můžeme chápat jako koordinaci jednoho záběru s tím následujícím.*“⁹ Začátek jednoho záběru se spojí s koncem předcházejícího, tato spojení mohou být různého typu. „*Při zatmívačce záběr postupně zčerná, a naopak při roztmívačce se záběr z černé vynoří. Při prolínačce se krátce překrývá konec záběru A začátek záběru B. Při stíračce nahradí záběr B záběr A pomocí nějaké hraniční čáry, která se pohybuje přes záběr.*“¹⁰ Nejčastější spojení dvou záběrů je ovšem *ostrý střih*, což je okamžité nahrazení jednoho záběru druhým.

V televizních seriálech se setkáváme oproti filmům ještě s jedním druhem předělu mezi jednotlivými segmenty (záběry). Je jimi speciální sekvence, vytvořená přímo pro daný seriál/pořad, která přechod zdůrazní. Příkladem může sloužit americký sitcom *Teorie velkého třesku*, jehož předěl používaný během všech dvanácti řad seriálu zobrazuje a zdůrazňuje i jeho vědeckou tematiku pomocí grafického modelu pohybujících se molekul (vizte screenshoty níže). Barva pozadí předělu se různě mění, a to i během jednoho dílu. Následující předěly jsou konkrétně ze S11E08.

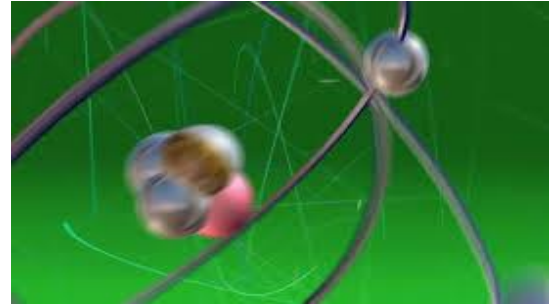
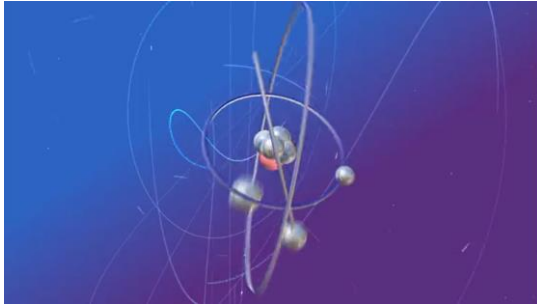


⁷ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: 2014, str. 33.

⁸ Tamtéž, str. 41.

⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 289.

¹⁰ Tamtéž, str. 289.



V seriálech se velmi často setkáváme s otevřenými konci dílu. Ten nastane, když je v závěru epizody položena zásadní otázka, na kterou se již nestihne odpovědět, a děj končí otevřeně, někdy i uprostřed rozhovoru. Divák je tak lákán, aby se podíval i na další díl nebo na další plánovanou sérii (pokud se tak stane v posledním díle série). Tato dramatická nerozuzlená situace použitá v závěru, která využívá konec v nejnapínavějším možném momentu, se pojmenovává **cliffhanger**.¹¹ Radomír Kokeš rozeznává dva druhy cliffhangeru – situační a zapuštěný.¹² Situační cliffhanger je na začátku navazujícího dílu vyřešen, většinou se jedná o vyhocenou situaci, která má za cíl pohrouženého diváka „zaháčkovat“ od konce jedné epizody k začátku epizody další.

Kromě přímých součástí seriálu, které jsou zahrnuty do několikaminutových dílů, se divák se seriálem setkává i jindy, a to například pomocí **upoutávek** na další pokračování. Někdy jsou tyto upoutávky dány ještě hned za uplynulý díl, který divák právě zhlédl. Na konci dílů tak slycháme větu: „*Příště uvidíte...*“.

Často se s nimi ale setkáme, když seriál neběží a je pauza mezi jednotlivými sériemi. Tvůrci seriálu tak do světa vypouští takzvané **trailery**, které mají za úkol diváka zaujmout a natěšit ho na pokračování jeho oblíbeného seriálu. V pauze mezi sezónami tak může vyjít hned několik trailerů, ve kterých se divák trochu dozvídá, jakým směrem se asi příběh bude ubírat.

¹¹ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: 2014, str. 42.

¹² KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis, 2016, str. 85-90.

2 FIKČNÍ SVĚTY

Nejprve bychom si měli definovat, co vlastně fikční a možné světy jsou. Fikční svět je jakési univerzum, ve kterém se odehrává děj uměleckého díla. Ať už jde o příběh knižní, filmový, seriálový či například herní. Ve fikčním světě vždy platí nějaký řád, určité fungování a může být osídlen objekty, společenstvími, institucemi, individualitami...

Fikční světy jsou vždy neúplné, protože nikdy nelze vymezit zcela vše.¹³ Vždy existuje něco, co divákovi ukázáno není – musí si to buď domyslet anebo mu to vůbec nemusí přijít na mysl, protože pro příběh není důležité některé věci vůbec znát. Jak píše i Bohumil Fořt: „*Fikční světy jsou neúplné, neboť existují otázky, které se k nim přímo vztahují a, na které neumíme a nemůžeme odpovědět, protože se text o určitých skutečnostech nezmiňuje.*“¹⁴ Potvrzuje tak výrok Lubomíra Doležela, který píše: „*Pouze některé myslitelné výroky o fikčních entitách jsou rozhodnutelné, mnohé rozhodnutelné nejsou.*“¹⁵

Fikční světy jsou tvořeny určitými pravidly, která je utvářejí a omezují. Jsou to světy, které mají nějakou konkrétní realitu. Zároveň ale není dána hranice, co se ve fikčních světech dít může a co už ne. „*Aktem psaní vytváří autor text a tím rekonstruuje. [...] Autor je zodpovědný za vytvoření textu a konstrukci světa...*“¹⁶ Každý fikční svět je samostatný časoprostor a tvoří si vlastní pravidla toho, co je v něm možné, očekávané či akceptovatelné. Může jít o věci, které by se ve skutečném světě dít nemohly, ale od toho jsou to světy fikční.¹⁷

U fikčního světa je potřeba vymezit vztah, který má s aktuálním světem. Zároveň také platí, že žádný narativní svět nemůže být absolutně nezávislý na reálném světě, protože by nemohl vymezit maximální a neporušený stav věcí tak, že by pro něj pořídil veškeré vybavení jedinci a vlastnostmi bez ničeho.¹⁸

¹³ KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Brno: 2010, str. 17.

¹⁴ FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005, str. 60.

¹⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, str. 36.

¹⁶ Tamtéž, str. 201.

¹⁷ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, str. 15.

¹⁸ ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010, str. 159.

Vedle pojmu ‚fikční svět‘ se ale můžeme setkat i s pojmem ‚možný svět‘. „*Možné světy lze chápat jako abstraktní konstrukty tvořící alternativní modely světa.*“¹⁹ Je to tedy nespočet světů, které obklopují náš aktuální reálný svět, který my známe. Na rozdíl od fikčních světů jsou možné světy více spojené se světem aktuálním. Ruth Ronenová píše: „*Víra v možné světy je založena na předpokladu, že věci mohly být jiné a že lze popsat alternativní směry, jež věci mohly nabrat. Jinými slovy, možné světy připisují konkrétní ontologický obsah neaktuálním modalitám tím, že představují neaktuální stavy věcí a alternativní paralelní světy. Je to způsob, jak charakterizovat neaktuální, ale konkrétní situace.*“²⁰ Možné světy jsou tedy jakési podoby, které by náš svět mohl mít, jsou spjaty s logikou našeho světa. Model fikčního světa by však měl být schopen přijmout to, že se jeho logika vymyká od standardů, které známe. Fikční světy mohou být nemožné.²¹

Sémantika fikčních světů trvá na tom, že se existence a vlastnosti fikčních postav neodvozují od skutečných prototypů. Ani v případě, kdy postavy mají své skutečné případně historické protějšky, nejde o totožné entity. Fikční osoby a jejich skutečné prototypy jsou však spojeny mezisvětovou totožností.²²

Na rozdíl od filmu, u seriálu neexistuje jen jeden fikční svět, ale i jednotlivé fikční epizodní světy. Na konci filmu je divákovi jasné, které informace byly explicitně zprostředkovány, které byly naznačené, a které naopak zůstanou navždy prázdné, a jejichž vysvětlení se divák nedočká. U seriálů, u nichž jsou epizodní světy nějakým způsobem provázány, se zvyšuje množství informací, které si musí divák přenášet z jedné epizody do druhé, z jedné řady seriálu do další. Na konci epizody divák netuší, na které otázky získá odpověď v následujícím pokračování a zda vůbec někdy. (Na rozdíl od ukončeného filmu, u jehož konce víme, jaké otázky byly zodpovězeny, a na které se už odpovědi nedozvíme). Čím více jsou epizodní světy provázanější (více v kapitole TYPY SERIALITY), tím větší a detailnější je divákova představa o fikčním světě.²³

¹⁹ RONENOVÁ, Ruth. *Jsou fikční světy možné?* In: MIHĂILESCU, Călin-Andrei a Walid HAMARNEH, ed. *O fikci nově: teorie fikčnosti, naratologie a poetiky*, str. 38.

²⁰ Tamtéž, str. 36.

²¹ Tamtéž, str. 40.

²² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, str. 31.

²³ KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Brno: 2010, str. 70.

Jak jsme již řekli, fikční svět je tvořen určitými pravidly, která jej formují i omezují. Doležel ve svém díle uvádí, že fikční světy jsou organizovány globálními operacemi dvojího druhu, a to *výběrem a formativní operací*.

Výběr rozhoduje o tom, které kategorie (osoby, přírodní síly, události, akce atp.) budou do sestavovaného světa umístěny jako jeho složky. Výběrem se určuje například to, zda půjde o svět s pouze jednou osobou nebo se osob bude vyskytovat více.

Formativní operace utvářejí narativní světy ve struktury, které generují jednotlivé příběhy. Hlavní formativní faktory tohoto druhu jsou takzvané narativní modalitty.

Modalitty mají přímý vliv na konání, která musí osoby vyskytující se v daném fikčním světě přijmout.²⁴ Lubomír Doležel rozdělil druhy modalit do čtyř skupin. Jsou jimi omezení aletická, deontická, axiologická a epistemická. Doležel soustředí svou pozornost na struktury, ve kterých jsou příběhy tvořeny. Soustředí se tedy na fikční (narativní) světy a zkoumá jejich strukturu a omezení, kterým podléhají.

Narativní modalitty existují na dvou úrovních.²⁵ Za prvé na globální úrovni (takzvané kodexové modalitty), kde působí na fikční svět jako na celek, za druhé na lokální úrovni (takzvané subjektivní modalitty), které vymezují oblasti jednotlivých fikčních osob.

Jednotlivé narativní modalitty v následujícím textu představím a pokusím se demonstrovat je na konkrétních příkladech vyskytujících se v televizních seriálech.

a) Aletické omezení

Aletické modalitty stanovují základní podmínky daného fikčního světa. Předně tomu jsou kauzalita, časoprostor, akční schopnosti postav. Na základě těchto omezení se rozhodne, zdali jde o fikční světy přirozené či nadpřirozené. Přirozené fikční světy v podstatě odpovídají zákonitostem aktuálního světa. „*Fikční světy, které porušují zákony aktuálního světa, jsou fyzikálně nemožné, nadpřirozené světy. [...] Co je nemožné*

²⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, str. 121.

²⁵ Tamtéž, str. 127.

v přirozeném světě, stává se možným v jeho nadpřirozeném protějšku.²⁶ Lubomír Doležel zmiňuje ještě třetí druh, a to světy mezilehlé. Do této kategorie řadí například sny, šílenství, stavy vyvolané drogami či halucinace.²⁷

V nadpřirozeném světě se setkáváme s fikčními postavami, které v běžném světě není možné potkat. Jsou jimi například různé příšery, duchové, bozi nebo superhrdinové, kteří disponují nadpřirozenými dovednostmi – létají, mohou se stát neviditelnými, nemohou umřít...

Subjektivní aletická omezení jsou regulována třemi druhy schopností. Jde o dovednosti fyzické, nástrojové a duševní.

Dobrym takovým příkladem se mi vybavuje americký seriál *Hrdinové* (2006-2010). Na první pohled svět, který je velmi podobný světu reálnému. Budovy, jejich okolí i postavy ve světě vypadají stejně jako v realitě, ale u pár vyvolených tomu tak vůbec není. Divák se postupně seznamuje s postavami, které mají nadpřirozené schopnosti: Nathan Petrelli, který dokáže létat; Hiro Nakamura se schopností teleportovat se kamkoli na světě; Clair Bennetová, která se dokáže regenerovat a stává se tak prakticky nesmrtelnou; Matt Parkman, policista ovládající telepatii a psychickou manipulaci, pomocí které dokáže přinutit ostatní lidi, aby dělali věci po jeho; Niki Sandersová trpící rozdvojenou osobností, a jejíž „druhé já“ Jasicca má nadlidskou supersílu; Isaac Mendez, malíř, který upadá do transu, ve kterém maluje výjevy z budoucnosti; a v neposlední řadě Peter Petrelli a Syler, kteří oba dokáží získat nadpřirozené schopnosti ostatních, avšak s tím rozdílem, že Peterovi stačí pouhý dotyk, Syler z lidí schopnosti získává násilím – svým obětem zaživa rozřezává lebky.

Zde můžeme vidět, že fikční postavy disponují různými typy dovedností. Nathan či Jasicca fyzickou, Matt a Isaac duševní a dalo by se říci, že Syler ovládá dovednost nástrojovou.

V následujících řadách, které jsou celkem čtyři, se divák setkává s dalšími a dalšími „superlidmi“ a dozvídá se, že tento fikční svět opravdu není takový, jaký se jevil na první pohled.

²⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, str. 123.

²⁷ Tamtéž, str. 125.

Superschopnostmi, kterými zde postavy disponují, se nám potvrzuje to, že se jedná o fikční svět nadpřirozený. Jak píše Doležel: „*Souhrn fyzických, nástrojových a duševních schopností osoby tvoří její aletické vybavení.*“²⁸ Každá postava je tedy zvýhodňována ale i limitována na základě svých osobních vlastností a dovedností.

Může nastat i případ, kdy se od standardu světa vymyká pouze jedna fikční osoba. V tom případě se z ní stává takzvaný „aletický cizinec“.²⁹ Seriál *Smallville* pojednává o životě mladého Clarka Kenta, kterého později celý svět zná jako Supermana. Clark Kent je v tomto případě typický aletický cizinec – ovládá nadpřirozené schopnosti, kterými nikdo jiný v daném fikčním světě nedisponuje. Poté co zjistí, že je mimozemského původu, se mladý Clark snaží najít své místo ve světě. Bojí se zavrhnouti od svého okolí a stojí jen o to, být normální jako ostatní. Své schopnosti před okolním světem tají, i přesto, že je využívá jen pro pomoc lidem v nouzi.

V televizních seriálech tvůrci pracují hlavně s tím, aby si diváka dokázali „zaháčkovat“, a ten tak s napětím čekal na další pokračování. V případě *Smallville* a aletické modality se tak může stát například, když je Clark oslaben kryptonem a ztrácí svoje schopnosti. Díl končí a divák netuší, co se bude dít dál. Ztratil svoje schopnosti nadobro? Získá je zpět?

b) Deontické omezení

Deontická omezení fungují na jiném principu než aletická. Neomezují to, co je v daném fikčním světě možné či nemožné, v porovnání s aktuálním světem. Jsou ale vytvořeny uměle a fungují jako jakési předpisy norem. Normy pak dál určují, co je ve fikčním světě dovolené, povinné či zakázané. Můžou být dány zažitými a přijímanými konvencemi nebo vyhlášeny jako pravidla, směrnice nebo zákony.³⁰ I tato modalita funguje na obou úrovních, tedy na globální i lokální. Na lokální úrovni pracují jako subjektivní normy, které vymezují zákazy a povinnosti jednotlivých fikčních osob.

²⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, str. 125.

²⁹ Tamtéž, str. 126.

³⁰ Tamtéž, str. 127.

I zde (jako v případě aletické modality) existuje speciální případ – „deontický cizinec“. „*Deontický cizinec je osoba, která se vyjme z působnosti kodexu celého světa a sleduje své vlastní zásady.*“³¹

„*Deontická příznakovost akcí je nejbohatším zdrojem narativity; generuje slavnou trojici pádu (porušení normy – potrestání), zkoušky (povinnost splněna – odměna) a tísně (konflikt povinností).*“³² Zrušení norem nebo povinností se stává základem příběhu „deontického nabytí“, v opačném případě – uložení nových zákazů a povinností – se oblast povoleného zužuje a dochází k „deontické ztrátě“.³³

V americkém seriálu *Dexter*,³⁴ který byl vysílán na televizních obrazovkách v letech 2006 až 2013, se hlavní postava Dexter Morgan staví do pozice, jako by snad měl právo rozhodovat o tom, co je správné, a co by naopak mělo být potrestáno, a následně tak činí. Dexter má jaksi narušenou osobnost – má nutkání zabíjet lidi. Tuto touhou si sám pojmenoval jako *Temný pasažér*. Společně ale se svým (adoptivním) otcem sestavili jakýsi kodex, který Dexter dodržuje. Vyhledává podobně zvrácené lidi, kteří někoho zabili a jejich špatný čin potrestá tak, že je také zabije. Dexter vždy musí najít důkaz jejich viny, aby si byl jistý, že si svůj trest zaslouží. Má tak pocit, že nedělá nic špatného, jen zbavuje světa zlých lidí, kteří ubližují ostatním. Svoji roli sériového vraha potvrzuje tím, že sbírá „trofeje“. Od každé oběti si na sklíčko kápne kapku její krve. Všechna sklíčka si pak schovává ve svém bytě do ventilace ve zdi.

„*Vyhlašování norem je výsadou určitých osob nebo společenských institucí, které také mají moc normy prosazovat.*“³⁵ V tomto případě je onou určitou osobou, která má onu výsadu vyhlašovat normy, právě Dexter. A i když je vyhlašuje sám pro sebe, přesto platí.

Když někdo poruší normu (zabije člověka) – nastává *pád*, Dexter to zjistí a následuje potrestání. Svou oběť chytí, sváže, pomocí fólie připevní ke stolu a v místnosti celé obalené do igelitů vrahovi (a zároveň jeho oběti) připomene jeho špatné

³¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, str. 129.

³² Tamtéž, str. 128.

³³ Tamtéž, str. 128.

³⁴ Televize Showtime v říjnu 2020 oznámila pokračování tohoto úspěšného seriálu. Deváté řady by se diváci mohli dočkat již na podzim příštího roku.

³⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, str. 127.

skutky a vysvětlí, že za ně musí trpět a být potrestán. Následuje usmrcení – bodnutí nožem do srdce, následné rozřezání těla a vhození do moře.

Někdy se objeví i případ, kdy Dexter svou oběť pustí. Stalo se tak například v osmé řadě seriálu, kdy ze svých vlastních spárů osvobodil Zacha Hamiltona. Stalo se tak proto, že mu až moc připomínal sebe samého, když byl mladý. Dexter se poté snažil Zacha naučit to, čím se řídí on, a přenést na něj svůj vlastní kodex. Nastává tedy jakási *zkouška* – obstojí Zach? Čeká ho odměna nebo potrestání?

Dexter se nejednou dostává také do konfliktu svých povinností. Děje se tak kupříkladu u Lily nebo Hannah. Obě udělaly plno špatných věcí a podle kodexu by si zasloužily zemřít. Ale Dexter se dostává do zmíněné *tísně*. Má obě ženy rád, a tak má dilema. Lily na rozdíl od Hannah neobstojí a čeká ji trest. Hannah dokázala v Dexterovi jako jediná vyvolat opravdovou lásku, kterou Dexter k nikomu jinému necítil. Ani ke své zesnulé ženě Ritě. Hannah ho milovala takového jaký byl, i přesto, že o něm věděla úplně vše. Zkoušku tedy obstála a tím se dočkala odměny – mohla žít dál.

V seriálu samozřejmě platí i pravidla, která jsou obecně platná pro všechny. Všechny protizákonné aktivity musí být potrestány podle zákona. Mezi ně se nepochybně řadí i vražda, a i přes to, že se Dexter řídí svým kodexem, vyšší normou, která stojí i nad ním, jsou zákony. I po Dexterovi detektivové pátrají, o to to má složitější, že pracuje u policie jako forenzní analytik, a tak po něm jdou jeho vlastní kolegové.

c) Axiologické omezení

U třetího typu narativních modalit fikčního světa se dostáváme na pole hodnoty a nehodnoty. Pro většinu osob jsou hodnoty žádoucí až přitažlivé, a nehodnoty nežádoucí až odpudivé. Pokud osoba postrádá žádoucí hodnotu, bude se snažit, aby ji nějakým způsobem získala. Podobně jako u předešlých modalit se i tato hodnota mění nejen v jednotlivých společenstvích, ale i u konkrétních osob. I tato narativní modalita tedy může být povahy kolektivní nebo subjektivní. Odlišné hodnoty jsou častým zdrojem rozporu a nesouladu mezi fikčními postavami daného světa.

I v této modalitě se můžeme setkat se speciálním případem – „axiologickým cizincem“.³⁶ Jde o osobu, která odmítá axiologický řád daného fikčního světa a utváří si své vlastní hodnoty. Doležel popisuje dva krajní případy, a to „nihilistu“ a „axiologického rebela“. Nihilista odmítá samotnou valorizaci světa a tvoří si svět bez hodnot a nehodnot, zatímco axiologický rebel si utváří vlastní protikladnou subjektivní axiologii. „*Co je hodnotou v kodexu, je nehodnotou v rebelově subjektivním systému a naopak.*“³⁷

Typickým příkladem proti sobě stojící hodnotou a nehodnotou jsou dobro a zlo. To bychom mohli nalézt například v československém televizním pohádkovém seriálu *Arabela* (1980). Seriál ukazuje existenci dvou říší – říši lidí a říši pohádek. V tomto případě je velkou hodnotou samotná říše pohádek. Té vládne král Hyacint, avšak o jeho trůn stojí a velmi usiluje zlý čaroděj Rumburak. Kromě trůnu chce velmi i jednu z králových dcer - princeznu Arabelu. Rumburak je ochoten čehokoli, jen aby se stalo po jeho. Pomocí svých kouzel se nabourá do říše lidí a skrz známého televizního hlasatele pana Mayera přepisuje svět pohádek.

Zde vidíme onu snahu získat hodnotu, které se její držitel nechce vzdát, a tak vzniká nevyhnutelně konflikt. Ten by nenastal jen v případě, že by držitel předal tuto hodnotu gestem obětování nebo daru.³⁸

d) Epistemické omezení

Čtvrtou a poslední modalitou, kterou Doležel pojmenovává, je omezení epistemické. Ta se zabývá tím, co o daném fikčním světě vědí, co si myslí, anebo v co věří, postavy, které se v něm vyskytují. „*Modální systém vědění, nevědění a věření ukládá na fikční svět epistemický řád. Kodexové epistemické modality jsou vyjádřeny ve společenských reprezentacích, jako jsou vědecké poznání, ideologie, náboženství, kulturní mýty. Subjektivní E-operátory definují osobní epistemický soubor, vědění a mínění, které má*

³⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, str. 131.

³⁷ Tamtéž, str. 131.

³⁸ Tamtéž, str. 130.

určitý jedinec o sobě a o světě“.³⁹ Tato epistemická perspektiva do značné míry určuje praktické uvažování fikční postavy a v důsledku toho její akce a sociální interakce.

Vědění o fikčním světě má každá postava jiné. Právě kvůli nerovnoměrnému rozložení vědění o fikčním světě, postavy často využívají takzvaného „epistemického hledání“, které je zároveň i základním typem epistemického příběhu. „*Příběh s tajemstvím je zvláštní případ epistemického hledání narativu, jehož modálním základem je transformace nevědění nebo falešného mínění ve vědění*“.⁴⁰ Ve fikčním světě se stalo něco, co některým obyvatelům světa zůstává skryto. Vzniká tak příběh se záhadou, tajemstvím.

Mezi postavami také dochází k vyměňování informací o světě, událostech a dalších postavách v něm se vyskytujících, ovšem tato komunikace mezi nimi má též svou epistemickou stránku. Komunikace je podrobena pravdivostnímu hodnocení – jde o pravdu či o lež. Klamou se postavy navzájem?

Víra je častým stimulem k nějakému jednání postav například ve vyhlášeném seriálu *Hra o trůny* vznikajícím v letech 2011-2019. Děj seriálu se odehrává v sedmi královstvích kontinentu Západozemí v době středověku. Ve velmi rozsáhlém příběhu bojuje sedm šlechtických rodů o vládu a moc. Víra a náboženství byly pro lidi ve středověku velmi důležitou životní součástí i v reálné minulosti a není tomu jinak ani v tomto příběhu. Neexistuje zde pouze jedno náboženství ale hned několik. Postavy zde věří v běžného Boha, ve Staré bohy lesa či v Sedm. Každá ze sedmi částí Západozemí tak uctívá své božstvo. S tím souvisí i to, že jednotlivé postavy mají jiné přesvědčení a způsob života.

Ve *Hrách o trůny* se často setkáváme právě i s výše zmíněným *klamem*. Postavy zde velmi často šíří nepravdivé výroky, lži, polopravdy a tak podobně. Chtějí se tak přiblížit blíže ke svému cíli, kterým je moc a vláda na Železném trůnu Sedmi království. Jak píše Doležel: „*Cíl podvodníka je podnítit nevědomou osobu k akci na základě falešné informace*“.⁴¹

³⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, str. 132.

⁴⁰ Tamtéž, str. 132-133.

⁴¹ Tamtéž, str. 133.

3 TYPY SERIALITY

Jak jsme si řekli již v první kapitole - seriál je narativní dílo složené z většího počtu epizod. Každá epizoda představuje fikční svět. Tyto epizodní světy ovšem nestojí samostatně, ale v řadě, a jsou spolu nějakým způsobem vzájemně provázané.⁴²

V této kapitole se nejvíce opřu o autora knih *Rozbor filmu (2015)* a *Světy na pokračování: Rozbor možností seriálového vyprávění (2016)* Radomíra D. Kokeše.

Seriál se nutně nemusí skládat jen z jednoho rozvíjeného fikčního světa, ale může utvářet jakési univerzum fikčních světů jednotlivých epizod, které se na sebe pojí vztahem vzájemné podobnosti. Každá epizoda seriálu přitom tvoří epizodní fikční svět, který může, ale nemusí, být přímo významově napojen na jiné epizodní fikční světy.⁴³

Film většinou tvoří jeden formální systém, u seriálů je to ale větší množství formálních systémů, které jsou více či méně provázané. „*Mohou sdílet postavy, prostředí, dějové linie nebo alespoň východiska (například žánrová). Jinak řečeno, měly by tvořit rozeznatelnou řadu některými svými prvky propojených či podobných formálních systémů. Společně pak představují formální makrosystém, který nelze oddělit od jednotlivých „podsystemů“.*“⁴⁴

Kokeš se v několika svých pracích, které předcházely jeho knihám věnuje typologiím seriality a rozděluje je do několika skupin.⁴⁵ V knize *Světy na pokračování* těmto skupinám (5) již přiřazuje pojmenování. Jsou jimi serialita oddělená, nenávazná, polonávazná, návazná a v neposlední řadě rozrušující.

Nejprve si však musíme ujasnit, co onou serialitou má na mysli. Kokeš serialitou nazývá „*vztah mezi stavem věcí v makrosvětě na konci epizody stávající a stavem věcí*

⁴² KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Brno: 2010, str. 21.

⁴³ KOKEŠ, Radomír D. *Fikce, (makro)světy a typologie seriality*. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, str. 158-159.

⁴⁴ KOKEŠ, Radomír D. (2009): *Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu*. *Illuminace* 21, č. 4, str. 11.

⁴⁵ Radomír Kokeš není samozřejmě první, který se typologií seriálů zabývá. Proč se neobrací k žádné, z již existujících typologií, respektive z jakého důvodu žádnou z nich ani nepovažuje za vhodnou pro potřeby teorie seriálové fikce se zmiňuje v: KOKEŠ, Radomír D. *Fikce, (makro)světy a typologie seriality*. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, str. 155-158.

v makrosvětě na konci epizody předcházející.“⁴⁶ Jako výhodu Kokeš sledává, že toto kritérium není historicky ani lokálně založené, jde o jednu určující podmínku a nepředpokládá platnost jednoho typu pro celý seriál.

Jednodušeji řečeno jde o to, jak na sebe narativy navazují z jedné seriálové epizody do druhé. Záleží vždy na tom, abychom se v seriálu orientovali, vidět předchozí díly? Znat detailně postavy, které se v daném fikčním světě vyskytují? Musíme vědět, co se stalo v celých předcházejících sériích? Tyto otázky rozebereme v jednotlivých Kokešových typech seriality.

a) Oddělená serialita

Už u prvního typu seriality, a to seriality oddělné, je nám již z názvu jasné, že tak být nemusí. Vezmeme si například britský dramatický sci-fi seriál *Černé zrcadlo* (2011-2019)⁴⁷ zkoumající moderní společnost, hlavně co se moderních technologií týče. V každém díle tohoto seriálu se nám nabízí alternativní současnost nebo blízká budoucnost našeho světa (v pár dílech se dostáváme i do nedávné minulosti). Jednotlivé díly jsou však zcela samostatné a nenavazují na sebe ani dějem ani postavami, které jsou v každém díle jiné. Dokonce ani herci se v jednotlivých dílech nikdy neopakují. Toto je ukázkový příklad oddělené seriality. Divák tedy nemusí hledat vodítka, která by se vztahovala na epizodní světy napříč všemi díly, sériemi celého seriálu. Jde hlavně o vodítka, soustředěvaná na konkrétní příběhy v jednotlivých epizodních světech.⁴⁸ Na jednotlivé díly tohoto seriálu se jde tedy podívat zcela samostatně a divák nepotřebuje znát předchozí díly či snad dokonce celé série. Dalo by se tedy říci, že jde o jakési krátké filmy-povídky (jednotlivé díly mají většinou asi hodinu), s podobnou tematikou – jednotlivé díly se vždy snaží zanechat divákovi jakési poselství či varování k velmi

⁴⁶ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis, 2016, str. 16.

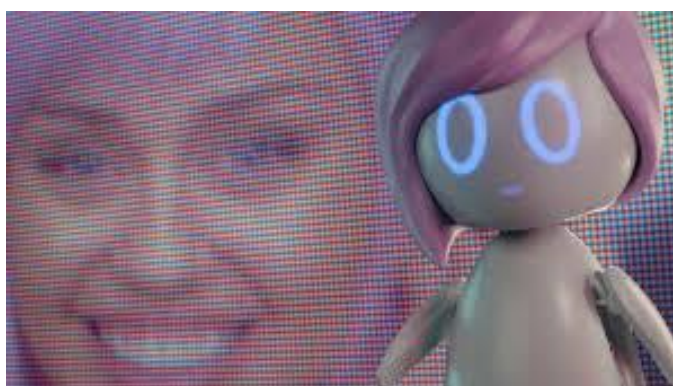
⁴⁷ Český název seriálu sice existuje, avšak více je mezi českými diváky stále vžitý původní anglický název *Black Mirror*.

⁴⁸ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis, 2016, str. 35.

rychlému a prudkému technologickému vývoji. Kam až to může s moderní technologií zajít?

To, že jednotlivé díly patří pod jeden seriál, ale poznáme snadno. Každý díl seriálu se drží stejných principů, podobných dějových linií, a hlavně stejného motivu a žánru. Je to tedy rozeznatelná řada, která je propojená podobnými prvky a formálními systémy.

V posledním díle, který diváci mohli vidět v červnu 2019, s názvem *Rachel, Jack a Ashley Too* (S05E03)⁴⁹ se setkáváme s dvěma teenagerskými sestrami, z nichž jedna velmi obdivuje slavnou popovou zpěvačku Ashley O. Ke svým narozeninám si přeje robotickou postavičku Ashley Too, která je naprogramována právě podle opěvované zpěvačky.



Kromě příběhu sester se dostáváme i k příběhu samotné zpěvačky Ashley. Ashleyin život se kvůli její tetě, a zároveň manažerce, pořádně zamotá a Ashley tráví několik měsíců v kómatu. Mezitím právě její teta se svým týmem zkoumají Ashleyin mozek, který i přes její handicap dál dokáže tvořit melodie a skládat texty k písním. Jak jsme již u tohoto seriálu zvyklí – technologie se stává nebezpečnou a lidé ji dokáží ne vždy využít s respektem a odpovídající etikou.

Ani v tomto posledním díle páté a zároveň poslední řady seriálu se nesetkáváme s žádnou postavou (dokonce ani hercem), která by se již někdy objevila v některém z odvysílaných dílů této ani předchozích sérií. Neexistují ani žádné náznaky a odkazy na fikční světy, které diváci mohli doposud vidět. Ovšem je zřejmé, že jednotlivé díly

⁴⁹ S05E03 značí, že se jedná o 3. epizodu (díle) v 5. sérii. Dál se v této práci budu tohoto značení držet, pokud budu odkazovat na jednotlivé díly seriálů.

patří nějakým způsobem k sobě, a to hlavně díky stejnému motivu, který je v každém díle patrný.

V oddělené serialitě je tedy největší důraz kladený na opakování podobného modelu narativního vývoje se silnou pointou.⁵⁰

b) Nenávazná serialita

V seriálech typu nenávazné seriality sdílejí epizody nejméně jednu fikční postavu, ale zároveň neplatí, že by narativně fikční světy těchto dílů musely být otevřeně propojeny.⁵¹ Každá jednotlivá epizoda má vlastní příběh a spojnice napříč epizodami vede divák.

V praxi to znamená, že v seriálu v každém díle vidíme například jen jednu osobu pravidelně, ale každý díl má svůj vlastní příběh, který se nikterak netýká dílů předchozích a nebude se týkat ani dílů, které přijdou po tomto (někdy se tak stává u seriálů tohoto typu výjimečně pomocí dvouepizod, ze kterých první končí známým „pokračování příště...“ a druhá začíná slovy „v předchozím díle jste viděli“).

Jako ukázkový případ nám zde může sloužit detektivní seriál *Columbo* (první epizoda odvysílána v roce 1968 a poslední až o třicet pět let později v roce 2003, avšak mezi díly bývají velké mezery). Geniální detektiv z losangeleského oddělení vražd poručík Columbo nám v 69 dílech během deseti sérií ukazuje, jak brilantně dokáže vyřešit každou vraždu, na kterou je nasazen.

V každém díle poručík řeší jiný případ, který nikdy nezasahuje do dílů následujících. Ovšem vždy dodržuje spojitosti událostí vedoucí skrz celý seriál. Každý díl začíná na místě činu (zpravidla v prostředí bohatých, úspěšných či slavných lidí) a pachatel je divákovi známý již od samého začátku. Vidí přímo vraždu, „zametání“ stop,

⁵⁰ KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*. In: JEDLIČKOVÁ, Alice - FEDROVÁ, Stanislava (eds.) (2011): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: ÚČL AV ČR - Akropolis, s. 229.

⁵¹ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis, 2016, str. 36.

i například to, jak si pachatel snaží získat alibi. Seriál je natočen ve stylu obráceného detektivního příběhu.⁵²

Kdo se ale nikdy nemění je detektiv, který zločiny vyšetřuje. Tím není nikdo jiný než právě poručík Columbo. Poručík má stále stejné vlastnosti, kterými je typický. Jeho neustálé kouření doutníku, které lidi často obtěžuje. Drbání na čele a neustálé hledání různých věcí po kapsách. Věčné otáčení a vracení se při odchodu po rozloučení vždy s ještě jednou otázkou (*A ještě jedna věc... Poslední dotaz... Málem bych zapomněl...*). Pes (jménem Pes), kterého bere občas s sebou i k vyšetřování. Auto, které je sotva pojízdné a jeho proslulé oblečení – ošuntělý, béžový baloňák (vizte obrázek níže).



I přesto, že se seriál natáčel během 35 let, poručík Columbo nosí stále stejné oblečení. Věrní diváci seriálu vidí, že poručík stárne (spolu se svým představitelem Peterem Falkem), postupně mu bělají vlasy, ale pořád je to tentýž poručík Columbo.

Diváci si také mohou všimnout, že občas vypráví o své manželce paní Columbové – ovšem ta se nikdy v seriálu neobjeví ani na fotce. (V jednom dílu si už diváci mohli myslet, že ji poručík na fotce ukázal, ovšem jak se později dozvěděli, byla to údajně její sestra). Jako se Psem je to podobné právě i s jeho manželkou – když se ostatní postavy seriálu poručíka ptají, jak se jeho manželka jmenuje, vždy odpoví „Paní Columbová“ a tak o ní vždy i vypráví. Vlastně ani Columbovo křestní jméno nám není známo – odpovídá podobně – jmenuje se „Poručík“.

⁵² Tento obrácený detektivní příběh je známý pod anglickým pojmem ‚howcatchem‘ (z anglického how to catch them.) Jak již bylo výše zmíněno, na začátku příběhu je zobrazeno spáchání trestného činu včetně pachatele, příběh pak popisuje detektiva a jeho pokusy o vyřešení případu. Často i s doplňkovými hádankami – proč byl zločin spáchán. Opakem tohoto formátu je známější a častěji používaný ‚whodunit‘ (z anglického who has done it), kde se všechny podrobnosti o pachateli dozvídáme až po jeho dopadení či vyvrcholení příběhu.

Kromě těchto tak typických vlastností a brilantních postupů, jak vždy odhalí pachatele, se do dalších dílů nic nepřenáší. Žádné příběhy na pozadí, například z dění na losangeleském oddělení vražd, soukromí poručíka ani jeho kolegů, se v žádném díle neodehrávají, a také proto tento seriál patří mezi ty, které by se řadily do skupiny seriálů s nenávisnou serialitou. V *Columbovi* je stabilním prvkem právě sám Columbo. „Mezi stavem věcí na konci epizody stávající a stavem věcí na konci epizody předešlé přitom není žádný rozpoznatelný časový vztah. Divák jednoduše nemůže dovodit, jestli od stavu věcí na konci předešlé epizody uběhl den, týden či rok.“⁵³

Podobně jako *Columbo* funguje britský komediální seriál *Mr. Bean*. V tomto čtrnácti dílném seriálu (1989–1995) vystupuje přitroublý Mr. Bean, který vymýšlí různá dětinská a komická řešení pro různé každodenní problémy. Mr. Bean v seriálu skoro nemluví, divák se nikdy nedozví ani jeho křestní jméno (stejně jako u poručíka Columba). Když se představuje a výjimečně promluví, hlubokým hlasem zamumlá jen „Bean“ a nic jiného se o něm divák nedozví. V seriálu se ani nedoslechneme nic o Beanově povolání. Kde pan Bean pracuje, se může divák dozvědět až ve volně navazujícím filmovém pokračování *Mr. Bean: Největší filmová katastrofa* (1997), kde na začátku filmu vidíme, že dělá hlídače v londýnské národní galerii.⁵⁴

Stejně jako poručík Columbo má i Mr. Bean typický vzhled a vlastnosti. V každém díle je oblečen do hnědého tvídového saka a červené kravaty. Má typické vlastnosti, mezi které patří jeho ztřeštěná chůze a poskakování, například v situacích, když má



⁵³ KOKEŠ, Radomír D. *Fikce, (makro)světy a typologie seriality*. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, str. 167.

⁵⁴ S postavou Mr. Beana byly natočeny dvě filmové adaptace. Výše zmíněné z roku 1997 následovala o deset let později v roce 2007 druhá filmová adaptace s názvem *Prázdniny pana Beana*.

z něčeho radost nebo ho opět napadne nějaká bláznivá věc. Vlastní plyšového medvídka, za kterého občas mluví a auto, žlutozelené Mini s černou kapotou (vizte obrázky výše).

V jednom díle s názvem „*Zpátky do školy, pane Beane*“ (1993) je jeho auto v pozadí rozmašírováno tankem – zde můžeme poznat, že jde o nenávnou serialitu, protože v dalších dílech, které následují po tomto, Bean zase svoje auto má (i se stejnou SPZ) v naprostém pořádku. Mimo tuto scénku nám to, že na sebe jednotlivé epizody nenavazují, a tudíž je jedno v jakém pořadí je uvidíme, ukazuje také to, že ani když byly díly vydané na několika DVD, nebyly rozdělené a seřazené tak, jak byly natočeny a odvysílány.⁵⁵

V několika dílech se setkáváme také s postavou Irmy, která je něco jako Beanova přítelkyně. Ovšem jelikož Bean není příliš použitelný do běžného života, nejde mu to ani ve vztazích – je sebestředný, chamtivý a někdy až zlý, což mu ale nikdy vůbec nedochází.

Jiné postavy se v seriálu pravidelně v jednotlivých dílech nevyskytují, a tak se ani neodehrávají žádné jiné příběhy na pozadí. Každý díl má tedy svůj vlastní epizodní fikční svět, který se do dalších dílů nepřenáší.

Dalo by se říci, že někdy jsou jednoduše vzpomínky diváků přesnější než vzpomínky samotných seriálových postav.

c) Polonávazná serialita

V polonávazné serialitě se odehrává více narativů zároveň. Jde o to, že se v jednotlivých dílech odehrávají různé příběhy, které ještě v tom samém díle skončí, jsou vyřešeny a diváci už se k nim nemusejí vracet. Zároveň ale na pozadí sledujeme i příběhy fikčních postav, které vystupují v dílech během celého seriálu či alespoň jedné série. Soukromé příběhy jednotlivých hlavních postav jsou nám ale poskytovány po malých částech. Jsou spíše doplňujícími informacemi. Hlavním vypravováním jsou právě ty příběhy, které se v každém díle mění.

⁵⁵ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis, 2016, str. 163.

Nejtypičtější pro tento typ seriality jsou různé detektivky jako například *Kriminálka Las Vegas*, *Kriminálka Miami* a *Kriminálka New York*⁵⁶, *Odložené případy*, *Akta X* nebo seriály z nemocničního prostředí jako *Nemocnice Chicago Hope*, *Pohotovost* nebo *Dr. House*.

V každém díle tu nastává nějaký případ, který je potřeba vyřešit – ať už se jedná o zločin či nějaký případ zdravotní. Divák je spolu s vyšetřovateli vtáhnut do případu, sleduje jejich postupy, ale zároveň se dozvídá informace i o samotných fikčních postavách, které se v seriálu pravidelně vyskytují. V některých případech většinu dílu převládá děj, který se týká případu a jeho řešení (*Odložené případy*), a v některých případech naopak převládá děj, který se týká samotných fikčních postav, které se v seriálu pravidelně objevují (*Dr. House*).

Seriál *Dr. House* se narativně ve své první řadě také spíše věnoval záhadným lékařským případům, které bylo potřeba v každém díle vyřešit. V pozdějších řadách se postupně více zaměřují na vztahy mezi postavami.

Lékařský tým v čele s Gregory Housem dostává každý díl na starosti pacienta, se kterým si jiní lékaři nevědí rady. Zatímco v první řadě, ačkoliv si divák klade otázky, co se týká konkrétně například House (Proč chodí o holi a co se mu stalo s nohou? Má bližší vztah se svojí nadřízenou Cuddyovou?), se o hlavní postavě dozvídáme

⁵⁶ Díky úspěchu *Kriminálky Las Vegas* (v anglickém originále pod názvem *CSI: Crime Scene Investigation*) vznikly další seriály, které z ní byly odvozeny, tzv. **spin-offy**. Jsou jimi výše zmíněné *Kriminálky Miami a New York* (*CSI: Miami*, *CSI: NY*) a *Kriminálka: Oddělení kybernetiky* (*CSI: Cyber*). Spin-off je dílo, které bylo odvozeno již od existujícího díla a pokračuje se zaměřením na určitý aspekt předchozího díla jako například určité téma, událost nebo nejčastěji postavu. S *Kriminálkou Miami* se divák seznamuje na konci druhé řady *Kriminálky Las Vegas* (S02E22), kdy lasvegasští vyšetřovatelé přijíždí do Miami kvůli vyšetřování jednoho případu. Podobně se tak i děje u spin-offu *Kriminálky New York*, se kterou se seznamujeme skrz *Kriminálku Miami*.

Mezi *nejznámější* spin-offy patří například spin-off seriálu *Herkules*, kterým je seriál *Xena*. V některých dílech obou seriálů se obě hlavní postavy dokonce potkávají a spolupracují.

I diváky velmi oblíbený americký sitcom *Prátele* (*Friends*) se hned po jeho skončení dočkal svého spin-offu s názvem *Joey*. V tomto případě jde o volné pokračování jedné z postav předchozího seriálu; z Joeyho Tribbianiho se zde stává hlavní postava, z New Yorku odjíždí za svou sestrou do Los Angeles a doufá, že se jako herec dostane do světa Hollywoodu.

Spin-offu se dočkal i další oblíbený americký sitcom *Teorie velkého třesku*. Jedna z jeho hlavních postav Sheldon Cooper se ve spin-offu s českým názvem *Malý Sheldon* vrací do svého dětství a vypráví divákům příběh malého genia. Umělecké dílo, které se takto předchází dějově příběhu, ze kterého vychází se nazývá **prequel**,

I v českém prostředí se se spin-offem můžeme setkat. Jako příklad mě napadá seriál *Doktoři z počátků*, který je volným pokračováním nekonečného seriálu *Ordinace v růžové zahradě II*.

pramálo, vyprávění v dílech se točí hlavně kolem případů, v dalších řadách je tomu jinak. Nové případy se stále musí řešit, avšak kolem se odehrávají už i osobní příběhy lékařů z Housova týmu i jeho samého, a divák se tak dostává do většího kontextu.

Na seriál se samozřejmě lze podívat namátkově na jednotlivé díly, avšak divák nebude znát kontext a vztahy postav, a proto mu seriál neřekne tolik jako jeho pravidelnému divákovi. Polovina příběhu v jednotlivých dílech navozuje na díly předchozí i následující, a tudíž je seriál *Dr. House* příkladem seriality polonávazné.

d) Návazná serialita

V tomto typu seriality dochází k propojování narativních linií na mnoha úrovních. Jednotlivé díly na sebe navazují tak, že následující epizoda začíná přibližně tam, kde předchozí epizoda končila. Serialita návazná je hojně využívána u telenovel, například *Divoký anděl*, *Esmeralda* či *Má tlustá Valentýna*. V tomto typu seriality se dění epizod vyvíjí na několika úrovních, aniž by vždycky konkrétnímu epizodnímu světu vládl samostatný příběh.⁵⁷

Během dílů, sérií a celého seriálu se dozvídáme jednotlivé informace o celém fikčním světě ale i o jeho jednotlivých částech. Všechny soubory událostí, i zdánlivě uzavřené, na sebe ale nějak navazují a souběžně rozvíjejí dění v komplexu makrosvěta. Jak píše Kokeš: „*Osnova návazné seriality může utvářet více či méně uzavřené soubory provázaných akcí v jednotlivých epizodních světech. Leč tyto světy jsou na rozdíl od polonávazné seriality kumulativně napojeny na jiné či méně uzavřené soubory provázaných akcí v některém epizodním světě předcházejícím. Divák už zná postavy, zná jejich skryté touhy a tajemství, zná prostředí.*“⁵⁸ Seriály návazné obvykle využívají více souběžně se vyvíjejících linií naráz.

V argentinském romantickém televizním seriálu *Divoký anděl* (1998-1999) se diváci potkávají s hlavní postavou Milagros, která je sirotek a vyrůstala v klášteře.

⁵⁷ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis, 2016, str. 40.

⁵⁸ Tamtéž, str. 41.

Když z kláštera odchází, začíná pracovat jako služebná u velmi bohaté rodiny. Divák se ale hned dozvídá, že to není žádná náhoda, ale že hlavou rodiny je Milagrosin biologický otec. O této skutečnosti ovšem Milagros samozřejmě vůbec netuší. Celý seriál, který má 270 dílů, je u diváka napětí a zvědavost, kdy už a zdali vůbec, se Milagros (přezdívaná Mili) dozví, kdo je jejím otcem.

Kromě dlouhodobých otázek, kterých během seriálu postupně přibude více (kupříkladu otázka, zda její matka skutečně zemřela při porodu), jsou tu ale i otázky krátkodobější, které jsou vázány například na vztahy uvnitř rodiny, milostné vztahy jednotlivých postav a tak podobně. Tyto konkrétní příběhy vedou z jednoho dílu do druhého. Na jednotlivé otázky, ať už krátkodobé nebo dlouhodobé, nemůže být odpovězeno naráz v jednom dílu, protože by se nemělo co přenést do následujících epizod a tím by byla zrušena návazná serialita.

Proto například v tomto konkrétním seriálu, když se Mili dozví, že jejím biologickým otcem je pán domu Federico (a tím je zodpovězena ona dlouhodobá otázka) který je ale zároveň otcem její lásky Iva, vyvstává další dlouhodobá otázka. Je i Ivo opravu Federicovým synem? Vezmou se nakonec? Tyto i další otázky, na které se divák může ptát, jsou v příběhu postupně zodpovězeny (a poté někdy zase vyvráceny). Zároveň jsou ale samozřejmě možné i otázky, na které odpověď divák nedostane. Protože přeci všechny fikční světy, jak již bylo řečeno, jsou neúplné.

e) Rozrušující serialita

Pátým a posledním typem, o kterém Kokeš mluví, je typ rozrušující seriality. U tohoto typu seriality by se dalo říci, že vychází z typu předchozího. Vše na sebe díl od dílu navazuje, ale...je tady jedno velké ale! Rozrušující typ seriality na rozdíl od návazné svou linearitu v nějakém ohledu narušuje.

Podněty, které směřují divákovu pozornost, (která rekonstruuje fikční svět a jednotlivé děje, které v něm probíhají) v dané epizodě stavy věcí platících doposud

neustále přepisují, zpochybňují či nějakým způsobem zpětně doplňují.⁵⁹ Může se tak stát, že se a) během epizody dozvíme o nějaké postavě něco, co mění celé naše nahlížení na postavu doposud, b) v seriálu jsou použity takzvané flashbacky nebo flashfowardy jako je tomu hojně například v seriálu *Ztraceni*.

Dalo by se říci, že *Ztraceni* jsou seriálem, který jako by zpochybňoval chronologickou reprezentaci makrosvětla. „Divák během jedné epizody dostává střídavě informace o stavu věcí ve fikčním světě **nylní** a o stavu věcí ve fikčním světě **dřívě**, z čehož vyplývá trvající nejistota [...].“⁶⁰

Je tomu například hned v první epizodě. Letadlo ztroskotá a divákovi se nabízí pohled na přeživší. Vidí plno postav, které se snaží zachraňovat ostatní i sami sebe. Nabídne se nám pohled na postaršího holohlavého člověka – leží na zemi a na první pohled mu nic není, avšak divně zírání na své nohy. Divák vidí, že na sobě nemá boty, a tak si může myslet, že právě proto na ně tak zaujatě kouká – vidí paradox v tom, že se právě zřítílo letadlo, ve kterém seděl, ale nic mu není – jen ztratil boty.

V následujícím díle se k divákovi ale dostávají zcela nové informace. Najednou se díky střihu dostáváme do zcela jiné časové reality. Pomocí flashbacku se dostáváme do vzpomínek jednotlivých postav. Nyní je to vzpomínka Johna Locka, holohlavého bosého muže z pláže. Z kontextu nám vyplyne to, že se jedná o den, kdy letadlo odlétá ze Sydney a míří do Los Angeles. Zásadní informace je ale ta, že vidíme Johna Locka na vozíku, je ochrnutý a nemůže chodit. Tato skutečnost je pro diváka velmi zásadní. Když je John Lock po havárii zcela v pořádku a vyléčený, co všechno ostrov dokáže a co je to vůbec za místo, kde se letadlo zřítílo?

V každém díle je hlavní postavou někdo jiný. Skrze flashbacky se dostáváme do jeho minulosti a tím se dozvídáme, kým dotyčný vlastně ve skutečnosti je. Od třetí řady seriálu (celkem je jich šest) se kromě flashbacků setkáváme i s takzvanými flashfowardy. To je naopak nahlédnutí do budoucnosti jednotlivých postav. Díky tomu

⁵⁹ KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*. In: JEDLIČKOVÁ, Alice - FEDROVÁ, Stanislava (eds.) (2011): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: ÚČL AV ČR - Akropolis, s. 230.

⁶⁰ KOKEŠ, Radomír D. *Fikce, (makro)světy a typologie seriality*. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, str. 170.

se divák dozvídá to, že někteří jedinci se z ostrova dostanou zpátky domů – jak a kdy je ale zatím utajeno. (více k tomuto tématu v následující kapitole)

S rozrušující serialitou pracují i tvůrci seriálu *Vražedná práva*. Hned na začátku prvního dílu vidíme, že skupinka mladých lidí se snaží zbavit něčí mrtvoly. Nevíme ale, čí mrtvola je ani kdo čin spáchal. Díky střihu se dostáváme o několik měsíců dříve (časové údaje se divák dozvídá díky titulům v obraze), kde příběh započne. Každým dílem se divák dostává blíž a blíž k oné noci, až nakonec dojde k odhalení. Dopadnou pachatele? Tato otázka přetrvává celých šest sérií, během kterých se dějí další špatné věci. Každá série se věnuje nějakému takovému případu, kdy se na začátku série odhalí kousek, jako při zakopávání mrtvoly v první řadě, a postupně se opět odtajňuje co, jak a proč se stalo. Během každého dílu se ještě paralelně řeší jednotlivé právníkové případy, tak jak se tomu využívá například v kriminálkách v polonávazné serialitě. Na rozdíl od toho jsou ale ve *Vražedných právech* tyto právníkové případy jen doplňujícími příběhy na pozadí.

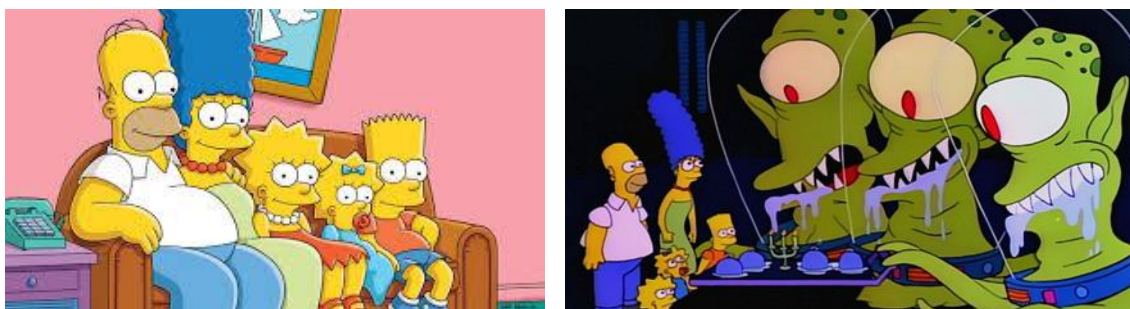
Kam patří?

Otázkou například je, do jaké seriality bychom mohli zařadit i tolika diváky oblíbený animovaný seriál *Simpsonovi*, který se na televizních obrazovkách objevuje už přes třicet let (od roku 1998 - doposud). Žlutá pětičlenná rodinka žijící v městečku Springfield nás v bezmála 700 epizodách nechává nahlížet na jejich životní příběhy.

Každý díl se také týká něčeho jiného a divák může jednotlivé epizody seriálu sledovat „na přeskáčku“ a nepotřebuje znát celou posloupnost dílů předchozích. Každý díl se divák ocitá ve stejném výchozím bodě. Bart coby žák čtvrté třídy a Meggie jako věčné batole.

V sériích se vyskytují i speciální takzvané čarodějnické díly. Jsou to díly, které často parodují nejrůznější horory. V těchto dílech často umírají i hlavní postavy, avšak tyto skutečnosti se v dalších (normálních) dílech vůbec neprojeví, jako by se nikdy nestaly. Podle těchto skutečností by seriál patřil do skupiny typu seriality nenávazné.

Avšak kromě speciálních epizod, kde se někdy ukážou například i mimozemšťani, se stále objevují tytéž postavy – celá rodina Simpsonových, pes Spasitel, tetičky Selma a Patty, ale i jiní obyvatelé městečka jako například sousedé, spolužáci, místní policisté či hospodský Vočko. Kromě událostí, které budou jako by další díl „resetovány,“ se ale objevují i události, které pokračují a vyvíjejí se. Jako příklad může sloužit postava indické národnosti Apu a jeho rodina: během seriálu se oženil, narodila se mu osmerčata, která už stihla (na rozdíl od dětí Simpsonových) vyrůst do batolecího věku. Toto by znamenalo, že čas v seriálu působí jen na někoho.



Simpsonovi používají takovou formu, která má za cíl znevážit konvenční očekávání návratu do původního stavu a očekávání situační návaznosti. „Současně s tím podmínečně přijímají postupy seriálovosti – některé příběhové linie skutečně mají svá pokračování, zatímco na jiné se již nikdy neodkazuje.“⁶¹

Diváci seriálu musí rozdílnost prominout nebo přijmout. Jak dále píše Mittel: *„Doklady o online diváckých praktikách ukazují, že druhá uvedená varianta [diváci rozdílnost spíše přijímají – pozn. autorky práce] je mnohem běžnější, jelikož diváci mají tendenci akceptovat měnící se pravidla coby jeden z požitků, které jim komplexní komedie nabízí.“⁶²*

V americkém seriálu *American Horror Story* (vysílaný od roku 2011 doposud) se diváci každou sérií seznamují s novým příběhem. Jednotlivé série fungují jako samostatné příběhy odehrávající se pokaždé v jiné době, s jinými postavami, zato téměř pokaždé se stejnými herci v hlavních rolích (vždy až na nějaké výjimky). Zajímavostí je, že ačkoli se sériové příběhy odehrávají v různých dobách, zároveň platí to, že se odehrávají v témže fikčním světě. To se nám potvrzuje osmou sérií (s podnázvem

⁶¹ MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, str. 40.

⁶² Tamtéž, str. 41.

Apocalypse), která propojuje sérii první a třetí. Diváci se tak dostávají už do známého prostředí a k postavám, které už znají z některých předchozích řad. Dalo by se tedy říci, že se zde používá jak serialita návazná – v rámci samostatných sérií, kdy na sebe jednotlivé díly vždy dějově navazují, tak i serialita oddělená – co se týče návaznosti jednotlivých sérií, které jsou dějově zcela oddělené. Avšak toto tvrzení nám vyvrací právě výše zmíněná osmá série, která se navrácí k příběhům některých starších řad.

Divácká paměť

Jak jsme se dozvěděli v jednotlivých typech seriality, v televizních seriálech záleží i na paměti samotného diváka. V jakkoli návazné serialitě se po divákovi žádá, aby si průběžně uchovával vzpomínky o dění ve fikčním světě, ale zároveň také tyto vzpomínky často zpochybňuje a pohrává si s nimi. Zapamatování si předchozích epizod se u každého diváka liší.

U seriálů, jejichž vyprávění trvá několik měsíců, častěji let, se řízení mechanismu divácké paměti stává pro vypravěče velkou výzvou. Trochu jinak tomu je u filmů a knih. *„Filmové narativy například obvykle přistupují ke krátkodobé paměti diváka a připomínají a vytěsňují určité momenty v rámci narativem kontrolovaného vývoje dvouhodinového celovečerního filmu. Oproti tomu literatura uzpůsobuje své příběhy čtenářům, kteří ji konzumují tempem, jež si sami určí, a konzumují ji ve své vlastní režii, jelikož jim je umožněno vracet se na předchozí stránky, uznají-li to za užitečné.“*⁶³

Aby autoři televizních seriálů pomohli divákovi vybavit si některé informace dřívějších událostí, pracují s takzvaným *dietetickým vyprávěním*. Funguje to tak, že postavy v seriálu pomocí dialogu připomenou divákovi to, co se v minulosti v seriálu odehrálo. Jejich dialog se tak použije jako způsob, jak udržet klíčové informace v divákově mysli stále aktivní. Může ale posloužit divákům, kteří zrovna díl, kde se daná událost odehrála, propásli a tím jim pomáhá „dohnat“ a doplnit si děj.

⁶³ MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, str. 242.

Podobnou funkci aktivace dlouhodobých vzpomínek mohou naplňovat i nepatrnější *vizuální vodítka*.⁶⁴ Těmi mohou být například předměty, prostředí nebo kompozice záběru, které v divákovi vyvolají vzpomínky na dřívější události, které se v seriálu odehrály. Vizuelní vodítka však na rozdíl od dietetického dialogu nepomohou divákovi dohnat děj, který doposud zameškal. Jde spíše o přirozené začlenění minulých událostí do obrazového vyprávění a aktivování tak vzpomínek diváka. Vizuelní vodítka tedy slouží spíše pravidelným divákům daného seriálu.

⁶⁴ MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, str. 245.

4 NARATIV TELEVIZNÍCH SERIÁLŮ

Narativ neboli vyprávění jsou propojené události, které se odehrávají v určitém čase a prostoru. Jednotlivými stavebními jednotkami příběhu jsou události, postavy, prostor a vypravěč. „*Vyprávění tedy rozumíme díky tomu, že rozpoznáváme jednotlivé události a chápeme je jako řetězec příčin a následků, který se odehrává v čase a prostoru.*“⁶⁵

Nejmenší stavební jednotkou příběhu je právě událost. Tu definuje změna stavu a je těsně spojena s postavou a jejím jednáním. Událost je nositelkou určitého souboru sémantických možností pro výstavbu příběhu, které jedinečný narativ aktualizuje, a ze kterých je pak vybíráno. Narativ je tedy výsledkem tohoto výběru.⁶⁶ Význam události v narativním světě tedy současně závisí na její schopnosti tento narativní svět proměnit. Její význam určuje pětice znaků: *relevance, neočekávanost, konsektivita, nevratnost* a v neposlední řadě *neopakovatelnost*.⁶⁷

Roland Barthes mluví o dvou typech událostí: *jádrové* a *satelitní*. Jádrové události, jsou takové události, jež jsou důležité pro konstituování příběhu, a jejichž vypuštění by znemožnilo příběh vyprávět. Satelitní události jsou opakem. Jejich vypuštění je možné, aniž by příběh doznal zásadní změny.⁶⁸

4.1 Čas

Čas i prostor jsou velmi důležité složky pro jakýkoli narativ a není tomu jinak ani u narativu televizních seriálů. Co se týče času rozlišujeme dva různé – čas příběhu a čas vyprávění. „*Časem vyprávění rozumíme rozsah narativního textu, tedy lineárně v prostoru rozvržené znaky.*“⁶⁹

⁶⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 113.

⁶⁶ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 41-42.

⁶⁷ Tamtéž, str. 43-45.

⁶⁸ Tamtéž, str. 46.

⁶⁹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 105.

Časem vyprávění se tedy u televizních seriálů rozumí celkový sečtený čas, po který trvají jednotlivé epizody, série a konečně celý seriál. U literatury je čas vyprávění proměnlivý, jelikož každý čtenář čte jiným tempem a záleží také na tom, zdali knihu čteme „na jeden záťah“ či si její četbu rozdělíme do dnů, týdnů, měsíců... „*Ve filmu a televizi je čas vyprávění pevně daný, dvouhodinový film zabere všem divákům stejně času, televize ohraničuje čas vyprávění ještě více pomocí týdenního vysílacího cyklu a reklamních přestávek. [...] V případě filmu a televize se tedy pro čas vyprávění nabízí lepší pojem čas projekce (screen time), který zdůrazňuje povahu daného média v rámci narativního zážitku.*“⁷⁰

Čas příběhu je čas, který se odehrává ve sledovaném seriálu, představuje čas plynoucí v rámci fikčního světa daného příběhu. Při určování času příběhu je pro nás důležitá naše zkušenost s časem z našeho reálného světa.⁷¹

Například Jason Mittel ale uvádí ještě třetí typ časového proudu a tím je čas diskurzu. „*Čas diskurzu (discourse time) představuje časovou strukturu a trvání příběhu tak, jak je vyprávěn v rámci daného narativu, přičemž se téměř vždy liší od času příběhu díky elipsám, vynechávající jednotvárné a nedůležité momenty.*“⁷² Narativy často mění pořadí událostí pomocí analepse, prolepse, opakování události z různých perspektiv či nějak jinak záměrně narušují chronologii.

Jaká různá trvání má čas vyprávění a čas příběhu si můžeme všimnout například v seriálu *Papírový dům*. První série tohoto populárního španělského seriálu se skládá ze třinácti dílů v průměru o čtyřiceti pěti minutách, druhá série má pak dílů devět. Tvůrci vytvořili komplexní příběh prakticky jen na území jedné budovy a jejího okolí, a to po dobu trvání obou sérií. Třetí a čtvrtá série už probíhají na jiných místech. Diváka, který by věděl jen to, že se celých dvacet dva dílů odehrává stále na jednom místě, by mohla napadnout otázka, zda je možné udržet pocit napětí až do konce. S klidným svědomím mohu říct, že u tohoto seriálu se to tvůrcům skutečně podařilo. Jak je to tedy s trváním času vyprávění (projekce) a času příběhu?

⁷⁰ MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, str. 47.

⁷¹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 104.

⁷² MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, str. 46.

V prvních záběrech pilotního dílu se seznamujeme se ženou, jejíž jméno nám není známo, po pár minutách poznáváme, že je na útěku. Sejde se s mužem, který jí řekne, že hledá lidi, kteří nemají co ztratit. Nabízí jí velkolepou loupež, při které může získat 2,4 miliardy eur. Jde do toho.

Po ostrém střihu už se nám nabízí pohled na kráčející devítičlennou skupinku v čele se dvojicí, kterou jsme již viděli, a je nám jasné, že jde o lidi, kteří se pokusí o zmiňovanou obří loupež. O co přesně jde se dozvědí spolu s diváky o pár minut později.



Muž, který si je všechny našel, je zavede do opuštěného domu, který se na několik měsíců stane jejich domovem, a hlavně jakousi školou. Budou se zde po všech stránkách připravovat na ono velké přepadení. Aby akce byla pro každého z nich bezpečnější nesmí nikdo prozradit své jméno – a tak si každý zvolí přezdívku v podobě názvu světové metropole. Muž, který se stává jejich učitelem a hlavním mozkiem akce se dál bude nazývat „Profesor“. O každé postavě se dozvídáme zlomky z jejich zločinecké kariéry a tušíme, proč byli na tuto misi vybráni právě oni. Vypravěčem, který nám informace podává se stává právě žena - Tokio, jejíž scénou celý seriál započal. V pár minutách nám představí skupinku (pomocí krátkých záběrů z jejich minulosti) a konkrétní jména měst, která si jednotlivci zvolili jako svoji přezdívku. A tak se nám z neznámých lidí stávají Tokio, Nairobi, Berlín, Helsinky, Oslo, Rio, Denver a Moskva. Jak můžeme vidět na fotografiích níže – pravá jména hlavních postav jsou nám skryta. Během seriálu se jména některých dotyčných dozvíme, avšak stále se dál používají jejich přezdívky.



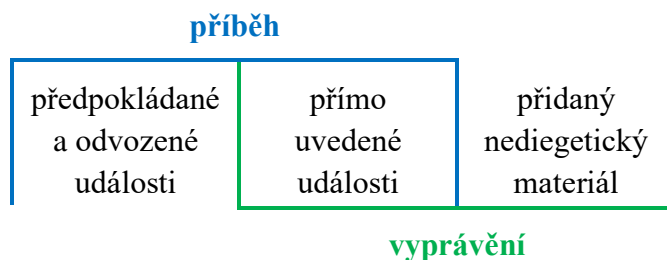
Již ve dvanácté minutě se ocitáme ve dne loupeže, konkrétně jde o pátek, 8:35. Tuto informaci se dozvídáme z přidaných titulků, které se objevují na obrazovce. Od té doby se celé dvě série budou odehrávat především v Královské španělské tiskárně cenin. Celá akce by měla podle profesorových plánů trvat jedenáct dní, během kterých by se mělo natisknout 2,4 miliardy eur. Udržet se v bance takovou dlouhou dobu se má povést hlavně díky rukojmím. To se ale úplně nepodaří, a tak loupež trvá „jen“ necelé čtyři dny. O přípravách celé loupeže se dozvídáme dál už jen pomocí flashbacků. Příběh celých dvou sérií se tedy odehrává po dobu loupeže, což je cirká osmdesát hodin. Kolik hodin už uběhlo od počátku vniknutí do banky divák zjišťuje právě díky přidaným obrazovým titulkům.

Trvání času příběhu jsou tedy necelé čtyři dny, po které trvá přepadení a měsíce příprav celé loupežné akce. Ty však vidíme jen útržkovitě pomocí flashbacků. Časem vyprávění neboli projekce by v tomto případě bylo sečtení všech minut jednotlivých dílů obou sérií tohoto seriálu. V případě *Papírového domu* divák u příběhu přepadení tiskárny cenin stráví okolo osmnácti hodin svého reálného času. Je však na každém divákovi

do kolika a jak dlouhých časových úseků si sledování jednotlivých dílů rozloží. S oběma sériemi lze tedy strávit pouhý jediný den, což by ale znamenalo zhlédnout všechny díly po sobě bez jakékoli větší pauzy. V častějším případě si sledování seriálu diváci rozloží do několika týdnů nebo alespoň dnů.

4.1.1 Vyprávění a/vs. příběh

U času v seriálech můžeme rozlišovat dvě různá trvání – trvání vyprávění (neboli syžetu) a trvání příběhu (neboli fabule).⁷³ *Příběhem* nazýváme všechny události děje – týká se to událostí, které jsou přímo uvedeny a ukázány divákovi, ale i těch, které si divák musí vyvodit a domyslet. Termín *vyprávění* se použije k popsání všeho, co můžeme vidět a slyšet.⁷⁴ Vyprávění nám nemusí ukazovat jednotlivé události pouze chronologicky, ale ukazuje nám například události, které se staly v minulosti, nebo takové, které se teprve dít budou. A i když jsou nám události prezentovány chronologicky, nejsou nám logicky ukázány všechny detaily, které se staly mezi začátkem a koncem daného děje. Vyprávění obsahuje kromě událostí příběhu také nediegetický materiál, kterým je například doprovodná hudba navozující atmosféru, komentář či vysvětlující titulky (např. místo a datum, kde se zrovna daná zobrazená postava nachází). Níže si dovolím použít diagram,⁷⁵ který jednoduše zobrazuje, ve kterých částech se *příběh* a *vyprávění* překrývají a v čem se naopak liší. (Pro jednodušší pochopení, jaká část kam spadá, jsem použila dvě rozdílné barvy.)



⁷³ Pojmy *příběh* a *vyprávění* jsou zaměnitelné právě s pojmy *fabule* a *syžet*. V této podkapitole se nejvíce opírám o knihu Davida Bordwella a Kristin Thompson *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, ve které autoři používají právě pojmy *fabule* a *syžet*. Já se budu, pro zachování stejné terminologie v celé diplomové práci, držet pojmů *vyprávění* a *příběh*.

⁷⁴ BORDWELL, David a KRISTIN THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 114.

⁷⁵ Tamtéž, str. 114.

Je nutno ještě zmínit, že vyprávění je vše, co vidíme a slyšíme, a to i v tomtéž daném pořadí a podobě. S příběhem je to komplikovanější z toho hlediska, že je během sledování divákem odvozován od událostí zobrazených vyprávěním, ale i od událostí, které si divák musí sám domýšlet. V příběhu se události snažíme sestavit v co nejsevěřenější podobě, aby jedna vyplývala z druhé, a zároveň popořadě tak, jak se pravděpodobně ve fikčním světě odehrály.⁷⁶ Cílem diváka v tomto případě tedy je, aby si co nejpečlivěji sestavil to, co se na televizní obrazovce doposud stalo, co se v něm právě děje a co se teprve dít bude a stane. V příběhu jde tedy o chronologické uspořádání jednotlivých událostí.

Pojďme si rozdíl mezi vyprávěním (syžetem) a příběhem (fabulí) rozebrat na konkrétním příkladu. V seriálu *Ztraceni* sledujeme příběhy lidí, kteří ztroskotali na zdánlivě pustém ostrově. Postupem času se jako diváci dozvídáme, že ostrov zdaleka není tak opuštěný, jak se mohlo na první pohled zdát. Divák sleduje příběhy ztroskotanců a jejich počínání si na ostrově, zároveň se ale pomocí flashbacků dostáváme do různě vzdálené minulosti jednotlivých postav. Každý díl se zaměří na jinou postavu a divák tak získává informace, které mu pomáhají rozvinout povahu dané fikční postavy.

V závěru třetí řady seriálu, která je koncipována jako dvouepizoda (S03E22E23) slouží jako hlavní postava doktor Jack Shepard. V tomto díle se poprvé setkáváme místo s flashbackem s flashforwardem, jako diváci tedy nahlížíme do Jackovi budoucnosti. Po celý tento díl, kdy nahlížíme mimo ostrov, Jack vypadá velmi zaostale a zoufale. Že jde o budoucnost si divák může jen domýšlet, a to z toho důvodu, že na ostrově se zrovna snaží pomocí vysílačky parašutistky Naomi dovolat pomoci. Že jde opravdu o náhled do budoucnosti se divákovi potvrzuje až zcela na závěr epizody, celou dobu si může myslet, že se jedná o nahlížení do minulosti, jak tomu bylo celé tři série seriálu.

Jack sedí ve velmi neuklizeném bytě, všude na zemi se povalují mapy, letáčky letecké společnosti Oceanic... a tak už na tom divákovi může připadat něco divného. Jack zvedne telefon a domluví si s někým schůzku. Na místo setkání dorazí Kate. Nyní už je divákovi naprosto jasné, že byli z ostrova zachráněni a dostali se domů. Zlomem však jsou poslední Jackova slova, kterými ke Kate promlouvá:

⁷⁶ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, str. 18.

- *I've been flying a lot.*
- *What?*
- *That golden pass that they gave us, I've been using it. Every friday night I fly from LA to Tokyo or Singapore or Sydney. And then I get off and I have a drink and then I fly home.*
- *Why?*
- *Because I want it to crash, Kate. I don't care about anybody else on board. Every little bump we hit or turbulence... I mean... I actually close my eyes and I pray that I can get back.*
- *This is not gonna change.*
- *No, I'm sick of lying. We made a mistake.*
- *I have to go. He's gonna be wondering where I am.*
- *Don't! We were not supposed to leave.*
- *Yes, we were. Goodbye, Jack.*
- *We have to go back, Kate. We have to go back!*

Těmito slovy končí poslední díl třetí série *Ztracených* a divák si na pokračování musel po odvysílané premiéře skoro devět měsíců počkat. (S03E22E23 byla v USA odvysílána 23. května 2007, pokračování v podobě S04E01 se diváci dočkali 31. ledna 2008. Zajímavostí je, že v Česku diváci na seriál s českým dabingem čekali vždy pouze se dvou- až čtyřměsíčním zpožděním, což není moc obvyklé.)

Vyprávění je tedy v tomto příkladě vše, co jsme na obrazovce viděli a slyšeli. Hudba, která doprovází děj seriálu, také patří do *vyprávění*. Patřili by tam i doprovodné titulky a tak podobně. *Vyprávění* je tedy zjednodušeně to, co je divákovi explicitně ukázáno, a co nemusí z ničeho vyvozovat. Divák sleduje přítomnost na ostrově – pokusy o to, dostat se domů, k tomu všemu se dostává i do budoucnosti – dozvídá se, že minimálně Jack a Kate se opravdu z ostrova dostanou. Ovšem vidí i Jackovu zoufalou snahu dostat se zpátky. Proč?

Touto otázkou už se dostáváme do obsahu *příběhu* – divák se snaží domýšlet si skutečnosti, které mu ukázány nebyly. Celkově ve svých myšlenkách také musí uspořádat tok událostí, které mu byly ukázány, ale ne ve správném pořadí. Divák po tomto díle tedy předpokládá, že úsilí zavolat si pomoc se vyplatilo, a všichni se dostanou v pořádku

domů. Ale Jack v posledním rozhovoru s Kate přeci řekl, že už ho nebaví lhát. O čem lžou? O tom, co se na ostrově dělo? Ale proč? Musí snad svými lžemi někoho chránit? Někdo snad na ostrově zůstal, a proto se chce Jack vrátit? Všechny tyto a další otázky, které diváka napadají spadají do oblasti příběhu. Příběh tedy tvoří všechny přímo ukázané události jak z ostrovní přítomnosti, tak i z po-ostrovní budoucnosti, ale také vše, co si divák domýšlí a co předpokládá.

Může se tak dít ale i z druhé strany, když je použit náhled do budoucnosti. Například v již zmíněných *Vražedných právech* jsme na začátku každé řady svědky události, o které se více podrobností dozvídáme postupně díl po díle, většinou vždy až na konci dílu (samozřejmě proto, aby si autor a tvůrce seriálu zaručil divákovu věrnost a nalákal ho na další pokračování.) V úplném úvodu pilotní epizody vidíme skupinku mladých lidí v noci v lese. Neznáme ještě nikoho z postav a divák je „vhozen“ do jejich rozrušeného rozhovoru. Mluví o vraždě kohosi – domlouvají se, co s tělem udělají, a hádají se u toho. Vidíme i vražednou zbraň, kterou je jakási železná soška. Ta ještě v celé sérii sehraje nemálo důležitou roli.

Po asi dvouminutové scéně následuje střih, jedna z postav jede - očividně bezstarostně - na kole a pomocí doplňujících titulků se dozvídáme že je to o tři měsíce dříve. V příběhu se tedy najednou nacházíme v úplně jiném čase.

Víc detailů k úvodní scéně uvidíme až na konci epizody. Vidíme, nám již známou, skupinku studentů, tentokrát jak táhnou mrtvé tělo. Koho zabili se dozvíme hned vzápětí, když kamera sjede na jeho obličej – je to manžel jejich profesorky práv Annalise Keetingové. Díl končí ve chvíli, kdy se rozhodnou těla zbavit tím, že ho spálí a zažehnou oheň.

Vždy na začátku a na konci dílu vidíme více detailů a informací k osudovému večeru, kdy byl Sam Keeting zavražděn. Postupně si tak divák utváří příběh (fabuli), jak k události došlo, a jak se věci dějí dál od onoho dne. Díl od dílu se v čase příběhu přibližujeme blíž a blíž ke dni, který celý děj odstartoval. I pomocí přidaného nediegetického materiálu, kterým jsou například titulky, které udávají kolik měsíců, dní a postupně i hodin před vraždou se nacházíme. V druhé polovině série nastane díl (S01E09), kdy se přítomnost a budoucnost protnou a my jsme svědky toho za jakých okolností Sam zemřel. Vše o vraždě se ale hned nedozvíme. V následujících epizodách se do dne vraždy dostáváme stále, a nyní už tedy logicky v podobě náhledů do minulosti

(flashbacků) skrz jednotlivé postavy. Vidíme to tedy z vícero pohledů a můžeme si tak ucelovat děj příběhu. Takto uspořádané jsou všechny díly seriálu.

4.1.2 Časové výstavby

Existují tři časové výstavby, které mají vliv na vyprávění příběhu. Jsou jimi *posloupnost*, *trvání* a *frekvence*.⁷⁷

Posloupnosti neboli pořádku už jsme se dotkli v předchozí podkapitole. Události nám mohou být podány v chronologické či achronologické podobě. Existují dva typy achronie: analepse (retrospekce) a prolepse (anticipace).⁷⁸ Retrospekce je jednoduše ohlédnutí nazpět na události, které se udály v minulosti – jak jsme již zmínili výše, jde o takzvaný flashback. Anticipace je naopak náhled do budoucnosti příběhu – flashforward. Pojmy analepse a prolepse se používá převážně v literatuře, termíny flashback a flashforward jsou pojmy používanými ve filmové a seriálové tvorbě,⁷⁹ což je náš případ.

Každý příběh trvá jinak dlouho. Určitou dobu ve fikčním čase daného příběhu poměříme s jeho rozsahem. Co se tempa vyprávění týče, můžeme rozlišit dva druhy modifikace. Jsou jimi zpomalení a zrychlení.⁸⁰

Zpomalení je segmentace událostí, na co nejmenší možné vyjádřitelné události, nebo podání vnímání děje přímo některé z postav v průběhu jeho okamžiku. Zpomalení se často používá například v akčních a krimi seriálech, kdy probíhá nějaká potyčka, někdo vystřelí a divák může vidět zpomaleně letící kulku, která někoho trefuje. Okamžik, který by ve skutečnosti trval pár vteřin, můžeme vidět třeba celou minutu.

Zpomalení můžeme být svědky například i v *Přátelích* v díle S05E20 pod českým názvem *Výjezd s poldou*, kdy se Joey stal omylem hrdinou nočního výjezdu. Gary,

⁷⁷ KUBÍČEK, Tomáš, Jirí HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 108.

⁷⁸ Tamtéž, str. 109.

⁷⁹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, str. 65.

⁸⁰ RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, str. 60.

Chandler, Ross i Joey sedí v policejním autě a vtom zazní velká rána. Všichni si myslí, že jde o výstřel. Joey se nahne nad Rosse a vypadá to, jako by ho chtěl před střelbou ochránit. Ve skutečnosti se však snaží střežit svůj milovaný sendvič. Celý tento okamžik, který by ve skutečnosti trval pár sekund, vidíme na obrazovce zpomaleně. Slyšíme „výstřel“ (ve skutečnosti šlo jen o ránu z výfuku), vyděšené pohledy všech a hlavně Joeyho, který se zpomaleně natahuje nad Rosse a brání si sendvič.

Zrychlení naopak znamená, že je delší časový úsek zhuštěn do výpovědi, která podává pouze velmi obecnou informaci o daném časovém období. Můžeme tak vidět například dny, měsíce nebo roky pouze v několika minutách.

Existuje několik typů trvání.⁸¹ V případě, že je čas příběhu delší, než čas vyprávění mluvíme o *shrnutí*, pokud čas vyprávění vůbec neprobíhá jde o takzvanou *elipsu*. „*Maximální možnou rychlostí je elipsa (vynechání), při níž nulový prostor v textu odpovídá určitému trvání příběhu.*“⁸² Pokud je čas příběhu stejně dlouhý, tudíž roven času vyprávění, nazýváme ho *scénou*. Když se čas zpomalí a stane se tak, že čas příběhu je kratší než čas vyprávění, můžeme tuto situaci nazvat *protažením*. V případě, kdy čas příběhu vůbec neprobíhá dochází k *pauze*.

Obvykle je jedna událost příběhu prezentována ve vyprávění pouze jednou. Někdy se však daná událost může ve vyprávění objevit několikrát.⁸³ V nejčastějším případě se tedy jedná o frekvenci *singulativní*, k té dochází, pokud je to, co se stalo jednou, vyprávěno právě jen jednou. Pokud bychom mluvili o frekvenci *repetitivní* jde o to, že je více než jednou vyprávěno to, co se stalo jednou. K tomuto případu dochází například, když se stane nějaká zásadní událost, u které je najednou více osob. Během vyprávění se dostáváme vícekrát k jedné události zpět, a to právě z jednotlivých úhlů pohledů osob, které událost zažili. Třetím typem frekvence je frekvence *iterativní*. K té dochází, pokud je jedenkrát vyprávěno to, co se ale stalo více než jednou.⁸⁴

⁸¹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 117-118.

⁸² RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, str. 60.

⁸³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 123.

⁸⁴ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 120.

Většinou se děje, že jedna událost je nám ukázána pouze jednou. Ale může nastat i situace, kdy je ve vyprávění příběhu jedna událost prezentována opakovaně. Může se tak stát pomocí již zmiňovaného flashbacku, kdy se vracíme k události, která už nám dříve jako divákovi byla ukázána. (To je příklad i pár dílů *Ztracených*, kdy se ve flashbaccích vracíme do doby, kdy už jsou přeživší na ostrově a my se tak dozvídáme více detailů k příběhu, který už je nám známý). V dalším případě se tak může stát, když k tomu autoři využijí několik postav. Skrz jednotlivé postavy se tak stále vracíme k téže události, ale pokaždé z jiného úhlu pohledu. Většinou je při opakování události příběhu cílem předat divákovi pokaždé nějakou novou informaci. Často může jít o klíčové skutečnosti, které změní divákovo chápání děje, jak ho chápal doteď.

V seriálu *Jak jsem potkal vaši matku* v díle s názvem *Brunch* (S02E03) tvůrci pracují s repetitivní frekvencí. Tedův starší hlas, který celým seriálem provází jako vypravěč, nám vypráví příběh, který se odehrává v roce 2006. Tedovi rodiče přijeli na návštěvu do New Yorku a spolu s ním a jeho přáteli vyrazili na brunch. Divák je svědkem několika rozhovorů, které probíhají naráz. Zdá se, že jsou všichni něčím nespokojeni. Každý ale něčím jiným. V tu chvíli, co Tedova matka omylem vyrazí servírce tác z rukou, se vypravěč rozhodne, ukázat nám jednotlivé příběhy, které se odehrály předtím, než skupinka společně vyrazila na brunch. Scéna se v ten moment zastaví a my slyšíme vypravěčův hlas:

- *OLDER TED: Okay, for any of this to make sense, you got to understand there are three parts to this story. Let's start with the Marshall and Lily part.*

Následuje dovyprávění části, která se týkala (v tu dobu bývalého) páru Lily a Marshalla. Vyprávění jejich části příběhu skončí v tom samém okamžiku, kdy začal – při nehodě, která se stala servírce. Takto se ke stejné události vrátíme několikrát, vždy když je nám odvyprávěna další část příběhu z úhlu pohledu dalších postav – Robin s Tedem a samotného Barneyho. Jednotlivé části se doplňují a v některých okamžicích i překrývají. Divák si tak může všechny části příběhu pospojovat, a tak má o příběhu větší přehled než samotné postavy.

4.2 Vypravěč

Před malou chvílí jsme „nakousli“ téma vypravěče. Kdo rozhoduje o tom, jaké informace divák získává a jakým způsobem? O tom, jak je příběh časově a prostorově ukotven rozhoduje právě vypravěč. „*Je to tedy hlavní organizující element kontrolující konkrétní informace o příběhu (na úrovni fabule – syžet) a způsobu jejich prezentace ve smyslu použití stylových prostředků. Vypravěč různým způsobem prostorově a časově ukotvuje příběh, v určité míře zprostředkovává motivace postav apod.*“⁸⁵

Jako v literárním díle i ve filmovém, a v našem případě i v televizním seriálu, musí být nějaký vypravěč. Vypravěč může mít několik podob. Může se jednat o vypravěče skrytého či odkrytého. V případě odkrytého vypravěče jde o nějakou fikční osobu z daného fikčního světa (povětšinou), zato u skrytého vypravěče je divák nucen přemýšlet o tom, kdo je vlastně naším průvodcem.

Nejčastější způsob vyprávění je v podobě er-formy. Vypravěč se v tomto případě neúčastní příběhu sám jako postava, ale pouze divákovi sděluje informace. Povětšinou tak, že na obrazovce před sebou vidíme, co postavy dělají a říkají. Takovému vypravěči se také říká *heterodiegetický* nebo *vševědoucí vypravěč*.⁸⁶ Tento vypravěč má přehled úplně o všem, co se v příběhu děje. Vypravěč tedy zcela ustupuje na pozadí a diváci sledují seriál bez jakéhokoliv komentáře, někdy si při tom autoři pomohou jen přidáním již výše zmíněných titulků, například udáním data a místa odehrávání děje (sobota 9:45, o šest dní dříve, New York 1995 atp.) Díky tomu, že roli vypravěče nezaujme jen jedna postava, není divák omezen pouze na znalosti daných událostí jen z jednoho pohledu, a vidí je tak v daleko větším rozpětí. Ve většině případů ví divák dokonce více informací než samotné fikční postavy.

Vypravěčem příběhu ale může také být jedna z postav (*homodiegetický vypravěč*), která se v něm vyskytuje. Takový vypravěč je součástí fikčního světa a obývá tedy stejnou „realitu“ jako ostatní postavy příběhu. Vypravěč může být jak hlavní postavou příběhu,

⁸⁵ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: 2014, str. 43.

⁸⁶ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 128.

tak zastávat jen roli jakéhosi pozorovatele, který vypráví o událostech, na kterých se podílí jen velmi málo či vůbec a je jen jejich svědkem. Když by se toto týkalo televizního seriálu, jeho tvůrci by musejí přijít s novou postavou, která by seriálem v roli vypravěče provázela nebo jen zvolit nějaký hlas, který mluví, zatímco divák na obrazovce vidí běžet jednotlivé obrazy děje.

Jako příklad vypravěče, který seriálem přímo provádí, mě napadá americký seriál *Věřte nevěřte*. Personifikovaný televizní vypravěč může nabývat několika podob a toto je jedna z nich. Korda uvádí: „*Můžeme rozlišovat mezi: a) on-screen vypravěčem, který se objevuje na obrazovce a promlouvá k nám divákům. Velmi často má taková promluva formu pohledu do kamery a přímého verbálního i vizuálního oslovení imaginárního diváka; b) off-screen vypravěčem, kterého nikdy nevidíme a známe pouze jeho hlas.*“⁸⁷

Doplňkový hlas vypravěče-pozorovatele byl použit například v seriálu *Zoufalé manželky*, kdy nám byl příběh doplňován řečovým projevem ženy, u jejíž smrti celý příběh započal. Její postava (jménem Mary Alice Young) po své sebevraždě zhlíží na život svých kamarádek a sousedek ve městě Fairview. Mary Alice je žena, která neunesla břemeno tajemství, které se svým manželem skrývali, a proto se rozhodla sama ukončit svůj život. O jejím příběhu se pak dozvídáme během seriálu.

Jsou ale i případy, kdy příběh vidíme hlavně z pohledu jedné (většinou hlavní) postavy seriálu. Takovým případem jsou například seriály *Dexter* či *Ty*. V obou těchto seriálech je hlavní postavou muž, který má nějaké tajemství, které se týká zabíjení lidí. V příběhu sériového vraha Dextra v prvních dílech vidíme jen to, co zažívá on sám. Dokonce slycháváme i jeho myšlenky, které se odehrávají v jeho hlavě. (Velmi podobně je tomu i v seriálu *Ty*, u hlavní postavy jménem Joe. Diváci často tento seriál připodobňují právě k *Dextrovi*). V *Dextrovi* se hned v pilotním díle dozvídáme o jeho utajovaném životě seriálového vraha – vidíme obrazy přímo zobrazené na obrazovce s přidáním voiceoveru. Voiceover je mluvené slovo, jehož přenašeč v tu chvíli zrovna ani nemusí být v obraze (to ale není zrovna případ Dextera). Původní zvuk scény je často utlumen, v některých případech i zcela odstraněn. Hlas nejčastěji divákovi vysvětluje, co se zrovna

⁸⁷ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: 2014, str. 44.

obrazově odehrává. Často je voiceover používán například v přírodovědných dokumentech. V případě *Dextera* slyšíme jeho hlas a díky tomu víme, co si myslí, co plánuje, seznamujeme se tak s ostatními postavami z jeho osobní perspektivy. Toto vyprávění má tedy subjektivní omezení, ale velkou hloubku a komunikativnost. Hodně informací nám tedy kvůli tomuto nahlížení skrz Dextrovy oči uniká. Divákovi tak nastávají mezery ve znalostech celého příběhu. Víme tolik, kolik ví sám Dexter Morgan. Až v pozdějších dílech nahlížíme na události, u kterých zrovna není ani samotný Dexter, a to hlavně v částech, kde vystupuje jeho nevlastní sestra Debra.

V seriálech můžeme často vidět doplnění vševědoucího vypravěče pohledem některé z postav. Tak je tomu například i v seriálu *Průměrnáková*⁸⁸, kdy i přesto, že na rodinku Heckových divák nahlíží z pohledu třetí osoby, která není součástí příběhu, dostává doplňující informace k dění skrz matku Frankie. Každý díl jejím hlasem začíná i končí. Nejde však o objektivní vyprávění příběhu, nýbrž o její vlastní pohled na věc. To, co slyšíme jsou její osobní myšlenky, kterými příběh na začátku dílu uvozuje a na jeho konci dění, kterého jsme byli během daného dílu svědky, jaksi hodnotí.

4.3 Postavy

Pomalu se tak dostáváme k samotným postavám (nejen) seriálů. Postavy jsou nutnou a nedílnou součástí klasického narativu. Fikční bytosti jsou nutně neúplné a jsou jen souborem rysů či znaků – to znamená výsledkem jakéhosi konstrukčního aktu. Funkcí fikčních postav není reprezentovat skutečnost, ale plnit svou danou úlohu v rámci narativního světa. Skuteční lidé jsou naproti tomu komplexní (úplné) bytosti.⁸⁹

Kolem postav se seskupují jednotlivé události příběhu. Skrz jednotlivé postavy se divák dokáže orientovat v daném fikčním světě. Určitě by se dalo říci, že právě postavy zajímají diváka seriálu ze všeho nejvíce. S fikčními postavami se divák může ztotožňovat

⁸⁸ Americký sitcom *The Middle* z dílny stanice ABC je velmi dobře hodnocen i televizními kritiky, získal také množství nominací na televizní ceny.

⁸⁹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 58.

například díky/kvůli tomu, v jakém prostředí žije, jak mluví, vyjadřuje se či z důvodu toho, jak vypadá vzhledově.

Díky povaze televizních seriálů může být význam postav ještě zesílen. Divák se s postavami setkává opakovaně a pravidelně a ony se tak mohou stát dlouhodobou součástí jeho „kulturního světa“.

„Faktem je, že coby diváci často sledujeme týden, co týden sobě relativně podobné příběhy vázané na naše oblíbené hrdiny a hlavní motivací pro souvislé sledování takové sekvence příběhů je často právě náš „intimní“ zájem o postavu, s níž často máme až familiární vztah. Mnohé seriálové příběhy (třeba odpolední soap opery vysílaný každý pracovní den) skutečně posilují tento dojem intimní souvztažnosti naší každodennosti a každodennosti konstruovaného dietetického světa seriálu a jeho hrdinů. Jednoduše řečeno, divák se má v rámci rozsáhlého seriálového vyprávění mnohem více prostoru navázat k postavě či postavám blízký vztah, ty s ním sdílejí jeho kulturní prostor často po několik let, a jejich náhlý odchod z pořadu či konec pořadu jako takového je proto také někdy tak bolestnou diváckou zkušeností.“⁹⁰

4.3.1 Charakterizace postav

O postavách se můžeme dozvědět informace dvěma základními způsoby. Jsou jimi **telling** a **showing**.

Pokud mluvíme o způsobu nazývaným *telling* jde o přímou charakterizaci postav. Tento případ nastává tehdy, pokud se cokoli o postavě (vlastnosti, charakter, popis vzhledu) dozvídáme skrz někoho – nejčastěji tomu je skrz vypravěče, ale může to být i jiná fikční postava. Ovšem zatímco u heterodiegetického vypravěče se předpokládá, že mluví pravdu a postavu popisuje takovou, jaká ve „skutečnosti“ je, u vypravěče homodiegetického, který je zároveň součástí fikčního světa se nabízí otázka, do jaké míry

⁹⁰ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: 2014, str. 46.

je charakterizace zkreslená a není-li (možná i záměrně) falešná. Takováto charakterizace může vzbuzovat otázku důvěryhodnosti zdroje hodnocení.⁹¹

Například v seriálu *Řekni, kdo tě zabil*⁹² se od vševědoucího vypravěče dozvídáme o postavách nejen jejich jména a povolání, ale například také kolik je jim let – a to na minuty přesně. Jako diváci nemáme žádný důvod vypravěči nevěřit, a tak tyto informace přijímáme bez jakýchkoliv pochybností.

Druhý způsob – *showing* - je charakterizace nepřímá. Prezentace je nepřímá tehdy, když místo toho, aby určitý rys napřímo pojmenovala, ho různými způsoby představuje a dokládá. Může se tak díť například za pomoci činností, řeči, vnějšího vzhledu, prostředí... Tento způsob výstavby je poněkud komplikovanější, a to z toho důvodu, že si divák charakter a vlastnosti postavy musí na základě těchto zkušeností sestavit sám. Divák si profil postavy vytváří postupně na základě získávaných údajů, častokrát je také nucen si profil postavy předělávat. Nutno také zmínit, že každý divák může danou fikční postavu vnímat jinak, na základě svých vlastních zkušeností a preferencí z reálného světa.

Do oblasti nepřímé charakteristiky tedy patří: *jednání, promluva, vnější zjev, sociální zařazení, prostředí*.⁹³

Každá postava se dostává do různých situací a nějakým způsobem v nich jedná. Divák ji skrz její jednání jaksi hodnotí – jedná racionálně/iracionálně, je spíše ve fikčním světě aktivní či pasivní postavou, chová se daným způsobem z vlastní vůle nebo je ovlivňována jinými postavami...

Důležitou nepřímou charakterizací je i promluva. Každá fikční postava nějak promlouvá – hodnotí okolní fikční svět i ostatní postavy, může probíhat skrytý tok myšlenek, který ostatní postavy neslyší, ale divák ano. Jde i o to, jak se postava vyjadřuje – jaký má tón hlasu, intonaci, slovní zásobu. Všechny tyto aspekty o postavě mohou divákovi hodně prozradit. Jak zmiňuje Kubíček: „*Výpověď, promluva má tudíž schopnost na rovině obsahové i formální postavu charakterizovat a individualizovat*.“⁹⁴

⁹¹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: 2013, str. 67-68.

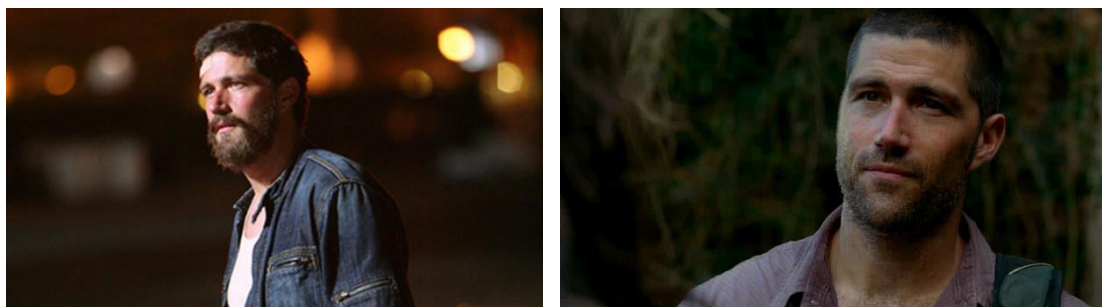
⁹² Americký seriál *Pushing Daisies* o dvou řadách vysílaný v letech 2007-2008.

⁹³ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: 2013, str. 68-70.

⁹⁴ Tamtéž, str. 69.

Svou důležitou roli hrají také vzhled a výraz postavy. Například to, jak se daná postava obléká, nám může napovědět její postavení ve společnosti. Je-li muž oblečen v obleku, můžeme se domnívat, že bude mít dobré postavení, práci, hodně peněz. Naopak když uvidíme postavu, která bude oblečena do roztrhaných a ošuntělých věcí, může nám být jasné, že jeho postavení bude někde na opačné straně společnosti. Pozor, ani zde, jako v běžném životě, se ne vždy vyplatí soudit na první dojem.

Na tomto místě se můžeme vrátit k již rozebírané ukázce ze *Ztracených*, kdy je nám ukazována Jackova budoucnost po tom, co opustil ostrov. Je zarostlý a divákovi už na tom může být něco divného, protože i na pustém ostrově se o sebe Jack vždy staral a nikdy nevypadal tak neupravený jako nyní, natož ve flashbaccích, které divák mohl vidět doposud. Divákovi je tedy jasné (i přesto, že ještě neví, že se jedná o budoucnost), že se Jack nejspíš nenachází v dobrém životním období, a že se nejspíš něco děje. Porovnání vzhledu můžete vidět níže na přiložených obrázcích ze seriálu.



Postavy můžeme posuzovat také na základě jejich sociálního zařazení. Zvyklosti, které máme zažité díky/kvůli aktuálnímu světu často utváří náš pohled na fikční postavy, a pomocí sympatií a antipatií jim tak přiřazujeme určitý charakter.

Poslední zmíněnou nepřímou charakterizací, ale neméně důležitou, je prostředí. Pokud se nám na obrazovce ukáže postava ve velkém honosném sídle, budeme ji vnímat určitě jinak než postavu, kterou uvidíme pobývat v malém, skromně zařízeném bytě. Postavy tak máme tendenci hodnotit na základě jejich bydlení, či jiného prostředí, kde se pohybují.

Nejen že postavy hodnotíme a utváříme si na ně svůj názor pomocí těchto výše zmíněných nepřímých charakteristik, ale formulujeme si ho i pomocí poznámek a názorů dalších postav, které se ve fikčním světě vyskytují. Například když námi oblíbená postava bude mít na jinou postavu averzi, může se stát, že přejmeme její postoj, a postavu tak nebudeme mít rádi ani my diváci. Často se stává, že si diváci jakožto zaratí fanoušci

k postavám vybudují naprosto upřímné emocionální vztahy. U televizních seriálů se tyto vztahy rozvíjí o to více, protože se s postavami setkáváme pravidelně, a jejich příběhy se často stávají součástí našich životů.

V televizních seriálech, které často trvají dlouhé roky, se fikční postavy vyvíjí více než kdekoli jinde. Tvůrci seriálů také často pracují s online světem, kde samotní diváci seriál hodnotí, komentují a zmiňují své představy ohledně vyvíjení děje i jednotlivých postav. Tvůrci jsou pak schopni divákům plnit jejich přání a postavy dávat například do milostných vztahů, škodit jim či je ze seriálu jakýmkoli způsobem odstranit, protože se u diváků netěší takovému zájmu, jakého se od ní čekalo.

Podobná situace nastala ve *Ztracených*. Diváci po tvůrcích vyžadovali více informací o ostatních přeživších letecké havárie. Tvůrci tak více do děje zasadili postavu Arzta, Nikki a Paula. Ani jedna z postav se však u diváků neshledala s větší oblibou, a tak se tvůrci rozhodli po několika málo dílech, ve kterých postavy více vystupovaly (Nikki a Paulo se dokonce dočkali svého dílu, ve kterém se divák pomocí flashbacků dozvěděl něco i o jejich minulosti a o tom, proč vlastně v letadle seděli), jejich účinkování v seriálu ukončit. Všechny tři postavy skončily mrtvé. Leslie Arzt vybuchl při riskantní manipulaci s dynamitem, pomocí něhož se hlavní postavy chystaly otevřít záhadný poklop v zemi. Nikki a Paulo skončili pohřbeni za živa, zatímco byli paralyzováni jedovatým pavoukem. V momentě, kdy na ně při pohřbívání byla vhozena lopata písku, Nikki otevřela oči. O tom však ostatní postavy nemají ani tušení, divák je tak více informován než ony. Ví jistě, že Nikki i Paulo jsou naživu a jejich pohřbení se tak děje velkým omylem.



4.3.2 Dimenze postav

Kubíček v knize *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* zmiňuje Jamese Phelana, který přichází s návrhem komplexního pojetí postavy, která je podle něho vždy složena ze tří dimenzí: *mimetické, syntetické a tematické*.⁹⁵

V syntetické dimenzi konstruujeme postavu, která neodkazuje k žádné skutečné osobě. Uvědomujeme si tedy, že postava je uměle vytvořena a jde o pouhý konstrukt.

V mimetické dimenzi se daná fikční postava dovolává naší zkušenosti z reálného světa. Jde o to, že abychom s postavami nějakým způsobem například soucítili, je potřeba sjednotit určité rysy postav, jejich chování a jednání, se způsoby, jakými jednají reálné bytosti v našem aktuálním světě.

Tematická dimenze znamená to, že daná fikční postava má v narativním světě určitý úkol, cíl. *„Její jednání je vyjádřením určitého tématu, není ve vyprávění náhodně, ale slouží v jeho prospěch.*“⁹⁶

Každá postava se skládá ze všech tří dimenzí, ale některá z nich může být záměrně autorem zvýrazněna. Pozor, autorem se ovšem nemíní vypravěč. Vypravěč je mluvčím narativní výpovědi, ovšem není tvůrcem narativu. Narativní text komponuje autor, nýbrž vypravěč je jeho součástí. Nikdy tedy neplatí, že by autor byl zároveň i vypravěčem.

Co se televizních seriálových postav týče, ty jsou výsledkem spolupráce scénáristů, producentů, kteří vymýšlejí jednání a dialogy postav a herců, kteří postavy ztvárňují. *„Herecký výkon je vždy výsledkem tvůrčí spolupráce, protože herci ztělesňují role načrtnuté na stránkách scénáře.*“⁹⁷

Ve fikčních světech televizních seriálů zasahuje do vývoje postavy samotný herec více, než je tomu třeba u filmu. Je to hlavně z toho důvodu, že s postavou tráví mnohem více času, často se tak stává, že některé svoje vlastnosti, kterými disponuje herec, se promítají i u postavy. Představitel role si chce postavu více přiblížit a více se do ní vžít,

⁹⁵ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: 2013, str. 62.

⁹⁶ Tamtéž, str. 62.

⁹⁷ MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, str. 166.

a tak se často stává, že se během několika sérií postava velmi přemění. Velká role hraje i to, na jak dlouho se herec seriálu „upíše“ či jaké události nastanou v jeho osobním životě. Například to, když herečka otěhotní se dřív nebo později nějak v seriálu odrazí. Buď tvůrci počítají s tím, že o těhotenství herečky diváci vědí, a tak pokračuje v natáčení i přesto, že je těhotná a její postava ne. Těhotenství se na postavě snaží jen skrývat, někdy schválně až komicky. Často postavu na nějakou dobu ze seriálu „odstraní“ a zpátky herečku dosadí až po jejím porodu v osobním životě. Dalším možným řešením je, aby se těhotnou stala i daná postava. Někdy ale nastává také situace, kdy sama herečka z důvodu nadcházejícího mateřství nechce v seriálu pokračovat, a tudíž je na tvůrcích, jak se postavy zbavit úplně.

Kvůli událostem v soukromém životě se často musí celá linka postavy přepisovat. Na rozdíl od filmu není tak jednoduché postavu vyměnit, například z důvodu, že se herci stal nějaký úraz či pokud dokonce zemře. Když jde v seriálu o vedlejší postavu je celkem jednoduché její příběh přestat rozvíjet a zcela mlčky ji vynechat, ale u hlavních postav je to poněkud složitější. Ve *Ztracených* byly zabity postavy Anny Lucie a Libby, protože obě jejich představitelky (nezávisle na sobě) měly aféru, kdy je policie zatkla za řízení v opilosti.⁹⁸ Jejich smrt nebyla v seriálu nijak závažná a diváci to přijali s klidem. Jinak tomu ale bylo u amerického komediálního seriálu *Dva a půl chlapa*, ve kterém hlavní roli Charlieho Harpera celých osm sérií (2003-2011) ztvárnil známý herec Charlie Sheen.

Jeho problémy s alkoholem a drogami v reálném životě zapříčinily to, že se tvůrci seriálu rozhodli spolupráci s ním zcela ukončit. Od deváté řady ho tak nahradil jiný slavný herec – Asthon Kutcher. Ze strany diváků se ale v tomto případě strhla velká nevole. Původní plán byl nahradit roli Charlieho Harpera jiným hercem a pokračovat tak v seriálu s tím, že postava změní svého představitele, ale postava to bude stále stejná. Nakonec se tvůrci rozhodli jinak – roli Charlieho nechali zemřít a nová devátá řada seriálu začíná se zcela novou postavou – Waldenem Schmidtem, miliardářem, který koupil dům na pláži po Charlieho smrti. Všechny ostatní postavy byly zachovány. I přesto, že diváci se stažením Sheena ze seriálu nesouhlasili, první díl deváté série sklidil v USA rekordní

⁹⁸ MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, str. 168.

sledovanost.⁹⁹ I nadále však zůstávají diváci rozděleni do dvou skupin – zastánců starších řad seriálu s Charliem (na obrázku vlevo se svou seriálovou matkou Evelyn) a novějších dílů s Waldenem (na obrázku vpravo s Charlieho seriálovým bratrem Alanem, který zůstal bydlet v bratrově domě na pláži i po jeho smrti).



4.3.3 Typologie postav

O postavách jsme se již dozvěděli, jakým způsobem je lze charakterizovat. Na jaké typy postav však můžeme narazit? Jeden z návrhů přednesl Forster, který nabízí dvě typologické označení postav: *ploché* a *kulaté*. Plochými postavami se rozumí ty, které jsou založeny na jedné vlastnosti, jsou jednoduché a v čase příběhu se dál nerozvíjí a nemění. Kulaté postavy jsou naopak nositeli více vlastností, jsou tudíž složité a v průběhu příběhu se mohou měnit a vyvíjet.¹⁰⁰ Jinými slovy bychom tyto charakteristiky postav mohli nazvat jako *jednoduché* a *komplexní*.

Jinou pojmovou dvojicí jsou označení *statická* a *dynamická*. Rozdíl u těchto dvou typů je v tom, že zatímco statická postava se v průběhu narativního vyprávění nevyvíjí, dynamická naopak vývoji podléhá.¹⁰¹

⁹⁹ Two and a Half Men. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2020-11-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Two_and_a_Half_Men

¹⁰⁰ RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, str. 48. srovnáno s KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: 2013, str. 66.

¹⁰¹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: 2013, str. 67.

Nejčastěji používanou typologií postav je rozlišení na postavy *hlavní* nebo *vedlejší* a *kladné* nebo *záporné*. Uvedu příklad ze známého československého seriálu *Arabela*, u kterého je všem divákům jasné, že největší zápornou postavou je zde právě čaroděj Rumburak a naopak kladnou princezna Arabela.

Co se týče hlavních a vedlejších postav, tak například v *Přátelích* jsou hlavními postavami právě šestice přátel (obrázek níže) – Monika, Chandler, Rachel, Ross, Joey a Pheobe, všechny ostatní postavy, které se v seriálu vyskytují ať už nárazově nebo i pravidelně jsou postavami vedlejšími. Jsou to například rodiče Gellerovi, číšník Gunther či otravný soused pan Heckels.



To, které postavy jsou v seriálu hlavními, a které vedlejšími, zjistíme poměrně jednoduše. Hlavní postavy a jejich příběhy jsou nám ukazovány v každém díle daného seriálu. Často je vysílací stanice používají do reklam a upoutávek mezi jednotlivými vysílanými pořady. Představitelé hlavních postav jsou často zváni do různých interview pořadů, kde se často rozebírá právě konkrétní fikční postava, kterou herec ztvárňuje. Tohoto se u vedlejších postav dočkáme velmi zřídka.

„Proč se televizní seriály tolik soustředí na stabilitu a bezpečí hlavních protagonistů, zatímco ostatní postavy odsouvají na pomíjivý okraj? Existují zde požadavky televizního průmyslu, aby byl pořad asociován s herci, které bude možné využít při propagaci seriálu, kteří mohou sloužit jako jeho veřejná tvář a kteří jsou smluvně zavázáni se v seriálu léta objevovat za fixní plat. Z tvůrčího hlediska je většina

seriálů natolik definována svými ústředními postavami a sítí jejich vztahů, že je pro tvůrce obtížné nahradit je, aniž by ztratili to, co fanoušky k seriálu přitahuje.“¹⁰²

Postavy jsou děleny do jakýchsi hierarchických úrovní.¹⁰³ Kromě hlavních a vedlejších postav, které v seriálu pravidelně vystupují můžeme na obrazovkách potkávat i postavy, které jsou takzvaně *vracející se*. Jde o postavy, které nevystupují v seriálu zcela pravidelně, ale pravidelným divákům jsou známy. Ovšem divák, který si „sem tam“ pustí náhodnou epizodu seriálu, většinou nebude tušit, o koho se jedná.

Vedle vracejících se postav existují ještě *ojediněle hostující* postavy. Většinou jde o velmi známé a hodnotné herce, díky kterým se seriál zviditelní. V *Přátelích* se tak během všech sérií můžeme setkat kupříkladu s Bradem Pittem, Bruceem Willisem, Charlie Sheenem Georgem Clooneym, Benem Stillerem či Julií Roberts. Kromě filmových hvězd se někdy v seriálech objeví například zpěváci (Britney Spears ve třetí sérii *HIMYM*) či sportovci. V *Papírovém domě* (ve třetí sérii) si zahrál světově známý brazilský fotbalista Neymar, který sám o roli požádal, protože je velkým fanouškem seriálu. Ve scéně, ve které vystupuje jako mnich v klášteře, dokonce vtipkuje, že vůbec nemá rád fotbal.



Vracející se a hostující postavy jsou zcela seriálovým prvkem. Na poslední úrovni postav stojících v pozadí jsou postavy, které se nazývají *komparz*. Tyto postavy jsou jen jakýmsi kulisami v pozadí, neznáme jejich jména, vlastnosti ani příběhy. Pro podporu fanouškovství seriálu se často vyhlašují například soutěže, ve kterých může divák-fanoušek vyhrát nepatrnou roli ve svém oblíbeném seriálu, a tím se stát jeho součástí.

¹⁰² MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, str. 175.

¹⁰³ Tamtéž, str. 170.

„Tyto úrovně mají svůj význam pro televizní průmysl, jelikož podoba smlouvy uzavřené s herci, jejichž pozice v titulcích, plat a dlouhodobá dostupnost ovlivňují to, jak bude postava fungovat v rámci průběžně se odvíjejícího příběhu.“¹⁰⁴

¹⁰⁴ MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, str. 170.

5 PROMĚNY SERIALITY V ONLINE SVĚTĚ

Během posledních několika let dochází k velké proměně podoby televizních seriálů. Jako vše v této době to souvisí hlavně s internetem a celým online světem. Televizní seriály jsou tu s námi od druhé poloviny 40. let minulého století, kdy se postupně vyvinuly ze seriálů rozhlasových. Postupem času se seriál dostává více a více do popředí a troufám si říct, že v dnešní době seriálové vyprávění populární narativní audiovizuální kultuře vládne.

Dnes už tak všední záležitost. Komerční televize nevysílají už téměř nic jiného než seriály. A nejde jen o komerční televizní stanice, ani Česká televize na tom není jinak. Každý den jich má ČT ve svém programu minimálně pět. Svoje tvrzení ověřím na televizním programu stanice ČT1 (jedná se o všední den).

00:00 - 04:00		04:00 - 08:00	
00:00 Případy detektiva Murdocha XI (Murdochovo chucpe) ▶		04:45 Milovníci vína (12) ▶	
00:45 AZ-kvíz ▶		05:15 Černé ovce ▶	
01:10 V kondici ▶		05:30 Události v regionech ▶	
01:25 Zajímavosti z regionů ▶		05:59 Studio 6 ▶	
01:55 Podzámecká zahrada v Kroměříži ▶			
02:15 Dobré ráno ▶			
08:00 - 10:00		10:00 - 12:00	
09:00 To je vražda, napsala IX (Poslední opona)		10:35 13. komnata Ivanky Deváté	
09:45 Panství Downton VI (3)		11:00 Všechno, co mám ráda	
		11:30 AZ-kvíz	
12:00 - 14:00		14:00 - 16:00	
12:00 Zprávy ve 12		14:00 Kufr	
12:20 Události v regionech plus		14:15 Profesionálové (Dvojí přístup)	
12:30 Sama doma		15:05 Panství Downton VI (4)	
		15:55 To je vražda, napsala IX (Dvojí usvědčení)	
16:00 - 18:00		18:00 - 20:00	
16:45 Všechno, co mám ráda		18:00 Události v regionech	
17:15 AZ-kvíz		18:25 Kde domov můj?	
17:40 Černé ovce		18:55 Události za okamžik a počasí	
		19:00 Události	
		19:56 Branky, body, vteřiny	
20:00 - 22:00		22:00 - 00:00	
20:10 Nevinné lži (Chromozom)		22:25 Gejzír	
21:25 Máte slovo s M. Jílkovou		22:54 Výsledky losování Šťastných 10	
		22:55 Zpátky se Sobotou (Šíp a Uhlíř)	
		23:50 Smrt přichází do Pemberley (1)	

Sotva, co začne nový den, diváci se mohou potěšit seriálem *Případy detektiva Murdocha*. Jak dále můžeme vidět, v televizním programu na první stanici České televize běží seriály už od rána (většinou reprízy dílů odvysílané předchozí den). Za americkým seriálem z devadesátých let *To je vražda napsala* hned následuje britský seriál *Panství Downton*. Jejich další díly následují hned tentýž den odpoledne jen se změnou pořadí. Ještě před nimi se v čase 14:15 vysílá britský kriminální seriál *Profesionálové*. I večer se diváci mohou těšit na seriálový cyklus české tvorby s názvem *Nevinné lži*.

Nutno podotknout, že ostatní pořady, které na programu můžeme vidět jsou z velké většiny v nějaké formě příběhy na pokračování. Vedle televizních seriálů to jsou zábavné, vědomostní či vzdělávací pořady (*Kufr*, *AZ-kvíz*, *Černé ovce*, *Všechno, co mám ráda*, *Kde domov můj?* a spousta dalších). Tyto televizní relace jsou u (českých) diváků stále velmi oblíbené.

Na ostatních komerčních stanicích jsou televizní seriály frekventované ještě v daleko větší míře.

V dnešním internetovém světě ale už člověk nemusí čekat až jeho oblíbený seriál poběží ve vysílání některé z televizních stanic. Existují internetové televize (například Netflix nebo HBO GO), které si dnešní divák může zapnout úplně kdykoliv se mu zlíbí. Divák už není odkázán pouze na to, že se musí dívat na konkrétní seriál, který se zrovna v čase, kdy chce usednout k televizní obrazovce bude vysílat, a ani už si nemusí hlídat, **kdy** přesně musí sedět u televizní obrazovky, aby nepřišel o další díl svého oblíbeného seriálu.

Diváci nyní získávají větší moc nad tím, co a kdy budou sledovat. Divák tak nemusí být už jen příjemcem, ale i aktivním tvůrcem televizního obsahu. Není tomu tak dávno, kdy diváci, aby se nemuseli tolik přizpůsobovat času vysílání jejich oblíbeného pořadu, využívali různých nahrávacích technik. „*Kontrolu nad tím, kdy bude divák sledovat vybraný pořad nabídla různá nahrávací zařízení. Nástup videorekordéru zásadně ovlivnil jak diváky, tak oblast televizní kritiky. Oběma skupinám umožnil časově nezávislé a opakované sledování pořadů.*“¹⁰⁵ Když jste zrovna byli v práci nebo ve škole,

¹⁰⁵ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: 2014, str. 24.

jednoduše jste nastavili nahrávání pořadu na videokazetu či DVD. Nahraný pořad jste si pak pustili, až když jste na to měli čas a náladu.

Dnes hodně diváků využívá toho, že samy televizní stanice ukládají odvysílané pořady do vlastní databáze a archivů na internetu. Divák si pak může pořad, který nestihl v jeho původním vysílacím čase, pustit zpětně či se dokonce několikrát vrátet k jeho oblíbeným pasážím.

Neznamená to ale, že těchto možností využívají všichni. Je tu stále obrovské procento diváků, kteří stále sledují televizní seriály jen na televizních obrazovkách, kde jejich čas vysílání určují televizní stanice.

V posledních letech jsme si jako diváci navykli sledovat seriály tak trochu „neseriálově“. Dříve byli diváci zvyklí čekat na napínavé pokračování seriálu týden co týden. Nyní se čím dál častěji objevuje, že právě internetové televize vypouští celou sérii televizního seriálu najednou (příklad Netflixu). Je pak na divákovi, jak rychle všechny díly v jedné sérii zhlédne. Může si to rozkouskovat jako za „starých časů“, po několika dílech nebo (když vydrží) si pustit celou řadu seriálu najednou. Seriály se i díky tomu stávají větším a větším fenoménem.

Internet kromě této možnosti poskytl ještě jednu velmi důležitou věc. Jakmile divák dokouká díl, či celou sérii, může všechny svoje dojmy a myšlenky o ději a postavách **sdílet**. Divák tak nemusí čekat až seriál uvidí také někdo v jeho blízkém okolí, s kým by seriál mohl probrat od A do Z. Stačí vkročit do nějakého internetového fóra nebo diskuze k seriálu, a tam si o něm popovídat se stovkami cizích lidí, které ale pojí velmi důležitá věc – společný zájem o seriál. Velkou nástrahou však mohou být **spojlery**. Zkušení diskutující často na to, že se chystají vyrazit něco zásadního z děje, upozorňují, nezřídka se ale stává, že si na fóru divák „omylem“ přečte něco, co se v seriálu teprve odehraje, s co ještě on sám neviděl. Tím pro něho nastane vyzrazení děje.

Takovéto diskuze často slouží i jako jakýsi feedback pro tvůrce daného seriálu. V minulosti mohli fanoušci seriálů psát tvůrcům dopisy, ve kterých seriál chválili, hanili nebo prosili o nějaké konkrétní pokračování děje. Nyní krom toho mohou seriál hodnotit jak v již zmíněných diskuzích, tak i na online filmových/seriálových databázích. Režiséři, scénáristi a seriáloví tvůrci tak mohou reagovat na přání diváků, a tím jim umožňují jaksi děj ovládat (vizte předchozí kapitolu a případ *Ztracených*).

Na internetové televizi Netflix, tvůrci seriálu *Černé zrcadlo* zašli v interakci s divákem až tak daleko, že natočili jeden díl, který si divák může sám „poskládat“. Devadesátí minutový díl (v tomto případě spíš film) s názvem *Black Mirror: Bandersnatch* dává divákovi do rukou možnost volby, co se na obrazovce bude dít a kam se děj bude ubírat. Už po pár minutách sledování na diváka čeká otázka a možnost volby mezi dvěma výběry. Otázky se postupně z jednoduchých (jaké cereálie si má hlavní postava dát, jakou kazetu si má pustit) stávají složitější a zásadnější. Finále příběhu má pět alternativních konců a podle voleb se každý divák svou cestou dostane k jednomu z nich. Jaký příběh čeká na Vás?

Tvůrci si ale zároveň uvědomují, že ne každý divák, by při sledování seriálu či filmu, chtěl ještě rozhodovat o jeho průběhu, ale chce si spíš u sledování odpočinout.¹⁰⁶ Je tedy otázkou, v jakém množství se budeme s těmito interaktivními pořady setkávat, a zda to náhodou není seriálová budoucnost...

S podobným experimentem jsme se již ale mohli setkat v polovině osmdesátých let minulého století, a to dokonce v českém prostředí. Třináctidílný československý seriál *Rozpaky kuchaře Svatopluka* pracoval s podobným nápadem. Seriál se natáčel ve studiu v přítomnosti několika desítek diváků současně s přímým přenosem k divákům u televizních obrazovek. Každý díl byl několikrát v napjatých momentech přerušen a diváci mohli vybrat ze dvou možností (pomocí tlačítkových přístrojů) a rozhodnout, jak se hlavní hrdina v dané situaci zachová a jak tedy bude příběh pokračovat dál. Ovšem na rozdíl od *Black Mirror: Bandersnatch* byl tento seriál pro velmi omezený počet lidí, díky internetu se vše může dostat ke každému, kdo má zájem.

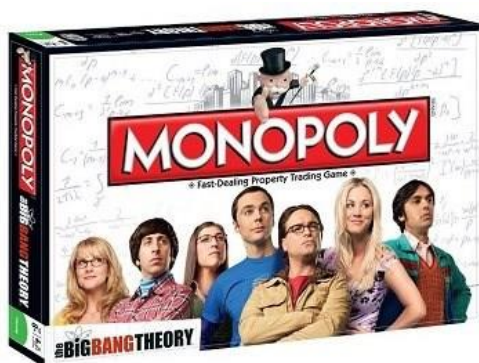
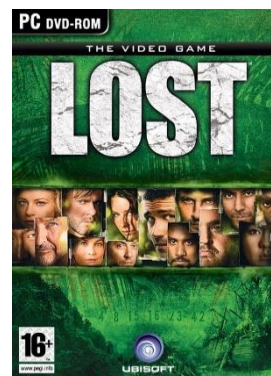
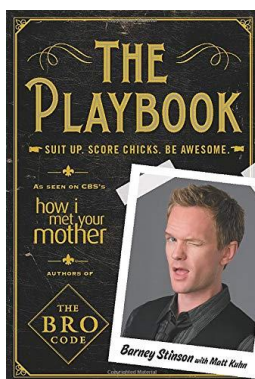
Do problematiky ilegálního stahování seriálů z internetu se v této práci pouštět nebudu.

Podpora seriálu na veřejnosti pomocí různých reklamních předmětů jako jsou trička, hrnečky, stolní hry (velmi oblíbené Monopoly) a tak podobně už je tu velmi dlouho.

V dnešním online světě se používá i jiný merchandising. Například u seriálu *Ztraceni* se pro fanoušky objevila počítačová a mobilní hra, ve které jste se dostali

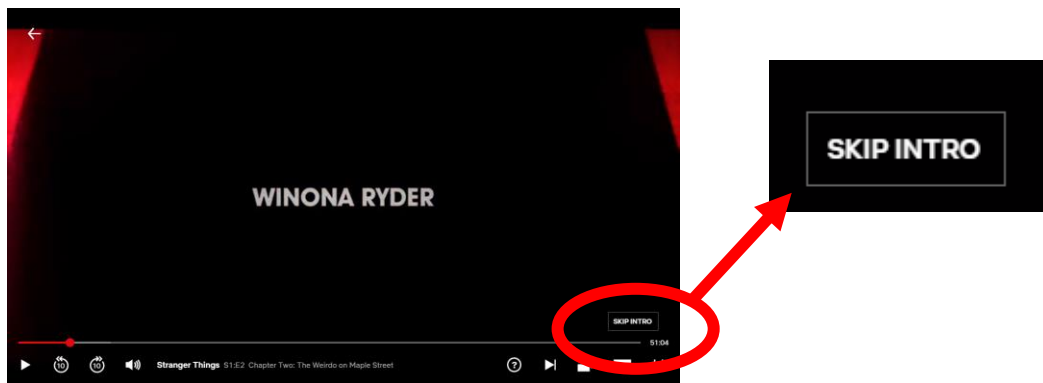
¹⁰⁶ ‘Black Mirror’ Gives Power to the People. In: *Nytimes.com* [online]. Dec. 28, 2018 [cit. 2020-11-26]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/12/28/arts/television/black-mirror-netflix-interactive.html>.

na ostrov jako jedna hlavní postava ze seriálu. V americkém sitcomu *Jak jsem poznal vaši matku* se často zmiňuje, že jedna z hlavních postav – Barney Stinson – si píše jakýsi deníček na své webové stránky. Tento blog ve skutečnosti opravdu existuje a diváci si tak mohou reálně přečíst příběhy, které se v seriálu staly, z Barneyho pohledu. Vedle internetového blogu existují také knížky, které Barney v seriálu napsal. Seriáloví fanoušci si tedy mohou koupit a přečíst v seriálu tolikrát zmiňované *The Playbook* či *The Bro Code*. U těchto dvou knížek to ovšem nekončí.



V první kapitole jsem psala o seriálových znělkách. Ty jsou stále důležité hlavně v televizním vysílání jako předěl mezi jednotlivými vysílanými pořady. Na internetových televizích už fungují znělky často jen jako úvodní titulková frekvence. Tento princip uplatňuje hlavně internetová televize Netflix. Jakmile začne hrát úvodní znělka, divákovi se rovnou nabídne volba úvodní intro přeskočit. Když divák sleduje více dílů jednoho seriálu za sebou, je pro něj velice pohodlné nesledovat znělku za den několikrát. Nabídka k přeskočení znělky je hlavně z toho důvodu, aby tvůrci seriálu nenarušovali či dokonce neztratili divákovu pozornost, a ten mohl bez pauzy sledovat další a další díly.

Následující screenshot je ze začátku úvodního intra seriálu *Stranger Things*, konkrétně S01E02. Ještě před názvem seriálu a konkrétního dílu se diváci dozví v titulcích jména hlavních postav. Zde konkrétně je zmíněna Winona Ryder, která hraje Joyce Byers - matku Willa, který byl v první díle seriálu unesen a po němž všichni pátrají.



V dnešní době, kdy existuje ohromná spousta televizních a internetových stanic, už není zaměření jednoho seriálu na většinovou masu lidí, jak tomu bylo zvykem dříve. Dnešní tvůrci si uvědomují, že je potřeba s diváckým publikem pracovat a tvořit seriály na míru „menší“ skupině. Masové publikum se neustále zmenšuje, ale oproti tomu narůstá množství menších více specificky zaměřených typů publika.

Seriály jsou bezesporu obrovským fenoménem už desítky let a pokud si mohou troufnout říct, budou velkou součástí našich životů i nadále. Je ale důležité si uvědomit, kolik svého času tomuto fenoménu každý z nás věnuje, jak moc a jakým způsobem se od něho necháváme ovlivňovat v našem každodenním a soukromém životě. Velkým problémem by se u diváků mohla stát možná až seriálová závislost...

ZÁVĚR

Seriály jsou součástí našich každodenních životů. Každý z nás viděl za svůj život nějaký seriál či alespoň některou jeho část – díl. V této diplomové práci jsme se dozvěděli, jak je to se seriálem a jeho složkami, které ho tvoří. Každý seriál má nějaký žánr, který vedle postav, ikonografie, narativu a stylu spoluurčuje úvodní seriálová znělka. Často bývá diváky i seriálovými kritiky opomíjená, je však spolu s jejím hudebním doprovodem velmi důležitou součástí seriálu. Je to právě znělka, která divákovi pomůže se rozhodnout, zdali ve sledování televizního seriálu bude pokračovat, či přepne na jiný kanál. V první kapitole této práce se jí proto více věnuji a poukazuji na to, v čem můžeme vidět její důležitost.

Na rozdíl od filmů se u seriálů setkáváme s vyprávěním příběhů na pokračování. Ovšem jak jsme se v této práci dozvěděli, není vždy nutné, aby jednotlivé díly na sebe navazovaly stejným příběhem. Existuje několik typů seriality a jen některé z nich přenáší z jednoho dílu do dalšího zcela vše. U seriálu je důležité, aby se do jeho pokračování přenesl **alespoň** některý z prvků. Může to být fikční postava, ale nemusí to být její příběh, který zažila v předchozí epizodě. Každý díl může vyprávět nový příběh, a přitom se vůbec nemusí odvolávat na přechodí děj. Abychom jednotlivé díly mohly spojit pod pojem seriál, je důležité, aby měly společný například motiv, kterému se v jednotlivých epizodách věnují.

Podle toho, kolik je přenášeno informací z jedné epizody do druhé rozlišujeme typy seriality. Těch jsme v textu rozlišili pět – *oddělená*, *nenávazná*, *polonávazná*, *návazná* a *rozrušující*. Každý typ seriality funguje s informacemi z jednotlivých dílů jinak. S každým typem seriality se propojení epizodních fikčních světů zvyšuje a tím narůstá i jeho saturovanost. S větším množstvím informací, ale zároveň klesá možnost jejich ověření. V práci se věnuji i tomu, jak jsou jednotlivé typy seriality uplatňovány v již vzniklých seriálech.

Důležitý pojem, který je v práci často skloňován, je samotný fikční svět. Fikční světy jsou tvořeny určitými pravidly a omezeními. Platí v nich nějaký řád a fungování. Zároveň ale platí že fikční světy jsou vždy neúplné, protože vždy existuje něco, co divák neví z toho důvodu, že nikdy nelze vymezit zcela vše. Vedle fikčních světů existují i světy možné. To jsou podoby, které by náš svět mohl mít. Jsou spjaty s logikou a fyzickými

zákonitostmi našeho světa. Naopak model fikčního světa by měl být schopen přijmout to, že jeho logika se od standardů, které známe, vymyká. Fikční světy mohou být tedy nemožné.

Složky jako jsou čas, vypravěč a postavy jsou nejdůležitějšími složkami každého seriálu. Vedle času projekce, který divák stráví u sledování seriálu existuje i čas děje. Ten je rozdělen do času vyprávění (syžetu) a příběhu (fabule). Do příběhu patří vše, co divák vidí přímo na obrazovce a také to, co je potřeba si k celému příběhu domyslet. Do vyprávění zařadíme také to, co vidíme na obrazovce, ale namísto domýšlení si, k vyprávění patří ještě veškerý nediagetický materiál. Tím jsou myšleny veškeré titulky, které vidíme na obrazovce, zvuky doplňující příběh a veškerá hudba, která často navozuje tu správnou žádoucí atmosféru.

Způsobů, jak příběh vyprávět, je také více. Pomocí vševědoucího vypravěče se dozvídáme i to, co může být postavám utajeno. Vševědoucí vypravěč není součástí příběhu a stojí tedy mimo děj. Takovému vypravěči nemáme důvod informace nevěřit. Jinak tomu ale může být u vypravěče, který je v příběhu přítomný. V seriálech tvůrci často nechávají promlouvat jednu z postav svým hlasem, který divák slyší ale ostatní postavy ne. U tohoto vypravěče je ale otázkou, zda nám říká relevantní informace a nejsou až příliš subjektivně zabarvené.

Postavy jsou v seriálech snad nejdůležitější složkou. Právě kvůli postavám se divák na seriál dívá. V seriálech (na rozdíl od knih či filmů) se s postavami setkáváme pravidelně a opakovaně. Díky tomu si k nim divák utvoří o hodně pevnější vztah. Postavy se stávají součástí jejich každodenních životů, sledují je někdy každý den a tím si je také pouštějí k sobě domů. Když postava ze seriálu odejde je to pro diváka často bolestivá divácká zkušenost.

V dnešním online světě je pro diváky o něco lehčí než dříve různě zasahovat do samotného děje seriálu. Pomocí různých hodnotících webů, diskuzí a fór se k tvůrcům seriálu jednodušeji dostanou informace přímo od diváků. Je tak možné divákům vyhovět v jejich přání, jak s jejich oblíbenou postavou dál naložit.

Internet neumožňuje ale jen ovlivňování seriálu diváky ale i naopak. Divák v dnešní době nemusí čekat u televizní obrazovky, až poběží jeho oblíbený seriál, ale může se přímo stát aktivním tvůrcem televizního obsahu. Díky internetovým televizím je teď velmi lehké zapnout si kterýkoliv seriál, na který jen divák pomyslí. Problémem se může

stát, že u seriálu strávíme až příliš svého času. Jednotlivé díly k nám nepřicházejí postupně, například jednou za týden, ale je možné shlédnout celé série najednou. Je tedy důležité, aby si divák uvědomil, že dnešní pohodlnost může být nebezpečná.

Cílem této diplomové práce bylo ucelit to, jakým způsobem se tvoří fikční světy v seriálech, jaké existují typy seriality, jak se pracuje s jednotlivými složkami, a jak se právě seriál postupem času vyvinul do dnešní podoby. Kromě dalším vědeckým výstupům by práce mohla posloužit i širší veřejnosti. Divák televizního seriálu si díky této práci může udělat pořádek v tom, jak seriály fungují, jak jsou poskládány a pomocí jakých složek na něho působí.

Jak už bylo řečeno, seriály jsou obrovským fenoménem minulých let, dneška a určitě i let budoucích. Technologie se dál vyvíjejí obrovským tempem, a tak se dá očekávat, že se bude proměňovat i utváření seriálových světů na pokračování.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ

Literatura

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010. Možné světy. ISBN 978-80-200-1828-1.

FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. Teoretická knihovna. ISBN 8072941658.

KOKEŠ, Radomír D. (2012): *Fikce, (makro)světy a typologie seriality*. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., str. 149-174.

KOKEŠ, Radomír D. *Fikční světy (kriminálního) TV seriálu. Iluminace 21, č. 4. 2009.* str. 5-36.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2016. ISBN 9788074701467.

KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Brno, 2010. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D.

KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 9788024442129.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

MIHĂILESCU, Călin-Andrei a Walid HAMARNEH, ed. *O fikci nově: teorie fikčnosti, naratologie a poetiky*. Přeložil Lubomír DOLEŽEL. Praha: Academia, 2017. Možné světy. ISBN 9788020026613.

MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019. POPs. ISBN 9788074702440.

ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7331-246-6.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-004-X.

Seriály a filmy

American Horror Story [seriál]. Tvůrci: MURPHY, Ryan, FALCHUK, Brad. USA, 2011-2020.

Arabela [seriál]. Režie: VORLÍČEK, Václav. Československo, 1980.

Black Mirror: Bandersnatch. [film]. Režie: SLADE, David. USA, 2018.

Columbo [seriál]. Tvůrci: LEVISON, Richard, LINK, William. USA, 1971-2003.

Černé zrcadlo [Black Mirror] [seriál]. Tvůrci: BROOKER, Charlie. Velká Británie, 2011-2019.

Dexter [seriál]. Tvůrci: MANOS, James Jr. USA, 2006-2013.

Divoký anděl [Muneca Brava] [seriál]. Režie: ABRAHAMNSOHN, Hernán, ARAGONA, Gaita, STELLA, Víctor. Argentina, 1998.

Dr. House [House M.D.] [seriál]. Tvůrci: SHORE, David. USA, 2004-2012.

Dva a půl chlapa [Two and a Half Men] [seriál]. Tvůrci: LORRE, Chuck, ARONSOHN, Lee. USA, 2003-2015.

Hrdinové [Heroes] [seriál]. Tvůrci: KRING, Tim. USA, 2006-2010.

Hry o trůny [Games of Thrones] [seriál]. Tvůrci: BENIOFF, David, WEISS, Daniel Brett. USA / Velká Británie, 2011–2019.

Jak jsem poznal vaši matku [How I Met Your Mother] [seriál]. Tvůrci: BAYS. Carter, THOMAS, Craig. USA, 2005-2014.

Joey [seriál]. Tvůrci: GOLDBERG-MEEHAN, Shana, SILVERI, Scott. USA, 2004-2006.

Kriminálka Las Vegas [CSI: Crime Scene Investigation] [seriál]. Tvůrci: ZUIKER, Anthony E. USA / Kanada, 2000-2015.

Kriminálka Miami [CSI: Miami] [seriál]. Tvůrci: ZUIKER, Anthony E., DONAHUE, Ann, MENDELSON, Carol. USA, 2002-2012.

Kriminálka New York [CSI: NY] [seriál]. Tvůrci: ZUIKER, Anthony E., DONAHUE, Ann, MENDELSON, Carol. USA, 2004-2013.

Malý Sheldon [Young Sheldon] [seriál]. Tvůrci: LORRE, Chuck, MOLARO, Steven. USA, 2017-2021.

Mr. Bean [seriál]. Režie: BIRKIN, John, WEILAND, Paul, DAVIES, John Howard. Velká Británie, 1990-1995.

Mr. Bean: Největší filmová katastrofa [Bean] [film]. Režie: SMITH, Mel. Velká Británie / USA, 1997.

Naše planeta [Our Planet] [dokumentární seriál]. Režie: CHAPMAN, Adam. Velká Británie, 2019.

Papírový dům [La Casa de Papel] [seriál]. Tvůrci: PINA, Álex. Španělsko, 2017-2021.

Prázdniny pana Beana [Mr. Bean's Holiday] [film]. Režie: BENDELACK, Steve. Velká Británie / Francie / Německo, 2007.

Průměrnáková [The Middle] [seriál]. Tvůrci: HEISLER, Eileen, HELINE, DeAnn. USA, 2009-2018.

Přátelé [Friends] [seriál]. Tvůrci: CRANE, David, KAUFFMAN, Marta. USA, 1994-2004.

Rozpaky kuchaře Svatopluka [seriál]. Režie: FILIP, František. Československo, 1984.

Rodina Smolíkova [Mézga család] [seriál]. Režie: NEPP, József. Maďarsko, 1969-1978.

Řekni, kdo tě zabil [Pushing Daisies] [seriál]. Tvůrci: FULLER, Bryan. USA, 2007-2008.

Simpsonovi [The Simpsons] [seriál]. Tvůrci: BROOKS, James L., GROENING, Matt, SIMON, Sam. USA, 1989- nyní.

Simpsonovi ve filmu [The Simpsons Movie] [film]. Režie: SILVERMAN, David. USA, 2007.

Smallville [seriál]. Tvůrci: GOUGH, Alfred, MILLAR, Miles. USA / Kanada, 2001-2011.

Stranger Things [seriál]. Tvůrci: DUFFER, Matt, DUFFER, Ross. USA, 2016-2020.

Teorie velkého třesku [The Big Bang Theory] [seriál]. Tvůrci: LORRE, Chuck, PRADY, Bill. USA, 2007-2019.

Ty [You] [seriál]. Tvůrci: BERLANTI, Greg, GAMBLE, Sera. USA, 2018-2019.

Věřte nevěřte [Beyond Belief: Fact or Fiction] [seriál]. Námět: LEHMANN, Lynn. USA, 1997-2002.

Vražedná práva [How to Get Away with Murder]. Tvůrci: NOWALK, Peter. USA, 2014-2020.

Ztraceni [Lost] [seriál]. Tvůrci: LIEBER, Jeffrey, ABRAMS, Jeffrey Jacob, LINDELOF, Damon. USA, 2004-2010.

Zoufalé manželky [The Desperate Housewives] [seriál]. Tvůrci: CHERRY, Marc. USA, 2004-2012.

Internetové zdroje

'Black Mirror' Gives Power to the People. In: *Nytimes.com* [online]. Dec. 28, 2018 [cit. 2020-11-26]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/12/28/arts/television/black-mirror-netflix-interactive.html>.

'Morning Routine' Title Sequence / Dexter / SHOWTIME [online]. 2006-29-09 [cit. 2020-11-24]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ej8-Rqo-VT4>.

Two and a Half Men. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2020-11-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Two_and_a_Half_Men.