

Radomír D. Kokeš

SVĚTY NA POKRAČOVÁNÍ

ROZBOR MOŽNOSTÍ SERIÁLOVÉHO VYPRÁVĚNÍ



Praha / 2016

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Kokeš, Radomír D.

Světy na pokračování : rozbor možností seriálového vyprávění / Radomír D. Kokeš. – Praha : Akropolis, 2016. – 240 stran
ISBN 978-80-7470-146-7

791.242.097 * 82-3 * 808.543 * 808.543-027.22

- televizní seriály
- fikce
- vyprávění
- vypravěčské techniky
- monografie

791 – Film. Cirkus. Lidová zábava [3]

Recenzovali:

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Mgr. Pavel Kořínek, Ph.D.

PhDr. Ondřej Sládek, Ph.D.

Vychází za laskavého přispění Ministerstva kultury ČR.

© Radomír D. Kokeš, 2016

© Cover Illustration Andrea Stašková, 2016

© Graphic & Cover Design Pavel Křepela, 2016

© Filip Tomáš — Akropolis, 2016

ISBN 978-80-7470-146-7

OBSAH

Poděkování.....	9
Prolog	11
1. Poetika seriálové fikce	13
_stanovisko poetiky seriálové fikce.....	16
_nástroje poetiky seriálové fikce	17
_dimenze poetiky seriálové fikce.....	19
I. ODDÍL / SERIALITA JAKO SOUSTAVA	
2. Kulturní encyklopedie	23
_jednotlivosti a schémata.....	23
_jak prosté: <i>Sherlock</i>	25
3. Osnova vyprávění	29
_způsoby zprostředkování informací.....	29
_analytická omezení způsobů zprostředkování.....	34
_způsoby zprostředkování v typech seriality.....	35
4. Aranžmá fikčního makrosvěta	43
_singulární a relační vlastnosti postav v typech seriality	47
_závěrečné poznámky k vlastnostem fikčních entit.....	53
5. Kdo odkud mluví?	57
6. Funkční souvztažnosti v seriálové fikci	65
II. ODDÍL / SERIALITA JAKO REJSTŘÍK MOŽNOSTÍ	
7. Proces vyprávění: tazací model	69
_trsy otázek	72
_podurčené a určené otázky.....	75
_vybrané způsoby využití kompozičních otázek	80

_transkompoziční otázky	83
_oddělená serialita	91
_nenávazná serialita	95
_polonávazná serialita	95
_návazná serialita	98
_rozrušující serialita	100
8. Dynamika fikčního makrosvěta: kompozitní model	105
_dynamika makrosvěta oddělené seriality	107
_dynamika makrosvěta nenávazné seriality	107
_dynamika makrosvěta polonávazné seriality	108
_dynamika makrosvěta návazné seriality	110
_dynamika makrosvěta rozrušující seriality	115
_krimiseriál jako modus fikční světatvorby	120
_závěrečné poznámky ke krimiseriálu i k dynamice fikčního makrosvěta	130
III. ODDÍL / SERIALITA JAKO ANALYTICKÉ POZADÍ	
9. Taktiky posílení a zvrstvení v seriálu 24 hodin	137
_funkce osnovy vyprávění o čtyřech blocích	139
_subsvěty a mikrosvěty	140
_otázky, deadliney a cliffhangery	153
_závěrečné poznámky k analýze 24 hodin a akčním filmům pohybu	161
10. Anatomie fazole: logika vývoje osobnosti, makrosvěta a osnovy Mr. Beana	163
_versus situace: je Bean jednoduše hloupý?	163
_versus obyvatelé makrosvěta: je Bean jednoduše zlý?	168
_osnova epizod a osnova seriálu: rozbíhavost, sbíhavost, rozbíhavost	174
_závěrečné poznámky	177
Epilog	179
Poznámky	181
Literatura	197
Citované seriály a filmy	213
Summary	221
Jmenný a názvový rejstřík	225

Prolog

Pokračování příště? I taková otázka mohla proletět hlavou čtenáři, který v dubnu roku 1957 už poněkolikáté zaskočene pročetl poslední řádky právě vydaného románu *Srdečné pozdravy z Ruska*. Britský tajný agent James Bond na konci svého již pátého literárního dobrodružství...

...musel lapat po dechu. Sáhl si na ledový obličej. Měl dojem, že Mathis jde k němu.

Cítil, že se mu podlamují kolena.

Řekl, nebo si myslel, že říká, „Já už mám tu nejkrásnější...“

Pomalu se otočil na patě a složil se na vínový koberec.

(Fleming 1997: 187)

Dnešnímu čtenáři stačí toliko doběhnout do knihovny, aby se v následujícím románu *Dr. No* s úlevou dočetl, že Mathis otráveného Bonda hodil „na zem a zavedl mu jako utopeci umělé dýchání. Podařilo se mu udržet plíce v činnosti, než přišel lékař“ (Fleming 1991: 22). Ovšem náš čtenář z roku 1957 musel na pokračování netrpělivě čekat takřka rok. Jistě se však nenechal odradit a původních dobrodružství Jamese Bonda se na stránkách románových děl dočkal ještě bezmála čtyřicetkrát, zatímco na stříbrném plátně mohl nedávno vidět hrdinovo už čtyřicetkráté dobrodružství. Pokračování příště? Jistěže ano.

Tradice fikčních vyprávění na pokračování, jež se navrací k týmž či podobným postavám, týmž či podobným prostředím a týmž či podobným světům, je nicméně mnohem

starší – a kupříkladu Wolfgang Iser v souvislosti s Charlesem Dickensem píše, že už publikum předminulého století „román uveřejňovaný na pokračování často považovalo za lepší než identický text v knižní podobě“ (Iser 2001: 48).¹ Toho bohatě využíval například Alexandre Dumas st., který své romány nejen na pokračování vydával, ale třeba k d'Artagnanovi, Athosovi, Porthosovi a Aramisovi se po *Třech mušketýrech* vrátil ve *Třech mušketýrech po dvaceti letech* a *Třech mušketýrech ještě po deseti letech*. Sir Arthur Conan Doyle svého geniálního detektiva Sherlocka Holmes se sice v souboji u Reichenbašských vodopádů v *Posledním případu* (1893) zabil, ale nakonec ho v *Prázdném domě* (1903) zase oživil a postupně dopsal řadu dalších povídek, na něž navázaly desítky následovníků. Nelze říci, že by se na počtu a oblibě literárních pokračování od té doby cokoli změnilo...²

Posuneme-li se od literatury ke kinematografii, již v desátých letech minulého století dosáhly mimořádné obliby filmy na pokračování, ať byly francouzské jako *Fantomas* (1913–1914), *Upíři* (1915–1916), *Judex* (1916–1917) či *Le Pied qui étreint* (1916),³ nebo americké jako *Paulina v nebezpečí* (1914) a *Sherlock Holmes* (1916).⁴ Filmy na pokračování nicméně plátna nikdy skutečně neopustily⁵ a lákavé možnosti vracet se k týmž hrdinům či světům podlehl rovněž evropským umělcům filmařům jako François Truffaut v řadě snímků o Antoinu Doinelovi,⁶ Rainer Werner Fassbinder se seriálem *Berlín, Alexandrovo náměstí* (1980), Andrzej Wajda s dvojicí angažovaných děl o zvědavé novinářce Agnieszce

Člověk z mramoru (1977) a *Člověk ze železa* (1981), Krzysztof Kieślowski s *Dekalogem* (1989–1990) a *Třemi barvami* (1993–1994) či Lars Von Trier s *Královstvím* (1994–1997). Počínaje osmdesátými léty minulého století se málokterý úspěšný (nejen) hollywoodský film nedočká pokračování.⁷ U lacinějších snímků o hororových zabijácích se počty pokračování blíží k desítce, občas ji dokonce překračují.⁸

V případě rozhlasu, komiksu či televize pak představuje vyprávění fikčních příběhů na pokračování dlouhodobě převládající model, který se v průběhu minulého století

soustavně rozvíjel – v rozhlasu od dvacátých let, v komiksu od třicátých let a v televizi od padesátých let.⁹

Zjednodušeně tak lze říci, že fikční příběhy vyprávěné na pokračování tvoří dlouhodobě součást bezmála každodenní zkušenosti s narativním uměním – a tato kniha chce na příkladu televizních seriálů nabídnout takový myšlenkový rámec, takové badatelské předpoklady a takové rozborné nástroje, abychom mohli fenomén fikce na pokračování popsat, poznat a vysvětlit.

1_Poetika seriálové fikce

Co vlastně znamená vyprávět na pokračování? Nejde o otázku řečnickou, nýbrž upřímně zvědavou – a odpověď na ni začneme hledat v konkrétních dílech, vyprávěních a světech.

Divadlo Raye Bradburyho (1985–1992) představuje sled epizod, z nichž každá adaptuje vždy jednu povídku tohoto výjimečně plodného spisovatele. Neopakují se postavy, neopakují se prostředí a nelze hovořit o návaznosti, ale přesto se dílo dočkalo šesti řad o pětasedesáti částech. Sedm let se k němu diváci pravidelně vraceli, aby dostali *další* příběh s novými postavami, takže něco zřejmě *pokračovalo*. Je to způsob vyprávění? Fungování světa? Zvláštní atmosféra? *Divadlo Raye Bradburyho* představuje *oddělené* příběhy, ale jejich souvztažnost není tvořena jen společným označením, nýbrž souborem pravidelností, vzorců a horizontů očekávání. Podobně lze hovořit o *Dekalogu* podle desatera biblických přikázání, děsivých *Příbězích ze záhrobí* (1989–1996), ilustrativním *Dobrodružství kriminalistiky* (1989–1993), hodnotově zneklidňujících námětech *Černého zrcadla* (2013–?), dramatických *Soukromých pastech* (2008–2011) či encyklopedii moderních mýtů v *Černé sanitce* (2008).

A co detektivní příběhy na první pohled ošuntělého, leč mimořádně bystrého losangeleského poručíka *Columba* (1968–2003)? Jsou vyprávěny na pokračování? Podobně jako v případech výše zmíněných děl na první pohled nelze o pokračování mluvit. Columbo sice přirozeně stárne (**obr. 1.01–02**),¹⁰ ale žádné své předchozí případy nepřipomíná a navzdory úspěšné kariéře se dokonce nikdy nedočká



1.01



1.02

povýšení. Mezi jednotlivými jeho dobrodružstvími nenajdeme žádné příčinné vazby ani jednoznačná časová spojení, prostě *nenavazují*. Něco však pokračuje... Je to (a) divácký vztah k hrdinovi, jeho zvykům, trikům a způsobům vyšetřování, jeho lásce k manželce i nedůvtipnému psovi jménem Pes. Je to (b) panoptikum prostředí bohatých a sebevědomých profesionálů, do něhož Columbo vstupuje. Je to (c) poznání poručíka i prostředí vyvozované skrze předchozí zkušenost s nimi. A je to (d) potěšení z obrácené detektivky, kdy nejsme zvědaví na vrahovu totožnost, nýbrž se napjatě dohadujeme, jakým způsobem bude vrah odhalen. Z hlediska vztahů mezi epizodami je podobně vystavěný původní *Star Trek* (1966–1969), *A-Team* (1983–1987), *Mr. Bean* (1989–1995), *Malý pitaval z velkého města* (1982–1985) či *Detektiv Martin Tomsa* (1994–1998). Lze o těchto značně rozmanitých dílech uvažovat jako o jednotné kategorii?

Mnohé z výše uvedeného hraje důležitou roli i v dílech jako *Dr. House* (2004–2012) nebo *Pravěk útočí* (2007–2011). V tom druhém jmenovaném, ač méně známém, sledujeme uskupení vědců a vládních zaměstnanců, kteří se v každém díle vyrovnávají s následky náhle se objevujících časoprostorových tunelů. Jinak řečeno, snaží se dostat zpět do jejich doby pravěké tvory, kteří ani netuší, kde se ocitli. Podobně jako v *Columbovi* se jim zpravidla podaří na ploše jedné epizody se s nevítanými návštěvníky různých tvarů, velikostí i nálad uspokojivě vypořádat. Na rozdíl od poručíka si však svá předchozí dobrodružství připomínají a napříč jednotlivými dobrodružstvími plynule usilují porozumět, co jsou ony časoprostorové tunely zač a jaké jsou či nejsou pravidelnosti jejich výskytu. Vypráví se na pokračování? V rovně poznání časoprostorových tunelů, vzájemných vztahů a vypořádávání se s pletichami padouchů jistě ano, ale řád jednotlivým epizodám udávají jednotlivé případy s monstry, postavami a prostředími, které se už nenavracejí. Poměr mezi těmito dvěma vyprávěcími ambicemi se přitom může významně posouvat, aniž konflikt mezi vyprávěním uvnitř epizod a vyprávěním mezi epizodami vymizí... jak ostatně

uvidíme později na příkladu zmíněného *Dr. House*. Soustřeďovat se v případě těchto děl jen na jednu, anebo druhou ambici znamená opomíjet určující hybnost vztahu mezi nimi a *polonávazného* vztahu mezi epizodami. Ovšem – co je ona hybnost a jak se do zmíněných vztahů může promítat?

V případě *Dallasu* (1978–1991) nebo *Stranger Things* (2016–?) jistě o pokračování nelze pochybovat a význam samostatných epizod se nezanedbatelně odvozuje od naší znalosti předchozího dění. V *Dallasu* tonou dvě naftařské rodiny ve svých milionářských problémech. Zmítají se v citech, pocitech a vztazích s neustálou vidinou vypjaté budoucnosti, zítřků, v nichž se v jednotlivých rodinách i mezi nimi nejednou střetnou hodní se zlými, staří s mladými, ženy s muži, alkoholicí s abstinenty a tak podobně. *Stranger Things* začínají nepříjemnou událostí, jež významně naruší pomalý životní rytmus v malém americkém městečku s vědecko-vojenskou základnou za humny na počátku osmdesátých let. Ztratí se nikoli ledajaký chlapec. Je totiž takřkajíc nerd, má své nerdovské kamarády a jeho nerdovští kamarádi jsou ochotni hledat vysvětlení i v říši nadpřirozena. Zejména pak když jim napomáhá náhle se objevivší skrz naskrz podivná holčička bez vlasů, jejíž nedostatek společenských schopností vyvažují schopnosti nadpřirozené (**1.03–07**). V jaké jiné dimenzi se ovšem jejich kamarád vlastně nachází? Jaké monstrum proniká do světa americké každodennosti? A zatímco po malém chlapci pátrá nerdovská parta, chlapcova maminka i místní policista, tajemnou holčičku se zase snaží získat vojensko-vědecká základna. Obě zmíněná díla jistě pracují s navazujícími liniemi a obě důsledně vedou naši pozornost i zájem z epizody do epizody. Vyprávějí ovšem *Dallas* a *Stranger Things* na pokračování totožným způsobem? Z hlediska vazeb mezi jednotlivými částmi ano, z hlediska vyprávěčských voleb nikoli... Chceme-li uspokojivě vysvětlit oba tyto rysy *navazného* vyprávění, musíme se dotazovat dále.

A nakonec jsou tu divácké výzvy spojené s díly jako *Ztraceni* (2004–2010) nebo *Arabela* (1980–1981), která nás nutí



1.03



1.04



1.05



1.06



1.07

během vyprávění příběhu na pokračování nesměřovat pozornost jen vpřed, neboť naši snahu sledovat a porozumět *rozrušují*. Postava, která byla někým a jako tento někdo něco uměla, věděla a chtěla, najednou nejen je, nýbrž dlouhodobě či vždycky byla někým jiným a jako taková uměla, věděla a chtěla něco jiného. Pravidla, jež platila nějak, ve skutečnosti nikdy tímto způsobem neplatila. Ve *Ztracených* kupříkladu až po několika epizodách zjistíme, že postava normálně chodící byla před pádem letadla na tajemný ostrov chromá... a tak se dosud poměrně přirozený časoprostor ostrova nenávratně mění na časoprostor nadpřirozený. V *Arabele* překvapivě Červená karkulka nečelí choutkám upovídaného vlka, ale je nucena si na lidech pochutnat sama. Časoprostor odvozovaný od naší znalosti pohádek se tudíž mění v časoprostor, který bude právě tuto znalost používat proti nám a našim očekáváním. Neodmítne ji ani neodsune mimo zájem. Jen ji sem tam posune, pokříví, převrátí naruby. Potěšení z výstavby je nahrazováno potěšením z přestavby. Potěšení z předvídatosti ustupuje zneklidňujícímu potěšení z neustálé možnosti podfuku. Nepředpokládá to ale silněji než v předchozích případech vazbu na již existující pravidelnosti? Pravděpodobně ano, ale je třeba zjistit jakou a proč právě takovou.

Všechna zmíněná díla *fikčně vyprávějí na pokračování* a všechna budou dále označována jako *seriály*.¹¹

—stanovisko poetiky seriálové fikce

Jak ovšem v souladu s vytyčenými záměry této knihy na příkladu seriálů televizních¹² postihnout, popsat a vysvětlit

- (a) teoretickou povahu možných vazeb mezi epizodami,
- (b) rozmanitost tvůrčích možností při seriálovém vyprávění,
- (c) nezaměnitelnost konkrétních děl v jejich podrobném rozboru?

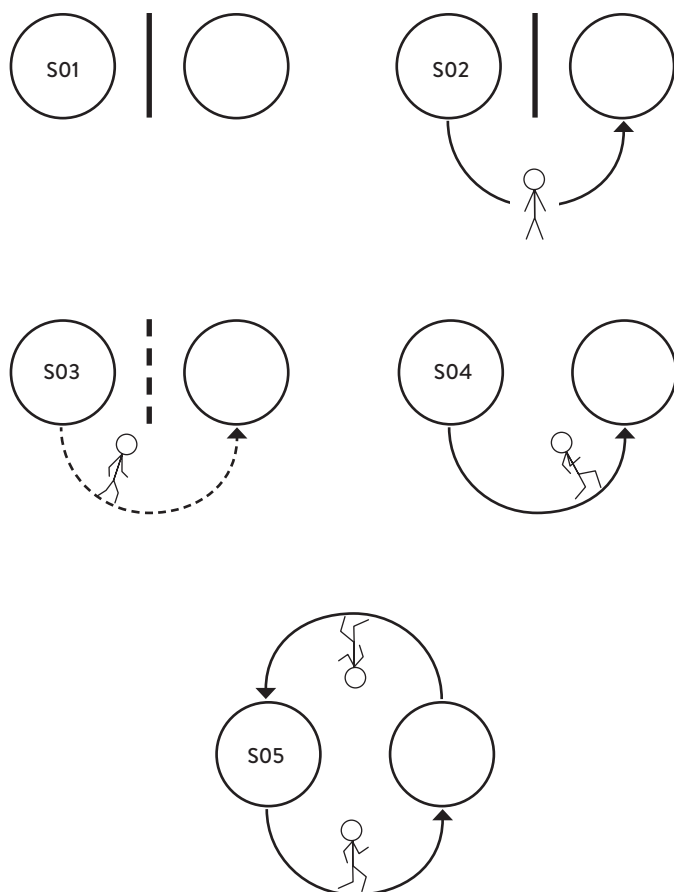
Dosáhnout toho nelze skrze pevný soubor *teoretických* poznatků, neboť by umenšoval možnosti poznání konkrétního seriálového díla. Současně neuspějeme pouze skrze neproměnný soubor *metodických* analytických nástrojů, neboť by jen těžko umožňoval systémová zobecnění. Řešení vidím v úkroku stranou – vystavět **poetiku seriálové fikce** coby *stanovisko*, ze kterého jistá pracovní pravidla i jisté poznatky vyplývají (srov. Mukařovský 2007: 9–10).

Moje poetika seriálové fikce se chce soustřeďovat na otázky stavby a tvaru děl, ať již jednotlivě nebo v určitých typologických seskupeních (Macura 1977: 281),¹³ jež vztahuje k otázkám výstavby časoprostoru seriálu, který nazývám **fikčním makrosvětem** – a vyprávěné příběhy se dějí v jeho podmínkách a souvislostech.¹⁴ Fikční makrosvět v ideální podobě představuje totalitu prvků a vztahů mezi těmito prvky ze všech seriálových epizod, které byly do určité chvíle uvedeny (či uvedeny být mohly) a z nichž každá tvoří **epizodní svět**.

Nosný je však pro navrhovanou poetiku seriálové fikce *vztah mezi stavem věcí v makrosvětě na konci epizody stávající a stavem věcí v makrosvětě na konci epizody předcházející*, který nazývám **serialitou**. Poměrný celek, k němuž je epizoda stávající vztahována, pak netvoří jen minulá epizoda, nýbrž stav makrosvěta k okamžiku jejího zakončení, a tedy vše tomuto zakončení předcházející. Serialita je přitom teoretická konstrukce, již dělím, popisuji a vysvětluji na základě jejich proměn do typů, jež jsem takřikajíc odspoda načrtl již v úvodu této kapitoly.

Prvním typem je **serialita oddělená**, v níž stav věcí na konci epizody stávající nesdílí se stavem věcí na konci epizody předcházející žádné fikční postavy (viz schéma **S01**). Druhý typ představuje **serialita nenávazná**, ve které epizoda stávající sdílí nejméně jednu fikční postavu se stavem makrosvěta na konci epizody předcházející, aniž by však v rovině narativní příčinnosti byly tyto epizodní světy jakkoli otevřeně propojeny (**S02**). V případě třetího typu, **polonávazné seriality**, představují epizodní světy poměrně uzavřené

vyprávěcí celky, ale zároveň nejméně jedna příčinně propojená řada událostí pokračuje ve stavu věcí epizody stávající (S03). Ve čtvrtém typu, v **návazné serialitě**, převládá lineární příčinné propojování epizodních světů na více úrovních (S04). Pátý typ, **rozrušující serialita**, nakonec problematizuje dosavadní přímočaré uspořádání epizodních světů. Spíše než jejich řadu totiž vytváří síť vztahů mezi fikčními prvky v obou stavech věcí makrosvěta, v níž se dosud platící stav věcí v makrosvětě přepisuje či zpětně upravuje (S05).



Typy seriality

Jednotlivé typy jsou vymezeny v závislosti na stupni vzájemného propojení a způsobu vztahování se fikčních postav v makrosvětě epizody stávající vůči stavu věcí na konci epizody předcházející. Takové kritérium není historicky ani lokálně založeno, jde o stejnorodou určující podmínku, a především *nepředpokládá platnost jednoho typu vztahu pro celý seriál*.

__nástroje poetiky seriálové fikce

Jestliže chce poetika seriálové fikce ve vztahu k serialitě a seriálům představovat takové stanovisko, ze kterého vyplývají jistá pracovní pravidla, musí vysoustružit odpovídající badatelské nástroje. Namísto je položit si otázku, zda nelze v plné míře využít nástrojů naratologie a teorie fikce, jak byly dosud navrženy na poli literární, filmové či televizní vědy. Odpověď je zamítavá zejména proto, že dosavadní koncepce analýzy vyprávění neodlučitelně pracovaly s předpokladem znalosti celku díla, přičemž se i vysvětlování jeho narativní povahy odvozovalo od analytikova vědomí smyslu konce.¹⁵

Pokud román nebo celovečerní film nenahlížíme v určitých případech jako součást díla seriálového, obvykle samy o sobě představují ukončené celky. Převážně se u nich předpokládá, že budou jako celky vnímány a přijímány, takže jejich části (např. kapitoly či scény) jsou ke známému celku i vztahovány. Seriál je na rozdíl od nich dílo předkládané po částech, celek nemusí být znám a neustále se pracuje pouze s celky poměrnými. Seriál navíc může být kdykoli „předčasně“ ukončen, jakkoli třeba u *Columba* by byl takový akt vnímán výrazně méně než u dramaticky plynule rozvíjené *Invaže* (2005–2006). Jakýkoli seriál by tak měl být pro poetiku seriálové fikce analyticky uchopitelný a vysvětlitelný i ve chvíli, kdy vlastně ještě nebyl uzavřen a jeho makrosvět se stále rozrůstá či se za určitou dobu opět rozrůstá bude. Najdeme jistě seriály o docela malém množství epizod, které už

se dále rozvíjet nebudou – *Chalupáři* (1975), *Byl jednou jeden dům* (1974), *Sága rodu Forsytů* (2002–2003), *Firefly* (2002–2003). Zároveň ale existují taková seriálová díla, u nichž bychom se během svého života nemuseli jejich uzavřeného celku vůbec dočkat – *Tak jde čas* (1965–?), *Ulice* (2005–?). Notabene, i kdybychom se nakonec dočkali, byl by tento celek o tisících epizod příliš rozsáhlý, než aby byl postižitelný tradičními modely analýzy vyprávění.

Abych byl konkrétnější, vezměme si formalistické pojetí vztahu mezi syžetem a fabulí, jak je vidí Boris Tomaševskij:

Motivy se navzájem spojují a tvoří tak tematické spoje díla. Z tohoto hlediska je fabule souhrnem motivů v jejich logických, příčinných a časových souvislostech, syžetem je souhrn těchže motivů v následnosti a těch souvislostech, v jakých jsou předvedeny v díle. [...] Motivy bývají různorodé. Při pouhé reprodukci fabule ihned poznáme, co je možné vynechat, aniž by byla porušena souvislost vyprávění, a co vynechat nelze bez porušení příčinných souvislostí mezi událostmi. (Tomaševskij 1970: 128–129)

V případě seriálů jako *Sága rodu Forsytů*, *Firefly* či *Bylo nás pět* (1994) známe celou fabuli. Jsme tedy s to zpětně při analýze vztahů mezi fabulí a syžetem určit, co je možné vynechat (volné motivy) a co vynechat možné není, aniž by se porušily příčinné vazby mezi událostmi (vázané motivy). Ovšem u dvou set sedmi epizod *Akt X* (1993–2016) už je podobný úkon mnohem složitější. A v případě více než dvanácti tisíc epizod seriálu *Tak jde čas* by to bylo zřejmě nemožné i za předpokladu, že by tento seriál už skončil – což se nicméně doposud nestalo. Pokud tedy chceme postihnout vyprávěcí strategie a taktiky jakéhokoli televizního seriálu, nelze se obracet k modelům naratologické analýzy, které dominantně určují strukturní povahu narativu od jeho zakončení (Ronenová 2006: 196–197). Ozřejmuje-li podle Geralda Prince uspořádání celé narativní formy právě jeho zakončení (Prince 1982: 157), je třeba přestat od něj svoje porozumění

organizaci vyprávění odvíjet. Výzkum seriality předpokládá, že vzdor názoru Seymoura Chatmana se narativ nemusí jevit jako vadný, pokud v určitém okamžiku nevyjde najevo významnost zavedené události či jiného typu jevu (Chatman 2008: 21).

Namísto těchto modelů odvíjejících se od znalosti zakončení chci proto nabídnout jako alternativu *takové nástroje analýzy, které umožní seriály jako narativní fikční díla zkoumat v kterémkoli momentu jejich rozvíjení* (kdy však nejmenší jednotkou je epizoda, jež sama tvoří celek svého druhu). Tedy aby se dala analýza „zastavit“ hned u druhé nebo třetí epizody, a přesto bylo možno odhalit a vysvětlit specifika jejich uspořádání. Podobně založené poznání jistě může být poněkud na úkor poznání těchto děl jako případných úplných celků. Považuji však za badatelsky opodstatněné klást si jen takové výzkumné otázky a problémy k řešení, na něž lze získat odpovědi a jež lze vyřešit. A proto nejde-li v souladu s výše řečeným se znalostí či uchopitelností takových celků nezbytně počítat, je toto možné epistemické omezení přípustné.

Poetika seriálové fikce nabízí pojetí fikčního díla složeného ze čtyř aspektů: *osnovy vyprávění, procesu vyprávění, aranžmá makrosvěta, dynamiky makrosvěta*. Každý z těchto aspektů se dále rozvíjí prostřednictvím původních analytických nástrojů – způsobu zprostředkování informací, singulárních a relačních vlastností entit, tázacího modelu a kompozitního modelu. Aspekty fikce jsou přitom funkčně vztahovány ke zcela hypotetické a účelově založené konstrukci dvou typů diváctví: *diváka pohrouženého a diváka analytického*.¹⁶ *Pohroužený divák* chce pouze porozumět fikčnímu makrosvětu a jeho dění. Neklade si žádné otázky nad rámec tohoto porozumění, nezajímají ho opakující se vzorce uspořádání či historické souvislosti, i když se u něj samozřejmě předpokládá omezený soubor znalostí v *kulturní encyklopedii*, jež mu v tom napomáhá. *Analytický divák* se nad rámec porozumění fikčnímu makrosvětu a jeho dění ptá, pomocí jakých strategií a taktik se dosahuje

tohoto porozumění i jiných typů účinků, jaká je povaha díla jakožto díla uměleckého a jaké narativní a stylistické vzorce se v něm uplatňují. Dalo by se říci, že následující kapitoly až na účelné výjimky píší o pohrouženém divákovi, a to přibližně z pozice diváka analytického.

—dimenze poetiky seriálové fikce

Jakého poznání však usiluje poetika seriálové fikce coby *stanovisko* prostřednictvím navržených *nástrojů* dosáhnout? Odpověď tvoří trojice jejích dimenzí, jež současně napomůžou rozvrhnout svého druhu výkladovou mapu knihy.

První oddíl knihy SERIALITA JAKO SOUSTAVA pátrá po systémové povaze seriality¹⁷ a jejích proměnách v pěti typech. Kráčí proto k materiálu seriálových děl shora dolů, od teoretických předpokladů k jejich testování. Cílem výkladu je co nejvýstižněji podchytit zákonitosti vztahů v rámci epizodních světů, mezi epizodními světy a ve fikčním makrosvětě, nikoli popsat zvláštnosti jednotlivých děl. Zodpovídají se otázky spojené s mírou užívání diváckých znalostí o světě kolem nás v *kulturní encyklopedii* (druhá kapitola), se způsoby zprostředkování informací v *osnově vyprávění* (třetí kapitola), s identifikací postav napříč epizodami v *aranžmá makrosvěta* (čtvrtá kapitola). Do nastoleného souboru vztahů jsou přitom zasazeny i mezní příklady seriálových děl, která jako by se odehrávala ve více makrosvětech i typech seriality zároveň (pátá kapitola). V závěrečné části krátce načrtnu abstraktní systém souvztažností mezi osnovou vyprávění a aranžmá makrosvěta (šestá kapitola). Oddíl reprezentuje dimenzi myšlení o serialitě, již bychom mohli v souladu s tradicemi nazvat *teoreticko-deskriptivní*.

Druhý oddíl knihy SERIALITA JAKO REJSTŘÍK MOŽNOSTÍ už se neptá po proměnách systémových zákonitostí v pozadí seriálových děl. Rámec výkladu je tvůrčí a zabývá se uměním seriálu. Problémem k řešení proto není systém,

nýbrž rejstřík uměleckých řešení. Na základě rozborů stovek televizních seriálů z různých zemí a období¹⁸ se ptám, jaké pole tvůrčích možností skýtají mantinely jednotlivých typů seriality a které z voleb jsou obecně preferovanější. Využiji-li výše načrtnutých příkladů seriálů *Dallas* a *Stranger Things*, pak jakkoli oba spadají převážně do hájemství návazné seriality, každý využívá odlišných tvůrčích možností, které návazná serialita skýtá. Jinak řečeno, jejich *proces vyprávění* nás jako diváky nutí klást si jiné druhy otázek po tom, co se s postavami stane, jaké sledují zájmy a kterak jejich svět funguje (sedmá kapitola). A podobně se i *dynamika makrosvěta* každého z obou seriálů odvíjí od rozdílných způsobů, jimiž na sebe jednotlivé jeho oblasti působí (osmá kapitola). Zatímco v *Dallasu* půjde o poměrně stabilní rozvíjení vztahů mezi velkými rodinami a jedinci uvnitř nich, ve *Stranger Things* jsou důležitější zákonitosti paralelních realit, zájmy organizovaných skupin postav a jejich dlouhodobějších cílů. Od uměleckých voleb v typech seriality se pak osmá kapitola prostřednictvím rozboru *krimiseriálu* přesouvá k obecnější otázce, nakolik a jakými způsoby můžeme pomocí navržených nástrojů uvažovat o určitých *modech fikční světatvorby*. Druhým oddílem knihy rozvrhovanou dimenzi myšlení o serialitě lze chápat jako *deskriptivně-analytickou*.¹⁹

Třetí oddíl knihy SERIALITA JAKO ANALYTICKÉ POZADÍ sestupuje na nejhmatatelnější, *analytickou dimenzi* – přímo k systémům jednotlivých seriálů. Jakkoli totiž vykazují rodinné podobnosti (srov. Wittgenstein 1998: 46/1.67) spojené se serialitou, poetika seriálové fikce chce postihnout tvůrčí bohatost či ozvlášťující sílu konkrétních děl. Chce být s to každému jednomu seriálu porozumět skrze objasnění a vysvětlení soustavy jeho spolupůsobících prostředků, částí a dílčích celků – a rozličných vzájemně soupeřících funkcí. Rámec výkladu posledního oddílu knihy tak činí tématem svého zájmu seriálová díla. Cílem jednotlivých kapitol je maximální estetická citlivost vůči zkoumaným dílům s co největší měrou nabídnutých vysvětlení.²⁰ Devátá kapitola se v rozboru seriálu *24 hodin* ptá, jakými taktikami dosahuje

napříč velmi složitým systémem vyprávění přehlednosti a srozumitelnosti. Současně se však devátá kapitola pokouší objasnit i pozici tohoto díla v dějinách populárního vyprávění. Desátá kapitola se nakonec prostřednictvím detailní analýzy *Mr. Beana* snaží zjistit i to, nakolik lze systémovému rozboru vyprávění a makrosvěta podrobit seriálová díla, jež se na první pohled jeví být pouze sledy poměrně samostatných skečů.

Jednotlivé oddíly knihy se co do rétoriky, pracovního postupu i ctižádosti na jedné straně plynule rozvíjejí a na druhé straně odlišují, jak vyplývá i z následující tabulky (**S06**).²¹ A třebaže logika výkladu upřednostňuje lineární, „seriálové“ čtení v souladu s postupným vymezováním pojmů i možností poetiky, čtenář s větším zájmem o *umění seriálu* než o *vztah seriality* jistě může zvolit odlišné pořadí – a k systémověji založeným kapitolám se třeba vrátit až posléze.

S06	Serialita jako soustava	Serialita jako rejstřík možností	Serialita jako analytické pozadí
ODDÍL	I	II	III
DIMENZE	teoreticko-deskriptivní	deskriptivně-analytická	analytická
RÁMEC	teoretický	tvůrčí	estetický
TÉMA	vztah seriality	umění seriálu	seriálové dílo
PROBLÉM	systémové proměny	rejstřík uměleckých řešení	rozbor seriálového díla
CÍL	výstižnost	pole možností	estetická citlivost
KRITÉRIUM	správnost	plodnost	explanativnost

¹ Srov. též Hayward 1997; Payne 2005; Hügel 2012; Delafield 2015.

² Tento typ literární produkce bujel i v tuzemském prostředí, přičemž k metodice výzkumu a dějinám vydávání beletrie v českém periodickém tisku srov. Janáček 2005: 15–24; srov. též Kusáková 2005: 25–32; Kopřivová 2005: 33–41.

³ Existuje-li v případě zahraničních děl oficiální či alespoň zaužívaná česká varianta jejich názvu, obrátím se k ní. Není-li k dispozici česká verze, uvádím původní název díla. Při prvním výskytu díla v textu je datován rok původního uvedení, přičemž v případě děl seriálových s delším než ročním uváděním datuji jak rok uvedení první epizody, tak rok uvedení epizody poslední (pokud seriál ještě ukočen nebyl, následuje namísto druhého data otazník). Podrobnější informace o citovaných audiovizuálních dílech jsou k dispozici v soupisu v poslední části knihy.

⁴ Srov. Lahue 1964; Lahue 1968; Singer 1993; Abel 1994; Vela 2000; Bordwell 2005: 43–82; Lambert 2009; Canjels 2011: zejm. 3–36, ve vztahu k Evropě 97–144; Brasch 2014.

⁵ Přehlednou historii podob a funkcí pokračování v hollywoodské tradici nabízí Henderson 2014: 9–102. Srov. též soupisy Nowlan – Nowlan 1988; Limbacher 1991.

⁶ *Nikdo mne nemá rád* (1959), *Láska ve dvaceti letech* (povídka Antoine a Colette, 1962), *Ukradené polibky* (1968), *Rodinný krb* (1970), *Láska na útěku* (1979).

⁷ Srov. Jess-Cooke 2009; Jess-Cooke – Verevis 2010; Perkins – Verevis 2012; Henderson 2014.

⁸ Srov. Clayton 2015: 8–11.

⁹ K rozhlasu srov. např. Hilmes 2011; ke komiksu srov. Danner – Mazur 2015; Kořínek 2015; Prokůpek – Kořínek – Foret – Jareš 2015;

Evenson 2015; k televizi srov. např. Cassata – Skill 1983; Jacobs 2000; Hilmes 2003; Korda 2012; Mittell 2015; v případě českého seriálu pro popularizační zorientování srov. Smetana 2000: 17–53. Svého druhu přehled dějin seriálového vyprávění nabízí rovněž Hagedorn 1995: 27–48; Hayward 1997.

¹⁰ Okénka představují v této knize odbornou citaci, přičemž u každého užitého okénka je ze souvislosti zřejmé, jaké dílo cituje, a to v souladu s § 32 odst. 1 písm. a) zákona č. 121/2000, autorský zákon, ve znění pozdějších předpisů.

¹¹ Podobné zdůraznění je namístě, protože jiné úhly pohledu by je třeba vůbec do jedné společné kategorie neřadily a jako seriály nechápaly. Jiné pojmosloví by možná *Divadlo Raye Bradburyho* ze skupiny seriálů vyřadilo a přesunulo například pod označení *cyklus povídek*, podobně jako by se *Dallas* mohl stát třeba *televizním románem*. Pro angloamerická televizní studia by zase bylo podobně všezahrnující užití pojmu seriál matoucí, neboť by sugerovalo jen jednu z kategorií *seriál* a *série*. Zatímco v seriálu na sebe všechny epizody navazují, v sérii tomu tak není a každá epizoda tvoří uzavřený příběh, byť tyto epizody zpravidla sdílejí nějaké postavy (srov. McQuail 2002: 273; Kozloff 1992: 91; Hammond 2005: 75–82). *Divadlo Raye Bradburyho* stejně tak mohlo být *antologií* (Korda 2012: 40–41) a třeba „ani ryba/ani rak“ *Pravěk útočí* by se v odlišném pojmosloví stal *kumulativním narativem* (Sconce 2004: 98) či *flexinativem* (Nelson 1997: 24–26). Žádnou z těchto tradic označování a rozřazování nelze považovat za platnější či univerzálnější než jinou, protože každá vytváří jiné skupiny děl na základě odlišných kritérií a dokonce pro odlišné účely (produkční označování, porozumění vývoji kategorie uvnitř konkrétní tradice, mediální perspektiva).

A navíc – mnohé z dosavadních badatelských příspěvků, které by se snad souborem výše uvedených děl mohly zabývat v rámci jedné

společné kategorie, je nebudou reflektovat jako součást kategorie *fikčního vyprávění na pokračování*, nýbrž jako součást (a) televizní narativy, kde se ocitnou vedle televizních zpráv, reality show, reklam a dokumentárních seriálů (Feuer 1986: 101–114; Kozloff 1992: 67–100; Alexander 1991; Abercrombie 1996: 19–26), (b) promítání mytických kulturních vzorců do televizní fikce (Silverstone 1981; Carey 1988). Samostatná *fikčnost* by vůbec nebyla jejich distinktivním rysem – a tedy ani ona neplatí za všeobecně daný určující náhled. Výjimku tvoří například příspěvky Omara Calabreseho nebo Umberta Eca, kde však opět nebyla určujícím distinktivním rysem fikčnost na pokračování, nýbrž sériovost, inovativnost, opakování a otevřenost díla (Eco 1990a; Eco 1990b; Eco 1990c; Eco 1992; Eco 2015; Calabrese 1992). Mnohost a problémovost typologií dovedla v českém prostředí například Pavla Kořínka k rezignaci na ně (kritika in Kořínek 2008, odůvodněná rezignace na návrh in Kořínek 2015: 21–24).

Moje práce navrhuje alternativní přístup. Kdybychom totiž uvažovali o možnostech zobecnění některé z těchto typologií pro účely teorie seriálové fikce, která chce porozumět fikčním vyprávěním na pokračování ve smyslu rozvinutém dále, staví se do cesty tři překážky:

Za prvé je to historická či lokální zakotvenost, kdy typologie byla vytvořena induktivně na základě výzkumu vzorku dobové či geograficky podmíněného materiálu, pročež napomáhá k vysvětlení právě tohoto materiálu, ale není důvod předpokládat, že bude platit pro materiál jiný. Ba co víc, pokud měla vysvětlit právě onen zkoumaný materiál a skrze typologii napomoci jeho porozumění, představovala by možnost zobecnění vlastně selhání původního záměru – o materiálu jako specifickém dobově či místně podmíněném vzorku, jemuž měla napomoci porozumět, by totiž neřekla nic, co by skutečně platilo exkluzivně pouze pro něj, a tak není důvod očekávat, že vůbec něco validního pověděla (srov. též polemika in Bordwell 1988: 12). Takovou především dobově i místně podmíněnou typologii je práce Jeffreyho Sconce „What if: Charting Television’s New Textual Boundaries“ (Sconce 2004: 93–112).

Za druhé pak kategorie v rámci jedné typologie bývají založeny v podmínkách nestejnorodé nebo překrývající se povahy. Objevují se pak vedle sebe typy postavené na elementární serialitě, typy odvozené od specifických narativních vlastností, typy postavené na spekulativní bázi atp. Případem elementární seriality je otázka, zda epizody navažují či nenavažují, již v nějaké podobě najdeme u všech navržených typologií. Ve stejných typologiích se ovšem objevují i typy odvozené od

zvláštních narativních vlastností, jako je třeba otázka, zda vyprávění směřuje k nějakému cíli, či naopak k žádnému cíli nesměruje (Calabrese 1992; Ndalians 2005). Jenže jak uvidíme dále, podobnou otázku si lze klást i u typů odvozených od seriality – a jedna kategoriální podmínka tak zjevně není vůči té druhé jedinečná. Obměnou tohoto problému jsou pak kategorie neurčitě odlišené. Umberto Eco sice svůj text o inovaci, opakování a seriálech využil přinejmenším třikrát (Eco 1990a–c; Eco 2002: 161–188; Eco 2004: 93–111), ovšem ve všech případech se opakuje hned několik nejasných rozlišení, přičemž se zaměřím na to problematičtější z nich. Není totiž zjevný strukturní rozdíl mezi *retakem*, *seriálem* a *ságou*. V retaku podle Eca „dochází k recyklaci postav dřívějšího úspěšného příběhu, aby potom bylo možné tyto postavy znovu využít ve vyprávění o jejich dalších osudech i po skončení předchozího dobrodružství. Nejslavnějším příkladem je Dumasův román *Tři mušketýři po dvaceti letech*; z nedávné doby je možné jmenovat „pokračující“ verze *Hvězdných válek* nebo *Supermana*“ (Eco 2004: 95). Seriál pak podle Eca „funguje na bázi jisté ustálené situace a omezeného počtu fixních hlavních postav, kolem kterých se pohybují postavy sekundární, jež se mění“ (Eco 2004: 96), přičemž přímo odkazuje ke svému staršímu textu o *Supermanovi*. A nakonec „sága se liší od seriálu v tom, že se týká příběhu určité rodiny a zajímá ji „historické“ plynutí času. [...] Může mít podobu kontinuální (postava je sledována od narození ke smrti; totéž platí pro syna, vnuka a tak dál až do nekonečna) anebo stromovitou“ (Eco 2004: 97). Eco odlišuje ságu od seriálu – jehož je podle něj převlečenou podobou – tím, že postavy v ní procházejí „změnou, ale navzdory své historizované podobě opakuje stejný příběh, byť se na první pohled zdá, že oslavuje plynutí času“ (Eco 2004: 97–98). Dejme tomu, ale je-li sága převlečeným seriálem, proč je vůči němu ekvivalentní kategorií? Ovšem mnohem problematičtější je to s retakem, který seriálu i sáze v typologii předchází. *Supermana* zmiňuje Eco jak v retaku, tak v seriálu – a vskutku je obojím. *Hvězdné války* podchycující stromovité dějiny rodu Skywalkerů jsou pro změnu příkladnou ságou – stejně jako *Tři mušketýři po dvaceti letech* mapující kontinuálně osudy čtyř hrdinů (dokonce následoval i jeden díl *Tři mušketýři ještě po deseti letech*). Ačkoli tedy Eco sugeruje strukturní diferenciaci kategorií, rozlišení je příliš nejasné. Současně by se dal problém Ecova rozlišení textu najít krom definice i v podmínce: *retake* je pragmatické vymezení (pokračování je důsledkem úspěchu díla), *seriál* syntaktické vymezení (vztahy mezi částmi) a nakonec *sága* sémantické vymezení (význam a téma). Třebaže však Ecův text nefunguje

jako typologie, je dodnes inspirativní a vlivný pro své zachycení některých překrývajících se vyprávěcích taktik a diskusi o jejich historickém i estetickém uchopení.

Za třetí, úskalí dosavadních typologií spočívá v přinejmenším implicitně obsaženém, ale nakonec víceméně sdíleném předpokladu, že jeden konkrétní seriálový celek odpovídá jednomu typu, a tedy jednomu strukturnímu uspořádání. Jenže takový předpoklad je jednoduše mylný, jak ukazují například seriály jako *Doctor Who* nebo *Akta X* (1993–2016), které v rámci jednoho seriálového celku zapojují řadu strategií navazování a variování epizod. Některé epizody *Akta X* stojí samostatně a nejsou nijak dějově provázány s epizodami dalšími. Jiné epizody sice vyprávějí samostatné příběhy, ale v určité významové linii či významových liniích otevřeně pokračují v nejméně jedné epizodě další. Najdeme tu i epizody, které na sebe úzce navazují ve všech dějových liniích a rozvíjejí jeden příběh. A nakonec zbývají epizody *Akta X*, které zpětně přepisují významy epizod předchozích. Jestliže tedy daný předpoklad, že jedno seriálové dílo jako celek odpovídá jednomu typovému uspořádání, očividně neplatí třeba jen u určitého vzorku děl, jež ale nutně spadají pod seriálovou fikci jako objekt zkoumání, nelze s ním nadále v žádném ohledu pracovat.

¹² Jakkoli uvažuji o serialitě ve smyslu definovaném dále jako o jevu, jenž se projevuje napříč narativními uměleckými formami, zkoumám v této knize její rysy dominantně v souvislosti s televizním seriálem (s občasnými exkurzy do filmu), protože na rozdíl od literatury, divadla či kinematografie představuje vyprávění na pokračování v televizi dominantní modus fikční tvorby (srov. Gwenllian-Jones 2005: 527). Poskytuje mi tak vzájemně porovnatelný vzorek jak pro zkoumání seriality, tak pro zkoumání konkrétních děl. Vágnost podobného vymezení vzorku shledávám metodicky přípustnou, neboť neusiluje o reprezentativnost pro určitou kulturní praxi v určité době na určitém místě. Předpokládám přitom, že mnohé zde poskytnuté hypotézy platné pro serialitu televizní budou rozvinutelné třeba i pro serialitu komiksovou, jíž se ale u nás věnují jiní badatelé, v souvislosti s poetikou pak především Pavel Kořínek (Kořínek 2008; Kořínek 2015). Ten současně zpřehlednil dosavadní stav bádání v kapitole o serialitě v komiksu z knihy *V panelech a bublinách* (Kořínek – Foret – Jareš 2015: 243–268). Srov. též kapitolu o vyprávění (Kořínek – Foret – Jareš 2015: 209–225).

A naopak, třebaže se zabývám televizní seriálovou produkcí, můj výzkum je vědomě omezen na textové rysy zkoumaných děl z různých

zemí, různých dob či různých forem televizního vysílání, přičemž nezohledňuje produkční ani distribuční kontexty a kladé si otázky spojené se serialitou v souladu s cíli formulovanými výše.

Z této pozice ovšem považuji za důležité se alespoň krátce vyrovnat s metodologickou námitkou Jane Feuerové, která v článku „Narrative Form in American Network Television“ z roku 1986 v jedné z prvních kapitol své studie – argumentující z pozic lacanovské psychoanalýzy a ideologické kritiky – tvrdí, že u seriálů není případné mluvit o světě příběhu (diegezi), protože jsou v televizním toku neustále přerušovány komentáři mimo obraz, reklamními vsuvkami a upoutávkami na jiné pořady, takže se nevytváří a neudrhuje představa do sebe uzavřeného fikčního časoprostoru (Feuer 1986: 104–105). Předpoklad o interaktivitě televizního média je napojen na psychoanalytické a obecněji ideologicky kritické pole uvažování o textech jako modelech manipulace se subjektovou pozicí diváka, a tak z těchto pozic dává smysl, protože kino je pohlcující, kdežto televize je sebeuvědomělejší, rozrušuje pohlcující efekt, byť podle Feuerové ideologicky značně manipulativně. Jenže v tu chvíli už Feuerová nerozporuje samu možnost zkoumat seriály jako do sebe uzavřené fikční světy, protože tento efekt přisuzuje nikoli dílu či divákovi, nýbrž aparátu.

Zřejmě i filmy pak podle ní tuto schopnost v televizi ztrácejí – jen je překvapivé, že neuvažuje o televizních tocích typu HBO (jež vznikla už roku 1972), která své vysílání reklamami nepřerušuje a její seriály by pak mohly pro změnu být seriály jiného řádu, tvořit jejími slovy „diegetické“ fikce. V tomto ohledu tedy její argument není pro poetiku seriálové fikce validní, neboť jde toliko o předpoklad spojený s aparátem (v souvislostech osmdesátých let) – a neobstojí ani v konfrontaci s diváctvím. Domnívám se totiž, že je-li divák schopen v paměti udržet informace o předchozích epizodách třeba mýdlové opery i s týdenními odstupy (což očividně je, jak prokazuje např. etnografický výzkum sledování *Dallasy* v Ang 1985; srov. též Ang 1991), není důvod se domnívat, že by na informace o stavu věcí ve světě příběhu nebyl schopen v rozrušení ze změny diskurzu (srov. Feuer 1986: 104–105) navázat po reklamní či zpravodajské pauze.

¹³ Jakkoli se přitom poetika rozvinula převážně v literární teorii (srov. Hrushovski 1976: xv; Žirmunskij 1980: 17; Doležel 2000: 13; Todorov 2000a), lze ji využít i při zkoumání televizních seriálů. Podobnou myšlenku rozvíjí i Jason Mittell ve své obsáhlé monografii *Complex TV. Poetics of Contemporary Television Storytelling* (Mittell 2015). Třebaže však jeho výzkum současné televizní poetiky sdílí některé

základní předpoklady se zde předkládaným výzkumem (např. soustřeďování se na výstavbu díla), naše cíle se liší a klademe si jiné otázky.

Mittell (a) centrem svého zájmu činí povahu a vývoj určitého narativního modu v americké televizní produkci, a to během určitého období. A zároveň (b) svůj výklad splétá především kolem relativně samostatných kapitol ve formě případových sond, které nabízejí soubor zaslíbených úvah o rozmanitém množství problémů: začátky, autorství, postavy, porozumění, hodnocení, seriálové melodrama, orientující paratexty, transmediální vyprávění, konce.

Ve prospěch aplikace poetických nástrojů na audiovizuální fikci ovšem hovoří i badatelská tradice. Ruští formalisté na jedné straně pojmenovali svůj sborník filmověteoretických textů *Poetika kino* (Ejchenbaum 1927; srov. Mihálik 1986) a na druhé straně se desítky let zpřesňuje a rozvíjí neoformalistická poetika filmu (Thompson 1981; Thompson 1988; Bordwell 1983; Bordwell 1985; Bordwell 2008; srov. Kokeš 2015c).

¹⁴ Hlásím se k myšlenkové tradici teorie fikčních světů, která chápe a zkoumá světy narativních děl jako sémioticky „založené a specificky strukturované entity, k jejichž odkrývání přináší nové a zásadní impulsy, a to právě v souvislosti se studiem fikčních textů“ (Fořt 2005: 7). Teorie fikčních světů se jako perspektiva rozvíjí od sedmdesátých let minulého století, přičemž mezi její nejvlivnější představitele spadají například Umberto Eco se zakladatelskou knihou *Lector in fabula* (Eco 2010; původně 1979), studií *Malé světy* (Eco 1997a; původně 1989) a souborem přednášek *Šest procházek literárními lesy* (Eco 1997b), Thomas Pavel s knihou *Fikční světy* (Pavel 2012, původně 1986), Marie Laure Ryanová s monografií *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Ryan 1991), Ruth Ronenová s knihou *Možné světy v teorii literatury* (Ronenová 2006; původně 1994) a zejména Lubomír Doležel, který po sérii programových studií (Doležel 1976a; Doležel 1976b; Doležel 1976c; Doležel 1980; Doležel 1997) sjednotil své poznání v monografii *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Doležel 2003; původně 1998). Doležel ostatně jako jediný ze zakladatelů teorie fikčních světů v projektu soustavně pokračuje, např. v knihách *Fikce a historie v období postmoderny* (Doležel 2008a) a *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy* (Doležel 2014).

¹⁵ Nad smyslem a/nebo funkcemi konců se zamýšlel např. Kermode 2007 (v literatuře) nebo Neupert 1995 (ve filmu), v souvislosti se současnými americkými seriály pak Mittell 2015: 319–353.

¹⁶ Třetím případným modem diváctví je *historické diváctví*, jež bere v úvahu konkrétní kulturní a historické souvislosti, ovšem v této knize jsem je nakonec potlačil, protože jako celek neusiluje o dějpravné ambice. K mé dvojici diváků je do jisté míry analogické pojetí modelového čtenářství u Umberta Eca, srov. např. Eco 2010: 68, 65–84. Eco svůj koncept zařazuje i do širší diskuse o čtenářsky orientovaných poetikách (srov. např. Wolff 1971), např. in Eco 2004: 53–73. Na rozdíl od Eca však s diváctvím nepracuji jako s modelovým produktem textu, nýbrž jako s nástrojem poetologa fikce.

¹⁷ Tímto se odkazuji k teorii formování pojmů Ernsta Cassirera (srov. Cassirer 1953: 3–26), jakkoli se jeho systémem myšlení jen volně inspiroji, protože jeho pojetí je mnohem komplexnější a krácí napříč dějinami utváření i rozumění pojmů od Aristotela přes Berkeleyho nebo Milla až do počátku dvacátého století. Serialita jako objekt zkoumání nepředstavuje substanční pojem – nepředpokládá se tedy, že podobnosti mezi díly rozpoznávané jako odpovídající serialitě jsou skutečnými vlastnostmi těchto děl, nýbrž toliko principy určitého logického uspořádání. Serialita by tudíž v Cassirerově členění byla *pojmem vztahovým*, neboť podobnost mezi díly se nepovažuje za vlastnost děl samých, nýbrž za nástroj zobecnění, umožňující zařadit různorodá díla na základě stanovených rysů do jedné třídy (srov. Steiner 2011: 101–103).

¹⁸ Vybíral jsem z děl velkého množství zemí napříč dlouhým obdobím od padesátých let minulého století do současnosti, byť ve výkladu budou použity převážně příklady z angloamerické a české produkce, které – jak předpokládám – bude čtenář znát spíše. Usiloval jsem, abych v souboru děl s jistými rodinnými či rodovými podobnostmi pokryl co nejširší „příbuzenstvo“ a co nejvíc „generací“ (Wittgenstein 1998: 46/I.67). Tyto seriály jsem srovnal, vztáhl k pěti typům seriality, zkonstruoval teoretický systém a vyvodil nejběžnější postupy, přičemž hypotézy byly průběžně na dalším materiálu analyticky prověřovány. Minimálním vzorkem z jednoho seriálového díla byly tři po sobě jdoucí epizody, ovšem výzkum zahrnoval rozbor i jednotlivých řad, několika řad i celých seriálů. Dosažená zjištění o typech seriality v obou úrovních výkladu tak vždy tvoří průmět dvou protisměrných poznávacích běhů: (a) shora dolů teoretickým výzkumem jednotlivých typů coby vědomě umělých konstruktů, (b) zdola nahoru průběžným empirickým výzkumem rozsáhlého vzorku konkrétních děl.

Citované seriály a filmy*

- 24 hodin* (24, USA, 2001–2010)
24 hodin do smrti (D. O. A., Rudolph Maté, USA, 1950)
24: Live Another Day (USA, 2014)
39 stupňů (The 39 Steps, Alfred Hitchcock, Velká Británie, 1935)
A-Team (*The A-Team*, 1983–1987)
Agent bez minulosti (The Bourne Identity, Doug Liman, USA/Německo, 2002)
Agent Carter (USA, 2015–2016)
Agenti S.H.I.E.L.D. (Agents of S.H.I.E.L.D., USA, 2013–?)
Akta X (The X Files, USA, 1993–2016)
Alexandr Dumas starší (Československo, 1970)
Alfred Hitchcock Presents (USA, 1955–1962)
Alias (USA, 2001–2006)
Ally McBealová (Ally McBeal, USA, 1997–2002)
Anatomie lži (Lie to Me, USA, 2009–2011)
Andělé a démoni (Angels & Demons, Ron Howard, USA, 2009)
Angel (USA, 1999–2004)
Ant-Man (Peyton Reed, USA, 2015)
Antoine a Colette (Antoine et Colette, François Truffaut, Francie, 1962)
Arabela (Československo, 1980–1981)
Arabela se vrací aneb Rumburak králem Říše pohádek (Česká republika/Německo, 1993)
Ashes to Ashes (Velká Británie, 2008–2010)
The Avengers (Velká Británie, 1961–1969)
Avengers (The Avengers, Joss Whedon, USA, 2012)
Avengers: Age of Ultron (Joss Whedon, USA, 2015)
Až na konec světa (To the Ends of the Earth, Velká Británie, 2005)
Bangkok Hilton (Austrálie, 1989)
Batman (USA, 1966–1968)
Berlín, Alexandrovo náměstí (Berlin Alexanderplatz, Německo/Itálie, 1980)
Beze stopy (Without a Trace, USA, 2002–2009)
Big Bang Theory: Unaired Pilot, The (USA, 2006)
Bitva o planetu Endor (Ewoks: The Battle for Endor, Jim Wheat – Ken Wheat, USA, 1985)
Boj s časem (Doctor Who, Geoffrey Sax, USA/Velká Británie, 1996)
Bojíte se tmy? (Are You Afraid of the Dark?, Kanada, 1991–2000)
Boss (USA, 2011–2012)
Bournův mýtus (The Bourne Supremacy, Paul Greengrass, USA, 2004)
Bourneovo ultimátum (The Bourne Ultimatum, Paul Greengrass, USA, 2007)

* U filmů uvádím krom původních názvů, zemí výroby a roků vzniku i režiséry, zatímco u televizních seriálů, kde je zpravidla režisérů více, uvádění nejsou – a to pro zachování jednotnosti ani v těch případech, kdy byl režisér pouze jeden.

- Bouře století* (Storm of the Century, Kanada/USA, 1999)
- The Bridge* (USA, 2013–2014)
- Broadchurch* (Velká Británie, 2013–?)
- Buffy, přemožitelka upírů* (Buffy the Vampire Slayer, USA, 1997–2003)
- Byl jednou jeden dům* (Československo, 1974)
- Bylo nás pět* (Československo, 1994)
- Bylo nás šest* (Československo, 1985)
- Captain America: První Avenger* (Captain America: The First Avenger, Joe Johnston, USA, 2011)
- Captain America: Návrat prvního Avengeru* (Captain America: The Winter Soldier, Anthony Russo – Joe Russo, USA, 2014)
- Captain America: Občanská válka* (Captain America: Civil War, Anthony Russo – Joe Russo, USA, 2016)
- Castle na zabiti* (Castle, USA, 2009–2016)
- Cirkus Humberto* (Československo, 1988)
- Co přináší řeka* (All the Rivers Run, Austrálie, 1983)
- Columbo* (USA, 1968–2003)
- The Company* (USA, 2007)
- Coronation street* (Velká Británie, 1960–?)
- Cranford* (Velká Británie, 2007)
- Černá sanitka* (Česká republika, 2008)
- Černé zrcadlo* (Black Mirror, Velká Británie, 2013–?)
- Člověk z mramoru* (Człowiek z marmuru, Polsko, Andrzej Wajda, 1977)
- Člověk ze železa* (Człowiek z żelaza, Andrzej Wajda, Polsko, 1981)
- Dallas* (USA, 1978–1991)
- Darebák jedna: Star Wars Story* (Rogue One: A Star Wars Story, USA, 2016)
- Daredevil* (USA, 2015–?)
- Dawsonův svět* (Dawson's Creek, USA, 1998–2005)
- The Day of the Triffids* (Velká Británie, 1981)
- Death Note – Zápisník smrti* (Death Note: Desu nôto, 2006–2007)
- Dekalog* (Polsko, 1989–1990)
- Detektiv Martin Tomsa* (Česká republika, 1994–1998)
- Detektiv Remington Steele* (Remington Steele, USA, 1982–1987)
- Divadlo Raye Bradburyho* (The Ray Bradbury Theater, Francie/USA/Velká Británie/Kanada/Nový Zéland, 1985–1992)
- Divoký anděl* (Muñeca brava, Argentina, 1998–1999)
- Dobrá voda* (Československo, 1982)
- Dobrodružství Ewoků* (The Ewok Adventure, John Korty, USA, 1984)
- Dobrodružství kriminalistiky* (Československo/Německo/Francie, 1989–1993)
- Dobrodružství Sarah Jane* (The Sarah Jane Adventures, Velká Británie, 2007–2011)
- Doctor Strange* (Scott Derrickson, USA, 2016)
- Doctor Who* (Velká Británie, 1963–1988)
- Domek z karet* (House of Cards, USA, 2013–?)
- Domek z karet* (House of Cards, Velká Británie, 1990)
- Dr. House* (House M. D., USA, 2004–2012)
- Draculův švagr* (Česká republika, 1996)
- Dynastie* (Dynasty, USA, 1981–1989)
- Ďáblova lest* (Česká republika, 2009)
- Esmeralda* (Mexiko, 1997)
- Espionage* (USA, 1963–1964)
- Everwood* (USA, 2002–2006)
- The Fall* (Velká Británie, 2013–?)
- Fantastická zvířata a kde je najít* (Fantastic Beasts and Where to Find Them, David Yates, Velká Británie/USA, 2016)
- Fantomas* (Louis Feuillade, Francie, 1913–1914)
- Firefly* (USA, 2002–2003)
- Flashforward* (USA, 2009–2010)
- Frankenstein* (James Whale, USA, 1931)
- Frankensteinova nevěsta* (Bride of Frankenstein, James Whale, USA, 1935)
- Frankensteinův syn* (Son of Frankenstein, Rowland V. Lee, USA, 1939)
- The Fugitive* (USA, 1963–1967)

- The Game* (Velká Británie, 2014)
- Gladiátor* (Gladiator, Ridley Scott, USA/Velká Británie, 2000)
- Gottwald* (Československo, 1986)
- Harry Potter a Kámen mudrců* (Harry Potter and the Philosopher's Stone, Chris Columbus, USA/Velká Británie, 2001)
- Harry Potter a Tajemná komnata* (Harry Potter and the Chamber of Secrets, Chris Columbus, USA/Velká Británie/Německo, 2002)
- Harry Potter a vězeň z Azkabanu* (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, Alfonso Cuarón, Velká Británie/USA, 2004)
- Harry Potter a Ohnivý pohár* (Harry Potter and the Goblet of Fire, Mike Newell, USA/Velká Británie, 2005)
- Harry Potter a Fénixův řád* (Harry Potter and the Order of the Phoenix, David Yates, USA/Velká Británie, 2007)
- Harry Potter a Princ dvojí krve* (Harry Potter and the Half-Blood Prince, David Yates, USA/Velká Británie, 2009)
- Harry Potter a Relikvie smrti – část 1* (Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1, David Yates, USA/Velká Británie, 2010)
- Harry Potter a Relikvie smrti – část 2* (Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2, David Yates, USA/Velká Británie, 2011)
- Havran* (The Raven, James McTeigue, USA/Maďarsko/Španělsko, 2012)
- Helena a její chlapci* (Hélène et les garçons, Francie, 1992–1994)
- Hercule Poirot* (Agatha Christie's Poirot, 1989–2013)
- Hobit: Neočekávaná cesta* (The Hobbit: An Unexpected Journey, Peter Jackson, USA/Nový Zéland, 2012)
- Hobit: Šmakova dračí poušť* (The Hobbit: The Desolation of Smaug, Peter Jackson, USA/Nový Zéland, 2013)
- Hobit: Bitva pěti armád* (The Hobbit: The Battle of the Five Armies, Peter Jackson, USA/Nový Zéland, 2014)
- Holocaust* (USA, 1978)
- Horizon* (Velká Británie, 1964–?)
- The Hour* (Velká Británie, 2011–2012)
- Hra o trůny* (Game of Thrones, USA/Velká Británie, 2011–?)
- Hranice nemožného* (Fringe, USA, 2008–2013)
- Hrát králem* (To Play the King, Velká Británie, 1993)
- Chalupáři* (Československo, 1975)
- Charlieho andělci* (Charlie's Angels, USA, 1976–1981)
- Chobotnice* (La Piovra, Itálie, 1984–1999)
- Invaze* (Invasion, USA, 2005–2006)
- Iron Man* (Jon Favreau, USA, 2008)
- Iron Man 2* (Jon Favreau, USA, 2010)
- Iron Man 3* (Iron Man Three, Shane Black, USA/Čína, 2013)
- Jak svět přichází o básníky* (Dušan Klein, Československo, 1982)
- Jak básníci přicházejí o iluze* (Dušan Klein, Československo, 1984)
- Jak básníkům chutná život* (Dušan Klein, Československo, 1987)
- Jak básníci neztrácejí naději* (Dušan Klein, Česká republika, 2003)
- Jak básníci čekají na zázrak* (Dušan Klein, Česká republika, 2016)
- Jak jsem potkal vaši matku* (How I Met Your Mother, USA, 2005–2014)
- Jake a tlustoch* (Jake and the Fatman, USA, 1987–1992)
- Jason Bourne* (Paul Greengrass, USA, 2016)
- Jeden musí z kola ven* (Tinker Tailor Soldier Spy, Tomas Alfredson, Velká Británie/Francie, 2011)
- Jeremiah* (USA/Kanada, 2002–2004)
- Jericho* (USA, 2006–2008)
- Jessica Jones* (USA, 2015–?)
- Jistě, pane ministře* (Yes, Minister, Velká Británie, 1980–1984)
- Jistě, pane premiére* (Yes, Prime Minister, Velká Británie, 1986–1988)
- Judex* (Louis Feuillade, Francie, 1916–1917)
- K-9 and Company: A Girl's Best Friend* (John Black, Velká Británie, 1981)
- Kancl* (The Office, Velká Británie, 2005–2013)
- The Killing* (USA, 2011–2014)
- Knight Rider* (USA, 1982–1986)
- Kojak* (USA, 1973–1978)
- Konec básníků v Čechách* (Dušan Klein, Česká republika, 1993)
- Krajní meze* (The Outer Limits, USA, 1995–2002)
- Království* (Riget, Dánsko/Francie/Německo/Švédsko 1994–1997)

- Kriminálka Anděl* (Česká republika, 2008–2014)
- Kriminálka Las Vegas* (CSI: Crime Scene Investigation, USA, 2000–2015)
- Kriminálka Miami* (CSI: Miami, USA, 2002–2012)
- Kriminálka New York* (CSI: NY, USA, 2004–2013)
- Kriminálka: Oddělení kybernetiky* (CSI: Cyber, USA, 2015–2016)
- Krok za krokem* (Step by Step, USA, 1991–1998)
- Krokodýl Dundee* (Crocodile Dundee, Peter Faiman, Austrálie, 1986)
- Křeček v noční košili* (Československo, 1987)
- Láska na útěku* (L'Amour en fuite, François Truffaut, Francie, 1979)
- Láska ve dvaceti letech* (L'amour à vingt ans, Renzo Rossellini – Šintaró Išihara – Marcel Ophüls – Andrzej Wajda – François Truffaut, Francie/Itálie/Německo/Polsko, 1962)
- Létající Čestmír* (Československo, 1983)
- Life on Mars* (Velká Británie, 2006–2007)
- Lovci duchů* (Supernatural, USA, 2005–?)
- MacGyver* (USA, 1985–1992)
- Magnum* (USA, 1980–1988)
- Malá čarodějnice* (Československo, 1986)
- Malý pitaval z velkého města* (Československo, 1982–1986)
- Matlock* (USA, 1986–1995)
- Matrix Reloaded* (The Matrix Reloaded, Andy Wachowski – Larry Wachowski, USA/Austrálie, 2003)
- Médium* (Medium, USA, 2005–2011)
- Mentalista* (The Mentalist, USA, 2008–2015)
- Městečko Twin Peaks* (Twin Peaks, USA, 1990–1991)
- MI5* (Spooks, Velká Británie, 2002–?)
- Millerova křižovatka* (Miller's Crossing, Joel Coen – Ethan Coen, USA, 1990)
- Minority Report* (USA, 2015)
- Mission: Impossible* (USA, 1966–1973)
- Mission: Impossible* (Brian De Palma, USA, 1996)
- Mission: Impossible III* (J. J. Abrams, USA/Německo/Čína, 2006)
- Modré stíny* (Česká republika, 2016)
- Monty Pythonův létající cirkus* (Monty Python's Flying Circus, Velká Británie, 1969–1974)
- Mr. Bean* (Velká Británie, 1989–1995)
- Mr. Bean's Wedding* (Velká Británie, 2007)
- Mr. Bean: Funeral* (Velká Británie, 2015)
- Mrs. Columbo* (USA, 1979–1980)
- Můj přítel Monk* (Monk, USA, 2002–2009)
- Muž na radnici* (Československo, 1976)
- My všichni školou povinní* (Československo, 1984)
- Myšlenky zločince* (Criminal Minds, USA/Kanada, 2005–?)
- Na sever Severozápadní linkou* (North by Northwest, Alfred Hitchcock, USA, 1959)
- Námořní vyšetřovací služba* (NCIS: Naval Criminal Investigative Service, USA, 2003–?)
- Návrat do budoucnosti II* (Back to the Future Part II, Robert Zemeckis, USA, 1989)
- Návrat Sherlocka Holmese* (The Return of Sherlock Holmes, Velká Británie, 1986)
- Nejnebezpečnější hra* (The Most Dangerous Game, Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel, USA, 1932)
- Nemocnice Chicago Hope* (Chicago Hope, USA, 1994–2000)
- Nemocnice na kraji města* (Československo, 1977–1981)
- Nemocnice na kraji města po dvaceti letech* (Česká republika, 2003)
- Nemocnice na kraji města – nové osudy* (Česká republika, 2008)
- Nepřítel státu* (Enemy of the State, Tony Scott, USA, 1998)
- Neuvěřitelné příběhy* (Amazing Stories, USA, 1985–1987)
- Neuvěřitelný Hulk* (The Incredible Hulk, Louis Leterrier, USA, 2008)
- Night Gallery* (USA, 1969–1973)
- Nikdo mne nemá rád* (Les quatre cents coups, François Truffaut, Francie, 1959)
- Nulová šance* (Mission: Impossible, USA, 1988–1990)
- Občan Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, USA, 1941)

- Odložené případy* (Cold Case, USA, 2003–2010)
- Odysea* (The Odyssey, Kanada, 1992–1994)
- Okres na severu* (Československo, 1981)
- Ordinace v Růžové zahradě* (Česká republika, 2005–?)
- Ošklivka Betty* (Yo soy Betty, la fea, Kolumbie, 1999–2001)
- The Outer Limits* (USA, 1963–1965)
- Pán času* (Doctor Who, Velká Británie, 2005–?)
- Pán prstenů: Společenstvo Prstenu* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, USA/Nový Zéland, 2001)
- Pán prstenů: Dvě věže* (The Lord of the Rings: The Two Towers, Peter Jackson, USA/Nový Zéland, 2002)
- Pán prstenů: Návrat krále* (The Lord of the Rings: The Return of the King, Peter Jackson, USA/Nový Zéland, 2003)
- Panství Downton* (Downton Abbey, Velká Británie, 2010–?)
- Paulina v nebezpečí* (The Perils of Pauline, Louis J. Gasnier – Donald MacKenzie, USA, 1914)
- Le Pied qui étreint* (Jacques Feyder, Francie, 1916)
- Pod kupolí* (Under the Dome, USA, 2013–2015)
- Podfukáři* (Hustle, Velká Británie, 2004–2012)
- Pohádky o mašinkách* (Československo, 1987)
- Pohotovost* (ER, USA, 1994–2009)
- Polda z Marsu* (Life on Mars, USA, 2008)
- Police Call* (USA, 1954)
- Poslední zůstává* (Last Man Standing, Walter Hill, USA, 1996)
- Pravěk útočí* (Primeval, Velká Británie, 2007–2011)
- Právo a pořádek* (Law & Order, USA, 1990–2010)
- Pretty Woman* (Garry Marshall, USA, 1990)
- Pro hrst dolarů* (Per un pugno di dollari, Sergio Leone, Itálie, 1964)
- Procitnutí* (Awake, USA, 2012)
- Přátelé* (Friends, USA, 1994–2004)
- Přejděte na druhou stranu* (Československo, 1988)
- Přežít!* (Survivors, Velká Británie, 2008–2010)
- Příběhy Alfreda Hitchcocka* (Alfred Hitchcock Presents, USA, 1985–1989)
- Příběhy ze záhrobí* (Tales from the Crypt, USA, 1989–1996)
- Pýcha a předsudek* (Pride and Prejudice, Velká Británie, 1995)
- The Quiet Earth* (Geoff Murphy, Nový Zéland, 1985)
- Rodina Sopranů* (The Sopranos, USA, 1999–2007)
- Rodinný krb* (Domicile conjugal, François Truffaut, Francie/Itálie, 1970)
- Roseanne* (USA, 1988–1997)
- Rubicon* (USA, 2010)
- Rumburak* (Československo, 1984)
- Sága rodu Forsytů* (The Forsyte Saga, Velká Británie, 2002–2003)
- Sanitka* (Československo, 1984)
- Sanitka 2* (Česká republika, 2013)
- Sběratelé kostí* (Bones, USA, 2005–?)
- Sedmnáct zastavení jara* (Semnadsat mgnovenij vesny, Sovětský svaz, 1973)
- Sherlock* (Velká Británie, 2010–?)
- Sherlock Holmes* (Arthur Berthelet, USA, 1916)
- Sherlock Holmes* (Guy Ritchie, USA/Německo, 2009)
- Simplemente María* (Peru, 1969)
- Skleněný klíč* (The Glass Key, Stuart Heisler, USA, 1942)
- Slavné historky zbrojnické* (Československo, 1986)
- Slečna Marplová* (Agatha Christie's Marple, Velká Británie, 2004–2014)
- Slovutný detektiv Holmes* (Meitantei Holmes, Japonsko, 1984–1985)
- Smiley's People* (Velká Británie, 1982)
- Soukromé pasti* (Česká republika, 2008–2011)
- Star Trek* (USA, 1966–1969)
- Star Trek: Hluboký vesmír devět* (Star Trek: Deep Space Nine, USA, 1993–1999)
- Star Trek: Vesmírná loď Voyager* (Star Trek: Voyager, USA, 1995–2001)
- Star Trek: Enterprise* (USA, 2001–2005)
- Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* (Star Wars: Episode IV – A New Hope, George Lucas, USA, 1977)

- Star Wars: Epizoda V – Impérium vrací úder* (Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back, Irvin Kershner, USA, 1980)
- Star Wars: Epizoda VI – Návrat Jediho* (Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi, Richar Marquand, USA, 1983)
- Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace, George Lucas, USA, 1999)
- Star Wars: Epizoda II – Klony útočí* (Star Wars: Episode II – Attack of the Clones, George Lucas, USA, 2002)
- Star Wars: Epizoda III – Pomsta Sithů* (Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith, George Lucas, USA, 2005)
- Star Wars: Klonové války* (Star Wars: The Clone Wars, Dave Filoni, USA/Singapur, 2008)
- Star Wars: Clone Wars* (USA, 2003)
- Star Wars Povstalci* (Star Wars Rebels, USA, 2014)
- Star Wars: Síla se probouzí* (Star Wars: The Force Awakens, J. J. Abrams, USA, 2015)
- Stefanie* (Für alle Fälle Stefanie, Německo, 1995–2004)
- Stranger Things* (USA, 2016–?)
- Strážci Galaxie* (Guardians of the Galaxy, James Gunn, USA, 2014)
- Světáci* (Československo, 1969)
- Šestý smysl* (The Sixth Sense, M. Night Shyamalan, USA, 1999)
- Šifra mistra Leonarda* (The Da Vinci Code, Ron Howard, USA, 2006)
- Tak jde čas* (Days of Our Lives, USA, 1965–?)
- Tělesná stráž* (Yōjinbō, Akira Kurosawa, Japonsko, 1961)
- Temný případ* (True Detective, USA, 2014–?)
- Teorie velkého třesku* (The Big Bang Theory, USA, 2007–?)
- The Wire: Špína Baltimoru* (The Wire, 2002–2008)
- Thor* (Kenneth Branagh, USA, 2011)
- Thor: Temný svět* (Thor: The Dark World, Alan Taylor, USA, 2013)
- Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (Velká Británie, 1979)
- To je vražda, napsala* (Murder, She Wrote, USA, 1984–1996)
- Torchwood* (Velká Británie, 2006–2011)
- Trosečník* (Cast Away, Robert Zemeckis, USA, 2000)
- Tři barvy: Modrá* (Trois couleurs: Bleu, Krzysztof Kieślowski, Francie/Polsko, 1993)
- Tři barvy: Bílá* (Trois couleurs: Blanc, Krzysztof Kieślowski, Francie/Polsko/Švýcarsko, 1994)
- Tři barvy: Červená* (Trois couleurs: Rouge, Krzysztof Kieślowski, Francie/Polsko/Švýcarsko, 1994)
- Tři dny Kondora* (Three Days of the Condor, Sydney Pollack, USA, 1975)
- Tudorovci* (The Tudors, Irsko/Kanada/USA, 2007–2010)
- The Twilight Zone* (USA, 1959–1964)
- Ukradené polibky* (Baisers volés, François Truffaut, Francie, 1968)
- Ulice* (Česká republika, 2005–?)
- Upíři* (Les Vampires, Louis Feuillade, Francie, 1915–1916)
- Uprchlík* (The Fugitive, Andrew Davis, USA, 1993)
- Uprchlík* (The Fugitive, USA, 2000–2001)
- Utajený* (Caché, Michael Haneke, Francie/Rakousko, 2005)
- V* (USA, 1984–1985)
- VALL-I* (WALL-E, Andrew Stanton, USA, 2008)
- Ve znamení Merkura* (Československo, 1978)
- Věřte, nevěřte* (Beyond Belief: Fact or Fiction, USA, 1997–2002)
- Vražda na objednávku* (Dial M for Murder, Alfred Hitchcock, USA, 1954)
- Vražedná čísla* (Numb3rs, USA, 2005–2010)
- Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, Československo, 1968)
- Whitechapel* (Velká Británie, 2009–2013)
- Z archivu Sherlocka Holmese* (The Adventures of Sherlock Holmes, Velká Británie, 1985)
- Za rozbřesku* (Day Break, USA, 2006)
- Zabij mě něžně* (Killing Me Softly, Chen Kaige, USA, 2002)
- Záhada hlavolamu* (Československo, 1969)
- Zóna soumraku* (The Twilight Zone, Kanada/USA, 2002–2003)
- Ztraceni* (Lost, USA, 2004–2010)
- Živí mrtví* (The Walking Dead, USA, 2010–?)
- Žralok* (Shark, USA, 2006–2008)

Worlds To Be Continued

Analysing Possibilities of Serial Narrativity

Radomír D. Kokeš

SUMMARY

The book *Worlds To Be Continued. Analysing Possibilities of Serial Narrativity* is built upon the assumption that fictional stories presented as serials have been a longstanding part of nearly everyday experience with narrative arts; capitalizing on the case of TV shows, it presents the intellectual framework, research background and analytical tools to effectively describe, explore and explain serial fiction.

The approach is theoretically grounded in *serial fiction poetics*, which aims to (1) present a systemic explanation of serial fiction, (2) capture a variability of artistic possibilities of serial narrative and, (3) offer tools for the analysis of actual serial works.

The original concept of *seriality* serves as foundation for the first and second aims; it remains as mere background for analytical hypotheses with regard to the third aim. Serial fiction poetics, as presented here, assumes the presence of a space-time continuum, which is created by the work through interaction with its audience. This process is termed a *fictional macroworld*: narrated stories take place within its conditions and settings. Each episode of a serial constitutes an *episodic world*; *seriality* denotes a relationship between the state of affairs in a macroworld at the end of a current episode and the state of affairs in the macroworld at the end of the previous one. Depending on the intensity of connectedness between these two states and the relations of fictional characters to them, the book presents a typology of seriality, which serves as a functional and heuristic categorization, yet not as a substantive one.

(1) In the case of a *separate seriality* type, no fictional characters share the state of affairs at the end of the current episode with the state of affairs at the end of the previous one (e.g. *The Twilight Zone*, 1959–1964). (2) In the case of a *non-sequential seriality* type, the current episode shares at least one fictional character with the state of the macroworld at the end of the previous one, without any open connection between these episodic worlds on the level of narrative causality (e.g. *Columbo*, 1968–2003). (3) In the case of a *semisequential seriality* type, episodic worlds represent rather closed narrative units but they include at least one causal line of events, which continues in the state of affairs in the following episode (e.g. most of *House, M.D.*, 2004–2012). (4) In the case of a *sequential seriality* type, there are prevalent causal connections among episodic worlds on various levels (e.g. most of *Dallas*, 1978–1991; *Pride and Prejudice*, 1995; *Stranger Things*, 2016–?). (5) Lastly, in the case of a *disrupted seriality* type, the standing linear composition of episodic worlds is problematized; instead of a line, it creates a network of relations among fictional elements in both states of affairs in a macroworld, where the currently valid state of affairs in a macroworld is being rewritten or retrospectively changed (e.g. *Arabela*, 1980–1981; *Day Break*, 2006; *Lost*, 2004–2010).

Worlds To Be Continued is divided into three parts, which are all based on analyses of a sample of roughly four hundred television serials from various countries and times.

1. SERIALITY AS A SYSTEM

The first part of the book gives a *systemic explanation of seriality*, using the five types *top-down*, and in these contexts, it describes ways of mediating information (*a narrative outline*) and issues of identifying fictional entities across episodes (*a fictional macroworld arrangement*). Both aspects turned out to be functionally related, and they expose a logic of an inner composition of seriality as a specific kind of fictional representation. The first part stands for a *theoretical-descriptive dimension* of the serial fiction poetics. It deals with relationships of seriality within a theoretical frame and, while considering its systemic transformations, it aims at a clarity of explanations.

2. SERIALITY AS A REGISTRY OF POSSIBILITIES

The second part of the book explores *variable possibilities of serial narrative*. It approaches the types of seriality from its material, *bottom-up*, as it explores preferred registries of artistic solutions both within the types of seriality and in the *crime serial* as a mode of fictional worldmaking. In these contexts, it studies (1) *narrative process* through an original *question-based model* of the analysis of a work, one which is not based on knowledge of a whole work, as in various other narratological concepts, because knowledge of this kind cannot be assumed in case of a serial work. The second part further focuses on (2) *a fictional macroworld dynamics*, which it explains through an original composite model, understanding a fictional macroworld as a dynamic interaction between various areas of a macroworld (*microworlds* and *subworlds*); this dynamics can be utilized to explain its *happening*. The second part of the book stands for a *descriptive-analytical dimension* of the serial fiction poetics. It deals with the art of seriality in a creative frame, explores registries of preferred artistic solutions, and aims at a productive depiction of a field of possibilities.

3. SERIALITY AS ANALYTICAL BACKGROUND

It was deemed necessary in the last, analytical part of the book to limit the range of types of seriality considered appropriate for research interest. Despite the descriptive potential of the typology, it represents a limiting set of categories for a dynamic analysis, disregarding the fact that one serial work often uses various types of seriality in a variety of patterns (e.g. *Doctor Who*, 1963–1988; *The X-Files*, 1993–2016). What is specifically focused upon in the third part of the book are those tools which have so far constituted the basis for an analytical framework (narrative outline, fictional macroworld arrangement, question-based model of a narrative process, and composite model of macroworld dynamics) or its auxiliary categories (*a cultural encyclopaedia*, *immersive spectatorship*, and *analytical spectatorship*). The last two chapters attempt to offer the greatest possible degree of aesthetic sensitivity towards those works analysed and those explanations presented. An analysis of the serial 24 (2001–2010) explores tactics applied to achieve clarity and coherence within a very diverse system of narrative situates the work in the contexts of complex serials and those of *action films of motion*. The closing analysis of *Mr. Bean* (1989–1995) as a serial addresses the more general question of how can we systemically analyse the narrative and macroworld of serials that seemingly consist of a number of rather independent sketches. The third part of the book considers the *analytical dimension* of serial fiction poetics. It explores issues related to the explanatory potential of analyses of individual serial works within an aesthetic frame and aims at a maximum degree of adaptability in relation to the artistic uniqueness of these works.

The three parts of *Worlds To Be Continued* develop and transform, with respect to these three aims, which differ from each other but are also interrelated, only to answer the questions posed, in correspondence with the individual dimensions of serial fiction poetics, in ways that are at the same time systematic and aesthetically sensitive.

Translated by Tomáš Kačer