



zoom **od makra k mikru** *kvazivědecká tendence a koncept novosti* *v seriálu kriminálka las vegas*

—Televizní seriál *Kriminálka Las Vegas* (dále jen *CSI*) představuje mimořádný fenomén nejen v rámci kriminálního žánru, ale výrazně ovlivnil pozici televizních seriálů v produkčních strategiích amerických stanic, způsoby oslovení publika a uplatňované modely vyprávění. Jak dokáže krátký pohled do tabulek sledovanosti kriminálek v devadesátých letech, jeho výchozí pozice v sezoně 2000/2001 nebyla snadná, žánr dlouhodobě stagnoval a dominantním zbožím na trhu byly v průběhu devadesátých let situační komedie, lékařské seriály a soap opery, přičemž na přelomu tisíciletí soap opery nahradily televizní soutěže.

—Všechny nějakým způsobem recyklovaly zavedené modely z předchozích desetiletí a lákaly diváky na už známý typ potěšení. V případě *CSI* – kriminálního seriálu o forenzních vyšetřovatelích – můžeme ale pozorovat zcela rozdílný typ oslovení diváka, spočívající v nabízení konceptu něčeho nového a riskantního, co vyžaduje i nový typ sledování a diváckého zapojování. Můžeme to pozorovat na třech rovinách: 1) ve formálním uspořádání epizod, tedy na rovině stylu a narace; 2) v alegorickém čtení jednotlivých epizod jako reflexe vlastní mediální pozice a vztahu k žánrovým konvencím; 3) na poli marketingu.

výchozí pozice

Kriminální žánr v průběhu osmdesátých let zaznamenal úspěch a díky titulům jako *Magnum*, *Cagneyová & Laceyová*, *Miami Vice* a především *To je vražda, napsala* se téměř pravidelně dostával do desítky nejsledovanějších pořadů sezony, ačkoli stále zůstával ve stínu mýdlových oper a sitkomů. V devadesátých letech se ale v první desítce sledovanosti pětkrát vůbec neobjevil, a nebýt konstantně úspěšných *To je vražda, napsala* a *Policie New York*, našli bychom jej v „top ten“ jenom jednou. Často zmiňované seriály jako *Akta X* nebo *JAG* se do první desítky nikdy nedostaly a do dvacítky jen velmi ojediněle (*Akta X* jen jednou).

—*CSI* vstoupilo do amerických televizí v sezoně 2000/2001, kdy se v žebříčku sledovanosti umístilo na dvanáctém místě (17,6 milionu diváků) za jedenáctým – dlouhodobě běžícím – seriálem *Právo a pořádek* (17,7 milionu). Hned následující sezonu už ale *CSI* najdeme na druhém místě (23,7 milionu), což se za posledních dvacet let žádnému kriminálnímu seriálu nepodařilo. Do první desítky se na sedmé místo prosadilo i *Právo a pořádek* (18,7 milionu), přičemž jeho paralelní franchise^{/1} spin-off^{/2} *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti* skončil s patnácti miliony čtrnáctý. Do první dvacítky se sice dostal ještě *JAG*, ale pro nás je důležitý konflikt *Zákona a pořádku* se *CSI*.

__Oba se minimálně soustředí na síť dalších vztahů postav (v původním *Zákonu a pořádku* – sjednotíme-li překlad do této podoby) a operují primárně na poli práce. V obou případech jde o to dostat podezřelý před soud, ale... *Zákon a pořádek* staví vyšetřování do značné míry na rozhovorech se svědky a intuici hrdinů, takže je pak samotnému přelíčení věnováno hodně času a je zdrojem napětí. *CSI* představuje nový přístup k vyšetřování, vymezuje se vůči jakémukoli nevědeckému přístupu a cílem hrdinů je rekonstruovat tak precizní síť důkazů a postupně přepracovaných hypotéz, že ji u soudu už nebude možné zpochybnit.

sledovanost:

souboj se zákonem a pořádkem

Zákon a pořádek představuje jednu z nejčistších – výrazněji akcentovanými osobními konflikty nezkrácenou – podobu kriminálního seriálu zaměřeného spíše na procedurální vyšetřování než na akci. Ačkoli jsou jeho novější spin-offy jako *Útvar pro zvláštní oběti* nebo *Zločinné úmysly* více zaměřené na dominantní postavy vyšetřovacího týmu, charakteristické pro *CSI* a jeho spin-offy, stále můžeme obě paralelně běžící franchise série považovat za určité opoziční přístupy k témuž.

__Následující sezonu 2002/2003 spolu ještě dva spin-offy *CSI* a tři spin-offy *Zákona a pořádku* soutěžily v prvních dvou desítkách (*CSI* na první pozici). O dva roky později už ale *CSI* (druhá pozice) a *CSI: Miami* (sedmá pozice) osidlovaly první desítku samotné a všechny tři tituly ze *Zákona a pořádku* zůstaly až na třinácté až osmadvacaté pozici. V dalších letech se rozdíl ještě prohloubil a v sezoně 2006/2007 najdeme mezi prvními padesáti nejsledovanějšími pořady pouze *Útvar pro zvláštní oběti* (11,9 milionu), kdežto *CSI* si stále udržuje čtvrté místo (20,5 milionu), *CSI: Miami* jedenácté (17,1 milionu) a *CSI: New York* třinácté (13,9 milionu).

__Dominantní pozici na televizním trhu – nejen na poli kriminálního žánru – se *CSI* stále daří udržovat, ačkoli s každým dalším spin-offem je sledovanost o něco nižší a následující text se zaměří pouze na originální seriál z Las Vegas. Udržovaná vysoká sledovanost je pozoruhodná – vzhledem k určité omezenosti téměř programově propagovaného konceptu čiré profesionality. Konflikt mezi osobním přesvědčením či zainteresovaností a řečí důkazů je jedním z klíčových témat seriálu, přičemž jakákoli hrozba personálního zkrácení v interpretaci důkazů je považována za zásadní profesionální chybu, kterou je třeba napravit.

__Osobní slabosti postav se tedy nesmí křížit s vyšetřováním, ale jsou nezbytné pro udržování kontinuity seriálu a pozornosti diváka. V záměrně potlačované, ale pravidelně připomínané sémantické rovině seriálu si musí postavy vybírat mezi profesí a osobním životem, přičemž profese vítězí. Špičkový vědec Gil Grissom postupně odepisuje potenciální vztahy, Sara Seidlová řeší občasnou osobní krizi alkoholem, svobodná matka Catherine Willows musí občas se sociálkou bojovat o možnost vychovávat dceru, Warrick Brown má problémy s gamblerským, Nick Stokes se ženami, Jim Brass s dospívající dcerou a Gregg Sanders s hledáním vlastní pozice v týmu.

__Jde pouze o hypotézu, ale pravděpodobnou, že právě ostrý rozpor naprosté profesionality a pouze naznačovaných výrazných nedostatků v osobním životě činí ze *CSI* diváky i po osmi sériích (176 epizodách) přitažlivou kombinaci chladného procedurálního seriálu a plastických postav plných rozporů. Až na ojedinělé epizody, které toto pnutí záměrně ještě zvýrazní, je ale tato rovina vedena spíše jako implicitní a vyvolává u náhodných diváků pocit, že seriál je naprosto depersonalizovaný a ve své procedurálnosti občas nesledovatelný. Všudypřítomná profesionalita je kombinovaná s kvazivědeckým přístupem ve vyšetřování i zobrazování.

__V knize *Reading CSI*¹³ najdeme výše uvedené hypotézy částečně odpovídající text teoreticky Roberty Pearsonové *Anatomasiong Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character*, v němž se v úvodu věnuje epizodě *Nárok obviněných* (*The Accused is Entitled* – druhý díl třetí řady). V ní jsou všechny postavy podrobovány zkoušce vlastní profesionality, když proti nim v soudním sporu stojí odborník na forenzní kriminalistiku Phillip Gerard. Ten se snaží využít slabostí každého z týmu ke zpochybnění jeho důvěryhodnosti, a tedy i předložených důkazů. Pearsonová dokazuje, jak se *CSI* vymyká z kategorie čistě procedurálního epizodického formátu a stojí na půl cesty k navazujícímu seriálu s rozsáhlým dramatickým obloukem.¹⁴

narace: kvazivědecká tendence

Od výsledku svědků, porovnávání jejich výpovědí a víceméně intuitivní interpretace stop (*Zákon a pořádek*) se vyprávění v *CSI* přesouvá k přístupu stavějícímu na ukotvení v exaktních vědách. Potřeba odhalovat systémy, vzorce a sítě dokazatelných souvislostí překonává dříve dominantní potřebu odhalit lidské motivace, respektive chápe lidský faktor pro jeho neověřitelnost ve vyšetřování jako druhotný. Modelový divák podobně specifické formy tudíž musí být neustále vybavován novými znalostmi, přesahujícími rámec běžné občanské zkušenosti.

__Narativní struktura seriálové epizody je tedy nucena zdržovat posun vlastního vyprávění vpřed. Soustředí se spíše na přesvědčivě podanou kvazivědeckou rekonstrukci vyšetřovaného případu. Postavy pak většinu času analyzují a ověřují důkazy umožňující uchopit, co už se stalo (i když to může mít vliv na něco, co se právě děje). Forma tedy v prvním plánu nenabízí tradiční narativní požitky, ale především dává divákovi (pro něj) nové informace. Ten totiž musí mít pocit, že co do vědomostí může držet krok s postavami a sám si na základě nově nabytých informací ověřovat každý jejich posun v rekonstrukci případu.

__Vyprávění samozřejmě nemůže diváka naučit specializované oblasti z chemie, fyziky nebo biologie na ploše několika minut. Poskytne mu však natolik srozumitelné penzum znalostí, aby jednoduchému problému porozuměl a mohl nabyté informace vzápětí sám aplikovat. Důležitější než vlastní vyprávění je tak častá diskuse postav o důkazech, rozsáhlé sekvence podrobného prohledávání míst činu a jednoduché přednášky vysvětlující aktuální problém. Oslovování diváka je vedené paralelně na implicitní i explicitní rovině. Skryté v podobě komunikace postav mezi sebou, otevřeně skrze „vizuální zaměření“. Jde o velmi názorné vizualizace něčeho, o čem postavy pouze mluví nebo co nemohou vidět...

__Tyto „nepřirozené“ vstupy do neviditelného stylu dodržujícího klasickou figuru záběr/protizáběr by mohly v kontinuitě záběrů působit rušivě. Protože však poskytují užitečné informace navíc, formu naopak upevňují. Stávají se pro diváka nepostradatelnou pomocí k orientaci ve vyprávění. Zároveň posilují pocit novátorství v kriminálním žánru, protože umožňují vystředit lidský faktor z pozice hlavního interpreta a původce neověřitelných informací. Komunikace se svědky či podezřelými už není hlavním zdrojem informací, ale může být z více stran kontrolována nepochybnými důkazy a eliminovat domněnky vyšetřovatelů.

„nic osobního“: gil grissom

V epizodě *Přátelé a milenky* (*Lovers & Friends* – pátý díl první řady), kterou budeme později využívat i k demonstraci dalších výše popsaných postupů, můžeme vysledovat klíčový konflikt mezi profesionalitou a osobní zainteresovaností. Na rozdíl od jiných epizod, kde se šéf skupiny kriminalistů, entomologický expert Gil

Grissom k různým konfliktům jen vyjadřuje, tentokrát se týká jeho samotného.¹⁵ Při vyšetřování záhadné smrti nahého mladíka v poušti se ukáže, že mladík byl pod silným vlivem durmanu, který na pouštních párty distribuuje nesympatický dealer. Grissom jej jako možného podezřelého zatkne, ale důkazy při pitvě odhalí, že durmanu bylo příliš málo na to, aby mladíka zabil. Grissom dealera propustí, po čemž následuje klíčový dialog s vyšetřovatelem Warrickem Brownem.

Brown: Důkaz... dvojsečná zbraň.

Grissom: Jo, moc rád bych toho dealera strčil za katr.
Důkazy jsou proti.

Brown: Jakej z toho máš pocit?

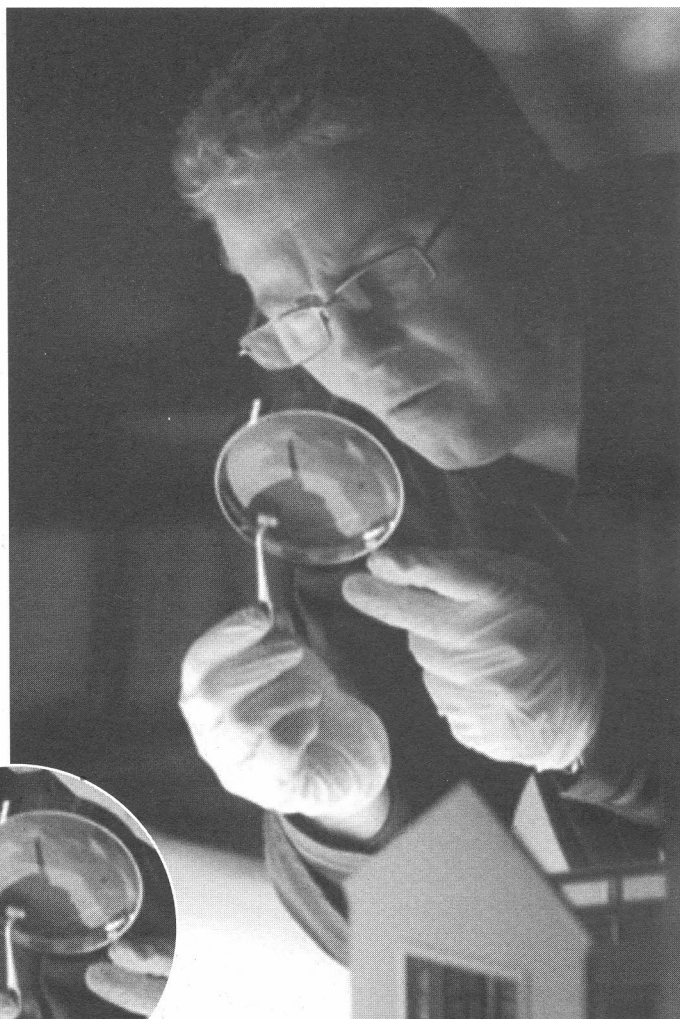
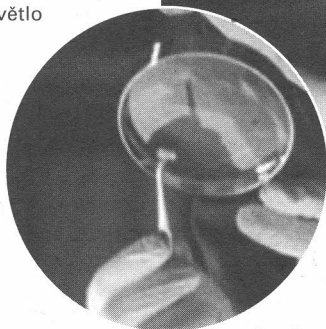
Grissom: To není důležité. Důkazy znají jen jedno: pravdu.
A to je hlavní.

Brown: Tomu ale nevěříš, že ne?

Grissom: Před několika lety jsem letěl na jeden seminář. Seděl jsem vedle profesora filozofie z Harvardu. Vyprávěl mi, jak vždycky dopoledne po tříhodinové přednášce chodí na záchod. Vždycky když spláchl, byl tam maličký hnědý pavouk, který ve vířící vodě bojoval o život. Přišel další den, spláchl a byl tam zas, vyškrábal se na světlo světa. Profesor si řekl, zachráním ho. Tak pavouka ze záchodu vyndal a dal na podlahu do rohu kabiny. A další den... víš, jak pavouk dopadl?

Brown: Chcípnul.

Grissom: Byl na zádech, nohy ve vzduchu. Proč?
Jeden druhému zasahoval do života. Každý má právo na svůj osud, to si uvědom.
Nevnutíš pavoukovi svou vůli... ani důkazům svoje skryté naděje.



Postavy si uvědomují rozpor mezi osobní touhou a profesionální zodpovědností, což se v epizodě zopakuje ještě jednou, když musí Grissom naopak velmi sympatickou postavu s lokální amnézií z téže vraždy obvinít. Nejlepší kamarád oběti ji pod vlivem stejné drogy v poušti uškrtil, aniž si to později pamatoval... V čele s modelovým vědeckým geekem Grissomem nejsou hrdinové představováni jako loutky slepě plnící povinnosti, ale jako o své práci vážně přemýšlející odborníci. Tady se Grissom zmiňuje o semináři, v jiných epizodách postavy odjíždějí na vědecké konference, trumfují se citacemi z odborných periodik a znalostmi nejnovějších forenzních kriminalistických postupů (například ve čtvrté minutě *Přátel a milenek* Grissom odkazuje patoložku na tezi ze studie ve *Forensic Medical Journal*).

__Alegoricky lze číst scénu rozhovoru mezi Grissomem a Brownem dvěma způsoby. V širším chápání se může vymezovat vůči dosavadním žánrovým konvencím (geniální detektivové, drsníci rozdávající rány pěstí atd.), v užším si pak vyjasňovat vztah k intuitivnějším vyšetřovatelům ze *Zákona a pořádku*, stavějících své hypotézy na výsledcích, osobních názorech a domněnkách. Jak ale naznačuje jiná pasáž z *Přátel a milenek*, hrdinové ze *CSI* nejsou uniformní skupina s Grissomem ideologicky identických postav. Jde o dialog vyšetřovatelů Willowsové a Stokese poté, co precizně rekonstruují vraždu ředitele školy lesbickým párem.

Stokes: Konec. Pro nás to končí.

Willowsové: Pořád nevíme proč.

Stokes: To ale není naše práce, my musíme vědět jak.

Víš, co říká Grissom. Čím se víc ptáš proč, tím méně tě pak zajímá jak.

Willowsové: Hele, Nicku... I Grissom se plete.
Radši používej svou vlastní hlavu.

__Když se jim o dvě scény podaří zjistit, že je ředitel postupně vydíral, až je dostal do situace, ze které neexistovalo východisko, dialog pokračuje:

Willowsové: V tom se s Grissomem lišíme. V kriminalistice jde o víc než o vědu... O lidské chování. Náhlé zvraty v lidském chování. Jistě, „jak“ je velmi důležité, ale „proč“ taky.

__Názorová pluralita postav nijak nenarušuje základní koncepci nezpochybnitelné sítě důkazů, ale nabízí hned několik rámců, v nichž je vnímána. Naopak ji posiluje, když tematizuje diskusi o jejích interpretaci, která je vedena i na jiné úrovni než jen pracovních hypotéz, které se s dalšími minutami a důkazy posměňují, vybrušují nebo zcela přepisují. Ostatně podobné metodologické střety s extrémním Grissomovým chápáním osobní nezájmovanosti se v seriálu pravidelně vracejí. V epizodě *Příliš tuhý kořínek* (Too Tough to Die – šestnáctý díl první řady) říká Sara Sidleová Grissomovi: „Kéž bych byla jako ty, Gile. Kéž bych nic necítila.“ Podobný dialog však proběhl už ve čtvrté epizodě první řady *Autogram pro pana Johnsona* (Pledging Mr. Johnson):



Grissom: My jsme vědci, nejsme psychiatři nebo zastánci práv obětí.

Willowsová: Máš pravdu, měla bych být jako ty. Hermeticky uzavřená ve své garsonce, sledovat Discovery Channel... a luštit křížovky pro génie. Hlavně žádný vztahy. Tak člověk do ničeho nezabředne. Ano, chtěla bych být jako ty.

Grissom: Zaprvé, není to garsonka. A zadruhé, ty křížovky jsou pro pokročilé. Ale jinak máš pravdu, jsem možná nenormální. Ovšem mé osobní věci mě neovlivňují.

Willowsová: Grissome... Jaký osobní věci?

__Grissomova bariéra k čemukoli osobnímu, pokud by mu to překáželo ve stoprocentním profesionálním nasazení, je v první seriálové řadě dokazována ještě na konkrétních soukromých situacích, kdy například pro pracovní vytížení opustí milostnou schůzku s obdivovanou kolegyní. V dalších řadách se sociální nekomunikativnost jeho postavy ještě posílí, což z něj paradoxně dělá oblíbený zdroj fanouškovských teorií, které bohatě těží z naznačovaného potenciálního vztahu se Sarou Sidleovou. Tento proces, který teoretik Henry Jenkins nazývá „textuálním pytlacením“, lze pozorovat například na Youtube, kde se objevují kompilační videa přepisující seriál prizmatem právě těchto – dlouho víceméně podružných – náznaků.⁶

__Každopádně právě Grissom představuje mezní a téměř normativní příklad workoholické ideologie *CSI*, k němuž se s výjimkou Sary Sidleové žádná jiná postava nechce opravdu přiblížit, ale který je předmětem obdivu a respektu – kolegů i modelových diváků.

případ „přátelé a milenky“

Posuňme se ale k tomu, jak nám epizoda *Přátelé a milenky* postupně představuje případ chlapce v poušti prostřednictvím různých typů „vizuálních zaměření“ a jak je celá strukturovaná jako nový typ vyprávění, pracující s kvazivědeckou tendencí.

__V pětadvacáté minutě například během výkladu patoložky pronikneme „digitální kamerou“ ústy oběti až do žaludku k zrnkům durmanu, k nimž se otevřenou břišní dutinou patoložka dostane pinzetou, a vrátí nás zpět do nefigurativní roviny reprezentace (viz série fotografií a 01–a 08). Uvědomělost práce s „vizuálními zaměřeními“ jako prvkem poskytujícím nám maximální informační komfort a prohlubujícím míru našeho vědění nad úroveň postav (respektive na přehlednější a konkrétnější úroveň) je však opravdu zřetelná až v závěrečné scéně. Grissom v ní mladíkovi s lokální amnézií na základě důkazů popisuje, jak zabil svého kamaráda.

__Syžet střídá co do stylu tradičně organizované pasáže zachycující vysvětlujícího Grissoma a reagujícího mladíka (záběr/protizáběr) s agresivním „vizuálním zaměřením“ rekonstruovaných událostí (nemotivované těkavé záběry, filtry zachycující specifický fyzický stav postav) v pravidelném rytmu:

12 s. – vizuální zaměření;

14 s. – kancelář;

13 s. – vizuální zaměření;

08 s. – kancelář;

08 s. – vizuální zaměření;

16 s. – kancelář;

16 s. – vizuální zaměření;

60 s. – kancelář (finální vysvětlení);

16 s. – vizuální zaměření.

__Důraz kladený na typ deskriptivních nebo vzdělávacích scén, které zachycují analýzu místa činu nebo odborné debaty nad důkazy, můžeme nejlépe poznat z přiloženého grafu. Demonstruje procentuální zastoupení určitého typu scén ve vyprávění jednotlivé epizody:

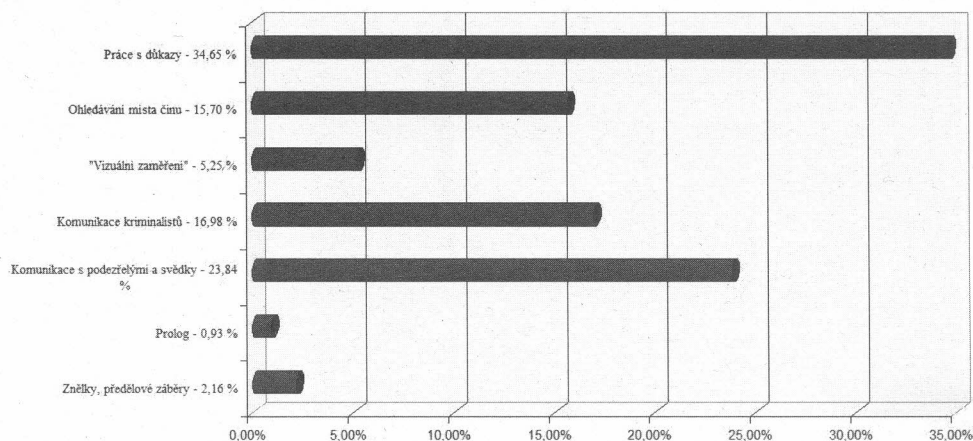
__Vidíme z něj, že nové kategorie charakteristické pro *CSI* jako koncept (ohledávání místa činu, práce s důkazy, „vizuální zaměření“) zastupují téměř 56 % trvání epizody. A pokud do nich započteme i komunikaci policistů, zahrnující vznášení a testování hypotéz nebo citované „metodologické“ diskuse, dostaneme se dokonce na cca 73 %.

alegorické čtení:

automatizace pozice v mediálním diskurzu

Částečně jsme se tomuto poli věnovali už v předchozí části, kde bylo možné číst dialogy postav jako diskusi o identitě vlastního žánru, respektive jako vymezování se k jevům přijímaným jako žánrová norma. Nicméně mnohem příznačnější je epizoda *Rád se dívám* (I Like to Watch – sedmáctý díl šesté řady), již lze symptomaticky interpretovat jako komentář k *CSI* jako mediální události. Všechny paralelní série *CSI* (Las Vegas, Miami, New York) jsou totiž pravidelně odborníky z různých částí světa v tisku obviňovány, že parazitují na skutečném forenzním vyšetřování a vulgarizují vědecké postupy.

__Ty se podle nich stávají obětí filmařského zefektnění, jež má za následek zkreslení představy o oboru a jeho podoborech nejen v očích veřejnosti, ale i v očích samotných uživatelů. Jev zvaný „CSI effect“ (CSI efekt) způsobuje, že policisté ovlivnění informacemi poskytnutými televizním seriálem mají absurdní požadavky na různá oddělení. Podíváme-li se na to obráceně, je podobná veřejná



debata a potřeba odborníků vyjádřit se k seriálové podobě své disciplíny vlastně jen dalším důkazem vlivnosti fenoménu *CSI*.¹⁷

__Tematizaci této diskuse na poli *CSI* fikce můžeme vysledovat právě v *Rád se dívám*, kde se členové Grissomova týmu stanou objektem natáčení popularizačního televizního pořadu, který chce o jejich práci přinést reportáž a medializovat proces forenzního vyšetřování. Fiktivní seriáloví vyšetřovatelé tak do kamer vypovídají o své práci a snaží se ji přiblížit veřejnosti, což je Grissomem nepřímě vnímáno právě jako vulgarizace.

__Je tedy epizoda *Rád se dívám* seriálovým příspěvkem do rozsáhlé debaty? Hrdinové *CSI* světa jsou účastníky reálné diskuse vnímání jako hlavní prostředky vulgarizace a zefektivnění forenzního vyšetřování pro potřeby atraktivního televizního seriálu. Ve fikční realitě *Rád se dívám* se ale paradoxně právě oni stávají vědeckými odborníky otrávenými se stavějícími proti mediálnímu zjednodušení. *CSI* totiž přišla s novým typem seriálového kriminalisty, který se stal pro veřejnost zároveň mediálním obrazem forenzního vědce.

__V alegorické rovině tak epizoda sděluje, že se sice odborníci mohou vzpouzet, ale veřejnost začala forenzní vědu výrazněji registrovat teprve s nástupem *CSI*. A budou to nakonec opět až seriáloví odborníci z Grissomova týmu, u koho bude brát veřejnost otrávenost nad mediální snahou udělat ze seriálního oboru atraktivní senzaci opravdu vážně. Nejironičtější je tato pozice ve chvíli, kdy Grissom do kamery rezignovaně prohlásí, že v televizi je příliš mnoho forenzních „show“ („There's too many forensics shows on TV.“).

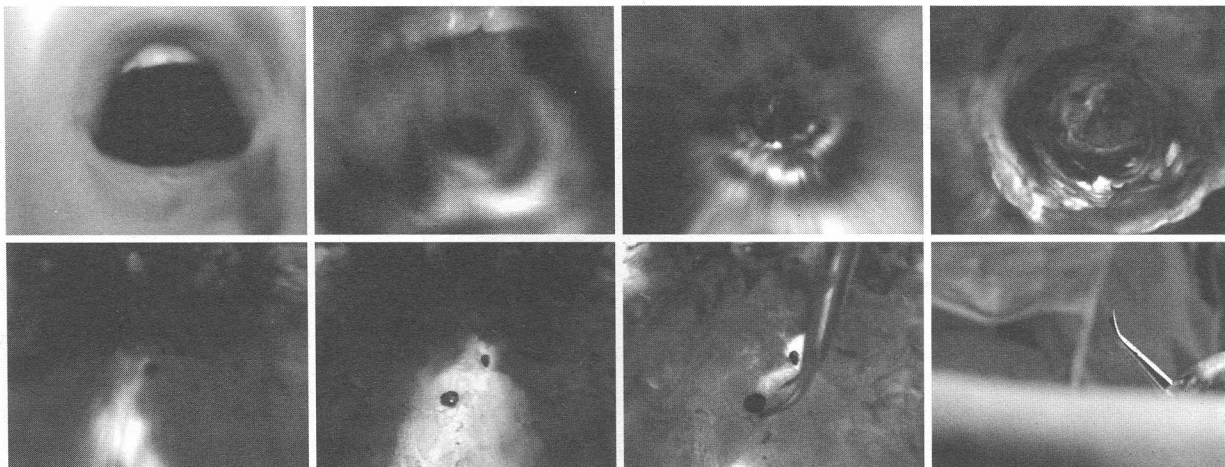
marketing: novost jako základní předpoklad

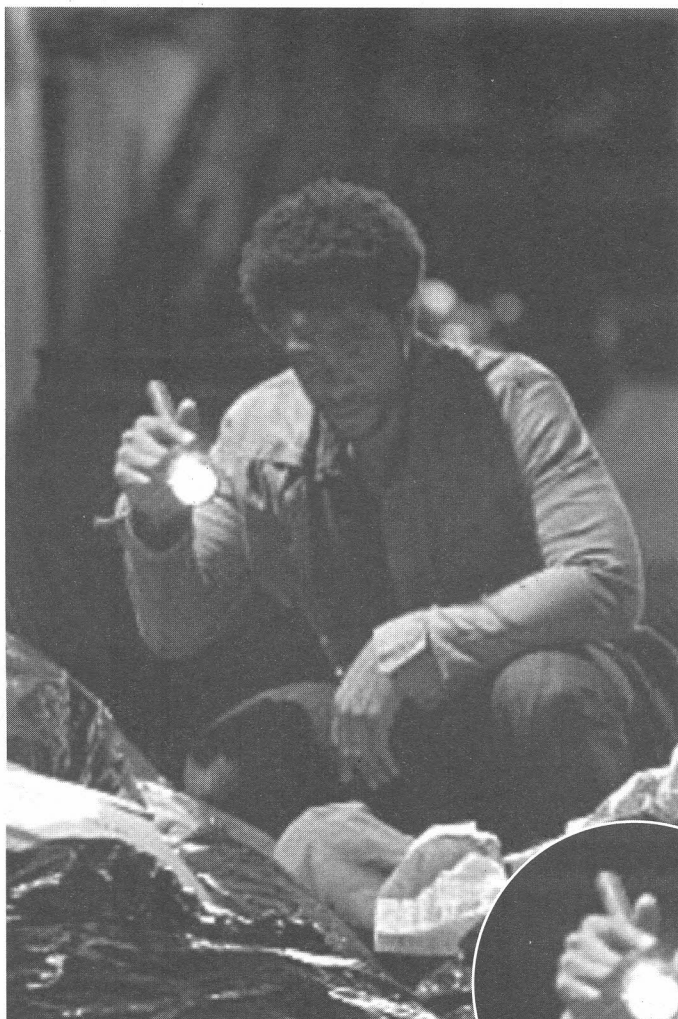
Protože analýza využitých marketingových strategií při propagaci *CSI* je samozřejmě téma na rozsáhlou samostatnou práci, pozastavme se jen modelově nad oblíbeným marketingovým artiklem: oficiálním knižním průvodcem. Na rozdíl od ustálené podoby i u nás známých seriálových průvodců¹⁸ neoperuje kniha *Kriminalka Las Vegas*⁹ s hvězdným systémem nebo sítí historek z natáčení vyvolávajících u fanouška zasvěcenecový pocit, ale pečlivě se soustředí především na rozsáhlou obrazovou i textovou demonstraci jednotlivých profesionálních úkonů forenzního vyšetřování a na profesionální životopisy postav.

__Pro nás je ale důležitá předmluva výkonného producenta Jerryho Bruckheimera, který koncept novosti a hledání nového typu diváka otevřeně zmiňuje. I přes nostalgickou noticku se vymezuje k „celé televizní historii“ žánru a jako základ *CSI* definuje reálný proces s O. J. Simpsonem. Cílem *CSI* je „donutit diváky usednout a dávat pozor“. *CSI* je o tom, „jak přijít věcem na kloub, když se přitom dostanete do světa, jehož součástí nejste, a jak se to všechno naučit,“ píše Jerry Bruckheimer, lákající další potenciální diváky na koncept, v němž je „každá epizoda nutí stát se na čas amatérským kriminalistou“.¹⁰

__Přirozeně je třeba číst text s vědomím, že byl napsán v době, kdy už se celá koncepce mimořádně osvědčila a *CSI* franchise čítal tři různé seriály, takže podobná „revizionistická“ rétorika neznamenal žádný risk a spíše oficiálně potvrzovala, než provokovala.

a01-a08





__Nacházíme zde ale styčné prvky s tím, co seriál implicitně sděloval už ve výše analyzované páté epizodě a co jsme mohli sledovat i na číslech z tabulek sledovanosti¹¹⁾. Že fenomén *CSI* skutečně můžeme reflektovat jako mezník ve způsobu strukturace vyprávění kriminálního seriálu a oslovení televizního diváka, který musí i na poli epizodického seriálu dávat pozor a využívat poskytované vědomosti k tomu, aby pochopil všechny souvislosti, které sofistikovanou formou poskytuje. A jak dokazuje odborníky proklínaný *CSI effect*, pozor dávají a „forenzních show“ je v televizi čím dál víc.

radomír d. kokeš

poznámky

1/ *Franchise* znamená licence, přičemž jde o licenci na postavy a fikční světy fungující v rámci jednoho média (filmová série, originál – remake, originální seriál-spin-off) i napříč médii (např. komiks – film, kniha – film, televizní seriál – film), jejichž vzájemné propojení potenciálně podporuje prodej, případně jej obohacuje o další zisky (např. prodej komiksu v souvislosti s podle něj natočeným filmem, vydání speciální edice prvního dílu na DVD při příležitosti uvedení sequelu).

2/ Spin-off – paralelní odnož seriálu, vznikla osamostatněním nějaké postavy, rozvinutím dílčího tématu nebo rozšířením konceptu do jiného prostředí.

3/ ALLEN, Michael (ed.): *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*.

4/ Viz též ALLRATH, Gaby; GYMNIICH, Marion (eds.): *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. V úvodním textu *Introduction: Towards a Narratology of TV series* nabízejí autoři Gaby Allrath, Marion Gymnich a Carola Surkampová graf zachycující prostor mezi seriálem a sérií. Zatímco text jako extrémní podobu epizodické série chápe *Simpsonovi*, postupně se přes *To je vražda*, *napsala*, *Ally McBealovou*, *Buffy*, *zabíječku upírů* a *Akta X* dostává až

k extrémní formě seriálu, kterým je soap opera. Ačkoli by se dalo nad některými body polemizovat (*Akta X* mají na rozdíl od *Buffy* mnoho epizodických epizod bez vazeb na ty okolní), nabízí nám to zajímavou alternativu k tomu, o čem píše Pearsonová, která to blíže nespecifikuje. 5/ Většina postav jednu podobně strukturovanou epizodu „k dispozici“ dostane a je nucena řešit závažný osobní/pracovní konflikt. Například Warrick Brown je před takový postaven v epizodě *Zbloudilá střela* (třináctý díl třetí řady). Jinak Gil Grissom je ve finální epizodě první sezony postaven před ještě mnohem výraznější konflikt než v *Přátelích a milenkách*, ale v jejím případě jde o krizi na čistě profesionální úrovni, kde už hlavním tématem není vztah k důkazům a odosobnění přístupu k případu. Konflikt je veden na rovině pracovního vztahu s příchozím agentem FBI, který se snaží případ na rozdíl od Grissoma za každou cenu medializovat a deformovat výstupy z vyšetřování. Nepohodlný Grissom je odvolán, ale jeho tým se za něj nakonec postaví.

6/ Viz například fanouškovské video na

<<http://youtube.com/watch?v=5nV5Ww-uilj>>, které k 27. prosinci 2007 vidělo 19498 uživatelů.

7/ Ostatně samotná CBS – domovská stanice *CSI* a většiny *CSI* koncept přebírajících seriálů – sama tuto debatu na svých stránkách reflektuje. např. <<http://www.cbsnews.com/stories/2005/03/21/earlyshow/main681949.s.html>>.

8/ Např. LOWRY, Brian: *Tam někde venku je pravda: oficiální průvodce Akty X*. Praha – Plzeň: Beta – Dobrovský & Ševčík, 1996. APPELO, Tim: *Ally McBealová: průvodce seriálem*. Praha: Reader's Digest, 2001.

9/ PARKER, Steve; MARINANA, Corrine: *Kriminálka Las Vegas*. Praha: Mladá Fronta, 2006.

10/ Předmluva Jerryho Bruckheimera je o to specifitější, že právě on se v ní vymezuje vůči televizní historii slovy: „V celé televizní historii řešily detektivní případy často rychlé úderky do čelisti, automobilové honičky, odehrávající se v městské džungli a doprovázené skřípěním brzd a třeskotem polámaných plechů, nebo hlaveň střelné zbraně.“ Bruckheimer je téměř ikonický představitel hollywoodského blockbustového producenta, jehož tvorba (*Skála*, *Armageddon*, *Mizerové I a II*) do značné míry odpovídá citované charakterizaci zábavy, vůči které se má *CSI* (a je tomu tak i u dalších jím produkováných seriálů) vymezovat. Jako by jeho televizní tvorba stála v opozici vůči filmové, což přímo neříká, ale tento kontrast je zřetelný.

11/ Data o sledovanosti pocházejí z těchto zdrojů:

1980–1999: <<http://www.classictvhits.com/tvratings/index.htm>>; 1999/2000:

<<http://www.quotenmeter.de/index.php?newsid=9946>>; 2000/2001:

<<http://web.archive.org/web/20030620234732/http://www.thefutoncritic.com/cgi/gofuton.cgi?action=ratings&type=seasonodate&season=20002001>>; 2001/2002:

<<http://www.usatoday.com/life/television/2002/2002-05-28-year-end-chart.htm>>; 2002/2003:

<http://groups.google.com/group/rec.arts.tv/browse_thread/thread/ee82c0640bcaeb06/82c78e0fe7710443?lnk=st&q=%22practice%22++2002-03+%22primetime%22+friends+survivor&num=1&hl=en%22c78e0fe7710443>; 2003/2004:

<http://www.abcmmedianet.com/Web/progcal/dispDNR.aspx?id=060204_11>; 2004/2005:

<http://www.hollywoodreporter.com/hr/search/article_display.jsp?vnu_content_id=1000937471>; 2005/2006:

<http://www.hollywoodreporter.com/hr/search/article_display.jsp?vnu_content_id=1002576393>; 2006/2007:

<http://www.hollywoodreporter.com/hr/content_display/television/f_eatu res/e3ifbffd1bcb53266ad8d9a71cad261604f>



téma_hranice fikce glosy_mfdf jhlava, mff bratislava, Jiří Králík...
rozhovor_arnaud desplechin profil_naomi kawase zoom_parfém, csi
kritiky_východní přísliby; touha, opatrnost; americký gangster; nový svět; václav;
skafandr a motýl; občan havel; zabriskie point; andaluský pes...