

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**NESPOĽAHLIVÝ ROZPRÁVAČ VO FILMOVEJ A SERIÁLOVEJ
TVORBE**

BcA. Barbora Nevolníková

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TELEVISION SCHOOL

Film, Television and Photography Arts and New Media

Screenwriting and Script Editing

DIPLOMA THESIS

UNRELIABLE NARRATOR IN FILM AND TELEVISION

BcA. Barbora Nevolníková

Supervisor: Mgr. Helena Bendová

Opponent:

Thesis defense date:

Awarded academic degree: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

NESPOUHLIVÝ ROZPŘÁVAČ VO FILMOVEJ A SERIÁLOVEJ TVORBE

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne.....

podpis diplomanta.....

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Pod'akovanie:

Rada by som poďakovala Helene Bendovej za jej pedagogické vedenie tejto práce, trpezlivosť, rady, nasmerovanie a podporu pri jej dokončovaní. Taktiež by som rada poďakovala rodine a kamarátom za zásobovanie entuziazmom, bez ktorého by sa táto práca rodila pomalším a smutnejším tempom.

Abstrakt

Predkladaná práca sa zaoberá nespoľahlivým rozprávačom, jeho definíciou a použitím vo filmovej a televíznej tvorbe. Prvá časť práce sa zaoberá pojmom nespoľahlivý rozprávač, jeho definíciami v literatúre a filme a jeho kategorizáciou. Následne sú v práci rozoberané konkrétne príklady, kedy bol v nespoľahlivý rozprávač použitý vo filme a literatúre, pričom je kladený dôraz na rôzne úlohy, ktoré môže vo filme plniť.

Druhá časť práce je venovaná nespoľahlivému rozprávačovi v seriálovej tvorbe. S dôrazom na produkčné podmienky seriálov je v práci rozoberané, prečo jeho použitie nebolo tak výrazné, ako vo filmoch, a v akých podobách sa v seriáloch objavoval. Následne sú analyzované dva výrazné príklady použitia nespoľahlivej narácie na seriáloch Mr. Robot a The Affair, pričom v závere kapitoly dochádza k porovnaniu nespoľahlivého rozprávača vo filmovej a televíznej seriálovej tvorbe.

Kľúčové slová: nespoľahlivý rozprávač, Mr. Robot, The Affair, Stage Fright, quality TV, scenár, televízna tvorba, seriály, analýza

Abstract

This thesis focuses on the device of unreliable narrator, its definition and use within film and TV. The first chapter of this thesis deals with the term unreliable narrator, its definition in literature and film and its categorization. It later provides concrete examples of its use within film and literature with emphasis on what unreliable narration can achieve in specific settings in accordance with the themes of the analyzed work.

The second chapter of this thesis focuses on unreliable narration in TV series. With emphasis on how TV is and was historically made, it tries to account for its considerable lack in TV, compared to movies. After that, it analyzes two distinct examples of its use in TV series Mr. Robot and The Affair. At the end of the chapter, there is a comparison of its use in movies vs. TV.

Key words: unreliable narrator, Mr. Robot, The Affair, Stage Fright, quality TV, screenplay, TV content, TV series, analysis

OBSAH:

Úvod.....	9
1. O čom hovoríme, keď hovoríme o nespoľahlivom rozprávačovi.....	11
1.1 Definícia nespoľahlivého rozprávača v literatúre.....	14
1.2. Definícia nespoľahlivého rozprávača vo filme.....	20
1.3 Je možné spoľahlivo určiť nespoľahlivého rozprávača?.....	24
1.4 Filmy s nespoľahlivým rozprávačom.....	30
1.5 Záver kapitoly.....	43
2. Nespoľahlivý rozprávač v americkej seriálovej tvorbe.....	44
2.1 Prečo nebol nespoľahlivý rozprávač v TV?.....	44
2.2 Porovnanie nespoľahlivého rozprávača v The Affair a Mr. Robot.....	56
2.2.1 Zhrnutie deja prvej sezóny Mr. Robot.....	57
2.2.2 Zhrnutie deja prvej sezóny The Affair.....	58
2.2.3 Odhalenie formálneho princípu.....	60
2.2.4 Jedna postava vs. viac postáv.....	65
2.2.5 Opakovanie častí deja.....	68
2.2.6 Práca s časom.....	70
2.2.7 Použitie vs. nepoužitie voiceoveru.....	72
2.2.8 Konštrukcia fabuly u diváka a autora.....	73
2.2.9 Záver sekcie.....	76
Záver.....	80
Zoznam použitých zdrojov.....	82
Filmografia.....	85

Úvod

Predkladaná práca je štúdiou použitia nespoľahlivého rozprávača vo filmovej a seriálovej tvorbe. Tento typ rozprávača, ktorého si film a seriál vypožičali z literatúry, nie je zastúpený vo vysokom počte filmov a ešte sporadickejšie sa nachádza v seriáloch. Zároveň ale takmer každý z prípadov jeho použitia reprezentuje ambíciu na strane tvorcov o vybočenie z konvenčnejších prístupov k rozprávaní príbehov a vieru v poučeného diváka, ktorý je ochotný podrobnejšie sa zaoberať predkladaným dielom.

V tejto práci sa venujem použitiu nespoľahlivého rozprávača z viacerých hľadísk. Snažím sa identifikovať obdobia, v ktorých sa objavuje, produkčné podmienky, ktoré jeho použitie ovplyvňujú, úlohy, ktoré môže plniť, a spôsoby, akými ovplyvňuje tvorbu sužetu filmu. Okrem toho sa v tejto práci venujem aj krátkemu prehľadu jeho definície, jeho literárnej podobe a spôsobom, akými ho môžeme identifikovať.

Mňa samotnú táto téma začala zaujímať po zhliadnutí dvoch seriálov, ktoré hlbšie analyzujem v tejto práci. Po ich videní som si uvedomila, že podobné použitie nespoľahlivého rozprávača som na televíznej obrazovke dovtedy nevidela. Z toho vychádza ťažisko mojej práce: sekcie, v ktorých rozoberám definíciu nespoľahlivého rozprávača a jeho použitie vo filme naväzujú na jeho použitie v seriáloch.

Práca samotná nepredpokladá oboznámenie s analyzovanými dielami a vo všetkých častiach, kde dochádza k analýze, je k dispozícii prehľad podstatných dejových charakteristík. Keďže hlavným cieľom tejto práce je vytvorenie prehľadu, ktorý by mal slúžiť najmä v praxi, vnímam ju ako prvý krok k rešerši pre informovaného tvorca. S ohľadom na tento aspekt sa snažím v každej časti tejto práce zmieniť články,

publikácie a tituly, ktoré by mohli slúžiť k ďalšiemu individuálnemu štúdiu tohto princípu.

Zároveň sa v práci zaoberám hypotézou o rozdieloch medzi nespoľahlivým rozprávačom v seriálovej a filmovej tvorbe. Máme dôvod domnievať sa, že medzi nimi rozdiel je? Keďže, ako sa nižšie zmieňujem, nemáme k dispozícii veľa prípadov použitia nespoľahlivého rozprávača v televízii pred seriálmi Mr. Robot a The Affair, verím, že je podstatné podrobiť ich tejto otázke. V práci sa venujem ako produkčným rozdielom, ktoré jeho použitie ovplyvňujú, tak diváckym očakávaniam a scenáristickým stratégiám, ktoré tvorca seriálu zakomponovali v súvislosti s nespoľahlivým rozprávačom.

Posledným dôvodom, prečo prácu považujem za opodstatnenú, je malý počet teoretických textov, ktoré by sa nespoľahlivým rozprávačom zaoberali, najmä na poli seriálov. Istý katalóg definícií a typológií nespoľahlivého rozprávača samozrejme existuje a v tejto práci z nich vychádzam a odkazujem na ne. No zároveň sa takmer žiaden z textov, ktoré mi boli dostupné, nezaoberal úlohami, ktoré nespoľahlivý rozprávač môže plniť, či nebral v úvahu, prečo nespoľahlivý rozprávač bol preferovaným prostriedkom pre daný typ fabuly. Dúfam, že tieto body sa mi vo svojej práci podarí adekvátne adresovať a že sa stanú zdrojom inšpirácie pre tých, ktorí sa nespoľahlivým rozprávačom v budúcnosti budú chcieť zaoberať.

1. O čom hovoríme, keď hovoríme o nespoľahlivom rozprávačovi

Doteraz si veľmi podrobne pamätám na prvý raz, kedy som videla pilot seriálu *Mr. Robot* (USA Network, 2015). V rámci proma netradične kvalitného seriálu, ktorý by vtedy na kanáli USA Network pravdepodobne nikto nehľadal, sa rozhodli o uvedenie na filmovom festivale Tribeca. Po jeho premiére sa pilotný diel dal pozrieť online na 19 VoD platformách, kde ho USA Network nechala celý mesiac pred jeho oficiálnym uvedením, kde som ho uvidela prvý krát ja.¹ Na základe reakcií na pilotný diel dostal seriál prísľub druhej sezóny ešte než sa pilot vôbec oficiálne odvysielal.²

Pilotný diel, nazvaný nejednoducho, ale insidersky “*eps1.0_hellofriend.mov*”, svojím nevídaným úspechom vtedy vyvolal značný záujem u divákov. Ešte pred oficiálnym televíznym uvedením si nazbieral nielen fanúšikov, ale fanúšikov “vyššej kvality”, minimálne z marketingového hľadiska: fanúšikov-diskutérov.

Fanúšikovia-diskutéri sú cenní z jednoduchého dôvodu: nielenže seriál vnímajú pozorne a zámerne, nie ako niečo čo hrá v pozadí, no neskôr o ňom debatujú, čím predlžujú jeho trvanlivosť v online priestore. *Mr. Robot*, ktorý má za hlavného hrdinu antisociálneho hackera Elliota, svoju budúcu fanúšikovskú základňu nielen bral v úvahu; môžeme tvrdiť, že sa im rovno prihováral, a to už na úplnom začiatku. Jeho pilot začína voiceoverom Elliota, ktorý utrúsi nasledovné slová:

-
- 1 PETSKEI, Denise. USA Network's 'Mr. Robot' Pilot Set For Digital, VOD Rollout. *Deadline* [online]. Los Angeles: Penske Media Corporation, 2015, 4.5.2015 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://deadline.com/2015/05/usa-network-mr-robot-pilot-digital-vod-rollout-1201420309/>
 - 2 ANDREEVA, Nellie. Mr. Robot' Gets Second-Season Pickup By USA Ahead Of Series Premiere. *Deadline* [online]. Los Angeles: Penske Media Corporation, 2015, 24.6.2015 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://deadline.com/2015/06/mr-robot-renewed-season-2-usa-1201453623/>

„**Elliot (V.O.):** Ahoj, kamarát. Ahoj kamarát? To je trápne. Možno by som ťa mal pomenovať? Ale to je tenký ľad. Si len v mojej hlave. To musíme mať na pamäti.“³

Už v prvej vete, ktorú počujeme, nám Elliot – a jeho prostredníctvom tvorca seriálu a autor scenára, Sam Esmail – naznačujú, že Elliotovi nemusíme nutne všetko veriť. Prvou vetou stvorí svoje publikum – *Ahoj, kamarát. Možno by som ťa mal pomenovať* – a upozorní nás na to, že on je náš tvorca a to, čo vidíme, je jeho realita. Inými slovami, Elliot nám oznamuje, že je nespoľahlivý rozprávač.

Táto replika, spolu s ostatnými indíciami, ktoré naznačujú Elliotovu nespoľahlivosť, sa zdá možno jednoznačnejšia z dnešnej perspektívy, kedy máme k dispozícii niekoľko sezón a nespoľahlivosť potvrdenú ako dejom, tak tvorcami. No z archivovaných diskusných fór, ktoré vznikli počas onoho mesiaca, kedy bol pilot online, je jasné, že diváci si náznaky všimli už vtedy a ich hypotézy o deji a rozprávačovi veľmi často zahŕňali túto možnosť.⁴ Prirovnania k filmom *Fight Club* (r. David Fincher, 1999), *Shutter Island* (r. Martin Scorsese, 2010) či dokonca *Kabinet doktora Caligariho* (r. Robert Wiene, 1920) naznačujú, že teritórium, v ktorom sa Mr. Robot pohybuje im je povedomé, rozumejú konvenciám, ktoré nastoľuje a na ktoré odkazuje a zároveň prijímajú jeho nespoľahlivosť ako jeden z faktorov, ktoré je potrebné pri prezentovaní nasledujúcich epizód brať v ohľad.

Diváci, ktorí sa v októbri roku 2014 pozerali na seriál *The Affair* (Showtime, 2014) museli vynaložiť ešte menej úsilia na to, aby odhalili jeho model nespoľahlivého rozprávania. V prípade tohto seriálu sa po pol hodine pomerne klasicky postavenej

3 ESMAIL, Sam. Mr. Robot Pilot. Zen134237 [online]. Universal City, CA: Universal Cable Productions, 2014 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: http://www.zen134237.zen.co.uk/Mr_Robot_1x01_-_Pilot.pdf. Z anglického originálu preložené autorkou práce.

4 Archivovaná diskusia o pilote Mr. Robot napríklad dostupná tu: https://www.reddit.com/r/MrRobot/comments/38eiu0/mrrobot_pilot_eps10_hellofriendmov_discussion/

expozície, ktorú sme strávili s jednou z dvoch hlavných postáv – Noahom – , objaví na obrazovke titulok s názvom Alison. V tom momente stlačíme akýsi pomyselný “reštart“ a podobný časový úsek, vrátane častí, ktoré sa prekrývajú s “Noahovou časťou“, vidíme tentoraz z jej pohľadu. Divák je ale jasne upozornený tvorcami na rozdiely v ich rozprávaní, ktoré sú niekedy banálne no niekedy pozmeňujú vyznenie deja. Sarah Treem, autorka scenára a showrunnerka, sa zdržuje súdov nad tým, či verzia je pravdivá. Naopak poukazuje na ich rozdiely a núti diváka k zamysleniu nad tým, či záleží na pravde, či nutne klamú a do akej miery sú naše spomienky verné realite.

Prečo je dôležité, že Sarah Treem a Sam Esmail sa rozhodli neskrývať fakt, že operujeme s nespoľahlivým rozprávačom a vyjavili nám tento fakt už v pilotnej epizóde? Pretože búrajú konvenciu toho, ako sa s nespoľahlivým rozprávačom do tej doby pracovalo. V seriálovom teritóriu bol až na pár malých výnimiek, o ktorých sa zmieňujem neskôr, takmer nevyužitý. Vo filme sa táto naratívna stratégia objavila viackrát, v rôznych vlnách a mutáciách⁵, no len málokedy by sme našli prístup, v ktorom nám scenárista už počas expozície filmu vyjaví, že jeho rozprávač je nespoľahlivý⁶. Oveľa častejšie sa objavuje variant, kedy nespoľahlivosť tvorí kľúčovú časť zápletky a jej odhalenie vedie k rozuzleniu filmu (napríklad *Usual Suspects*, *Fight Club* či *Stage Fright*).

5 Tieto vlny takmer vždy súvisia s produkčnými podmienkami a prostredím, v ktorom film vzniká. Prvý zásadný príklad nespoľahlivej narácie, *Kabinet doktora Caligariho* (r. Robert Wiene, 1920), vznikol v období nemého filmu ako predznamenanie avantgardného smeru expresionizmu, ktorým sa nemecký filmový priemysel následne uberal. *Stage Fright* (r. Alfred Hitchcock, 1950) vznikol počas éry štúdiových hollywoodskych experimentov, ktoré David Bordwell vo svojej knihe *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (2006) ohraničuje časovým úsekom od roku 1940 do roku 1955. Ďalšia vlna experimentov s nespoľahlivým rozprávačom, vedená tzv. indie filmami, ale prejavujúca sa aj v štúdiových filmoch, prišla v 90. rokoch, kedy vzniklo hneď niekoľko filmov, o ktorých v tejto práci pojednávam.

6 Tento princíp sa ale samozrejme vo filme taktiež (sporadicky) objavuje. Dva rôzne prístupy k nemu ilustrujú napríklad *Memento* (r. Christopher Nolan, 2000) alebo *Rashomon* (r. Akira Kurosawa, 1950).

Je ale táto zmena konštrukcie sužetu naozaj zásadná, alebo ide len o nutný krok, ktorý musí scenárista podniknúť pri prechode na dlhší formát? Napokon udržať napätie na dvoch hodinách, ktoré sú prezentované naraz, vs. na desiatich hodinách prezentovaných po týždňoch (plus ďalšie sezóny, na ktoré sa musí čakať roky), je úplne iná úloha.

Na to, aby sme zistili, či tam vôbec dochádza k deviácii oproti filmovému použitiu, musíme najprv preskúmať štandardy vo filmovej tvorbe. Tu narážame hneď na problém: téma nespoľahlivého rozprávača vo filme je v odbornej literatúre zastúpená len minimálne. Nemáme sa o čo oprieť nielen pri jeho typológii, tak ako je tomu napríklad v literatúre, ale nájsť vôbec jeho ustálenú definíciu je takmer nemožné.

Táto práca sa nepokúša byť naratologickou analýzou filmového využitia nespoľahlivého rozprávača či pokusom o jeho kodifikáciu a typológiu. Ide mi predovšetkým o prehľad scenáristických stratégií uplatnených vo vyššie zmienených seriáloch a o ich spracovanie vo forme, ktorá má praktické využitie. Napriek tomu venujem niekoľko nasledujúcich strán krátkemu prehľadu definícií nespoľahlivého rozprávača a selektívnemu zoznamu filmov, ktoré s ním pracujú. Verím, že pre odlíšenie scenáristických stratégií, ktoré sú uplatnené v analyzovaných seriáloch, je táto sekcia potrebná na ilustráciu ich rozdielov.

1.1 Definícia nespoľahlivého rozprávača v literatúre

Pri snahe o definíciu nespoľahlivého rozprávača vo filme sa nemôžeme vyhnúť jeho literárnemu ekvivalentu, odkiaľ si ho film ostatne "vypožičal". V literatúre sa objavuje už niekoľko storočí v najrôznejších variáciách: nájdeme ho v knihe *Život a názory blahorodého pána Tristrama Shandyho* (Laurence Sterne, 1767), v *Dobrodružstve Huckleberryho Finna* (Mark Twain, 1884) či *Americkom Psychu* (Bret Easton Ellis,

1991). Jeho prvá definícia pochádza od literárneho teoretika Wayne C. Bootha, ktorý vo svojej knihe *Rhetorics of Fiction* píše:

„...rozprávača označujem ako spoľahlivého, keď rozpráva alebo koná v súlade s normami diela (čím myslíme implikované normy stanovené autorom) a nespoľahlivého, keď tomu tak nie je. (...) Na označenie rozprávača ako nespoľahlivého nestačí irónia v jeho činoch. Rovnako ako púhy fakt, že rozprávač klame, z neho nerobí nespoľahlivého, aj keď schválne zavádzajúci rozprávač sa stal výrazným prostriedkom pre niektorých moderných spisovateľov (...).“⁷

Hoci Booth pojednáva o nespoľahlivom rozprávačovi v literárnom kontexte, z tejto pasáže môžeme izolovať dva postrehy, ktoré sú pri snahách o jeho definíciu esenciálne aj vo filme. Prvým z nich je fakt, že neexistuje jednotná podoba nespoľahlivého rozprávača a teda neexistuje ani jednotný systém na jeho identifikáciu. Ako jediný spoločný menovateľ týchto diel uvádza neskôr na strane 159 tej istej knihy vyššie nároky na formovanie hypotéz, ktoré kladú na čitateľa.

Booth sa nepokúša o ustanovenie typológie nespoľahlivého rozprávača ani o jednotný aparát na jeho identifikáciu. Namiesto toho neskôr sám analyzuje niekoľko diel, no tieto poznatky nepoužíva na vytvorenie jasnejšej, či konkrétnejšej definície. Táto definícia, ktorú vyššie citujem, má jasnú výhodu v tom, že je dostatočne široká na to, aby obsiahla všetky potenciálne diela, ktoré používajú nespoľahlivého rozprávača. Na druhej strane sa Booth odvoláva na „*implikované normy stanovené autorom*“. Zaiste je potrebné pri identifikácii nespoľahlivého rozprávača spoľahnúť sa primárne na analyzované dielo a identifikovať pravidlá rozprávania, ktoré autor stanovuje štruktúrou a obsahom textu. No táto metóda kladie vysoký dôraz na

7 BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd edition. Chicago, Ill., London, GB.: The University of Chicago Press, 1963, str.158-159. ISBN 0-226-06558-8. Z anglického originálu preložené autorkou práce.

čitateľa samotného pri jeho identifikácii, čo je minimálne nepraktické. Pri takto kontextuálne závislej metóde je široké množstvo premenných na strane čitateľa (sociálna vrstva, čitateľská skúsenosť, oboznámenie s kultúrnym kontextom diela, etc.) na to, aby sa s ňou dalo operovať na akejkolvek zovšeobecniteľnej úrovni.

Druhý cenný postreh, o ktorom sa Booth zmieňuje, je, že „*púhy fakt, že rozprávač klame, z neho nerobí nespoľahlivého*“. Tu dochádza pomerne často k nerozlišovaniu medzi interakciami, ktoré majú rozprávač a postavy medzi sebou a interakciou, ku ktorej dochádza medzi rozprávačom a čitateľom. To, že rozprávač klame v interakcii s postavami, ešte neznamená, že znižuje čitateľovu schopnosť rozlíšiť spoľahlivosť, a to aj v prípadoch, kedy sa o klamstve dozvieme až v neskoršom bode sužetu (príkladom nám môže byť *Lolita* od Vladimira Nabokova).

Podobne pomerne často dochádza k spornému označeniu rozprávačov s obmedzeným vnímaním reality za nespoľahlivých.⁸ Zoberme si ako príklad knihu *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (Mark Haddon, 2003). Kniha používa veľmi vyhraneného priameho rozprávača v podobe chlapca Christophera, ktorý je okrem normálnych limitov, ktoré má perspektíva jedinej postavy, limitovaný aj Aspergerovým syndrómom.⁹ Christopher, ktorý verne opisuje svoj každodenný život, často nie je schopný istej dramaturgie, ktorú od rozprávača čakáme: veľmi často nie

8 Pri slovách „pomerne často dochádza k spornému označeniu rozprávačov“ je potrebné ujasniť si, kto ich tak označuje. Pri týchto slovách sa neopieram o diela takto označené konkrétnym kritikom alebo teoretikom, ale o čitateľovu identifikáciu nespoľahlivého rozprávača. Nasledujúcu knihu zmienenú v texte som vybrala na základe portálu Goodreads, kde čitatelia hodnotia knihy. Táto kniha, ktorá má dostatočne široký demografický záber, bola hodnotená cez milión krát a má cez 40 000 recenzií. Na tejto stránke je zaradená ako v zozname Popular Unreliable Narrator Books (kde sa umiestnila na 10 priečke) ako v zozname Books With Unreliable Narrator. Tieto zoznamy sú zostavované čitateľmi. Profil knihy na Goodreads je dostupný tu: *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. *Goodreads* [online]. San Francisco, USA: Amazon, 2019 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: https://www.goodreads.com/book/show/1618.The_Curious_Incident_of_the_Dog_in_the_Night_Time

9 Hoci sa tento fakt v knihe nikdy nezmieňuje (hrdina nevie, že má tento syndróm alebo o ňom minimálne nerozpráva), túto informáciu zmienil autor knihy na prebale.

je schopný identifikovať, ktoré informácie sú dôležité pre konštrukciu sužetu. Namiesto toho čitateľovi predkladá detaily, ktoré pomerne často nesúvisia s hlavnou dejovou linkou, ktorá je upozadená a pomerne často informácie, ktoré s ňou súvisia dáva do pozadia, ale nedáva do správneho kontextu. Kvôli svojej chorobe nie je schopný zaradiť či porozumieť ľudským reakciám či istému subtextu, ktorý väčšina z nás považuje za samozrejmú a jeho interpretáciu čakáme aj od bežného rozprávača. Na tento fakt upozorňuje autor hneď v druhej kapitole knihy (chronologicky druhá strana textu), na ktorej sa nachádza táto pasáž:

Jmenuji se Christopher John Francis Boone. Zním všechny země na světě i jejich hlavní města a všechna prvočísla až do 7507.

Když jsem se poprvé setkal se Siobhan, ukázala mi tenhle obrázek



a já věděl, že to znamená „smutný“, což je to, co jsem cítil, když jsem našel mrtvého psa.

Potom mi ukázala tenhle obrázek



a já věděl, že to znamená „šťastný“, jako když si čtu o cestách Apolla do vesmíru nebo když jsem ve 3 nebo ve 4 hodiny ráno ještě vzhůru a můžu se procházet sem a tam po ulici a představovat si, že jsem jediný člověk na celém světě.

Obr. 1: Výňatok z knihy Podivný případ se psem (Mark Haddon). Zdroj: HADDON, Mark a Kateřina NOVOTNÁ. *Podivný případ se psem*. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-541-X.

Na základe tohto úryvku môžeme vytvoriť opačnú hypotézu ako tú, že je Christopher nespoľahlivý rozprávač. Naopak, už na začiatku knihy nám oznámi svoje limity (v

tomto prípade v správnej interpretácii ľudských emócií) a pripravuje nás tak na to, že istú časť príbehu nám bude prezentovať faktograficky správne, no emocionálny subtext, ktorý od rozprávača normálne očakávame, si budeme musieť doplniť sami. Po prečítaní celej knihy je následne jasné, že túto hypotézu i dodržiava. Nielenže teda nie je nespoľahlivý rozprávač, naopak: v niečom je uvedomelejší rozprávač než väčšina spoľahlivých rozprávačov, ktorí majú taktiež limity, no čitateľa na ne neupozorňujú.

Na druhej strane nie je pochýb, že Mark Haddon (a teda aj Christopher) na čitateľa kladú vyššie nároky pri formovaní naratívnych hypotéz, čo je jediný všeobecný faktor nespoľahlivého rozprávača, ktorý stanovil Booth. No ako sme si už stanovili v predchádzajúcom odseku, nikdy sa od sebou stanovených implikovaných noriem neodchýlia, takže nie sú splnené ani dve najzákladnejšie, veľmi široko stanovené prerekvizity, ktoré sú pre prítomnosť nespoľahlivého rozprávača príznačné.¹⁰¹¹

Ustanovili sme si teda, že podľa Bootha Christopher nie je nespoľahlivým rozprávačom a že Boothova definícia je pravdepodobne príliš široká na to, aby sme ju mohli použiť na vytvorenie typológie či vôbec považovať za spoľahlivú pri identifikácii nespoľahlivosti. Skúsme teda vyššie analyzovaný text podrobiť typológii od teoretika Jamesa Phelana, ktorý priamo na Boothu nadväzuje.

Vo svojej knihe *Living to Tell about it* (2005) Phelan uvádza:

10 Analýze toho, prečo Christopher nie je nespoľahlivý rozprávač sa venuje aj profesor UCL John Mullan v tomto článku: MULLAN, John. Through Innocent Eyes. *The Guardian* [online]. London, United Kingdom: Guardian News & Media Limited, 2004 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2004/apr/24/fiction.markhaddon>

11 Táto stať neznamená nutne, že nie je možná interpretácia Christophera ako nespoľahlivého rozprávača. Nepovažujem ju len jednoducho za postačujúcu na zaradenie do tejto kategórie za predpokladu dichotomického spektra, na základe vyššie uvedených kritérií.

„...(rozprávači) plnia tri hlavné role: podávajú informácie, interpretujú a hodnotia: niekedy tieto role plnia naraz a niekedy v postupnosti.“¹²¹³

Na základe týchto troch rolí neskôr v tej istej knihe Phelan vytvára šesť kategórií nespoľahlivého rozprávača. Tieto tri role podľa neho môže nespoľahlivý rozprávač vykonávať v rozpore s normami diela buď zámerne (naschvál čitateľovi klame či zamlčí informácie) alebo to môže byť výsledkom jeho nedostatkov (napríklad rozprávač nemá k dispozícii tie isté informácie ako čitateľ, prípadne jeho morálny kódex je zámerne pokrivený, čím príde k odlišným, než bežným interpretáciám udalostí). Každá z týchto rolí má teda dva spôsoby, akými sa môže stať nespoľahlivou.¹⁴

No ešte dôležitejšou zložkou Phelanovej teórie je poznatok, že tieto role môže (ne)vykonávať rozprávač zároveň, ale zároveň to tak byť nemusí. Rozprávač teda môže byť nespoľahlivý v jednej roli, ale v ďalšej ho chápeme ako spoľahlivého, pričom toto kritérium nemusí byť splnené po dĺžku celého diela. Rozprávač tak napríklad nespoľahlivo podáva informácie, čo môže, ale nemusí súvisieť s jeho schopnosťou interpretácie či hodnotenia.

Ak teda aplikujeme na Christophera kritériá takto stanovené Jamesom Phelanom, jasne nám vychádza, že sa jedná o precízne vystavaného nespoľahlivého rozprávača, ktorý je mimoriadne spoľahlivý v podávaní informácií, no vo väčšine prípadov zlyháva v ich interpretácií a hodnotení.

12 SHEN, Dan. Unreliability. *The living handbook of narratology* [online]. Hamburg, GE: University of Hamburg, 2013 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/66.html>

13 V angličtine sú použité termíny report, interpret a evaluate.

14 V angličtine sa jedná o rozdiel medzi predponou -mis a -under.

1.2 Definícia nespoľahlivého rozprávača vo filme

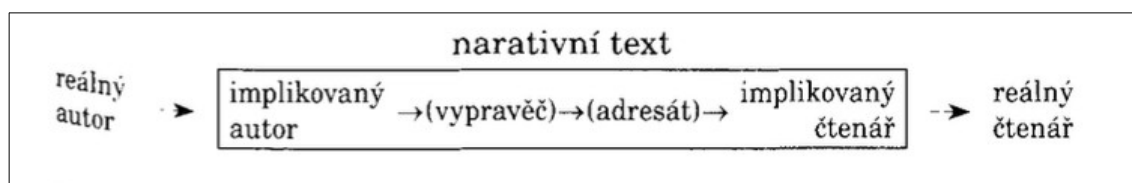
Hoci nám Booth ani Phelan ako literárni teoretici nepostačujú v momente, kedy sa zaoberáme filmom, na Boothu môžeme nadviazať teóriami Seymoura Chatmana. Chatman vychádza z Boothu a rovnako ako on používa termín implikovaný autor, ktorého považuje za zdroj narácie v rámci uzavretého diela. Jeho miesto vo filme demonštruje na príklade Hitchcockovho filmu *Stage Fright* (1950), jednom z najčastejších príkladov nespoľahlivého rozprávača. Na začiatku filmu Jonathan Cooper (*Richard Todd*) navštívi Eve Gill (*Jane Wyman*) a rozpovie jej o udalostiach, ktoré sa práve stali. Jeho rozprávanie sledujeme vo flashbacku, ktorý ukazuje, ako navštívi svoju milenkú Charlotte Inwood (*Marlene Dietrich*) v jej dome, kde leží mŕtvy jej manžel. Eve aj diváci sú tak presvedčení o jeho nevine, no ako sa neskôr ukáže, tento flashback bol klamný. Jonathan je vrahom. Chatman o tomto prístupe píše:

„Jinak řečeno, kamera se spikla s nespolehlivým vypravěčem. Kameru jsme označili za nástroj filmového implikovaného autora; znamená to, že i on lže? Liší se v tomto ohledu filmové médium od verbálního (neboť jsme prohlásili, že nespolehlivý může být pouze vypravěč, nikoli však implikovaný autor)? Řekl bych, že ne: logicky vzato, skutečné záběry sice opravdu lžou, činí to však ve službách vypravěče Jonathana, nikoli ve službách implikovaného autora. Implikovaný autor přece nakonec umožní, aby pravda vyšla najevo, takže se nedá označit za nespolehlivého.“¹⁵

Chatman v tejto pasáži teda označuje kameru za nástroj implikovaného autora, pričom implikovaného autora na základe vyššie citovanej pasáže nemusíme chápať ako arbitra nespoľahlivosti, minimálne nie počas celého sužetu filmu. Zároveň ale podľa Chatmana spočíva bremeno správnej interpretácie deja na implikovanom

15 CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz*. Brno: Host, 2008, str. 250. ISBN 978-80-7294-260-2.

autorovi, napriek tomu, že nás (v službách nespoľahlivého rozprávača) taktiež zavádza.



Obrázok č. 2: Komunikačný diagram procesu narácie v literatúre podľa Seymoura Chatmana. ¹⁶

Je teda nespoľahlivý implikovaný autor, alebo iba rozprávač v podobe Jonathana? Na rozklúčovanie tohto tvrdenia sa musíme podrobnejšie zamerať na moment, kedy sa dozvedáme, že flashback nebol pravdivý. Tento prvok nespoľahlivého rozprávača je možno najdôležitejší, keďže divákovi alebo čitateľovi poskytuje kontext k doteraz videnému/čítanému. Bez momentu, kedy sám autor, či už implikovaný alebo reálny, poskytne divákovi dôkaz "objektívnej reality", či interpretačnú protiváhu k tomu, čo sme doteraz videli, nie je možné postulovať, že nespoľahlivý rozprávač je naozaj nespoľahlivý. Istá nespoľahlivosť je totiž zabudovaná do každého priameho rozprávača: žiadna postava vo filme nie je omniprezenciou, ktorá by mala kontext ku každej situácii a je teda limitovaná svojou vlastnou neschopnosťou obsiahnuť všetko. Automaticky ju teda vnímame len ako spoľahlivú vo vlastnom príbehu. Nespoľahlivosť Jonathana teda nie je v tom, že klame; spočíva v tom, že spolu s ním klame i kamera, ktorú vnímame ako objektívnu. Implikovaný autor je teda naozaj vo výsledku istým arbitrom, hoci tak nečiní konzistentne a rovnakým spôsobom. Na začiatku nás zavádza použitím kamery, na konci filmu prichádza rozriešenie pravdivosti pomocou dialógu. Nie je ale pochýb, že v *Stage Fright* je implikovaný autor finálnym arbitrom, nadradeným jednotlivým rozprávačom príbehom. Túto istú

¹⁶ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz*. Brno: Host, 2008, str. 157. ISBN 978-80-7294-260-2.

metodológiu nemôžeme ale uplatniť pri knihách, kde táto “objektívna“ zložka, hoci neskôr spochybnená či v službách postavy, chýba.

Chatman na konci svojej analýzy implikovaného autora v *Stage Fright* usudzuje, že v tomto kritériu neexistuje zásadný rozdiel medzi verbálnym a filmovým médiom. Voči tomuto tvrdeniu a zároveň voči termínu implikovaný rozprávač sa neskôr ohradzuje David Bordwell, ktorý vo svojej knihe *Narration in the Fiction Film* (1985) reaguje na Chatmanovu teóriu. Pri pojednávaní o nespoľahlivom rozprávačovi a implikovanom autorovi tieto termíny nahrádza pojmom narácie:

„Neexistuje vlastnosť, ktorú by sme mohli pripísať implikovanému autorovi filmu, ktorá by viac nesesedela priamo narácii: niekedy potláča distribúciu informácií, často nám odopiera informácie, generuje záujem, vytvára tón a tak ďalej. Pripísať každému filmu implikovaného autora alebo rozprávača je akt antropomorfickej fikcie.“¹⁷

Bordwell sa teda vyhýba termínu implikovaný autor, ktorého nepovažuje za nutného, alebo nutne prispievajúceho k interpretácii filmu či už z odborného, alebo laického pohľadu. Podľa Bordwella tento model zlyháva, keďže vo filme (nepersonifikovaný) rozprávač nevytvára proces narácie, ale narácia vytvára rozprávača, resp. poskytuje divákovi parametre, podľa ktorých si ho môže vytvoriť.¹⁸

Bordwell sa ale zároveň pri vlastnej definícii nespoľahlivého rozprávača nedostane k jasnejšej metodológii; presnejšie povedané sa o ňu príliš nepokúša. Hoci na niekoľkých príkladoch (medzi nimi aj vyššie rozoberaná *Stage Fright*) demonštruje fungovanie nespoľahlivého rozprávača v praxi, oveľa viac sa sústreďí na atribúty, ktoré možno rozprávačovi (a narácii) prideliť (komunikatívny vs. nekomunikatívny

17 BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1985, str. 61. ISBN 0-299-10174-6. Preložené z angličtiny autorkou práce.

18 Túto tézu podrobnejšie Bordwell rozoberá v tretej časti knihy *Narration in the Fiction Film* (1985).

naratív, zdieľna narácia etc.)¹⁹. Nedochoádza však k typológii, ktorú by sme mohli pre potreby tejto práce uplatniť.

Na Bordwellovu kritiku Chatman reagoval v knihe *Dohodnuté termíny: Rétorika ve fikci a filmu (1990)*, v ktorej s ním polemizuje o nutnosti termínu implikovaný autor.

„Bordwell příliš snadno odmítá potřebu konceptu filmového implikovaného autorství, konceptu, který nalézám neméně životný pro filmovou ako obecnou narativní teorii. (...), ...nespolehlivá narace prezentuje nejčistší, ale ne výlučný případ implikovaného autora. Jestliže jediný zdroj předstíraného příběhu je vypravěč a jestliže uvěříme, že „fakta“ nejsou taková, jaká vypravěč prezentuje, mohou pouze být nějaká jiná a převládající nad zdrojem příběhu, zdroj nazveme implikovaný autor. Tato možnost existuje ve filmu právě tak jako v literatuře, ačkoli se nezkoušela příliš často (...).“²⁰

Nutnosť termínu implikovaný autor v nasledujúcom paragrafe demonštruje analýzou rozprávača opäť na filme *Stage Fright*, kedy podotýka, že kamera nie je motivovaná samou sebou rozprávať lživý flashback podľa Johnnyho rozprávania, naopak, je motivovaná motiváciou personifikovaného rozprávača, teda Johnnyho. To, že sa neskôr dozvieme, že flashback je Johnnyho fabrikáciou prichádza až po jeho vlastnom rozhodnutí. Je to teda on, kto neskôr kamere vráti jej konvenčnú spoľahlivosť.

Podľa Chatmana teda nedochoádza k podriadeniu personifikovaného rozprávača voči naračnému procesu, minimálne nie vždy. Sám priznáva, že *Stage Fright* je skôr

¹⁹ V angličtine sa jedná o pojmy *communicative vs. uncommunicative narrative, forthcoming narration*.

²⁰ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve filmu a fikci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, str.129. ISBN 80-244-0175-4.

výnimkou, no výnimkou, ktorá by sa nemala vymykať ucelenej teórii. Nie je úplne jasné, či Chatman považuje akt znovunavrátania “spoľahlivosti” kamere, ktorého sa dopustí Johnny, za akt narušenia kauzality jeho vlastného komunikačného diagramu (obrázok č.2). Možno to totiž vnímať ako bod navyiac pre personifikovaného rozprávača oproti implikovanému autorovi.

1.3 Je možné spoľahlivo určiť nespoľahlivého rozprávača?

V predchádzajúcich kapitolách sme si ustanovili niekoľko rôznych prístupov k identifikácii a typológii nespoľahlivého rozprávača. Hoci oboznámenie s nimi považujem za dôležitý krok v identifikácii vhodných diel na analýzu, neplánujem sa obmedziť na jediný prístup, prípadne prísť s vlastným prístupom. Namiesto toho, v súlade s cieľom práce, navrhujem zmeniť rámec toho, ako sa na nespoľahlivého rozprávača pozeráme.

Nespoľahlivý rozprávač nie je čierno-biely prvok. Ako som sa zmienila už v úvode tejto kapitoly, nespoľahlivý rozprávač v oboch mnou skúmaných seriáloch má jasnú podobu na dvoch absolútne odlišných, no rovnako vyhranených dielach. Inými slovami, niet pochyb o jeho nespoľahlivosti. Rovnako niet pochyb o tom, že *Stage Fright* je jasný príklad nespoľahlivého rozprávača. No väčšina filmov, seriálov i kníh, ktoré s týmto princípom do istej miery pracujú, sú skôr na spektre nespoľahlivého rozprávania než na jednom z jeho opačných koncov.

Stage Fright je teda spoľahlivý prípad nespoľahlivého rozprávača, pretože hoci nám po väčšinu trvania sužetu klame o spoľahlivosti videného, na konci filmu nás nenechá pochybovať o tom, čo je správna verzia udalostí. V predchádzajúcej kapitole tvrdím, že je to podstatná súčasť použitia nespoľahlivého rozprávača, čo je

pravda. Ale je to pravda, len pokiaľ považujeme tento model a modely jemu podobné za jedinu možnú iteráciu tohto princípu.

No sú aj filmy, ktoré nie sú podobne spoľahlivé (rsp. zdieľne, podľa Bordwellových parametrov), no sú na spektre nespoľahlivej narácie. Tvrdiť opak by znamenalo vylúčiť všetky filmy, ktoré nemajú spoľahlivého rozprávača, ale zároveň neobsahujú element „objektívnej“ verzie udalostí, teda nepoužívajú nespoľahlivého rozprávača nutne ako spôsob, akým pristúpiť k fabule; používajú ho preto, lebo je zakomponovaný vo fabule a prispôsobujú mu sužet.

Na ilustráciu tohto rozdielu uvádzam arbitrárne kritériá na detekciu nespoľahlivého rozprávača, ktoré by sa dali aplikovať na jeho filmové spracovanie:

1. *Zábery nám prezentujú časť sužetu ako reálnu a objektívnu*

a

2. *Objektivita alebo pravdivosť týchto záberov je spochybnená.*

Tieto kritériá zahŕňajú ako analyzovaný film *Stage Fright*, tak seriály *Mr. Robot* i *The Affair*, teda nevylučujú „čisté“ prípady použitia nespoľahlivého rozprávača. Pri podrobnejšom skúmaní ale prídeme na to, že ich reduktívnosť a závislosť na poskytnutí „objektívnej“ reality vylučuje z tejto definície veľké množstvo filmov, ktoré sú na „spektre“, no nie také jasné prípady.

Uvedme si ako príklad film *Forrest Gump* (r. Robert Zemeckis, 1994), ktorý podľa veľkej časti jeho divákov obsahuje nespoľahlivého rozprávača.²¹ Film, rozprávaný z

²¹ Pri tvrdení „veľká časť publika“ sa podobne ako pri vyššie zmenej knihe *Curious incident of the Dog in the Nighttime* odvolávam na užívateľmi generované rebríčky. Tentokrát údaje čerpám z filmovej databázy imdb.com, kde má film *Forrest Gump* viac ako 1.6 milióna hodnotení. Zároveň je na jedenástej priečke užívateľmi generovaného zoznamu filmov, ktoré obsahujú nespoľahlivého rozprávača. Zoznam dostupný tu: <https://www.imdb.com/list/ls073600337/>

perspektívy hlavnej postavy, Forresta Gumpa, je priamym rozprávaním o jeho živote prostredníctvom flashbackov. V nich vidíme jeho príbeh, poskladaný z fantaskných a vysoko nepravdepodobných zážitkov (podľa nich Forrest ovplyvnil kariéru Elvise Presleyho, prebehol cez celé USA, vnukol Johnovi Lennonovi nápad na legendárnu pesničku Imagine, stal sa miliardárom po tom, čo založil sieť reštaurácií a investoval do vysoko lukratívnych akcií na burze). Forrest je teda zasadený do reálnych situácií, ktoré sa stali, no jeho presah a zásah do nich je fikciou. Divák si je zároveň vedomý, že Forrest má istú formu ľahkej mentálnej poruchy: jednak je to zrejmé zo spôsobu, ktorým sa vyjadruje a jednak to Forrest priamo zmieňuje ako svedectvo jeho blízkych.

Vyššie v tejto práci sme sa taktiež potýkali s priamou naráciou postavy, ktorá má mentálnu poruchu pri knihe *Curious Incident of the Dog in the Nighttime*, ktorá nesie svojím spôsobom rozprávania istú podobu s Forrestom Gumpom. Pri nej sme prišli k záveru, že sa nejedná o nespoľahlivého rozprávača, ale o neschopného rozprávača, ktorý však v žiadnom bode knihy neposkytuje dôvod spochybnit' prezentovanú realitu. Je teda Forrest Gump taktiež len forma neschopného rozprávača, alebo sa nám ponúka jeho zaradenie na spektrum nespoľahlivej narácie?

Ak by sme aplikovali vyššie zmienené kritériá, Forrest Gump sa javí ako neschopný rozprávač, no nie ako nespoľahlivý rozprávač. Hoci udalosti zobrazené vo filme znejú vysoko nepravdepodobne, autori filmu veľmi precízne konštruujú dej tak, aby vyzerali uveriteľne. Nikdy vo filme nemáme indície o tom, že Forrest nám klame: nie je tam scéna, kedy by sme sa napríklad dozvedeli o tom, že nie je naozaj bohatý či jeho bohatstvo má iný zdroj. Všetky flashbacky sú tak, na rozdiel od *Stage Fright*, aj po konci filmu vnímané ako pravdivé. Autori teda ani nenarušujú implikované normy diela, ktoré stanovil Booth.

No ak vnímame nespoľahlivosť čierno-bielo, môžeme teda Forresta Gumpa označiť za spoľahlivého? Je teda, inak povedané, ten istý typ rozprávača ako Christopher? Argumentovala by som, že je medzi nimi rozdiel, hoci obaja vyzerajú byť naoko kvôli svojej poruche neschopní priamej lži a teda zámerne nezavádzajú. Rozdiely v ich narácii vychádzajú z rozdielov v médiu: vo filme má Forrest k dispozícii nielen slovo, ale aj obraz.²²

Forrest teda rozpráva v dvoch módoch: má k dispozícii ako voiceover (a dialóg), tak kameru. Príbeh je rozprávaný priamo Forrestom: nemáme k dispozícii nezávislého rozprávača, ktorý by nám mohol poskytnúť "objektívny" pohľad. No je kamera rovnako v službách Forresta? Je len predĺžením a ilustráciou toho, čo nám už bolo povedané prostredníctvom jeho slov?

Hoci sú nám scény prezentované ako flashbacky, na ktoré si Forrest spomína, nie je pravda, že by to tento film dodržiaval tak precízne, ako to dodržiava Haddonova kniha. Napriek tomu, že majorita scén je z Forrestovej perspektívy, vo filme sú aj scény, pri ktorých Forrest nemohol byť (napr. niekoľko scén, ktoré sledujú paralelnú linku Jenny). Keďže príbeh je rozprávaný ex-post a ako sa dozvieme na konci, Jenny sa k Forrestovi vráti, môžeme to brať ako reprezentáciu Forrestovej predstavy na základe

²² Napriek tomu, že som vysvetlila, prečo porovnávam práve tieto dva diela, je nutné dovysvetliť, prečo namiesto toho neporovnávam film s jeho knižnou predlohou (*Winston Groom: Forrest Gump, 1986*). Ak je rozdiel medzi týmito dielami v médiu, mení sa zo spoľahlivého na nespoľahlivého len filmovým spracovaním, alebo je nespoľahlivý už v knižnej predlohe? Hoci by ich podrobné porovnanie iste prinieslo zaujímavé poznatky, vyžadovalo by to analýzu na priestore, ktorý v tejto práci nemám k dispozícii. Zároveň by sme v ideálnom prípade mali k dispozícii aj filmovú adaptáciu knihy *Curious Incident of the Dog in the Nighttime*, ktorý ale nebol sfilmovaný. Čo je ale najdôležitejšie, je fakt, že knižná predloha filmu *Forrest Gump* je jednoducho príliš odlišná na to, aby sa dala na tomto priestore jednoducho kontextualizovať voči filmu. Nespoľahlivého rozprávača v tomto filme teda považujem za princíp, ktorý doň vložili autori filmu, nie nutne ako princíp, ktorý prevzali z knihy. Tým ale nevyklúčujem možnosť, že *Forrest Gump* je nespoľahlivý aj v knižnom spracovaní.

jej svedectva o udalostiach. Ak by sme akceptovali túto interpretáciu, šlo by o naráciu čisto z Forrestovej perspektívy.

No zoberme si ako protiklad scénu, v ktorej je Forrest priamym svedkom udalostí: scéna, kedy príde k Jenny domov. V úvode tejto scény Forrest vo voiceoveri oznámi, že otca Jenny považuje za „milujúceho a láskavého“ a že neustále „Jenny a jej sestry objíma a bozkáva“. Divák, zvyknutý v tomto bode na Forrestovu misintepretáciu emócií a na základe predchádzajúcich indícií (Jenny nechce nikdy ísť domov), už pravdepodobne tuší, že Jennin otec má násilnícke tendencie. Následne vidíme, ako Jenny vybehne z domu a spolu s Forrestom sa schovajú pred otcom, ktorý vyjde z domu, s fľašou v ruke v zamastených montérkach, štylizovaný ako násilník. Jenny s Forrestom sa pred ním schovajú v poli. Tu už divák nie je nechaný na pochybách o tom, čo sa v skutočnosti v jej domácnosti deje – a v ďalšej scéne Jenny polícia odvedie ku starej mame, kde sa presťahuje.

Interpretačná medzera medzi tým, ako my vidíme udalosti a tým, ako ich hodnotí Forrest, ktorý si násilné tendencie Jenninho otca nevedomuje (a nemáme dôkaz, že by k tomu došlo do konca filmu), je na prvý pohľad principiálne ten istý prvok, ako ten, ktorý vidíme v Haddonovej knihe. V nej je taktiež badateľná táto medzera medzi opisom Christopherovho prostredia a jeho interpretáciou. No vo Forrestovi Gumpovi kamera rozpráva iný príbeh ako ten, ktorý rozpráva Forrest. Bez voiceoveru je táto scéna pomerne jasným portrétom toho, ako sa Jenny bojí svojho otca a uteká pred ním. Jej otec, ktorého nevidíme celého, je predstavený hlavne pomocou metonymie detailov – zábery ukazujú jeho opitý krok, záber na fľašku. V dialógu agresívne kričí jej meno.

No ak sa vrátíme k voiceoveru, vieme, že Forrest situáciu vníma inak. Myslí si, že jej otec ju má rád a len ju hľadá. Aj potom, čo sa Jenny odsťahuje, situáciu komentuje len tým, že je rád, že je teraz bližšie. Kamera nám oproti tomu poskytuje kontrastné informácie, teda formu objektívneho obrazu. Nespoľahlivosť zostáva ako charakteristika Forrestovmu personálnemu rozprávačovi, nepripisujeme ju kamere, ako to môžeme urobiť v *Stage Fright*.

Znamená to teda, že môžeme dospieť k jednoznačným záverom o tom, čo je a nie je pravda? Znamená to, že Forrest klame alebo že tento princíp je v celom filme konzistentný? Nie nutne. Na toto tvrdenie, alebo zaradenie do spektra, by sme museli urobiť podrobnú analýzu každej scény vo filme, no to nie je pointou tohto cvičenia. Pointou je, že divák filmu má podporu od tvorcov filmu v tvorení hypotézy o nespoľahlivom rozprávačovi. Neznamená to, že táto hypotéza platí po celý film, ale je nepochybne zakorenená v zámere tvorcov poukázať na to, že Forrest nevníma svet rovnako, ako oni. Divák má teda plné právo zaradiť si Forresta na spektrum nespoľahlivosti a interpretovať si následné udalosti (táto scéna je v expozičnej časti filmu) podľa seba.

Nespoľahlivá narácia vo *Forrestovi Gumpovi* sa podľa mojej analýzy obmedzuje len na časti, kedy k nám priamo rozpráva Forrest. Prezentované zábery nie sú (miestami) kontrastujúcim voiceoverom spochybňované, naopak; voiceover nám pomáha pochopiť interpretačnú cestu, ktorou sa uberá jeho personálny rozprávač, zatiaľ čo divák má interpretačnú slobodu nad obrazom, ktorý slúži ako objektívna linka v príbehu, zdanlivo neovplyvnená Forrestovým uhlom pohľadu. Neslúži teda, tak ako je tomu vo filme *Stage Fright*, ako retardačný prvok v konštrukcii sužetu, vychádzajúci z fabuly. Ale rovnako ako pri *Stage Fright* vychádza z fabuly filmu. Slúži na ilustráciu myslenia a kontextualizáciu jej hlavnej postavy. Jej pointou je zvýšiť nároky na tvorenie naratívnych hypotéz u jeho divákov.

1.4 Filmy s nespoľahlivým rozprávačom

Z Boothovej teórie – a napokon aj z Phelanovej, Chatmanovej a Bordwellovej – si môžeme odvodiť jeden základný princíp: každý film musí byť podrobený vlastnej kazuistike na to, aby sme spoľahливо určili, či používa alebo nepoužíva nespoľahlivého rozprávača. Nepovažujem to za vyvlečenie sa z povinnosti o pokus o jeho definíciu, ale skôr o návrh na prenesenie ťažiska našej pozornosti z hľadania jeho vonkajších znakov na hľadanie situácií, kde sa tvorcovia filmu rozhodli, že najlepším módom narácie je nespoľahlivá narácia.

Už na začiatku práce sme si ustanovili, že nespoľahlivý rozprávač nepatrí k prvkom, ktoré sa vo filme objavujú stabilne, ale podlieha istým vlnám. Jeden z jeho najväčších nárastov v popularite nastal na konci 20. storočia a začiatkom 21. storočia, kedy sa vošiel do iného trendu, ktorý Thomas Elsaesser nazýva Mind-Game Film.²³ V jednom svojom texte popisuje *fenomén* (schválne sa vyhýba termínu žáner alebo podžáner) filmov Mind-Game takto:

„...obsahuje filmy, ktoré “hrajú hry“ a to na dvoch úrovniach: patria tam filmy, v ktorých sa niečo/niekoľko hrá hry s hlavnou postavou, bez toho, aby postava vedela, kto sa s ňou hrá hry alebo prečo (často sú tieto hry veľmi krutej alebo dokonca smrteľnej náture) (...), vo filme Davida Finchera Se7en (1995), sa John Doe, (taktiež sériový vrah, hrá hry s mladým policajtom, ktorého hrá Brad Pitt. (...)) Vo filme Petera Weira The Truman Show (1998) vedie titulárna postava život, ktorý je pre všetkých ostatných hrou, je to vysielaný televízny program, z ktorého je vylúčený iba Truman.

23 BUCKLAND, Warren, ed. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Hoboken, NJ, USA: Wiley-Blackwell, 2009. ISBN 978-1405168625. Esej dostupná online z: <https://film3410.files.wordpress.com/2011/02/elsaesser-the-mind-game-film.pdf>

Potom sú tu filmy, ktoré sa hrajú hry s publikom, pretože niektoré dôležité informácie sú pred ním zamlčané alebo nejasne prezentované: *The Usual Suspects* od Bryana Singera (1995), *Fight Club* od Davida Finchera (1999), *Memento* od Christophera Nolana (2000) (...) či filmy Davida Lyncha *Lost Highway* (1997) a *Mullholand Dr.* (2001) všetky spadajú do tejto kategórie. Informácie môžu byť zatajované aj pred postavami aj pred publikom, ako je tomu napríklad vo filme *The Sixth Sense* (1999) od M. Night Shyamalana či vo filme *The Others* (2001) od Alejandra Amenábara, v ktorých sú hlavné postavy "mŕtve, len o tom ešte nevedia", aby sme citovali jednu z prvých replík vo filme Sama Mendesa *Americká krása* (1999).²⁴

Elsaesser sa v tejto pasáži nezaoberá nespoľahlivým rozprávačom, hoci minimálne polovica filmov, ktoré spomína, nespoľahlivého rozprávača používa. Namiesto toho si neskôr vo svojej eseji sám identifikuje niekoľko spoločných znakov, ktoré tieto filmy majú, kontextualizuje ich s ohľadom na naratívy videohier, ktoré v tomto období zažívali výrazný vzostup a neskôr analyzuje tento prístup ako vhodnú ilustráciu rôznych porúch (schizofrénia, amnézia, paranoia etc.).

Zároveň sa ale jeho tri rôzne prístupy k distribúcii informácií medzi publikom a divákom dajú použiť na ilustráciu rôznych prístupov k nespoľahlivému rozprávačovi: na spektre nespoľahlivej narácie by sme našli ako Trumana z *Truman Show*, ktorý nie je schopný podať presnú informáciu o svojom svete, tak Keysera Soze z *Unusual Supects* či Malcolma Crowea z filmu *Sixth Sense*.

V tejto časti nechcem nutne nadviazať na prístup Elsaessera: chcem sa ale, rovnako ako on, sústrediť na rôzne typy príbehov, pri ktorých bol zvolený nespoľahlivý rozprávač. Hoci do nich patria aj filmy typu *Mind-Game*, cieľom tejto časti práce je

24 BUCKLAND, Warren, ed. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Hoboken, NJ, USA: Wiley-Blackwell, 2009. ISBN 978-1405168625. Preložené z angličtiny autorkou práce.

prezentovať na pár krátkych analýzach rôzne pohľady na to, k akým typom fabuly môže byť nespoľahlivý rozprávač použitý.²⁵

Na ilustráciu tohto prístupu sa ešte raz vrátim k filmu *Stage Fright*. O niečo vyššie som usúdila, že v tomto filme je nespoľahlivý rozprávač hlavne zdrojom retardácie deja. Skúsme si na chvíľu predstaviť, že by flashback, ktorý na začiatku vidíme, nebol klamný, ale pravdivý, tj. videli by sme Jonathana, ako zavraždil Charlottinho manžela. Ak by Jonathan pristúpil k Eve a vyjaval jej pravdu, príbeh sa mení: zrazu sa Eve nesnaží zistiť pravdu o tom, kto naozaj zabil Charlottinho manžela; ťažisko filmu je zrazu na jej morálnej dileme a na tom, či má alebo nemá Jonathanovi pomôcť, čo je iný typ príbehu. Tým, že Hitchcock používa klamný flashback, nás obúva do Eveiných topánok a spolu s ňou sme presvedčení o Jonathanovej nevine. Nespoľahlivý rozprávač teda plní ako retardačnú úlohu (pravdu o vražde sa dozvedáme až na konci), tak nám dovoľuje stotožniť sa s postavou a jej perspektívou. Na nasledujúcich filmoch sa teda hodlám zaoberať prehľadom rôznych úloh, ktoré môže nespoľahlivý rozprávač plniť.

Rashomon (r. Akira Kurosawa, 1950) je film²⁶, ktorý sa odohráva v stredovekom Japonsku. Na začiatku filmu stretávame drevorubača (Takashi Shimura) a kňaza (Minoru Chiaki), ktorí sa schovávajú pred dažďom pod bránami mesta. Stretáva ich tam pcestný (Kichijiro Ueda), ktorému prerozprávajú dianie na súde, ktorého sa v ten deň obaja zúčastnili. Súdne pojednávanie malo za účel určiť vinu na smrti samuraja (Masayuki Mori). Pred súdom vypovedali štyria svedkovia: drevorubač, ktorý vypovedá ako posledný, samurajova manželka (Machiko Kyō), bandita, ktorý

25 Tieto filmy sú vybrané na základe mojej vlastnej diváckej skúsenosti a po vzore teoretikov, z ktorých diel som čerpala. Každý z filmov, ktorý tu zmienim, bol v ich dielach uvedený minimálne raz ako príklad nespoľahlivej narácie. Tak ako v celej práci sa až na výnimky sústredím prevažne na európsku a americkú tvorbu, a to z dvoch dôvodov: jednak kvôli dostupnosti materiálov v jazykoch, ktorými vládnam, a jednak preto, že oba seriály, ktoré neskôr analyzujem, sú zo severoamerickej produkcie.

26 Film je adaptáciou poviedky od Ryūnosukeho Akutagawu nazvanej *In a Grove* z roku 1922.

ich prepadol (Toshiro Mifune), a médium (Noriko Honma), prostredníctvom ktorého vidíme výpoveď mŕtveho samuraja. Každý z nich prezentuje inú verziu udalostí.

Príbeh je rozdelený na tri časové linky: jedna je v prítomnosti, v ktorej príbeh začíname aj končíme a po každej sekvencii na súde sa k nej vraciame. Druhá je na súde, kedy vidíme všetkých štyroch svedkov vypovedať v rovnakom prostredí: rozprávajú k sudcovi, ktorého nevidíme a ktorý sa nikdy slovne neprejaví, no ktorý je priamo oproti nim (takže rozprávajú priamo do kamery). Treťou a jedinou linkou, kedy kamera je v službách priameho rozprávača, teda postavy, sú flashbaky, v ktorých vidíme udalosti, ktoré viedli k samurajovej smrti, z ich pohľadu. Po skončení filmu nám nie je vysvetlené, ktorá verzia udalostí je pravdivá; Kurosawa neprisudzuje vinu ani jednému z možných podozrivých. Je na divákovi, ktorej verzii, ak nejakej, sa rozhodne veriť.

Nespoľahlivým rozprávačom sú tým pádom všetky vypovedajúce postavy. V momentoch, kedy kamera ilustruje ich verziu udalostí v lese, kde samuraj zomrel, je kamera v ich službách – no v tejto, tretej časovej linke je zároveň kamera rovnako nespoľahlivá pri každom z nich. Nemôžeme sa tu teda spoliehať tak ako pri Forrestovi Gumpovi na kameru ako arbitra. V tomto prípade nedodáva kontext, ktorý by nás viedol k “pravej” verzii deja.

Tieto postavy nie sú mentálne choré (možno s výnimkou banditu, resp. môžeme považovať manželku samuraja za pomätenú zo žiaľu), ich nespoľahlivosť nevychádza z ich vlastnej poruchy alebo neschopnosti prispôbiť sa svetu či ho pochopiť. Namiesto toho sú všetky tieto postavy vystavené rovnakým podmienkam, je im venovaný rovnaký priestor a na rozdiel od Jonathana vo filme *Stage Fright* majú všetky teoreticky rovnakú motiváciu na klamstvo. Verzia ani jedného nepodporuje verziu druhého.

Ich nespoľahlivosť teda nie je motivovaná ich psychológiou – ich nespoľahlivosť je vlastnosť, ktorú im Kurosawa pripíše zvonku práve tým, že ku každému z ich svedectiev pristupuje rovnako a následne ich postaví oproti sebe. Kurosawa sa tak zbavuje povinnosti vysloviť rozsudok nad tým, kto je naozaj vinný, ktorý od Hitchcocka v *Stage Fright* očakávame. Namiesto toho nás, prostredníctvom kamery, stavia do pozície sudcu a necháva nás vyniesť (alebo nevyniesť) súd nad tým, kto je spoľahlivý, alebo kto je nespoľahlivý.

Kurosawa tak pristupuje k žánru (ak môžeme *Rashomon* nazvať žánrovým filmom) súdnej drámy a abstrahuje z nej katarzný bod, v ktorom sa rozhodne vina alebo nevina jednotlivých postáv. Namiesto toho vďaka nespoľahlivému rozprávačovi presúva ťažisko záujmu diváka na poznateľnosť pravdy a podstatu viny či nevin. Odmietajú zjednodušenie tragédie (či už vraždy alebo samovraždy) na verdikt, namiesto toho musíme konfrontovať udalosti k nej vedúce a jej následky z pohľadu ľudí ňou ovplyvnených.

Memento (r. Christopher Nolan, 2000) je film²⁷, ktorého hlavná postava Leonard (Guy Pearce) trpí zvláštnym typom amnézie, ktorá mu nedovoľuje vytvoriť si nové spomienky. Pamätá si svoj život do istého bodu rovnako ako my všetci, no odvtedy, po zranení hlavy, si nedokáže zapamätať nič dlhšie ako pár sekúnd, či minút. Bodom, do ktorého si pamätá svoj život, je vražda jeho manželky, pri ktorej zároveň utrpel toto zranenie hlavy. Odvtedy pátra po vrahovi svojej ženy, no táto úloha je jeho chorobou sťažená.

²⁷ Film vznikol na základe nápadu Jonathana Nolana na krátku poviedku, ktorý rozpracoval Christopher Nolan do celovečerného scenára a filmu. Poviedka Jonathana Nolana, ktorú neskôr publikoval, sa okrem centrálného princípu od finálneho filmu v mnohom líši.

Film sa odohráva v dvoch rôznych linkách: farebnej a čiernobielej, oboch výhradne z Leonardovho pohľadu. V tej farebnej vidíme udalosti, ktoré sa zdanlivo odohrávajú v súčasnosti. V tej čiernobielej vidíme flashbackové sekvencie, v ktorých Leonard, ktorý pred svojou nehodou pracoval ako poisťovací agent, navštívi pacienta, Sammyho (Stephen Tobolowsky), ktorý trpí rovnakým typom amnézie, akým on trpí v súčasnosti. V tejto flashbackovej sekvencii spolu s Leonardom pochybujeme o pravdivosti jeho výpovede.

Počas filmu sa Leonard stretáva s rôznymi postavami, ktoré mu pomáhajú zistiť pravdu o vrahovi jeho manželky, hlavne Natalie (Carrie-Ann Moss) a Teddy (Joe Pantoliano). Ich rady ho postupne vedú k mužovi, o ktorom sa domnieva, že je vrahom jeho manželky, ktorého zavraždí. V tejto časti sa čiernobiela a farebná sekvencia zlúčia a divák sleduje finále filmu, v ktorom sa dozvieme dve veci: Leonard je využívaný ako nájomný vrah kvôli jeho poruche a všetky udalosti vo farebnej sekvencii boli rozprávané v opačnej chronológii.²⁸

Niet pochyb, že Leonard je nespoľahlivým rozprávačom: po strate schopnosti vytvoriť si nové spomienky je neschopný akejkolvek kontextualizácie udalostí, ktorých je účastníkom a svedkom. No divák, ktorý s ním zdieľa nevedomosť kontextu, v ktorom sa pohybuje, nad ním počas filmu získava prevahu. Predsa my sme schopní pospájať si jednotlivé udalosti a jednotlivé výseky, nad ktorými Leonard zostáva bezmocný, nám začnú vytvárať príbeh. Tu ale Nolan zamedzuje prílišnému diváckemu sebavedomiu a v momente, kedy máme pocit, že sa jedná o zvláštny film, no s jasným rozuzlením, uvrhne všetko doteraz videné pod úplne novú optiku. To, čo bolo na začiatku, je v skutočnosti koncom príbehu.

²⁸ Kvôli priestorovým limitom som zjednušila niektoré dejové aj konštrukčné princípy. Podrobnej analýze (nielen) Memento a štruktúre jeho sužetu sa venuje napríklad publikácia *Christopher Nolan: A Labyrinth of Linkages* od Davida Bordwella a Kristin Thompsonovej.

Keďže toto rozuzlenie prichádza na konci príbehu, núti tak diváka reevaluovať celú doterajšiu hypotézu o fabule, ktorú zdanlivo tak precízne vybudoval a doviedol ku katarzii. Namiesto toho sa katarziou príbehu stáva zistenie, že Leonard, ktorý hľadá rozuzlenie svojho prípadu ho v skutočnosti nehľadá. Vražda jeho manželky bola doriešená už pred rokmi. No keďže si tento fakt nemôže zapamätať, nemôže ani precítiť jej stratu a prijať jej smrť. Namiesto toho je odkázaný znovu a znovu ju prežívať.²⁹

Nespoľahlivosť Leonarda tak Christopher Nolan nepoužíva iba ako ozvláštnenie inak pomerne archetypálnej detektívky o tom, kto zabil jeho ženu. Tým, že diváka samotného uvedie do stavu, kedy si musí preusporiadávať spomienky na jednotlivé scény a reevaluovať ich pravdivosť či časový kontext v podmienkach, v ktorých nemá k dispozícii absolútne objektívnu pravdu, simuluje Leonardovu myseľ. Človek, ktorý si nemôže vytvoriť nové myšlienky zároveň nemôže zabudnúť na tie už existujúce – a my zostaneme spolu s Leonardom odkázaní na reinterpretáciu už videného.

Fight Club (r. David Fincher, 1999) je film³⁰, v ktorom bezmenný hlavný hrdina (Edward Norton)³¹ trpí insomniou, kvôli ktorej postupne otupieva voči vonkajšiemu svetu. Jedného dňa sa ocitne na skupinovej terapii pre mužov, ktorí trpia rakovinou semenníkov a po prvý krát za veľmi dlhý čas môže znovu spať a cíti úľavu. Začne chodiť na niekoľko podporných skupín, kde si všimne Marlu (Helena Bonham-Carter),

29 Existujú aj alternatívne teórie rozuzlenia *Memento*. Podľa niektorých sú Leonard a Sammy tá istá osoba a Leonard svoju manželku v skutočnosti zavraždil, tak ako to vo flashbackoch nakoniec urobí Sammy. Podľa niektorých Leonard nikdy neexistoval. Nezháňam ich do mojej interpretácie, keďže väčšina teoretikov a novinárov píšucich o tomto filme akceptuje vyššie zmienenú verziu udalostí, rovnako ako sám autor, ktorý ju tak popisuje napr. v tomto videu: <https://www.youtube.com/watch?v=tYScJZWhaHA>

30 *Fight Club* je adaptovaný z rovnomenného románu *Fight Club* od Chucka Palahniuka (1996).

31 Na základe repliky z filmu, v ktorej Edward Norton prenesie niekoľko replík začínajúcich slovami „I am Jack’s (...)“ sa niekedy označuje aj ako Jack. Vo všeobecnosti je mu ale prisudzované len označenie „narrator“, teda rozprávač.

ktorá taktiež sériovo vymetá tieto podujatia. Neskôr vo filme sa zoznámi s Tylerom (Brad Pitt), s ktorým si založí titulárny Fight club, teda klub pre mužov, kde sa môžu navzájom biť. Začnú spolu žiť a vo svojom dome zanedlho založia antimaterialistickú teroristickú organizáciu, s ktorou náš rozprávač nesúhlasí. Situácia sa mu začne vymykať spod kontroly, Tyler si začne s Marlou, do ktorej je rozprávač zamilovaný, a ich teroristická skupina si vyžiada prvú obeť. Rozprávač podnikne kroky na to, aby sa pokúsil zastaviť operáciu, no vyzerá to, ako keby na neho Tyler nastražil pascu. Vo finále filmu sa Rozprávač dozvedá, že Tyler je jeho alterego, ktoré žije v momentoch, kedy on spí. Pomyselného Tylera zastrelí a spolu s Marlou sa pozerajú na mrakodrapy, ktoré ich organizácia v diaľke detonuje.

Fight Club je rozprávaný z perspektívy Rozprávača v jeho bdelej podobe. Hoci Tyler vystupuje ako aktívna postava s interakciami s Rozprávačom, okrem flashbackových ilustračných scén dej nikdy nie je posunutý v momente, kedy niečo vykoná Tyler. Dej sa posúva až v momente, kedy sa o tom dozvie bdely Rozprávač. To znamená, že vo filme o alteregu, ktoré vzniká v mysli chronicky nevyspatého a mierne narušeného človeka otupeného spoločnosťou, neodrží opraty časť jeho mysle, ktorá ho ženie do akcie: drží ich jeho relatívne triezvy originátor.

S touto optikou teda môžeme tvrdiť, že *Fight Club* je film o nespoľahlivom rozprávačovi, z ktorého sa postupom filmu stáva rozprávač spoľahlivý. Prvá scéna, ktorú vidíme, je Tyler s pištoľou v ústach Rozprávača – na konci filmu sa Rozprávač zbaví Tylera. Spoľahlivý Rozprávač doslova zavraždí Nespoľahlivého Rozprávača, personifikovaného v Tylerovi a na posledné momenty filmu je konečne v reálnom svete, od ktorého bol dištancovaný svojou nespavosťou.

Túto teóriu podporuje Fincher krátkymi, no zaznamenateľnými “preblikmi“ Tylera v expozičných častiach filmu, ktorými nám naznačuje, že Tyler sprevádza Rozprávača i

v momentoch, kedy jeho prítomnosť nie je fyzicky manifestovaná. Tyler je v týchto momentoch len „semienko“ alterega, ktoré vyrastie až v momente, kedy sa stretnú v lietadle. Zároveň môžeme tieto prebliky vnímať ako zrod nespoľahlivého rozprávača, ktorý nemôže vyrásť do momentu, kým sa Rozprávač nevyspí, čo mu umožní až podporné skupiny.

Vo *Fight Club*e okrem tejto meta roviny slúži nespoľahlivý rozprávač v jednom z najklasickejších trófov: videné nebolo v skutočnosti videné, pretože to bol prelud psychicky chorej osoby.³² Na druhej strane vo filme o neexistujúcej identite v dobe, kedy sa identifikujeme podľa tribalistických referencií na značkách oblečenia, nespoľahlivý rozprávač s alteregom nepredstavuje deviáciu, ktorá sa lieči na psychiatrii. Vytvorenie si vlastnej, alternatívnej mytológie kvôli vymaneniu sa z príliš komfortnej modernej zóny je pre Rozprávača spôsob návratu sa k základným cyklom života, reprezentovaným v spánku.

The Usual Suspects (r. Bryan Singer, 1995) je neo-noirový film o gangu kriminálnikov, ktorí sa stretnú pri lúpeži drahokamov v New Yorku. Po lúpeži sa kvôli predaju týchto drahokamov a ďalšej lúpeži presunú do Kalifornie, kde sa ich osud komplikuje, až napokon vyústí masovým incidentom na lodi, pri ktorom na príkazy Keyera Sozeho, tureckého kriminálnika, ktorého nikdy nevidíme, všetci zomrú. Prežije iba zlodejček Roger „Verbal“ Kint a maďarský zločinec, ktorý je v kritickom stave v nemocnici. Film je rámcovaný vypočúvaním Verbala, ktorého flashbacky nám poskytnú jediný pohľad do toho, čo sa dialo medzi týmito kriminálnikmi. Zároveň sú tieto scény prerušované ostatnými detektívmi v súčasnosti, ktorí pátrajú ako v New Yorku tak v Kalifornii a postupne sa dostávajú k pravde: Roger Kint je v skutočnosti

³² Túto úlohu plní nespoľahlivý rozprávač napríklad vo filme z roku 1920 *Kabinet doktora Caligariho* (R. Wiene).

Keyser Soze. V momente, kedy si to uvedomia, je Keyser Soze už prepustený z vypočúvania a o chlp unikne polícii.

The Usual Suspects predstavuje zaujímavý problém: plní nespoľahlivý rozprávač v tomto filme inú úlohu, než retardačnú? Divák nemá počas filmu šancu prísť na to, že Keyser Soze mu klame; Bryan Singer sa stráni akýchkoľvek nápod. Zároveň jeho flashbacky, ktoré sú na konci identifikované ako minimálne čiastočne vymyslené³³, nemajú protiváhu v linke, v ktorej policajti vyšetrojú incident na lodi a preverujú Verbalov príbeh. Je to teda len naratívna skratka, ktorá má svojim zvratom na konci prispieť k prekvapeniu? Inými slovami, plní nespoľahlivý Verbal tú istú úlohu, ako nespoľahlivý Jonathan v *Stage Fright*?

Zvážme túto teóriu najprv z hľadiska konštrukcie sužetu. V oboch filmoch sú flashbacky našich protagonistov (Jonathana a Verbala) upravené tak, aby vytvorili priestor pre následný zvrát, ktorý je v oboch filmoch symetrický: Jonathan aj Verbal sú vinní. No na rozdiel od *Stage Fright*, kde je úvodný flashback fabrikát, sa v *The Usual Suspects* úvodný flashback zdá byť pravdivý, aj keď zámerne vynecháva isté informácie. Nie je teda klamný, ale dáva zmysel iba pre diváka, ktorý je už oboznámený so zápletkou filmu. Takže na rozdiel od Hitchcocka, ktorý diváka priamo klame, Singer iba nechá diváka vytvoriť si vlastný záver, aj keď ho jasne nabáda k mylnej interpretácii.

Na druhej strane, ak by sme z oboch filmov tieto flashbacky vybrali, nemusí to dej nutne zmeniť ani v jednom. Odhalenie Keysera Soze nesúvisí s prvým flashbackom a máme dôvod usúdiť, že Eve by pomohla Jonathanovi aj keby jej zaklamal a my sme o jeho zdanlivej nevine nemali dohad. Oba teda nemenia dej, ale menia späťne

³³ Definitívny dôkaz toho, že sú aspoň čiastočne zmanipulované, je moment, kedy sa vo Verbalovom flashbacku objaví personifikovaný Keyser Soze, čo je samozrejme nemožné, keďže Verbal je Keyser Soze.

pohľad na motiváciu hrdinov: my vidíme Jonathana nevinného, lebo Eve si myslí, že je nevinný. Keysera Soze vidíme pri sile a v pozícii moci, no nevidíme ho naozaj, pretože tak ho vidia všetci ostatní protagonisti vo filme. Boja sa jeho sily a moci, ale nevidia ho ako reálneho – inak by si uvedomili, že je celý čas medzi nimi pod prezývkou Verbal.

Rovnako sú filmy zdanlivo symetrické v tom, že nespoľahlivosť v ich rozprávaní vychádza z racionálnej motivácie a je vyvolaná vlastným rozhodnutím: Jonathan aj Verbal sa rozhodnú klamať, pretože nechcú ísť do väzenia, nie preto, že nie sú schopní rozlíšiť pravdu či sú patologickí klamári. No pri hlbšom skúmaní sa ich klamanie líši v dvoch navzájom súvisiacich aspektoch: dĺžka a premena motivácie po odhalení zápletky.

Jonathan zaklame raz, na začiatku filmu, a na jeho konci umiera, metaforicky potrestaný za svoj čin. Verbal na konci filmu odíde z policajnej stanice a uniká trestu potom, čo nám celý film klamal: nielenže nám klamal, ale keby nám neklamal tak obširne a zdĺhavo, prídeme o väčšinu filmu. *Stage Fright* nie je o Jonathanovi: Jonathan je katalyzátor filmu o Eve. No Keyser Soze/Verbal je pointou filmu a po odhalení jeho pravej identity a hlavnej zápletky sa stáva jeho hlavnou postavou. Do tej doby je film viazaný na Verbalovu výpoveď o smrti priateľa Keatona (Stephen Baldwin), ktorý je zavraždený Sozeho rukou v úvodnej scéne. Verbal sa v jednej chvíli rozplače nad jeho smrťou pri vypovedaní. No finálny zvrät nám potvrdí, že Keatona zavraždil v skutočnosti on a retrospektívne nás nabáda zamýšľať sa nad jeho motiváciou: prečo vypovedá na policajnej stanici, keď na začiatku filmu to vyzerá, že tak urobiť nemusí? Prečo mytologizuje Sozeho a vyvrátdza o ňom detaily, ak je naozaj taký silný? Rozuzlenie zápletky vrhá svetlo na jeho činy a motiváciu a povyšuje jeho status vo filme. No rozuzlenie zápletky v *Stage Fright* diváka nenabáda k premýšľaniu nad Jonathanovou psychológiou. Zaujímá nás reakcia Eve.

Oba filmy, hoci oba z podobného prostredia a v mnohom symetrické, používajú nespoľahlivého rozprávača ako katalyzátor k analýze psychológie postáv, ale iba jeden z nich má kontrolu nad vlastným naratívom.

Gone Girl (r. David Fincher, 2014) je film³⁴, v ktorom v deň piateho výročia od svadby Nicka (Ben Affleck) a Amy (Rosamund Pike) bez stopy zmizne Amy. Polícia, ktorú Nick zavolá, začne prípad vyšetrovať a nájde čoraz viac a viac stôp vedúcich k Nickovej vine. Linka zo súčasnosti je popretkávaná flashbackmi, ktoré dokumentujú vzťah Nicka a Amy od momentu, kedy sa prvý krát stretli. Tieto flashbaky, ako neskôr zistíme, sú úryvky z Amyiných denníkov, ktoré postupne vykresľujú ich spoločný život ako čím ďalej smutnejší a nenaplnujúcejší a vrhajú na Nicka nelichotivé svetlo. V momente, kedy Amy začne v denníkoch Nicka podozrievať, že plánuje jej vraždu, jej denníky končia – a nájde ich aj polícia – sa tieto dve linky (cca po hodine filmu) zlúčia. No v ďalšej scéne prichádza hlavný zvrát deja: vidíme Amy, ako je nažive, šoféruje auto a priznáva sa nám, že všetko to, čo sme doteraz videli, naplánovala ona sama, aby potrestala svojho manžela.

Vysvitne, že Amyin plán je počkať, kým Nicka odsúdia a potom spáchať samovraždu. Tento plán zmení, keď Nick príde na to, čo sa deje a prihovorí sa jej prostredníctvom televízie. Potom Amy našije svoje zmiznutie na bývalého priateľa Desiho (Neil Patrick Harris), ktorého zavraždí. Amy sa objaví naspäť doma s vyfabrikovaným príbehom, ktorý prezentujú s Nickom verejnosti. Po tom, čo je Nick zbavený viny, spolu začnú znovu žiť. Nick chce rozvod, no postupne ho Amy, ktorá sa sama oplodní pomocou Nickových spermií, ktoré mala odložené na klinike, presvedčí, aby s ňou zostal kvôli

³⁴ *Gone Girl* je adaptáciou rovnomennej knižnej predlohy od autorky Gillian Flynn (2012), ktorá k nemu napísala aj scenár.

ich budúcemu dieťaťu. Napriek námietkam zo strany vlastnej rodiny tak Nick vo finále učiní a svoje počatie oznámia v televízii.

Gone Girl stojí svojim prístupom mimo ostatné filmy, ktoré zmieňujem v tejto kapitole. Nespoľahlivého rozprávača používa iba po prvú hodinu filmu, potom sa narácia stáva spoľahlivou.³⁵ Všetky ostatné filmy nespoľahlivosť buď potvrdia vo finálnom rozuzlení (*Fight Club*, *The Usual Suspects*, *Stage Fright*) alebo z nej urobia princíp, ktorý dostáva na konci pointu (*Rashomon*, *Memento*). No *Gone Girl* sa po tomto zvrate ešte len rozbieha: v centre jej záujmu nie je fakt, či sú Amyine denníky spoľahlivé, alebo nie. V centre jej záujmu je, ako sa s ich nespoľahlivosťou vyrovnajú všetky ostatné postavy.

Ďalšou odchýlkou v *Gone girl* je, že Amyine denníky a s nimi asociované flashbaky zdanlivo nič nevyvolávajú: Nick o ich existencii nevie, Amy po túto časť deja nie je prítomná a v momente, kedy ich polícia nájde, sa tieto flashbaky zastavia. Divák si je vedomý, že ide o jej denníkové zápisky; tieto časti začínajú pohľadom na ne. No túto konvenciu, ktorú film buduje, v strede filmu ukončí a z tej istej postavy urobí zrazu spoľahlivú.

V *Gone Girl* je nespoľahlivá narácia na ďalšom interpretačnom leveli (a jej fyzický element, denníky) nástroj komunikácie pre Nicka. Film začína jeho voiceoverom, v ktorom fantazíruje o rozbití hlavy Amy, aby zistil, čo si naozaj myslí. Zatiaľ čo je možné, že ide pri prvom zábere o Amyin fabrikát, v žiadnom inom bode filmu - okrem takmer identického záberu na koniec - sa neobjaví Nickov voiceover. To, čo príde neskôr je teda pre Nicka odpoveď na jeho otázku, spôsob nepriamej komunikácie pre

35 Samozrejme nemožno vylúčiť, že táto nespoľahlivosť sa odrazí vo vnímaní postavy Amy aj naďalej a niektoré jej činy časť publika možno bude stále vnímať touto optikou. Ale vzhľadom na to, že doby, kedy je Amyina nespoľahlivosť vyjavená sa z dvoch časových liniek dostávame iba na jednu a mechanika, ktorou sa spúšťala jej nespoľahlivosť, je tak narušená, nemáme dôvod dianie spochybňovať.

manželov, ktorý vyvstáva len v časoch pokoja: Nick sa pýta túto otázku predtým, než Amy zmizne, Amy píše denníky predtým než zmizne a voiceover sa vráti až na konci, po tom, čo sa udalosti upokoja. Odpoveď na otázku „čo si ten druhý myslí?“ nemôže byť nikdy priama. No v jednom leveli Gone Girl spolu tieto dve roviny komunikujú.

1.5 Záver kapitoly

V tejto kapitole som predstavila niekoľko prístupov k definícii nespoľahlivého rozprávača, ktoré som navzájom porovnala a pokúsila sa aplikovať ich v praxi. Zároveň ale vo vlastnej analýze filmov nepreferujem jeden z nich a namiesto toho sa zaoberám spektrom, na ktorom nespoľahlivý rozprávač existuje a úlohami, ktoré môže plniť.

Táto kapitola by v ideálnom prípade mala slúžiť ako prehľad pre ľudí, ktorí sa plánujú nespoľahlivým rozprávačom zaoberať v (najmä scenáristickej) praxi a ozrejmiť, ako vo vybraných prípadoch nespoľahlivý rozprávač neslúži len na ozvláštnenie narácie, ale vychádza z deja a často je jediným možným prvkom na prínosnú konštrukciu sužetu z fabule. Taktiež sa ale snažím podrobne popísať, že jeho použitie nemusí byť pointou filmu.

Zároveň táto kapitola poskytuje podklad pre druhú časť mojej diplomovej práce, v ktorej sa zaoberám jeho použitím v seriálovej tvorbe. Verím, že tento základ poskytne pôdu pre lepšie pochopenie ako bodov, na základe ktorých budem seriály porovnávať, tak kontextu, z ktorého vychádzajú a na ktorý odkazujú.

2. Nespoľahlivý rozprávač v americkej seriálovej tvorbe

Pri analýze nespoľahlivého rozprávača v seriálovej tvorbe sa naskytá jedna hlavná otázka: máme dôvod myslieť si, že funguje inak, ako vo filme?

Pri písaní tejto práce nemám vytvorenú mienku o tom, či sa významne jeho použitie líši od filmovej tvorby, no verím, že je dôvod na preskúmanie tejto otázky. Obidva seriály mi to vo svojom koncepte navyše uľahčujú: prvá sezóna seriálu *Mr. Robot* nesie veľmi silnú podobu s konštrukciou sužetu filmu *Fight Club*, zatiaľčo *The Affair* preberá svoj centrálny koncept (a dovádza ho to puristickej precíznosti) z *Rashomona*.

Zároveň je dôvod domnievať sa, že podmienky v televíznej produkcii donedávna systematickú prácu s nespoľahlivým rozprávačom výrazne sťažovali. V súčasnej dobe sú síce normy vo svete seriálov narušené takmer v každom jeho aspekte oproti situácii pred 20 rokmi, no ich tvorba je stále pomerne odlišná. Navyše verím, že už len samotný rozdiel v objeme času, ktorý musia zaplniť, eliminuje niektoré naratívne stratégie, prípadne núti k invencii.

Ako som zmienila vyššie, do tejto analýzy sa púšťam s ambíciou preskúmať, ako dva mnou vybrané seriály pracujú s týmto prvkom, nie s cieľom potvrdiť si predom vyformovanú hypotézu. Dúfam preto, že moja analýza poslúži prípadným tvorcom, ktorí by sa touto problematikou chceli zaoberať v praxi.

2.1 Prečo nebol nespoľahlivý rozprávač v TV?

Po zbežnom prehľade, ktorý sme uviedli v predchádzajúcej kapitole, by sme mohli očakávať, že nespoľahlivý rozprávač bude mať výraznejšie zastúpenie aj v televíznej

tvorbe. *Kabinet doktora Caligariho* mal predsa premiéru už v roku 1920, kedy televízia ešte ani neexistovala, takže tento prístup už dávno v dobách jej existencie nebol novinkou. No po pomerne podrobnom pátraní sa mi podarilo nájsť iba veľmi málo príkladov, ktoré boli odvysielané v 20. storočí.

Jedným z nich je epizóda *The Last Flight* seriálu *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964), ktorá bola odvysielaná ako v poradí osemnásta v jeho prvej sezóne. Tento populárny seriál fungoval na antologickom princípe. Každý týždeň sa na obrazovkách objavila epizóda, ktorá nenadväzovala na tú predchádzajúcu, ale namiesto toho prezentovala samostatný diel s novými postavami a uzavretým dejom. Epizódy spájala iba spoločná tematika a podobná štruktúra, no žánrovo pokrývali pomerne široké spektrum: epizódy sa radili od mysterióznych a paranormálnych príbehov, cez sci-fi až po horor a psychologický thriller. 2

Epizóda *The Last Flight* spadá pod kategóriu paranormálneho: jej protagonista, pilot Terry Decker (Kenneth Haigh) vletí zo svojim lietadlom do zvláštne vyzerajúceho oblaku. Keď sa z neho vynorí, pristane na americkej základni vo Francúzsku. Po sérii zvláštnych incidentov si uvedomí, že pristál v budúcnosti.

Po konfrontácii s miestnymi zástupcami amerického letectva, ktorým povie, že musel núdzovo pristáť, ho zadržia. Z konverzácie s nimi vysvitne, že práve je na ceste na ich základňu Mackaye (Robert Warwick), čo Deckera vystraší. Tvrdí zástupcom, že Mackaye je mŕtvy.

Nevediac, čo si s ním počať, ho zástupcovia letectva posadia do cely, čakajúc na Mackayov príchod. Decker sa zdôverí jednému z nich o skutočnom dôvode, prečo potreboval pristáť: utekal z bitky, v ktorej bol s Mackayom. Je presvedčený, že

Mackay tam zomrel a on sa zachoval ako zbabelec, kvôli ktorému tam zomrel, takže predtým o situácii klamal.

Decker, presvedčený, že dostal šancu napraviť svoju chybu, utečie z cely a nasadne späť do lietadla, pripravený bojovať a obetovať sa. Keď na základňu dorazí Mackaye, potvrdí, že Decker zomrel pri boji pred rokmi a zachránil mu vtedy život. Zástupcovia mu vysvetlia, čo sa práve stalo a ukážu mu Mackayove osobné predmety, ktoré mu predtým skonfiškovali. Na konci epizódy sú už všetci presvedčení, že Mackaye naozaj cestoval v čase.

Táto epizóda teda naozaj pracuje s nespoľahlivým rozprávačom a to kvôli Deckerovmu zatajeniu pravého dôvodu na pristátie. S jeho nespoľahlivosťou ale nemáme veľmi priestor pracovať: epizódy v prvých troch sezónach mali iba polhodinový formát a v momente, kedy sa odhalí pravda, už Deckerovi zostáva iba napraviť svoj nesprávny skutok.

Istý presah jeho nespoľahlivosti by sa možno dal hľadať v spochybnení jeho verzie udalostí: ak klame o svojom dôvode na pristátie, možno klamal aj o cestovaní v čase? No spôsob konštrukcie sužetu nepraje tejto intepretácii: ak by necestoval v čase, odkiaľ by poznal Mackayove meno? Prečo je Mackay o toľko starší? Aký zmysel by mala jeho verzia udalostí?

Zostáva nám teda vnímať jeho nespoľahlivosť ako selektívne klamstvo, ktoré odďaľuje vyjavenie jeho pravých dôvodov. Možno najsilnejší argument pre Deckerovu nespoľahlivosť vychádza z rámcovania epizódy: úvodné zábery nám prezentujú Deckera v lietadle, no jeho let je pokojný a nie je okolo neho ani známka boja. Ak by sme na začiatku videli Deckera utekať priamo z boja, ťažisko príbehu by od začiatku bolo na jeho výsledku. No tým, že Decker musel svoje dôvody vyjaviť až neskôr, pod

spomienkou na tento osudový moment, znamená, že zastihol nepripraveného diváka a z príbehu o záhadnom cestovaní v čase sa stáva príbeh o druhej šanci na to urobiť správnu vec.

Antologické televízne seriály ako *Twilight Zone* boli v jedinečnej pozícii, v ktorej si mohli dovoliť takéto jednorázový naratívny experiment. Epizódy v antologickom seriály na seba nenavádzajú, takže jeho scenáristi do seriálu nevideli princíp, ktorému by sa museli upísať na dlhšej ploche. Taktiež je pravdepodobné, že divák seriálu, ktorý sa spolieha prevažne na high-concept³⁶ premisy, je ochotný akceptovať dej, ktorý ho núti reevaluovať vytvorenú hypotézu o jeho fabule.

No antologické seriály nie sú pravidelnou stálicou na televíznom trhu, ich výskyt je skôr sporadický,³⁷ a navyše ich premisa nemusí nutne byť vhodným podkladom pre nespoľahlivého rozprávača. No hoci sú skôr výnimkou, v podstate sa jedná len o extrémny prípad epizodického seriálu.

Veľkú väčšinu americkej seriálovej televíznej produkcie môžeme rozdeliť na dve kategórie: epizodické a serializované.³⁸ Epizodické seriály majú väčšinou malú

36 High-concept je termín pre typ nápadu na film (alebo seriál, či iné umelecké dielo), ktorý má jednoduchú, atraktívnu a ľahko komunikovateľnú premisu. Opakom je termín low-concept, ktorý nemá ľahko prehľadný dej a miesto toho sa napríklad sústreďuje na psychológiu či portréty jednotlivých postáv.

37 Antologické seriály sa objavujú v americkej seriálovej tvorbe počas 20. a 21. storočia skôr vo vlnách než pravidelne. Samotný seriál *Twilight Zone* sa dočkal hneď troch rovnomenných revivalov (v roku 1985, 2002 a 2019, kedy franšizu oživil Jordan Peele). Vo vlne quality TV, ktorá ešte trvá v čase písania tejto práce (a ktorú od roku 1999 datuje napríklad Brett Martin vo svojej knihe *Difficult Men*), sa objavilo hneď niekoľko antologických formátov, medzi nimi i *Black Mirror* (Channel 4/Netflix, 2011), ktoré prevzalo podobný model ako *Twilight Zone* a epizódy spája len podobnou tematikou. Objavil sa ale aj formát antologických seriálov, ktorých oblúky netrvajú jednu epizódu, ale sezónu, ktorý je mimoriadne populárny: príkladom môže byť napríklad *Fargo* (FX, 2014), *True Detective* (HBO, 2014) či hneď niekoľko formátov od Ryana Murphyho, napríklad *American Crime Story* (FX, 2016).

38 MITTEL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015, str. 53. ISBN 978-0-8147-7135-8.

nadväznosť na predchádzajúce a nadchádzajúce diely; ich postavy zostávajú vo svojej psychológii zakonzervované³⁹ a podriadené hlavnej premise seriálu (patrí sem napríklad veľká väčšina procedurálnych seriálov ako franšíza *CSI* (CBS, 2000-20152), *JAG* (NBC, 1995-2005), *Scandal* (ABC, 2012-2018), ale aj animovaná komédia *The Simpsons* (Fox, 1989)). Diely serializovaných seriálov na seba výrazne nadväzujú a zároveň majú oveľa menej fixovanú štruktúru jednotlivého dielu (patria sem napríklad soap opery ako *Dallas* (CBS, 1978-1991), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) alebo *Mad Men* (AMC, 2007-2015)). Tieto kategórie sú samozrejme spektrom a našli by sme príklady seriálov, ktoré ich prvky miešajú, najmä po roku 2000 (napríklad seriál *House* (Fox, 2004-2012), ktorý mal ťažisko v epizodickom type seriálu, kedy mal House každý týždeň nový prípad, no seriál sa zaoberal aj jeho psychológiou a mal niekoľko celosezónnych a celoseriálových naratívnych oblúkov). V oboch týchto kategóriách môžeme nájsť prípady, kedy bol nespoľahlivý rozprávač použitý, hoci sporadicky.

Za epizodické seriály si môžeme uviesť seriál *X-Files* (Fox, 1993-2002), ktorý je vo svojej podstate procedurálnym seriálom. Má dve hlavné postavy, Muldera a Scullyovú, ktorí sú agenti FBI a zaoberajú sa extraterestriálnym životom. Hoci seriál kladie pomerne veľký dôraz na ich osobné životy a ich vzťah navzájom a má niekoľko celoseriálových či sezónnych oblúkov, faktom zostáva, že v drivej väčšine prípadov sú epizódy postavené okolo prípadu, ktorý na jej konci uzavrá alebo opustia.

39 Tieto seriály majú tzv. ensemble cast, teda nemajú jednu hlavnú postavu, ale hneď niekoľko protagonistov, ktorým je venovaný približne rovnaký čas. Tento princíp nepatrí len televízii, ensemble cast nájdeme aj vo filmoch, napríklad vo filmovej sérii *The Avengers* (2012). No ensemble cast v televízii, najmä v procedurálnych formátoch, nesie mierne iné charakteristiky: postavy zvyknú byť fixovanév jednoducho pochopiteľných charakterových črtách, z ktorých nevybáčajú, ich vlastnosti determinujú ich pohľad na dej, akákoľvek osobná zmena v ich životoch je väčšinou uvádzaná postupne a po veľmi malých častiach.

V tretej sezóne tohto seriálu Fox odvysielal epizódu *Jose Chung's from Outer Space*, ktorej centrálnu zápletku tvorí zmiznutie dvoch tínedžerov, ktorí po nájdení tvrdia, že ich uniesli mimozemšťania. Počas epizódy počujeme (meniace sa) výpovede oboch tínedžerov, Scullyovej, Muldera, dvoch očitých svedkov, armádneho pilota a spisovateľa, ktorý o prípade píše knihu (titulárny Jose Chung). Veľká časť epizódy je rozprávaná vo flashbackoch, ktoré sú vo vzájomnom konflikte, takže nie je možné určiť, ktorá verzia udalostí je tá pravá.

Po konci epizódy je teda divák zanechaný nielen s niekoľkými možnými verziami udalostí, pričom ani jedna nie je menej alebo viac pravdepodobná, ako ostatné (boli unesení mimozemšťanmi, jednalo sa o cvičenie letectva alebo išlo o halucináciu?). Tvorcovia zámerne neprezentujú jedinú verziu udalostí, ale príbeh aj dorozprávajú z pohľadu každej z postáv: na konci epizódy sa dozvieme, aký efekt to na jednotlivých účastníkov malo, pričom každý z nich sa nakláňa k inej interpretačnej verzii.

Nespoľahliví sú teda všetci rozprávači, ktorých verziu v epizóde počujeme, čo je v súlade so zámerom dielu. Ich nespoľahlivosť presúva ťažisko dielu z hľadania pravej verzie udalostí na ich individuálne preddispozície pred udalosťou, ktorá spustí dej epizódy: zamilovaný tínedžer zostáva zamilovaným a hľadá zmysel udalostí v láske, konšpirátor naďalej verí konšpiračnej verzii udalostí, spisovateľ nehľadá pravú verziu udalostí ale snaží sa pokryť čo najviac možných verzií. Nespoľahlivý rozprávač teda neplní retardačnú úlohu predtým, než sa jeho nespoľahlivosť preukáže ako jasne identifikovateľná pod svetlom objektívnych dôkazov; namiesto toho sa ich individuálne nespoľahlivé výpovede stávajú vo vzájomnom kontexte ešte nespoľahlivejšími a divákovi tak nezostáva nič iné, než si vybrať verziu, ktorá je mu pohodlná, alebo si nevybrať vôbec.

Na opačnom spektre, vo vysoko serializovanom seriáli *How I Met Your Mother* (CBS, 2005-2014), máme nespoľahlivého autorského rozprávača Teda. Ted má v seriáli dvojitú rolu: jednak vystupuje ako postava v ensemble caste zloženom z piatich členov, ktorí sú navzájom kamaráti a žijú v New Yorku. Zároveň ale každá epizóda začína a je sprevádzaná voiceoverom, ktorý poskytuje Ted z budúcnosti (v seriáli je uvedené, že sa nám prihovára z roku 2030), ktorý vďaka svojej perspektíve vie viac informácií, než vedia jednotlivé postavy.

V tomto prípade nie je veľmi produktívne vybrať si jedinú epizódu a analyzovať ju: nespoľahlivého rozprávača seriál využíva priznane a väčšinou pre komický efekt niekoľkými rôznymi spôsobmi počas veľkého množstva epizód. Napríklad v momente, kedy sa Ted v budúcnosti nechce priznať svojim deťom k fajčeniu marihuany a miesto toho zaklame a povie, že jedli bagety. Obrazy situácie, ktorú popisoval, sú následne zjavne manipulované rozprávačom a postavy naozaj jedia bagety. Tento princíp sa opakuje hneď v niekoľkých epizódach: prvý krát sa objaví v epizóde 2x11 *How Lily Stole Christmas* a následne je použitý ešte viac ako desaťkrát.

Podobne Ted upravuje svoje spomienky v seriáli niekoľkokrát, napríklad keď si v epizóde 3x05 *How I Met Everybody Else* nevie spomenúť na meno dievčaťa, s ktorým v tej dobe randil. Namiesto toho ju teda volá vo svojej budúcej verzii „Blah Blah“ a následne ju tak volajú všetky ostatné postavy v epizóde.

Týmto spôsobom nám autori seriálu pripomínajú, že hoci má seriál päť hlavných postáv a vidíme ich v rôznych situáciách a z rôznych uhlov pohľadu, vo výsledku ide o retrospektívne rozprávanie len jednej postavy, ktorá sa musí obmedziť na to, čo o postavách vie. No zároveň autori seriálu nenabádajú diváka k hlbšej interpretácii Tedovej nespoľahlivosti ako rozprávača.

Tieto príklady sú ale vo svojej kategórii skôr výnimkou. Do polovice 90. rokov sa tieto dve kategórie prelínali menej, než sme na to zvyknutí v súčasnosti. V serializovaných seriáloch sa len málokedy objavili naratívne experimenty a boli rezervované z veľkej väčšiny pre soap opery. Epizodické seriály boli zas rigidne štrukturované, pričom ich nenávaznosť bola podmienená ich produkčnými podmienkami.

Až donedávna bola konvenčná dĺžka amerických seriálov približne 23 epizód na jednu televíznu sezónu (zvyčajne od septembra do mája daného roku), pričom natáčanie prebieha neustále počas sezóny. Ak sú tieto diely, až na úvodný a záverečný diel sezóny tzv. stand-alone⁴⁰, showrunner⁴¹ nepotrebuje mať k dispozícii kompletný writer's room naraz a rozhodnúť dej sezóny spoločne: musí len dozrieť na to, aby boli dodržané konvencie daného konkrétneho seriálu. Zároveň môžu scenáristi pracovať na diaľku, ich epizódy môžu byť podľa produkčnej potreby ľubovoľne prehádzané a môžu byť kúpené do zásoby a použité neskôr, čím sa zamedzí akýkoľvek budúci nedostatok.

Tento model má jasné výhody aj zo strany diváka. V dobách pred masovou dostupnosťou VoD bolo pre zachovanie kontinuity serializovaných televíznych programov nutné buď naladiť si ich v dobe vysielania alebo si seriál nahráť. Pri epizodických formátoch je divák s postavami oboznámený po jednej epizóde a

40 Stand-alone epizóda televízie znamená, že daný diel nenaväzuje nutne na epizódu predchádzajúcu a nadchádzajúcu, a ak, tak iba minimálne. Namiesto toho je podriadená konvenciám seriálu.

41 Showrunner je v americkej seriálovej tradícii najbližšie k role režiséra vo filme. Keďže jednotlivé televízne epizódy sú kvôli produkčným nákladom a časovým limitom režírované zväčša rôznymi režisérmi a scenáristi väčšinou píšu viac, než jednu epizódu za sezónu, showrunner je človek, ktorý zodpovedá za dodržanie konvencie seriálu, od scenára až po strih. Najčastejšie, ale nie nutne, je táto pozícia pridelená tvorcovi seriálu, ktorý následne vedie aj writers room. Pri veľkých franšízach sú ale showrunneri najímaní zvonku, prípadne nahradia pôvodného showrunnera po niekoľkých sezónach outsideri.

následne môže ľubovoľne epizódy vynechať alebo preskakovať bez zameškania výrazných zmien v deji. Táto prax má výhodu aj pri syndikácii⁴², kedy divák nemusí nutne pozerať seriál ani na stanici, ktorá ho vysielala pôvodne.

Keďže takmer do konca prvej dekády 21. storočia bolo hlavným cieľom televíznych staníc (najmä „veľkej trojky“ ABC, CBS a NBC) dosiahnuť na syndikáciu, ktorá znamenala výrazné zúročenie už existujúceho programu, bola tomu prispôsobená aj produkčná stránka a forma seriálov samotných.⁴³ Seriály boli teda väčšinou nadimenzované tak, aby ich premisa, humor a exekúcia boli čo najuniverzálnejšie stráviteľné. Navyše v pozícii, kedy sú hlavní hrdinovia vysoko typologizovaní je vysoko neštandardné použiť personálneho nespoľahlivého rozprávača, najmä keďže ich vlastnej psychológii nie je venovaný priestor. Nespoľahlivá narácia by teda musela prísť buď v podobe epizódneho personálneho rozprávača alebo v prípade autorského rozprávača, čo je tróp, ktorý drvivá väčšina týchto seriálov nevyužíva.

K vzniku *The Affair* a *Mr. Robot*a prispela aj kompletná zmena televízneho prostredia a to ako z diváckeho, tak výrobného hľadiska. Len za poslednú dekádu pred ich

42 Syndikácia je americká televízna prax, v ktorej ide o predaj licencie na vysielanie daného televízneho formátu inej stanici než tej, na ktorej sa pôvodne vysielal. Väčšinou je na ňu potrebných približne 100 epizód, teda približne päť sezón. EDGERTON, Gary. *The Columbia History of American Television*. New York, USA; Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2007, str. 318. ISBN 978-0-231-12164-4.

43 Hoci neexistuje oficiálna bariéra pre syndikáciu, niekoľko dekád bolo v televíznej praxi považovaných 100 epizód za minimálny prah. V súčasnosti sa syndikačný trh prispôbil novej vlne programov a na syndikáciu stačí aj 50 epizód, čo znamená, že do syndikácie vstupujú seriály aj po troch sezónach (napríklad v roku seriál *Madam Secretary* (CBS, 2014) či *Agents of S.H.I.E.L.D.* (ABC, 2013). Vzhľadom k zmene programingu, kedy sa uprednostňujú čoraz kratšie sezóny a distribúcia na globálnom merítku je možná aj bez syndikácie, je vysoko nepravdepodobné, že sa zopakuje éra vysokoúspešných a univerzálnych postavených seriálov. Medzi populárne syndikačné seriály s premiérou v prvej dekáde 21. storočia patria napríklad seriály *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019), *The Office* (NBC, 2005-2013) či *How I Met Your Mother* (CBS, 2005-2014). ANDREEVA, Nellie. *Feeling The Churn: Why Netflix Cancels Shows After A Couple Of Seasons & Why They Can't Move To New Homes*. *Deadline* [online]. Los Angeles, USA: Penske Media Corporation, 2019 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://deadline.com/2019/03/netflix-tv-series-cancellations-strategy-one-day-at-a-time-1202576297/>

premiérou sa televízny trh rozdrobil, globalizoval a rozšíril tak, že zrazu prednosť nedostávali nutne klasicky postavené seriály od Big Three; televízny trh, ktorý si prešiel od roku 1999 vlnou tzv. Quality TV⁴⁴, zrazu nielen akceptoval, ale priam vyžadoval netradičné televízne formáty, ktoré sa na tie z počiatku storočia nepodobali takmer ničím.

Vlna Quality TV sa prejavila v troch dôležitých merítkach. Prvým z nich bol vysoký nárast staníc, ktoré začali natáčať pôvodné dramatické diela⁴⁵. Potom, čo sa na trhu v 90. rokoch začala presadzovať HBO a dokázala tak, že je priestor aj pre iný typ príbehov, aké sme videli doteraz, sa objavilo hneď niekoľko staníc, ktoré nasledovali ich vzor. *Mad Men*, *Breaking Bad* a *Walking Dead* sa objavili na stanici AMC, ktorá dovtedy vysielala väčšinou nakúpené staré hollywoodske filmy a nevysielala takmer žiadny pôvodný obsah. Showtime, na ktorom sa v roku 2014 začala vysielat' *The Affair*, v roku 2007 ešte nevysielala žiadne pôvodné seriály; stanica tak začala činiť až v roku 2011. USA Network, ktorá vysielala seriál *Mr. Robot*, síce vysielala pôvodné seriály, no len ťažko by sa dali označiť za umelecké alebo vybočujúce z formy. V roku 2014 už v USA začal streaming aj Netflix.

Druhé merítko priamo súvisí s tým prvým: čím viac staníc je na trhu, tým viac je seriálov. V roku 2015, kedy už sa vysielali oba mnou analyzované seriály, sa v USA

44 Od tohto roku datuje fenomén Quality TV napríklad Brett Martin v knihe *Difficult men*. Kritici sa ale samozrejme v počiatku tejto vlny a v jej názve líšia; napríklad David Bianculli nazýva vzostup kvalitných seriálov Platinovou dobou televízie a datuje ju od začiatku 90. rokov 20. storočia.

45 Monopol troch televíznych staníc sa začal drobiť už v 70. rokoch, odkedy vznikla HBO. Netrvalo dlho a na trhu začali vznikať ďalšie niche stanice, ktoré mali väčšinou zabudovanú špecializáciu (ESPN vysielal športy, Nickelodeon programy orientované na detského diváka a CNN prevažne správy). No až do prelomu 80. a 90. rokov, tj. do začiatku pôvodnej dramatickej tvorby na FOXe a HBO sa ani jedna z týchto staníc nesnažila o produkciu seriálov či priamu konkurenciu týmto stanicami. EDGERTON, Gary. *The Columbia History of American Television*. New York, USA; Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2007, str. 300. ISBN 978-0-231-12164-4.

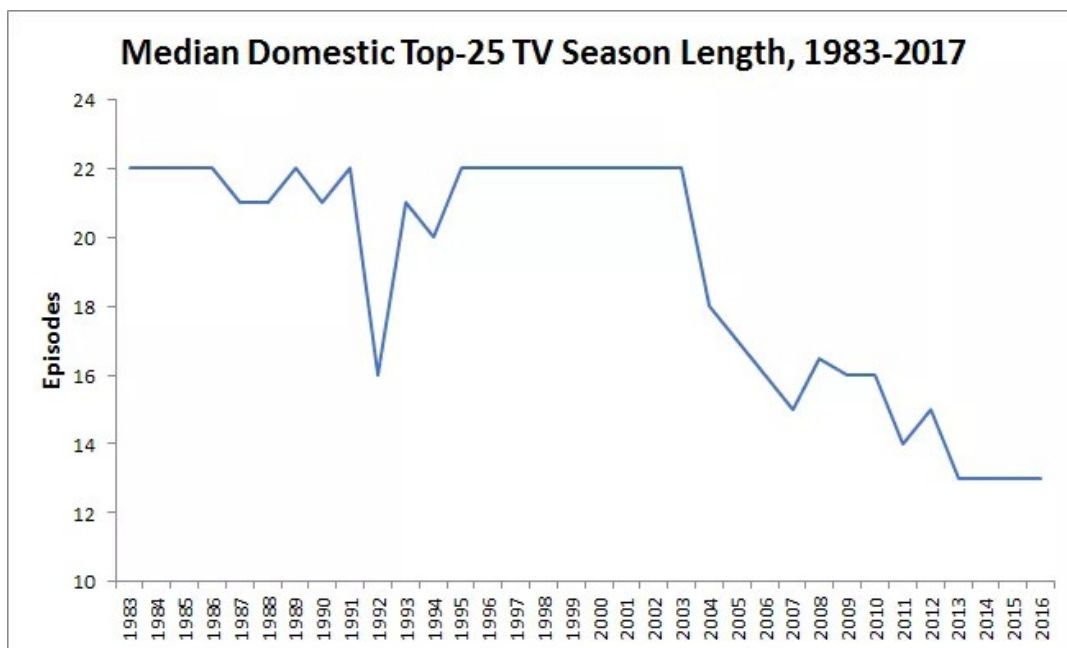
vysielalo 409 seriálov. Pre porovnanie, v roku 2009 sa ich vysielalo len 211⁴⁶ (toto číslo nezahŕňa súťažné formáty alebo reality TV, len pôvodnú dramatickú tvorbu). To znamená, že diváci mali jednak oveľa viac možností, z ktorých si mohli vybrať a trh na to odpovedal tvorbou seriálov cielených len na určitý typ diváka. *The Affair* ani *Mr. Robot* by určite neobstáli v dobách syndikácie na ani jednej z Big Three staníc: ale v dobe, kedy sa vysielala 409 seriálov už žiadny seriál nemôže dosiahnuť na podobné ratingy ako pred 15 rokmi a môže, alebo dokonca sa musí sústrediť i na menšinový vkus.

Tretie merítko súvisí s krátením televíznych sezón. Pred týmto nárastom a diverzifikáciou seriálov bolo dlhotrvajúcou praxou mať 22-24 epizód na televíznu sezónu⁴⁷ a táto prax úzko súvisela s túžbou tvorcov i televízií dosiahnuť na syndikačný počet epizód. Pri takto dlhej seriálovej sezóne a tlaku udržať príbeh na obrazovkách niekoľko rokov je takmer nemožné naplánovať precíznu konštrukciu sužetu, ktorý si naratívne zložitá práca s nespoľahlivým rozprávačom vyžaduje.

No ako vidíme na obrázku č.3, tento trend začal (kvôli vyššie zmieneným faktorom) okolo roku 2002-2003 prudko klesať a zrazu sa stalo akceptovateľným prezentovať kratšie sezóny či minisérie. V sezóne 2014/2015, kedy premierovali dva seriály v centre nášho záujmu, už bola mediánová dĺžka seriálu 13 epizód, tj. podľa starých merítok polsezóna. Oba tieto seriály mali v prvej sérii len desať epizód.

46 KOBLIN, John. How Many Scripted TV Shows in 2015? A Precise Number, and a Record. *The New York Times* [online]. New York: A. G. Sulzberger, 2015, 16.12.2015 [cit. 2019-06-06]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2015/12/17/business/media/how-many-scripted-tv-shows-in-2015-a-precise-number-and-a-record.html>

47 Vo všeobecnosti televízna sezóna začína v septembri a končí v júni nasledujúceho roku. V lete sa väčšinou pôvodné seriály nevysielali.



Obrázok č. 3: Ilustrácia mediánovej dĺžky sezóny seriálu v USA v rokoch 1983-2017. Údaje pre tabuľku čerpané z databázy imdb.com.⁴⁸

Ambiciózne seriály ako *Mr. Robot* a *The Affair* tak jednoducho pred druhou dekádou 21. storočia nemali veľmi priestor a šancu na vznik: ich záber nebol dostatočne široký, aby uspokojil vtedajšiu predstavu dobrých ratingov; ich tvorba zaberá viac času ako bežný seriál, obzvlášť multikamerový seriál natáčaný v štúdiu a zároveň nie sú stavané na počet epizód, ktorý bol dlhé roky považovaný za bežný. Preto je nespoľahlivý rozprávač v seriáloch pred ich časmi skôr epizódna záležitosť alebo komický princíp, s ktorým sa systematicky nepracuje a len ťažko by sme našli seriál, ktorý by podobný precedens stanovil pred nimi⁴⁹.

48 Mourning the Loss of the Long TV Season. *The Ringer* [online]. Los Angeles: Bill Simmons, 2017, 4.8.2017 [cit. 2019-06-06]. Dostupné z: <https://www.theringer.com/tv/2017/8/4/16094348/inefficiency-week-mourning-the-lost-long-tv-season>

49 Tu sa naskytá otázka, či sa od premiéry týchto dvoch seriálov – a mnou identifikovanej zmeny produkčných podmienok – objavil aj iný seriál, ktorý by systematicky pracoval s nespoľahlivým rozprávačom, najmä ak tvrdím, že prekážky pre vznik tohto typu seriálu boli odstránené. Hoci si nemyslím a rozhodne netvrdím, že nespoľahlivý rozprávač má potenciál stať sa masovo používaným princípom, objavilo sa niekoľko formátov, ktoré s ním zaujímavovo pracujú. Spomeňme si napríklad seriál *Legion* (FX, 2016). V seriáli, ktorý je vedený veľmi výrazne cez perspektívu hlavnej postavy pacienta na psychiatrii Davida Hallera (*Dan Stevens*), ktorý zistí, že má superschopnosti. Jeho balansovanie medzi reálnym a nereálnym a nemožnosť jasne ich rozlíšiť je výrazne zakomponovaná do fabule a systematicky budovaná v konštrukcii sužetu seriálu.

2.2 Porovnanie nespoľahlivého rozprávača v *The Affair* a *Mr. Robot*

Po uvedení kontextu, v ktorom sa *The Affair* a *Mr. Robot* objavili, sa v tejto časti práce plánujem sústrediť na analýzu spôsobu, akým pracujú s nespoľahlivým rozprávačom. Pre potreby tejto prípadovej štúdie plánujem porovnávať prvé sezóny oboch seriálov, pričom obe mali desať epizód, každá s trvaním cca 50 minút.⁵⁰ Toto obmedzenie je jednak z časových a priestorových dôvodov tejto práce a jednak verím, že na demonštráciu postačia. Analýza ďalších sezón, ktoré sa od premiéry prvej sezóny odvysielali, nám nutne neposkytne viac informácií o mechanike nespoľahlivého rozprávača, keďže ani jeden seriál ešte v súčasnosti nie je uzavretý.⁵¹

Tieto dva seriály sú podľa mňa ideálnym materiálom na porovnanie, keďže vznikli v podobnom prostredí, v rovnakom čase a oba sú systematicky precízne v práci s nespoľahlivým rozprávačom (ale zároveň majú k nemu úplne odlišné prístupy). Zároveň sa ale obmedzujem na analýzu nespoľahlivého rozprávača v bodoch, ktoré vychádzajú zo scenára a zdržujem sa formálnej analýzy.

50 Informácie o počte epizód, ich dĺžke a časová os distribúcie prvej sezóny *The Affair* a *Mr. Robot* dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt2699110/episodes?season=1> a <https://www.imdb.com/title/tt4158110/episodes?season=1>

51 V dobe písania práce (2019) boli oba seriály obnovené na finálnu sezónu – v prípade *The Affair* ide o piatu sezónu, v prípade *Mr. Robot* o štvrtú. PEDERSEN, Erik. *The Affair*: Showtime Sets Premiere Date For Fifth & Final Season. *Deadline* [online]. Los Angeles: Penske Media Corporation, 2019 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://deadline.com/2019/06/the-affair-season-5-premiere-date-showtime-dominic-west-maura-tierney-anna-paquin-1202626594/> a D'ALESSANDRO, Anthony. *Mr. Robot* Renewed For Season 4 By USA Network. *Deadline* [online]. Los Angeles: Penske Media Corporation, 2019 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://deadline.com/2017/12/mr-robot-season-4-sam-esmail-1202226038/>

Analýza obrazovej a zvukovej stránky týchto seriálov by podľa mojej mienky nutne neprispela k záverom, na ktoré sa sústredím. Keďže scenáre k oboj pilotným častiam seriálov sú dostupné online⁵², máme predstavu o tom, ako ich tvorcovia pristupujú k ich písaniu. Pri ostatných epizódach sa obmedzujem na analýzu iba z už natočených dielov.

Tieto obmedzenia sú nastavené tak, aby vyhoveli ako dĺžke práce, tak jej cieľu. V ideálnom prípade by táto práca mala slúžiť scenáristom či iným filmárom ako prehľad možných prístupov pri plánovaní konštrukcie sužetu s nespoľahlivým rozprávačom pri ich vlastných projektoch.

2.2.1 Zhrnutie deja prvej sezóny Mr. Robot

Keďže sa na nasledujúcich stránkach budem odvolávať na dejové body z oboj seriálov, začnem uvedením krátkeho zhrnutia diania v prvej sezóne.

Seriál *Mr. Robot* sa sústreďí na život mladého hackera Elliota (Rami Malek), ktorý pracuje v softvérovej firme AllSafe. V AllSafe pracuje aj jeho kolegyňa Angela (Portia Doubleday), ktorá je jeho kamarátkou z detstva. Neskôr vysvitne, že obaja ich rodičia zomreli kvôli chybe korporácie E-corp, pre ktorú pracuje aj AllSafe. Elliot má problém zapadnúť alebo akokoľvek komunikovať s ľuďmi. Vidíme ho chodiť na terapiu aj brať morfín, o ktorom tvrdí, že ho má pod kontrolou.

V priebehu prvej sezóny ale nemá pod kontrolou ani terapiu, ani morfín: morfín musí uprostred sezóny prestať brať, pretože príde o dílera a v najhoršom možnom čase si prechádza abstíakom. Krista (Gloria Reuben), jeho súdom nariadená terapeutka, ho

⁵² Scenár k pilotnému dielu Mr. Robot je dostupný online tu: http://www.zen134237.zen.co.uk/Mr_Robot_1x01_-_Pilot.pdf a scenár pre pilotný diel The Affair je dostupný online tu: http://www.zen134237.zen.co.uk/The_Affair_1x01_-_Pilot.pdf

zas vyhodí z terapie, keď zistí, že Elliot sa jej nabúral do súkromnej komunikácie a rozbil jej vzťah.

Behom prvej epizódy Elliota osloví tajná organizácia F Society, ktorá ho implikuje do hacku, ktorý by mohol seriózne poškodiť E-corp. Elliot sa bojí o svoju bezpečnosť, no pridá sa k organizácii, medzi členov ktorej patria Darlene (Carly Chaikin) a titulárny Mr. Robot (Christian Slater), ktorí s Elliotom komunikujú.

Elliot si začne romantický vzťah so Shaylou, ktorá je jeho drogová dílerka. Zapletie sa však do jej biznisu a nahlási jej dodávateľa polícii. Neskôr ho jej dodávateľ donúti dostať ho z väzenia a Shaylu zabije.

Elliot, ktorý všade vidí konšpiráciu, začne zisťovať, že plán F society na zničenie E-corpu siaha možno na najvyššie miesta aj v korporácii, no sám mu vlastne nerozumie. Po tom, čo im vyjde časť plánu, pobozká vo ôsmej epizóde Darlene a tá mu v slzách pripomenie, že je jeho sestra – a Mr. Robot je jeho otec, ktorý zomrel pri nehode spôsobenej E-corpom, pri ktorej zomrela aj Angelina matka.

Elliot si po tomto incidente nie je istý tým, čo je realita a čo nie, ale misia pokračuje. Po niekoľkých excesoch sa zobudí v neznámom aute. Keď sa preberie, zistí, že plán F Society musel vyjsť, pretože prestali fungovať banky a začala „revolúcia“.

2.2.2 Zhrnutie deja prvej sezóny The Affair

Vysokoškolský profesor literatúry Noah (Dominic West) žije šťastným životom so svojou manželkou Helen (Maura Tierney) a štyrmi deťmi v Brooklyne. Každé leto trávia v Montauku v príbytku Heleninho úspešného otca – spisovateľa (John Doman). Po príchode stretne servírku Alison (Ruth Wilson), ktorá pracuje v miestnej reštaurácii

a pomôže jeho dcére, keď sa dusí. Noah a Ruth si po prvotnom otáľaní začnú mimomanželský pomer, ktorý pokračuje počas Noahovej dovolenky. Zisťujeme, že Ruth je taktiež vydatá za Colea (Joshua Jackson), člena miestnej známej rodiny, ktorá vlastní ranč. Pred niekoľkými rokmi si zároveň prešla tragédiou, keď sa jej jediné dieťa nešťastnou náhodou utopilo.

Postupne zisťujeme, že Alison a rodina jej manžela sú zapletení do pašovania drog, ktoré na ostrove distribuujú. Zároveň zisťujeme viac o jej minulosti a o jej mame, ktorá žije alternatívnym spôsobom, ktorý Alison neschvaľuje.

Po návrate Noahovej rodiny do New Yorku začnú chodiť na terapiu, keďže Helen cíti, že všetko nie je v poriadku. Noah sa pod ťarchou svojho svedomia prizná k nevere. Helen mu začína odpúšťať a Noah je odhodlaný nezopakovať svoje chyby, no keď ho Alison navštívi v New Yorku, znovu si s ňou začne. Helen ho vyhodí z domu a v práci ho kvôli problémom presunú do prázdnej triedy, kde musí miesto vyučovania sedieť. Noah tu začne písať knihu založenú na svojich zážitkov z Montauku.

Situácia vyeskaluje medzi Noahom a Helen a Noah sa odsťahuje do vlastného bytu, kde si užíva slobodný život. Alison si po dramatických udalostiach okolo dlhov, ktorými trpí Coleova rodina uvedomí, že už s ním nechce žiť. Na konci epizódy sa dostaneme do súčasnosti, kedy Alison a Noah žijú spolu v New Yorku a majú malé dieťa.

Hneď na konci prvej epizódy zistíme, že ako Noah tak Alison vypovedajú o týchto udalostiach ex-post; oboch vypočúva policajť v súvislosti s vraždou. To, o koho ide, zistíme až v piatej epizóde – jedná sa o brata Alisoninho manžela, Scottyho (Colin Donnell). Do konca prvej sezóny nezistíme, kto ho zavraždil ani či sa naozaj jedná o vraždu; no prvá séria končí tým, že Noaha za jeho vraždu zatknú policajti. Vtedy

zistíme, že výpovede sa odohrávali v súčasnosti a tieto dve časové linky sa vo finále stretnú.

2.2.3 Odhalenie formálneho princípu

Začnime našu prípadovú štúdiu otázkou: kedy nám seriály odhalia, že ich rozprávač je nespoľahlivý? Na rozdiel od celovečerných filmov, ktoré vychádzajú zo zabudovaného predpokladu uzavretého naratívu konzumovaného naraz sú seriály rozdelené na diely, pri ktorých dĺžke nie je možné predpokladať, že budú zhladnuté na jedno pozretie, podobne ako filmy.⁵³

Ako sme už demonštrovali pri filmových príkladoch s nespoľahlivým rozprávačom, jeho odhalenie často prichádza s finálnym zvratom v deji. Rozprávač vo *Fight Clube* svoju hypotézu potvrdí až vo finálnych momentoch, kedy zabije svoje alterego. Pravú identitu Keysera Sozeho v *The Usual Suspects* zistíme až, keď odchádza z policajnej stanice a toto zistenie je tak úzko prepojené s finálnym zvratom. No udržať tento princíp na oveľa dlhšej ploche s inou distribučnou stratégiou bez vopred stanoveného konca⁵⁴ vyžaduje úplne iné stratégie ku konštrukcii sužetu.

53 Tu je potrebné podotknúť, že za posledných desať rokov prešli návyky konzumentov AV obsahu (a hlavne TV seriálov) podstatnými zmenami. Netflix si vybudoval značku na termíne binge watch (pozeranie niekoľkých epizód za sebou) a prispôbil tomu aj distribučné stratégie, kedy celú sezónu uvedie na portál naraz namiesto uvádzania jednej epizódy týždenne, ako bývalo tradičné. Veľa divákov tak dnes konzumuje i televíziu ktorá nepochádza zo streamovacích platform – jednoducho počkajú kým je sezóna alebo dokonca celý seriál uzavretý a pozrú si ho potom, pričom niekedy aj celú sezónu na jedno pozretie. No bolo by mylné vychádzať z tohto predpokladu ako zo zabudovaného pre seriály, ktoré mali premiéru v sezóne 2014/2015 na klasických staniciach bez jasnej VoD stratégie.


54 Pri (nielen) americkej televíznej tvorbe tvorca nevedia vopred, koľko sezón budú mať k dispozícii. Hoci už nie je tradične tlak na čo najväčší počet epizód, odvysielanie existujúcich epizód a prípadné obnovenie na ďalšie sezóny je väčšinou podmienené ratingami a recenziami.


Samozrejme, z pohľadu tvorca je možné do istej miery v predprodukčnom štádiu ignorovať tieto limity a vopred pristupovať k námetu ako k uzavretému a naplánovať si počet jeho sezón. Sam Esmail, tvorca seriálu *Mr. Robot*, už po uvedení prvej epizódy uviedol⁵⁵, že seriál pôvodne napísal ako film, a má tak v hlave jasný koniec. Podľa jeho vtedajších odhadov by na uzavretie príbehu potreboval štyri až päť sezón. Vyzerá to, že tento predpoklad mu aspoň čiastočne vyšiel, keďže *Mr. Robot* skončí tento rok (2019) po svojej štvrtej sezóne⁵⁶. Zároveň ale nemáme k dispozícii jeho pôvodný celovečerný scenár alebo outline, ktorý by nám mohol potvrdiť, že jeho pôvodný zámer zostal nezmenený. S podobnou stratégiou oslovila Showtime aj Sarah Treem, autorka seriálu *The Affair*. Pri debatách, ktoré predchádzali kúpe formátu, nemala ani tak predstavu o konkrétnom konci, ako outline, ktorý podľa nej mal obsiahnuť tri sezóny. Showtime tlačilo na viac sezón.⁵⁷ Tento predpoklad Sarah Treem presiahla, keďže seriál ukončí piatou sezónou, ktorá bude mať premiéru taktiež tento rok (2019) a bude poslednou sezónou *The Affair*⁵⁸.

No ani jeden zo seriálov svoju pôvodnú hypotézu o dĺžke seriálu nepoužil na vystavanie konštrukcie nespoľahlivého rozprávača ako finálny zvrät, tak ako tomu je u niektorých filmov. V kapitole 1. som sa už zmienila, že *Mr. Robot* k tejto interpretácii

55 BARSANTI, Sam. Sam Esmail predicts "4 or 5 seasons" for Mr. Robot. *The A.V. Club* [online]. Chicago, Illinois: Onion, 2016 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://news.avclub.com/sam-esmail-predicts-4-or-5-seasons-for-mr-robot-1798251879>

56 GOLDBERG, Lesley. 'Mr. Robot' to End With Season 4 on USA Network (Exclusive). *The Hollywood Reporter* [online]. Los Angeles, CA: Valence Media, 2018 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/mr-robot-end-season-4-usa-network-1137204>

57 MILLER, Liz Shannon.  'The Affair' Creator Sarah Treem on Constructing the 'Rashomon' of Relationship Dramas. *IndieWire* [online]. Los Angeles, CA: Penske Media Corporation, 2014 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2014/10/the-affair-creator-sarah-treem-on-constructing-the-rashomon-of-relationship-dramas-69194/>

58 PEDERSEN, Erik.  'The Affair': Showtime Sets Premiere Date For Fifth & Final Season. *Deadline* [online]. Los Angeles, CA: Penske Media Corporation, 2019 [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://deadline.com/2019/06/the-affair-season-5-premiere-date-showtime-dominic-west-maura-tierney-anna-paquin-1202626594/>

Elliotovho voiceoveru nabáda už prvou vetou, ktorú divák počuje: „*Ahoj, kamarát. Ahoj kamarát? To je trápne. Možno by som ťa mal pomenovať? Ale to je tenký ľad. Si len v mojej hlave. To musíme mať na pamäti.*“ Tento moment Sam Esmail opakuje na konci epizódy, kedy sa Elliot znovu prihovorí divákovi a povie „*Prosím povedz mi, že to vidíš tiež.*“

Esmail pokračuje v priebehu celej sezóny v smerovaní diváckej pozornosti na tento fakt. Namiesto skrývania tejto možnosti ju prináša do popredia rôznymi spôsobmi: v epizóde 7, kedy zaznamenávame prvý výraznejší časový skok medzi udalosťami, sa Elliot divákovi na začiatku epizódy ospravedlní, že sa k nim dlhšiu dobu neprihováral; máme teda indikáciu toho, že jeho život pokračuje aj mimo seriál, no len v niektorých jeho častiach sa rozhodne sprístupniť nám ho. V epizóde 8 si Elliot pod tiahou svojich problémov želá, aby sa stal obyčajným človekom, tak ako my, jeho diváci – a na pár minút sa v epizóde objaví klip Elliota ako normálneho človeka s obyčajnými problémami. Keďže sa ale nezmenil POV – stále sa na Elliota pozeráme my a nie naopak – je to ďalší príklad rozprávačovej manipulácie toho, čo je nám dovolené vidieť.

Na konci ôsmej epizódy dôjde okrem tejto zmeny k zásadnému odhaleniu: potvrdí sa, že Elliot je nespoľahlivý rozprávač a veľká väčšina toho, čo sme videli, bola jeho maniulácia. Mr. Robot, titulárna postava (Christian Slater), neexistuje, čo je potvrdené ako ostatnými postavami tak prebleskami Elliota a Mr. Robota ako rovnakej postavy (nie nepodobné tým, ktoré exponujú postavu Tylera Durdena vo *Fight Clube*). Tento element “objektívnej” perspektívy sa vráti aj v poslednej epizóde sezóny, kedy scénu, kde Mr. Robot škrtí Elliota, vidíme ako z Elliotovej perspektívy, tak z perspektívy ostatných (v ktorej sa Elliot škrtí sám). V tej istej epizóde, len o desať minút neskôr, Elliot “vymaže” svoje okolie a je na normálne veľmi rušnom mieste (Times Square v New Yorku) úplne sám.

Čo teda môžeme vyčítať z tohto prístupu Sama Esmaila? Hoci pri písaní prvej sezóny tvrdil (a naďalej to v rozhovoroch potvrdzuje), že má pre *Mr. Robota* vymyslený dej na niekoľko sezón dopredu a s pevným koncom, rozhodol sa presunúť ťažisko príbehu z ústrednej otázky „je Elliot nespoľahlivý rozprávač?“ na „Elliot je nespoľahlivý rozprávač a neviete, kedy vám klame“. Tým, že odhalil jeho nespoľahlivosť v epizóde č.8, sa princípu nevzdal, tak ako je to napríklad vo *Fight Club*. Elliot svojho pomyselného Tylera Durdenna nezastreľí a jeho neschopnosť rozlíšiť realitu sa tým zázračne nevylieči. Namiesto toho vidíme v ďalších dieloch Elliota tápať v šedej zóne medzi tým, čo je pravda a čo nie, bez toho, aby sme my sami boli schopní neomylné identifikovať pravdu. Tým, že Sam Esmail nám prezradí, že nemáme veriť všetkému, čo Elliot povie, alebo tomu, čo vidíme, imituje Elliotov vlastný stav.

Na rozdiel od *Fight Clubu* teda *Mr. Robot* nepovažuje prezradenie nespoľahlivosti za záležitosť vhodnú pre koniec filmu – ostatne toto odhalenie nie je ani vyvrcholenie prvej sezóny – ale ako fakt, s ktorým majú diváci naďalej pracovať. Relatívna radikálnosť tohto princípu funguje možno práve vďaka tomu, že toto odhalenie nie je prepojené s koncom prvej sezóny; tým, že máme túto vedomosť, sa môžeme sústrediť na revolúciu, ktorú Elliot plánuje a vďaka tejto vedomosti zároveň akceptujeme, že relatívne skoky v čase alebo v distribúcii informácii o deji sú inherentné postave a rozprávačovi. No vďaka faktu, že máme k dispozícii inú ideu, na ktorú sa môžeme fixovať ako na hlavný naratívny oblúk seriálu (plánovaná revolúcia), môžeme s nespoľahlivosťou pracovať bez toho, aby bola naviazaná na túto linku.

Rovnako ako *Mr. Robot*, ani *The Affair* neotáľa s odhalením nespoľahlivosti, hoci úplne iným spôsobom. Po zhliadnutí pilotnej epizódy divák nemôže zostať na

pochybách o nespoľahlivosti narácie. Epizóda je rozdelená na dve, rovnako dlhé časti, v ktorých najprv Noah a neskôr Allison prerozprávajú udalosti z Montauku zo svojej perspektívy. Ich verzie sa nezhodujú⁵⁹ a navzájom zo seba tým pádom robia nespoľahlivých rozprávačov.

Sarah Treem ale nenecháva ich rozprávanie a rozdiely v ňom ako jediný princíp, ktorý z nich robí nespoľahlivých, a nerobí z neho ani ťažisko série. Už v šiestej minúte prvého dielu zistíme, že Allisonino a Noahovo rozprávanie je diegetické – obaja boli predvolaní na policajnú stanicu a vypovedajú tam o svojom pomere. Neskôr zistíme, že ide o vraždu brata Allisoninho manžela.

Na rozdiel od *Mr. Robota* teda máme jedno zakotvenie v realite – vraždu –, ktorej vyšetovanie ale prebieha pomaly a v každom dieli je mu venovaná len veľmi malá časť. Rovnako ako revolúcia v *Mr. Robotovi* je teda vražda v *The Affair* nástrojom presúvania ťažiska pozornosti diváka. Seriál teda už nie je iba o tom, ako dvaja ľudia podvádžajú svojich manželov a manželky – má jasný cieľ, ku ktorému vedie, no ten cieľ nie je v prvej sezóne.

Ak sme *Mr. Robota* porovnávali s *Fight Clubom*, *The Affair* si zaslúži porovnanie s *Rashomonom*. No na rozdiel od predchádzajúceho porovnania si *The Affair* požičiava od *Rashomona* viac, ako by sa mohlo zdať. Keďže v *Rashomonovi* taktiež nie je ťažisko len v nespoľahlivej narácii alebo v jej odhalení, film končí v súčasnosti, kedy sú hlavní hrdinovia, paralyzovaní predchádzajúcou nemoralitou v súdnej sieni, donútení vykonať morálny súd. Pri bráne niekto zanechal malé bábätko, ktorého je potreba sa ujať.

59 V prvej epizóde sa nezhodujú len v malých, no ľahko zapamätateľných detailoch, ktoré pre diváka zdanlivo nemajú nutne význam (kto prehovoril v situácii ako prvý, čo si objednala Noahova dcéra v reštaurácii, etc.). Zároveň ale s postupom sezóny dochádza k čoraz väčším a väčším zmenám, pričom v niektorých epizódach nakoniec ani nevidíme tie isté udalosti.

The Affair taktiež opomína akútnu morálnu činnosť jej hlavných hrdinov v minulosti a zbavuje sa nutnosti vynášať nad nimi súdy. No tým, že je v seriáli nová linka, zo súčasnosti, nad ktorou je ešte potrebné súd vyniesť, nám ich rozprávanie a flashbacky poskytujú kontext k postave, ktorú vidíme v súčasnosti.

Oba seriály tak nepoužívajú nespoľahlivého rozprávača ako princíp, ktorý je spojený s premisou, či ťažiskom seriálu, ale ako spôsob ilustrácie psychológie postáv. U Elliota máme prístup k jeho mentálnemu stavu a perspektíve, u Allison a Noaha sa dozvedáme o tom, čo ich ako postavy formovalo.

2.2.4 Jedna postava vs. viac postáv

Ďalším zásadným rozdielom medzi porovnávanými seriálmi je použitie perspektívy jednej vs. viacerých postáv. Oba seriály sú v tomto precízne: Elliot nám neustále opakuje, že to, čo vidíme, je jeho POV. Tento fakt, okrem vyššie zmienených faktorov, umocňujú aj detaily: Elliot sa preprogramoval tak, aby vždy, keď sa niekde objaví logo/zmienka o korporácii E corp, počuje v hlave Evil corp. Keďže je táto korporácia zmienená niekoľkokrát za epizódu a vždy ju vnímame len ako Evil corp, je nám tento fakt neustále pripomínaný.

Rovnaká precíznosť je aj v *The Affair*. Každá epizóda je rovnomerne rozdelená medzi dvoch hlavných protagonistov, pričom na vennovom diagrame je ich pomyselný prienik, čo sa deja týka, s postupom sezóny čím ďalej, tým menší. V praxi to znamená, že zatiaľ čo v prvej epizóde je pokrytý u oboch protagonistov ten istý časový a dejový úsek, v epizóde poslednej na seba už viac menej len nadväzujú.

Výber oboch prístupov vychádza zo zvolenej témy a ťažiska príbehu, ktoré nie je nutne späté so zápletkou, ktorá pokrýva celý seriál (revolúcia a vražda). Oba tieto prístupy fungujú ako maják pre diváka, ktorý ho upozorňuje na dôležitosť psychológie postáv.

Na ilustráciu toho, aké integrálne sú tieto rozhodnutia, nám najlepšie poslúži prehodiť navzájom ich počet rozprávačov. Čo by sa stalo, ak by bol *Mr. Robot* rozprávaný aj z pohľadu jeho ostatných postáv? Ak by sme mali k dispozícii pohľad napr. Darlene, Elliotovej sestry, vedeli by sme od prvého momentu, že fsociety plánuje spustiť revolúciu a Elliotove absencie ju spomaľujú. Zároveň by sme vedeli, že má históriu psychických porúch, že je v fsociety od začiatku a založil ju a že ich otec je dávno mŕtvy. No v tom prípade by sme núteným kontextom presunuli ťažisko z Elliota, ktorého absencia kontroly nad samým sebou má zrkadlo v absencii kontroly nad ním plánovanou revolúciou, na jeho ako na postavu, ktorá spomaľuje operáciu kvôli svojej chorobe.

Inak povedané, pre správne dávkovanie informácií v sužete prvej sezóny by sme potrebovali pokryť oveľa väčšiu časť revolúcie, pretože tieto objavy by zabrali divákovi oveľa menej času. Ťažisko by bolo presunuté na priebeh ich operácie a namiesto vhladu do jeho psychológie (ako reaguje na to, čo je pred ním) by sme boli nútení zaoberať sa progresiou deja (čo sa stane ďalej).

V tomto bode je ale nutné zmieniť sa, že aj keď je veľká väčšina seriálu rozprávaná výhradne z Elliotovho pohľadu, počas prvej sezóny sú v takmer každej epizóde zahrnuté scény, v ktorých Elliot nie je a nie sú z jeho pohľadu (Tyrellove scény kariérneho postupu, stretnutie Darlene a Angely, Angela a jej priateľ). Ak teda nie sú tieto scény z Elliotovho pohľadu a nie je v nich vôbec zahrnutý, môžeme stále tvrdiť, že je jediným rozprávačom seriálu?

Tvrdím, že áno, kvôli vlastnostiam týchto scén. Hoci sa odohrávajú v rôznych dĺžkach, intenzite a prostredí, majú veľa spoločných menovateľov. Za prvé sú postavy v nich predstavené v seriáli najprv v súvislosti s Elliotom a teda sú vnímané v súvislosti s ním a jeho linkou, nie ako paralelný dej. Za druhé sa tieto scény odohrávajú výhradne v súčasnosti a postavy v nich nemajú pamäť: na rozdiel od Elliota nám neposkytujú kontext k tomu, čo vidíme a sme nútení sami si tieto scény zaradiť a evaluovať. Za tretie udalosti v nich, hoci uvádzajú do naratívu nové informácie, neposúvajú dej.

Demonštrujme si tieto tri pozorovania na úvodných scénach ôsmej epizódy "*eps1.7_wh1ter0se.m4v*". Spolu s Darlene sa ocitneme v byte, ktorý v seriáli predtým nefiguroval. Ukáže sa, že nepatrí Darlene, ale jej milencovi. Predtým, než z neho odíde ukradne pištoľ. Následne sa zúčastní hodiny baletu, kde sa objaví aj Angela. Z ich interakcie vyplynie, že sa poznajú už dlhší čas a sú kamarátky.

Obe tieto postavy poznáme vo vzťahu s Elliotom – Darlene je do tohto bodu predstavená ako hackerka z jeho skupiny, zatiaľ čo Angela je vnímaná ako jeho kolegyňa, teda nejde o predstavenie nových postáv, ktoré by sme si nevedeli zaradiť. Novinka prichádza v kategórii informácií: dozvieme sa, že tieto dve postavy, ktoré spolu doteraz zdanlivo nesúviseli, sa očividne dlho poznajú. Neobjasnia nám ale, odkiaľ sa poznajú alebo ako dlho, ich konverzácia je konštruovaná v súčasnosti a neadresuje dejové pointy, ktoré tieto postavy už absolvovali na plátne. Ako sa neskôr ukáže, táto informácia slúži na expozíciu ich vzťahu, keďže v tejto epizóde sa ukáže, že Darlene je Elliotova sestra – a my z predchádzajúcich epizód vieme, že Angela je jeho kamarátka z detstva, takže dáva zmysel, že sa s Darlene pozná. Toto priateľstvo je neskôr invokované aj v nasledujúcej epizóde, kedy sa počas Elliotovej manickej epizódy tieto dve postavy spoločne vyberú ho hľadať.

Opačný princíp je vidieť v *The Affair*, kedy na udržanie spádu deja bolo nutné zasadiť aj tretiu linku – detektívnu. Samotná psychológia postáv prežívajúcich mimomanželský pomer z rôznych perspektív nemala dostatočné opodstatnenie sama o sebe – potrebovala adresáta, teraz v podobe policajta – a teda je tu aspoň nejaký tlak na progresiu deja. Divák je vedený k tomu, aby usúdil, že ich pomerne nevinný pomer skončí niečou vraždou.

Paradoxne, ak by *The Affair* bol seriálom rozprávaným iba z perspektívy jednej z jeho postáv (a postrádal aj linku s vraždou), stal by sa príbehom, ktorý je definovaný špecifikami života jednej z postáv. Namiesto seriálu, ktorý sa snaží konfrontovať nespoľahlivosť pamäti, ľudskú vlastnosť vykresľovať sa v lepšom svetle a dopad činov jedného človeka na život druhého, by sme mali k dispozícii jednu z dvoch možností: dopad mimomanželského pomeru na rodinný život alebo príbeh o vysporiadaní sa so smrťou dieťaťa.

Všetky tieto prístupy by mohli fungovať, no posunuli by tak ťažisko príbehu. Rozprávač je pre diváka zdroj normy v seriáli; jeho vnímanie reality berieme ako ukotvenie v rámci vesmíru televíznej relácie. Táto norma môže byť pozmenená, no jej pozmenenie by malo vychádzať z potrieb progresie deja.⁶⁰

2.2.5 Opakovanie častí deja

60 Oba seriály v neskorších sezónach rozšíria počet rozprávačov. Hoci Elliot neprestáva byť rozprávačom, vidíme aj scény z pohľadov iných postáv a kontextualizujú sa nám tak ich činy. V *The Affair* sa v neskorších sezónach začnú objavovať aj perspektívy iných postáv. Čitateľovi, ktorého zaujíma, ako sa zmeny deja môžu zmeniť a vyžadujú narušenie ustanovených princípov navrhujem práve toto porovnanie medzi sezónami.

Ďalším prvkom, ktorý oba seriály využívajú v súvislosti s nespoľahlivosťou narácie, je opakovanie častí deja. Tento prvok používajú oba v rôznom merítku, no rovnakým spôsobom – na potvrdenie nespoľahlivosti narácie vo vybraných momentoch.

Ako sme už vyššie dokázali, oba seriály neskrývajú nespoľahlivosť narácie. No v poslednom odseku predchádzajúcej kapitoly sme zmienili aj iný dôležitý bod: rozprávač pre nás predstavuje v danom seriáli normu. A ako pri akejkolvek inej norme ju postupom času začíname zamieňať za pravdu, najmä ak je našim jediným vhlľadom do deja.

Autori seriálu s týmto samozrejme počítajú: ako inak by sa divák mohol sústrediť na dej seriálu a jeho progresiu, keby stála v centre jeho pozornosti neustále otázka Elliotovho vnímania? Inými slovami síce vieme, že Elliot nám možno klame, no nemáme na výber než jeho verziu udalostí akceptovať. Preto jeho výklad udalostí kategorizujeme podľa jeho merítka: my nevieme, čo je v jeho vesmíre normálne, reagujeme teda v súlade s jeho reakciou.

No hoci autori počítajú s týmto javom, podľa potrieb deja niekedy opakujú scény (resp. časti deja) za týmto účelom. V *Mr. Robotovi* je tento princíp použitý len v niekoľkých momentoch; spomeňme si na scénu, kedy v poslednej epizóde prvej série vidíme, ako Elliota napadá Mr. Robot. Scénu vidíme dvakrát; raz z Elliotovho pohľadu a raz z “objektívneho” pohľadu ľudí okolo neho v kaviarni. Máme tak jednak šancu naozaj si potvrdiť, že Mr. Robot neexistuje – a jednak nás to upozorňuje na to, že všetko, čo nám Elliot prezentuje, je manipulované. V týchto momentoch si Elliot želá, aby realita nebola realitou a jeho revolúcia sa naozaj nestala – no rovnako ako my je nútený konfrontovať realitu aspoň na pár momentov, kým znovu vojde do svojho POV a operuje s touto informáciou ďalej.

Oveľa väčšiu úlohu tento princíp zohráva v *The Affair*. Ako sme už vyššie popísali, tento seriál je založený na opakovaní deja z rôznych pohľadov, pričom tento princíp robí zo spoľahlivých rozprávačov rozprávačov nespoľahlivých. Rovnako sme už uviedli, že s postupom sezóny je týchto momentov čím ďalej, tým menej; ťažisko sa presúva na progresiu deja.

No práve preto pri posune normy z opakovaného deja na neopakovaný dej je oveľa závažnejšie, keď sa dej zopakuje. Okrem nadväzných dôvodov (časovo sa musíme ukotviť v chronológii udalostí medzi Noahom a Allison) má toto opakovanie neskôr funkciu poukázania na rozdiely vo vnímaní. Zatiaľ čo v prvých dieloch vidíme prežívanie ako šťastných tak nešťastných či banálnych momentov, s progresiou sezóny a za predpokladu, že divák si na túto konvenciu už navykol, sa tvorcovia obmedzujú na opakovanie deja len v momentoch, kedy sú ich postavy v nesúhlase. Operuje tak za predpokladu, že usudzujeme, že vo zvyšku ich interakcií k nemu nedošlo.

Dá sa teda usúdiť, že pre oba seriály má opakovanie častí deja funkciu narušenia plynulosti prijímania vnímaného, a to bez ohľadu na to, či je opakovanie deja konvenciou alebo nie v danom seriáli.

2.2.6 Práca s časom

Spôsob, akým oba seriály pracujú s časom, vychádza, rovnako ako nespoľahlivá narácia, z ich ťažiska príbehu.

The Affair operuje s dvoma časovými linkami, ktoré sa na konci prvej sezóny na krátky moment spoja. V prítomnom čase rozprávajú Noah aj Allison o ich pomere,

ktorý sa odohral pred tromi rokmi. Alternujeme medzi oboma časovými linkami, no vo všeobecnosti sa pohybujeme v minulosti.

Tým, že máme možnosť juxtapozície ich minulosti s ich súčasnosťou (vieme napríklad, že Allison má dieťa, že obaja prežili a teda nejde o ich vraždu, etc.), sa dostávame k ich porovnávaniu. Prečo sú ich vtedajšie spomienky dnes relevantné? Ako sú zapletení do vraždy? Prečo sa vražda vyšetruje až teraz? Inak povedané, *The Affair* je seriál o tom, ako minulosť hlavných postáv ovplyvňuje ich súčasnosť. Alternácia medzi časovými linkami nám jednak poskytuje isté bezpečie (môžeme si urobiť isté závery o tom, ako „to dopadne“) a jednak kontext pre súčasnosť. Preto ich spojenie na konci sezóny, hoci nevedie k rozriešeniu vraždy či viny, poskytuje dostatočne veľký cliffhanger: okrem nových informácií nám poskytne prísľub nových udalostí v príbehu, ktorý je už v minulosti ukončený.

Rovnako ako nespoľahlivosť Alison a Noaha vychádza zo vzájomnej kontextualizácie ich dvoch pohľadov, tieto dve časové linky uvrhávajú na udalosti v nich zobrazované punc nespoľahlivosti. Naznačujú nám, že príbeh, ktorý má pomerne banálne parametre rodinnej drámy, vedie k udalostiam s oveľa hmatateľnejšími dôsledkami (vražda). Vďaka týmto skokom v čase tak rozdiely medzi ich výpoveďami naberajú novú dimenziu dôležitosti: nejde len o subjektivitu ich pamäti, keďže rozdiel medzi tým, ako si pamätajú jednotlivé udalosti môže znamenať pokus o utajenie informácie vo vyšetrovaní.

Na druhej strane *Mr. Robot* využíva čas na podporenie subjektivity Elliota ako rozprávača. V absolútnom kontraste oproti *The Affair*, Elliot takmer nemá vedomosť o svojej minulosti: ak by ju mal, kontextualizoval by si predsa podobu Mr. Robota s vlastným otcom, či spoznal Darlene.

Rovnako ako Elliot sme teda nútení konfrontovať udalosti s až nepríjemnou akútnosťou, pričom register spomienok, ktoré si vytvoríme, je neskôr podvrátený. Rovnako ako Elliot teda reevalujeme to, čo už vieme.

Mr. Robot je rozprávaný v prvej sezóne iba v akútnej prítomnosti. O medzerách v deji, na ktoré nás Elliot upozorňuje (ako na začiatku epizódy č. 7), nemáme žiadne informácie. Prvá sezóna tohto seriálu je sústredená na jasne orámovanú akciu: Elliot a fsociety sa chystajú na revolúciu. Do momentu, kedy táto revolúcia nastane, teda nepoľavíme a nevraciam sa do minulosti postáv; rovnako ako neskáčeme do budúcnosti.

2.2.7 Použitie vs. nepoužitie voiceoveru

Ďalším zásadným prvkom, ktorým sa *The Affair* a *Mr. Robot* líšia, je voiceover. Zatiaľčo jeden ho používa neustále, druhý ho nepoužije ani raz.

Účel voiceoveru pri *Mr. Robotovi* je dvojaký: jednak máme vhlad do Elliotovej mysle a jednak sme my, jeho diváci, jeho kreáciou, výmyslom, ktorý si stvoril v hlave. Bez voiceoveru by sme však boli v seriáli stratení: hoci Elliot v žiadnom prípade nie je pasívny hrdina, málokedy otvorene interaguje s ľuďmi okolo seba.

Zároveň existuje predpoklad, že väčšinový divák nerozumie hackerskej terminológii alebo technológiám, ktoré sú v centre show. Ich pochopenie aspoň v aproximatívnej podobe je nutné na pochopenie progresie deja – tu nám Elliotov voiceover ponúka vysvetlenie, ku ktorému by sme sa sami neodstali.

Pri použití voiceoveru sa často opakuje ako základné pravidlo, že voiceover nemá vysvetľovať základnú rovinu deja, ale má dodávať ďalšiu rovinu deju

odrozprávanému pomocou kamery a dialógov. Elliotov voiceover, s možnou výnimkou vyššie zmienených pasáží, kedy nám vysvetľuje technologický kontext, robí práve toto: cítime, že Ollieho, Angelinho priateľa, nemá rád – no vo voiceoveri nám povie, prečo. To isté sa stáva medzi jeho replikami u jeho terapeutky, Kristy.

Zároveň jeho voiceover poskytuje prechod do strihových pasáží, ktoré sú často uprostred scény a kontextualizujú dialóg. Tieto strihové pasáže väčšinou zahŕňajú Elliotove hackerské „výlety“ do životov ľudí v jeho okolí, ku ktorým sa tu priznáva.

No bolo by mylné považovať Elliotov voiceover za vnútorný monológ, keďže jeho performatívny aspekt je neodškriepiteľný. Tento voiceover má jasného adresáta (nás) a jasný cieľ: presvedčiť nás, a teda aj seba samého, o dosahu a správnej interpretácii reality okolo neho.

The Affair si vystačí aj bez voiceoveru, pričom jej protagonisti sú oveľa závislejší na svojom okolí, než Elliot. Noah aj Allison sa so svojou neverou priznajú okoliu a rozoberajú ju priamo s nimi. Ich vnútorný svet je zobrazený buď nahlas (Allison sa rozpráva s hrobom svojho syna, Noah sa prizná svojmu kamarátovi), alebo vôbec (komunikácia s políciou).

2.2.8 Konštrukcia fabuly u diváka a autora

Posledným rozoberaným aspektom je konštrukcia fabuly u diváka.⁶¹ Možno najväčší rozdiel medzi seriálovým a filmovým nespoľahlivým rozprávačom je práve v rozsahu,

61 Pod termínom fabula rozumieme kompletný príbeh diela tak, ako sa chronologicky a kauzálne odohráva. Spravidla nekorešponduje s konštrukciou sužetu, takže fabula postihuje väčší časový úsek. Tento termín, pôvodne od ruských formalistov, je prevzatý od Davida Bordwella tak, ako o ňom pojednáva v knihe *Narration in the Fiction Film* z roku 1985.

ktorý musia pokryť a jeho časovej distribúcií. Vzhľadom na to musíme zväžiť schopnosť diváka vytvoriť si fabulu diela.

Keďže každá epizóda divákovi poskytne len čiastočný vzhľad do celkového deja, rovnako ako sezóna (za predpokladu, že seriál má viac ako jednu). Po konci sezóny máme teda k dispozícii iba čiastkovú fabulu. Na jej kompletne vytvorenie musíme mať k dispozícii všetky sezóny.

V tomto momente hrá dôležitú úlohu dejová zložka revolúcie vs. vraždy, ktorú sme rozoberali o niečo vyššie. Ako sme sa zmienili, oba seriály majú ťažisko niekde inde (Elliotova schopnosť rozlíšiť a nerozlíšiť realitu, Allisonino a Noahovo vysporiadanie sa so životnou krízou), no hoci tieto zložky tvoria drvivú väčšinu toho, čo vidíme, nie je vhodné podceňovať tieto linky, ktoré presahujú dej sezóny.

Rovnako ako nespoľahlivý rozprávač potrebuje kontext, na ktorom usúdime jeho nespoľahlivosť, potrebuje divák k vytvoreniu fabuly podpornú naratívnu linku. Keďže oba seriály sa spoliehajú na prežívané udalosti, ktoré sa dejú v danom momente (Elliot síce má cieľ, ale je pred ním veľa prekážok, ktoré musí vyriešiť; Allison a Noah sa chcú minulosti zbaviť), tieto linky slúžia na uistenie diváka, že niekam dej smeruje. No vzhľadom na produkčné podmienky seriálov doteraz takmer nebolo možné naplánovať presné smerovanie či bod konca seriálov, čím sa práca o to viac sťažuje: čiastková fabula musí byť natoľko flexibilná, aby bola kompatibilná s viacerými verziami kompletnej fabuly.

Pri nespoľahlivom rozprávačovi je konštrukcia sužetu z čiastkovej fabuly o to ťažšia, že nutne dochádza k istej reevaluácii zo strany diváka. Zatiaľčo na začiatku sezóny operuje divák s Mr. Robotom ako s reálnou postavou, v epizóde 8 je odhalený ako výplod Elliotovej mysle. V *The Affair* sme zas po udalostiach vo finále, kedy Noaha

zatknú, nútení znovu podrobiť jeho verziu príbehu istej reevaluácii, keďže sme konfrontovaní s možnosťou, že nám klamal. Na udržanie diváckeho porozumenia je teda nutné tieto informácie strategicky znovu opakovať, prípadne vplieť do deja.

V prípade *Mr. Robota* túto funkciu tvorí napríklad vyššie spomínaná scéna, pri ktorej dochádza k bitke medzi Elliotom a jeho alteregom, ktorú vidíme z viacerých perspektív. Ak si divák nebol istý, či je Mr. Robot naozaj fiktívny, prípadne jeho (ne)existenciu pripísal len Elliotovej nespoľahlivosti, tvorcovia touto scénou signalizujú, že je s touto interpretáciou potrebné počítať. Elliot tak od tej doby s Mr. Robotom interaguje, ale interaguje s ním na rovnakom informačnom leveli, ako my: vie, že je fiktívny, no rozhoduje sa rozprávať s ním ďalej.

V *The Affair* je tento moment naviazaný na klub The End. Noah pri výsluchu opakovane tvrdí, že v klube nikdy nebol. Vo flasbackoch nevidíme, že by sa tam zdržiaval. No po vyšetrovaní detektív zistí, že nielenže tam Noah bol, no svoj pobyt tam tajil. Preto pri jeho zatknutí sme schopní prijať, že možnosť Noahovej viny je pravdepodobná a mohol nám klamať, napriek tomu, že nie sme u neho zvyknutí na priamu lož v jeho výpovediach.

Tieto momenty tak nepredstavujú len dejový zvrät: divákovi poskytujú v tomto bode prvý naozajstný dôkaz o nespoľahlivosti ich rozprávačov. Hoci nám tento fakt pripomínali a demonštrovali už predtým, tieto momenty nie sú momentom odhalenia – sú momentom opakovania odhalenia, takže ide o utvrdenie nespoľahlivosti. Nebezpečenstvo nespoľahlivého rozprávača je, že aj v momente, kedy je na jeho nespoľahlivosť poukázané, môžeme tento spoľahlivý moment prisúdiť jeho nespoľahlivosti a nebrať ho ako objektívny. Touto repetíciou diváka nútime takto postulovaný fakt akceptovať a operovať s ním v konštrukcii fabuly.

Zároveň ale pri vystavaní sužetu z fabuly nie je z autorskej stránky nutné uvažovať o rozdelení seriálu na sezóny inak než o rozdelení filmu na akty a podľa toho aj pristupovať ku konštrukcii sužetu jednotlivých sezón. Sam Esmail sám toto prirovnanie použil pri popise svojej práce na *Mr. Robotovi*: napriek tomu, že má k dispozícii writer's room, sa jeho verzia fabuly od počiatku práce na seriáli vraj nezmenila.

Zo strany Sarah Treem určite išlo o iný postup. Zo začiatku, pod tlakom pitchingov, navrhla tri sezóny seriálu, hoci pre ne nemala dej. V súčasnosti je seriál v piatej sezóne, ktorá sa odohráva v budúcnosti a jej hlavnou postavou je dcéra hlavných postáv z prvých sezón. No zároveň nám absencia viacsezónnej fabuly nedokazuje nutne prítomnosť iného scenáristického postupu, než u filmov. *The Affair* jednotí práve centrálny princíp nespoľahlivej narácie, no namiesto ďalších aktov nám miestami servíruje sequely.

2.2.9 Záver sekcie

V tejto analýze som sa sústredila prevažne na podrobný popis použitia nespoľahlivého rozprávača v dvoch odlišných prípadoch na ploche jednej seriálovej sezóny. Táto analýza mala dvojaký účel: poskytnúť detailný prehľad implikácií použitia nespoľahlivého rozprávača na širšej ploche na praktických príkladoch a zároveň vytvoriť podklad pre porovnanie nespoľahlivého rozprávača vo filmovej a seriálovej tvorbe.

Posúdenie úspešnosti môjho prvého cieľa je na čitateľovi; k druhému sa chcem vrátiť v tejto časti. Na začiatku druhej kapitoly som sa pomerne obširne venovala zmenám v produkcii (a aj distribúcii a recepcii) novodobej seriálovej tvorby, kam tieto dva tituly patria. Táto sekcia nemala vytvoriť len kontext k týmto dvom seriálom (a ozrejmiť

prečo nespoľahlivý rozprávač v televízii nebol používaným prostriedkom), ale zároveň ilustrovať nástup trendu, v ktorom sa stiera rozdiel medzi filmovými a televíznymi konvenciami, rovnako ako sa pre niektorých divákov stiera rozdiel medzi ich konzumáciou. Návštevnosť kín klesá⁶² napriek stabilným ziskom, zatiaľčo pomerne veľký katalóg filmov je dostupný legálne on-line. Zároveň rapídne stúpajú rozpočty seriálov, ktoré sa kvalitou produkcie vyrovnajú veľkej väčšine filmov.⁶³

Dochádza teda po zvážení týchto faktorov k zásadným rozdielom medzi výrobou a recepciou filmov a seriálov s nespoľahlivým rozprávačom ako ústredným princípom? Verím, že áno. Aj za predpokladu, že divák seriál pozerá až po jeho dokončení (t.j. keď má k dispozícii všetky jeho časti) a pozerá ich za sebou v čo najkratšom časovom úseku, stále nedochádza k tomu istému typu diváckeho očakávania, ako vo filme. Vo svojej podstate musí film vytvoriť jeden uzavretý príbeh, zatiaľčo seriál musí vytvoriť (čiastočne) uzavretý príbeh trikrát: v rámci epizódy, v rámci sezóny a v rámci celého seriálu. Bez ohľadu na to, či divák sleduje seriál naraz, alebo v televíznej distribúcii (podľa klasického modelu teda tempom jedna epizóda/týždeň), táto štruktúra je zakomponovaná do každého seriálu.

S nespoľahlivosťou sa aj kvôli tomu pracuje minimálne vo vyššie skúmaných seriáloch inak. Po definitívnom odhalení mechanizmu nespoľahlivosti Elliota sa seriál, ani jeho nespoľahlivosť nekončí – naopak, naďalej sa pracuje s pripomínaním jeho psychického stavu, z ktorého nespoľahlivosť pramení a divák musí tento

62 Prehľad podrobných štatistík návštevnosti amerických a kanadských kín, demografického zloženia jeho návštevníkov a ziskov, ktoré kiná produkujú je dostupný tu: https://www.mpa.org/wp-content/uploads/2018/03/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2016_Final-1.pdf

63 Napríklad posledná sezóna seriálu Game of Thrones (HBO, 2011-2019) mala s len šiestimi epizódami rozpočet 90 miliónov dolárov, seriál The Crown (Netflix, 2016) má údajný rozpočet na sezónu 130 miliónov dolárov. Seriály majú zároveň omnoho nižšie požiadavky na marketingový rozpočet, než väčšina filmov (kedy marketing môže byť rovnako drahý, ako výroba filmu), keďže ich distribúcia nevyžaduje počiatočnú, priamo alokovanú investíciu od diváka, ktorý za predplatné platí mesačne.

mechanizmus aplikovať sám na ponúkané situácie. Zároveň sa ale rozširujú spôsoby, akými sa nespoľahlivosť manifestuje – napríklad vo finále prvej sezóny má Elliot “okno“ ohľadne udalostí z predchádzajúcich dní kvôli svojmu alteregu. Tento princíp je prvýkrát použitý až vo finále sezóny.

Rovnako v *The Affair* nespoľahlivosť mutuje postupom sezóny, no nie spôsobom, akým sa prejavuje – ale tým, že nás postupnou distribúciou informácií núti reevaluovať dôvody, prečo sú postavy nespoľahlivé. To, čo by sme pôvodne mohli prisúdiť chybám ľudskej pamäti alebo pokusu o vykreslenie sa v pozitívnom svetle je postupne odhaľované ako možná komplexnejšia motivácia postáv. Zároveň na konci sezóny prichádza k zlúčeniu časových liniek a vzniká tak prísľub presunu do súčasnosti z minulosti.

Oba seriály sú teda nútené mutovať podoby, spúšťače a mechanizmy svojich nespoľahlivých rozprávačov, čo je vo filme takmer nevídané. Z vyššie uvedených filmov podobný model používa iba *Gone Girl* a aj to iba čiastočne – premenou z nespoľahlivého na spoľahlivého rozprávača.

Ďalší potenciálny rozdiel, ktorý pri týchto konkrétnych prípadoch nie je možné odsledovať, je (ne)možnosť plánovania kompletnej fabule príbehu. Nespoľahlivý rozprávač je vo filme pomerne často odhalený ako finálny zvrät v deji (ako ilustrujem v prvej kapitole tejto práce), no podobný príklad, ktorý by bol iste zaujímavým východiskom pre komparatívnu analýzu, zatiaľ v seriálovej tvorbe nemáme. Pri týchto dvoch seriáloch taktiež nemáme možnosť analyzovať celkový oblúk, keďže ani jeden z nich neodvysielal svoju poslednú sezónu.

Zároveň je ale potrebné dodať, že tvorcovia seriálov doteraz nemali väčšiu kontrolu nad dĺžkou a distribúciou svojich diel. Pri tejto práci som nezvažovala minisérie,

keďže ich uzavretosť z nich činí atypický príklad v seriálovom svete, no dopyt po nich rastie aj v teritóriách, ktoré ich historicky neprodukovali tak často (populárne sú napríklad vo Veľkej Británii). Minisérie sú akýmsi hybridom, v ktorom je možné naplánovať kompletnú fabulu a prípadne odhaliť nespoľahlivú naráciu až na konci série a je pravdepodobné že tento princíp sa objaví tu skôr ako vo vysokoserializovaných, niekoľko sezónnych seriáloch.

Záver

Môj prvotný impulz pre napísanie tejto práce vychádzal z diváckej radosti, ktorú som cítila pri pozeraní seriálov *Mr. Robot* a *The Affair*. Nespolahlivý rozprávač v nich ma ako fanúšika burcoval k opätovnému zhliadnutiu epizód, tvorbe vlastných teórií a nakoniec k ponoreniu do problematiky nespolahlivého rozprávača.

To, že oba seriály mali premiéru v rovnakej televíznej sezóne, považujem za vedľajší produkt vzrastu kvality a počtu televíznych seriálov. Hoci v práci argumentujem, že tieto seriály predstavovali precedens v použití nespolahlivého rozprávača, spomínam aj, že sa od tej doby objavil ďalší seriál s komplexne vystavaným, personálnym nespolahlivým rozprávačom, a síce *Legion* z dielne Noaha Hawleyho. Neznamená to ale, že chcem týmito príkladmi naznačiť formovanie nového trendu – nespolahlivý rozprávač nikdy nebol a pravdepodobne sa ani nestane masovo používaným princípom. Čo si ale trúfam tvrdiť je, že moderné seriály v rapídne sa meniacom trhu a záplave konkurencie siahajú po odvážnejších formách narácie.

V práci podotýkam, že hoci sa film a televízia v mnohom približujú, stále ich nemožno považovať za identické čo sa týka recepcie ani výroby. Zároveň si ale nemyslím, že sme prišli do finálnej formy toho, ako môže byť nespolahlivý rozprávač použitý, dokonca ani do finálnej formy toho, čo je seriál. Pred pár rokmi bolo jednou z najväčších disrupcií televízneho trhu zavedenie nefixných dĺžok epizód v seriáloch pôvodnej tvorby Netflixu.⁶⁴ Od tej doby sa na tej istej distribučnej platforme objavila stand-alone epizóda britského seriálu *Black Mirror* (Channel 4/Netflix, 2011) s názvom *Bandersnatch*, ktorá ani nemá “správnu” fixovanú podobu. Divák si ju môže

64 *House of Cards* (Netflix, 2013 – 2018) vďaka svojmu distribučnému modelu uviedol epizódy rôznych dĺžok, hoci v prípade prvej sezóny seriálu išlo len o niekoľkokomínútové rozptyly. Seriály vysielané v klasickej televízii v americkom prostredí majú presne stanovenú dĺžku (v polhodinovom a hodinovom formáte) a počet reklám, ktoré musia uviesť.

prehrávať koľkokrát chce a zakaždým sa preklikať k inej permutácii dielu – v epizóde je trilión možných kombinácií.⁶⁵ Je v takom prípade vôbec možné hovoriť o spoľahlivosti či nespoľahlivosti rozprávača, ak sa rozprávačom de facto stáva divák?

No odhliadnuc od jednorazových naratívnych experimentov, nespoľahlivý rozprávač nemusí byť relegovaný do experimentálnej pozície. V niekoľkých častiach tejto práce pojednávam o spektre nespoľahlivého rozprávača a o jeho čiastkovom použití. *The Affair* a *Mr. Robot* sú vhodné materiály k analýze práve vďaka ich kontrastným a precíznym prístupom k nespoľahlivosti, no neznamená to, že utlmenejšie prípady jeho použitia nemajú svoje miesto v konštrukcii sužetu potenciálnych nápadov. Nespoľahlivý rozprávač nemusí byť centrálnym princípom, ktorý definuje kostru naratívneho oblúku diela; môže byť prvkom, ktorý sa objavuje len dočasne po požadovanú dobu, alebo na neho neskôr v sužete nie je pútaná pozornosť. Jeho častú prepojenosť s dejovými zvratmi hlavne vo filmoch od 90. rokov považujem skôr za vychádzajúcu (z) a korešpondujúcu s témou (mind-game) filmov než za nutnú podobu a funkciu. Verím, že sa v budúcnosti dočkáme širšieho a nuansovanejšieho spektra jeho použitia.

Jedným z mojich cieľov pre túto prácu bolo vytvoriť text, ktorý by mohol slúžiť ako východisko pre tvorcov, ktorí sa nespoľahlivým rozprávačom chcú zaoberať v praxi. Aj preto som sa nesústredila len na jeden aspekt analýzy, hoci by sa núvalo zaoberať sa nespoľahlivým rozprávačom hlavne z naratologického hľadiska. Verím ale, že tento text, ktorý berie do úvahy reálne podmienky produkcie, distribúcie a recepcie diela, je takto prístupnejší a komplexnejší. Dúfam, že informácie v ňom obsiahnuté, majú potenciál zaujať a inšpirovať.

65 SHARF, Zack. Black Mirror: Bandersnatch' Contains 5 Endings and 1 Trillion Story Combos, Changes the Way Netflix Streams. *Indiewire* [online]. Los Angeles, USA: Penske Media Corporation, 2019 [cit. 2019- 06-13]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2018/12/black-mirror-bandersnatch-endings-one-trillion-story-combinations-netflix-streaming-1202031075/>

Zoznam použitých zdrojov:

Knihy použité v práci:

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd edition. Chicago, Ill., London, GB.: The University of Chicago Press, 1963. ISBN 0-226-06558-8.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006. ISBN 0-520-24622-5.

BUCKLAND, Warren, ed. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Hoboken, NJ, USA: Wiley-Blackwell, 2009. ISBN 978-1405168625.

EDGERTON, Gary. *The Columbia History of American Television*. New York, USA; Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2007. ISBN 978-0-231-12164-4.

HADDON, Mark. *Curious Incident of the Dog in the Night-time*. United Kingdom: Vintage Publishing, 2004. ISBN 0099450259.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve filmu a fikci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

MITTEL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015. ISBN 978-0-8147-7135-8.

Internetové zdroje použité v práci:

ANDREEVA, Nellie. Feeling The Churn: Why Netflix Cancels Shows After A Couple Of Seasons & Why They Can't Move To New Homes. *Deadline* [online]. Los Angeles, USA: Penske Media Corporation, 2019

ANDREEVA, Nellie. Mr. Robot' Gets Second-Season Pickup By USA Ahead Of Series Premiere. *Deadline* [online]. Los Angeles: Penske Media Corporation, 2019, 24.6.2015.

BARSANTI, Sam. Sam Esmail predicts "4 or 5 seasons" for Mr. Robot. *The A.V. Club* [online]. Chicago, Illinois: Onion, 2016

D'ALESSANDRO, Anthony. Mr. Robot' Renewed For Season 4 By USA Network. *Deadline* [online]. Los Angeles: Penske Media Corporation, 2019

EDERSEN, Erik. The Affair': Showtime Sets Premiere Date For Fifth & Final Season. *Deadline* [online]. Los Angeles: Penske Media Corporation, 2019

GOLDBERG, Lesley. 'Mr. Robot' to End With Season 4 on USA Network (Exclusive). *The Hollywood Reporter* [online]. Los Angeles, CA: Valence Media, 2018

KOBLIN, John. How Many Scripted TV Shows in 2015? A Precise Number, and a Record. *The New York Times* [online]. New York: A. G. Sulzberger, 2015, 16.12.2015

MILLER, Liz Shannon. 'The Affair' Creator Sarah Treem on Constructing the 'Rashomon' of Relationship Dramas. *IndieWire* [online]. Los Angeles, CA: Penske Media Corporation, 2014

MULLAN, John. Through Innocent Eyes. *The Guardian* [online]. London, United Kingdom: Guardian News & Media Limited, 2004

PEDERSEN, Erik. The Affair': Showtime Sets Premiere Date For Fifth & Final Season. *Deadline* [online]. Los Angeles, CA: Penske Media Corporation, 2019

PETSKI, Denise. USA Network's 'Mr. Robot' Pilot Set For Digital, VOD Rollout. *Deadline* [online]. Los Angeles: Penske Media Corporation, 2019, 4.5.2015

SHARF, Zack. Black Mirror: Bandersnatch' Contains 5 Endings and 1 Trillion Story Combos, Changes the Way Netflix Streams. *Indiewire* [online]. Los Angeles, USA: Penske Media Corporation, 2019

SHEN, Dan. Unreliability. *The living handbook of narratology* [online]. Hamburg, GE: University of Hamburg, 2013

Internetové stránky použité v práci:

<http://www.goodreads.com>

<http://www.imdb.com>

<http://www.mpa.org>

<http://www.reddit.com>

<http://www.theringer.com>

<http://www.youtube.com>

Scenáře použité v práci:

ESMAIL, Sam. Mr. Robot Pilot. Dostupné z:
http://www.zen134237.zen.co.uk/Mr_Robot_1x01_-_Pilot.pdf

TREEM, Sarah. The Affair Pilot. Dostupné z:
http://www.zen134237.zen.co.uk/The_Affair_1x01_-_Pilot.pdf

Filmografia

Agents of S.H.I.E.L.D. (Joss Whedon, Jed Whedon, Maurissa Tancharoen, ABC, 2013-)
American Beauty (Sam Mendes, 1999)
American Crime Story (Ryan Murphy, FX, 2016-)
Black Mirror (Charlie Brooker, Channel 4/Netflix, 2011-)
CSI (Anthony E. Zuiker, CBS, 2000-2015)
Dallas (David Jacobs, CBS, 1978-1991)
Desperate Housewives (Marc Cherry, ABC, 2004-2012)
Fight Club (David Fincher, 1999)
Fargo (Noah Hawley, FX, 2014-)
Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994)
Game of Thrones (David Benioff, D.B.Weiss, HBO, 2011-2019)
Gone Girl (David Finger, 2014)
House (David Shore, Fox, 2004-2012)
House of Cards (Beau Willimon, Netflix, 2013-2018)
How I Met Your Mother (Carter Bays, Craig Thomas, CBS, 2005-2014)
JAG (Donald P. Bellisario, NBC, 1995-2005)
Kabinet doktora Caligariho (Robert Wiene, 1920)
Legion (Noah Hawley, FX, 2016-)
Lost Highway (David Lynch, 1997)
Mad Men (Matthew Weiner, AMC, 2007-2015)
Madam Secretary (Barbara Hall, CBS, 2014-)
Memento (Christopher Nolan, 2000)
Mr. Robot (Sam Esmail, USA Network, 2015-)
Mullholand Drive (David Lynch, 2001)
Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)
Scandal (Shonda Rhimes, ABC, 2012-2018)
Se7en (David Fincher, 1995)
Shutter Island (Martin Scorsese, 2010)
Stage Fright (Alfred Hitchcock, 1950)
The Affair (Sarah Treem, Showtime, 2014-)
The Avengers (Marvel Cinematic Universe, 2008-)
The Big Bang Theory (Chuck Lorre, Bill Prady, CBS, 2007-2019)
The Crown (Peter Morgan, Netflix, 2016-)
The Office (Ricky Gervais, Stephen Merchant, Greg Daniels, NBC, 2005-2013)
The Others (Alejandro Amenábar, 2001)
The Simpsons (Matt Groening, Fox, 1989-)
The Sixth Sense (M. Night Shyamalan, 1999)
The Truman Show (Peter Weir, 1998)
The Twilight Zone (Rod Serling, CBS, 1959-1964)
The Usual Suspects (Bryan Singer, 1995)
True Detective (Nic Pizzolato, HBO, 2014-)
X-Files (Christ Carter, Fox, 1993-2002)