

Posudek školitele

MgA. David Havas – disertační práce

Světatvorba fikčních světů seriálů z perspektivy fanouškovských studií

David Havas sice vstoupil do doktorských studií s tezí *Synergie mezi televizním a kinematografickým průmyslem ve Spojených státech a Velké Británii*, ale již v lednu 2015 projekt ve své zprávě charakterizuje hesly „fenomén *Made for TV Movies*“, „oblasti, které utvářely dramatickou linii televizní produkce“, a zejména „fanfikce a další projevy aktivní fanouškovské komunity“, „PR strategie a produkty spojené s prezentací současných *quality/cult TV* programů“ i „subkulturní celebrity - *showrunners* kultovních sérií“. Designovaný název výzkumu a disertační práce se tudíž již pro akademický rok 2017/2018 změnil na upřesňující, ale poněkud vachkovský *Význam fan studies pro televizní produkci v období mediální konvergence: Fan-friendly virtuální světy audiovize* a nepatrně později na výstižnější a komprimovanější aktuální titul *Světatvorba fikčních světů seriálů z perspektivy fanouškovských studií*. Tím byl dotvořen rámec výzkumu pro zařazení i domácích příkladů (*case-study* seriálu *Záhada hlavolamu*, připomenutí seriálu *Návštěvníci*) vedle zahraničních, které posouvají doktorandovy výstupy zkoumání z ilustračního a deskriptivního pásma do polohy ambicióznější a analytičtější práce.

Finální pojmenování disertační práce začíná méně běžným výrazem, ačkoli jde o terminologii (*worldbuilding* = *světotvorba*) z 90. let minulého století, původně asi od Nelsona Goodmana (*worldmaking*), kterou k nám v oblasti medií vnesl mladý filmový vědec Radomír D. Kokeš z Masarykovy univerzity a skrze též brněnskou akademickou a kulturní scénu později zdařile domestikovala.

Doktorand se tématu věnoval hluboce ponořený do zkoumaného terénu. Bezpečnou orientaci v materii, celosvětové i (komorněji a diskrétněji) v české, prokazuje na mnoha místech své disertační práce. Handicapem pro jeho aktivní přístup byla absence domácího „mimokinematografického“ výzkumu a teorií. Pracoviště českých univerzit se zabývala audiovizuální tvorbou mimo klasickou kinematografii jen marginálně jakoby kupříkladu produkce určená primárně pro televizní šíření (dnes i pro četné alternativní distribuční platformy, které snad teoretiky dodatečně probudily) neposkytovala dostatek uchopitelných podkladů k bádání; poněkud štítivý pohled lze někdy registrovat i v Havasových úvahách, jakkoli by bez souběžné nabídky dostupných distribučních forem neměl o čem psát a co zkoumat.

Je sice možno v českém prostředí vyhledat několik obsahově (byť vzdáleně) příbuzných – a odlišně fragmentovaných – studií či vysokoškolských kvalifikačních prací (vzniklých zhruba po roce 2011), avšak Havasova snaha o komplexnější výzkum doplněný konkrétními případy zůstává pravděpodobně jedinečná. Navíc neobchází ani související problematiku distribuce, mediálních přesahů, marketingu, producentů (tedy i ekonomických) rozvah a legislativních rámců.

V historickém exkurzu Havas nepřeskakuje televizní 60. léta (*Záhada hlavolamu* či např. *Doctor Who* z BBC nebo *Twilight Zone* z CBS) zapadají-li do konceptu *fan-friendly* kultovních seriálů, ač se poté těžko smíruje (nebo se jí vyhýbá, vysvětlení viz str. 47) s klasifikací *quality TV*, sic používáním významově opožděnou. Svým způsobem tak – velmi rezervovaně – potvrzuje rozšířený dojem nástupu hodnotné tvorby až vynalezením jejího pojmenování. Nepřipomíná historická solitérní díla dokládající ve své době vysokou kvalitu, u nás kupříkladu televizní film *Modlitba pro Kateřinu Horowitzovou* (1965), vítězně oceněný na Prix Italia i Festival de Télévision de Monte-Carlo, zůstává raději tematicky koncentrovaný na odrůdy fanfikce (*fan-fiction*), eventuálně seriálovou produkcí.

Doktorand zvolil (do jisté míry) nevyhraněnou, resp. hybridní metodologii spočívající v kombinaci metodik, z nichž některé (např. terénní výzkum, při analytičtějších zkoumání fanfikce důležitý) by byly neuskutečnitelné. Zvolený záměr, lze-li skutečně centrální z vícero nastíněných přísně extrahovat, narušen nebyl, zůstal smysluplný a vzhledem k výše uvedenému teritoriu poznatků i aktuální. V souladu s přáním doktoranda máme v rukou inspirativní zdroj pramenící ze standardního bádání, prvotřídní literatury a dlouhodobého zájmu o disciplínu stojící mimo hlavní proud lokálních zájmů, ačkoli se dopady *fun-studies* ani nám (divákům, tvůrcům, teoretikům...) nevyhýbají.

Vliv angažované percepce na vývoj a proměnu seriálové *narace* (další termín z přelomu tisíciletí...) Havas ilustruje více v její transmediální funkci než v oblastech hyperdiegetických strategií (vesměs anglosaských seriálových producentů). Autor je neignoruje, za pomoci citátů Matta Hillse je i představuje, ale paralelní a nerealistické světy, subsvěty, jejich nekonečnost a modifikace sloužící coby předmět samotné zápletky příběhu nezdůrazňuje jako charakteristiku (hyperdiegetického) prostoru, zůstávají součástí jeho zkoumání v limitech komplexní *narace*. Důraz klade spíše na smysl obsahů vytvářených v sekundárních světech a na motivy autorů k přizvání diváků do jejich světatorby (sic...), tudíž, rozumím-li správně, Havas naznačuje, že hyperdiegeze je podmíněna transmedialitou ve smyslu vlastností mediálních obsahů a systémů neboli transmediální *narací*. Při způsobenou optikou lze takto zdánlivě determinovat i Tolkienův svět, Bradavice (*Hogwarts...*) podle Rowlingové nebo například seriál *True Blood*, které též konstruují fiktivní světy. Jejich aplikaci v reálných developerských – jakkoli utopických – projektech též nelze přehlížet, kupř. snahy o vybudování skutečného technologicky progresivního města *Akon City* v Senegalů či nedávno investorské úvahy o aglomeraci *Wakanda* v Ugandě, obojí podle fiktivního království z komiksů a později blockbustera *Black Panther*.

Havas zdůrazňuje autenticitu originálního tvůrčího záměru, kterou pokládá za nejcharakterističtější komplexní *naraci*, za překračování zažitých pravidel a neukončenosti fikčních světů pro aktivní subkulturní publika, a jejíž hodnoty prezentuje v opozici k úspěchu (neúplně specifikovaných) televizních seriálů a ke konsekventnímu obchodu s formáty (viz příležitostná poznámka níže). Důkladně se věnuje i sféře „narativních trhlin“ (*narrative gaps*) přecházejících nyní z dramaturgie do prostoru mediálních manipulací.

Vývoj zkoumaného doktorand vhodně zasazuje do kontextu probíhající kulturní/mediální/technologické konvergence (léta u nás opomíjené akademiky,

výzkumníky – i politiky – podobně jako výše zmíněné integrální součásti audiovizuální tvorby či digitalizaci), v rovině tvorby zásadního instrumentu pro pochopení pragmatického přístupu (nejen) severoamerických *majors* k proměně seriálových narací v posledních dvou až třech dekadách.

V práci nechybí soustředěnější shrnutí expozé ústící ve formulaci teoretických problémů. Již výše jmenované (tři) případové studie jsou solidně zvládnuté, při analýze dalších titulů nechybí stručný popis děje. Sám autor upozorňuje na optickou inkoherenci závěrů svého zkoumání, ale dle mého názoru je rozvolněná typologie při poukazech na originální atributy sekundárních světů na místě, aniž by byly násilně fabulovány zobecňující závěry.

Výše selektovaný cíl svého výzkumu Havas z větší části dosáhl: doložil a pojmenoval neukončenost, záměrné žánrové neukotvení a spekulativnost fikčních světů (resp. fanfikce), nechtěné účinky – negativní vnímání českou diváckou obcí – z již zmíněných příčin nebylo reálně prokázat. Havasovo bádání lze přivítat zároveň jako seriózní podklad pro přínosné smysluplně a inspirativně vedené rozpravy, které se problematikou fikčních světů a kulturních dopadů konvergence mohou zabývat především s akcentem na divácké praxe a na širší souvislosti zmíněných proměn mediální krajiny.

Často ve svém textu prokazuje širokou znalost zahraničních zdrojů a mimoděk odhaluje plytkost současné rádooby zjednodušující převzaté terminologie (často z anglosaského světa); neznali jsme *showrunnery*, ale výsledky jejich působení ano, narativem bylo původně vyprávění (nejlépe asi Marie-Laure Ryan v *On Defining Narrative Media*), *intermedialita* byla obohacena *transmedialitou* apod.

Předložená práce je korektně napsaným akademickým textem bez významných prohřešků proti stylovým a jazykovým pravidlům. Není psána publicistickým stylem, má požadovaný rozsah, autor dodržuje citační normy, odkazy a bibliografii. Po formální stránce je tudíž práce – pokud dokážu posoudit – nezávadná, disponuje objemnými popiskami pod bohatou obrazovou dokumentací a robustním poznámkovým aparátem.

Právě ke čtení posledně jmenované součásti disertační práce jsem se dostal až později. Podobně jako popisky obsahuje velké množství poznatků zařaditelných do vlastního textu. Bylo na rozhodnutí autora, jak je komponovat, co včlenit do popisek a/či poznámkového aparátu, k němuž nutno uvést několik povětšinou subjektivních a spíše marginálních komentářů, jen někdy inspirovaných naléhavostí:

str. 4 pozn. 3 poněkud naivní a autorskoprávně vadný záměr (poslední zmínky o českých amatérských nadšencích jsou z roku 2016) vyrobit seriál pod názvem *Zaklínač: ozvěny zániku* není ideální příklad sloužící tezí disertační práce. Andrzej Sapkowski je polský spisovatel, podle jehož totožné předlohy se již tehdy rozhodl Netflix vyrobit (a v roce 2019 „odvysílat“) osmidílný seriál *The Witcher* (letos bude pokračovat dalšími 8 díly);

str. 8 pozn. 20 když už autor považoval za nutné *rating* v poznámkovém aparátu zmínit a představit, pak by bylo vhodné učinit tak úplněji a přesněji, použitá formulace je poněkud zjednodušující;

str. 9 pozn. 25 článek byl poprvé publikován již v roce 2013 (v těchto výzkumech hraje každý rok roli);

str. 10 pozn. 33 *Svět pod hlavou*, orig. *Life on Mars* není „původně americký seriál“, ale produkci BBC (resp. Kudos Film & Television Ltd. pro BBC), nikoli „volně inspirovaný“, ale koupený formát (nápaditě, avšak kontrolovaně upravený českými scenáristy) se všemi omezujícími pravidly a limity (proto nikoli *ivysílání* ČT);

str. 11 *Trpaslík* pozn. 34 „Tvůrci ... zavrhuji jakoukoli naději na subverzi ve veřejnoprávním vysílání“;

veřejnoprávní vysílání je zcela zavádějící (a bohužel hojně užívaný, i teoretiky, stydím se za svou toleranci v počátcích jeho zrodu) termín; správně je „služba veřejnosti vysíláním“ neboli *public service broadcasting*, pak by i výčitka absentující subverze zněla absurdně. Ostatně: v příslušných českých zákonech ani jiných normách se termín *veřejnoprávní* nevyskytuje, jde jen a jen o zjednodušené pojmenování právního ukotvení instituce převzaté z němčiny, s obsahem programu, produkcí, zaměřením ani úrovní a šíří služeb vysílatele nemá nic společného, slouží zejména jakékoli hyperkritice.

Nelze přehlédnout vysokou frekvenci termínů subverse/subversivní v textu. Ani Havas se nevyhnul určité posedlosti touto charakteristikou používanou takřka synonymně pro kvalitu. Coby – příznávám konzervativní – pozorovatel bych pro pojmenovávání tvorby používal prioritně jiná adjektiva (objevné, originální, imaginativní, invenční, fantazijní, nonkonformní, provokativní...) než ta významem výhradně „rozvratná“. Kvalitní tvorba je často ze své podstaty „subversivní“, ovšem spíše inspirativní, kritická, estetizující, vzpurná, revoltující (a viz výše)... Nikoli náhodou jsem připomněl Lustigovu a Moskalýkovu *Modlitbu pro Kateřinu Horowitzovou*, v době vzniku uprostřed bolševického otevřeně antisemitského režimu se v souladu s pohledem doktoranda jednalo o naprosto typický příklad subverse;

str. 16 titul by měl být kurzívou *Černá zmije* (v anglickém originále *Blackadder*), britský komediální televizní seriál s Rowanem Atkinsonem v hlavní roli. BBC seriál vysílala v letech 1983 až 1989, u nás nejprve v polovině 90. let TV Nova, v roce 2012 byl uveden Českou televizí s novou verzí dabingu;

str. 17 překlep či neobratnost v první větě vlastního textu („inspirujících inspirativních“);

str. 20 by se hodilo představení v textu uvedených osob poznámkovým aparátem (Vondráček a další), ostatně jména uváděná v poznámkovém aparátu by měly být pokaždé ve stejné formě;

str. 43 pozn. 98 správně je Niklas Salmose (nyní Linnaeus University);

str. 44 pozn. 102 resp. massively multiplayer online role-playing game;

str. 58 též by měly být kurzívou: *Špína Baltimoru* (*The Wire*), *Ostré předměty* (*Sharp Objects*). Totéž pak ještě opakovaně v poznámkovém aparátu pozn. 168 *Čaroděj ze Země Oz* (*The Wizard of Oz*), pozn. 174 *Pán času* (*Doctor Who*);

str. 64 pozn. 159 (a pozn. 161) asi by se jako pramen víc hodila přímo diplomová práce Tomáše Hoffmanna Polenského *Narativní trhliny a jejich kompenzace* (FAMU 2014);

str. 99 pozn. 222 *Web of Geek* je zajímavý zdroj, jde o společnost vydávající časopisy a provozující stejnojmenné web stránky, vlastněná Dennis Publishing, Ltd. a DoG Tech LLC;

str. 100 pozn. 224 *National Viewers' and Listeners' Association* (NVLA) se na *Media-watch-UK* přejmenovala až v roce 2001;

str. 108 pozn. 250 správně Richard Landen;

str. 129 překlep „zmínitfascinující“.

Disertační práci doporučuji k obhajobě.

Případné otázky k rozpravě:

Lze televizi a seriálové narace vnímat mimo širší mediální/narativní kontext? A není takové vydělení znamením redukcionismu?

Je „fandomová“ interpretační praxe formována právě komplexní – nejčastěji seriálovou – narací?

Ivo Mathé, duben/květen 2021