

Oponentský posudek k disertační práci Davida Havase „Světatorba fikčních světů seriálů z perspektivy fanouškovských studií“

Disertační práce Davida Havase se zabývá fenoménem tvorby fikčních světů v seriálové dramatice. Pro důslednější porozumění úvodním kapitolám je klíčová operacionalizace, propojení jednotlivých teoretických rovin a objasnění klíčových pojmů. V první řadě to je termín „světatorba“, který David Havas přebírá od uznávaného českého filmového vědce a kritika Radovana D. Kokeše z knihy Světy na pokračování: Rozbor možností seriálové tvorby. Ve zmíněném odborném textu je vedle utváření světů těžištěm analýzy především systémový princip vyprávění příběhů a jeho specifické podoby demonstrovány na stovkách příkladů ze seriálové tvorby.

David Havas pojem světatorby v seriálech podmiňuje aktivním účinkováním diváků a fanoušků z řad tzv. „kvalifikovaného publika“, jejichž spojujícím motivem je eskapismus, více či méně výrazná identifikace s vybraným seriálovým světem a jeho postavami, či přímá a aktivní účast na vytváření svěbytných komunit, sdílení fantazií či dokonce nových obsahů. To vše podle pravidel hry, kterou tvoří často propracovaná operační estetika, resp. její fungování, logičnost a mechanika. Autor se zabývá mírou intenzity těchto vazeb a vychází z nich při určování kvality daného fikčního světa. Přičemž odděluje impotentní generické světy vytvořené výhradně na bázi monetizace, často bez účasti autorů, dané potřebami marketingových a obchodních oddělení jednotlivých televizí, od aktivit vycházejících z autentických potřeb fanoušků, kteří se chtějí ztotožnit a sdílet svůj prožitek se svými souputníky.

Pro celou práci je také zásadní rámec tzv. kultovního díla, jehož základním rozpoznávacím znakem je původní námět, subverze a mimořádný ohlas, sdílení a zájem přetrvávající v ideálním případě po generace. Vznik kultovního seriálu je ale často podmíněný faktorem dobrého načasování a osvětleného vysílatele. Jon Plowman, bývalý producent fenomenálního a v textu zmíněného seriálu Kancl, píše ve své knize How to Produce Comedy Bronze o tom, jak tuto sérii BBC poprvé odvysílala s velice nízkým diváckým ohlasem. Programový ředitel ale v číslech sledovanosti zaznamenal zvláštní odchylku – zatímco u neúspěšných pořadů jdou čísla sledovanosti u každého dalšího dílu stále níž a níž, Kancl si svoje diváky nabíral a v závěru si v oblibě i nepatrně polepšil. BBC tento seriál, který by byl za jiných okolností pohřben v archivu,

nasadila po několika měsících znovu, ale v jiném vysílacím čase. A z britského komika Rickyho Gervaise se stala hvězda první velikosti.

V této souvislosti dané vývojem televizního trhu je také podstatné, jak konstatuje ve své práci David Havas, že právě díky odklonu od tyranie metrik, resp. „nekritického přijímání ratingů“, a soustředění se na divácké skupiny začali globální televizní hráči produkovat odvážnější obsah online. A díky tomuto úspěchu je začaly rychle následovat i progresivní televize veřejné služby – mimo jiné například norská NRK, přezdívaná jako skandinávská BBC. Byla bych tudíž právě v kontextu těchto západoevropských vysílatelů opatrná ohledně autorova tvrzení na straně 9: „Tvůrci často vycházejí ze stejného fanouškovského prostředí a nacházejí se v ambivalentním postavení zaměstnanců televizních stanic s kritickým postojem k mainstreamové produkci; pokud se snaží ve své tvorbě tento postoj akcentovat, může se jim dostat odpovědi, že takové texty vyhledává pouze úzká skupina diváků.“

Na mnoha doložitelných příkladech z posledních let se ukazuje, že s úspěchem velkých platforem jako je Netflix nebo Amazon Prime se tento rigidní přístup k publiku a tvorbě obsahu radikálně mění. Je zároveň pravda, že ve východní Evropě jde stále ještě o výjimky, protože se zde na masivní nástup velkých hráčů, globalizaci distribučních cest a původní výraznou autorskou tvorbu teprve čeká. To se týká i role showrunnerů, kteří „garantují koherenci fikčního světa s poměrně velkou kreativní svobodou“, ačkoliv je například v českém televizním prostředí silně zakořeněná představa, že dobrý autor nemůže být zároveň dobrým producentem a naopak.

Autor v další části zmiňuje riziko inkoherece závěrů v souvislosti s tzv. metodologickou perspektivou a překvapivou nemožností realizovat původní záměr – totiž terénní etnografický výzkum v komunitách fanoušků. Pro účely této práce a daného tématu to nepovažuju za problém. Pro případné další zkoumání či publikace v této oblasti pak jednoznačně doporučuji komunity navázané na první český Comic Con, kde je participace vstřícných fanoušků a znalců hraných seriálových fenoménů a quality, resp. cinematic TV opravdu mimořádná.

V souvislosti s vyjádřenými obavami autora o inkohereci závěrů bych se ale ráda zeptala – zvažoval autor práce pro případovou studii místo Rychlých šípů zařadit jiné kultovní dílo? Jsem si vědoma rizik spojenými s odlišnými tituly a jejich vícegeneračním přesahem, osobně bych ale na autorově místě určitě zvažila případné zařazení některých z fenomenálních česko-německých

koprodukčních seriálových počínů v čele s mimořádnými Návštěvníky a jejich oblibou i mimo území České republiky.

Vycházím-li pak z vlastní fanouškovské perspektivy, resp. autoetnografického pojetí, kdy jsem na základě četby strhujících příběhů po roce 1989 jako dítě dokonce s kamarády aktivně registrovala svůj vlastní klub a hltala světatvorbu Jaroslava Foglara bez ohledu na to, že v ní chyběly ženy, byla pro mě obě seriálová zpracování Rychlých šípů velkým zklamáním. Tělnatý a herecky neohrabaný Mirek Dušín v jinak oceňované seriálové verzi Hynka Bočana zkrátka stojí mimo všechny myslitelné kategorie hrdinů. Podobně slabým zážitkem pak pro mě byl i film z roku 1993. A pro úplnost bych také chtěla připomenout nevalně hodnocený ale přitom po mnoha stránkách pozoruhodný seriál Pomalé šípy z téhož období.

V případových studiích Rychlé šípy vedle Twin Peaks a Pána času jako fenomenální předloha s mimořádnou sociální rezonancí fungují, zároveň jsou ale vedle všech uváděných seriálových příkladů a seriálovém diskurzu nesouměřitelní. Vysvětlení, že se práce soustředí na „bizarní, texturou excentrické a autorsky svébytně uchopené fikční světy, které jsou v domácí tvorbou co nejvíce v kontrastu,“ není příliš uspokojivé.

Celkově ovšem práci hodnotím jako mimořádně přínosnou a výše popsanou inkohereci z povahy definice kultovního díla za pochopitelnou. Pozitivní a inspirující je pro mě na české prostředí nebývalý důraz na inovativní dramaturgickou práci s tzv. narativními trhlinami a ideologickou subverzí.

Vysoce cením také jazykovou a stylistickou úroveň textu. Zároveň bych jej pro účely popularizace a případného vydání nakladatelstvím AMU z praktických důvodů navrhovala v některých pasážích zjemnit, resp. nemilosrdně „vykostit“ od zbytných odborných termínů jako je například „rekonfigurace vztahové sítě“ nebo „remodelace mediální krajiny“.

Práce se tak stane přitažlivou a čtivou i pro čtenáře mimo akademickou obec, což považuju za důležitý bonus nejen pro autora a tvůrce z řad čtenářů, ale především pro diváky a fanoušky případných nových fikčních světů.

Práci doporučuji k obhajobě.

MgA. Kamila Zlatušková, Ph.D.

30. května 2021