

ohledem na tuto koncepci (nebo
je, nebo dokonce likviduje svou
duje historii jinou, „správnou“.

ám nezbyvá, než předpokládat, že
je modelem pohybu zobrazeného
itého stavu – byla dokázána. A
ali pružnost seriálu jakožto formy
erpretovat jeho pohyb.

978, str. 37–54.

TELEVIZNÍ SERIÁL ANEB JAK OCHOČIT SVĚT Kritické poznámky

Stuart Hall

Slovo „poznámky“, obsažené v názvu mého zamyšlení, vyjadřuje nejen můj pocit neadekvátnosti výsledku vzhledem k úkolu, jaký jsem si stanovil. Chci ukázat, jak málo rozvinutou oblastí televizní tvorby je seriál, jak málo dosud skutečně známe onu formu fikce, která současné kultuře dominuje.

Použil jsem tohoto označení, abych konstatoval naše zaostávání v této oblasti výzkumu, když zajímavé, ale průkopnické studie Herzoga a Arnheima o „každodenním rozhlasovém seriálu“ ze čtyřicátých let pořád ještě patří mezi nečetné závažné práce o tomto problému. Pojmy a termíny, jakých používáme při analýzách televizního seriálu, mají stále provizorní a rudimentární ráz. Právě proto jsem dal své úvaze podobu několika kritických poznámek, poukazujících na možné aspekty seriálu. Hodlám položit první klíčové obecné otázky, aniž usiluji o jejich zapojení do koherentního teoretického rámce. Pokud se však někdo o takové teoreticky koherentní pojetí fenoménu seriálu nepokusí, potud naše znalost kulturního významu seriálu nepřekročí meze „užitečného tušení“ a televizní seriál se nestane předmětem solidního kriticko-sociologického výzkumu.

1. Sám termín „seriál“ přes nejlepší vůli musíme uznat jenom za velmi povšechné stanovení souboru **žánrových** rysů daného jevu. Je prospěšným a důležitým, druhdy však i svůdným označením příbuzenských vztahů seriálu s dřívějšími formami populární kultury. Literární předkové televizního seriálu nejsou však bezvýznamní. Román na pokračování zaujímá významné místo v dějinách evropského románu, zejména v historii populárních forem a v populární kultuře. Přesto musíme být opatrní a nevykládat příliš přímočaře „historii“ seriálu, která bez hlubšího studia sugeruje přímou posloupnost a

Tento text je překladem referátu, který přednesl autor roku 1977 v Benátkách na semináři pořádaném každý rok při příležitosti mezinárodní soutěže rozhlasových a televizních pořadů Prix Italia.

přijímání rysů nezávisle na historické epoše a na různorodosti sdělovacích prostředků a forem. Můžeme si totiž všimnout, že ve skutečnosti tu nejde o plynulost historie, nýbrž o odlišné historie, které do sebe zapadají; o historie, které se částečně překrývají a spojují, ale které zároveň svědčí o **nedostatku kontinuity**. Přerývky a mezery, opoždění a skoky, nazírané v perspektivě vývoje oněch forem – např. mezi novinami a obrázkovým týdeníkem, rozhlasem a televizí – mohou nám o rysech daného žánru říci více než zjišťování literárně historických předchůdců televizního seriálu. Musíme skoncovat s oněmi evolučními dějinami literatury – s analýzou její vnitřní struktury a vazeb mezi formami a médii čili s organizací pole kulturní produkce v daném historickém momentě. Jedině ze spojení diachronního a synchronního přístupu – s přihlédnutím ke specifitě každého z nich – může vyplýnout správný svazek „historií“, z nichž povstal seriál. Vpád nových prostředků – takových jako rozhlas nebo televize – na terén dané kulturní produkce (mimo jiné na terén románu) nespočívá v obohacení již existujících kanálů o ještě jeden kanál. Jak se objevily, nastal nejen přesun forem a látek do jiné oblasti kulturního pole, nýbrž zásadním způsobem přetvořily ukazatel účinnosti, ukazatel dominance jednotlivých prostředků nebo forem. Proto v době dominance televize ani rozhlas ani tisk – vytlačené ze své dřívější dominantní kulturní role – nezanikají, nýbrž přijímají zcela jiné formy, živí se jinými kulturními spojeními než dříve a v prostoru kulturní produkce jako celku zaujímají jiné postavení než dříve. Rozvoj rozhlasu v jeho nynější, decentralizované podobě, vycházející vstříc lokálním společenstvím, souvisí se ztrátou výjimečného postavení zcentralizované autority, kteréžto postavení, alespoň v Anglii, rozhlas dobyl a upevnil si je za druhé světové války a bezprostředně po ní.

Televize – jak rostl její akční rádius a intenzita působení – prolomila rovněž zcentralizovaný monopol filmové výroby a distribuce a vytvořila životní „prostor“ pro filmy lacinější než dříve, vyráběné pro menší, specializovaná kina. Dnešní rozdělení filmové výroby na „superprodukcí“, podřízenou určitým režimům a určenou masovému publiku, a na lacinou, objemem nevelkou, „experimentálnější“, „avantgardní“ výrobu filmů, promítaných v lacinějších přibytých filmového umění, je přímým důsledkem proměn kinematografie, které byly způsobeny tím, že do oblasti kultury vtrhla televize jako dominantní médium. V důsledku oněch plynulých proměn v lůně kulturní produkce jak formy, tak látky „putují“ z jedné sféry výroby do druhé, z čehož vyplývají další důsledky. Proto právě v televizi nyní ožívají velké, nosné, populární formy fikce, vyhrazené dříve populárnímu románu nebo masovému filmu.

Neodstraňuje to váhu tradice, faktor přijímání. Zavazuje nás to však k tomu, abychom skoncovali s voluntaristickým a bezproblémovým evolucionistickým přístupem k dějinám kultury, který např. sugeruje, že televizní seriál „je v podstatě tímtež“, co v dřívějších dobách populární formy literární fikce. Takový přístup znamená, že traktujeme pole jako homogenní a neměnnou „esenci“ – bez ohledu na různorodost kulturní produkce. Větší pozornost naopak musíme věnovat způsobu, jakým vpád nových prvků do oblasti kulturní produkce organizuje v této oblasti nové strukturální **systemy**.

2. Druhý problém vyplývá z heterogenní povahy forem, označovaných příliš povšechným názvem seriál. Tento termín – má-li se stát opravdu užitečným – vyžaduje další zpřesnění, než ho vůbec začneme používat. Každodenní uveřejňování fabule a historky, v nichž je osa vyprávění konstruována tak, aby

různorodosti sdělovacích
e skutečnosti tu nejde o
zapadají; o historie, které
ň svědčí o **nedostatku**
ané v perspektivě vývoje
íkem, rozhlasem a televizi
vání literárně historických
němi evolučními dějinami
ezi formami a médii čili
ém momentě. Jedině ze
édnutím ke specifčnosti
istorií", z nichž povstal
nebo televize – na terén
ispočívá v obohacení již
astal nejen přesun forem
m způsobem přetvořily
edků nebo forem. Proto
lačené ze své dřívější
jiné formy, živi se jinými
produkcce jako celku
lasu v jeho nynější,
olečenstvím, souvisí se
y, kteréžto postavení,
ruhé světové války a

ení – prolomila rovněž
vořila životní „prostor“
alizovaná kina. Dnešní
u určitým režimům a
objemem nevelkou,
nítaných v lacinějších
kinematografie, které
o dominantní médium.
dukcce jak formy, tak
plývají další důsledky.
ormy fikce, vyhrazené

nás to však k tomu,
ým evolucionistickým
televizní seriál „je
literární fikce. Takový
ěnnou „esenci“ – bez
ost naopak musíme
i kulturní produkce

označovaných příliš
pravdu užitečným –
užívat. Každodenní
onstruována tak, aby

čas v ní užitý přesně odrázel skutečné „plynutí času“, je zajisté jedním z rysů
raného literárního fejetonu; tak to alespoň vypadalo v některých (ne ve všech)
evropských zemích. Tuto formu nalezneme podobně popisovanu v termínech
seriálu rozhlasového. Je to onen Herzogův „každodenní seriál“: klasická mýdlová
opera raného rozhlasu. V takové formě, v jaké trvá v rozhlasu, tvoří zvláštní část
rozhlasové produkce s výraznými a stabilními rysy. Nejznámější z tohoto druhu
je věčný anglický cyklus Archerové, který se ve vysílání udržuje dlouhou řadu let.
Neměli bychom přehlédnout fakt, že onen seriál líčí venkovský život – silný
mytický symbol „věčnosti“, neměnného venkovského ráje a utopie organické
společnosti. Ona lokalizace děje měla zajisté vliv na trvání seriálu v nezměněné
podobě. V anglickém rozhlasu se nevyskytuje seriál obdobný Archerům, který by
měl hybnější děj odpovídající městskému nebo průmyslově městskému životu.
Vyžadoval by totiž neustále exponování změny, což se zdá odporovat vědomé
konstrukci trvání se od dílu k dílu. Dnes se však vysílají pouze dvakrát týdně.
seriál Dalesové o životě střední vrstvy žijící poblíž města uvázl do té míry
v šabloně scénáře, necitlivého na rytmy jakékoli společenské změny, že musel
z vysílání dávno zmizet.

Formule Archerů – abych se držel anglického příkladu – se nejvíc blíží (bereme-
-jí v úvahu dnešní stav věděni) „čistému“ seriálovému žánru. V této podobě se
v britské televizi nikdy žádný seriál nevyskytl. V některých, byť stále nečetných
televizních seriálech, projevuje se onen žánrový příznak „každodenní
opakovatelnosti“ ve více nebo méně vyhraněné podobě. Např. epizody nejdelšího
a nejpobulárnějšího britského seriálu Coronation Street se vyznačují plynulostí
fabule vrstvicí se od dílu k dílu. Dnes se však vysílají pouze dvakrát týdně.
Naturalistická konstrukce času předváděného tak, abychom dva půlhodinové díly
během týdne mohli brát jako „momentky“ ze života „ulice“, který „doopravdy“
běží celou dobu, jenže mimo dosah pohledu veřejnosti, vyžaduje tedy námahy.
K tomuto naturalistickému předvádění „skutečného plynutí času“ se později
vrátíme.

Coronation Street a pár jejích napodobitelů typu Crossroads (Křižovatky) jsou
v dnešní britské televizi jediní skuteční představitelé seriálu. Coronation Street je
tedy nejlepším příkladem trvání žánru seriálu v jeho zhuštěné televizní podobě.
Vysílán je bez přestávky po sedmáct let, má přes 8 miliónů auditoria a nikdy
nevypadl z „první desítky“ šlágrů z hlediska sledovanosti a vysokého hodnocení.
Je to případ významný, ale dalšího vývoje neschopný. Nemůže sloužit jako model
generaci nových programů.

Dominace **seriálu** byla už dávno narušena třemi jeho „nejbližšími sestřenkami“
– podobnými, ač odlišnými. První je **série**, která zachovává určité rysy seriálu
– např. plynulost postav, pozadí děje, určitých motivů nebo struktur fabule – ale
každý díl tvoří uzavřený „celek“. Znamená to, že plynulost předvedeného času
není synchronizována s rytmem času skutečného. Druhou sestřenkou seriálu
nazvala V. Morinová **serializovanou sérii**; jsou to pro televizní obrazovku
adaptované romány nebo divadelní hry, předváděné pak po mnoho týdnů v sérii
dílů, jež ze sebe vyplývají. Třetí a nejnovější dramatickou formou, vyvozující se ze
seriálu, charakteristickou hlavně pro americkou televizi, je cosi, co bývá nazýváno
„dlouhou formou“, čili vyprávění na pokračování, vysílané do 5–6 po sobě
následujících večerů. Roots (Kořeny) jsou pozoruhodným průkopníkem tohoto
žánru. Mají četné napodobitele včetně velkých politických šlágrů typu

Washington, The Trial of Harvey Oswald (ABC) (Proces H. Oswalda), Ruby and Oswald (CBS) a životopis Martina Luthera Kinga vyrobený NBC.

V masové televizní produkci nevládne nyní seriál, nýbrž právě především série (1), která je dost volnou kombinací prvků daného žánru. A právě tuto formu, nikoli její rané předchůdce více odpovídající koncepci žánru, musíme rozebrat. Analýza musí přihlížet k činitelům, které určují onu masovou expanzi tohoto zvláštního žánru v podmínkách televizní výroby, chápané jako světová kulturní síla. Hlavně právě pro potřeby série se tvoří po širším světě populární formy televizní fikce. Série zaútočila dokonce na pomezí dokumentu a zpravodajských pořadů a vchází také do oblastí „vážného“ dramatu a literárních adaptací. Právě série je vládnoucí formou fikce v televizi, která je v přítomné době dominantním prostředkem sdělování kultury.

Snažíme-li se určit souvislosti mezi literárními podobami seriálu (např. příběhy, romány na pokračování, comics), museli bychom nanejvýš uznat, že seriál reprezentuje žánr zcela přetvořený a v oblasti kulturního pole jinak umístěný než jeho literární formy; žánr formující se nově díky existenci vlastních subžánrů a subkombinací; žánr dodávající svou existenci důkaz, jakým způsobem vpád nového sdělovacího prostředku na kulturní pole přetváří dané sféry kulturní produkce v souladu s logikou vlastních vnitřních zákonů.

3. Za prvé musíme přihlídnout k ekonomickým determinantům onoho ohromujícího rozběhu seriálové formy k dominanci v televizní výrobě. Na první pohled se to zdá prosté: seriálové formy začaly převládat, poněvadž jsou z celé televizní produkce nejrentabilnější. Ve skutečnosti jde o záležitost teoreticky neobyčejně složitou: kulturní rozbor tohoto aspektu jsme začali na předcházejícím semináři Prix Italia, ale je třeba uznat, že jsme se problému sotva dotkli.

Přes pokusy o „přečtení“ kulturního významu série nebo seriálu výhradně v termínech teorie kultury musíme konstatovat, že kulturní produkce televize nemůže být pochopena mimo síť výrobních institucí a mimo základní hospodářsko-výrobní vazby, jež tyto instituce organizují a navzájem spojují v rámci daného státu a v měřítku mezinárodním. Rozbor hospodářských determinantů není však tak snadný, v žádném případě se nesmí redukovat na prostou rentabilitu. Kromě toho musíme dodat, že přihlížet k hospodářské determinaci je sice nutnou, ale nedostatečnou podmínkou adekvátního rozboru kulturní produkce vůbec a vývoje sériových a seriálových forem zvlášť. Estetické a ideologické články televizních seriálů se nedají beze zbytku vysvětlit redukcí na ekonomickou bázi, i když je nelze studovat ani nezávisle na ekonomické strukturalizaci. Na tomto místě musíme znovu oponovat takovým literárním nebo kulturním rozborům, které zkoumají rozvoj kulturních forem v kategoriích prostého vývoje literárních forem. Musíme také potřit ještě horší tendenci jednostranného strukturalismu, jež abstrahuje určité „elementární formy“ a nakládá s nimi jako se stálými, nadhistorickými strukturami. Nepochybně by se daly najít některé společné rysy, pojící literární formy devatenáctého století se současným rodinným seriálem, avšak podmínky, v jakých se ony formy zrodily a existovaly, jakož i svébytné výsledky z nich, musí se určovat konkrétně pro každou tuto formu zvlášť. Takový popis musí obsahovat rozbor společenských poměrů, jejichž působením se zjišťuje trvání kulturních látek nebo jejich postupné

1) Tento termín se v naší odborné televizní terminologii nevžil – pro všechny seriálové formy se používá termínu seriál, příp. konkrétních specifických označení jako např. „román pro obrazovku“ apod. (Pozn. red.)

s H. Oswalda), Ruby and
ý NBC.

nýbrž právě především
ánru. A právě tuto formu,
žánru, musíme rozebrat.
masovou expanzi tohoto
né jako světová kulturní
m světě populární formy
mentu a zpravodajských
terárních adaptací. Právě
omné době dominantním

mi seriálu (např. příběhy,
jvyšší uznat, že seriál re-
pole jinak umístěný než
oci vlastních subžánrů a
jakým způsobem vpád
váží dané sféry kulturní

determinantům onoho
levizní výrobě. Na první
at, poněvadž jsou z celé
o záležitost teoreticky
začali na předcházejícím
u sotva dotkli.

nebo seriálu výhradně
turní produkce televize
ucí a mimo základní re-
ují a navzájem spojují
Rozbor hospodářských
se nesmí redukovat na
přihlížet k hospodářské
ou adekvátního rozboru
orem zvlášť. Estetické a
tku vysvětlit redukcí na
ávisle na ekonomické
akovým literárním nebo
i forem v kategoriích
t ještě horší tendenci
elementární formy" a
imí. Nepochybně by se
vatenáctého století se
se ony formy zrodily a
určovat konkrétně pro
rozbor společenských
k nebo jejich postupně

álové formy se používá termínu
pod. (Pozn. red.)

přetváření. Televizní seriál bychom měli zkoumat jako výsledek společného působení hospodářských, sociálně politických a kulturně ideologických ukazatelů, projevující se ve zhuštěné podobě v kulturní produkci.

„Dominační spády“ seriálu ve struktuře televize můžeme rovněž objasňovat, zkoumáme-li televizi jako organizovaný proces kulturní produkce, uskutečňované hlavně zásluhou hospodářských institucí, které jsou s ní spojeny. Preference seriálu v televizní produkci má svůj zdroj v její kolektivní, procesuální povaze s její specializovanou dělbu práce a technickou koordinací. V tomto aspektu se televize postupně přizpůsobuje jiným současným formám technického pracovního procesu – s průvodní specializací funkcí, s racionalizací a s myšlením v ekonomických kategoriích. Také tento žánr čerpá svou sílu z distribučně konsumpčních aspektů kulturní produkce, k nimž patří komfortní balení tak charakteristické pro veškerou zboží výrobu i pro současnou výrobu kulturní v rozvinutých průmyslových společnostech. „Balení“ nemůže nepřehlížet ke konkurenci jak na vnitřních trzích (např. v Anglii nebo ve Spojených státech), tak v zahraničí; pokročilé formy mezinárodní světové konkurence upoutávají stále větší pozornost vědců, studujících povahu „nerovnoměrné výměny“ nebo tzv. „východního toku“ televizní produkce ve světovém měřítku. Seriály jsou nezávislé na oběhu – vnitrostátním nebo mezinárodním –, z ekonomického hlediska se vyplácejí; jsou výhodně rozděleny na 13 až 26 dílů a úspěšně prodávány různým vlastním sítím nebo exportovány jako zahraniční zásilky. Seriál je dnes hlavním a tržně nejúčinnějším projektovaným modelem, s jehož pomocí americká televizní produkce (podobně jako dříve produkce kinematografická) začíná dominovat na anténách celého světa. Některým zvlášť oblíbeným dlouhodobým cyklům zajišťuje trvalé postavení ve vysílacím plánu importujícími zemí. Podobně jako jiné zboží současné průmyslové výroby sám seriál vytváří a podněcuje potřebu sebe samého, kterou pak ukojuje. Zásluhou rysů, kterými se vyznačuje – populárního obsahu, odborného provedení a specifické stylizace plynutí času a návratů v čase – vštěpovává seriál svému auditoriu potřebu stále nových dodávek sebe samého. V tomto bodě se kříží a prolínají vnější podmínky jeho výroby a vnitřní struktura jeho forem. Je to bod, v němž se strukturování trhu kolem stále nových dodávek setkává s cyklickou estetickou strukturou seriálu jako žánru. Zkrátka je to bod, v němž se protínají dvě roviny – ekonomická a estetická –, kterými se tento žánr vyznačuje.

Když Marx jednou hovořil o souvislosti mezi výrobou a spotřebou, konstatoval, že výrobek se musí studovat nejen jako zvěčnělá lidská činnost, nýbrž i jako „předmět pro činný subjekt“. Spotřeba „vytváří potřebu nové výroby, tedy ideální, vnitřní hybný motiv výroby, který je jejím předpokladem“. Vytváří „pohnutku výroby“. „Je-li jasné, že výroba poskytuje předmět spotřeby vnějšně, je tudíž právě tak jasné, že spotřeba klade předmět výroby ideálně, jako vnitřní obraz, jako potřebu, jako pohnutku a jako účel.“ (1857, Ke kritice politické ekonomie.) Právě v tomto smyslu televizní seriál zčásti vytváří a zároveň přetváří své vlastní auditorium. Činí to hlavně zásluhou charakteristických způsobů působení na obecnost: díky schopnosti získávat a upoutávat auditorium a přivykat je na sebe, jakož i díky schopnosti odlákat nebo přebírat auditorium svým konkurentům.

Seriál zaručuje svým producentům (nezávisle na tom, zda produkují pro trh vnitřní či zahraniční) nejvyšší možné auditorium v době nejvyšší sledovanosti (prime-time) a odtud zajišťuje rostoucí zisky z reklamy v těch zemích, v nichž televize existuje zčásti díky vysílání reklam, jakož i zisků z exportu. Jak tedy

z hlediska výroby, tak i z hlediska distribuce je seriál výtvorem rozvinuté zboží výroby, který je ideálně přizpůsoben daným potřebám. Dominaci žánru můžeme také snadno ukázat nejen na příkladě poměru sil mezi zeměmi „rozvinutými“ a „rozvojovými“, ve kterých podíl nerovnoměrné výměny televizní produkce je už dobře dokumentován, nýbrž i na příkladě výměny mezi takovými dvěma rozvinutými zeměmi jako Velká Británie a Spojené státy. Průměrné náklady na zakoupení většiny amerických zábavných pořadů a seriálů nepřekračují 5 tisíc liber. Domácí výroby musely být zajištěny systémem podílů. Například IBA distribuuje ročně asi 14 % zahraničních pořadů (téměř výhradně amerických) cestou subskripce mezi podílníky. Podobně se utváří toto procento v BBC. Ale ani tato čísla nepodávají celou pravdu, neboť cizí výrobky se silně podílejí na programech, vysílaných v době nejvyšší sledovanosti: asi jedna čtvrtina programů BBC a téměř 30 % programů IBA v této době tvoří „nákupy“. A většinu z toho představují seriály. Zatím jsme ponechali stranou otázku „napodobování“ – kdy domácí výroba, aby mohla účinně konkurovat cizí produkci, je nucena napodobovat své zahraniční konkurenty. Nikdo nepochybuje, že ostrý kriminální seriál The Sweeney z produkce IBA a jeho bledá imitace v provedení BBC je důsledkem všemocné a drtivé popularity Kojaka, amerického seriálu uváděného v sobotu v době největší sledovanosti.

4. Hospodářsko-organizační struktury televizní výroby mají tedy vrozený sklon a předurčují jaksi určité prvky seriálové formy. Nemohou však beze zbytku objasňovat jeho vnitřní strukturu a jejich vazby. Třebaže dosud nedovedeme tyto vazby blíže objasnit, je na místě, abychom zopakovali závěr o prolínání shora popsaných ekonomických a tzv. „estetických“ rysů. Můžeme též připomenout, jak hluboké jsou vazby mezi tím, co se očekává od série či seriálu jako formy, a mezi úlohou těchto produktů v určování očekávaných výrobně tržních možností televizního zboží operujícího fabulí.

5. Konstatovali jsme už, že se seriálové formy staly právě tak populární jako dominantní formou, protože si svým charakteristickým způsobem vytvářejí publikum jako „subjekt sledování“. Konstruuji „auditorium“, kterým vládne návyk, pravidelnost a rutina; konstruuji „subjekt“ s určitými specifickými, předvídatelnými konzumentskými predispozicemi jako „živitele“ vlastního způsobu a obsahu vyprávění. Vědomě předkládáme tuto propozici jako alternativu psychologického přístupu exponujícího „působení na veřejnost“, které ve studiu médií stále převládá. Tento přístup můžeme zvláště výrazně pozorovat v historii studia seriálu; zejména v hledání prosté ekvivalence nebo v pohodlném „přizpůsobování“ „potřeb“ auditoria nebo „satisfakcí“ poskytovaných divákovi tímto žánrem. Herzog, Arnheim a jiní ve své rané práci Radio Research o Columbiu (jde o vysílací organizaci – pozn. překl.) – příkladem toho může být proslulý esej What do We Know about Daytime – Serial Listeners? – adoptovali přímo psychologickou pojmovou síť pro účel těchto výzkumů. Proslulou studií můžeme v podstatě uznat – přiznavše jí náležitou subtilnost uvažování – za jeden z nejranějších příkladů použití přístupu „uses and gratifications“ k výzkumu sdělovacích prostředků. Tento přístup byl na víc než deset let zavržen, až byl znovu objeven a reaktivován v letech 1960–1970, přičemž se poukazovalo na Herzogův skepticismus, pokud jde o užitečnost široce založených sondážních výzkumů používajících inventáře „potřeb“, jakož i výzkumů prostých jak propozic freudistických, tak propozic frankfurtské školy,

seriál výtvořem rozvinuté zboží
bám. Dominaci žánru můžeme
mezi zeměmi „rozvinutými“ a
měny televizní produkce je už
něny mezi takovými dvěma
ně státy. Průměrné dvěma
zi 20-50 tisíci liber. Náklady
i a seriálů nepřekračují 5 tisíc
čtemem podílů. Například IBA
téměř výhradně amerických
toho procento v BBC. Ale ani
výrobky se silně podílejí na
vanosti: asi jedna čtvrtina
ěto době tvoří „nákupy“. A
ponechali stranou otázku
hla účinně konkurovat cizí
kurenty. Nikdo nepochybuje,
e IBA a jeho bledá imitace
popularity Kojaka, amerického
nosti.

oby mají tedy vrozený sklon
emohou však beze zbytku
aže dosud nedovedeme tyto
vali závěr o prolínání shora
Můžeme též připomenout,
série či seriálu jako **formy**,
káváných výrobně tržních

ly právě tak populární jako
ckým způsobem vytvářejí
„auditorium“, kterým vlastně
s určitými specifickými,
jako „živitele“ vlastního
áme tuto propozici jako
„působení na veřejnost“,
o můžeme zvláště výrazně
i prostě ekvivalence nebo
„satisfakci“
m a jiní ve své rané práci
- pozn. překl.) – příkladem
Daytime – Serial Listeners?
pro účel těchto výzkumů.
še jí náležitou subtilnost
žití přístupu „uses and
to přístup byl na víc než
in v letech 1960-1970,
ud jde o užitečnost široce
ntáře „potřeb“, jakož i
opozic frankfurtské školy,

keré by tomuto přístupu mohly dodat teoretickou hloubku. Zásadními
„ekvivalencemi“, jaké analyzovali oni raní badatelé, jsou souvislosti mezi
neklidem a anomii, mezi kompenzačním angažováním se ve fabuli a „potřebou
opory“, jaká je vlastní typickému posluchači každodenního rozhlasového seriálu,
a mezi náhradním uspokojením a „satisfakci“, jaké mu měla poskytovat ona
rozhlasová forma. Je záhodno přihlídnout retrospektivně k tomu, jak málo
významný byl pro tyto badatele fakt, že onen „typický“ divák, jak se ukázalo, byla
hospodyňka v domácnosti, sedící celý den sama doma. Avšak jenom nečetné
práce z oné doby, jak se dalo předvídat, všimaly si vůbec strukturálních rysů
v postavení ženy ve společnosti nebo rozlišovaly sféru práce od sféry domácího
života, reprodukci a produkci nebo specifické kulturní rysy izolované role paní
domu, které právě mohly být příčinou oné „příznivé“ psychologické ekvivalence,
tak výrazně doložené výzkumem. V celém výzkumném programu uniklo
pozornosti jeho tvůrců to, že „žena v roli hospodyňky v domácnosti“ stala se
zástupcem „auditoria“ seriálu. Tento fakt ve svém pozitivistickém nádechu se
pokládal pouze za přirozený „projev života“.

Odtud se tedy přístup „uses and gratifications“ rozšířil, čerpaje ze širokých
korelací mezi souborem obecných, nadhistorických, psychologických predispozic
nebo „potřeb“, uznaných za společné a univerzální televizním auditoriím všech
druhů, společenských tříd a pohlaví ve všech společnostech, kulturách a
historických epochách, a souborem zobecněných, ahistorických, univerzálních
„satisfakcí“, jaké by měl poskytovat seriál a vlastně všechny formy televizní
produkce. Podle oné odhistoričtěně dialektiky specifické látky a forem
rozhodujících o trvání a úspěchu seriálu jako specifického typu diskurse
(komunikátu) a specifické jejich auditorií dodávající oněm formám obsah – jsou
prošty jakéhokoli významu. Onen přízemní funkcionalismus, stále pokládaný
v naší oblasti výzkumu za „vědu“, byl nejednou správně a po zásluze kritizován.

Proto když studujeme souvislosti mezi seriálovými formami a jejich auditorií,
musíme vyjít z jiných předpokladů. Účastník auditoria není sociologicky „dán“,
nýbrž je ideologicky **zformován** seriálem (specifický komunikát) jako příslušný a
vlastní „podmět“ či adresát této jednosměrné transakce. Tyto podmínky nejsou
svou povahou predisponovány k úloze příjemců těchto ideologických komunikátů
vzhledem k stálým a univerzálním potřebám, daným jednou provždy, jaké by ony
komunikáty měly náhradně uspokojovat, plnit nebo i vyjadřovat či zrcadlit.
Ideologické komunikáty konstruují svůj podmět jako nositelé významů. Činí to
prostřednictvím komunikovaných obsahů, situující diváka nebo posluchače do
specifického postavení informovaného diváka, disponujícího znalostmi, které
onomu obsahu „dávají smysl“. Produkce „podmětu“ a proces určování postavení
„podmětu“ je nezbytným a základním prvkem ideologického procesu samého o
sobě, je důsledkem tohoto označování. Althusser nám ukázal mimo jakoukoli
pochybnost, jakým způsobem se ideologické komunikáty „odvolávají“ ke svým
podmětům, vsazující je do struktury svých pojmů. Ne, nejsou to ani „konečné“,
jednotlivé a monolitické podmínky karteziánského dovozování nebo pozitivistické
sociologie. Ideologie konstruují své podmínky jako **vzdorovité** stoupence svého
dovozování – vytvářejíce v nich (například) „potřebu“ překvapení nebo napětí
nebo změny ve víceméně rovnoměrných proporcích. Žena „uspokojená“ svým
životem ve svatém úkrytu domácnosti nalézá se v těžké situaci jako žena
„potřebující oporu“, „dožadující se“ náhradního uspokojení fikcí, fantazií. Pociť
plnosti, poskytovaný každodenním seriálem, dá se vysvětlit jedině slabostí nebo

vůbec **absencí** životní satisfakce, projevující se bezděky tím, že lne k banalitám „každodenních dramát všedního dne“: jeho půvab a lesk se dá vysvětlit jenom její každodenní rutinou, plná emocionální rezonance seriálu – jedině jejími slabostmi, napětími a problémy, jež se týkají výhradně domácích prací – jediného druhu práce (ženské práce), která „nikdy nekončí“. Každodenní seriál nebo série operuje protikladnými rysy, ale „plná“ spokojenost diváka nebo jeho náhradní uspokojení nejsou dány, nýbrž jsou konstruovány podmětem, jemuž je komunikát určen. Právě takovýmto fabrikováním látek se uskutečňuje fakt, který kdysi Barthes nazval „půvabem textu“.

Téměř jediná věc, jakou bychom dosud mohli říci o auditoriích seriálů, je to, že – ve smyslu shora načrtnutém – nevíme o nich téměř nic. Celá tato práce je teprve před námi. Neboť masové a opakovatelné inventáře sondážních výzkumů, jimiž se nyní zabývají oddělení výzkumu auditoria, nemůžeme uznat za dostatečné.

6. Hodlajíce se dále zabývat strukturou, formou a obsahem televizních seriálových forem stojíme před mnoha problémy, vyžadujícími přímo strukturální analýzu. Za prvé, oblast rozboru se zdá být nekonečně proměnlivá, vyplněná nejrůznějšími látkami a obsahy. Televizní seriál **pohltil** všechny dosavadní tradiční látky populární kultury: války, zločiny, milostné příběhy, citové konflikty, politické krize a skandály, společenské problémy, utopie, vědecké zajímavosti, život malých společenství, rodinný a regionální život a především samu historii. Víme ovšem, že tak různorodé struktury nejsou soudržné. „Kvantitativnímu bohatství forem odpovídá malý počet pojmů“ (Roland Barthes: *Le Mythe, aujourd'hui* z knížky *Mythologies*, Paris 1957). Nikoli ohromný počet individuálních historiek, látek, významových jednotek, nýbrž diferenční znaky, konstrukční prvky a pravidla jejich „kombinací a permutací“ konstituují struktury, „elementární struktury“ série nebo seriálu ve významové formy. Na této úrovni pořádku materiálu – předpokládáme-li jako obvykle, že dovedeme ony znaky správně rozlišit – se nám daná oblast zdá jako „stvořená“ pro strukturální analýzu, pro konstrukci tabulky **kombinací**, typické pro Lévi-Strausse, i když – což překvapuje – formová analýza seriálu stále čeká na svého autora.

Oblast televizního seriálu není ničím neměnným jako např. jádro brazilských mýtů. Dynamický ráz televizní výroby neustále působí proti tendenci stabilizovat pole „fikcí“. Staré žánry a subžánry se neustále konstruují a rekonstruují v nových kombinacích. Producenti amerických televizních seriálů jsou podobní primitivním „bricoleurům“ v tom smyslu, že stále spojují a rozpojují určité celky a prvky v nové vyprávěcí kombinace. Od primitivního „bricoleura“ se však liší tím, že pole jejich působení je otevřené. Televize existuje v dynamickém spojení s dynamickými společenstvími, se společenstvími, abych tak řekl, „podřízenými dějinám“, v protikladu ke společenstvím „podřízeným mýtu“. Spojení a proměny vyprávěcích prvků, inklinující ke stabilizaci, k ustalování možných kombinací, stojí v cestě rozvoje tematicko-ideologických prvků, které se mohou přetvořit a sloužit fabulí. Přeměny anglického kriminálního seriálu – který má největší úspěch počínaje Dixon of Dock Green přes Z-Cars, Softly až po The Sweeney a Target – nejsou obyčejným kroužením po známém terénu. Chceme-li provést jakýkoli adekvátní rozbor tohoto jevu, musíme brát v úvahu jak synchronní, tak diachronní rysy žánru. Tradiční analýza se vyznačovala tendencí k vydělování obsahů, látek, postav jako úrovně, na níž je televizní seriál penetrován ideologií. Velkou zásluhou „strukturalistického pohledu“ na seriál je přesunutí pozornosti z „co“ na „jak“ – z analýzy toho, o čem hovoří, na analýzu organizace a vazby

ky tím, že lze k banalitám
k se dá vysvětlit jenom její
i – jedině jejími slabostmi,
h prací – jediného druhu
í seriál nebo série operuje
k jeho náhradní uspokojení
nuž je komunikát určen.
akt, který kdysi Barthes

litoriích seriálů, je to, že –
Celá tato práce je teprve
ážních výzkumů, jimiž se
at za dostatečné.

a obsahem televizních
ujícími přímo strukturální
ě proměnlivá, vyplněná
ichny dosavadní tradiční
itové konflikty, politické
cké zajímavosti, život
ším samu historii. Víme
antitativnímu bohatství
Le Mythe, aujourd'hui
individuálních historek,
rukční prvky a pravidla
elementární struktury“
pořádání materiálu –
ávně rozlišit – se nám
ro konstrukci tabulky
uje – formová analýza

apř. jádro brazilských
tendenci stabilizovat
truuji a rekonstruuji
seriálů jsou podobní
rozpojují určité celky
coleura“ se však liší
dynamickém spojení
k řekl, „podřízenými
. Spojení a proměny
nožných kombinací,
a mohou přetvořit a
a má největší úspěch
Sweeney a Target –
-li provést jakýkoli
k synchronní, tak
dencí k vydělování
netrován ideologií.
esunutí pozornosti
organizace a vazby

forem. Je to podstatný pokrok, na který nesmíme zapomínat. Přesto hrozí nové nebezpečí – že formová analýza, analýza strukturalizace textu bude vykládat formy tak, jako by byly ustáleny v nekonečných opakovatelných cyklech, mimo čas a dějiny, bez ideologických zásahů. Projevuje sklon traktovat témata, problémy a rozpory jako pouhé pohyblivé prvky stálé struktury textů. Je to poklon směřem k formalismu, nikoli řádná analýza „forem“. Analýza, jakou problém vyžaduje, je studium věnované postupům, jejichž zásluhou seriály stále rozvíjejí a přetvářejí své ideologické látky a obsahy. Konkrétně řečeno, analýza forem a struktur televizních seriálů se musí zabývat kombinacemi, vlastními těmito formám, spojením prvků **stálých** a **proměnlivých** – splétajíc v jedno očekávané a nečekané. Zkrátka jakým způsobem se v seriálu kombinuje známé a neznámé v určité formové varianty, do jaké míry to, co je historicky dynamické a co vytváří problémy, bývá ohočováno tím, že se podřizuje neměnným prvkům struktury žánru. Kompulzivní síla poskytovat „potěšení“ závisí zčásti na tom, jak se ony zcela klasické vyprávěcí látky splétají v seriál.

7. Z určitého hlediska může být televizní seriál reprezentativním příkladem tezi Waltra Benjamina, vyložených v eseji Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. Seriál se beze zbytku zakládá na své **reproduktivnosti**. Každá seriálová forma rodí jinou – blízkou nebo podobnou, jenže na jiné téma, nebo „novou“ s mnoha známými prvky. Benjamin tvrdí, že tento mechanismus vede k zakrňování „aury“ jedinečného, unikátního uměleckého díla. Historici kultury by mohli také konstatovat, že něco takového se stalo i s působením jednotlivé televizní hry v důsledku exploze velkých seriálů. Teprve seriálová forma plně uvedla na televizní oběžnou dráhu např. dramatizovaný román. Jednovečerní televizní hry se stále těší vysoké prestiži a poskytují uměleckoestetické vzory, avšak nepřezneme, povíme-li, že rozmach televizní dramaturgie přýští do značné míry právě ze serializované dramaturgie. Podle téhož principu mohou jednotliví autoři získávat slávu díky tomu, že daný seriál spolupřičinili, kdežto značný počet mladších dramaturgů klade populární látku a fantazii, jakou vyžaduje seriál nad poněkud vymělkovanou atmosféru jednotlivé hry. Ovšem, kompulzivní síla seriálu se neopírá o individuální autorství. Naopak, zakrňování „aury“, které následuje po rozvoji opakovatelných forem, nevedlo – proti Benjaminovým domněnkám – k přesunu pozornosti z estetické a náboženské sféry na sféru politickou. Benjamin ovšem chápal výraz „politický“ velmi specificky: toto slovo podle něho označovalo vědomou manipulaci a penetraci skutečnosti – rys, který téměř ztotožňoval s technickými vlastnostmi kamery. Avšak i když se typický seriál pevně drží realistického toku vyprávění, o jeho hlavním ideovém efektu nerozhoduje penetrace skutečnosti, nýbrž spíše přetvoření realismu ve skutečnost **mýtu**. Současný televizní seriál nabývá mnoha rysů současných kolektivních mýtů. Onen prvek mýtu neláme jeho „realismus“ – je to opravdu „sám život“, „skutečnost sama“, odevzdaná do vlády mýtu.

8. Ohromný počet seriálů bazíruje na onom dialektickém spojení skutečnosti s mýtem nebo výstižněji na spojení toho, co je skutečné, s tím, co je nadsutečné. Čím „realističtější“ je kresba postavy, lokalizace děje a látka – neskrývaný cynismus policistů v seriálu Sweeney, brutalita etnických poměrů New Yorku v Kojakovi, idyličnost Západního pobřeží Starského a Hutche – tím větší měrou se stávají „menšími než život“, konotativními pohledy a nástroji představujícími pouze sebe samy. Dobrým příkladem zde může být titulková část Kojaka, skládající se ve skutečnosti ze směsi záběrů New Yorku a San Francisca,

avšak neoznačující žádnou konkrétní krajinu, nýbrž vyjadřující spíše **esenci** městského zločinu – destilující ji. Když se Barthes ve svém známém eseji zabývá označováním prvků metajazyka mýtů, poznamenává, že potřebujeme určité ohyzdné neologismy (jako „francouzskost“, „italskost“), abychom si poradili s oněmi ideologickými existencemi, jež jsou označenými prvky a jež spolu tvoří mýty. Podobně musíme říci, že to, co ony „realistické“ krajiny v Kojakovi nejnápadněji konotují, je esenci městského zločinu, městskou „zločineckost“ – jedním z nejmocnějších a nejznepokojivějších mýtů města. To je mýtus – ve skutečnosti zakořeněný a skutečností stvořený.

Ideologicky vzato, zakládá se v seriálu všechno na subtilním přetváření konotované skutečnosti v „mýtus“ – se selektivností akcentů, jež jsou mu vlastní, s jejich rozmístěním, s absencí nebo tlumením určitých motivů. Podrobná analýza toho, proč a jak Coronation Street – nejdelší a nejúspěšnější seriál britské televize – může být okamžitě rozeznán jako „obraz“ života dělnické třídy a zároveň jako jeho strukturovaná deformace, zabrala by nejméně tolik prostoru jako celé toto pojednání. Jak síla seriálu, tak jeho „působ“ zdají se spočívat právě v tom, že se artikuluje mezi dvěma póly: mezi póly „realismu“ a „mýtičnosti“. Jinými slovy, forma seriálu se zakládá na precizní struktuře akcentů a pominutí. Musí tam být dostatečné množství různých maličkostí „každodenního života“, abychom mohli poznat, že jsou „vzaty přímo ze života“, zároveň pak potěšení plyne ze způsobu, jak jsou tyto prvky utkány, zkonstruovány a přeměněny v mytický svět seriálu. To samozřejmě rozhoduje o seriálu jako o formě, jako o struktuře, o oněch transformacích, opakováních a pominutích. Mýtus – jak nám připomíná Barthes v Mytologiích – „není ani lež ani vyznání: je to odchylka“.

V poslední době se vykonalo hodně důležité práce pokud jde o poznání povahy klasického **realistického vyprávění**. Rozhodná většina televizních seriálů čerpá prospěch ze zásad klasické vyprávěcí konstrukce, přičemž se zde uplatňují neviditelná pravidla rovnovážnosti, perspektivy a blízkosti, která – jak doložil Francastel – vládou realistickou perspektivou vizuální prezentace od doby quattrocenta a která se stala privilegovaným způsobem předvádění jak v hollywoodském filmu, tak v televizi. Tento fakt však není výhradní příčinou, proč seriál upevňuje svůj naturalistický ráz: uprostřed lidí, látek, situací, prostředí, rytmů a interakci „každodenního života“, které můžeme poznat jako „pravé“. Je to i záležitost realistických forem označování s jejich formovými rekapitulacemi nepřetržitosti času a místa, situovanými mezi fikcí a „pravým životem“, s jejich silně dokumentovanými realistickými mizanscénami, s jejich naturalistickými efekty v kresbě postavy, gesta a děje a především se schopností umísťovat diváka v roli toho, kdo disponuje vědomím schopným to všechno vstřebat. Toto vědomí bývá ztotožňováno s pohledem shora, jako by to, co příjemce vidí a ví, bylo celým nezbytným věděním, vším, co se vědět má.

Tak zvaná průzračnost televize jako sdělovacího prostředku – její schopnost zrcadlově odrážet skutečnost, což se uznává za její přirozenou vlastnost danou jí z podstaty – vyplývá v základě z toho, že všestranně zužitkovává klasická pravidla realistické kompozice a označování, která ve skutečnosti kladou rovnítko mezi to, co se ukazuje, a mezi skutečnost, tlumíce zároveň a skrývající činnost označování a předvádění, což je nutné, aby daný obsah měl vůbec význam. Argumentovalo se tím, že klasický realistický způsob vyprávění je nejideologičtější z významových způsobů komunikování, poněvadž všechny

vyjadřující spíše esenci
v známém eseji zabývá
že potřebujeme určité
), abychom si poradili
mi prvky a jež spolitvoř
ické" krajiny v Kojakovi
stskou „zločineckostí“ –
něsta. To je mýtus – ve

na subtilním přetváření
í akcentů, jež jsou mu
ením určitých motivů.
nejdelší a neúspěšnější
o „obraz“ života dělnické
abrala by nejméně tolik
jeho „půvab“ zdají se
mezi póly „realismu“ a
recizní struktury akcentů
nalickostí „každodenního
ze života“, zároveň pak
kány, zkonstruovány a
roduje o seriálu jako o
cováních a pominutích.
ní ani lež ani vyznání: je

id jde o poznání povahy
televizních seriálů čerpá
šemž se zde uplatňují
sti, která – jak doložil
í prezentace od doby
em předvádění jak v
výhradní příčinou, proč
itek, situací, prostředí,
oznat jako „pravé“. Je
novými rekapitulacemi
vým životem“, s jejich
jejich naturalistickými
schopností umisťovat
všechno vstřebat. Toto
co příjemce vidí a ví,

edku – její schopnost
nou vlastnost danou jí
zužitkovává klasická
čnosti kladou rovnítko
š a skrývající činnost
měl vůbec význam.
ůsob vyprávění je
poněvadž všechny

likční souvislosti a struktury transformuje ve všeobecnou „aktuální“ strukturu
blízkého a známého. Zdá se, že nevytváří žádné nové poznání – pouze připomíná
to, co je už známo, co existuje stále, neměnně.

Nejsou to obvyklé vyprávěcí postupy. Uvádějí do pohybu mechanismy
některých z těch transformací a obsahových přesunů, které jsou pro fungování
seriálu specifické a vyhrazeny jenom jemu. Je to prvek ideologického působení
seriálu jako kulturní formy.

Můžeme zde hovořit *inter alia* o „naturalizaci vyprávění“ – o předvádění
historického světa jako přirozeného, nevyhnutelného, cyklického, opakujícího se,
trvajících nekonečně podle „daného“ vlastního způsobu bytí a trvání, udržujícího
se přes a proti jakýmkoli pokusům o jeho zrychlení, přibrzdění nebo znehybnění.
Ve své hlubší struktuře přistříhuje seriál historický čas (s pomocí přestávek,
transformací, přibrzdění nebo zpětného chodu) do rámce „přirozeného času“ –
vyprávěcího času cyklických návratů hrdinů seriálu na stálá místa, jež jsou jim
vyznačena, i když směr událostí mohou momentálně překrývat sekvence děje a
fabule. „To, co svět přidává k mýtu, je historická skutečnost (...), co pak mýtus
dává výměnou, to je přirozený obraz té skutečnosti. A tak jako buržoazní ideologii
definujeme vypouštějící slovo „bourgeois“, stejně se tvoří mýtus tím, že věci
zbavujeme jejich historické hodnoty: věci si mimo jiné přestávají pamatovat, že
byly kdysi udělány. Svět intervenuje do jazyka v podobě dialektické relace mezi
různým jednáním, mezi lidskými činy; vynořuje se z mýtu jako „harmonická
manifestace esence“ (Barthes v *Mtologijích*). Můžeme hovořit o „univerzalizaci“
– o tvorbě situací specifických historicky a kulturně, majících však pouze
archetypickou hodnotu, sahající nad a mimo jejich konkrétní historické
determinanty.

Můžeme hovořit o „identifikaci“ – o určování souvislosti mezi divákem
a seriálem, kterážto souvislost podpírá zvláštnost její významové struktury,
umožňuje „nám“, abychom „je“ viděli jako postavy vzaté ze života, „stejně jako
my“, zachycené v podobných situacích a dilematech; dovoluje, abychom viděli
„sebe“ zrcadlit se v „jejich“ jednání a problémech, abychom vyzkoušeli „sebe“
v řešeních, jaká na sebe berou „oni“. Díky této významové struktuře je možné
přitahovat diváka a zároveň se naň odvolávat, působit, aby se cítil v samém
středu „fabule“.

Můžeme hovořit o „preparování“ látek a problémů, čerpaných ze syrového
materiálu společenského života – nebo z toho, co by Metz nazval předfilmovými
nebo předtelevizními diskursem **jiných** populárních forem a žánrů. Seriál je
přepracovává, stíraje antagonistické souvislosti, rekonponuje je v nové
harmonické „celky“, v nové „jednotky“, v nové spojitosti. Ukázat, do jaké míry
dochází v seriálu typu *Coronation Street* k falešnému předvádění
antagonistických vztahů v třídní společnosti tím, že jsou zasazeny do rámce
falešných celků (falešných, protože jsou ukázány jako neantagonistické), např. do
„společensví dělnické třídy“, vyžadovalo by delší a podrobnější analýzu, na což
tu není místo. Nebo: jak v tomto seriálu dochází k předvádění dělnické třídy
pouze v její maloměšťácké podobě. Anebo: jak společnost pohlcuje každý
konflikt a napětí – a každé řešení –, jak zkrátka dochází k **ochocení, zkracení
světa**. Podobně je tomu s přetvářením newyorské drastičnosti na „etnický
kolorit“ nebo „napětí“ Kojaka. Všechno to jsou příklady „preparace“ – zastření
historické skutečnosti, historického času v cyklickém čase seriálu; příklady

přetvoření protikladů ve formové opozice, věčné páry protiv, kterými je seriál živ a díky nimž dobře prosperuje, předváděje každé úsilí o řešení rozporu prostě jako odlišnou variantu formového přetváření struktury seriálové formy.

9. Mýtus řeší otázku skutečných protikladů. Nejde tu pouze o obvyklé životní fakty, vydělené jednotky „skutečného“ světa, protože nám chybí test skutečnosti, s jehož pomocí bychom mohli měřit „pravdivost“ nebo zfalšovanost seriálu. Musíme zavrhnout takovou prostou, reprezentativní teorii významu, která se dá obrátit. Snažili jsme se upozornit, že zvláště důležitým ideologickým efektem seriálu je předvádění vlastního vztahu k „pravdě“ a ke „skutečnosti“ jako prostého, bezprostředního, zvrtného a přechodného vztahu podle zásady rovnovážnosti mezi označujícími faktory komunikátu a označenými daty „skutečnosti“. Barthes sugeruje, že konzument mýtu „postřehuje ve sledovaném procesu náhodu: vazba mezi označeným a označujícím má v jeho očích přirozený ráz (. . .), konzument mýtu přijímá tedy označování jako soustavu faktů: mýtus je čten jako soustava faktů, ačkoli je pouze systémem sémiologickým“. Odtud se mýtus stává i tím, co E. Veron nazval specifickými „způsoby kódování skutečnosti“. Jejich vlastním předmětem zájmu je „poměr opravdovosti“ (což je něco jiného než „skutečnost“, „fakty“, obvyčejné jevy). Ale nakládají s těmito poměry a rozpory určitým zvláštním způsobem: **deformují** je. Radí se s rozpory tak, že je řeší magicky. Vybavují nás čímsi, co Althusser nazval „vyimaginovanými poměry“ – vyznačujícími se magickou spojitostí se skutečnými podmínkami naší existence. V tomto smyslu jsou jedním z hlavních zdrojů oněch vyimaginovaných představ, „s jejichž pomocí žijeme“, zakoušíme, trpíme, uvědomujeme si své omezení: naše skutečné podmínky života. Běžné vědomí odedávna používalo fabule a historky, aby dalo světu smysl. Není to tedy otázka ryze estetická, když vyprávění pohádek bylo v naší kultuře tak absolutně zmonopolizováno; když produkce oněch vyprávění vrostla do samého středu instituce kulturní produkce. Je to oblast a zápalný bod kulturně ideologického boje, boje, v němž revoluční síla byla propachtována prostředkům kulturní produkce a odtud se nejtěsněji a nejprostěji splétá s běžným vědomím a prolíná se s ním. Pokusme se neuhýbat před tímto těžkým aspektem dané otázky, vymlouvající se na vlastní potěšení. My také, **samozejmě**, jsme se dali ulovit seriálem, jsme však součástí naší vlastní kultury chyceni do sítě jejich významů a odměn, citliví na ohlas, jaký budí. Seriál zajisté svědčí o nás samých a odvolává se na skutečné prvky naší živé zkušenosti – na aspekty, jaké bychom marně hledali ve vážném a velkém umění. „Působ textu“ vyplývá z estetického posílení „toho, co je“ posvěcením obvyčejnosti, glorifikací „stoicismu“ (ani ne tak ve smyslu, že máme rezignovat z boje s protivenstvími života, jako že je máme **snášet**), hodnot trvání, „dění“, mazlení se s blízkými podrobnostmi každodenní zkušenosti, vymožeností běžných dojmů. Určitě jsme přilnuli k těmto věcem a koexistujeme s nimi díky struktuře seriálu jako formy – tak kompulzivní, že být si uvědomujeme její omezení, cítíme se uraženi nebo zrazeni, jestliže se v ní cokoli změní, jestliže se aspoň o milimetr odchýlí od svého stále se opakujícího vzoru. Avšak ve chvíli, kdy dosáhneme dostatečného stupně znalostí, který nám samým umožňuje vyvodit závěry co do kulturních implikací, obsažených v té formě kulturní produkce, nerozpakujeme si položit ještě důsažnější otázky – otázky v zájmu populární kultury (nikoli proti ní), otázky po ideologicko-kulturním boji a po tom, co se může stát s příští kulturou a běžným vědomím, jestliže utopické prvky, vyznačující tok vyprávění a fabule budou beze zbytku podřízeny „posílení toho,

y protiv, kterými je seriál živ
o řešení rozporu prostě jako
álové formy.

tu pouze o obvyklé životní
nám chybí test skutečnosti,
nebo zfalšovanost seriálu,
teorii významu, která se dá
itým ideologickým efektem
' a ke „skutečnosti“ jako
ého vztahu podle zásady
kátu a označenými daty
„postřehuje ve sledovaném
čujícím má v jeho očích
čování jako soustavu faktů:
ystémem sémiologickým“.
fickými „způsoby kódování
měr opravdovosti“ (což je
y). Ale nakládají s těmito
muji je. Radí se s rozporu
nazval „vyimaginovanými
tečnými podmínkami naší
ů oněch vyimaginovaných
ne, uvědomujeme si svá
lomí odedávna používalo
tázka ryze estetická, když
i zmonopolizováno; když
stituce kulturní produkce.
i, boje, v němž revoluční
e a odtud se nejtěsněji
se s ním. Pokusme se
mlouvající se na vlastní
šilem, jsme však součástí
něn, citliví na ohlas, jaký
na skutečné prvky naší
alí ve vážném a velkém
ho, co je“ posvěcením
u, že máme rezignovat
, hodnot trvání, „dění“,
ušenosti, vymoženosti
existujeme s nimi díky
t si uvědomujeme její
okoli změni, jestliže se
vzoru. Avšak ve chvíli,
ám samým umožňuje
i v té formě kulturní
ky – otázky v zájmu
ilturním boji a po tom,
estliže utopické prvky,
řfizeny „posílení toho,

co je“, náboženství všedního života, povrchu jevů, bránících houževnatě
zdravému rozumu, aby vstoupil.

Přeložil Zdeněk Smejkal

televizní tvorba

3-4/1980

ČESKOSLOVENSKÁ TELEVIZE
ODBOR VÝZKUMU PROGRAMU ČST A DIVÁKŮ V ČSR
ediční oddělení

čtvrtletník pro televizní teorii a kritiku