

Bezbřehá rozpínavost transmediality

Carol Vernallis – Holly Rogers – Lisa Perrott, eds., *Transmedia Directors: Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics* (New York: Bloomsbury Academic, 2020).

V roce 2007 publikoval mediální teoretik Henry Jenkins na svém blogu článek „Transmedia Storytelling 101“.¹⁾ V návaznosti na svoji teorii konvergentní kultury (*convergence culture*)²⁾ v něm definuje koncept transmediálního vyprávění (*transmedia storytelling*) jako proces, v němž jsou jednotlivé integrální prvky fikčního světa systematicky šířeny napříč různými komunikačními kanály za účelem vytvoření soudržného celku a koordinovaného zážitku. Každý kanál neboli médium přitom tento v důsledku kompaktní systém svými vlastními prostředky a možnostmi rozvíjí.³⁾ Stručně řečeno, transmediální vyprávění neboli tzv. transmedialita představuje formu rozptýlení narativu napříč několika médii či platformami, kdy každé z nich příběh rozšiřuje.

S konceptem transmediality následně pracovali teoretici i historici z různých oborů a rozpínavě jej šířili mnoha badatelskými směry i skrze vícero mediálních oborů. Na základní Jenkinsův model se tím nabalovaly další teorie, poznatky a analýzy, ve velké míře související s rozvojem moderních technologií, sociálních sítí a participativní kultury. Během neformálních diskuzí jsem se však setkala i s úvahou, že koncept transmediálního vyprávění je jen výhodnou akademickou zástěrkou pro marketingové praktiky mediálních průmyslů, jejichž cílem je generování co nejvyššího zisku a kapitálu.⁴⁾ Ať už k ekonomickým profitům franšízových transmediálních projektů přihlédneme, či nikoliv, je zcela evidentní, že během uplynulých čtrnácti let se transmedialita stala vlivným a hojně tematizovaným konceptem nejen v oblasti mediálních studií.⁵⁾ Historizujícím způsobem pracuje s transmedialitou například Matthew Freeman, který ve své knize *Historicising Transmedia Storytelling: Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds* poukazuje mimo jiné na to, že transmediální praktiky šíření obsahu existovaly v audiovizuálním průmyslu mnohem dříve, byť jsou dnešním pohledem a ve srovnání

1) Henry Jenkins, „Transmedia Storytelling 101“, *Confessions of an Aca-Fan*, 21. 3. 2007, cit. 16. 8. 2021, http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.

2) Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York – London: NYU Press, 2006).

3) Jenkins, „Transmedia Storytelling 101“.

4) Srov. Lucie Česálková, „Transmédia: nejprve příběh, pak médium: Rozhovor se Sarou Bozanic“, *Iluminace* 26, č. 1 (2014), 107–114.

5) Viz např. Matthew Freeman – Renira Rampazzo Gambarato, eds., *The Routledge Companion to Transmedia Studies* (New York – London: Routledge, 2019).

s dnešní praxí méně sofistikované.⁶⁾ I to bylo ostatně inspirací a metodologickou výzvou pro můj výzkum geneze a rozvoje formátu televizní písničky spolu se sledováním spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu.⁷⁾

Jedním z posledních příspěvků redefinujících původní Jenkinsův koncept je recenzovaná kniha *Transmedia Directors: Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics* (dále jen *Transmedia Directors*) editorek Carol Vernallis, Holly Rogers a Lisy Perrott. Ty jsou současně i editorkami knižní řady „New Approaches to Sound, Music and Media“ nakladatelství Bloomsbury, jejíž prioritou je přispívat ke změně vnímání a chápání vztahu zvuku a obrazu napříč médii a v níž kniha jako první počin této ediční řady vyšla. Carol Vernallis (Stanford University, USA), Holly Rogers (University of London, UK) a Lisa Perrott (University of Waikato, New Zealand) jsou v tomto směru fundovanými badatelkami a autorkami. Ve svých výzkumech a publikacích se věnují právě interakci hudby s jinými médii a disciplínami nebo audiovizuální estetice napříč médii, formáty a digitálními technologiemi. Vernallis je mimo jiné autorkou knihy *Experiencing Music Video*⁸⁾ nebo spolueditorkou *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*,⁹⁾ Rogers se především zabývá hudbou a zvukem v dokumentárním a experimentálním filmu a videoartu¹⁰⁾ a Perrott klade ve své práci důraz na vztah audio a vizuálních médií, na populární hudbu a videoklipy, publikovala např. několik prací o Davidu Bowiem.¹¹⁾ Všechny pak působí na univerzitních katedrách spjatých s mediálními studii a muzikologickými obory.

Kniha *Transmedia Directors* je sborníkem, který na 396 stranách (s poznámkovým aparátem 483 stran) kromě úvodu zahrnuje 26 studií rozdělených do 9 kapitol. Editorky tak sestavily obsáhlou a celkově rozmanitou kolekci příspěvků od 25 autorů pocházejících z odlišného oborového i univerzitního prostředí. Sborník tak nabývá určité pestrosti, neboť téměř každý z autorů přináší originální studii s badatelsky osobitým postojem. Je však nutné zmínit, že s původním Jenkinsovým pojetím konceptu transmediality některé texty komunikují jen velmi volně až vágně, jiné k původnímu významu pouze formálně odkazují, někdy provázání s tímto přístupem téměř absentuje. I proto by se u některých příspěvků knihy nabízel jako vhodnější spíše metodologicky „méně zavádějící“ pojem cross-mediální nebo multi-mediální. Nicméně, jestli se budou i takové příspěvky jevit jako metodologicky podnětné či jinak inspirativní, je pak na každém čtenáři, a především na tom, z jakého oboru vychází a z jaké perspektivy k této problematice přistupuje.

Ústředním principem konceptu transmediálních režisérů (*transmedia directors*) je podle úvodního textu Carol Vernallis přenášení tvůrčí praxe režisérů a jejich stylu napříč formáty a médii, míra i význam jejich spolupráce s jinými tvůrčími profesemi a interakce hudby a zvuku s obrazem v jejich díle.

6) Matthew Freeman, *Historicising Transmedia Storytelling: Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds* (New York – London: Routledge, 2017).

7) Miroslava Papežová, „Kdo, s kým, o čem, pro koho: Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu“, *Iluminace* 32, č. 2 (2020), 5–29.

8) Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (New York: Columbia University Press, 2004).

9) Carol Vernallis – Amy Herzog – John Richardson, eds., *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* (Oxford – New York: Oxford University Press, 2013).

10) Holly Rogers, ed., *Music and Sound in Documentary Film* (New York – London: Routledge, 2014); Holly Rogers – Jeremy Barham, eds., *The Music and Sound of Experimental Film* (Oxford – New York: Oxford University Press, 2017).

11) Viz např. Ana Cristina Mendes – Lisa Perrott, eds., *David Bowie and Transmedia Stardom* (New York – London: Routledge, 2019).

Vernallis pojmenovává jako transmediální ty režiséry, jejichž tvůrčí rysy a trajektorii lze vysledovat například rozličnými platformami současného zesilujícího mediálního víření (*intensified media swirl*) a jejichž styl či rukopis je na základě tohoto transmediálního působení identifikovatelný. Uvádí, že mnoho těchto režisérů pracuje významným způsobem s hudbou a pozornost soustředí na to, jak v jejich tvorbě hudba s obrazem komunikuje a jak podstatná je tato interakce pro jejich filmařský styl. Jednotlivé analýzy tedy vycházejí především ze stylistické roviny režiséřského díla, ale pochopitelně zohledňují i kulturně-historický kontext, zázemí a predispozice umělců, v některých případech i produkční podmínky. V centru zájmu ale stojí vždy daný režisér či umělec, přičemž příspěvky této široké kolekce reflektují gender, rasu, věk, národnost i LGBTQ.

Důležité je podotknout, že v *Transmedia Directors* jde především o analýzy soudobých tvůrčích praktik umělců a režisérů. Za zásadní kontext transmediálních režisérů považují editorky audiovizuální prostředí pojímající současné trendy a možnosti moderních technologií, digitální praktiky a mediální víření. Vernallis dokonce zastává potřebu založení nové disciplíny v rámci audiovizuálních studií, která by pojímala všechna média a jejich vztahy, a podobně upozorňuje na potřebu výzkumů zaměřených na krátké formáty včetně reklam, instagramových příspěvků, zpravodajských sekvencí, YouTube videí, trailerů a dalších útvarů, které zapadají do dnešní zrychlené a roztržité percepcce i uživatelské participace (3, 7–8).

Na úvodní teze Carol Vernallis navazuje Holly Rogers, která definuje koncept transmediálních režisérů také jako zesílenou a rozšířenou formu audiovizuality. Říká, že ačkoliv jednotlivé studie zkoumají způsoby, jakými se utvářejí autorské rysy jednotlivce-režiséra skrze projekty a napříč platformami, většina badatelů během výzkumu objevila narůstající proměnlivost původního pojmu. Zejména asamblážový přístup v rámci tvůrčí spolupráce má zásadní vliv na vznik rozptýleného autorství (9). Svým stručným, avšak výstižným úvodním příspěvkem zvyrazňuje proměny autorství i Lisa Perrott — o popsání praktikách navíc mluví jako o transmediální hře utvářené uvnitř kolaborativního matricu režiséra, umělce a fanouška (16).

Jednotlivé kapitoly knihy jsou střídavě zaměřené buď na konkrétní režiséry (Wes Anderson, David Lynch, Barry Jenkins, Lars von Trier), nebo na témata reprezentovaná studiemi o umělcích, v jejichž tvorbě shledávají badatelé styčné rysy. Počet studií v rámci kapitol je nejednotný, až nevyvážený a výběr režisérů i prostor jim věnovaný zůstává blíže nezdůvodněný. Wesu Andersonovi a Davidu Lynchovi jsou věnovány vždy čtyři texty, Larsu von Trierovi a Barry Jenkinsovi se dostalo po třech studiích. Oproti tomu jiné kapitoly s obecnějšími a metodologicky inovativními výzkumy, jako například „Cross-medial Assemblage and the Making of the Director“ (část 2) nebo „Transmedial Relations and Industry“ (část 3), pojímají pouze po dvou studiích, věnovaných Sofii Coppole, Michaelu Bayovi, Džun-ho Pongovi a Davidu Fincherovi. Je to škoda, neboť další takové příspěvky bych považovala za nejvíce podnětné a v rámci definovaného konceptu užitečné, zejména ve smyslu propojení s kontextem národnostních a průmyslových praktik nebo důkladnějšího rozboru transmediálního stylu.

Středobodem studií není jen tvorba režisérů a jejich spolupracovníků známých hlavně tvorbou celovečerních filmů — některé z nich příkladně cílí i na tvůrce videoklipů či jiných hudebních audiovizuálních forem, jimž byla v akademickém prostředí doposud věnována jenom malá pozornost. Příkladem může být sekce „Music Video's Forms, Genres and Surfaces“ analyzující tvorbu Emila Navy a jeho spolupráci s dalšími umělci. Na rozhovor Carol Vernallis s tímto režisérem navazují dvě studie. První z nich pojednává o vývoji Navovy spolupráce s hudebníkem Calvinem Harrisem a pokračuje formální a textuální analýzou písně Rihanny „This Is What You Came For“. Druhá se více zabývá stylistickou rovinou Navových videoklipů, konkrétně analyzuje jeho práci s barvou. Na příkladech kolorování

dvou jeho videoklipů autor studie argumentuje, čím mají Navovy estetické kompozice v době roztříštěné a rozptýlené percepcce soustředit divákovu pozornost a připoutat jeho oko k obrazovce. Nava tak činí s využitím možností, které do procesu tvorby vnášejí nová média i moderní technologie.

Přestože jsou takové analýzy hudebních videí přínosné i potřebné, a *Transmedia Directors* v tomto směru jednoznačně obohacují, lze polemizovat, do jaké míry jsou skutečně vedeny konceptem transmediality a transmediálních režisérů, či zda spíše představují jeho neuchopitelně rozpínavou formu. Zřetelné je to právě ve studii zaměřené na analýzu videoklipu Rihanny, která se více než na transmediální praktiky soustředí na formálně-stylistickou analýzu díla, vztah formy videoklipu s textem písně a rozbor kontinuity i změn ve spolupráci hudebníka a režiséra. Mimo tuto sekci naráží na podobný problém i krátká kapitola „Analogue Authenticity and the Sound of Wes Anderson“. Text se zabývá motivem nostalgie ve formě zakomponování analogových rekvizit do filmového vyprávění, s odkazem na výstavu ve Vídni, jejímiž kurátory byli Wes Anderson se svojí partnerkou. Pojem transmedialita nebo jeho varianty se v textu ani neobjeví, metodologicky odkazuje spíše ke konceptu autenticity a z teoretiků jmenuje Theodora W. Adorna a Waltera Benjamina.

Hudebním videím se věnuje rovněž oddíl „Music Video's Centrifugal Forces“, jehož součástí je rozsáhlá, hutná a inspirativní práce Lisy Perrott „The Alchemical Union of David Bowie and Floria Sigismondi: ‚Transmedia Surrealism‘ and ‚Loose Continuity‘“. V prezentované studii se autorka zabývá nejprve analýzou vývoje Bowieho specifického přístupu k tvorbě napříč médii, a i na základě jeho vlastních výroků ho označuje za samostatné médium. V druhé části studie rozkrývá kolaborativní vztah a blízké kreativní partnerství Davida Bowieho s režisérkou jeho videoklipů Floriou Sigismondí. Perrott říká, že jejich spolupráce může být účelně analyzována optikou transmediálního surrealismu, který podle ní ohledává transmédia méně racionálními prostředky a za horizontem zřejmých narativů — zapojuje například i mystické, alchymické a hauntologické prvky. Podobně podnětným a neotřelým způsobem pracují s východisky transmediality i transmediálních režisérů Gareth Schott a Karen Barbour, a to v analýze projektu islandské post-rockové skupiny Sigur Rós s názvem *Valtari Mystery Film Experiment*. Tento projekt spočíval v přizvání několika režisérů, kteří si měli vybrat každý jednu písničku z nového alba Sigur Rós a natočit její vizuální podobu, čímž vznikla koláž videí bez zdánlivě sjednocujícího motivu. Autoři studie považují v tomto případě za ony transmediální režiséry samotnou skupinu Sigur Rós s jejich evokativní hudbou.

Z hlediska struktury knihy jsou jednotlivé studie nesourodé jednak co do rozsahu, ale i formátem či žánrově, což nemusí být nutně vnímáno jako negativum. Sborník pojal jak kratší i delší odborné studie vyložené akademického stylu, tak příspěvky spíše esejistické povahy i rozhovory. U studií o Wesu Andersonovi nebo Davidu Lynchovi však dochází k částečné repetici, respektive tematické zaměnitelnosti. Jak již bylo zmíněno, v některých případech se jako poměrně vágní jeví propojení výzkumného problému s prezentovaným konceptem. Kromě dvou výše uvedených příkladů se to týká i studie „Jay Versace's Instagram Empire: Queer Black Youth, Social Media and New Audiovisual Possibilities“. Jde spíše o esejistické zpracování (sebe)prezentace mladé instagramové celebrity Jaye Versaceho skrze jeho taneční videa, přičemž konceptu transmediálních režisérů se tato práce dotýká jen letmo: zapojením tématu moderních technologií, média sociálních sítí a případné divácké participace.

Co do čtenářské atraktivity pak jednotlivé příspěvky oscilují mezi takřka zážitkovým chytlavým čtením a ztrátou pozornosti čtenáře v případě nejednoznačné artikulace výzkumného problému i jeho argumentace. Tedy i v případě této obsáhlé publikace platí, že kvantita není vždy nutně vyvážená odpovídající a očekávanou mírou kvality. Na druhou stranu je potřeba vyzdvihnout alternativní přístup k analýze transmediálních procesů a interdisciplinární povahu publikace, díky níž může oslovit a in-

spirovat badatele z více oborů a oblastí mediálních studií a uměnověd. V neposlední řadě je chválné, že participující badatelé „objevují“ pro tento typ výzkumů v akademickém světě ne tak často reflektované formáty a produkty jako videoklipy, soundtracky, internetové projekty a další.

I když editorky a autoři studií cílí jednotlivé analýzy výhradně na tvorbu a spolupráci soudobých režisérů a umělců, domnívám se, že koncept transmediálních režisérů může být užitečný i z historio-graphické perspektivy. V rámci historického výzkumu lze totiž jako o nové technologii a novém médiu uvažovat dobově třeba i o televizi v jejích počátcích. I televize s sebou totiž nesla změny v tvůrčích přístupech, nové formáty, navázání nových kolaborativních svazků nebo přenesení spolupráce z jiných platforem do nového média. A platí to i směrem ke změně divácké, respektive uživatelské percepce. Proto jsem tento koncept využila jako metodologický rámec ve svém výzkumu, kdy jsem sledovala přenos tvůrčího know-how a kolaborativních vazeb mezi médii a formáty u režiséra Ladislava Rychmana.¹²⁾ Tento tvůrce je dnes známý především jako režisér prvního československého filmového muzikálu *Starci na chmelu* z roku 1964. Natočení tohoto popkulturního díla však předcházela dlouhá kariéru trajektorie, během níž Rychman přenášel těžiště své tvorby mezi divadlem, filmem a televizí, natáčel krátké filmy, reklamy, televizní písničky a hudebně zábavné pořady, celovečerní filmy i polykranové projekty. Postupně a takzvaně zespod nabývané know-how tak transmediálně šířil kulturními průmysly a médii, mezi nimiž se posunoval nebo simultánně působil. Navíc ve své tvorbě významně pracoval s hudební složkou svých projektů, podílel se na hudební dramaturgii svých filmů, a to i mimo vyložené hudební snímky. Stejně tak, analyzujeme-li dnes z hlediska transmediální perspektivy videoklipy, měli bychom vzít v úvahu prvotní pokusy o tvorbu tohoto formátu i změny, které jeho vývoj a vzestup rozpohybovaly.¹³⁾ Domnívám se tedy, že stejně jako se stal pružným původní Jenkinsův model a význam transmediálního vyprávění, lze podobně fluidně do několika směrů adaptovat a užitečně rozpínat i koncept transmediálních režisérů.

Miroslava Papežová (Univerzita Karlova)

Financování

Tento text vznikl s finanční podporou grantu poskytnutého GA UK č. 498119, s názvem „Ladislav Rychman — režisér mezi filmem, divadlem, hudbou a televizí“, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

Bibliografie

- Česálková, Lucie. „Transmédia: nejprve příběh, pak médium: Rozhovor se Sarou Bozanic“, *Illuminace* 26, č. 1 (2014), 107–114.
- Freeman, Matthew. *Historicising Transmedia Storytelling: Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds* (New York – London: Routledge, 2017).
- Freeman, Matthew – Renira Rampazzo Gambarato, eds. *The Routledge Companion to Transmedia Studies* (New York – London: Routledge, 2019).

12) Miroslava Papežová, „Ladislav Rychman: transmediální cesta ke *Starcům na chmelu*“, *Illuminace* 33, č. 1 (2021), 77–102.

13) Papežová, „Kdo, s kým, o čem, pro koho“.

- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York – London: NYU Press, 2006).
- Jenkins, Henry. „Transmedia Storytelling 101“, *Confessions of an Aca-Fan*, 21. 3. 2007, cit. 16. 8. 2021, http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.
- Mendes, Ana Cristina – Lisa Perrott, eds. *David Bowie and Transmedia Stardom* (New York – London: Routledge, 2019).
- Papežová, Miroslava. „Kdo, s kým, o čem, pro koho: Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu“, *Iluminace* 32, č. 2 (2020), 5–29.
- Papežová, Miroslava. „Ladislav Rychman: transmediální cesta ke Starcům na chmelu“, *Iluminace* 33, č. 1 (2021), 77–102.
- Rogers, Holly, ed. *Music and Sound in Documentary Film* (New York – London: Routledge, 2014).
- Rogers, Holly – Jeremy Barham, eds. *The Music and Sound of Experimental Film* (Oxford – New York: Oxford University Press, 2017).
- Vernallis, Carol. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (New York: Columbia University Press, 2004).
- Vernallis, Carol – Amy Herzog – John Richardson, eds. *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* (Oxford – New York: Oxford University Press, 2013).