

Ondřej Pavlík (Masarykova univerzita)

Za hranice profesionální a fanouškovské kritiky

Afinitní rétorika českých filmových videorecenzí na platformě YouTube

Abstract

Existing scholarship on film and cultural criticism in the digital era points to blurred boundaries between the so-called professionals and amateurs or fans. How, then, can we delineate and define the intersections, shared practices and points of contact between these different, yet converging critical schools? This study, based on a rhetorical analysis of three Czech Youtube channels (Toren, Medojed, Hroty Algernona), argues that film reviews in the digital age can be productively described in terms of *affinitive rhetoric*. Affinity here does not stand for a personal emotional bond to films or their publics, but rather represents an ambiguous blend of attachment and distanced recognition of its boundaries. On the one hand, youtubers intuitively tie themselves to norms of classical Hollywood narration, and as microcelebrities strive to influence and unite with their followers. On the other hand, they see Hollywood cinema as rooted in conventionalized and commerce-driven entertainment industry, and with regards to the YouTube economy differentiate between their own aesthetic preferences and preferences of other fans or viewers. As this study finally suggests, affinitive rhetoric can be shared both by film fans and professional critics, and therefore allows us to make a step towards rethinking contemporary film criticism and its possible ways of categorization.

Keywords

filmová kritika, afinitní rétorika, videorecenze, YouTube, digitální média

Klíčová slova

film criticism, affinitive rhetoric, video reviews, YouTube, digital media

Hranice mezi profesionálními kritiky a amatéry se rozpily. Fanouškovské recenze splývají s recenzemi odborníků. Každý může být kritikem. Tak bychom mohli shrnout nejčastěji zaznívající teze o filmové a obecněji kulturní kritice digitální éry. Když se akademici z různých disciplín a krajin snaží zjistit, podle jakých principů či kategorií je současná digitální kritika strukturovaná, převážně se pohybují právě na zmíněné ose mezi profesionalismem a amatérismem. A současně docházejí k tomu, že v praxi mezi těmito kategoriemi existují nejrůznější průniky. Právě těmto průnikům se v nejobecnější rovině věnuje tato studie a na základě rozboru českých filmových videorecenzí se pokouší jednu množinu průsečíků zachytit a pojmenovat.

Nete Nørgaard Kristensen a Unni From hovoří o heterogenitě současných kulturních kritiků a rozlišují mezi čtyřmi ideálními typy: intelektuálními kulturními kritiky, profesionálními kulturními novináři, mediálně vytvořenými arbitry vkusu a všedními amatérskými experty.¹⁾ Autorky zdůrazňují, že navržená typologie není hierarchická a označuje různé druhy kritické autority či expertízy, jež jsou však od sebe — zejména v posledních dvou případech — hůře rozeznatelné. Nakonec autorky docházejí k tomu, že „striktní separace amatérů a profesionálů se již nezdá být produktivní ani rozumná“.²⁾

Podobně Andrew McWhirter navrhuje rozčlenit anglickojazyčnou filmovou kritiku nového milénia do šesti škol, jež znovu volně přecházejí od institucionálně nabyté odbornosti a profesionality k poloamatérským nebo laickým přístupům.³⁾ Školy jsou pojmenované jako akademická, sofistická, populistická, oborová, spotřební a fanouškovská, přičemž každou z nich tvoří myšlenkově a metodicky spřízněné skupiny autorů či institucí. Také McWhirter mezi jednotlivými filmověkritickými školami nachází spojitosti a překryvy. Z kritiků se mohou stát přeběhlíci, kteří se mezi typy škol různě pohybují, v průběhu kariéry publikují v rozdílných typech médií a časem proměňují svůj přístup. Nebo, jak autor dokládá na příkladu serveru *Ain't It Cool News*, mohou i konkrétní magazíny patřit do dvou či více škol najednou — v tomto případě do populistické a fanouškovské.⁴⁾

Z pohledu výše uvedeného členění kritické praxe, jež zohledňuje především institucionální či mediální pozadí a druhy získané autority či expertízy, se tedy dnešní filmová i obecněji kulturní kritika jeví jako obtížně definovatelná a vnitřně průchozí. Obdobný vývoj dokládají i četné publikace, které zachycují proměny žurnalistiky v uplynulých dekáдах a skloňují přitom slovo „hybridní“.⁵⁾ Jestliže tedy rozdíly mezi takzvanými profesionály a amatéry skutečně mizejí a kategorie, donedávna chápáné jako opoziční a oddělené,

1) Jakkoli spojení „amatérský expert“ může působit jako protimluv, autorky tímto jednak demonstrují fakt, že rozlišují mezi různými formami expertízy, a zadruhé amatéry nedefinují jako nezainteresované laiky, ale jako zapálené nadšence či oddané milovníky umění. Právě tento entuziasmus ve spojení s autenticitou a detailní znalostí milovaného fenoménu slouží jako základ pro autoritu amatérských expertů. Srov. Nete Nørgaard Kristensen – Unni From, „From Ivory Tower to Cross-Media Personas: The Heterogeneous Cultural Critic in the Media“, *Journalism Practice* 9, č. 6 (2015), 853–871.

2) Tamtéž, 865.

3) Andrew McWhirter, „Film Criticism in the Twenty-First Century: Six Schools“, *Journalism Practice* 9, č. 6 (2015), 890–906.

4) Tamtéž, 902.

5) Srov. Zizi Papacharissi, „Toward New Journalism(s): Affective News, Hybridity, and Liminal Spaces“, *Journalism Studies* 16, č. 1 (2015), 27–40; Jelle Mast – Roel Coesemans – Martina Temmerman, „Hybridity and the News: Blending Genres and Interaction Patterns in New Forms of Journalism“, *Journalism: Theory, Practice & Criticism* 18, č. 1 (2017), 3–10.

se stávají více prostupnými, vznikají zde napříč typy kritiky nějaké sdílené praktiky či způsoby jednání? A pokud ano, na jaké bázi je můžeme vysledovat a vymezit? Tvrzení o hybriditě a rozostřených hranicích naznačují, že k propojení různých kritických proudů dochází například i v recenzentské praxi — v textech či videích. Jenže jak tyto hybridy ohraničit a jaké jim dát jméno?

Možné odpovědi nabízejí některé existující publikace o současné kritice, byť výše uvedené otázky nutně neformulují právě takto. Obvykle však v tomto směru docházejí k velmi obecným závěrům. Pavel Zahrádka a Johana Kotišová například ve svém rozsáhlém výzkumu české kritiky zjišťují, že profesionální kritici i fanoušci či laici dominantně hrají takzvanou jazykovou hru milovníka umění. Účelem této hry je „dát hodnoticím soudem najevo, zda se [milovníkovi umění] sledované dílo líbí, nebo nelíbí.“⁶⁾ Takové hodnocení podle autorů na jednu stranu vychází z kritikova percepčního kontaktu s dílem. Zároveň však nezůstává pouze u subjektivních pocitů, ale na základě osobního vkusu popisuje dílo evaluativními výrazy či spojeními (např. zábavný, snaživý, mistrný, fádni). Zůstává přitom otázkou, nakolik jsou tyto společné prvky dané jazykové hry, jejíž definici autoři přejímají od Wernera Strubeho, vypovídající pro průniky v hodnoticích strategiích blíže sledovaných kritiků. Anebo zda je vkusově opodstatněné vyjádření libosti či nelibosti definované natolik široce, že obsáhne takřka jakýkoli estetický soud.⁷⁾

K jinému zobecnění dospívají Giacomo Manzoli a Paolo Noto ve své studii o italské filmové kritice. Na rozdíl od Zahrádky a Kotišové se neopírají o výpovědi respondentů, ale vedle přehledového historického exkurzu do specifik národní kritické praxe se soustřeďují výhradně na analýzu italských videorecenzí filmu *Pacific Rim — Útok na Zemi* (2013) zveřejněných na platformě YouTube (a v tomto směru mají blíže k přítomné studii). Jak autoři uvádějí, tato videa „vytvořená převážně neprofesionálními kritiky [...] výstižně ukazují, co ve starých a nových formách filmové kritiky setrvává beze změny.“⁸⁾ Jinak řečeno, videorecenze mají ilustrovat průniky mezi tradičnější (převážně psanou, institucionálně zakotvenou a profesionální) kritickou praxí a novějšími (tzv. neprofesionálními) projevy filmové kritiky v digitální sféře. V navazující analýze pak Manzoli a Noto demonstrují, že youtubeři usilují být uznáváni a respektováni. Což podle autorů představuje nadčasovou, pro kritiku obecně příznačnou snahu. Jinými slovy, filmové recenze nyní sice produkují youtubeři, kteří se na první pohled značně liší od představy o profesionální kritice, ale ve skutečnosti jsou primárně zaměstnání budováním autority typickým pro jaký-

6) Pavel Zahrádka – Johana Kotišová, *Když je kritikem každý: Výzkum sémantiky estetického hodnocení* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020), 79.

7) Roli může hrát také to, že autoři široce vymezili i svůj vzorek respondentů. Do skupiny tzv. profesionálních kritiků zahrnuli novináře z deníků (*MF DNES*, *Lidové noviny*), moderátory rozhlasových pořadů (Čelisti) a publicisty z tištěných fanouškovských magazínů (*Cinema*, *Premiere*) nebo cinefilních periodik (*Film a doba*, *Cinepur*). Mezi fanoušky a laiky pak mj. včlenili jak uživatele ČSFD, tak studenty filmové vědy. Takto rozmanitý vzorek respondentů přitom ilustruje i fakt, že dělení na „profesionály“ a „amatéry“ (fanoušky, laiky) není zdaleka jednoznačné a předem dané. Například studenti filmové vědy jsou v pravidelném kontaktu s akademickou sférou, přicházejí při výuce do kontaktu s odborným uvažováním o filmu, a tudíž je lze v tomto smyslu chápat jako „profesionály“ spíše než např. praktikující novináře z tuzemských deníků. Srov. Zahrádka – Kotišová, *Když je kritikem každý*, 44.

8) Giacomo Manzoli – Paolo Noto, „The Price of Conservation: Online Video Criticism of Film in Italy“, in *Film Criticism in the Digital Age*, eds. Mattias Frey – Cecilia Sayad (New Brunswick: Rutgers University Press, 2015), 104.

koli kritický akt.⁹⁾ Jenže pokud je vytváření autority typické pro jakoukoli kritiku (což ostatně potvrzuje i výše zmíněná typologie heterogenního kulturního kritika¹⁰⁾), do jaké míry může být vypovídající právě pro filmové videorecenze, potažmo pro jejich překryvy s odlišnými typy recenzí?

Tato studie usiluje vymezit množinu sdílených praktik dostatečně obecně, aby ji bylo možné sledovat napříč kritickým spektrem, ale zároveň dostatečně konkrétně, aby se dala zohlednit její užší specifika, spjatá například s primárně zkoumaným formátem videorecenze. Za tímto účelem studie rozebírá rétoriku videorecenzí a výzkumné otázky — řazeno od nejdetailejších k nejobecnějším — si stanovuje takto: Jak videorecenze hodnotí, interpretují a popisují recenzované filmy a jak tyto své výroky rétoricky rámuje a opodstatňuje? Jak své verdikty a tvrzení zprostředkovávají směrem ke svému publiku? Z čeho všeho je tato rétorická činnost spoluutvářena? Jak se na ní potenciálně podílejí další související aktéři, ať už ostatní videa zkoumaných kanálů, nebo přidružené aktivity recenzentů na sociálních sítích? Které z rysů rétoriky lze označit za společné pro všechny zkoumané kanály a jak je lze definovat? A konečně, jak jde tyto sdílené rysy vztáhnout k dosavadnímu poznání o filmové kritice a širších kritických proudech, ať už v tuzemsku, nebo v zahraničí?

V návaznosti na zmíněné otázky navrhuji označovat množinu sdílených rétorických rysů vyzpořovovaných v této studii názvem *afinitní rétorika*.¹¹⁾ Slovo afinita zde neodkazuje jen k jeho obvyklému významu značícímu přirozenou náklonnost či zalíbení v člověku nebo věci. Vychází současně z jeho etymologických kořenů v latinském výrazu *affinitas*, který je složeninou slov *ad* (na) a *finis* (hranice). Afinitní rétoriku tak lze popsat jako vstřícnou komunikační orientaci k osobám, filmům či abstraktnějším konceptům, jež směřuje k ideálu jednotného splynutí (např. pomyslného splynutí s filmy ve formě divácké imerze nebo komunitního splynutí v podobě sdíleného nadšení) a zároveň reflektuje hranice mezi zúčastněnými aktéry. Afinitní rétorika ve vztahu k filmům i divákům nesouvisí primárně s interpretací či analýzou filmů, ale s osobními a kolektivními afinitami: jejich emocionálními i materiálními kvalitami, možnostmi artikulace a limity jejich přenositelnosti. Obsahuje náklonnost i odstup, rozpoznávání odlišností i úsilí o jejich překonání.

Zatímco slovo afinita či afinitní vyjadřuje konkrétnější charakter představované kritické tendence, rétorika je obecnějším typem činnosti, kterou filmoví kritici různého stupně profesionality či amatérismu sdíleně vykonávají a která přitom může nabývat rozličných podob, variací a ucelenějších rétorických stylů.¹²⁾ Jak blíže rozvede následující teoreticko-

9) Zde Manzoli a Noto přebírají tvrzení Jonathana Robergeho, podle nějž je právě snaha o získání autority a respektu hlavním kritickým cílem. Více viz Jonathan Roberge, „The Aesthetic Public Sphere and the Transformation of Criticism“, *Social Semiotics* 21, č. 3 (2011), 435–453.

10) Kristensen – From, „From Ivory Tower to Cross-Media Personas“.

11) Tento termín nepřejímám z existující literatury, ale níže jej konkrétněji definuji s pomocí teoretických koncepcí podchycujících, jak se kritici a milovníci umění individuálně či kolektivně napojují na umělecká díla. Afinita je druhem napojení, který tyto koncepce ve zde představeném smyslu přímo nevymezují. Úzce se jej však dotýkají a poskytují pro něj pojmový a teoretický aparát. Spojení afinity s rétorikou je rovněž krokem, který tato studie činí nad rámec stávajících conceptualizací kritického napojení na umění. Je to proto, aby bylo možné 1) konkrétněji postihnout vedle vztahů recenzentů a filmů také vztahy recenzentů a jejich diváků či sledujících a 2) zároveň afinitu zkoumat coby součást rozsáhlejších rétorických procesů.

12) Přítomná studie je upravenou verzí jedné z kapitol aktuálně rozpracované disertační práce, která představí trojici rétorických stylů české filmové kritiky v digitální éře. Vedle afinitní rétoriky půjde o potouchlou rétoriku a realistickou rétoriku. Jakkoli tyto rétorické styly nemají ambici postihnout všechny existující odrůdy

-metodologická kapitola, rétorika je zároveň dimenzí kritiky, jež nám umožní propojit nejen odlišné kritické školy a jejich představitele, ale potenciálně také média, sociální sítě, platformy a jejich nástroje nebo širší estetické či kritické normy. Rétoriku se tak nabízí obzvláště nazvat nejmenším společným jmenovatelem, prostřednictvím něžž můžeme vysledovat spojitosti napříč širším spektrem zúčastněných aktérů a pokoušet se následně vytyčit jejich určující charakteristiky.

Jak jsem již naznačil výše, afinitní rétoriku vystihuje oscilace mezi napojením a odstupem. Ta zde probíhá na několika rovinách, z nichž tato studie detailněji prozkoumá dvě. První se týká vazeb youtuberů k hollywoodským filmům, které ve sledovaném vzorku tvoří dominantní typ reflektované produkce. K nim se recenzenti jednak intuitivně přimykají na základě jejich narativních norem a vedle toho je líčí jako konvenční produkty zábavního průmyslu podléhající komerčním požadavkům. Druhá rovina afinitní rétoriky se pak více soustředí na rétorické působení youtuberů coby influencerů, kteří vyvíjejí snahu ovlivňovat vkus a jednání svých sledujících a paralelně reflektují rozdíly mezi vlastními estetickými preferencemi a preferencemi ostatních fanoušků. Obě tyto roviny pak lze chápat jako fúzi zdánlivě opozičních typů kritické praxe, fanouškovské a profesionální kritiky. Než se však k těmto závěrům propracujeme, je vhodné nejprve představit teoretické přístupy, koncepty a nástroje, které nám pomohou afinitní rétoriku účinně prozkoumat a pochopit.

Afinita a rétorika

Afinita a rétorika jsou pojmy, jež mohou vzbuzovat zmatek a nejistotu ohledně svého významu. Proto v této kapitole vysvětlím, z jakých pozic k těmto termínům přistupuji a za jakým účelem je propojuji dohromady.

V uvažování o afinitě se inspiroji především teoretickými proudy v sociologii umění a v literárněvědném a obecněji uměnovědném přemýšlení o kritice a estetické zkušenosti, jež se v obou případech svorně hlásí k teorii aktérů-sítí¹³⁾ a k myšlenkovému odkazu francouzského filozofa Bruna Latoura. Jde o směry, které v mnoha ohledech tvoří alternativu vůči donedávna převládajícím sociálněvědným přístupům a uměnovědným směrům, jež z těchto přístupů čerpají: kritické teorii, kulturním studiím, bourdieuvské sociologii či diskursivní analýze. Podrobnější přehled akademických debat, jež se mezi představiteli těchto směrů odehrávaly a odehrávají, je mimo možnosti této studie. Následují proto jen ty nejpodstatnější body, jež úzce souvisejí s afinitní rétorikou.

Důležitým aspektem ANT je takzvaná plochá ontologie či obecná symetrie. Podle Latoura je třeba se při výzkumu vyvarovat existujících kategorizací, rámců či hierarchických rozvržení, do nichž bychom zkoumané aktéry předem vsazovali a formovali tak svůj po-

současné tuzemské filmové kritiky, každý z nich reprezentuje výraznou část soudobého filmověkritického spektra a svým způsobem ukazuje na průniky a sdílené rysy napříč různými typy kritické praxe. A co je podstatné, snaží se tyto průniky a sdílené rysy soustředěněji uchopit a definovat.

13) V angličtině *actor-network-theory*, často uváděná pod zkratkou ANT. K teorii aktérů-sítí více viz Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* (New York: Oxford University Press, 2005).

hled na ně.¹⁴⁾ Sem v našem případě patří zmíněné kategorie profesionálů a fanoušků, případně další konceptualizace, jež z těchto kategorií vycházejí.¹⁵⁾ Místo toho předpokládáme, že všichni lidští i nelidští aktéři existují stejně a jsou vůči sobě ekvivalentní.¹⁶⁾ Následně můžeme začít sledovat, jak jsou aktéři propojeni, jak na sebe vzájemně působí a co z jejich spolupůsobení vzniká. Z tohoto důvodu bývá ANT označována za sociálně-konstruktivistickou, jelikož dovoluje zkoumat, jak se společenské jevy utvářejí a kdo a co všechno se na jejich utváření podílí.¹⁷⁾

Odsud plyne důraz na relace a asociace, jež lze chápat jako vztahy mezi různorodými aktéry a jež jsou jedním účastníků se aktérů tvořeny. Afinitou pak v tomto textu označuji typ vztahu mezi člověkem (v našem případě filmovým kritikem či recenzentem) a uměleckým dílem (filmem). Takový vztah přitom není určován jen přímým a izolovaným kontaktem kritika s filmem, ale potenciálně zahrnuje široké množství dalších materiálních, emocionálních či sociálních aktérů, jejichž účinek mnohdy nelze zúžit na jednoduchou kauzalitu. Teoretici, jimiž se ve své definici afinity inspirovali, neoperují s afinitou jako s pevně ustaveným pojmem. Shodují se však na termínu napojení (*attachment*), který, jak uvidíme, obsahuje nejen vztahy mezi kritikem a uměleckým dílem, ale může také zahrnovat vazby na další kritiky či milovníky umění.

Rita Felski popisuje tyto vztahy jako napojení, jež „nejsou jen záležitostí individuální vnímavosti, ale také katalyzátorů, jisker, spouštěčů — všech vlivů, které nás předvídatelnými i překvapivými způsoby nasměrovávají k afinitě k určitým dílům“.¹⁸⁾ Když Felski uvádí konkrétnější příklady napojení, zmiňuje například různé hmotné vazby (mj. pohlednici s obrazem Henryho Matisse, která cestuje různými podnájemy připevněná k desce stolu), ale také vazby „institucionální (román, který se každoročně objeví v mém sylabu), kognitivní (esej, která mi poskytne nové intelektuální výrazivo), etické nebo politické (přesvědčení a závazky, které formují moji reakci na kontroverzní film)“.¹⁹⁾

14) Tamtéž, 76.

15) Ačkoli autoři těchto konceptualizací obvykle zdůrazňují, že kategorie nenahližejí hierarchicky, tj. některé kategorie nepovažují za hodnotnější, důležitější či nadřazené jiným kategoriím, přesto se od této perspektivy nedokáží zcela oprostit. Například McWhirter svůj diagram šesti škol filmové kritiky uspořádává tak, že akademickou a sofistikovanou školu umísťuje nahoru a fanouškovskou a spotřební školu naopak dolů. Jejich hierarchický vztah pak dokresluje doplňujícím rozčleněním na vysoké a nízké diskursy o filmu (*high-brow/low-brow discourses*). Srov. McWhirter, „Film Criticism in the Twenty-First Century“.

16) To v případě ANT zahrnuje zejména (kontroverzně přijímanou) ekvivalenci mezi lidskými a nelidskými aktéry. Teze, že věci mohou jednat (nebo k jednání přispívat), je v menší míře důležitá i pro afinitní rétoriku, jejíž součástí se, jak uvidíme, stávají např. předměty vystavené v pokojích youtuberů: merchandising, sběratelské předměty, knihy nebo fyzické kopie filmů.

17) Je však třeba zmínit, že nejde o týž sociální konstruktivismus, jak jej pojímá např. birminghamská škola kulturních studií, podle níž média a jejich recepce představují prostor interpretačních střetů mezi reprodukcemi dominantního společenského řádu a různými typy vyjednávacích či opozičních pozic, jež tento řád v proměnlivé míře přejímají nebo mu naopak vzdorují. ANT se naproti tomu vyhýbá snaze vysvětlit jednání aktérů skrze působení širšího společenského pozadí, ať už jej nazveme kolektivním nevědomím, kapitalismem, třídou, nebo patriarchátem, srov. Latour, *Reassembling the Social*, 137. Mohli bychom tak například tvrdit, že videorecenze jsou formovány neoliberální či neofeudální politikou platform, již je YouTube součástí. K takovému vysvětlení se tato studie neuchýlí a pokusí se vysledovat vazby, jež jsou konkrétnější, bližší a snáze dohledatelné.

18) Rita Felski, *Hooked: Art and Attachment* (Chicago: The University of Chicago Press, 2020), 7.

19) Tamtéž, 5–6.

Felski dále rozlišuje mezi třemi vrstvami napojení na umělecké dílo: naladěním (*attunement*), identifikací a interpretací. Afinita, jak je zde chápána, přitom zahrnuje první dvě. Skrze naladění se teoretička snaží postihnout unikavý stav, v němž pociťujeme dokonalou synergií s uměleckým dílem, ať už při poslechu písně, sledování filmu, nebo vnímání galerijního exponátu. Řečeno vzletně, jde o chvíle, kdy ve vztahu k dílu pociťujeme silnou a mnohdy těžko uchopitelnou intuitivní náklonnost či souznění, a to bez ohledu na jeho sofistikovanost či řemeslnou kvalitu. Felski odkazuje k muzikologickým pracem využívajícím pojem naladění (*Stimmung*) Martina Heideggera a nabízí následující definici:

Naladění není specifický afekt, ale stav afikovanosti [...]. Nejde o pociťování-něčeho, ale pociťování-s-něčím: vazbu, která je více než součtem svých částí. Oproti tzv. kontejnerovým teoriím emocí, kdy osoba vnitřně prožívá pocity ve vztahu k externímu objektu, je naladění o věcech, které rezonují, sladují se a potkávají se spolu.²⁰⁾

Druhou vrstvou napojení je identifikace. Tu Felski rozšiřuje nad rámec běžně chápaného empatického vztahu, kdy se coby čtenáři či diváci napojujeme na fikční protagonisty a soucítíme s nimi. Ukazuje například, že identifikovat se nemusíme jen s filmovými či románovými hrdiny, ale také s autory (spisovateli, režiséry), jejich charakteristickými styly nebo širším souborem estetických či žánrových norem. Kde končí jedno a začíná druhé? Identifikace s fikcí je v tomto směru hybridní.²¹⁾

Jak dále demonstrovuje koncept poloodpojenosti, napojení na fikci nikdy není úplné, ale v proměnlivé míře osciluje mezi odstupem a ponořením.²²⁾ Felski tak nabourává představu, že akademici a jiní školení odborníci zaujímají k uměleckým dílům především kritickou distanci a mimo jiné tvrdí, že i sdílený ironický odstup může být typem blízké identifikace. Tato studie k oscilaci mezi oběma polohami napojení přistupuje z druhé strany a dokládá, že i ve zdánlivě silně emocionálním a osobním typu kritiky existuje prostor k souběžné distanci. Místo poloodpojenosti se pak v afinitní rétorice spíše nabízí hovořit o polonapojenosti, jelikož její výchozí dimenzí není odstup, ale blízkost a náklonnost.

Také sociolog Antoine Hennion používá termín napojení, aby pojmenoval způsob, kterým se milovníci hudby vztahují ke svým oblíbeným písním, skladatelům nebo interpretům. A k definici napojení, jak jsme si ji dosud vymezili, přidává důležitý rozměr komunity znalců či amatérů, v níž se způsoby napojení sdílejí, překrývají a diferencují. Hennion vyzývá k tomu, abychom

[...] sledovali cesty, jimiž díla a jazyky, ale také těla, společnosti, objekty, texty a zápisů, způsoby souzení a způsoby poslechu cirkulují, produkují soubory děl, publi-

20) Tamtéž, 42.

21) Tamtéž, 104–105.

22) Zde se Felski opírá o anglický termín *semidetached*, kterým John Plotz označuje paradoxní povahu moderní estetické zkušenosti, kdy jsme coby čtenáři či diváci souběžně ponořeni uvnitř fikce a zároveň se nacházíme mimo ni. Srov. John Plotz, *Semi-Detached: The Aesthetics of Virtual Experience since Dickens* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2018). Výraz *semidetached* (případně s pomlčkou, *semi-detached*) se v běžné angličtině používá k označení dvojdomku s jednou sdílenou zdí. Aby český ekvivalent v kontextu této studie dával smysl, budu používat doslovnější překlad *poloodpojenost* a *polonapojenost*.

ka čím dál více schopná a ochotná tato díla vnímat a obecněji také kolektivní rámce umožňující rozšíření této aktivity ve vší její diverzitě.²³⁾

Jinými slovy, napojení jakožto vášnivý vztah k umění kromě jedinců, uměleckých děl a bezprostředně přidružených aktérů zahrnuje také další jedince či celé skupiny, jež se napojují podobně či různě. Kolektiv přitom, jak Hennion jinde poznamenává, „není skrytou pravdou vkusu, ale jeho nutným počátečním bodem“.²⁴⁾ Postoje k umění tedy nejsou nahlíženy z pohledu předem dané třídní či jiné společenské determinace, ale z pohledu toho, jak se v kontaktu s ostatními teprve formují, tříbí a proměňují. Právě kolektivní rozměr afinity zachytí i tato studie, ať už na úrovni zkoumaných videorecenzí, nebo na obecnější úrovni typů filmové kritiky.

Jak mezi řádky vyplývá i z dosud řečeného, napojení coby vztah k uměleckým dílům může vstupovat do různých rámců. Pro Henniona jde primárně o vkus milovníků hudby. Pro Ritu Felski zase o akademickou a obecněji pedagogickou praxi spjatou hlavně s literární teorií. V tomto textu se afinita projevuje jako ústřední rys filmověkritického rétorického stylu, a je tudíž rétoricky vytvářená a performovaná. Není zkoumána například ve chvílích, kdy se rodí při kontaktu s filmy v kině, ale poté, co ji zprostředkovávají videorecenze, další mediální výstupy či komentáře. Chápání afinity jako rétorické kvality přitom otevírá cestu ke zkoumání a rozpoznávání konkrétních komunikačních prostředků jak ve vztahu kritiků a recenzovaných filmů, tak ve vztahu kritiků a jejich diváků či čtenářů. Současně zakotvení afinity v koncepci rétorických ekologií umožňuje vedle lidské komunikace potenciálně zohlednit také přítomnost nelidských aktérů v celém procesu. Představme si tedy ještě nástroje a koncepce rétoriky, jež nám umožní projevy afinity pojmenovat a rozkrýt.

Podobně jako David Bordwell ve své monografii o interpretačních a rétorických strategiích filmových kritiků 70. a 80. let, i tato studie se opírá o tři kánony klasické rétoriky: invenci, dispozici a elokuci.²⁵⁾ Invence postihuje způsoby, jakým řečníci — v našem případě kritici — vytvářejí své argumenty. Dispozice se vztahuje ke strukturování argumentů a rétorických projevů obecně. Elokuce pak označuje rejstřík stylistických prostředků, jimiž kritici posilují pádnost svých verdiktů, ať už v podobě zabarvených výrazů, dvojsmyslů, či metafor.²⁶⁾

Oproti textové kritice jsou videorecenze typem audiovizuální kritiky, což s sebou obnáší i několik modifikací. Součástí kritického projevu jsou nejen slova, ale také často ukázky z filmů a jiné obrazové či zvukové vsuvky, jež vstupují do struktury recenzí a mohou podporovat jednotlivá tvrzení. Součástí stylu (elokuce) je pak například střih nebo další postprodukční úpravy. V případě youtuberů se nadto nabízí oživit také pátý rétorický kánon: proslovení či přednes. Zatímco moderní kritika byla dlouho takřka exkluzivní záležitostí psaného projevu (nebo tak alespoň byla rétorickými teoretiky pojímána), globali-

23) Antoine Hennion, *The Passion for Music: A Sociology of Mediation* (London: Routledge, 2016), 268.

24) Antoine Hennion, „Pragmatics of Taste“, in *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, eds. Mark D. Jacobs – Nancy Weiss Hanrahan (Oxford: Blackwell, 2005), 134.

25) David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 205–223.

26) Ke klasickému pojetí rétoriky více viz Aristotelés, *Rétorika* (Praha: Rezek, 2010).

zované rozšíření online videa s sebou přineslo rozměr tělesnosti, gest, hlasových tonalit či změn tempa řeči.

Videorecenze se spoléhají na takzvané toposity (topoi), opakující se rétorické figury či ustálené argumenty. Právě k artikulaci těchto toposů bude směřovat rozbor videorecenzí zejména ve své první části, kde postihne charakteristický způsob hodnocení filmů. Kritici také opodstatňují své verdikty etickými, patetickými nebo logickými apely. To znamená, že se odvolávají na svoji (či jinou relevantní) autoritu, apelují na emoce nebo na rozumové (logické) uvažování. Jak uvidíme, afinitní rétorika zkoumaných videorecenzí je poměrně výrazně patetická. Současně však dokáže často apelovat na racionální hledisko a konstruovat svůj étos na bázi autentizujících prostředků.

Jestliže bychom chtěli výhradně zkoumat rétorické strategie vybraných videorecenzí coby typ audiovizuální komunikace, s dosud představeným, lehce modifikovaným klasickým pojetím rétoriky bychom si zřejmě vystačili. Jenže výše popsané chápání afinity zachází dále než jen k izolovanému vztahu mezi jedincem a uměleckým dílem, potažmo jednostranné komunikaci kritika ke svému publiku. A mobilizuje přitom další aktéry, již nejsou jen kognitivní, emocionální či estetičtí, ale také materiální a technologičtí. Navíc, jakožto relační přístup se soustřeďuje na vztahy mezi věcmi. Lze tedy uchopit rétoriku tak, aby nám tyto aktéry a jejich vazby umožnila nahlédnout? A pokud ano, které koncepte rétoriky k tomu budou nejužitečnější?

Jenny Edbauer přichází s konceptem rétorických ekologií, jež líčí jako komplexní propletenost věcí, bytostí a pocitů; hustě provázané dynamické sítě asociací, cirkulujících afektů a myšlenek.²⁷⁾ Označení ekologie zde nahrazuje statictější model rétorické situace a sugeruje živoucí, neustále se proměňující soubor zasítovaných organismů. Ke snazšímu pochopení Edbauer využívá biologickou metaforu rétoriky jako viru. Rétorika je nakažlivá, šíří se z jednoho bodu do druhého a přitom mutuje. Podobně Douglas Eyman vztahuje koncept informačních ekologií k cirkulaci rétoriky v digitálních médiích a uvádí, že „jakákoli metoda pro průzkum a výzkum cirkulace musí vzít v potaz nejen aktéry, sítě a interakce, ale také specifickou artikulaci médií a technologií uvnitř těchto sítí“.²⁸⁾

Důsledky takového modelu pro klasické pojetí rétoriky jsou trojí. Zaprvé není možné rétoriku ohraničit jako izolovanou komunikační promluvu řečníka k publiku, neboť „rétorika se již vynořuje infikovaná virálními intenzitami, jež cirkulují v sociálním poli [...] [a] ta samá rétorika může [následně] infikovat a propojit různé procesy, události a těla“.²⁹⁾ Zadruhé dochází k rozšíření rejstříku rétorických aktérů, tedy souboru entit či jevů, jež mohou rétoricky jednat, a to s ohledem na „vzájemnost materiální praxe, ztělesněné zkušenosti a diskursivní reprezentace, jež každodenně operují ve veřejných prostorech“.³⁰⁾ A zatřetí se posouvá tradiční představa o rétorice od přesvědčovací komunikace směrem k neintencionálnímu působení na svět.³¹⁾

27) Jenny Edbauer, „Unframing models of public distribution: From rhetorical situation to rhetorical ecologies“, *Rhetoric Society Quarterly* 35, č. 4 (2005), 5–24.

28) Douglas Eyman, *Digital Rhetoric: Theory, Method, Practice* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015), 89.

29) Edbauer, „Unframing models of public distribution“, 14.

30) Tamtéž, 21.

31) Lépe než rétorické ekologie tuto neintencionalitu postihuje koncept ambientní rétoriky Thomase Rickerta. Ten rétoriku chápe jako jednu z modalit naladění (*attunement*) na svět a rovněž do ní vedle lidí zahrnuje

Afinitní rétorika tedy nezačíná u zkoumaných videorecenzí, ale ani u nich nekončí. Nese v sobě stopy existujících rétorických toků a následně se přelévá dále, mezi diváky videí nebo na další mediální kanály. Současně je formována prostředím, z něž vyrůstá a v němž se dále šíří, což v tomto případě zahrnuje uživatelské i tvůrčové rozhraní YouTube (po případě dalších sociálních sítí s přidruženými účty), systém algoritmů, komentářové sekce videí, další nerecenzní videa, předměty v pokojích youtuberů nebo tacitně sdílené rétorické prvky. Přičemž pokud afinitní rétorika nabývá kolektivních rozměrů či vykazuje sdílené rysy, nelze hovořit o přímém vlivu jednoho aktéra (či uskupení aktérů) na druhého, jako spíše o relacích založených na podobnosti a příbuznosti, o rezonancích a ozvucích.

Výzkumný vzorek a jeho vymezení

Následující rétorická analýza se primárně zakládá na rozboru videí trojice YouTube kanálů Medojed, Toren a Hroty Algernona. Ačkoli existují i jiné tuzemské kanály, na nichž bychom s větší či menší četností našli filmové videorecenze, zvolení youtuberů patří v dané kategorii mezi ty vůbec nejpobulárnější.³²⁾ Zároveň jde o tvůrce, kteří zastávají velmi podobný pohled na film či popkulturu a kteří mezi sebou utvářejí další vazby: pořádají společné streamy nebo si vzájemně komentují videa. Takový výběr tedy neobsáhne úplné spektrum filmových videorecenzí na českém YouTube, ale nahlédne jeho divácky nejúspěšnější a vnitřně relativně homogenní projevy.

Jádro výzkumného vzorku se skládá z filmových videorecenzí, jež byly na trojici vybraných kanálů publikovány v průběhu roku 2021.³³⁾ Důvod pro toto časové vymezení spočívá zejména v odlišné délce působení trojice youtuberů. Například Medojed je na YouTube aktivní již od roku 2010, Toren od roku 2013, Hroty Algernona pak od roku 2019. Každý z tvůrců přitom prochází postupným získáváním kompetencí, jež kromě performativních schopností zahrnují také dostupnost technického vybavení potřebného k vytváření videí (kamery, střihačské programy, mikrofony...) a posuny v jejich využívání. Uplynulý rok lze přitom označit za období, v němž se tvorba těchto youtuberů nejvíce blížila srovnatelné úrovni, jakkoli jde o těžko ohraničitelný proces procházející neustálým vývojem. Diachronně orientovaný výzkum reflektující postupnou profesionalizaci, konvencionalizaci a transformaci jednotlivých kanálů by si zasloužil samostatnou pozornost, která však již překračuje limity této studie.

široké spektrum nelidských aktérů. Ambieneci pak ilustruje mj. na procesu kvašení vína, na jehož výsledné chuti se spolupodílí svit slunce, půda, voda, regionální specifika nebo druh hroznů. Rétorika je pro Ricketta „responzivní způsob vyjevování světa pro druhé, který je nastolován afektivními, symbolickými a materiálními prostředky, tak aby (alespoň potenciálně) přeladil či jinak transformoval, jak ostatní obývají svět do takové míry, jež si vynucuje určitou akci (ta může samozřejmě zahrnovat i nezlomnost, odmítnutí, nebo dokonce apatii)“. Thomas Rickert, *Ambient Rhetoric: The Attunements of Rhetorical Being* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013), 162.

32) Medojedův kanál v tuto chvíli sleduje 95,6 tisíc odběratelů, Toren 64,7 tisíc odběratelů a Hroty Algernona 36 tisíc odběratelů. Je zároveň třeba dodat, že tito tvůrčí se nevěnují pouze reflexi filmů. Vedle seriálů se výbĕrově zabývají i videohrami (a pořádají mj. herní streamy na platformě Twitch), potažmo vším popkulturním, co sami označují za nerdovské či geekovské.

33) Celkem se jedná o 48 videorecenzí ve vyváženém poměru mezi všemi třemi kanály (Medojed 15, Toren 17, Hroty Algernona 16 recenzí).

Videorecenze zde označuje video, v němž jeho autor-recenzent přímo vystupuje (ať už jako na videu viditelný performer, nebo prostřednictvím voiceoveru) a hodnotí vybraný film. Obvykle se jedna videorecenze věnuje jednomu filmu, ve výjimečných případech může obsáhnout dva či více snímků. Recenzované filmy v době zveřejnění videorecenzí aktuálně vstupují (či nedávno vstoupily) do tuzemské kinodistribuce nebo se objevily na v tuzemsku dostupných streamingových platformách (zejména Netflix, HBO). Tímto se liší od dalších videí, v nichž se youtubeři hodnotícím způsobem vyjadřují k filmům staršího data (typicky např. Medojedova satirická série *Filmstalker* často doplněná o později zveřejněný „skutečný“ názor youtubera).³⁴⁾

Vzhledem k relačnímu zaměření teorie aktérů-sítí a zmíněným koncepcím afinity a rétoriky byla zkoumána také nerecenzní videa trojice kanálů z příslušného období, videa související s recenzovanými filmy (typicky reakční videa na trailery k filmům, viz dále rozbor videí o filmu *Duna*), komentářové sekce videí a instagramové účty trojice youtubeřů.³⁵⁾ Slovní sdělení zkoumaných videorecenzí byla přepsána do textové podoby a spolu s audiovizuálním obsahem videorecenzí následně podrobena rétorickému rozboru dle výše uvedených analytických nástrojů. Charakteristické rysy videorecenzí (opakující se toposy, způsoby oslovování diváků atd.) byly poté vztaženy k širšímu vzorku sledovaných videí a mediálních výstupů. Vazby na videorecenze jiných kanálů, případně jiných typů filmové kritiky, se v následujícím textu opírají o příslušnou odbornou literaturu či jiný existující výzkum.

Videorecenze jsou primárně archivovány ve formě video souborů, alternativně pak ve formě prepisů v textovém souboru. Příspěvky publikované na Instagramu, včetně tzv. Instagram Stories, jsou archivovány ve formě screenshotů.

Polonapojená identifikace

Jak již vyšlo najevo z předešlé diskuze o afinitě, (nejen) kritické napojení na umělecké dílo je vždy polooodpojené či polonapojené; je kombinací rozumové reflexe a emocionálních, osobních či materiálních pout, ať už je souhrnně nazveme naladěním, či identifikací. Podle Rity Felski lze právě toto vnímat jako jistou známku ekvivalence mezi tzv. amatéry, laiky či fanoušky na jedné straně a profesionálními kritiky, akademiky a odbornými experty na straně druhé.³⁶⁾ Různí kritici a milovníci umění se mohou napojovat různým způsobem a různě intenzivně, ale obecnější vrstvy tohoto napojení budou mít společné.

34) Videorecenze se rovněž odlišují od audiovizuálních esejí, přestože stejně jako ony využívají záběry z filmů či jejich upoutávek. S těmi však — alespoň ve sledovaném vzorku — nad rámec stříhového včlenění do videa dále nemanipulují a zařazují je primárně pro ilustraci či vizuální ozvláštnění. S ohledem na práci s filmovým materiálem tak videorecenze mají o něco blíže k filmovým video-přednáškám, jakkoli oproti nim nevyužívají ukázky k podpoře svých argumentů. Srov. Jiří Anger, „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Iluminace* 30, č. 1 (2018), 5–27.

35) Instagram je síť, na níž jsou všichni tři youtubeři nejvíce aktivní. Mají sice své profily také na Facebooku, kde však pravidelně přispívá pouze Toren, zatímco Medojed a Hroty Algernona ve zkoumaném období jen minimálně nebo vůbec. Toren navíc na Instagramu provozuje dva paralelní účty, jeden tzv. osobní a druhý pojmenovaný *NovinkovýMix+*, kde uvěřuje filmové aktuality, o nichž na YouTube zároveň natáčí videa.

36) Felski, *Hooked*, 4–5.

Tato kapitola se věnuje způsobům, jakými se polonapojenost odráží v afinitní rétorice, tedy jak je polonapojenost rétoricky vytvářena a performována. Jde přitom o polonapojenost, jež se silně váže k jednomu druhu kinematografie: hollywoodské produkci, která je mnohdy součástí rozsáhlejších fikčních univerz, filmových sérií nebo franšíz.³⁷⁾ V možnostech studie není dotknout se veškerých rovin a prvků této afinity. Postihne nicméně následující důležité roviny: 1) osobní vazby jednotlivých recenzentů (životní zkušenosti, zážitky), 2) sdílené preference souboru estetických norem (klasická hollywoodská nara-ce), 3) reflexivní postoje k filmověprůmyslovým praktikám a 4) materiálně-sémiotické vazby k filmům, franšízám či typům filmové reflexe (předměty figurující ve videorecen-zích).

Obecněji se pak polonapojený rétorický vztah k hollywoodským filmům zakládá na směsi náklonnosti a distance, jež v sobě obsahuje intuitivní naladění i identifikační roz-měr. Takto vytyčenou rétorickou afinitu k filmům lze přitom vnímat jako společnou pro zdánlivě opoziční kritické školy, fanouškovskou i sofistikovanou. Než se však k tomuto ná-črtu rozsáhlejší rétorické ekologie dostaneme, nejprve se podívejme, jak se afinitní rétori-ka konkrétněji projevuje v tuzemských videorecenzích.

Všichni zkoumaní youtubeři vykazují menší či větší míru osobní zainvestovanosti do recenzovaných filmů. Filmy v tomto smyslu obvykle recenzenty přenášejí do jejich dětství či raného mládí a evokují vzpomínky spojené jak s diváctvím, tak s rozsáhlejším rezer-voárem osobních prožitků. Toren i Algernon například shodně uvádějí, že z nich marve-lovský film *Shang-Chi a legenda o deseti prstenech* (2021) znovu udělal malé kluky sledují-cí anime nebo hongkongské akční filmy s Jackiem Chanem.³⁸⁾ Rozdílné osobní zkušenosti recenzentů nicméně častěji diferencují jejich hodnocení filmů. Toren například v recenzi pixarovského filmu *Luca* (2021) nostalgicky navazuje děj snímku na svá chlapecká dobro-družství³⁹⁾ a v komentáři pod odměřenou Medojedovou recenzí tento rozměr dále vztahu-je k jejich rozdílnému hodnocení filmu: „Medojed neměl rošťácké dětství! Jinak by tam ty hodnoty viděl! :D“⁴⁰⁾ Takové osobně zabarvené výroky, jež především stvrzují autenticitu recenzentova názoru, se pak mohou rozšiřovat i na větší skupiny obdobně naladěných di-váků a vztahovat se k estetickým či významovým rovinám filmu.⁴¹⁾ Jakkoli tedy životní

37) Nabízí se zároveň ptát se, do jaké míry tuto rétorickou afinitu k hollywoodským (zejména superhrdinským, obecněji franšízovým či animovaným filmům velkých studií) filmům formuje prostředí platformy YouTube, spolu s přidruženými faktory diváckého zacílení a sledovanosti. Ze zkoumaného vzorku videorecenzi vyplývá, že youtubeři chápou reflexi nefranšízových hollywoodských filmů (např. *Poslední souboj*, 2021) jako neatraktivní pro diváky svých kanálů. Současně z profilů youtubeřů na databázi ČSFD lze vyčíst, že sledují a pozitivně hodnotí i jiné filmy, než o kterých natáčejí videorecenze (např. české filmy). Tento institucionál-ní rozměr afinitní rétoriky není s ohledem na výběr recenzovaných filmů ve studii reflektován, je třeba jej však brát v úvahu jako další klastř potenciálně formativních aktérů.

38) Toren, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím!“, YouTube, 3. 9. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=qamFdeyKj0Q&t;HrotyAlgernona,Shang-ChiJeLepšíiHoršíNežJsemČekal!|RecenzeLegendaoddesetiPrstenech!>, YouTube, 3. 9. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=aolOVADkf0E&t>.

39) Toren, „LUCA | Recenze | Pixar vládne! Ultimátní návrat do dětství“, YouTube, 1. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=yiPgvTRv0N8&ab>.

40) Medojed, „Luca Recenze | Disneyfikace Pixarů Započala“, YouTube, 2. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=yrot93bqRa8&ab>.

41) Znovu Toren o filmu *Luca*: „Pixar se vám snaží připomenout, kým jste vlastně vy v minulosti byli, kým jste

zkušenosti a zážitky výrazně vstupují do afinitní rétoriky, navazují se rovněž na rysy hodnocených filmů a získávají sdílený charakter.

Právě s ohledem na estetické preference youtuberů je pro afinitní rétoriku příznacný sdílený topos harmonické jednoty. Ten zahrnuje sumář žádoucích charakteristik, jež se vztahují k vyprávění a stylu filmů a jsou komunikovány např. jako „prokreslenost“, „synchronizace“, „opodstatnění“ či „odůvodněnost“, „přehlednost“ či „orientace“, „živoucnost“ či „živelnost“. Hovoříme-li v tomto případě souhrnně o rétoricky konstruované harmonické jednotě recenzovaných filmů, je to především proto, že zmíněné charakteristiky mají v ideálním případě ústít jednak ve vnitřně kompaktní filmový tvar a zároveň umožnit setřít pomyslné hranice mezi filmy a recenzenty-diváky. Ať už skrze identifikační napojení na protagonisty, fikční světy či tvůrce filmů nebo s tím související unikavější naladění na dané filmy, jež dle recenzentů vede k pohlcujícímu (imerzivnímu) diváckému zážitku.

Zásadním identifikačním bodem jsou pro youtubery v hollywoodských filmech postavy. Nejen hrdinové, ale také například jejich antagonisté. Postavy jsou hodnoceny skrze jejich prokreslenost či hloubku, přičemž čím prokreslenější jsou, tím lidštěji působí a tím snáze se na ně lze napojit. Rodinu z filmu *Shang-Chi* líčí Toren jako „živoucí postavy s emocemi a ne nějaký pitomý figurky v umělém příběhu“.⁴²⁾ Spolu s Algernonem si pak pochvalují vykreslení padoušského otce, který „je hlubší a prokreslenější“⁴³⁾ a navíc „sdílí touhy, ambice a všechno, co dělá, je svým způsobem odůvodněno“.⁴⁴⁾ Kromě samotných postav, jejich profilace a vlastností, je tedy důležité i jejich jednání. To by mělo být dostatečně psychologicky motivované a příčinně navázané na další události. Alespoň tak lze chápat navracející se požadavek youtuberů na opodstatněnost či odůvodněnost dějových motivů. Nežádoucím opakem je vedle zjednodušené charakterizace postav i vypravěčská nahodilost, která vytváří pocit neuspořádaného zmatku.⁴⁵⁾

Topos harmonické jednoty se tedy ocitá v protikladu k souběžně využívanému toposu nesourodého chaosu a jakožto dominantní rétorický prvek se promítá také do hodnocení akčních scén. V nich je kromě jejich stylistického ztvárnění opět důležitá provázanost s vyprávěním a osudem protagonistů. Jak vyplývá z Torenovy převážně negativní videorecenze *Rychle a zběsile 9* (2021), závodní akční sekvence zde selhávají, protože „nemají žádný dopad, žádnou důležitost [...], každá je jenom na efekt [...], nestane [se v nich] nic zajímavého, nic, co by to ohrozilo ty hrdiny nebo záporáky“.⁴⁶⁾ Naopak je podle něj dobře, pokud se akční pasáže drží pravidel časoprostorové kontinuity, jsou transparentní a pře-

jako děti byli, případně pokud jste děti, tak kým teď jste. [...] Pro tenhle druh lidí, kterej se nebojí fantazírovat, kterej se nebojí svých dětinských myšlenek, je tenhle film jako stvořený.“ Toren, „LUCA | Recenze | Pixar vládne! Ultimátní návrat do dětství“.

42) Toren, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím!“.

43) Hroty Algernona, „Shang-Chi Je Lepší i Horší Než Jsem Čekal! | Recenze Legenda o deseti prstenech!“.

44) Toren, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím!“.

45) Algernon o filmu *Reminiscence* (2021): „Několik náhodných momentů kazí dojem z celého filmu, protože máte pocit, že ten film postoupil dál jen díky jakési náhodě.“ Hroty Algernona, „Recenze FREE GUY a REMINISCENCE Dvou Nových Originálních [sic!] Filmů!“, YouTube, 20. 8. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=6w8pu0pBPIA>.

46) Toren, „Rychle a zběsile 9 | Recenze | Došel sérii dech?“, YouTube, 20. 6. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=u-cCW51xmu0>.

hledné. Jako například opět v *Shang-Chi*, kde akce „má kinetiku, skvělý záběrování, nestříhá se tam [a] vy se orientujete v těch scénách“.⁴⁷⁾

Vedle požadavků na soudržnost se stylistická harmonie dotýká také řemeslné poctivosti a virtuozy, jež nevyužívá postprodukce k různým zahlazovacím trikům. Medojed superhrdinskému filmu *Black Widow* (2021) v tomto duchu vyčítá, že v něm schází „dlouhý záběry, kdy člověk vidí, co se děje, a stojí to prostě na kvalitní choreografii. Místo toho tady vidíme zkratkovitý záběry z mnoha úhlů, aby měli herci na to dostatek pokusů tu scénu udělat“.⁴⁸⁾ Takový postoj souzní i se společnou nechutí youtuberů k digitálním efektům, kterým expresivně přezdírají „CGI bordel“. Jejich přemíra či nevhodné využití podle nich přispívá ke sterilní neemotivní akci a současně jde o rušivý prvek, který vytrhává z ponoření do fikce.⁴⁹⁾

Souznění s postavami, filmy a jejich estetickými charakteristikami není jediný způsob, jak videorecenze rétoricky vytvářejí napojení na hollywoodskou kinematografii. Vedle toho youtuberi mobilizují také materiální obsah svých pokojů, v nichž se natáčejí na video při recenzentských výstupech. Obvykle v zadním prostorovém plánu videa vystavují nej-různější předměty, viditelně umístěné na policičkách nebo na zdech místností. Jde přitom zejména o věci navázané na populární filmové franšizy, sběratelské předměty či figurky, kolekce DVD a Blu-rayů, videohry, komiksy nebo knihy. Soubor těchto vystavovaných předmětů zde v nejobecnější rovině slouží jako doklad deklarovaného „nerdství“, jenž stvrzuje afinitu recenzentů k popkulturní produkci nejen na estetické či osobní, ale i na materiální rovině.

V případě videorecenzí Torena, Medojeda a Algernona pak dochází k odlišnostem a dílčím posunům zejména v důrazu na stálost či proměnlivost přítomných věcí.⁵⁰⁾ Medojedovy a Algernonovy videorecenze obsahují více méně stálý soubor předmětů. Masku Iron Mana, figurku a masku Dartha Vadera, další sběratelské figurky, knihy a filmové nosiče (Medojed); nástěnné puzzle či obrázky postav z Hvězdných válek a superhrdinů Marvel, kolekce her na PlayStation a sběratelské figurky včetně jednooké příšery z videoherní série *Doom* (Algernon). Torenova videa pak s předměty v pozadí pracují vůbec nedynamičtěji a často se proměňují s ohledem na recenzovaný film. Zatímco například v recenzi na režisérský sestřih *Ligy spravedlnosti Zacka Snydera* (2021) figuruje stejnojmenný komiks, česká publikace *Encyklopedie komiksového filmu* a další komiksové sešity či hry se superhrdiny z recenzovaného filmu,⁵¹⁾ ve videu o *Rychle a zběsile 9* je to pro změnu kniha

47) Toren, „Shang-Chi a legenda o deseti prstech | Recenze | Já už ničemu nevěřím!“.

48) Medojed, „Black Widow Filmová recenze“, YouTube, 9. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=OTNwBJ5hKoI>.

49) Viz např. Torenovu recenzi druhého dílu série *Venom*, kde mj. zaznívá: „Akce sterilní, bojují spolu jedničky a nuly, ale reálně u toho necítíte žádný emoce, žádný strach.“ Toren, „Venom: Carnage přichází | Recenze | Fakt je to tak těžký udělat dobře?“, YouTube, 17. 10. 2021, cit. 24. 2. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=rozNAl7DavU&t=766s>.

50) Obsah pokojů coby pozadí videa přitom není ve zkoumaných videorecenzích přítomen vždy. Zejména Toren a Algernon střídavě využívají také digitálně klíčovaného barevného pozadí (Toren) nebo videorecenze sestřihávají pouze z filmových úryvků a sami v recenzi figurují jen prostřednictvím voiceoveru (Algernon). Medojed pak s pozadím ve formě policiček zaplněných předměty operuje nejčastěji a nejstabilněji, jakkoli i on dříve v recenzích využíval klíčovaného pozadí.

51) Toren, „Liga spravedlnosti Zacka Snydera | Recenze | Vytoužené vykoupení?“, YouTube, 20. 3. 2021, cit. 24. 2. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ByJ8EOmATcI&ab>.

Encyklopedie akčního filmu nebo nosič se starším hollywoodským filmem *Nebezpečná rychlost* (1994).⁵²⁾

Právě druhé jmenované video přitom dobře ilustruje, jak tyto předměty mohou spolu-vytvářet nejen materiální afinitu youtuberů k popkultuře, ale také rétoricky působit v konkrétních recenzích. Jde přitom o nepřímé působení, jež lze plně aktivovat až diváckou responzí na videorecenzi. Právě to činí uživatel DiPOCZ11 v komentáři pod videem: „Mocením *Nebezpečnou rychlost* v pozadí. Jeden z mých nejoblíbenějších akčňáků!“ Na což Toren reaguje lajkem a stručnou souhlasnou odpovědí.⁵³⁾ Vzhledem k negativnímu hodnocení *Rychle a zběsile 9* tedy nosič se starším hollywoodským snímkem ekvivalentního typu („závodní“ akční film) ve videu účinkuje i jako pozitivní filmová alternativa, již sice recenzent explicitně nezmiňuje, ale k níž se tímto způsobem hlásí. Cílená aranžovanost prostředí je z videí zřejmá a zejména u Torena prozrazuje youtuberovu intenci. Současně ale tyto věci rétoricky spolujednají nezávisle na recenzentském projevu a jsou tak ještě více závislé na aktivitě diváků.

Estetická, osobní a materiální afinita videorecenzí sugeruje silnou náklonnost k hollywoodské produkci. Od ní se odvíjí také druhá rovina jejich rétorické polonapojenosti, která však vůči Hollywoodu zaujímá distancovanější postoj. Vazba k estetickým soudům se trvá i zde, osciluje mezi kladnými a zápornými verdikty a dodává afinitní rétorice další vrstvu. Tento odstup se projevuje především v rozpoznávání konvenčních aspektů hollywoodské tvorby a jejich vazeb na komerční zájmy studiových gigantů. Jestliže v minulých případech afinita převážně vyrůstala z mechanismů identifikace či naladění a metafor diváckého splnutí s filmy, zde častěji reflexivně ohledává hranice možného napojení.

Medojed, jehož nerecenzní videa se dotýkají také scenáristické praxe nebo práce s klišé, ve filmech například rozpoznává přítomnost kanonických typů vyprávění. *Shang-Chi* s odkazem na monomýtus Josepha Campbella charakterizuje spojením „tradiční hero's journey“ a popisuje jej jako věčně se navracející, všeobecně populární narativ přesahující kontext tvorby studia Marvel.⁵⁴⁾ Rámec typických studiových tendencí jinak představuje nejčastější motiv průmyslově-estetické reflexe, který využívají všichni zkoumaní youtuberi. Konvencionalizovanou podobu filmů označují různými obměnami výrazu „typická marvelovka/disneyovka/pixarovka“, což v případě každého ze studií může znamenat soubor jiných vlastností.

Videorecenze filmů Marvelu například často komentují způsob, jakým studio dále buduje a větví svoje fikční univerzum. Přičemž pozornost recenzentů tyto strategie obvykle získávají ve chvíli, kdy nepatříčně zastihují vývoj postav a příliš okatě dávají najevo, že jejich účelem je jednotlivé filmy propojit a nalákat fanoušky na další díly.⁵⁵⁾ Youtuberi se zde prezentují jako diváci, kteří mají tvorbu těchto velkých studií rádi, ale zároveň nejsou fanouškovsky zaslepení. Jejich postoje se přitom buď přiklánějí k více negativnímu kritické-

52) Toren, „Rychle a zběsile 9 | Recenze | Došel sérii dech?“.

53) Tamtéž.

54) Medojed, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech Recenze + Rozdíly Oproti Komiksům“, YouTube, 4. 9. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=IHBqTHc4JiY&t=723s>.

55) Jako například v Algernonově recenzi *Shang-Chi*, kde „místo abychom viděli postavy, jak se změnily a jejich rozpoložení, tak je tu komediální scénka lákající na další MCU filmy“. Hroty Algernona, „Shang-Chi Je Lepší i Horší Než Jsem Čekal! | Recenze Legenda o deseti prstenech!“.

mu pohledu na příliš unifikující a tržně orientované praktiky, jaké v novodobé produkci studia Disney pozoruje Medojed.⁵⁶⁾ A nebo jistou repetitivnost, konvenčnost a nenáročnost hollywoodských filmů podávají jako nevyhnutelnou a ve svém důsledku přijatelnou součást plánovaně serializované tvorby, která zdařile naplňuje svůj zábavní rozměr a neusiluje za každou cenu o originalitu či umělecký přínos.⁵⁷⁾ Videorecenze tak rétoricky rozlišují mezi různými typy vazeb. Pokud však vazby filmů k studiovým franšízám či marketingovým potřebám příliš zastíní vazby, jež si lze divácky vytvořit k postavám, příběhům a fikčním světům, vzniká mezi recenzenty a filmy bariéra, kterou nejde překročit.

Předestřenou polonapojenost můžeme vztáhnout k normám takzvané fanouškovské kritiky. Akcent na osobní napojení vůči fikčním dílům, jež události či významy filmů provazuje s životními zkušenostmi a zážitky, se nabízí vysvětlit jako typ emocionálního realismu příznačného pro fanoušky.⁵⁸⁾ Jenkins v tomto smyslu hovoří o fanoušcích televizních seriálů a jejich estetické ideály dále váže právě k epizodickému vývoji seriálové fikce. Ideály koherence a věrohodnosti vztahuje například k dodržování dříve nastolených pravidel fikčního světa seriálu i ke kontinuitě v chování postav, v němž by podle fanoušků nemělo docházet k odchylkám odporujícím vnitřní logice seriálu. Kritérium komplexity pak souvisí především s dalším vývojem postav, o nichž by se fanoušci měli ideálně s postupujícími epizodami dozvídat čím dál více informací (např. o jejich minulosti) a jejichž povahy by se měly čím dál více prohlubovat.⁵⁹⁾

V mnohém jde o ideály velmi podobné toposu harmonické jednoty, jak jsme si jej na videorecenzích představili výše. Současně však youtubeři tento typ napojení uplatňují nejen na filmy, jež podobně jako seriály tvoří řadu provázaných dílů, ale také na snímky, jimž žádné dřívější díly nepředcházejí. Tento posun lze vysvětlit styčnými body s rétorikou zahraničních fanouškovských kritiků působících na YouTube, kteří rovněž vytvářejí afinitu k hollywoodským velkofilmům na základě identifikačního splynutí s hrdiny a celkové koherence filmů. Příkladem může být série kritických videí kanálu Red Letter Media na adresu prequelové trilogie *Hvězdných válek*, jejichž tvůrci filmu s podtitulem *Skrytá hrozba* mimo jiné vytykají nefunkčnost protagonistů, na něž se nelze napojit, orientovat se jejich prostřednictvím v ději a vytvořit si k nim emocionální pouto.⁶⁰⁾ Formálně se tato videa od

56) Např. ve videu k filmu *Cruella* (2021), který je už v názvu videorecenze označen za produkt opatrné neinovativnosti studia. Medojed v recenzi následně dochází k tomu, že podle něj „Disney nedovoluje svému týmu točit filmy, který by se netýkaly Marvelu nebo jejich bejvalech úspěšnejch pohádek nebo Star Wars.“ Medojed, „Cruella Ukazuje Že Disney Se Bojí Být Originální | Recenze“, YouTube, 4. 6. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=NzGjBEE3Jjs>.

57) Toren o *Shang-Chi*: „Je mi jasné, že si bude řada lidí fukat na čelo, že jsem nějaký Marvel fanboy [...] ale myslím, že je to naopak, že já jsem naopak schopný vnímat, že tohle je spotřební produkt, tohle je blockbuster, tohle nemá žádný vyšší ambice, má to pouze zabavit.“ Toren, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím!“.

58) Henry Jenkins spojuje emocionální realismus s feminním typem fanouškovského čtení, které si na seriálové fikci všímá především jejího vztahového rozměru, postavy vnímá jako komplexní bytosti, jejichž život jako by pokračoval i mimo obrazovky, a dramatické události vztahuje k vlastní žité zkušenosti. Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participation Culture* (New York: Routledge, 1992), 109–121.

59) Tamtéž, 88–121.

60) Petr Veinhauer, „Filmová kritika podle Red Letter Media“ (Seminární práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2022).

zkoumaných tuzemských videorecenzí v mnohém liší, rétoriku postavenou na afinitě — včetně odstupu od průmyslových praktik — však sdílejí.

Taková polonapojenost na hollywoodskou kinematografii pak v širším smyslu odpovídá estetickému konzervatismu, který si udržuje afinitu k normám takzvané klasické narace, jak je vymezil teoretik David Bordwell. Klasické normy tvoří estetický standard nejen uvnitř hollywoodské kinematografie, ale představují rovněž jakýsi univerzálně srozumitelný typ filmového vyprávění hojně užívaný i v regionálních či lokálních kinematografiích. Jejich důležitým rysem je důraz na ucelenost a jednotu. Dějové linie jsou uzavírány, události jsou kauzálně propojovány a jednání postav vychází z jejich psychologické profílace. Styl se podřizuje akci, umožňuje snadnou identifikaci s hrdiny, a je proto někdy označován za neviditelný: příliš na sebe neupozorňuje a řídí se pravidly časoprostorové kontinuity.⁶¹⁾ Ústřední vlastnosti klasické narace přitom nelze oddělit od jejich diváckého, a tím pádem i rétorického účinku. Pokud jsou hollywoodské filmy přesvědčivé, tak obvykle proto, že nás úspěšně vtahují do svých fikcí a dávají nám alespoň částečně zapomenout na to, že sledujeme film. Jejich kýženým účinkem je stav pohlčení, v němž se publikum napojí na protagonisty a prožije s nimi napětí i katarzi.

Preference klasických norem přitom odpovídá nejen výše zmíněným fanouškovským recenzentům, ale také rétorice filmových kritiků z prestižních kulturních magazínů typu *The New Yorker*. Ti, jak si všímá Carl Plantinga, již v minulých dekáдах často odsuzovali novodobé blockbustery za jejich orientaci na povrchní spektakl, unikavou vzrušivost a lacinou fascinaci zvláštními efekty. Naopak nostalgicky vzývali filmy klasické éry, jež umožňovaly sympatizující napojení na hrdiny či hrdinky a vyznačovaly se patosem a vrstevnatostí emocionálního prožitku.⁶²⁾ V tomto směru se tedy youtubeři nijak nevzdalují od takzvané profesionálních kritiků, ale naopak s nimi nacházejí společnou řeč. Jak dokládá rozbor videorecenzí, vztah těchto kritiků k filmům zůstává i dnes v mnohém velmi tradiční: upřednostňuje emoce před atrakcemi, klasickou kontinuitu před postklasickým spektaklem a pohlující návštěvu kina před obývací projekcí.

Polonapojenost sdružující intuitivní emocionální náklonnost k postavám, světům a způsobům vyprávění se zdrženlivým odstupem ke konvencionalizovaným a obecněji průmyslovým rovinám hollywoodské produkce tak tvoří sdílený rys rétorické ekologie procházející zdánlivě protikladnými kritickými školami, typy médií i národními hranicemi. Videorecenze přitom ukazují, jak tento typ afinity může oproti textovým recenzím získávat nové rétorické vrstvy a kromě estetických, osobních a jiných identifikačních vazeb zapojovat také vazby materiální, zejména v podobě merchandisingu, fyzických nosičů nebo knih.

61) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 156–204.

62) Carl Plantinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* (Berkeley: University of California Press, 2009), 86.

Horizontální a vertikální afinita

Polonapojenost nám nastínila, jaké vazby lze skrze afinitní rétoriku vysledovat ve vztahu k recenzovaným filmům. Napojení youtuberů na hollywoodskou kinematografii, jež se při zběžném pohledu může jevit jako přímočaře emocionální a osobní, je ve skutečnosti tvořené mnoha vrstvami a současně si od hollywoodského průmyslu vytváří distanci. Jestliže koncept afinitní rétoriky rozšiřuje naše nahlížení na tento typ filmové reflexe, pak zejména v možnosti rozeznávat mezi různými úrovněmi afinity (osobní, estetická, materiální, sdílená napříč kritickými školami).

Jak ale v rámci afinitní rétoriky konceptualizovat způsob, kterým youtubeři oslovují své diváky? Na jaké bázi lze vysledovat vazby, které zde vznikají nejen mezi recenzenty a filmy, ale také mezi filmovou propagací, platformou YouTube a jejími nástroji, diváky youtubových kanálů a dalšími sociálními sítěmi?

Zde se nabízí zohlednit dva rozměry afinitní rétoriky: její horizontalitu a vertikality. Horizontalita odkazuje k temporálnímu charakteru afinitní rétoriky, kdy samotná filmová videorecenze představuje jen jeden z bodů časově rozsáhlejšího rétorického kontinua, jež dále zahrnuje například video reakce na filmové trailery a postupně do afinity k filmům vtahuje i diváky kanálů. Horizontálně plynoucí rétorika může časem nabývat různých afektivních či emocionálních kvalit, od počátečního nadšení přes pochyby a následné překvapení až k rozčarování. Na příkladu reakcí na film *Duna* (2021) a jeho propagace si však ukážeme, jak tato rétorická horizontalita umožňuje zesilovat náklonnostní, jednotící a silně emocionální rys afinity k filmům a přenášet jej napříč skupinami aktérů.

Pokud tento příklad rétorické horizontality ukáže, jak vytváření nadšeného napojení na film skrze platformy a sítě stmeluje recenzenta a jeho diváky do souhlasně jednajícího kolektivu, vertikality naopak postihne rozměr rétorické diferenciaci různých názorů, hypotetických i existujících pohledů na filmy. Tento postup si lze představit jako vrstvení možných diváckých responzů, při němž videorecenzenti nahlížejí limity vlastních názorů a reflektují jiné názory a stanoviska. Youtubeři tedy nevytvářejí odstup jen od recenzovaných filmů, ale také od vlastního soudu a svých sledujících, potažmo různých skupin filmových fanoušků. Uplatnění takové rétorické vertikality pak vstupuje například do struktury recenzí, a to i s ohledem na způsob, jakým recenzenti vnímají fungování platformy YouTube.

Ukázkovým případem rétorické horizontality, dosahující výjimečné šíře a intenzity, je fanouškovské nadšení pro film *Duna*. Soustřeďuje se okolo Torena, jeho videí, dalších mediálních výstupů k filmu a komunity jeho diváků. Toto nadšení, popisované Torenem a jeho sledujícími anglickým výrazem „hype“, předchází uvedení *Duny* do kin, kulminuje v čase její premiéry a následně pokračuje v prvních dnech a týdnech kinodistribuce. Videorecenzi filmu sice proto lze považovat za pomyslný střed entuziastického proudu, ovšem v souvislostech celé horizontálně rozvrstvené rétoriky jde pouze o jeden z mnoha po sobě následujících bodů. Dochází tak k významné decentralizaci recenze, která z této perspektivy není samostatnou reflexí filmu, jako spíše katartickým vyústěním a utvrzením dlouho hromaděných emocí. A zároveň odrazovým můstkem k tomu, aby se hype dále přenesl mezi Torenovy diváky, potenciálně je přiměl k návštěvě kina a nakonec vyvrcholil sdílením (nadšených) diváckých dojmů na sítích.

Bezmála nábožné očekávání vytouženého příchodu *Duny* do kin postupně vyvstává ze série Torenových nerecenzních videí a dalšího souvisejícího transmediálního obsahu. Ve dle zpravodajských youtubových videí zahrnujících řadu čerstvých aktualit budují hype také samostatné příspěvky na přidruženém instagramovém profilu Novinkovýmix+⁶³⁾ nebo diskuze o filmu v podcastu Geekec, na němž Toren spolupracuje s dalšími fanoušky či fanouškovskými kritiky a který je živě vysílán na streamovací platformě Twitch.

Co do intenzity zprostředkovaného nadšení pak z tohoto obsahu vyčnívají dvě reakční videa, v nichž Toren sleduje právě zveřejněné upoutávky k filmu a podává k nim svůj komentář. Obě tyto reakce se rétoricky zakládají na silném patosu, jenž je zprostředkováván s důrazem na bezprostřednost, žoviálnost a autenticitu — typické rysy tzv. vlogerů, včetně zahraničních tvůrců videorecenzí.⁶⁴⁾ Toren si ve videích pouští trailery vůbec poprvé a je jimi natolik unesen, že stěží dokáže vyslovit koherentní komentář, a sám na tuto skutečnost upozorňuje. Styl videí je uzpůsoben tomu, aby předával youtuberovy bezprostřední afekty při sledování upoutávky. Video traileru umístěné do pravého či levého dolního rohu zabírá jen o něco více než čtvrtinu obrazu, přičemž zbytku záběru dominují Torenovy tělesné a sporadicky také útržkovité verbální projevy těžko potlačovaného vzrušení: gestikulace rukou, plně soustředěný pohled, užaslé grimasy. Druhé reakční video s podtitulem „Panebože... díky za tohle KOŘENÍ!“ navíc obsahuje zřetelný religiózní podtext evokovaný i náhledovým obrázkem, na němž Toren spíná dlaně k sobě jako při modlitbě.⁶⁵⁾ Což jen podtrhuje výjimečnost *Duny*, s níž se youtuber na více rovinách silně identifikuje: film transcenduje hranice běžných velkofilmů, vychází z jeho oblíbené knihy a je režírován jeho milovaným filmařem.

Pozoruhodné je, že Torenovo slovní hodnocení trailerů se ve vztahu k *Duně* výrazněji neliší od následné videorecenze. Upoutávky zde slouží jako dostatečný doklad výjimečných kvalit filmu, potažmo jako důkaz, že youtuberův předcházející hype byl opodstatněný a v jistém směru prorocký. Výmluvná je zejména tato pasáž:

Všechno z toho, co jsem řekl dřív, že doufám, že uvidím, tak tady vidím. A stejně tak doufám, že to i v tom výsledném filmu bude a já věřím, že to tam bude. Že Denis [Villeneuve] mě nezklame v tomhle.⁶⁶⁾

Toren na základě trailerů rovněž film hodnotí: oceňuje například chemii mezi postavami Paula Atreida a bojovníka Duncana („Skvělej vztah mezi nima, už teď.“)⁶⁷⁾ nebo prá-

63) „NovinkovýMix+“, Instagram, cit. 14. 12. 2021, <https://www.instagram.com/novinkovymixplus/>.

64) Obecněji k autenticitě vlogerů srov. Florencia García-Rapp, „Come join and let's BOND': authenticity and legitimacy building on YouTube's beauty community“, *Journal of Media Practice* 18, č. 2–3 (2017), 120–137. K autenticitě, bezprostřednosti a žoviálnosti populárních anglofonních tvůrců videorecenzí viz David Marshall, „The Dual Strategic Persona: Emotional Connection, Algorithms and the Transformation of Contemporary Online Reviewers“, in *Rethinking Cultural Criticism: New Voices in the Digital Age*, eds. Nete Nørgaard Kristensen – Unni From – Helle Kannik Hastrup (Singapore: Palgrave Macmillan, 2021), 113–135.

65) Toren, „DUNA | Trailer 2 | Reakce | Panebože... díky za tohle KOŘENÍ!“, YouTube, 22. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=bfP8HAYqswI>.

66) Toren, „DUNA | Trailer | Reakce | JE TO KONEČNĚ TADY! Nejočekávanější film roku!“, YouTube, 10. 9. 2020, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=oLUTq6DX9z8&t=2s>.

67) Toren, „DUNA | Trailer 2 | Reakce | Panebože... díky za tohle KOŘENÍ!“.

ci režiséra („Ty krásu, Denis to dokázal, je to skvělý“).⁶⁸⁾ Videorecenze pak tyto prvotní dojmy převážně stvrzuje, nebo ještě překonává. Pro recenzenta, který je po zhlédnutí *Duny* „naplněn láskou, radostí a hajpem“, jde nakonec o nejlepší kinozážitek za poslední roky.⁶⁹⁾

Horizontálně rozvíjená rétorika hypu je s ohledem na kvality *Duny* lemována Torenovými sebeutvrzujícími prohlášeními a s příchodem filmu se převážně deterministicky naplňuje. Souběžně je zde ale také setrvalá linie youtuberových pochybností, jež směřuje k otázce ne/úspěchu filmu v kinech. Přičemž Toren opakovaně vyjadřuje obavy z toho, aby *Duna* vydělala dostatek peněz a studio Warner Bros. odsouhlasilo pokračování. Reakční videa tak vedle patetických apelů divákům důkladně předestírají specifika *Duny* oproti běžným studiovým blockbusterům nebo je ponoukají k tomu, aby si přečetli knižní předlohu. V recenzi Toren rovněž zdůrazňuje důležitost výběru kina, doporučuje pokud možno zvolit pražský IMAX a film zhlédnout v původní verzi s titulky. V závěru videa dodává: „Díky moc, pokud *Dunu* navštívíte a podpoříte v kinech, budu to všechno bedlivě sledovat.“⁷⁰⁾

Se vstupem *Duny* do distribuce se tedy role hypu proměňuje: jeho cílem již není jen vytvořit natěšené očekávání a navnadit publikum, ale zároveň diváky přimět k návštěvě kin a dopomoci tak vzniku druhého dílu. Do šíření nadšených afektů napříč rétorickou ekologií přitom znovu vstupuje také Instagram i Torenovi sledující a další fanoušci. Navzdory Torenovým obavám, že publikum film nepřijme, jsou komentářové ohlasy pod jeho videi ve velké míře pozitivní. Některé z nich pak přímo popisují nadšení, jež se na ně skrze sledované video přeneslo.⁷¹⁾ Prostřednictvím Instagram Stories pak Toren na svém osobním instagramovém profilu sdílí pozitivní reakce fanoušků, případně jejich příběhy z návštěvy kina. Když nakonec vychází zpráva o potvrzeném druhém díle *Duny*, na kanále Novinkovýmix+ se objevuje příspěvek s následujícím textem:

Dokázali jsme to. Druhá *Duna* dorazí v říjnu 2023 a já... já jdu slavit. Tohle je naše vítězství! Zásluha všech, kteří chtěli něco jiného. Šíleně všem děkuji. V životě jsem neměl z žádné filmové novinky takovou radost...⁷²⁾

Podobně jako v případě identifikace youtuberů s klasickými narativními normami zde dochází ke sjednocujícímu napojení recenzentů na hollywoodský film, tentokrát však včetně jeho marketingového a obecněji průmyslového rozměru. Jak z výše uvedeného příspěvku vyplývá, vznik druhého dílu *Duny* chápe Toren jako kolektivní výhru, která ale kromě komunity diváků musí nutně zahrnovat rovněž tvůrce filmu, distribuční společnost Vertical Entertainment a studio Warner Bros. Toren přistupuje na rétoriku nadšeného očekávání vzbuzovanou trailery a dalšími informacemi o projektu, vnáší do ní svoji

68) Toren, „DUNA | Trailer | Reakce | JE TO KONEČNĚ TADY! Nejočekávanější film roku!“.

69) Toren, „DUNA | Recenze | Kvůli tomuhle existují KINA! Událost dekády?“, YouTube, 20. 10. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zgxrNHwugx0>.

70) Tamtéž.

71) Jako například uživatelka se jménem Kiki v komentáři pod druhým reakčním videem: „Ty jo, ty dokážeš tak nadchnout! Strašně ráda tě sleduju.“ Toren, „DUNA | Trailer 2 | Reakce | Panebože... díky za tohle KÖŘENÍ!“.

72) „NovinkovýMix+“.

osobní zanícenost a další autentizující komunikační postupy a dále ji přenáší mezi své publikum. Skrze šířící se hype tak dochází k symbiotickému splynutí youtubera, jeho sledujících, filmu a jeho propagace, přičemž tento hype se šíří distribuovaně, napříč jednotlivými aktéry a internetovými platformami. Jak bychom mohli říci s odkazem na pojetí autenticity dle teoretičky Sarah Banet-Weiser, autentické já a komodifikované já (*commodity self*) zde nejsou v rozporu, ale coby integrální součást značkové kultury (zde představované hollywoodskými studii a značkovými franšizami) se vpíjejí do sebe.⁷³⁾

Vertikální rozměr afinitní rétoriky je oproti tomu spjatý s odstupem a rozrůzněností. Recenzenti v takových případech odhlíží od svého vlastního názoru na film a s vědomím odlišných postojů reflektují rozdíly mezi nimi, potažmo konstruují hypotetické diváky a předestírají jejich možné reakce. Rétorická vertikálnost přitom nemusí být v rozporu s výše popsanou sjednocující horizontalitou, ale tyto dvě roviny se mohou symbioticky doplňovat a prolínat. Zároveň však reflexe názorové mnohosti představuje typický prvek videorecenzí všech tří zkoumaných tvůrců a stává se příznačnou pro komunikaci s jejich publiky na YouTube. Vstupuje přitom výrazně nejen do oblasti vytváření argumentů (invence), ale také do jejich organizace (dispozice) a stává se mnohdy prioritou, již je třeba upřednostit, zejména v případě negativně laděných recenzí. Funkcí této distancované mnohosti je tak rovněž vícero: spoluutváří kritickou legitimitu (étos), pomáhá rozumově obhajovat jeho verdikt (logos) a účinkuje jako divácké doporučení.

Své nadšené hodnocení *Duny* například Toren opakovaně vztahuje k předpokládaným rezervovaným reakcím fanoušků Marvelu, *Star Wars* či jiných franšiz, kteří podle jeho odhadu mají tvořit cca polovinu jeho diváků. Superhrdinské a jim podobné filmy přitom označuje za klasické blockbustery, které jsou primárně zábavné a postrádají přesah. Naopak *Duna* je v jeho očích originálním autorským velkofilmem s myšlenkovou nadstavbou a pomalejším tempem vyprávění. A zatímco milovníci komiksových blockbusterů jsou podle něj lidmi, kteří se chtějí u filmů jen bavit, *Duna* je „film pro filmový fajnšmekr, pro lidi, co chtějí něco jiného, něco unikátního, kteří hledají minimalismus“.⁷⁴⁾

Toren tak skrze uvedené srovnání demonstrovuje vytříbenost svého vkusu, ilustruje výjimečnost recenzovaného filmu a současně naznačuje, koho by snímek mohl oslovit. Jiný je doporučující rozměr takové distancované reflexe zřetelnější, především v případech, kdy film youtubery příliš nezaujme. Medojed například několikrát zdůrazní, že pixarovský film *Luca* je primárně určený dětským divákům a vzápětí dodá, že „všechny negativní věci, co říkám, si nemusíte brát k srdci“.⁷⁵⁾ Algernon zase v recenzi *Shang-Chi* poznamená, že „hardcore fanoušci [postavy Mandarina] budou zklamaní“.⁷⁶⁾ Zohlednění odlišného pohledu přitom nemusí být demograficky či vkusově jasně vytyčené, ale může nabývat obecnějších obrysů. Jako v případě hodnocení hereckého výkonu Awkwafiny v *Shang-Chi*, v němž Medojed „viděl [...] potenciál pro neuvěřitelné množství naštvaných lidí“.⁷⁷⁾

73) Sarah Banet-Weiser, *Authentic™: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture* (New York: NYU Press, 2012).

74) Toren, „DUNA | Recenze | Kvůli tomuhle existují KINA! Událost dekády?“.

75) Medojed, „Luca Recenze | Disneyfikace Pixarů Započala“, YouTube, 2. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=yrot93bqRa8>.

76) Hroty Algernona, „Shang-Chi Je Lepší i Horší Než Jsem Čekal! | Recenze Legendy o deseti prstenech!“.

77) Medojed, „Shang-Chi a legenda o deseti prstenech Recenze + Rozdíly Oproti Komikům“.

Zejména v Torenově případě lze tyto distancovaně nahlížené, hypoteticky konstruované názorové plurality vnímat jako projev strategické komunikace se svojí diváckou základnou, jež zároveň poznamenává strukturu recenzí i tvorbu argumentů. Zápornou recenzi filmu *Rychle a zběsile 9* například začíná takto:

Předtím, než se tady začnou objevovat nějaký komentáře nebo než pochopíte situaci jinak než ve skutečnosti, je potřeba rozseknout jednu věc. Já mám *Rychle a zběsile* rád, je to série, která mě bavila dlouhé roky a rozhodně nejsem fanoušek, který by se nedokázal přenést přes fakt, že se *Rychle a zběsile* jako značka a franšíza změnila; nejsem ani ten typ člověka, co by si stěžoval na to, že *Rychle a zběsile* nedodržuje nějaké fyzikální zákony, že je to přestřelená jízda. [...] Každopádně ještě předtím, než se tady sjede ta typická sorta fanoušků *Rychle a zběsile*, než začnou palcovat dolů, protože si myslí, že tím něco ovlivní, případně budou komentovat ve stylu, že tomu nerozumím, tak prosím zkuste nebýt jako Dominik Toretto v devátém dílu *Rychle a zběsile* a zkuste si nejprve vyslechnout ten druhý úhel pohledu, tedy můj názor.⁷⁸⁾

Jde hned o dvojí diferenciaci perspektivy, z níž bude recenze vedena. První je vymezena negativně, skrze příklady toho, čím tato perspektiva není. Druhá se naopak pozitivně hlásí k fanouškovskému pohledu a naznačuje, že ani takové hledisko nemusí být nekriticky shovívavé a může zahrnovat názorovou pluralitu. Účel takového recenzního úvodu je přitom ve vztahu k divákům zjevně diplomatický: apeluje na racionalitu diskuze o filmu a pokouší se předejít impulzivním záporným reakcím na publikované video, potažmo předem diskreditovat ty, kteří by se k takové impulzivní reakci uchýlili. Místo rétorického patosu naopak vystupuje do popředí rozumové hledisko, jež zjevně vyvěrá i z Torenovy představy o jeho divácké základně a o jejím chování na YouTube.

Obecnějších faktorů, které vedou recenzenty k odstupu od svých preferencí a formují tuto rétorickou vertikality, bychom našli vícero. YouTube se coby jedna z platform pro mikrocelebrity a influencery vyznačuje důrazem na intenzivní interakci mezi tvůrci a sledujícími (v komentářových sekcích, samotných videích a dalších sociálních sítích), jež patří mezi jeden z hlavních nositelů autenticity.⁷⁹⁾ Youtubeři navíc o svých divácích a sledujících získávají v rozhraní tvůrčové aplikace YouTube Studio množství dat a statistik o jejich chování i demografickém složení. Právě množství sledujících, počet zhlédnutí a míra interaktivity (např. ve formě lajků nebo komentářů) pak přispívá nejen k větší šířitelnosti obsahu, ale také youtuberům přináší finanční zisky v případě, že vstoupí do partnerského programu platformy. Tyto statistiky, metriky a data přitom pouze neodrážejí divácké jednání či popularitu videí, ale „sehrávají aktivní roli ve formování představy o tom, co je na YouTube oblíbené: metriky jsou nejen deskriptivní nebo reprezentativní, ale také performativní“.⁸⁰⁾ Jinými slovy, informace nabízené aplikací YouTube Studio jsou součástí rétorické ekologie platformy, která má potenciál spoluutvářet podobu následujících videí.

78) Toren, „Rychle a zběsile 9 | Recenze | Došel sérii dech?“.

79) Andrew Tolson, „A new authenticity? Communicative practices on YouTube“, *Critical Discourse Studies* 7, č. 4 (2010), 277–289.

80) Jean Burgess – Joshua Green, *YouTube: Online Video and Participatory Culture* (Cambridge: Polity Press, 2018), 64.

A vedle komentářových sekcí konstituují prostor, v němž jsou si tvůrci vysoce vědomí návyků a preferencí svých publik. Jak demonstrují výše uvedené příklady, jedním z produktů takové rétorické ekologie mohou být videorecenze, jež výrazně kalkuluji s diváckými ohlasy a včleňují je do svého výkladu.

Mezi aktéry, již potenciálně vstupují do rétorické ekologie YouTube, patří také algoritmy.⁸¹⁾ Jejich fungování a orientace se historicky vzato proměňuje a nelze tak hovořit o stabilním souboru priorit. V uplynulých letech se například systém doporučování řídí větším důrazem na personalizaci a jako jeden z hlavních faktorů považuje uživatelskou spokojenost s obsahem.⁸²⁾ Sami youtuberi pak s ohledem na fungování algoritmů navenek akcentují zejména vysokou míru diváckého zapojení, ať už ve formě lajků, dislajků, nebo komentářů. Takřka každá videorecenze tak končí výzvou k interakci, mimo jiné i k sepsání komentářových názorů na film či video, ať už pozitivních, rozporuplných, či negativních. Jak trochu cynicky v závěru jedné z videorecenzí poznamenává Medojed, „pište, o čem chcete, pomáhá to algoritmu.“⁸³⁾ Taková podpora názorové mnohosti tedy kalkuluje s lepší uplatnitelností videa v doporučovacím systému platformy, ovšem nutně neúští v reálnou konfrontaci odlišných perspektiv. Většina komentářů pod zkoumanými videorecenzemi je souhlasná a vůči tvůrci pozitivně laděná, což ještě posiluje systém upřednostňování komentářů s vysokým počtem lajků.

Ve videu s názvem *Proč Vám Vykám* vysvětluje Medojed, proč ke svým divákům hovoří právě takto. Jeho tvrzení o vykání je třeba brát s rezervou. V úvodu svých videí sice volí oslovení „dámy a pánové“, ovšem jinak užívá často velmi neformální až vulgární jazyk a jak vyplývá z reakcí diváků, jeho takzvané vykání řada z nich chápala jako formu plurálu. Video, v němž youtuber mimo jiné vysvětluje koncept parasociální interakce, nicméně dokládá míru Medojedovy sebereflexivity a alespoň základní povědomí o teorii mediální komunikace. V návaznosti na youtuberské skandály, jež vzešly z nezdravé blízkosti mezi tvůrcem a fanoušky, Medojed uvádí: „Z tohoto důvodu mi připadá lepší, když mezi sebou vy a já máme nějakou menší bariéru.“⁸⁴⁾

Vědomí bariér mezi youtubery a jejich publiky se pak přenáší i do afinitní rétoriky. Videorecenze těchto youtuberů sice nepřetvářejí kritický odstup ve složité interpretace či analýzy filmů, ale svým rétorickým působením se hned několika směry napojují na své diváky. A to jak sjednocujícím stylem, který v případě *Duny* vytváří mezi filmem, youtubem a jeho sledujícími souladně jednající kolektiv, tak distancovanou reflexí vlastní názorové pozice a zohledněním dalších pozic.

Stejně jako v případě polonapojeného vztahu k hollywoodským filmům lze horizontalitu a vertikální afinitní rétoriky obecněji navázat na rysy fanouškovské i profesionální kritiky. Dlouhodobě kumulovaný hype, jenž ústí v emotivní apely za dostatečně dobrý di-

81) K rétorickému jednání algoritmů více viz Jessica Reyman, „The Rhetorical Agency of Algorithms“, in *Theorizing Digital Rhetoric*, eds. Aaron Hess – Amber Davisson (New York: Routledge, 2018), 112–125.

82) Paige Cooper, „How Does the YouTube Algorithm Work in 2021? The Complete Guide“, Hootsuite, 21. 6. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://blog.hootsuite.com/how-the-youtube-algorithm-works/>.

83) Medojed, „Tiché Místo: Část 2 — Recenze filmu“, YouTube, 3. 7. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Kwo0SyjlmrI>.

84) Medojed, „Proč Vám Vykám“, YouTube, 10. 8. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=38hiAXkKm7s>.

vácký výsledek filmu v kinech, evokuje fanouškovský aktivismus. Ačkoli se dnes pod fanouškovským aktivismem rozumí převážně boj za nejrůznější společenské, politické či obecněji kulturní otázky, jež souvisejí s oblíbenými pořady, filmy či značkami, jeho součástí od začátku byly také kampaně za obnovení rušících se seriálů (např. *Star Treku*).⁸⁵⁾ Rétorice hypu okolo *Duny* sice schází obvyklý opoziční rozměr fanouškovského aktivismu, jenž se staví proti studiovým hegemonům, producentům či televizní stanici. Jednání Torena a jeho sledujících je oproti tomu v souladu se zájmy tvůrců i se zájmy studia — jinak se ale rétorikou boje za pokračování milované produkce aktivismu blíží.

Rysům fanouškovské kritiky odpovídá také styl názorové diferenciacie, kdy ani negativní recenze nevycházejí z předpojatého odporu k filmovým sériím, ale z jejich obliby, a tudíž jsou poháněny touhou, aby se tyto série co nejlépe rozvíjely.⁸⁶⁾ O hojném zpřítomňování subjektu autora a recipienta v textových internetových recenzích (např. na blogu Františka Fuky, jenž se řadí na pomezí fanouškovské a populistické školy) dále ve své studii hovoří Petr Mareš.⁸⁷⁾ Tyto projevy jsou přítomné i v afinitní rétorice videorecenzí, jež jsou — stejně jako blogy s komentářovými sekcemi — rovněž svým formátem a uživatelským rozhraním YouTube uzpůsobené oboustranně probíhající komunikaci recenzenta a jeho diváků.

Současné však tyto projevy nemusíme chápat jen jako pouhé manifestace subjektivit, ale také jako jejich reflexivní ohledávání. Podle Johany Kotišové a Pavla Zahrádky je přitom „[t]ím, co profesionální kritiky odlišuje od fanoušků a amatérů [...] objektivizace těchto subjektivních emocí, politických názorů nebo vzpomínek“⁸⁸⁾ Čím jiným pak jsou zmíněné příklady afinitní rétorické vertikality než právě objektivizací vlastních hledisek a odhlížením od nich ve prospěch názorové plurality? Jistě, na rozdíl od některých sofistikovaných či akademických kritiků videorecenzenti tuto objektivizaci emocí nezužítkovávají v interpretační či analytické rozborů filmů. Oproti nim však věnují více času průzkumu vlastních i cizích afinit, možností napojení a jejich emocionálních i jiných vrstev. Také v tomto směru tvoří afinitní rétorika průnik mezi profesionály a fanoušky a směřuje nás k takto vytyčené, napříč kritickými školami sdílené rétorické ekologii.

Závěr

Předestřené teze bychom mohli dále rozvíjet, například směrem ke stylu videorecenzí a jeho roli v rétorické přesvědčivosti a konstrukci youtuberské autenticity. Kromě zmíněných fanouškovských předmětů (merchanidisingu či geekovské literatury) se nabízí zkoumat proměnlivou funkci střihu. Postprodukční editace videí například skrze dynamické střihy a další efekty může akcentovat emocionální dopad klíčových recenzentských výroků (Toren), posilovat dojem nepřipraveného a tudíž autentického projevu (Medojed) nebo obecněji rytmizovat výklad a vpravovat do něj humorné či sebereflexivní vsuvky.

85) Jennifer Earl – Katrina Kimport, „Movement Societies and Digital Protest: Fan Activism and Other Nonpolitical Protest Online“, *Sociological Theory* 27, č. 3 (2009), 220–243.

86) Jenkins, *Textual Poachers*, 88–121.

87) Petr Mareš, „Propad kvality i prestiže? České filmové recenze v digitální éře“, *Iluminace* 31, č. 4 (2019), 22.

88) Zahrádka – Kotišová, *Když je kritikem každý*, 100.

Také tady bychom našli kombinaci náklonnosti a odstupu, ovšem tentokrát výrazněji diferencovanou podle jednotlivých youtuberů. Zatímco Toren typicky se střihem pracuje dynamicky a s pomocí zvukových přechodů jím podporuje ta nejzásadnější a nejvíce emocionální tvrzení svých recenzí, Medojed či Algernon střihových či postprodukčních úprav častěji využívají více distancujícím stylem a nabourávají skrze ně tok svého výkladu. Tyto stylistické prvky přitom nelze považovat za typické výhradně pro videorecenze, ale je třeba si všimnout jejich vazeb na obecnější vlogerské konvence v rétorické ekologii YouTube. Soubory konvencí jsou otevřeně komunikované například ve videích nabízejících různé tipy a triky, jak s pomocí programů na editaci videa ozvlášťňovat své vlogy.

S ohledem na nastíněné vazby mezi afinitní rétorikou videorecenzí a textovými či jinými formami filmové kritiky různých podob a typů je zde rovněž prostor tyto podobnosti a průniky dále testovat či přezkoumávat a případně je poté zpřesňovat, korigovat či vyvracet. Můžeme si například představit, že zmíněná rétorická horizontalita není jen výlučným rysem filmové reflexe na YouTube, ale že v podobných, byť možná méně zjevných a afektivně intenzivních podobách existovala či existuje i v psané internetové kritice či některých tištěných magazínech. Také zde pravděpodobně najdeme články ohlašující upoutávku na vysoce očekávaný film či jeho pokračující vývoj nebo produkci, po nichž pak s odstupem následuje i recenze samotného snímku. Jenže budou tyto texty na sebe postupně nabalovat stejně naléhavý hype jako ve zmíněném případě *Duny*? V jakých směrech se zde vyskytují podobnosti a naopak rozdíly v užití rétorice a jak do toho potenciálně vstupují specifika odlišných typů médií či platforem?

Tato studie se pokusila vykročit za hranice ustavených typologií digitální filmové a obecněji kulturní kritiky, které se napříč akademickým spektrem opakovaně pohybují na ose mezi profesionalitou a amatérismem. Na příkladu videorecenzí a jejich rétoriky pak nastínila způsob, jakým je možné z tohoto typu kategorizace vykročit a filmovou kritiku definovat a ohraničit jinak, podle šířeji sdíleného rétorického stylu. Hledisko profesionality může být nadále užitečné k tomu, abychom měli přehled o různých formách kritické autority. Je však otázkou, nakolik nám je nadále nápomocné ve chvíli, kdy se v tekutých vodách digitální éry chceme lépe vyznat. A pochopit přitom, podle jakých os, stylů a sdílených tendencí je zde čím dál dostupnější filmová kritika organizovaná.

Financování

Studie vznikla v rámci projektu s názvem „Rhetoric and Mediation of Audio/Visual Film Criticism“ podpořeného Interní grantovou agenturou Masarykovy univerzity, registrační číslo CZ.02.2.69/0.0/0.0/19_073/0016943.

Bibliografie

- Anger, Jiří. „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Iluminace* 30, č. 1 (2018), 5–27.
- Aristotelés. *Rétorika* (Praha: Rezek, 2010).
- Banet-Weiser, Sarah. *Authentic™: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture* (New York: NYU Press, 2012).
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1989).
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985).
- Burgess, Jean – Joshua Green. *YouTube: Online Video and Participatory Culture* (Cambridge: Polity Press, 2018).
- Cooper, Paige. „How Does the YouTube Algorithm Work in 2021? The Complete Guide“, Hootsuite, 21. 6. 2021, cit. 14. 12. 2021, <https://blog.hootsuite.com/how-the-youtube-algorithm-works/>.
- Earl, Jennifer – Katrina Kimport. „Movement Societies and Digital Protest: Fan Activism and Other Nonpolitical Protest Online“, *Sociological Theory* 27, č. 3 (2009), 220–243.
- Edbauer, Jenny. „Unframing models of public distribution: From rhetorical situation to rhetorical ecologies“, *Rhetoric Society Quarterly* 35, č. 4 (2005), 5–24.
- Eyman, Douglas. *Digital Rhetoric: Theory, Method, Practice* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015).
- Felski, Rita. *Hooked: Art and Attachment* (Chicago: The University of Chicago Press, 2020).
- García-Rapp, Florencia. „Come join and let's BOND': authenticity and legitimacy building on YouTube's beauty community“, *Journal of Media Practice* 18, č. 2–3 (2017), 120–137.
- Hennion, Antoine. *The Passion for Music: A Sociology of Mediation* (London: Routledge, 2016).
- Hennion, Antoine. „Pragmatics of Taste“, in *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, eds. Mark D. Jacobs – Nancy Weiss Hanrahan (Oxford: Blackwell, 2005), 131–144.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participation Culture* (New York: Routledge, 1992).
- Kristensen, Nete Nørgaard – Unni From. „From Ivory Tower to Cross-Media Personas: The Heterogeneous Cultural Critic in the Media“, *Journalism Practice* 9, č. 6 (2015), 853–871.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* (New York: Oxford University Press, 2005).
- Manzoli, Giacomo – Paolo Noto. „The Price of Conservation: Online Video Criticism of Film in Italy“, in *Film Criticism in the Digital Age*, eds. Mattias Frey – Cecilia Sayad (New Brunswick: Rutgers University Press, 2015), 99–116.
- Mareš, Petr. „Propad kvality i prestiže? České filmové recenze v digitální éře“, *Iluminace* 31, č. 4 (2019), 5–26.
- Marshall, David. „The Dual Strategic Persona: Emotional Connection, Algorithms and the Transformation of Contemporary Online Reviewers“, in *Rethinking Cultural Criticism: New Voices in the Digital Age*, eds. Nete Nørgaard Kristensen – Unni From – Helle Kannik Haastrup (Singapore: Palgrave Macmillan, 2021), 113–135.
- Mast, Jelle – Roel Coesemans – Martina Temmerman. „Hybridity and the News: Blending Genres and Interaction Patterns in New Forms of Journalism“, *Journalism: Theory, Practice & Criticism* 18, č. 1 (2017), 3–10.

- McWhirter, Andrew. „Film Criticism in the Twenty-First Century: Six Schools“, *Journalism Practice* 9, č. 6 (2015), 890–906.
- Papacharissi, Zizi. „Toward New Journalism(s): Affective News, Hybridity, and Liminal Spaces“, *Journalism Studies* 16, č. 1 (2015), 27–40.
- Plantinga, Carl. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* (Berkeley: University of California Press, 2009).
- Plotz, John. *Semi-Detached: The Aesthetics of Virtual Experience since Dickens* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2018).
- Reyman, Jessica. „The Rhetorical Agency of Algorithms“, in *Theorizing Digital Rhetoric*, eds. Aaron Hess – Amber Davison (New York: Routledge, 2018), 112–125.
- Rickert, Thomas. *Ambient Rhetoric: The Attunements of Rhetorical Being* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013).
- Roberge, Jonathan. „The Aesthetic Public Sphere and the Transformation of Criticism“, *Social Semiotics* 21, č. 3 (2011), 435–453.
- Tolson, Andrew. „A new authenticity? Communicative practices on YouTube“, *Critical Discourse Studies* 7, č. 4 (2010), 277–289.
- Veinhauer, Petr. „Filmová kritika podle Red Letter Media“ (Seminární práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2022).
- Zahrádka, Pavel – Johana Kotišová. *Když je kritikem každý: Výzkum sémantiky estetického hodnocení* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020).

Filmografie

- Black Widow* (Cate Shortland, 2021)
- Cruella* (Craig Gillespie, 2021)
- Duna* (Dune: Part One; Denis Villeneuve, 2021)
- Free Guy* (Shawn Levy, 2021)
- Liga spravedlnosti Zacka Snydera* (Zack Snyder's Justice League; Zack Snyder, 2021)
- Luca* (Enrico Casarosa, 2021)
- Nebezpečná rychlost* (Speed; Jan de Bont, 1994)
- Pacific Rim — Útok na Zemi* (Pacific Rim; Guillermo del Toro, 2013)
- Poslední souboj* (The Last Duel; Ridley Scott, 2021)
- Reminiscence* (Lisa Joy, 2021)
- Rychle a zběsile 9* (F9; Justin Lin, 2021)
- Shang-Chi a legenda o deseti prstenech* (Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings; Destin Daniel Cretton, 2021)
- Star Wars: Epizoda I — Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I — The Phantom Menace; George Lucas, 2001)
- Tiché Místo: Část II* (A Quiet Place Part II; John Krasinski, 2020)
- Venom 2: Carnage přichází* (Venom: Let There Be Carnage; Andy Serkis, 2021)

Biografie

Ondřej Pavlík je doktorandem *Ústavu filmu a audiovizuální kultury* na Masarykově univerzitě, kde dokončuje disertaci o rétorických stylech české filmové kritiky v digitální éře. Dílčí výsledky svého doktorského výzkumu publikoval ve sborníku *Rethinking Cultural Criticism: New Voices in the Digital Age* (2021). Do *Illuminace* přispěl původní studií, recenzí a rozhovory. Působí jako filmový kritik, redaktor časopisu *Cinepur* a přispěvatel do kulturních či filmových periodik *A2* a *Film a doba*.