

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

STARSKY & HUTCH
Konstrukce hrdinů v policejním dramatu
- The Construction of Heroes in Cop Show -

Bakalářská diplomová práce

Marie Meixnerová
Filmová věda / Anglická filologie

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda

Olomouc, 2009

Ráda bych tímto poděkovala všem, kdo pro mě byli velkou inspirací při mém bádání na poli seriálové televize, především vedoucímu této práce, Mgr. Jakubu Kordovi, a Bc. et Bc. Veronice Zýkové, jejichž podmětné připomínky mě motivovaly k vyšším výkonům. Veronice rovněž děkuji za pomoc při shánění zahraniční literatury a těžko dostupných pořadů. Mé díky patří také mému bratrovi za poskytnutí technického zázemí, rodičům a Bc. Barboře Slezákové za psychickou podporu po celou dobu studia.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně za použití uvedené literatury a pramenů.

V Olomouci dne 28. října 2009

.....
Marie Meixnerová

OBSAH

I. ÚVOD.....	5
1. CÍL PRÁCE	5
2. METODOLOGIE A STRUKTURA PRÁCE.....	5
3. VYHODNOCENÍ LITERATURY.....	7
4. POZNÁMKA K PSANÍ NÁZVŮ A CITACÍ	10
5. SERIÁLOVÁ TELEVIZE (A STANOVENÍ ZÁKLADNÍCH DEFINIC).....	11
5.1 Terminologie	11
5.2 Formy seriálové televize.....	12
5.3 Zařazení pořadu <i>Starsky & Hutch</i> jako série.....	15
II. ŽÁNŘ POLICEJNÍHO DRAMATU	16
6. ŽÁNŘ V TELEVIZNÍM MÉDIU.....	16
6.1 Problém uchopení žánru	18
6.2 Pozice policejního dramatu v taxonomii televizních žánrů.....	22
6.3 Synchronní a diachronní přístup.....	23
7. POLICEJNÍ DRAMATA	25
7.1 Zločin na televizní obrazovce.....	26
7.2 Smysl konvence v policejních dramatech	29
7.3 Konvence policejního dramatu v sérii <i>Starsky & Hutch</i>	33
III. STARKY AND HUTCH	48
8. STARKY & HUTCH.....	48
9. HRDINOVÉ SÉRIE <i>STARKY & HUTCH</i>	49
9.1 <i>Starsky a Hutch</i> jako novodobí hrdinové sedmdesátých let	49
9.2 Neortodoxní vyšetřovací postupy a byrokracie.....	56
9.3 <i>Huggy Bear</i> a kapitán <i>Dobey</i> – Vyobrazení etnických minorit.....	59
10. KOMPONENTY ÚSTŘEDNÍCH POSTAV SÉRIE <i>STARKY & HUTCH</i>	64
10.1 Diváková předchozí znalost	64
10.2 Jméno postavy	66
10.3 Vzhled postavy.....	68

10.4. <i>Objektivní korelát</i>	72
10.5. <i>Promluva postav</i>	75
10.6. <i>Gesta a akce postavy</i>	77
10.7. <i>Struktura</i>	78
10.8. <i>Mizanscéna</i>	79
IV. ZÁVĚR	80
V. SEZNAM INFORMAČNÍCH ZDROJŮ	82
11. LITERATURA	82
12. ČASOPISECKÉ ZDROJE	85
13. INTERNETOVÉ ZDROJE.....	86
14. AUDIOVIZUÁLNÍ ZDROJE	87
15. SEZNAM PRAMENŮ.....	88
16. SEZNAM CITOVANÝCH POŘADŮ.....	89
17. SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ.....	91
VI. SUMMARY	92
VII. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	93
VIII. ANOTACE	108

I. ÚVOD

1. Cíl práce

Předmětem práce bude analýza první sezóny americké televizní policejní série *Starsky & Hutch*¹. Klíčovým hlediskem pro analýzu bude diskurzivní konstrukce ústředních postav a jejich význam v narativu ve vztahu k žánrovým konvencím policejního dramatu i obecně kulturním kódům. Dílčím tématem práce je včlenění série *Starsky & Hutch* do kontextu americké televizní žánrové tvorby, opět především skrze kategorii konstrukce postav.

Ke své analýze jsem si zvolila drama *Starsky & Hutch*, neboť jde o jednoho z nejvýznamnějších zástupců policejních dramát, který je v zahraničí dodnes velmi populární a neustále reprizovaný. (Českými televizními stanicemi však nikdy uveden nebyl, a nebýt filmového zpracování z roku 2004 a počítačové hry, která u nás vyšla v roce 2003, byl by v našem prostředí prakticky neznámý.) Série *Starsky & Hutch* vnáší z hlediska konstrukce ústředních postav do žánru policejních dramát řadu inovací (zejména co se týče vztahu ústředních postav a zobrazení menšin) a je v tomto směru považována za velmi vlivného zástupce žánru. Je také zlomová z hlediska zobrazení násilí; kauzy ohledně zobrazení excesivního násilí na televizní obrazovce, které se rozpoutaly ve druhé polovině sedmdesátých let, se také přímo dotkly její koncepce.

2. Metodologie a struktura práce

Následující práce je členěna do několika oddílů. Samotnému rozboru pořadu *Starsky & Hutch* předchází úvod, jehož součástí je vymezení základních pojmů, se kterými budeme v rámci této práce operovat. Toto vymezení se ukázalo jako zcela nezbytné, neboť daných pojmů je v českém prostředí

¹ V podobě, v jaké se objevila na DVD, tedy např. bez reklam, upoutávek, živých vstupů a dalších cizorodých segmentů do něj vkládaných při vysílání v televizi (*Starsky & Hutch – The Complete First Season* (1975). Sony Pictures, 2. března 2004. Pětidiskové vydání.)

používáno nejednoznačně a jejich definování tedy přispěje ke srozumitelnosti této práce.

Ve druhé části se zaměříme na žánr policejního dramatu. Konstrukce postav je do vysoké míry determinována daným žánrem i specifiky televizního média jako takového. Na poli televize dochází k mísení a proměnlivosti žánrů, neexistuje jednotný klasifikační systém, různí teoretikové používají odlišných názvosloví, při žánrovém zařazení textu si všímají rozdílných elementů... Máme-li v následující práci vztahovat sérii *Starsky & Hutch* k žánrovým konvencím policejního dramatu a ke kontextu americké žánrové televizní tvorby, je nejprve nutné teoretické uvedení do problematiky žánru policejního dramatu. To je předmětem kapitoly 6. *Žánr v televizním médiu*.

Na základě přístupu, jaký k žánru zaujímá mediální a televizní teoretik Nick Lacey ve svém díle *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*,² v kapitole 7. *Policejní dramata* vymezím a blíže rozvedu základní charakteristiky policejních dramát, ke kterým budu dále vztahovat pořad *Starsky & Hutch*.

Třetí část této práce je pak věnována bližší analýze hrdinů zmiňované série. V kapitole 8. *Hrdinové série Starsky & Hutch* se budu věnovat hlavním invenčním prvkům, které série vnesla do zobrazení hrdinů policejního dramatu. V kapitole 9. *Komponenty ústředních postav série Starsky & Hutch* pak aplikuji metodu Richarda Dyera, jak ji představil ve svém díle *Stars*³ z roku 1998, na hrdiny série *Starsky & Hutch*. Dyerova metoda spočívá ve vydělení znaků či komponentů postavy; ač sám Dyer vychází z postav v kinematografii, jeho metody lze s úspěchem použít i při rozboru hrdinů policejního dramatu.

V průběhu této práce budu zkoumaný pořad posuzovat s ohledem na historický kontext vývoje žánru policejních dramát v USA a k tomuto kontextu jej vztahovat.

² LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.

³ DYER, Richard: *Stars*. British Film Institute, London 1998.

3. Vyhodnocení literatury

Vzhledem k téměř naprosté absenci (až na několik monografií, jednotlivých článků a studijních materiálů) odborné literatury v českém prostředí vychází tato práce téměř výhradně z literatury anglicky psané. To je způsobeno jednak hojností anglicky psané odborné literatury týkající se televize a žánru policejního dramatu, zejména však faktem, že v případě série *Starsky & Hutch* se jedná o pořad *americký*, a naším cílem bylo v rámci této práce vztáhnout ho ke kontextu *americké* televizní žánrové tvorby a *americkému* sociokulturnímu kontextu.

Při zpracování problematiky žánru v druhé části práce jsem vycházela zejména ze studie *Television: Critical Methods and Applications* (2006) Jeremy Butlera,⁴ z publikací *Popular Culture Genres* (1992) Arthura Bergera,⁵ *American Television Genres* (1985) Stuarta Kaminskeho a Jeffreyho Mahana,⁶ *The Language of Television* (2002) Jilla Marshala a Angely Werndly,⁷ zejména však z publikace Nicka Laceyho *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies* z roku 2000,⁸ jehož metodologický postup ke stanovení žánru jsem blíže konkretizovala a aplikovala na policejní dramata. Z česky psaných zdrojů se pak ukázal jako podnětný článek *Televizní žánry* Jakuba Kordy⁹ a skripta pro distanční studium *Úvod do studia televize*¹⁰ téhož autora. Jako vhodné se rovněž ukázalo využití publikací věnujících se problematice žánru ve filmovém médiu, konkrétně *Moving Pictures* (1999) Torbena Grodala¹¹ a *Cinema Genre* (2008) Raphaëlle Moine.¹²

Při vymezení komponentů žánru policejního dramatu pro mě byly stěžejní zejména publikace Rose, Brian G.: *TV Genres: a Handbook and Reference*

⁴ BUTLER, Jeremy G.: *Television Studies: Alternatives to Empirical Approaches*. In: *Television: Critical Methods and Applications*. Lawrence Erlbaum 2006, str. 417–470.

⁵ BERGER, Arthur A.: *Popular Culture Genres*. Sage, London 1992.

⁶ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985.

⁷ MARSHALL, Jill – WERNDLY, Angela: *The Language of Television*. Routledge, London 2002.

⁸ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.

⁹ KORDA, Jakub: *Televizní žánry*. Cinepur č. 39, květen 2005, str. 20–23.

¹⁰ KORDA, Jakub: *Úvod do studia televize*. Univerzita Palackého, Olomouc 2005.

¹¹ GRODAL, Torben: *Moving Pictures*. Oxford University Press Inc., New York 1999.

¹² MOINE, Raphaëlle: *Cinema Genre*. Blackwell Publishing, 2008.

Guide (1985),¹³ *American Television Genres* (1985)¹⁴ Stuarta Kaminskeho a Jeffreyho Mahana s příspěvkem Dennise Gilese *A Structural Analysis of the Police Story*¹⁵. Dále Laceyho *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies* (2000)¹⁶ a *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (2004) Jasona Mittella.¹⁷

Při zařazení do kontextu policejních dramát jsem využívala přehledových publikací *The Box of Delight. The Golden Years of Television* (Kingsley a Tibballs, 1990)¹⁸, *Cult TV. The... Detectives* (Lewis a Stempel, 1999)¹⁹, jako nejvhodnější se ukázala publikace *TV Detectives* (1981)²⁰, ve které se Richard Meyers detailně věnuje genealogii amerických kriminálních dramát do konce sedmdesátých let, a *Crime TV* (2006) Douglase Snauffera²¹, která svým rozsahem pokrývá vývoj amerických kriminálních dramát od jejich počátků na konci čtyřicátých let minulého století až po rok 2006. Při zasazení do širšího kontextu televizní tvorby sedmdesátých let se jako nosný ukázal také pramen audiovizuální, a sice dokumentární pořad z roku 2000 *70s: The Decade that Changed Television*²².

Při analýze postav se tato práce opírá zejména o *Stars* Richarda Dyera z roku 1998,²³ využívá však i výše zmiňovaných prací Roseho (1985)²⁴, Kaminskeho

¹³ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985.

¹⁴ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985.

¹⁵ GILES, Dennis: *A Structural Analysis of the Police Story*. In: *American Television Genres*. Eds. Stuart M. Kaminsky and Jeffrey H. Mahan. Chicago: Nelson-Hall, 1985, str. 67–84.

¹⁶ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.

¹⁷ MITTELL, Jason: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, New York 2004.

¹⁸ KINGSLEY, Hilary – TIBBALLS, Geoff. *Box Of Delights. The Golden Years of Television*. Macmillan, London 1990.

¹⁹ LEWIS, Jon E. – STEMPEL, Penny: *Cult TV. The... Detectives*. 1999, Pavilion Books Limited, London 1999.

²⁰ MEYERS, Richard: *TV Detectives*. A S Barnes & Co, San Diego 1981.

²¹ SNAUFFER, Douglas: *Crime Television*. Praeger, 2006.

²² PERALTA, Stacy: *70s: The Decade that Changed Television*. A Museum of Television & Radio Special. MT&R 2000.

²³ DYER, Richard: *Stars*. British Film Institute, London 1998.

²⁴ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985.

a Mahana (1985)²⁵, inspirativní se ukázala i studie Elaine Pennicott o zobrazení etnických minorit v amerických akčních dramatech šedesátých a sedmdesátých let „Who’s the cat that won’t cop out? Black masculinity in American action series of the sixties and seventies.“ obsažená v antologii *Action TV. Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks* (2001).²⁶ Pennicott ve své studii mj. věnuje značný prostor analýze zobrazení afroameričanů v sérii *Starsky & Hutch*. Zmiňovaná antologie také poskytla úhel pohledu na sérii *Starsky & Hutch* v kontextu amerických akčních dramát. Nevěnuje jí sice samostatnou studii, nicméně k ní soustavně odkazuje v souvislosti s dalšími akčními dramaty, které s ní (jako se zlomovým pořadem) srovnává.

Monografie konkrétně se věnující sérii *Starsky & Hutch* doposud absentuje. Prostor, který této sérii věnují různé přehledové publikace, mapující vývoj kriminálních a akčních pořadů, je zpravidla omezen na několik málo odstavců či stran a nedá se hovořit o žádné detailní analýze (v tomto směru sérii ze jmenovaných publikací věnuje největší pozornost Snauffer, který jí dává prostor na třech stranách). K sérii k jako významnému zástupci kriminálních pořadů nicméně soustavně odkazují publikace věnující se teorii kriminálních žánrů i monografie věnované jiným pořadům. Literatura o sérii dostupná má charakter fanouškovských webových stránek, které se různí kvalitou zpracování a zaměřují se především na triviální fakta o jednotlivých epizodách, hrdinech a hercích, nebo synopsí v různých internetových filmových databázích (např. Internet Movie Database imdb.com). Česky je o sérii *Starsky & Hutch* kromě synopsí ve filmových databázích (např. Česko-Slovenská filmová databáze csfd.cz, Filmová databáze fdb.cz) dostupný jen článek Marie Meixnerové v internetovém studentském časopise 25fps (25fps.cz)²⁷.

²⁵ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: American Television Genres. Nelson-Hall, Chicago 1985.

²⁶ PENNICOTT, Elaine: *Who’s the cat that won’t cop out? Black masculinity in American action series of the sixties and seventies*. In: OSGERBY, Bill – GOUGH-YATES, Anna: *Action TV. Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*. Routledge, London 2001, str. 100–114.

²⁷ MEIXNEROVÁ, Marie: Starsky a Hutch – známá, neznámá buddy série. 28. 12. 2008. <<http://25fps.cz/clanek/nazev:-starsky-a-hutch-znama-neznama-buddy-serie>>

4. Poznámka k psaní názvů a citací

Protože většina jmenovaných pořadů nebyla v České republice uvedena, uvádím jejich jména v anglickém originále. V případě, že u nás pořad uveden byl, používám českého překladu jeho názvu. Seznam všech citovaných seriálů a sérií je pak připojen na konci práce (viz příloha *14 Seznam citovaných pořadů*).

Názvy jednotlivých epizod pořadu *Starsky & Hutch* uvádím rovněž v anglickém originále. Názvy audiovizuálních děl jakož i tituly knih jsou v textu označeny kurzívou. Názvy jednotlivých epizod jsou doplněny číslem dané epizody, není-li uvedeno jinak, jedná se o epizodu z první sezóny (1975/76).

Citace jsou v textu vyznačeny kurzívou, v případě citací z anglicky psané literatury, stejně jako citací ze série *Starsky & Hutch*, jde o můj překlad.

5. Seriálová televize (a stanovení základních definic)

„Troufám si tvrdit, že seriál je specifickým projevem televizní dramatické tvorby, jakkoli nevznikl na půdě televize a má původ mnohem starší, jehož kořeny sahají ještě dále než k seriálu filmovému.“²⁸

5.1 Terminologie

Pojem seriál, který se v našem prostředí často užívá pro označení jak seriálu, tak série či minisérie, nahradím pro účely své práce jednoznačným termínem vycházejícím z anglické terminologie, a sice „seriálová televize“ (serialized television²⁹). Dále budu důsledně rozlišovat mezi jednotlivými formami seriálové televize a odkazovat k nim jako k seriálu, sérii či minisérii (viz následující podkapitola 5.2 *Formy seriálové televize*), nebudu je tedy nikdy shrnovat pod pojem „seriál“, což se v českých textech nezřídka děje.

Pojmem text³⁰ pro účely této práce rozumím jednotlivý díl či epizodu, budu-li referovat ke všem dosud odvysílaným epizodám či dílům jako celku, použiji pojmu pořad (případně série, seriál či minisérie podle příslušné formy seriálové televize) (osvětlení pojmů díl a epizoda předkládám v následující podkapitole 5.2 *Formy seriálové televize* v souvislosti s rozlišením mezi jednotlivými formami seriálové televize).

Termínem série budu označovat příslušnou *formu* seriálové televize, nikoli sadu dílů/epizod určených k odvysílání v určitém období (obvykle kratším než jeden rok), které budu důsledně označovat jako řadu či sezónu (angl. season).

²⁸ SMETANA, Miloš: *Seriálové paradoxy*. Televizní tvorba, 1/1982, str. 29.

²⁹ V českých textech se někdy užívá analogického označení „sériová forma“ (viz např. KORDA, Jakub: *Televizní žánry*. Cinepur č. 39, květen 2005, str. 20–23.).

³⁰ „Ač se v běžné mluvě termínu ‚text‘ používá k referování ke knize či psanému materiálu, v kontextu televizních studií se textem rozumí především televizní pořad. Text může mít v rámci médií a kultury mnoho podob, včetně psané, zvukové, či vizuální.“ (CASEY, Bernadette (eds.): *Television Studies Key Concepts* (2nd edition). Routledge 2008, str. 288.)

5.2 Formy seriálové televize

Televize je médium, které je charakteristické svou segmentální povahou (celodenní televizní vysílání je rozčleněno do řady menších jednotek, tzv. segmentů), a tudíž je pro ni typické (a vhodné) opakování.³¹ Charakteristickou formou opakování, kterou televize dovedla k dokonalosti, je pak série či seriál.³² Obě formy jsou pro televizi zvláště vhodné, protože ve vysoké míře podporují segmentální přístup, umožňují do televizního toku zahrnout velký počet koherentních, avšak do určité míry soběstačných elementů. Obě televizní formy využívají základní tematický materiál, expoziční techniku, základní narativ, a z toho generují jednotlivé díly konkrétního pořadu.³³ Navzájem se však liší, a to zejména v otázkách práce s narativem a postavami (tedy prvky, které jsou středem zájmu této práce).

5.2.1 Seriál

Seriál je typický svým kumulativním narativem, to znamená, že se příběh „přelévá“ z jednoho dílu do druhého a ústí směrem k řešení, které přichází v horizontu až několika týdnů. Jednotlivé části seriálu (díly) jsou uváděny v pravidelných intervalech a každý díl znamená jistý narativní posun, v závěru celého seriálu pak přichází řešení základní narativní otázky (na rozdíl od série, která zpravidla „*neobsahuje žádné zcela konečné rozřešení a uzavření příběhů klíčových postav*“³⁴). Operuje se stálými postavami, jejichž osudy sleduje během konkrétního časového období; postavy a základní situace se

³¹ ELLIS, John: *Visible Fictions*. Routledge, London 1992, str. 122.

³² Záměrně zde neuvádím minisérii, která sice využívá kumulativního vyprávění typického pro seriál, nicméně se v podstatě chová jako jednotný dramatický text, rozdělený do více částí, jejichž celkový počet je spíše nízký. Jak vzápětí uvidíme, série je o poznání soběstačnější než seriál (či minisérie). (Viz 5.2.1 *Seriál*, 5.2.2. *Série*, 5.2.3 *Minisérie*)

³³ ELLIS, John: *Visible Fictions*. Routledge, London 1992, str. 123.

³⁴ KORDA, Jakub: *Televizní žánry*. Cinepur č. 39, květen 2005, str. 21.

v jednotlivých dílech seriálu dále vyvíjí³⁵. Stedman definuje seriál jako „nativ se stálými postavami, rozdělený do pravidelně uváděných dílů.“³⁶

Díky kumulativnímu narativu však seriál vyžaduje pravidelnou diváckou pozornost. Informace se objevují postupně a divák je shromažďuje během celé doby trvání pořadu. Problémům s tím, aby divákovi v případě vynechání dílu neunikla informace zásadní pro další vývoj narativu, seriál čelí pomocí specifických technik. Jak zmiňuje John Ellis ve svém díle *Visible Fictions*³⁷, jde zejména o rekapitulaci dosavadního děje na začátku jednotlivých dílů („Viděli jste v minulých dílech...“), nebo opakování materiálu z konce předchozího dílu, pečlivě umístěné odkazy na uplynulé události do replik postav při jejich konverzaci apod. Svou roli zde podle Ellise odvádí i název dílu (jako příklad uveďme např. osmnáctý díl páté řady z britského seriálu *Haló Haló!*, „Leclerc u zdi“, v rámci jehož zápletky se postava zvaná Leclerc ocitá před popravčí četou), nezanedbatelný význam má také titulková sekvence, jež divákovi představuje postavy a dokonce jejich základní vztahy.³⁸

5.2.2 Série

Stále běžnějším ekvivalentem seriálu, který se postupně stává standardem³⁹, je **série**. Její jednotlivé části – epizody – představují uzavřený příběh, jsou tedy víceméně soběstačné a navzájem oddělené. Posun narativu napříč jednotlivými epizodami je velmi řídký, ne-li žádný (nativ se „nepřelévá“ z epizody do epizody). Charaktery postav zůstávají prakticky neměnné (na rozdíl od seriálu, pro který je typický jejich vývoj a proměna). Série neobsahuje konečné řešení či uzavření příběhu postav. Na začátku epizody dojde k narušení počáteční stability (např. spáchání zločinu v detektivním dramatu) a na konci se narativ

³⁵ Např. STEDMAN, Raymond W.: *Serials. Suspense and Drama by Installment*. University of Oklahoma Press, Norman 1971, str. 6; KORDA, Jakub: *Televizní žánry*. Cinepur č. 39, květen 2005, str. 21; ELLIS, John: *Visible Fictions*. Routledge, London 1992, str. 123 a další.

³⁶ STEDMAN, Raymond W.: *Serials. Suspense and Drama by Installment*. University of Oklahoma Press, Norman 1971, str. 6.

³⁷ ELLIS, John: *Visible Fictions*. Routledge, London 1992, str. 123.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Tamtéž, str. 124.

vrátí do bodu nula (zločinec je dopaden, ale kriminalita jako taková trvá), primární problém zůstává nevyřešen. Série je založena na opakování a variování problému, situace. Na rozdíl od seriálu si může dovolit více incidentů, ovšem za cenu toho, že je každý týden zapomene.⁴⁰ Základní otázka série zní: „*Co se jim přihodí tento týden?*“⁴¹

Jen zřídka dochází k rozdělení epizody na více částí využívajících tzv. „háčku“⁴², případně zakončených cliff-hangerem (s nečekaným a pro diváka frustrujícím „... pokračování příště“), typickým pro minisérii,⁴³ nikoli však pro sérii. V rámci první sezóny *Starsky & Hutch* k takovému rozdělení nedošlo (v dalších sezónách již ano).

5.2.3 Minisérie

Třetí specifickou formou seriálové televize, ne již však tak častou jako série či seriál, je **minisérie**. Svou narativní formou se blíží seriálu. V podstatě jde o televizní drama (tedy jednotný text) rozdělené do několika⁴⁴ částí/dílů s kumulativním narativem, využívajících háčku. Tato forma se často používá k adaptacím literárních děl⁴⁵ a na rozdíl od seriálu či série je u ní často významný prvek autorství (např. Dennis Potter: *The Singing Detective*).

⁴⁰ ELLIS, John: *Visible Fictions*. Routledge, London 1992, str. 156–7.

⁴¹ Tamtéž, str. 124.

⁴² Na konci části příběhu zůstává nezodpovězená otázka, jejíž zodpovězení na základě konvencí očekáváme v další části. Háčků využívaly již filmové seriály v počátcích kinematografie. (KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 35.) V angličtině se tento termín označuje jako „hook“.

⁴³ Tamtéž, str. 35.

⁴⁴ Halliwell a Pursese uvádějí počet mezi čtyřmi až šesti částmi (HALLIWELL, L. – PURSER, P.: *Halliwell's Television Companion*. London: Paladin, 1987.).

⁴⁵ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 35.

Výše uvedené rozčlenění forem seriálové televize je nutno brát pouze jako ideální. V současnosti často dochází k prolínání a vzájemné hybridizaci⁴⁶ těchto forem (snad nejznámějším příkladem hybridu mezi seriálem a sérií jsou *Přátelé*). To však není případ pořadu *Starsky & Hutch*, který je zcela jasným zástupcem série.

5.3 Zařazení pořadu *Starsky & Hutch* jako série

Jednotlivé epizody pořadu *Starsky & Hutch* mají uzavřený, na sobě nezávislý narativ. Základní situaci, která je variována v každé epizodě, představuje narušení klidového stavu (*status quo*) nekalým živlem. V jednotlivých epizodách se setkáváme se stálým obsazením postav, jejichž charaktery se (alespoň v rámci první sezóny, která je předmětem zkoumání této práce) nevyvíjí. Na konci epizody je opět *status quo* obnoven, návrat do bodu nula. Policejní detektivové vyřeší případ, kriminalita jako taková ale trvá dál a Starsky a Hutch jsou nadále přáteli.

Na základě výše vyjmenovaných základních charakteristik je evidentní, že pořad *Starsky & Hutch*, který je předmětem zájmu této práce, je sérií, a jako k takovému k němu bude v této práci nadále referováno.

⁴⁶Hybrid vzniká kombinací dvou či více původních forem, přičemž v něm zůstávají zachovány jejich charakteristiky. (MARSHALL, Jill – WERNDLY, Angela: *The Language of Television*. Routledge, London 2002, str. 47.)

II. ŽÁNŘ POLICEJNÍHO DRAMATU

6. Žánr v televizním médiu

„K textům musíme přistupovat v kontextu žánrů, ke kterým náleží, a to jednak proto, aby nám dané texty dávaly smysl, a také proto, aby dávaly smysl žánry, které tyto texty formují.“⁴⁷

Podobně jako v ostatních uměleckých druzích i v televizi můžeme rozpoznat jednotlivé žánry. Tyto žánry nejsou limitovány médii televize, naopak: žánry jsou intermediálními kategoriemi, každé médium je však obohacuje o své specifické kódy a prezentuje je svým vlastním způsobem,⁴⁸ strukturní prvky různých médií se střetávají, usouvztažňují a vzájemně proměňují. Televize tedy využívá žánrů, které známe z ostatních médií (divadlo, rádio, film), ale prezentuje je zcela unikátním způsobem.⁴⁹

Žánrová kategorizace v televizním médiu vychází z rozdělení užívaného v kinematografii a rozhlasu. Televizní žánry se však od těch filmových liší, což vychází z rozdílnosti vztahů, které se utváří mezi danými médii a jejich diváky.⁵⁰ Televize silně spoléhá na snadnou rozpoznatelnost charakterových typů a formátu pořadu. Z části je to způsobeno tím, že se, stejně jako rádio, nachází přímo u recipienta doma, kde představuje volně dostupnou formu zábavy. Se sledováním televize (resp. rádia) jsou spojeny jen minimální závazky, stačí kdykoli přijít a zapnout či vypnout přijímač. S rádiem má televize společné i rozčlenění vysílání do časových slotů⁵¹ a, v případě narativních rozhlasových pořadů, vysoký důraz kladený na žánry.⁵²

⁴⁷ BERGER, Arthur A.: Popular Culture Genres. Sage, London 1992, str. xii.

⁴⁸ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: American Television Genres. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 35.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ CASEY, Bernadette (eds.): Television Studies Key Concepts (2nd edition). Routledge 2008, str. 137.

⁵¹ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: American Television Genres. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 29.

⁵² Tamtéž, str. 33–34.

Jednoznačnost či snadná rozpoznatelnost žánru a formy pořadu je v televizi obzvláště důležitá, protože umožňuje divákovi rychle se zorientovat v toku televizních pořadů a přispívá tak k udržení či získání diváka. „*Předpokladem je, že divák rozpozná určité typy a vzorce a ocení opakování těchto narativních vzorců, mýtů a charakterových typů, které se neustále opakují,*“⁵³ tedy na základě své předchozí zkušenosti pomocí jasných a rozpoznatelných charakteristických znaků (konvencí) identifikuje daný žánr.

Považuji za nutné se v souvislosti s tématem této práce (jímž je diskursivní konstrukce hrdinů v policejním dramatu *Starsky & Hutch*) věnovat problematice žánru, protože, jak ukáži v následujících kapitolách, především pak v kapitole věnované policejním dramatům (kapitola 7. *Policejní dramata*), konstrukce hrdinů a jejich postavení v narativu (tedy faktory stojící v centru zájmu této práce) jsou úzce spjaty s žánrem pořadu. Jednak hrají klíčovou roli při jeho žánrové kategorizaci, jednak je žánrová příslušnost daného pořadu do velké míry determinuje.

Jako zdánlivý problém se proto mohou jevit nejednotné přístupy ke klasifikaci žánrů, které volí jednotliví teoretikové, a které mohou vést k rozdílnému označení pořadu. K této problematice se rovněž v rámci následující kapitoly stručně vymezím.

⁵³ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 34.

6.1. Problém uchopení žánru

„Kategorizace na žánry pomáhá vnést relativní pořádek do široké škály textů a významů cirkulujících v rámci naší kultury.“⁵⁴

Pojmem žánr označujeme skupinu textů či uměleckých děl, která se vyznačují některými společnými námětovými, kompozičními či formálními znaky (konvencemi). Přidělení nálepky určitého žánru nám pomáhá identifikovat, klasifikovat, interpretovat (a také distribuovat) daná díla, v našem případě fikční televizní pořady, a vnést tak onen pomyslný „pořádek“ do obrovské škály textů cirkulujících kolem nás.⁵⁵ Fikční díla jsou totiž velmi komplexní, a lze je nahlížet a třídit různými způsoby. K žánrovým kategoriím lze přistupovat jako k odrazu socio-historických skutečností, jako k tematickým a ideologickým konstrukcím, či v termínech jejich konvencí, co se týče ikonografie, vizuální stránky, narativních vzorců a archetypálních postav atd.⁵⁶ Žánr můžeme vnímat jako modelovou strukturu, s níž pracuje tvůrce, jako rámec pravidel, v rámci kterých se odehrává konkrétní film, jako označení pro usnadnění distribuce a vůbec komunikace mezi výrobcí a konzumenty díla, jako „dohodu“ s diváky.⁵⁷ Žánr také můžeme vnímat buď jako samostatnou jednotku, nebo entitu, která „oživá“ až interakcí s divákem.⁵⁸ Jinak k žánru přistupují tvůrci, producenti, konzumenti (recipienti, diváci) a kritici (akademická filmová a televizní studia). Nekonzistentní způsoby porozumění žánru se objevují i v rámci odborné obce⁵⁹, kde neexistuje jednotná metodologie k jejich analýze, nýbrž se vyvinula řada odlišných přístupů.

⁵⁴ FISKE, John: *Television Culture*. Routledge, New York 2007, str. 109.

⁵⁵ Jako způsob nastolení pořádku vnímá žánr i Kaminsky a Mahan (KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 17.).

⁵⁶ CASEY, Bernadette (eds.): *Television Studies Key Concepts* (2nd edition). Routledge 2008, str. 135.

⁵⁷ MOINE, Raphaëlle: *Cinema Genre*. Blackwell Publishing, 2008, str. 28.

⁵⁸ Např. LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 134; MOINE, Raphaëlle: *Cinema Genre*. Blackwell Publishing, 2008, 87.

⁵⁹ Viz GRODAL, Torben: *Moving Pictures*. Oxford University Press Inc., New York 1999, str. 162. Torben Grodal zde upozorňuje na odlišné přístupy k analýze audiovizuálních děl (zde filmů), které zaujímají např. Grant (*Film Genre Reader*. University of Texas Press, Austin, Tex 1986), Neale (*Genre*. British Film Institute, London 1980), Altman (*The American Film Musical*. Indiana University Press, Bloomington, Ind. 1987, str. 1–16), Bordwell (*Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press,

Již při samotných pokusech o stanovení žánru se nutně setkáváme s ambivalencí, která připomíná známý problém s vejcem a slepicí (Andrew Tudor tento problém nazývá *empirickým dilema*)⁶⁰. Zcela zásadním kritériem při stanovení příslušnosti textu k určitému žánru je *transtextualita* – vztah díla k ostatním příslušníkům žánru. Žánrová definice se však vytváří teprve dodatečně, pomocí zpětné dedukce na základě recipovaných textů (tedy příslušníků daného žánru, jejichž žánrovou příslušnost však odhadneme zase jen na základě ostatních textů náležejících k danému žánru a tak dále). Každé nové dílo tak s sebou přináší riziko posunutí žánrové definice. Žánr je tedy neustále ustavován, přetvářen, upevňován či potlačován, vyvíjí se, splývá nebo se vyhraňuje vůči ostatním žánrům. Tyto změny musíme kriticky reflektovat a zohlednit je při zpětné dedukci definice žánru.⁶¹ Z toho vyplývá, že žánrové definice jsou *nejčastěji* založeny na historii žánru do okamžiku, kdy jsou tyto definice vytvořeny⁶², a že žánrové kategorie nejsou vždy, všude a pro všechny stejné.

Různé žánry lze také nejlépe definovat různými způsoby. Například Torben Grodal⁶³ rozlišuje jednotlivé filmové žánry podle emocí, které vyvolávají v divákovi (horor, romance, komedie a vizualizované hudební video opatřené

Cambridge, Mass. 1989, str. 146–51) a opět Neale (Question of Genre. *Screen*, 31/1, Spring 1990, str. 45–66).

⁶⁰In: MITTELL, Jason: Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture. Routledge, New York 2004, str. 11. Na problém s ambivalencí při stanovení žánru upozorňují rovněž mediální a televizní teoretikové Nick Lacey (LACEY, Nick: Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies. London: Macmillan Press Ltd, 2000.) i Jeremy Butler (BUTLER, Jeremy G.: *Television Studies: Alternatives to Empirical Approaches*. In: Television: Critical Methods and Applications. Lawrence Erlbaum 2006, str. 431.).

⁶¹ „Počet zohledňovaných děl (jakkoli přelomových/významných) sám o sobě nelegitimizuje správnost vydedukovaných univerzálních pravidel. Spíše než kvantita zhlédnutých děl je důležitá logická spojitost teorie.“ (MOINE, Raphaëlle: Cinema Genre. Blackwell Publishing, 2008, str. 28.)

⁶² Veškeré pokusy o definování žánrů zahrnují volbu teoretických kritérií. Jednotlivé teoretické přístupy jsou však situovány v historii (v historii smýšlení o umění, v historii umění). Ve volbě teoretického přístupu se tak odráží historicky podmíněný způsob smýšlení o objektu, který je předmětem studia. Tímto postřehem se nijak nesnažím diskvalifikovat teoretické přístupy ke studiu žánrů, jen je nutno brát v potaz fakt, že i ony v sobě obsahují určitou dávku „historičnosti“. (Synchronnímu a diachronnímu, tedy teoretickému a historickému způsobu stanovení žánru se blíže věnuji dále v rámci podkapitoly 6.3. *Synchronní a diachronní přístup*.)

⁶³ GRODAL, Torben: Moving Pictures. Oxford University Press Inc., New York 1999.

textem), typu akce a tématu (detektivka, válečný film, romantický film), doby, ve které se odehrávají (historické filmy), časového a geografického umístění (westerny) a záměru tvůrce (avantgardní, umělecký film). Podobného rozdělení používá i řada dalších teoretiků, např. Butler⁶⁴, který vychází ještě ze stylu díla (způsob použití zvuku a obrazu, nejméně obvyklé hledisko pomáhající vydělit např. muzikály, cinéma vérité), zohledňuje i typické postavy pro daný žánr. Zároveň upozorňuje na fakt, že tyto kategorie se nevyskytují izolovaně, ale často se navzájem překrývají. Texty většiny žánrových skupin jsou dostatečně nesourodé, aby dávali prostor rozdílným interpretacím, a každý, kdo je interpretuje a užívá žánrových termínů, chtě nechtě participuje na ustanovování žánrových kategorií.

Tato práce bude při nastínění žánrových atributů policejních dramát a následně žánrovém zařazení zkoumané série vycházet z metodologie mediálního a televizního teoretika Nicka Laceyho, jak ji stanovil ve svém díle *Narrative and Genre*⁶⁵. Tato metodologie je svou komplexností přizpůsobena televiznímu médiu a zároveň je z ní patrné úzké spojení mezi narativem a žánrem. Narativ je podle Laceyho pravděpodobně nejmarkantnějším vodítkem k určení žánru, které se divákovi nabízí.⁶⁶ Většina textů usiluje o rychlé zorientování svých diváků, proto jim promptně poskytne jednoznačná vodítka, jako (1) kdo je hrdina a kdo zlosyn (příčemž operuje s psychologicky uvěřitelnými charaktery, nebo alespoň rozpoznatelnými charakterovými typy), (2) rozpoznatelné prostředí (umístění v prostoru a čase), (3) srozumitelný styl, (4) konvenční narativní strukturu včetně kauzální motivace.⁶⁷ Podle Laceyho⁶⁸ je pak nejlepší cestou k určení žánrové příslušnosti textu vytknutí pěti základních atributů žánru:

⁶⁴ BUTLER, Jeremy G.: *Television Studies: Alternatives to Empirical Approaches*. In: *Television: Critical Methods and Applications*. Lawrence Erlbaum 2006, str. 417–470.

⁶⁵ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.

⁶⁶ Tamtéž, str. 11. Také Torben Grodal definuje žánr jako „modelovou sadu narativních schémat“. (GRODAL, Torben: *Moving Pictures*. Oxford University Press Inc., New York 1999, str. 283.)

⁶⁷ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 10.

⁶⁸ Tamtéž, str. 136.

- (1) typů postav,
- (2) prostředí,
- (3) ikonografie,
- (4) narativu a
- (5) stylu textu

a na základě toho zvážit, zda text spadá do daného žánru. Zároveň upozorňuje na slabá místa této metody, neboť ne všechny aspekty jsou pro určení těch kterých žánrů stejně důležité; některé z nich nejsou signifikantní nebo nemusí být v textu vůbec obsaženy, některé texty jsou směsicí více žánrů... I v případě série *Starsky & Hutch* dochází na základě nejednotného přisouzení priority jednotlivým atributům, ale především díky rozdílným kategorizačním systémům a vlastnímu názvosloví různých teoretiků k rozdílné klasifikaci.⁶⁹

Zde si vůbec musíme uvědomit, že veškeré pokusy o vytvoření precizní taxonomie žánrů jsou svým způsobem perverzní v tom, že vytváří falešný pocit čistoty a neměnnosti žánrů.⁷⁰ Pro žánry je však typická vzájemná interakce a reciprocita, žánry se neustále mění, přebírají konvence jiných žánrů, hybridují mezi sebou a vyvíjí se v čase. Veškerá rozdělení žánrů tak musíme brát jen jako ideální typy, ke kterým je konkrétní texty možné vztahovat. Žádná definice žánru, jakkoli flexibilní, nemůže pokrýt každý žánrový pořad, a naopak žádný žánrový text nemůže naplnit všechny atributy daného žánru. Může jich mít jen určitý počet, navíc může přináležet k více žánrům zároveň (ono mísení). Je proto nutno operovat s natolik úzkými definicemi, aby dílo mohlo být identifikováno jako náležející k žánru, ale zároveň definicemi natolik širokými, aby dávaly prostor pro individuální variace (inovace žánru).

⁶⁹ Můžeme se setkat s označením policejní drama, detektivní drama, akční série, dobrodružná série, mystery atd. a jejich různými kombinacemi.

⁷⁰ Ostatně jako samotné označení „žánr“, které pochází z francouzštiny a má původní význam „typ“ či „druh“ (CASEY, Bernadette (eds.): *Television Studies Key Concepts* (2nd edition). Routledge 2008, str. 135; BUTLER, Jeremy G.: *Television Studies: Alternatives to Empirical Approaches*. In: *Television: Critical Methods and Applications*. Lawrence Erlbaum 2006, str. 430; BERGER, Arthur A.: *Popular Culture Genres*. Sage, London 1992, Preface.). Použití výrazů „typ“ či „druh“ k označení žánru však problematiku nemístně zjednodušuje, žánr v tomto pojetí je pouhou idealistickou entitou.

6.2. Pozice policejního dramatu v taxonomii televizních žánrů

Navzdory rozdílům při klasifikaci žánrů a volbě názvosloví panuje mezi teoretiky shoda ve vymezení *dramatu* jako jednoho ze stěžejních televizních žánrů (resp. formy televizního vysílání)⁷¹. Jakub Korda⁷², stejně jako Casey a kol.⁷³, chápe kategorii dramatických pořadů jako pravděpodobně nejširší žánrovou kategorii televizního vysílání. Takový přístup pak vyžaduje dělení na řadu subžánrů. Arthur Berger ve své publikaci *Popular Culture Genres* přichází s tezí, že všechny důležité televizní žánry mohou být redukovány na čtyři typy pořadů: 1) aktuality 2) soutěže 3) přesvědčovací formáty (zejména reklama) 4) dramata.⁷⁴

Dramata jsou pak jednou z nejdůležitějších forem televizního vysílání. Berger dramaty chápe veškeré narativní fikce obsahující konflikt (ať již vážný či komický) a vyznačující se silnou emotivitou a nízkou objektivitou. Řadí mezi ně soap-opery, sit-comy, akční a dobrodružná dramata, nemocniční dramata, policejní dramata atd...

Jill Marshall a Angela Werndly ve své publikaci *The Language of Television* uvádějí drama rovněž jako hlavní žánrovou kategorii (vedle komedií, estrád, populárně vědeckých pořadů, dokumentů, zpravodajství a aktualit).⁷⁵ Drama pak jako velmi široký žánr dělí na subžánry: (1) klasické drama, monodrama nebo literární drama (2) detektivní a policejní drama (3) rodinné drama a soap opera. Creeber v *The Television Genre Book*⁷⁶ rozlišuje dva základní žánry: fikční a faktuální. Podle tohoto dělení dramatické pořady (a tedy i policejní

⁷¹ Srov. Berger, Korda, Casey

BERGER, Arthur A.: *Popular Culture Genres*. Sage, London 1992.

MARSHALL, Jill – WERNDLY, Angela: *The Language of Television*. Routledge, London 2002.

⁷² KORDA, Jakub: Úvod do studia televize. Univerzita Palackého, Olomouc 2005, str. 51.

⁷³ CASEY, Bernadette (eds.): *Television Studies Key Concepts* (2nd edition). Routledge 2008, str. 87.

⁷⁴ BERGER, Arthur A.: *Popular Culture Genres*. Sage, London 1992, str. 5. V rámci téže publikace Berger vytýká následující *nejdůležitější* žánry: reklamu, zprávy, dokumenty, situační komedie, soap-opery, talk show, rozhovory, populárně-vědecké pořady, game show, sportovní pořady (fotbal, baseball, basketball, atd.), akční a dobrodružná policejní dramata, sci-fi, instruktážní pořady (pořady o vaření, pro kutily) atd. a zároveň upozorňuje na fakt, že řada z výše zmíněných žánrů má rovněž subžánry.

⁷⁵ MARSHALL, Jill – WERNDLY, Angela: *The Language of Television*. Routledge, London 2002, str. 44.

⁷⁶ CREEBER, G. (ed.): *The Television Genre Book*. British Film Institute, London 2001.

dramata) jednoznačně spadají do fikční kategorie, zbytek tvoří pořady faktuální.

6.3. Synchronní a diachronní přístup

Ač jednotliví teoretikové zaujímají odlišné přístupy k žánrové analýze, kdy si volí své vlastní kategorizace a názvosloví, můžeme v přístupu k žánrům vysledovat dva základní zastřešující metodologické postupy. Jedná se o postup teoretický a historický, respektive synchronní a diachronní⁷⁷. Rozdíl mezi těmito dvěma pojetími zavedl do oblasti žánrových studií Tzvetan Todorov ve své předmluvě ke knize *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*.⁷⁸

1. Teoretický přístup spočívá v definování charakteristik žánru na základě kritérií odvozených z již dříve existující teorie či kritické metody,
2. historický přístup využívá definování charakteristik žánru na základě kritérií založených na tom, co v průběhu let televizní průmysl a většina diváků považuje za elementy daného žánru; tato definice tedy závisí na kulturním konsensu.⁷⁹

Podle Jeremy Butlera⁸⁰ je nejúčinnější metodou kombinace obou přístupů. Při analýze díla tedy doporučuje postupovat jak synchronně, ahistoricky, tak historicky, s explanací žánrového vývoje. Rovněž Kaminsky a Mahan⁸¹ upozorňují na úskalí zkoumání konkrétního textu, neboť jeho originalita nemůže být posouzena bez uvedení do souvislosti s historií příslušné formy. Vedle otázky týkající se podobnosti zkoumaného textu vůči ostatním

⁷⁷ Viz např. BUTLER, Jeremy G.: *Television Studies: Alternatives to Empirical Approaches*. In: *Television: Critical Methods and Applications*. Lawrence Erlbaum 2006, str. 431.

⁷⁸ Viz MOINE, Raphaëlle: *Cinema Genre*. Blackwell Publishing, 2008, str. 36.

⁷⁹ Viz BUTLER, Jeremy G.: *Television Studies: Alternatives to Empirical Approaches*. In: *Television: Critical Methods and Applications*. Lawrence Erlbaum 2006, str. 431.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 39.

příslušníkům daného žánru tak vyvstává i otázka, jakým způsobem se od nich odlišuje. Zodpovězení těchto dvou základních otázek by mělo být podle Kaminského součástí analýzy každého textu.

Protože v rámci této práce není možné (jak vzhledem k jejímu tématu, tak vzhledem k rozsahu) zařazení samostatné kapitoly věnující se genealogii amerických policejních dramát, budu alespoň zkoumaný pořad posuzovat s ohledem na historický kontext vývoje žánru, a k tomuto kontextu jej vztahovat.

7. Policejní dramata

Policejní dramata přitahují diváky k televizním obrazovkám bezmála již přes šedesát let. Od přelomu čtyřicátých a padesátých let, kdy se na maličké černobílé televizní obrazovce začaly v živém vysílání objevovat první cross-overly kriminálních pořadů z rádia⁸², kdy zastánce zákona byl bezpodmínečně dobrý a zločinec zkrátka „zlý“, do sedmdesátých let plných násilí, akce a nekonvenčních hrdinů žánr policejních dramatur prošel dlouhým vývojem. Mnoho změn zaznamenal jak formát, tak obsah, styl i produkční podmínky.⁸³ Policejní dramata se však vždy těšila vysoké oblibě – a v současnosti patří, zejména v Evropě a Severní Americe, mezi nejoblíbenější televizní žánry.⁸⁴

Za vysokou popularitu policejních dramatur může především jejich tematická atraktivnost, neboť je stále více evidentní, že zločin diváky fascinuje, a to jak v rámci fikčních (tedy kriminálních dramatur), tak faktualních pořadů.⁸⁵ Na přitažlivosti policejních dramatur mají bezesporu svůj podíl i akční sekvence, prosté potěšení z narativu – z vyřešení zločinu, či vysoký realismus a důraz na uvěřitelnost. Lacey upozorňuje na fakt, že většině diváků poskytují policejní dramata základní informace o tom, jak policejní aparát vůbec funguje⁸⁶, mnozí na ně nahlíží jako na vzorky z normálního, skutečného světa, realisticky

⁸² První televizní kriminální pořady plynule navazovaly na své rozhlasové předchůdce z 20., 30. a 40. let; mnoho z nich bylo doslovnými převody původních rozhlasových pořadů. (SNAUFFER, Douglas: *Crime Television*. Praeger, 2006, str. 1.) První zcela fikční kriminální drama *Barney Blake: Police Reporter* (NBC, 1948) bylo uvedeno televizí NBC a nepřesáhlo svou existencí třináct týdnů. (MEYERS, Richard: *TV Detectives*. A S Barnes & Co, San Diego 1981.) Živě vysílaný (později již předtočený) cross-over byl např. *Man Against Crime* televize NBC (tamtéž.)

⁸³ V samotných počátcích obsah policejních pořadů do vysoké míry ovlivňovalo slovo sponzorovo. Zařazení reklamních bloků pak přineslo kýženou svobodu nejen scenáristům, ale celému žánru (viz SNAUFFER, Douglas: *Crime Television*. Praeger, 2006; MEYERS, Richard: *TV Detectives*. A S Barnes & Co, San Diego 1981 a další).

⁸⁴ Např. LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000; CASEY, Bernadette (eds.): *Television Studies Key Concepts* (2nd edition). Routledge 2008; ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 10 – 55 a další.

⁸⁵ Viz SCHLESINGER, P. – TUMBER, H.: *Television, police and audience*. In: CORNER, J. – HARVEY, S.: *Television Times*. London, New York 1996.

⁸⁶ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 163.

reflektující společenský vývoj.⁸⁷ Už proto je porušení konvencí v tomto typu dramatu dvojnásob těžké, a policejní dramata jsou tak vnímána jako jeden z nejkonzervativnějších žánrů.⁸⁸ Policejní drama funguje více než kterýkoli jiný žánr v těsné vazbě na společnost – reflektuje její stav, respektive změny⁸⁹, a snaží se divákovi předat jasný vzkaz: Zločin se nevyplácí.⁹⁰

7.1. Zločin na televizní obrazovce

Policejní drama je typické svou vysokou hodnověrností, které dosahuje zvýšeným důrazem na realismus a realistickou estetiku. Snaha o dosažení vysoké míry autenticity se promítá jak do formálního stylu pořadu, tak i do výběru prostředí, chování a vzhledu postav, ikonografie a samozřejmě zápletky. Nicméně statistiky zločinů v policejních dramatech jsou značně zkreslené, ve prospěch divácké přitažlivosti jsou zdůrazněny zejména vraždy, znásilnění a ostatní násilné činy.⁹¹

Kromě realismu je násilí, zejména v sedmdesátých letech, dalším výrazným znakem policejních dramát. Podle Gilese⁹² je v policejním dramatu příslib násilí nejen obsažen, ale je dokonce středobodem očekávání spojovaných s tímto žánrem. Násilí je konotováno samotným obrazem policisty, který nosí zbraň a pohybuje se v prostředí plném násilí, kde mu neustále hrozí nebezpečí. Policistova role je podle Gilese determinována jeho schopností adekvátní

⁸⁷ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 10 – 55; GILES, Dennis: *A Structural Analysis of the Police Story*. In: *American Television Genres*. Eds. Stuart M. Kaminsky and Jeffrey H. Mahan. Chicago: Nelson-Hall, 1985, str. 83.

⁸⁸ LICHTER, Robert S. – LICHTER, Linda S. – ROTHMAN, Stanley. *Prime Time. How Tv Portrays American Culture*. Regnery Publishing, Inc., Washington, D.C. 1994, str. 302.

⁸⁹ Např. SNAUFFER, Douglas: *Crime Television*. Praeger, 2006, str. 1.

⁹⁰ BUXTON, David: *From The Avengers to Miami Vice. Form and Ideology in Television Series*. Manchester University Press, 1990, str. 120.

⁹¹ Podle statistik FBI, viz LICHTER, Robert S. – LICHTER, Linda S. – ROTHMAN, Stanley: *Crime and Punishment*. *Prime Time. How Tv Portrays American Culture*. Regnery Publishing, Inc., Washington, D.C. 1994, str. 271–334. Také SOULLIERE, Danielle M.: *Prime-Time Murder: Presentation of Murder on Popular Television Justice Programs*. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, Volume 10, Issue 1 (Winter 2003). School of Criminal Justice, University at Albany, str. 12–38.

⁹² GILES, Dennis: *A Structural Analysis of the Police Story*. In: *American Television Genres*. Eds. Stuart M. Kaminsky and Jeffrey H. Mahan. Chicago: Nelson-Hall, 1985, str. 80.

odpovědi na útoky proti své osobě. Násilí je žánru „vlastní“, je neustále předvídáno a konečně také naplněno. „*Děj policejního dramatu nevyhnutelně směřuje vstříc pouliční přestřelce právě proto, že fyzické násilí dokáže konflikt vyřešit s rázností, již by pouhá výměna slov nikdy nedosáhla.*“⁹³

V souvislosti se zobrazením násilí je často skloňována i série *Starsky & Hutch*,⁹⁴ vůči které své protesty⁹⁵ vznesly například American Churches Asociation a Nation's Parent Teachers Association,⁹⁶ a která počínaje sezónou 1977/8 (tj. v třetí a čtvrté řadě) raději míru zobrazovaného násilí radikálně snížila. (Toto opatření s sebou však přineslo i násilné narativní a charakterové změny,⁹⁷ které narušily konzistenci série, neboť nejsou v rámci diegetického světa příběhu ospravedlnitelné.)⁹⁸

Na zločin se však neorientují pouze policejní dramata, ale je zde celá škála dalších pořadů, tematizujících kriminalitu (detektivní, špionážní, procedurální dramata, gangsterky, dokonce některá westernová⁹⁹ dramata). Řadu z nich bychom mohli kategorizovat také jako příslušníky televize akční, neboť akční žánr má vysokou tendenci hybridovat s jinými žánry. „*Základním prvkem*

⁹³ GILES, Dennis: *A Structural Analysis of the Police Story*. In: American Television Genres. Eds. Stuart M. Kaminsky and Jeffrey H. Mahan. Chicago: Nelson-Hall, 1985, str. 82.

⁹⁴ Např. LICHTER, Robert S. – LICHTER, Linda S. – ROTHMAN, Stanley: *Prime Time. How Tv Portrays American Culture*. Regnery Publishing, Inc., Washington, D.C. 1994; ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985; OSGERBY, Bill – GOUGH-YATES, Anna: *Action TV. Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*. Routledge, London 2001.

⁹⁵ Na konci šedesátých a začátku sedmdesátých let dochází ke kulminaci zobrazení násilí v televizi. Skoro by se zdálo, že zločin v policejním dramatu může být vyřešen jen pomocí střelby, která nezřídka končí usmrcením zločince. (LICHTER, Robert S. – LICHTER, Linda S. – ROTHMAN, Stanley: *Prime Time. How Tv Portrays American Culture*. Regnery Publishing, Inc., Washington, D.C. 1994, str. 282.) Tato vlna zobrazení násilí a zločinu vedla nejprve ke kritice televizního obsahu a následně až k pozměnění vysílacích norem a k vzniku Family Viewing Time (vysílacího času pro celou rodinu) v roce 1975 (tamtéž, str. 277).

⁹⁶ LEWIS, Jon E. – STEMPEL, Penny: *Cult TV. The... Detectives*. 1999, Pavilion Books Limited, London 1999, str. 220.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Pořad si nadále striktně zachovává formát série, bez vnitřního vývoje postav či narativu prostupujícího více díly (s výjimkou rozdělení epizody do dvou částí), a i když jsou postavy fiktivně aktivní (tj. že „žijí“ v období nezmapovaném jednotlivými epizodami), nelze změnu jejich povah, chování či přidělených úkolů v rámci série vysvětlit.

⁹⁹ Kriminální pořady plynule navazují na své předchůdce – westernové seriály. Již v prvních televizních pořadech na pokračování z prostředí divokého západu často figurovala postava muže zákona (*Guns, The Life and Legend of Wyatt Earp...*).

[akčního] žánru je nadřazení pozornosti zaměřené na akci nad pozornost věnovanou vývoji charakterů a motivací postav. Přestože výstavba zápletky vyžaduje určitý cíl /hrdinovi uložený úkol/, hlavní důraz je kladen na proces – akci. (...) Svůj důraz na akční zápletku zpravidla realizuje v tematickém rámci vázaném na jiný žánr.¹⁰⁰ Výrazné akční prvky se projevují také v dramatech policejních, což koresponduje se zobrazením násilí v tomto žánru (viz výše).

Policejní dramata mají historicky nejbližší k dramatům detektivním, se kterými sdílí mnoho společných prvků a často dochází k jejich splývání.¹⁰¹ Zejména, je-li hrdinou policejní detektiv (např. *Columbo* – neuniformovaný detektiv pracující v rámci policejního aparátu). Detektivní drama však na rozdíl od dramatu policejního závisí méně na akci a více na postavách, využívá více romantických a smyšlených prvků (policejní drama je naopak více ukotveno v realitě, klade důraz na realismus). Proti samotářskému a mnohdy excentrickému detektivovi stojí v policejních dramatech policisté s různými hodnotami, jejichž základnou je policejní stanice a často pracují v týmu, neřeší jen závažné případy, ale i běžnější zločiny a přestupky.¹⁰² Ostatně rozlišit mezi jednotlivými (nejen) kriminálními žánry nám umožňuje znalost žánrových konvencí.

¹⁰⁰ KORDA, Jakub: *Televizní žánry*. Cinepur č. 39, květen 2005, str. 22.

¹⁰¹ Detektivní drama se překrývá nejen s policejním (*Columbo*), ale i špionážním (*Honey West*), právnickým (*Perry Mason*) a dokonce novinářským (*Kolchak*) dramatem.

¹⁰² Viz MARSHALL, Jill – WERNDLY, Angela: *The Language of Television*. Routledge, London 2002, str. 44.

7.2. Smysl konvence v policejních dramatech

Klasifikace a organizace jednotlivých textů do žánrových kategorií probíhá na základě konvencí a kódů sdílených jednotlivými žánry¹⁰³.

Konvence (modely, formy sdělení) jsou sdílené individuálními příslušníky daného žánru (zde policejními pořady), a hrají klíčovou roli při přenosu informací a při vytvoření vztahů v rámci základního trojúhelníku výrobce – text – divák.¹⁰⁴

Tvůrce při vytváření generického mediálního textu využívá své znalosti konvencí a pravidel daného žánru, navíc s vědomím, že diváci mohou být (resp. jsou) s pravidly žánru rovněž obeznámeni. Diváci si pro sebe texty podle žánrů kategorizují, což jim usnadňuje orientaci v množství dostupných pořadů.¹⁰⁵ Podobně postupují i instituce¹⁰⁶, které texty podle žánrové příslušnosti rozdělují do skupin, což jim umožňuje zefektivnit distribuci pořadů směrem k divákovi (ekonomická funkce žánru), pomáhá k propagaci nových produktů (pořadů); žánry zde fungují jako marketingová zkratka.¹⁰⁷

¹⁰³MROZOWSKI, Maciej: *Společenský smysl konvence v televizi*. Televizní tvorba, čtvrtletník pro televizi a kritiku. 3/1987, str. 21.

Jedná se především o specifickou ikonografii (opakující se symbolické obrazy, nesoucí v rámci žánru specifické významy, typické objekty, zvuky, prostředí, symbolické užití klíčových obrazů a situací), vizuální podání, narativní vzorce (stejně konflikty), archetypální postavy... Intertextuálním opakováním a intratextuální akumulací se pak stává pořad předvídatelným.

¹⁰⁴ Vznikají tedy nejen spojení mezi jednotlivými texty spadajícími do příslušného žánru, ale také mezi textem a divákem, textem a jeho výrobcem a konečně mezi výrobcem a divákem. (Viz FISKE, John: *Television Culture*. Routledge, New York 2007, str. 110.) Konvence tedy představují „...*determinismus návyků, usměřujících jak akt koncepční (ze strany vysílatele), tak i akt percepční (ze strany příjemce)*.“ (MROZOWSKI, Maciej: *Společenský smysl konvence v televizi*. Televizní tvorba, čtvrtletník pro televizi a kritiku. 3/1987, str. 21.)

¹⁰⁵ Podle Butlera jsou žánry pravděpodobně nejběžnější způsob, jak si diváci pro sebe kategorizují televizní programy. (BUTLER, Jeremy G.: *Television Studies: Alternatives to Empirical Approaches*. In: *Television: Critical Methods and Applications*. Lawrence Erlbaum 2006, str. 430.)

¹⁰⁶ Institucí se zde myslí televizní stanice – tj. společenské organizace s rozpoznatelnými praktikami, pravidly, hodnotami a strukturou. (CASEY, Bernadette (eds.): *Television Studies Key Concepts* (2nd edition). Routledge 2008, str. 154.)

¹⁰⁷ BUTLER, Jeremy G.: *Television Studies: Alternatives to Empirical Approaches*. In: *Television: Critical Methods and Applications*. Lawrence Erlbaum 2006, str. 430.

V některých případech můžeme hovořit o žánrových divácích, kteří v televizním toku cíleně vyhledávají příslušníky konkrétního žánru, s jehož pravidly jsou dobře obeznámeni (např. divák telenovel). Žánrový divák je pak poměrně rychle schopen identifikovat příslušníka žánrové skupiny, která ho zajímá.

Divák do narativu promítá svá očekávání (týkající se naplnění určitých konvencí žánru), která si vytvořil na základě identifikace textu jako příslušníka toho či onoho žánru.¹⁰⁸ Proniknutí do „nežánrového textu“ je pak pro diváka obzvláště těžké, neboť nežánrový text poskytuje víceznačná vodítka. Zatímco generický (žánrově čistý) text nabízí např. specifické prostředí (umístění v prostoru a čase), nežánrový text může nabídnout prostředí prakticky jakékoli, sdílí konvence vlastní více žánrům.¹⁰⁹

Zvážíme-li počet pořadů spadajících do jasných žánrových kategorií a těch, které se přesné škatulce vymykají (např. *Městečko Twin Peaks*), můžeme televizní médium prohlásit za vysoce generické. Podle Fiskeho televizní pořady „zjevně“ spadají do jasných generických kategorií, jako jsou *cop show*, *soap opery*, *sitcomy*, *nemocniční dramata*, *kvíz a game show atd.*¹¹⁰ Z konvence vyplývá narativní a formální kázeň žánrových textů. Neméně důležitá jako standardizace/konvence je však pro žánrový text invence/inovace – konvence je totiž dvojsečným mečem, který sice usnadňuje vzájemné porozumění a spolupráci, orientaci, zároveň však může omezovat originalitu a vést ke stereotypizaci.

Aby se žánr udržel „naživu“ (v popředí zájmu diváků a producentů), musí neustále nabízet „to stejné, ale jinak“ (text musí být stejný a zároveň odlišný od žánrové „šablony“). Konvence pak představuje „to stejné“, umožňuje snadnou rozpoznatelnost dané kategorie, kdežto invence vnáší do žánrového textu nové prvky (ať již v podobě narativu – *Columbo*, estetiky zobrazení – *Miami Vice*, či volby nekonvenčního hrdiny, s novými charakterovými vlastnostmi – *Dexter*), jejichž prostřednictvím odlišuje pořad od řady ostatních podobných pořadů, a tím se snaží o jeho konkurenceschopnost.¹¹¹ Televize je médiem závislým na snadné kategorizaci svých textů. Příliš velké množství

¹⁰⁸ Jsou-li jeho očekávání zklamána, může to u něj vést až k žánrové frustraci (emoce vyvolaná nenaplněním očekávaných konvencí žánru). Taková frustrace pak činí interpretaci nemožnou, pokud nejsou žánrová očekávání nahrazena jiným interpretačním systémem. (MOINE, Raphaëlle: *Cinema Genre*. Blackwell Publishing, 2008, str. 93.)

¹⁰⁹ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 11.

¹¹⁰ FISKE, John: *Television Culture*. Routledge, New York 2007, str. 109.

¹¹¹ Vnesené invenční prvky se pak mohou později projevit i u dalších zástupců žánru (např. obsazování afroameričanů do vedoucích pozic kapitánů či poručíků), může jít však o jen o jednorázový exces (např. *Cop Rock*, kde se v zavedení prvků muzikálového žánru do policejního dramatu jedná o zcela ojedinělý případ).

invencí může vést ke zmatení diváka a nenaplnění jeho očekávání,¹¹² proto je většina televizního obsahu tvořena konvencí¹¹³ a jen malé procento invencí.

Televizní žánrové pořady však nejsou pouhou sbírkou konvencí. Je nutné si uvědomit, že jejich konvence nejsou neměnné, ale naopak podléhají změně v souvislosti s vývojem žánru. Na žánr neustále působí okolní vlivy sociálního, kulturního i filmového, potažmo televizního prostředí, které se promítají do jeho vývoje, ovlivňují popularitu žánru a následně zapřičiňují změnu konvencí.¹¹⁴ V inovaci žánru se odráží aktuální sociální procesy¹¹⁵, kdy pořady usilují o to být v souladu se sociálními přístupy, žánrové televizní programy (policejní dramata) na oplátku pomáhají divákům porozumět společenským fenoménům, jako je zločin, zákon či policie.¹¹⁶ Díky neustálému těsnému sepětí mezi žánrovým pořadem a sociokulturním prostředím dochází k tomu, že v různých obdobích jsou v popředí zájmu policejních dramát rozdílné příběhy, dílčí témata, hodnoty, zobrazení tak, aby rezonovala s přístupem veřejnosti.¹¹⁷

V sedmdesátých letech se na příklad od amerického policejního dramatu očekávala vysoká míra násilí, (viz *7.1. Zločin na televizní obrazovce*) přestřelky, po válce ve Vietnamu dochází ke změnám konvencí ve způsobu držení zbraně (policista ji již nedrží v jedné ruce jako pistolník, nýbrž

¹¹² BERGER, Arthur A.: *Popular Culture Genres*. Sage, London 1992, str. 34.

¹¹³ Musíme však mít na paměti, že jde o konvence různého druhu, týkající se různých žánrů / typů pořadů, využívá se hybridních fragmentů různých konvencí.

¹¹⁴ „Žánry jsou populární, když jsou jejich konvence v úzkém vztahu k dominantní ideologii dané doby.“ (FISKE, John: *Television Culture*. Routledge, New York 2007, str. 112.) Žánrové texty jsou v tomto směru díky své komerčnosti užitečným ukazatelem, neboť pokud nějaká varianta žánru nenalezne svého diváka, je velmi nepravděpodobné, že vznikne další podobný pořad. (LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 142.) „Průmysl hraje důležitou roli jako zprostředkovatel při identifikaci potencionálních kulturních změn a jejich „testování“ pomocí nové modulace žánru.“ (FISKE, John: *Television Culture*. Routledge, New York 2007, str. 112.)

¹¹⁵ Např. emancipace žen modifikovala žánr policejního dramatu představením ženských hrdinek či smíšené ústřední dvojice hrdinů, podle Fiskeho si dokonce ideologické rozpory mezi vzestupem feminismu a potřebou utvrzování maskulinní síly vyžádaly mísení žánrů (policejní drama jako maskulinní žánr se soap operou nebo sitcomem jako žánry více feminními) (Viz FISKE, John: *Television Culture*. Routledge, New York 2007, str. 113.)

¹¹⁶ MITTELL, Jason: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, New York 2004, str. 125.

¹¹⁷ Viz BORDWELL, D. – THOMPSON, K.: *Film Art: An Introduction*. 6th edition. Genres. McGraw Hill, NY 2001.

pevně oběma rukama)¹¹⁸, ač stále ještě přetrvávají sexistické přístupy (např. *Starsky & Hutch*), v souvislosti s emancipací žen dochází k prvním snahám o obsazení žen do vedoucích pozic (*Amy Prentis, Get Christie Love, Police Woman*), s vlnou buddy filmů na konci šedesátých a v sedmdesátých letech (zejména *Butch Cassidy a Sundance Kid*)¹¹⁹ dochází k experimentování s výměnou individuálního policisty (individualisty jako typického hrdiny sedmdesátých let) za buddies – partnery, kteří jsou zároveň nejlepšími přáteli a stýkají se i mimo službu –, přičemž je kladen důraz právě na aspekt jejich přátelství (*Starsky & Hutch*). V sedmdesátých letech také začalo docházet ke stírání doposud zřetelné hranice mezi dobrem a zlem,¹²⁰ mezi policistou jako výhradně tím „dobrým“ a zločincem jako tím „špatným“, a začalo se na problematiku zločinu nahlížet komplexněji (*Starsky & Hutch*). Díky sérii filmů započatých *Drsným Harrym*¹²¹ se do charakterů hrdinů-individualistů prodírají doposud netušené povahové nuance, spojované dříve výhradně s postavami antagonistů.¹²²

Jak vidíme, určitá konvence jako aktivní komponent policejního žánru ožívá v určité době, v určitých textech, díky určitým tvůrcům, divákům a kritikům, kteří tuto konvenci aktivují svými generickými praktikami.¹²³ V případě série *Starsky & Hutch* tedy budeme uvažovat specifické aktivace konkrétních konvencí, které měly relevantní historický význam v Americe sedmdesátých let.

¹¹⁸ Viz KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 64.

¹¹⁹ Viz CULLUM, Paul: „Starsky and Hutch“. In: Newcomb, Horace (ed.): *Encyclopedia of Television* (1st Ed.). The Museum of Broadcast Communications <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/starskyandh/starskyandh.htm> [citováno 18. října 2009]

¹²⁰ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 20.

¹²¹ Např. *Drsný Harry*, r. Don Siegel, 1971; *Magnum Force*, r. Ted Pot, 1973; *Násilník*, r. James Fargo, 1976, později *Náhlý úder*, r. Clint Eastwood, 1983; *Sázka na smrt*, r. Buddy Van Horn, 1988.

¹²² Např. OSGERBY, Bill – GOUGH-YATES, Anna: *Action TV. Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*. Routledge, London 2001; LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.

¹²³ MITTELL, Jason: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, New York 2004, str. 123.

7.3. Konvence policejního dramatu v sérii *Starsky & Hutch*

Ať policejní dramata chápeme jako samostatný žánr (podle Rose)¹²⁴, nebo subžánr televizního dramatického (respektive fikčního) pořadu (Berger, Korda),¹²⁵ kriminální televize (Lacey, Novotný),¹²⁶ akční televize (Buxton, Lewis, Osgerby a Gough-Yates)¹²⁷ případně detektivních dramát (Novotný, Snauffer),¹²⁸ jsou policejním dramatům vlastní určité znaky. Nyní se budeme těmto znakům podrobně věnovat, a to v pořadí, jak o nich hovoří Nick Lacey¹²⁹ (viz podkapitola 4.1. *Problém uchopení žánru*).

7.3.1. Postavy

V policejních dramatech můžeme identifikovat některé charakterové typy, které lze považovat za generické.¹³⁰

Patří mezi ně:

¹²⁴ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985.

¹²⁵ BERGER, Arthur A.: *Popular Culture Genres*. Sage, London 1992.

KORDA, Jakub: *Úvod do studia televize*. Univerzita Palackého, Olomouc 2005.

¹²⁶ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.

NOVOTNÝ, David Jan: *Chcete psát scénář?* FAMU, Praha 2000.

¹²⁷ BUXTON, David: *From The Avengers to Miami Vice. Form and Ideology in Television Series*. Manchester University Press, 1990.

LEWIS, Jon E. – STEMPEL, Penny: *Cult TV. The... Detectives*. 1999, Pavilion Books Limited, London 1999.

OSGERBY, Bill – GOUGH-YATES, Anna: *Action TV. Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*. Routledge, London 2001.

¹²⁸ NOVOTNÝ, David Jan: *Chcete psát scénář?* FAMU, Praha 2000.

SNAUFFER, Douglas: *Crime Television*. Praeger, 2006.

Pozn.: Jednotlivé kategorizace se navzájem nevylučují, jak vyplývá z kapitoly 6. *Žánr v televizním médiu*, je paralelní klasifikace policejních dramát umožněna rozdílnými přístupy a hybridizací.

¹²⁹ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.

¹³⁰ Lacey upozorňuje na rozdíl mezi generickým typem postavy a stereotypem: postava není stereotyp, pokud se s ní nesetkáváme (alespoň ne často) v jiných než fikčních textech. „*Krátce řečeno: stereotypy mohou být jak generické typy, tak existovat v realitě; generické typy se mohou na druhou stranu vyskytovat pouze v textech.*“ (LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 137.)

Hrdina/Policista

Vůbec nejdůležitější konvencí policejního dramatu je jednoznačná identifikovatelnost hlavního protagonisty jako příslušníka policejních sil.¹³¹ Může jít jak o uniformovaného policistu, tak o neuniformovaného policejního detektiva. Jeho základním úkolem v narativu je vyhledávat zločince a nastolovat pořádek – obnovovat narušený společenský řád.¹³²

Kaminsky a Mahan v závislosti na hlavním hrdinovi vydělují dva základní typy policejních dramát.¹³³

- 1) Dramata, jejichž hrdinou je policista sdílející řadu společných prvků s postavou soukromého detektiva. Narativní struktura tohoto typu policejního dramatu se soustředí na vyřešení zločinu hrdinou (Kaminsky a Mahan jako příklady uvádějí série *Dragnet*, *Starsky & Hutch*, *Kojak*, *Baretta*). Zásadní rozdíl vůči detektivním dramatům představuje sociální postavení hrdinů a absence vysoké inteligence v repertoáru základních charakterových vlastností policejního detektiva.

- 2) Dramata s uniformovaným policistou (*Police Story*, *Adam 12*, *The Rookies*, *CHiPs!*), jejichž zápletky se od ostatních kriminálních příběhů liší díky úzké napojenosti policejního důstojníka na vládní instituci.

Hrdina-policista (ať už uniformovaný či neuniformovaný) na rozdíl od hrdiny detektivního příběhu nepracuje sám (nebo s někým, kdo se mu nemůže rovnat), nýbrž se v rámci policejní organizace stává součástí týmu či spolupracuje s partnerem.¹³⁴

¹³¹ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: American Television Genres. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 53.

¹³² ROSE, Brian G. (ed). TV Genres: a Handbook and Reference Guide. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 32; KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: American Television Genres. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 53.

¹³³ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: American Television Genres. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 54–55.

¹³⁴ ROSE, Brian G. (ed). TV Genres: a Handbook and Reference Guide. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 32; KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: American Television Genres. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 55.

Série *Starsky & Hutch* využívá partnerskou dvojici, a to v rámci prvního typu policejního dramatu (podle Kaminského a Mahana). Blíže kategorii hrdiny rozvedu v souvislosti s rozbořením Starskyho a Hutche v následující části této práce.

Zlosyn/Zločinec

Antagonistou jest v policejních dramatech zpravidla zločinec, osoba stojící mimo zákon, a beroucí na sebe stereotypní identitu špatného či rovnou zlého člověka, která se odlišuje od „normálu“.¹³⁵ Kaminsky a Mahan upozorňují na dva hlavní typy zločinců vyskytujících se v policejních dramatech, a sice na šíleného jednotlivce a zločince operující v rámci zločinecké organizace.¹³⁶ William Everson nabízí ve své publikaci *The Bad Guys: A Pictorial History of the Movie Villain*¹³⁷ žebříček filmových zlosynů, z nichž by se řada kategorií dala aplikovat i na policejní dramata. Jde zejména o kategorii Hrubíán, Cizinec, Prznitel, Kulturní zloduch, Psychopat, Šílený doktor a šílený zabiják, Zlosynka (můj překlad).¹³⁸

Z Eversonova dělení se v policejním dramatu *Starsky & Hutch* můžeme setkat s kategoriemi Hrubíán (ohyždné, fyzicky zdatné a téměř nepřemožitelné

¹³⁵ CASEY, Bernadette (eds.): *Television Studies Key Concepts* (2nd edition). Routledge 2008, str. 59; LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 137.

¹³⁶ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 56.

¹³⁷ EVERSON, William K.: *The Bad Guys: A Pictorial History of the Movie Villain*. Cadillac Publishing Co., Inc., New York 1964.

¹³⁸ Dalšími kategoriemi, které Everson vyděluje, ale které bychom v policejních dramatech hledali jen s obtížemi, jsou: Raný zlosyn, Zlosynův zlosyn, Mistrovský zločinec (Everson jmenuje pouze pět do té doby známých zástupců tohoto hrdiny, a to Profesora Moriartyho, Dr. Mabuse, Dr. Fu Manchu, Hanghi, Dr. No; jde o vysoce kultivované džentlmeny, s mezinárodním rozsahem svých aktivit, neusilující tolik o peníze jako o moc získávanou prostřednictvím mezinárodní špionáže), Westernový psanec, Gangster a holomek (zdvořilí zlosynové, protřelí zločinci, kteří neholdují násilí), Monstrum, Zlosynové z cizojazyčných filmů, Nepřítel (záležitost primárně válečných snímků), Vejtaha (fyzicky zdatný, charismatický, okouzlivý), Maskovaný zabiják, Zlosyn-komediant, Sociální zlosyn (jde o celé instituce či vysoce postavené jednotlivce, kteří na pozadí krize uplatňují vůči hrdinovi své rasové a jiné předsudky, kladou mu do cesty překážky, jsou zkorumpovaní...).

monstrum mlátící děti, utlačující hrdiny a špatně zacházející se zvířaty; v rámci první sezóny se vyskytuje v epizodě 3 Texas Longhorn v kombinaci s kategorií Prznitel), Cizinec (v epizodě 6 Death Notice je hlavním podezřelým ilegální přistěhovalec, jedná se však o omyl), Prznitel (zneužívání nebo vražda se sexuálními motivy se v první řadě seriálu *Starsky & Hutch* objevuje hned ve čtyřech epizodách a tento typ zlosyna je oblíbený i v dalších řadách), Kulturní zloduch (uhlazený, šarmantní, uhlazeně se vyjadřující a vysoce postavený, dost chytrý na to, aby měl na práci poskoky; s tímto typem zlosyna se v sérii *Starsky & Hutch* setkáváme několikrát, poprvé hned v pilotním díle – v rámci první tomuto typu zlosyna není věnovaná příliš velká pozornost), Psychopati (tato kategorie je v pořadu *Starsky & Hutch* velmi hojně zastoupená, zejména v dalších sezónách; z první řady jmenujme ep. 7 Pariah, ep. 10 Lady Blue) Šílený doktor a šílený zabiják (vyskytuje se např. na začátku třetí řady v dvojepizodě Murder on Voodoo Island Part 1 a Part 2), Zlosynka (ač v epizodě 15 The Hostages je jedním z únosců žena, svádí vnitřní boj a postupně se přidává na stranu unesené; jedinou vůdčí ženskou osobností je v rámci první řady antagonistka z epizody poslední, tedy dvaadvacáté, Bounty Hunter, která je chladnokrevná, vypočítavá a jde o kombinaci s Kulturním zloduchem).

Typ zločince a povaha jeho nezákonných skutků je rovněž úzce propojena se soudobým stavem společnosti¹³⁹ a s tím, jak je se zločincem nakládáno v ostatních textech. Zobrazení některých zločinů může být v určitém historickém období tabuizované, v souvislosti s posunem morálky se vlastnosti, dříve přisuzované pouze antagonistům, náhle objevují i u hrdiny. Everson ve svém rozčlenění filmových zlosynů dokonce popisuje kategorii „hodný zlosyn“ (The Good Badman), která je asociována výhradně s postavou hrdiny, který (ve společensky únosné míře, většinou v zájmu vyšší

¹³⁹ Hrdinové ztělesňují dominantní ideologii, zlosynové a jejich oběti jsou členy deviantních nebo podřadných subkultur a tudíž dominantní ideologii neztělesňují tak dobře; ideologie ztělesňované zlosyny jsou k dominantní ideologii často v opozici. (FISKE, John: Television Culture. Routledge, New York 2007, str. 9.)

věci) porušuje pravidla, zůstává však v podstatě čestný a sympatický.¹⁴⁰ S takovou postavou jsme se v poslední době mohli setkat například v osobě titulního hrdiny seriálu *Dexter*.

Rodičovská postava / Kapitán nebo komisař

Přítomnost rodičovské postavy kapitána nebo komisaře je dalším znakem vlastním pouze policejnímu dramatu. Většinou se jedná o muže, nadřízeného hlavního hrdiny.

V sérii *Starsky & Hutch* rodičovská postava ožívá v otcovském charakteru kapitána Dobeyho.

Pomocník/Informátor

Další postavou vlastní policejnímu dramatu je informátor, který pro hrdinu představuje spojení s podsvětím. Informátor není na podsvětí přímo napojen, ale díky svým kontaktům zastává funkci prostředníka mezi policisty a zločinci. Informátoři jsou podle Kaminského a Mahana tragické figurky pohybující se na pomezí dvou světů, z nichž ani jeden je plně neakceptuje. Informátor se často ukáže jako nespolehlivý, policista se při jednání s ním musí spolehnout na své dovednosti a zkušenosti, aby odhadl, do jaké míry je možné informátorovi věřit.¹⁴¹

Otázka důvěry je v sérii *Starsky & Hutch* vyřešena postavou Huggy Beara, který je nejen stálým informátorem ústřední dvojice, ale zároveň jejich nejlepším přítelem, a často se raději spolehnou jeho na úsudek, než na vlastní intuici (nebo si ji alespoň u Huggyho ověří). (Z dvaadvaceti epizod první série Huggy Bear v deseti figuruje jako informátor a v dalších sedmi se alespoň objeví. Jako informátor se objevuje rovněž v pilotní epizodě.)

Policejní detektivové Starsky a Hutchinson jsou při vyšetřování také často závislí na obdržení indicie od „řadových“ informátorů, kteří varují epizodu od

¹⁴⁰ EVERSON, William K.: *The Bad Guys: A Pictorial History of the Movie Villain*. Cadillac Publishing Co., Inc., New York 1964, str. 28–34.

¹⁴¹ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 62.

epizody. Nežřídko se jimi podaná informace ukáže jako vadná či přímo zmaří vyšetřování nebo ohrozí některou z postav na životě.

Kaminsky a Mahan v podkapitole *Historie a konvence policejních příběhů v amerických televizních žánrech*¹⁴² vydělují pět alegorických typů postav, se kterými hrdina přichází do styku. Podle jejich slov nejde nutně o typy postav, s jakými se policista setkává ve skutečnosti, nýbrž o postavy policejní mytologie.¹⁴³ Kromě informátora a zločince jsou podle nich dalšími typickými postavami pro policejní drama:

- lidé ze střední vrstvy (měšťáci)

Často jde o prodejce či drobné obchodníky konformistické povahy, obvykle jde o nejméně definované charaktery v příběhu. Tito lidé ztělesňují mlhavý pojem americké městské scény, hrdina-policista je respektuje a ochraňuje. S tímto typem vedlejších postav se Starsky a Hutch setkávají nejčastěji.

- vyšší vrstva

Představuje skupinu lidí vyžadující od policisty uctivé zacházení a projevy respektu, jednání s ní je hrdina nejméně uzpůsoben. Zástupci vyšší vrstvy reprezentují prostředí založené na bohatství a moci, ve kterém je policejní důstojník, spoléhající na vlastní sílu slabý a bezradný; v jejich přítomnosti se cítí nepohodlně a je nespokojen – a Starsky a Hutch nejsou žádnou výjimkou, své nepohodlí pak vyjadřují ofenzivním až agresivním chováním, staví se do ostré opozice, svůj hněv, který nemohou vůči společensky vysoce postaveným osobám fyzicky ventilovat, si vybíjí (mnohdy bezdůvodně) násilným chováním vůči jejich pohůnkům (jako příklad uveďme hned pilotní epizodu, kde jsou pozváni k návštěvě sauny v sídle hlavy organizovaného zločinu, v konfrontaci s jeho neomezenou mocí se však cítí natolik nespokojen, že bezdůvodně na schodech zmlátí svůj doprovod, aby ventilovali

¹⁴² The History and Conventions of the Police Tale In American Television Genres, můj překlad.

¹⁴³ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: American Television Genres. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 62–63.

nashromážděné napětí; z první série dále např. epizoda 11 Captain Dobey... You're Dead).

- hrdinova vlastní rodina

Policistu boj se zločinem zpravidla připravuje o rodinný život a činí z něj samotáře – starého mládence. Podaří-li se přece jen hrdinovi založit rodinu, není schopen ji zvládat tak efektivně jako boj se světem zločinu. Profesionál, pro kterého jsou závazné zákony, rozkazy a jasná pravidla, je nucen v rodinném životě adoptovat jiný systém hodnot, a mezilidské vztahy zpravidla nezvládá. „*V policejních přiběžích je domov místo kam jdete, až když musíte.*“¹⁴⁴

Jak Starsky, tak Hutch jsou svobodnými mládenci. Obraz policistovy rodiny je v rámci první řady explicitně oživen jen přítomností rodiny kapitána Dobeyho v epizodě 11 Captain Dobey... You're Dead. Na základě této první a poslední exkurze do Dobeyho života je však patrné, že je vzorným otcem a manželem; to koresponduje s jeho rolí v narativu (otcovská postava), je zde patrná snaha o výstavbu charakteru, jehož otcovská funkce se tak posiluje a dále rozvíjí (na vlastní rodinu).

¹⁴⁴ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: American Television Genres. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 63.

7.3.2. Prostředí

Prostředím se rozumí umístění příběhu v intencích prostoru a času. Naprostá většina policejních dramát se odehrává v současném městském prostředí¹⁴⁵ – samozřejmě existují i výjimky, policisté žijící na maloměstě nebo na vesnici (např. *Andy Griffith, Carter County*) jsou však prezentováni spíše jako komické postavy.¹⁴⁶ Město poskytuje podmínky pro rozkvět zločinu,¹⁴⁷ je potencionální džunglí plnou kriminálních živlů a navíc zde slouží jako metafora společnosti jako takové.¹⁴⁸

Děj série *Starsky & Hutch* se odehrává v tehdejší současnosti (tedy ve druhé polovině sedmdesátých let) ve fiktivním kalifornském městě Bay City.

7.3.3. Ikonografie

Do ikonografie daného žánru spadají veškeré vizuálně zobrazované objekty a diegetické i nediegetické zvuky spojované s určitým žánrem.¹⁴⁹ Třemi základními objekty, kterými operuje policejní důstojník, jsou podle Kaminského a Mahana zbraň, charakteristické oblečení a automobil.¹⁵⁰ Jejich výčet můžeme doplnit ještě o další komponenty, jako je policejní odznak, kterým se ostatním často prokazují, želízka, policejní vysílačka...

Ikonografii postav se budu blíže věnovat v kapitole 10. *Komponenty ústředních postav série Starsky & Hutch.*

Rose chápe policejní dramata jako žánr kladoucí důraz na akci – jako v takovém jsou v něm podstatné automobilové honičky, přestřelky a pěstní

¹⁴⁵ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 138; KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 63; ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 32.

¹⁴⁶ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 63.

¹⁴⁷ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 32.

¹⁴⁸ Tamtéž, str. 12.

¹⁴⁹ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 138.

¹⁵⁰ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 64.

souboje.¹⁵¹ S automobilovými honičkami je spojen diegetický zvuk skřípění brzd a pneumatik, objevují se i výbuchy (typické pro akční žánr) apod. V případě policejních dramát je však signifikantní zejména diegetický zvuk policejní sirény, zvuky ulice a výstřely. V řadě policejních dramát také dochází ke čtení práv zatýkaným (v námi zkoumané sérii k tomu však dochází sporadicky – blíže viz 9.2. *Neortodoxní vyšetřovací postupy a byrokracie*).

7.3.4. Narativ a téma

Stěžejním tématem policejních dramát je zločin a dopadení zločince hrdinou. Narativní struktura policejních dramát se tedy odvíjí od narušení normálního společenského pořádku kriminálními silami. Ve všech policejních dramatech jde o více méně odlišné variace základního vzorce: Síly pořádku a práva se snaží uchránit ohroženou společnost a udržet její status quo.¹⁵² Přitom platí, že *„Zločinci usilují o něco, co policista nemá, většinou peníze. Od policisty – a mytickým rozšířením i od diváka – můžeme očekávat, že nebudou mít v oblibě osoby, jež mají svobodu či peníze, které jsou policistovi a divákovi odepřeny vinou právních omezení nebo omezení plynoucích z morálky a konvencí.“*¹⁵³ Realismus typický pro policejní dramata od narativu vyžaduje, aby vytvářel jasné a logické spojení a vztahy mezi jednotlivými prvky policejního dramatu, řídil se zákony kauzality, aby měl každý element své místo v cestě za konečným rozuzlením.¹⁵⁴

Tematicky se policejní drama shoduje s dramatem detektivním, v narativní struktuře však můžeme vysledovat rozdíly. Klasický detektivní narativ se odvíjí od okamžiku, kdy je spáchán zločin (neznámým pachatelem) a zanechány stopy, přes vyšetřování (detektiv přichází k případu a vyšetřuje), oznámení řešení, vysvětlení řešení až po rozuzlení (narativ detektivního

¹⁵¹ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 11.

¹⁵² Např. GILES, Dennis: *A Structural Analysis of the Police Story*. In: *American Television Genres*. Eds. Stuart M. Kaminsky and Jeffrey H. Mahan. Chicago: Nelson-Hall, 1985, str. 70.

¹⁵³ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 61.

¹⁵⁴ FISKE, John: *Television Culture*. Routledge, New York 2007, str. 24; ELLIS, John: *Visible Fictions*. Routledge, London 1992, str. 6–8.

příběhu tímto způsobem ustanovil již Edgar Alan Poe, autor prvních moderních detektivních příběhů¹⁵⁵.

V detektivním příběhu ví detektiv víc než divák (nezřídka se objevuje typická věta a způsob: „Už vím, kdo je vrah, ale ještě nepovím...“)¹⁵⁶, zatímco typický hrdina policejního dramatu nikdy nezná informace, kterými by nedisponoval zároveň i divák.¹⁵⁷ Naopak má divák zpravidla víc informací než hrdina (tyto pořady obvykle divákovi hned na začátku prozradí, kdo je zločinec, případně ho obeznámí s tím, jak byl zločin spáchán).¹⁵⁸

Kaminsky a Mahan¹⁵⁹ si povšimli, že narativ mnoha policejních dramát má následující strukturu:

1. Je spáchán zločin. (Divák bezprostředně získá informace, které hrdinovi nejsou dostupné, a jeho zkušenost se tak od hrdinovy liší.)

2. Na základě náhodného výběru je k případu přidělen policejní detektiv – hrdina. Policista nemá na případ žádné osobní vazby.

(V případě *Starsky & Hutch* to tak docela neplatí. Na některé případy jsou přiděleni náhodně, na jiné jsou přímo vybráni kapitánem Dobeyem, který jim případy ponechá i navzdory tomu, že jsou v nich osobně zainteresovaní. V šesti epizodách první řady se vyšetřování týká blízké osoby, ve dvou se snaží zachránit život svému partnerovi (epizoda 4 *The Fix* a 21 *Coffin for Starsky*; o život obou je aktivně usilováno v pilotní epizodě) a v epizodě 5 *Snowstorm* se dokonce stávají hlavními podezřelými – vyšetřování však v tomto případě probíhá s požehnáním kapitána Dobeého v jejich volném čase.)

¹⁵⁵ Viz HART, James D.: „Detective story.“ In: *The Concise Oxford Companion to American Literature*. Oxford University Press, 1986, str. 105.

¹⁵⁶ Naopak v televizním „mystery“ žánru, který se přidržuje konvencí klasického detektivního příběhu, zůstává vrahova identita skryta detektivovi stejně jako divákovi. (KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 60.)

¹⁵⁷ Tamtéž; NOVOTNÝ, David Jan: *Chcete psát scénář?* FAMU, Praha 2000, str. 112–13.

¹⁵⁸ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 60.

¹⁵⁹ Tamtéž, str. 61.

3. Zkáza se šíří, zločinec páchá další řetězové trestné činy (vyloupí další restauraci, zabije dalšího člověka apod.). Zločin se pro hrdinu stává osobnější, rozšiřuje se do jeho bezprostředního okolí a náhle se týká i osob, které zná, případně jsou mu blízké. Jak se zločin dostává do hrdinova soukromého života, hrdina se začíná chovat iracionálně. (Ukázkovým příkladem je např. epizoda 20 Running, kdy se oběti sériových vloupání stane Starskyho bývalá spolužačka. Díky zadržení lupu se mu podaří dlouho pohřešovanou dívku vystopovat a následně ji vyrvat z osidel alkoholismu. Tato mise se mu stává, stejně jako zadržení lupiče, posedlostí, poruší řadu pravidel a nařízení. Na nezvyklou iracionalitu svého chování je soustavně upozorňován svým partnerem.)

4. Další bod se podle Kaminskeho a Mahana nemusí nutně vyskytovat na tomto místě narativu. Hrdina se střetává se zločincem, ale z počátku ho nezatkne (například neví, že jde o zločince či vraha, nebo naopak ví, ale nemá důkazy – důležitý je zde *konfrontace* zločince a hrdiny). Někdo (může jít o životního či pracovního partnera nebo nadřízeného – v sérii *Starsky & Hutch* jde obvykle o druhého z partnerů, kapitána Dobeyho neb Huggy Beara) obvykle v tomto bodě hrdinovi poradí, aby neztrácel odstup, neboť je policejním důstojníkem a jako takový je zasvěcený určitým principům. Ten pochopitelně tuto radu ignoruje. (Např. ep. 12 Terror on the Docks, kde je antagonistou snoubenec blízké přítelkyně, dvojice ho prohlédne, ovšem chybí jí důkazy. V ep. 17 The Silence se setkávají s falešným knězem, ve skutečnosti organizovaným zločincem. Pilotní epizoda jako antagonisty využila kolegy Starskyho a Hutche, jehož vinu vytuší až v polovině Pilotu, nemají však zatím důkazy.)

5. Hrdina stíhá zločince, což vede k jejich druhé konfrontaci. Při sledování stopy prochází hrdina různými vrstvami společnosti a hovoří s jejich zástupci (movitými i chudými, barmany, taxikáři, domovníky...). Konečně dochází k otevřené fyzické konfrontaci se zlosynem. V rámci městského prostředí k tomu podle Kaminského a Mahana velice často dochází na specifických místech, vybízejících k analogii s „gladiátorským soubojem“ (v případě série *Starsky & Hutch* jde např. o střechy výškových budov, vrakoviště, opuštěný sklad, prázdný stadion či tělocvičnu, opuštěnou pláž, starou ZOO apod. – viz VII *Obrazová příloha*, obr. II).

6. Zkáza nebo zatčení zločince. „*Převládající tendencí v televizi není zničení, nýbrž zatknutí, a tím potlačení a kontrola symbolu zla.*“¹⁶⁰ Díky kombinaci s akčním žánrem a vysoké míře zobrazovaného násilí v sérii *Starsky & Hutch* dochází ve většině případů k fyzické likvidaci zlosyna (nešťastná nehoda, zásah dalšího antagonisty apod., umírá-li zlosyn rukou Starskyho nebo Hutche, nemohli v dané bezvýchodné situaci jednat jinak),¹⁶¹ zatýkání je zobrazováno jen sporadicky (viz 9.2. *Neortodoxní vyšetřovací postupy a byrokracie*).

¹⁶⁰ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 61.

¹⁶¹ Např. v Pilotní epizodě umírají dva antagonisté ze tří (třetí skončí v bezvědomí), v epizodě 1 *Savage Sunday* je jeden z dvojice antagonistů postřelen a druhý zastřelen, v epizodě 3 *Texas Longhorn* zemřou oba antagonisté (jednomu z nich jsou přes jistou paradoxně smrt nasazeny želízka), v epizodě 5 *Snowstorm* jsou dva mrtví, tři postřelení a jeden zatčený. V podobném duchu se odehrávají osudy antagonistů v průběhu celé první sezóny.

Samotná přítomnost zbraně v policejním dramatu implikuje její použití. Zbraň slouží jako symbol pořádku v rukou policisty, který je při jejím použití opatrný (a zpravidla o poznání zručnější než zločinec). Zároveň je však zosobněním paranoie prostého člověka – policisty, který musí v jediném okamžiku učinit rozhodnutí, zda zbraně použít či nikoliv. (KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 64.) „*Epizodu za epizodou policista vystřelí, někoho zasáhne, a musí se dostavit před vyšetřovací komisi, aby své rozhodnutí vystřelit obhájil. Policistův partner nebo partneri musí vyrazit do terénu, nalézt kulku v uličce nebo někoho, kdo vystřelil z okna, aby tak čest policejního důstojníka očistili od veřejného obvinění.*“ (Tamtéž.) Míra policistovi viny je tématem epizody 7 *Pariah*, kde Starsky v bezvýchodnosti situace (ohrožení vlastního života i života přihlížejících) zastřelí maskovaného zločince (ukáže se, že jde o nezletilého chlapce), hlavního antagonistu postřelí.

Rose¹⁶² podotýká, že jediné, na čem v policejním dramatu záleží, je dopadení zločince. Dalším mechanismům spravedlnosti (např. právním procesům), není v policejním dramatu zpravidla věnována pozornost. Jiným důležitým opakujícím se faktorem policejního dramatu je jeho neuzavřitelnost (tedy nemožnost definitivního nastolení *statutu quo*), neboť v mytologii tohoto žánru, stejně jako v našich skutečných životech, kriminální aktivity nikdy neustávají.¹⁶³ Výrazný repetitivní charakter série jako formy seriálové televize (viz 5.2.2. *Série*) se u řady sérií (zejména americké produkce) promítá do tzv. kody¹⁶⁴, zvláštního druhu epilogu příběhu. Narativ každé epizody končí scénou, která již přímo nesouvisí s narativem příběhu, a ve které je znovuutvrzen základní vztah mezi postavami.¹⁶⁵ Použití závěrečné kody je typickým znakem epizod série *Starsky & Hutch*. Jde zejména o žerty ústřední dvojice na účet kapitána Dobeyho, společná setkání s přáteli (zejména v baru Huggy Beara a Hutchově bytě), rozvedení minoritní poznámky v dialogu příběhu do závěrečné humorné scénky apod. Kody v sérii *Starsky & Hutch* se odehrávají po práci – po vyřešení případu a skončení pracovní doby. Podle Ellise koda potvrzuje či určitým způsobem odráží úvodní titulkovou sekvenci, nastoluje původní stav a tím „připravuje půdu“ pro titulkovou sekvenci další epizody.¹⁶⁶ „V policejních sériích policisté vždycky dopadnou zločince, dvě věci však nadále přetrvávají: zločinnost jako taková (...) a konkrétní vztah mezi zúčastněnými policisty.“¹⁶⁷

7.3.5. Styl

Žánry mají často typický styl, který je s nimi asociován. Policejní série, zvláště pak v Severní Americe, užívají kódů typických pro akční filmy (rychlý, až

¹⁶² ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 12.

¹⁶³ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 66.

¹⁶⁴ ELLIS, John: *Visible Fictions*. Routledge, London 1992, str. 125.

¹⁶⁵ Tamtéž.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ Tamtéž.

frenetický střih a rychlé pohyby kamery doplněné svižnou hudbou).¹⁶⁸ Lacey nepovažuje konkrétní styly za nezbytné specifikum žánru, nicméně přiznává, že u textů, které „generických stylů“ nevyužívají, půjde s největší pravděpodobností o texty porušující žánrové konvence.¹⁶⁹

Např. pořad *Miami Vice* byl signifikantní hlavně svým stylem, který adaptoval jednak z popových videí (frenetický střih, neobvyklé pohyby kamery, rychlá hudba) a jednak z filmu noir (vysoký kontrast, nevyrovnané svícení, asymetrická kompozice obrazu, extrémně vysoké a nízké úhly kamery, snímání přes předměty před kamerou, rekvizity uzpůsobené černobílému materiálu, atd.), a vysloužil si tak přezdívku „MTV cops“.¹⁷⁰

Ač do stylových prvků počítáme prvky jako rozdělenou obrazovku, grafické efekty (např. nápisy a diagramy), změnu rychlosti snímání (zrychlení či zpomalení), stop-záběry apod., v policejních dramatech nejsou (až na titulkovou sekvenci) většinou zastoupeny, neboť narušují autenticitu a realismus policejního dramatu.¹⁷¹

V souvislosti se snahou dosáhnout co největšího realismu některé pořady přejala techniky typické pro dokumentární film (např. ruční kamera).

V sérii *Starsky & Hutch* se ruční kamera objevuje pouze, jedná-li se o subjektivní pohled postavy (což se objevuje v této sérii jen zřídka) a v akčních sekvencích, kdy se stává přímým účastníkem děje a následuje ústřední hrdiny při stíhání zločince do stísněných prostor (vrakoviště, skladiště, střecha...). Tyto scény zpravidla ústí do závěrečné přestřelky (např. epizoda 10 Lady Blue), jinak je použita kamera statická. *Starsky & Hutch* také

¹⁶⁸ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 141.

¹⁶⁹ Tamtéž.

¹⁷⁰ BUTLER, Jeremy G.: „Police Programs.“ In: Newcomb, Horace (ed.): *Encyclopedia of Television* (1st Ed.) Dostupné z The Museum of Broadcast Communications: <http://www.museum.tv/archives/etv/P/htmlP/policeprogra/policeprogra.htm>. [citováno 18. října 2009]

¹⁷¹ V policejních dramatech se tyto prvky objevují jen zřídka, většinou ve snaze odlišit daný pořad od jemu podobných (např. v poslední době řada dramát, jejichž hrdiny jsou forenzní specialisté: *Kriminálka Las Vegas*, *Kriminálka New York*, *Kriminálka Miami*, kde použití počítačové 3D animace popularizuje forenzní vědy).

účelně pracuje s transfokátorem, a to zejména při typickém ustavujícím záběru zvenčí na policejní stanici (dochází k použití jak negativního zoomu, tak k přiblížení). Při změně lokace mezi scénami je často rovněž použito negativního zoomu (po detailním záběru na budovu, lépe řečeno přímo na její vývěsní štít explicitně popisující povahu dané budovy, následuje použití transfokátoru, často v kombinaci s pohybem kamery, která přejíždí po těle budovy nebo jejího bezprostředního okolí). Dalším typickým druhem záběru často se objevujícím v policejních dramatech sedmdesátých let a v sérii *Starsky & Hutch* je vysoký nadhled na ulici s jedoucimi auty (mezi nimiž je zpravidla Starskyho Gran Torino).¹⁷²

Součástí stylu pořadu je i zvolená hudba, která úzce souvisí s ikonografií policejních dramát a zvuky typickými pro daný žánr. Úloha zvuku a hudby v televizi je extrémně vysoká, protože se počítá s tím, že sledování televize většinou nebývá jediná aktivita, ale v domácnosti jsou paralelně se sledováním pořadu prováděny další aktivity, divák se často vzdálí od obrazovky, ztratí obraz z očí. Typická hudba (ústřední melodie) ho upozorní nejen na konkrétní text, ale např. i na dramatičnost právě probíhající akce. Z toho důvodu mívají jednotlivé modelové situace, typy akcí, přisouzeny konkrétní melodii, stejně jako jednotlivé postavy.¹⁷³

V sérii *Starsky & Hutch* jsou akční sekvence doplněny svižnou hudbou, obsahují diegetický zvuk policejní sirény, skřípění pneumatik a brzd, řev motoru, výstřely. Specifický hudební motiv je zařazen při změně lokací a před závěrečnou kodou (epilogem příběhu).

Vzhledem k předmětu našeho zájmu se budu v následující části této práce věnovat především kategorii postav, k ostatním kategoriím (narrativ, prostředí, styl, ikonografie) pak bude odkazováno už jen v souvislosti s touto kategorií.

¹⁷² Použití takového záběru v expozici diváka uvede do děje, jeho prostřednictvím získá informace o poloze hlavních hrdinů, o denní fázi (je-li den či noc), a podle rychlosti auta i o probíhající akci (rutinní hlídka, pronásledování apod.) a potencionálním vývoji narativu. Např. epizody 18 Omaha Tiger, 7 Pariah.

¹⁷³ ELLIS, John: *Visible Fictions*. Routledge, London 1992, str. 128.

III. STARKY AND HUTCH

8. Starsky & Hutch

„*STARKY AND HUTCH*‘ se na malou obrazovku přiřítíl v roce 1975¹⁷⁴, aby se stal jednou z nejpobulárnějších, ikonických sérií desetiletí. Bylo to to nejskvělejší buddy policejní drama, plné automobilových honiček v plné rychlosti, nekonvenčního humoru, barvitých charakterů a trendy atmosféry.“¹⁷⁵

Starsky & Hutch vnesl do žánru policejního dramatu mnoho problematických témat, např. homosexualitu, drogovou závislost¹⁷⁶, alkoholismus, znásilňování, zneužívání dětí, diskriminace. Na způsobu uchopení témat se pak projevují výrazné edukativní tendence série. (Je zde patrná snaha o ovlivnění sociokulturního diskurzu, o „zlepšení“ společnosti.¹⁷⁷) Do první sezóny pořadu *Starsky & Hutch* se ještě nepromítl „boj o snížení násilí na obrazovce“ v druhé polovině sedmdesátých let (viz 7.1. *Zločin na televizní obrazovce*) – je typická excesivním používáním zbraní a vysokou mírou násilí.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Pilotní díl měl premiéru ve středu 30. dubna 1975 (SNAUFFER, Douglas: *Crime Television*. Praeger, 2006, str. 100), první sezóna pak byla vysílána počínaje 3. zářím 1975 každou středu v 22.00. (Tamtéž, str. 101.)

¹⁷⁵ Oficiální text distributora k vydání pořadu *Starsky & Hutch* na DVD. <http://www.sonypictures.com/homevideo/starkyhutch-thecompletefirstseason/title-navigation-1.html> [citováno 14. 09. 2009]

¹⁷⁶ Např. epizoda 4 *The Fix* nemohla být v Anglii v sedmdesátých letech kvůli svému obsahu (nedobrovolné užití velkého množství drogy) vysílána, její uvedení bylo možné až v roce 1999. (SNAUFFER, Douglas: *Crime Television*. Praeger, 2006, str. 102.)

¹⁷⁷ Stejně jako např. o dvacet let později u policejního dramatu *Walker, Texas Ranger*. Tato tendence je policejním dramatům vlastní. KORDA, Jakub: *TV Krimi – Zločin na televizní obrazovce*. Seminář Katedry divadelních, mediálních a filmových studií Univerzity Palackého v Olomouci, ZS 07/08.

¹⁷⁸ Na konci šedesátých a začátku sedmdesátých let dochází ke kulminaci zobrazení násilí v televizi. Skoro by se zdálo, že zločin v policejním dramatu může být vyřešen jen pomocí střelby, která nezřídka končí usmrcením zločince. (LICHTER, Robert S. – LICHTER, Linda S. – ROTHMAN, Stanley: *Prime Time. How Tv Portrays American Culture*. Regnery Publishing, Inc., Washington, D.C. 1994, str. 282.) Tato vlna zobrazení násilí a zločinu vedla nejprve ke kritice televizního obsahu (Např. *New York Times* věnovali 23. prosince 1974 editorial otázce excesivního násilí na televizní obrazovce a na plátnech kin (debaty inicioval hlavně *Kmotr, Vymítač ďábla a Přání smrti*) – Atkins, Thomas R.: *Graphic Violence On The Screen*. Monarch Press. New York, 1976, str. 1) a následně až k pozměnění vysílacích norem a k vzniku „Family Viewing Time“ (vysílacího času pro celou rodinu) v roce 1975. (LICHTER, Robert S. – LICHTER,

Také z hlediska konstrukce ústředních postav vnáší série *Starsky & Hutch* do žánru policejních dramát řadu inovací. Nejedná se o jednorázové změny, „výjimky z pravidla“, ale o změny, které se trvale promítly do koncepce žánru policejních dramát.¹⁷⁹ (Jde zejména o buddy aspekt pořadu a o zobrazení afroameričanů.) Problematice zobrazení ústředních postav se budu blíže věnovat v rámci následujících kapitol (kap. 9. *Hrdinové série Starsky & Hutch* a 10. *Komponenty ústředních postav série Starsky & Hutch*).

9. Hrdinové série *Starsky & Hutch*

V sérii *Starsky & Hutch* se vyskytují čtyři ústřední postavy, které jí prostupují po celou dobu jejího trvání (tedy celé čtyři sezóny). Jedná se o titulní postavy – Starskyho a Hutche, dále o jejich nadřízeného (rodičovskou postavu) kapitána Dobeyho a hlavního informátora a zároveň nejlepšího přítele, Huggy Beara. V následující kapitole se na tyto postavy blíže zaměřím, přičemž se bude moje pozornost koncentrovat zejména na konstrukci titulních postav.

9.1. Starsky a Hutch jako novodobí hrdinové sedmdesátých let

V době, kdy jsou v televizi vysílány pořady s ústředním hrdinou – individualistou (což je silná tendence projevující se v policejních pořadech sedmdesátých let;¹⁸⁰ na konci sedmdesátých let však postupně dochází

Linda S. – ROTHMAN, Stanley: *Prime Time. How Tv Portrays American Culture*. Regnery Publishing, Inc., Washington, D.C. 1994, str. 277.)

¹⁷⁹ Její vliv můžeme vystopovat v řadě pozdějších policejních dramát zobrazujících blízký přátelský vztah ústředních hrdinů (např. *Hunter*, *Miami Vice*). Formule partáků, sjednocených navzdory své odlišnosti (povah, pohlaví, etnického či regionálního původu) v nerozlučnou dvojici společně čelící lokálnímu zločinu, se později stala standardním aspektem policejního dramatu. (BUXTON, David: *From The Avengers to Miami Vice. Form and Ideology in Television Series*. Manchester University Press, 1990, str. 134.)

¹⁸⁰ Viz např. BUTLER, Jeremy G.: „Police Programs.“ In: Newcomb, Horace (ed.): *Encyclopedia of Television* (1st Ed.) Dostupné z The Museum of Broadcast Communications: <http://www.museum.tv/archives/etv/P/htmlP/policeprogra/policeprogra.htm> [citováno 18. října 2009]

k příklonu ke skupinovým hrdinům (*Police Story*, *The Rookies*)), se objevuje pořad *Starsky & Hutch* s dvojicí ústředních hrdinů, s partnery, kteří pracují jako tým. S koncepcí dvojice ústředních hrdinů-partnerů v minulosti pracovala celá řada policejních dramát (např. *Dragnet*), jejich vztah se však vždy dal popsat jako čistě profesionální.¹⁸¹ S pořadem *Starsky & Hutch* přichází nová koncepce partnerské dvojice, kdy hrdinové už nejsou pouhými spolupracovníky, nýbrž se stávají nejlepšími přáteli i v soukromém životě – tzv. „buddies“, kámoši.¹⁸² Jedná se o jednoho z prvních¹⁸³ zástupců policejního buddy dramatu¹⁸⁴ (později např. *CHiPs!*, *Miami Vice*, britští *Profesionálové* a další).

70s: The Decade that Changed Television: A Museum of Television & Radio Special. PERALTA, Stacy. MT&R 2000.

KOROSSY, Hanna: *A Starsky & Hutch Compendium*.

<http://www.geocities.com/televisioncity/studio/7556/introduction.htm> [citováno

12. prosince 2008]

¹⁸¹ Práce ve dvojici nebo týmu je častější v policejních dramatech s uniformovanými hrdiny (srov. 7.3.1. *Postavy – HRDINA/POLICISTA*) (*CHiPs!*, *Adam 12*, *Highway Patrol*), podle Rose se ale dodnes využívá dyadické formy i v případě hrdinů – policejních detektivů. (ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 32.)

¹⁸² Patrick Goldstein vidí ve svém článku „It’s Still a Guy Thing: The Evolution of Buddy Movies.“ na poutu mezi muži něco typicky amerického. (GOLDSTEIN, Patrick: „It’s Still a Guy Thing: The Evolution of Buddy Movies.“ *Los Angeles Times*, 9. říjen 2001. <http://articles.latimes.com/2001/oct/09/entertainment/ca-54963> [citováno 17. října 2008]) Podle filmového historika Davida Thomsona jsou buddy filmy „velmi americkou věcí. (...) Ve francouzské nebo britské kinematografii se vyskytuje jen velmi málo buddy filmů. Angličana prostě nevidíte chovat se způsobem, jako se chovají američtí muži, kteří jsou skutečně nejšťastnější, když jsou ve společnosti ostatních mužů.“ (cit. in Goldstein, 9. října 2001) Většinou jde v buddy filmech o kombinaci rozdílných charakterů (hodný-zlý, běloch-černocho), která je atraktivní a vytváří zvláštní napětí. Na stereotyp „hodného a zlého poldy“ v sérii *Starsky & Hutch* vzápětí narazíme; série kombinuje dva jak povahově, tak vzhledově odlišné charaktery.

¹⁸³ Viz např. The Official Website of Paul Michael Glaser.

<http://www.paulmichaelglaser.org/starskyhutch.html> [citováno 12. prosince 2008]

Tendence učinit z hlavních protagonistů i přátele se začala projevovat v omezené míře již dříve například v dramatu *Adam 12*, teprve v případě *Starsky & Hutch* jde však o neodlučitelné „buddies“, kteří spolu tráví prakticky veškerý čas. Koncepce rovnocenného partnerství dvou individualistů je naznačena již ve vlastním názvu pořadu (viz FISKE, John: *Television Culture*. Routledge, New York 2007, 149) (srov. *Dragnet*, *Poldové z Hill Street*).

¹⁸⁴ Právě svou buddy koncepcí se odlišuje od ostatních policejních dramát, která byla v Americe v sedmdesátých letech na televizních obrazovkách k vidění. Na sklonku sedmdesátých a nástupu osmdesátých let spektrum amerických policejních dramát zahrnovalo jednak dramata kladoucí důraz na „sociální“ realismus jako *Poldové z Hill Street*, jednak komedie (*Barney Miller*, *Foul Play*, *The Misadventures of Sheriff Lobo*, *Police Squad!*), nerealistická (fantasy) policejní dramata *Knigt Rider*, *Manimal*, and *Automan*; stále však byla reprizována i dramata ze šedesátých a sedmdesátých let. (INCIARDI, James A. – DEE, Juliet

Partneři jsou na sobě často závislí; aby byli policisté úspěšní, musí pracovat společně. Je-li jeden z nich odstraněn, ten druhý se stává slabým – až bezmocným.¹⁸⁵ Výborná vzájemná znalost umožňuje Starskymu a Hutchovi používat (nejen) ve službě rozvinuté nonverbální komunikace, díky čemuž se zefektivňují jejich vyšetřovací metody. Na jejich úzkém spojení a vzájemné znalosti často závisí život jednoho či druhého z nich. V rámci první série jsou dokonce uvedeny tři epizody, tematicky vymezené záchranou partnerova života (jde o epizodu 04 The Fix, kdy se Starsky snaží nalézt a zachránit Hutche, a epizodu 21 Coffin for Starsky či 7 Pariah, kde se v bezprostřední hrozba smrti týká Starskyho)¹⁸⁶. Motivy sebeobětování pro záchranu partnera se však promítají i do ostatních epizod (např. epizoda 8 Kill Huggy Bear, kdy se jeden druhého snaží přesvědčit k opuštění auta s poškozenými brzdami, a zachránit tak partnerův život; v epizodě 12 Terror on the Docks Starsky se sebezapřením skáče do ledové vody, aby zachránil (domněle) se topícího Hutche, což odnese zápalem plic).

Kompaktnost této partnerské dvojice je v rámci pořadu zdůrazněna jednak faktem, že jsou jejich jména často zaměňována,¹⁸⁷ jednak jejich kódovým

L.: *From the Keystone Cops to Miami Vice. Images of Policing in American Popular Culture.* Journal of Popular Culture, Fall 1987. Bowling Green, Ohio 1987, str. 96–97.)

¹⁸⁵KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres.* Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 55.

¹⁸⁶ V epizodě 8 Kill Huggy Bear se snaží uchovat život svého třetího přítele, Huggy Beara, epizoda 11 Captain Dobey... You're Dead zase staví do nebezpečí kapitána Dobeého. Epizody 4, 21 a 7 se od nich však liší svým důrazem na vygradovanou emocionalitu (partner ztrácí obvyklý odstup, přestává se chovat racionálně, někdy se u něj dokonce projevují známky hysterie; mění se u něj prioritami hodnot, porušuje své zásady... nikoli jen tím primárním – jako v případě epizod 8 a 11 –, nýbrž jediným cílem se pro něj stává záchranou partnerova života).

¹⁸⁷Postupně se stalo klišé pořadu, že představuje-li někdo Starskyho a Hutche novým osobám („Toto jsou detektivové Starsky a Hutchinson“ apod.), vždy dojde ke špatnému pochopení azáměně jejich identit, což jeden z nich (zpravidla Starsky) ihned afektovaně uvádí na pravou míru.

Záměně při představení se často používá jako gagu (Encyklopedický slovník definuje gag jako „prostředek situační komiky; neočekávaný zvrát či náhlá proměna v gestické, mimické či dialogické výstavbě situace; využívaný v divadelních a filmových komediích a hlavně v němých groteskách.“ Encyklopedický slovník, Odeon 1993, str. 329, qtd. In: NOVOTNÝ, David Jan: *Chcete psát scénář?* FAMU, Praha 2000, str. 125), kdy je v rámci jedné epizody různě variováno a dochází ke vzniku humorných situací. Používá se ho i jako tzv. „running gagu“ (gag prostupující celou první sezónou), kdy příležitostně dochází k omylům při představování, které v kontextu jedné epizody nemusí působit humorně (ale pro stálého diváka představují prvek sebereflexivity, v kontextu celého pořadu tak často vedou k odlehčení napjaté atmosféry); v epizodě 4 The Fix se mučený Hutch snaží vystupovat jako Starsky a zachránit si

označením Zebra Three (které je sjednocuje v jeden element, v jednotku v rámci policejního aparátu), které používají ke komunikaci s ústřednou během služby. Nepracují-li Starsky a Hutch na nějakém případě, hlídkují ve svém okrsku podobně jako řadoví policisté. Jedná se však o v civilu oblečené policejní detektivy (viz rozdělení policejních dramát na dva druhy podle typu hrdiny v 7.3.1 *Postavy – Hrdina/Policista*), navíc často pracující v přestrojení (tzv. undercover). Dyadická forma je dodnes stabilně užívána dokonce i v případě policejního detektiva (který je větším individualistou než řadový policista, je navíc obdařen vynikajícími vyšetřovacími schopnostmi), kdy při konstrukci dvojice hrdinů dochází ke kombinaci dvou protikladných, ale navzájem se doplňujících typů.¹⁸⁸ (Blíže se konstrukci Starskyho a Hutche budu věnovat v následující kapitole 10. *Atributy ústředních postav série Starsky & Hutch.*) Kombinací protipólných charakterů je pak dosahováno dynamiky žánru.¹⁸⁹ „*Ve věku Col[um]ba a Kojaka má pořad [Starsky & Hutch] dvě hlavní, protipólné postavy, které spolu jaksi tvoří tým. Až na to, že se shodují ve svých náladách, pronikavém myšlení, loajalitě jeden k druhému jakož i ke své práci, jsou to naprosté opaky.*“¹⁹⁰ V souvislosti s tímto zažitým stereotypem se v rámci diegetického světa příběhu postavy Starskyho a Hutche občas záměrně stylizují do role „hodného a zlého poldy“.¹⁹¹ V době vzniku pořadu *Starsky & Hutch* už nejsou v policejních

tak život (aniž by svého partnera uvrhl do bezprostředního nebezpečí). Variace gagu jde ještě dál v epizodě 13 *The Deadly Imposter* („Husky“ a „Sturch“) a svého vrcholu a sebereflexivity dosahuje v závěrečné epizodě první sezony (22 *Bounty Hunter*), kde je Starsky označen jako „Hup“ a Hutch jako „Starchy“. Starsky (jako vždy) se snaží o sjednání nápravy, zde: „Já jsem Starchy, on je Hup!“. V odpověď je mu řečeno, že „...když vy, chlapi, si jste tak strašně podobný...*(sic!)*“, což ostře kontrastuje s obrazem (viz kap. 10. *Atributy ústředních postav série Starsky & Hutch*, viz VII *Obrazová příloha*).

¹⁸⁸ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 32.

¹⁸⁹ CASEY, Bernadette (eds.): *Television Studies Key Concepts* (2nd edition). Routledge 2008, str. 59.

¹⁹⁰ KOROSSY, Hanna: *A Starsky & Hutch Compendium*.

<http://www.geocities.com/televisioncity/studio/7556/introduction.htm> [citováno 12.

prosince 2008]

¹⁹¹ Časté jsou pak jejich rozepře, kdo bude tentokrát hrát toho zlého a kdo toho hodného; v rámci první sezóny se neoblíbené role „toho zlého“ vždy neochotně zhostí Starsky (např. ep. 14 *Shootout*).

V rámci pilotního dílu je stereotyp dvojice hodný-zlý policista modifikován ústy Hutche (při získávání informace od Fat Rawleyho): „... je tu něco, co bys o mě a o Starskym měl vědět. My nejsme jako většina partnerů. Však víš, většinou je jeden z nich takovej kamarádskej, chce pro

dramatech policisté bez výjimky jen „ti dobří“ a zločinci zjevně „špatní“, ale na problematiku charakterů (i zločinu jako takového) je nahlíženo komplexněji¹⁹². Objevují se policisté, kteří nepostupují přesně „podle knih“¹⁹³ a zločinci, kteří jsou ve své podstatě sympatičtí a ke svým činům dohnání bezvýchodností situace (např. epizoda 1 *Savage Sunday*).

V souvislosti se snahou policejních dramát o autenticitu a realismus je kladen důraz na „uvěřitelnost“ hrdiny – jde o zdánlivě obyčejného jedince, rekrutovaného z lidu (tedy „jednoho z nás“). Televizní policisté zpravidla spadají do omezené věkové¹⁹⁴ a třídní kategorie, kterou je nižší střední třída¹⁹⁵. Životy a majetek této sociální skupiny pak chrání, a to za cenu vlastního soukromého života. Často se z nich stávají samotáři, nesvázaní rodinou či jinými závazky, kteří jsou vlivem ztráty volného času odcizeni od společnosti,

každýho to nejlepší. O'Brienovskej typ. A pak je tu ten druhý. Paličatej tvrdák... mno, tak to pro mě a pro Starskyho neplatí. Víš... my jsme oba drsníci, Rawley... a fakt nemáme rádi, když nám lidi nedaj všechno, co od nich chcem. (sic)“ (Hutch: Pilotní díl, 17. minuta)

(Z pilotního dílu není ještě zcela patrné, že partneři jsou zároveň „buddies“ – naopak konec, kdy se Hutch Starskyho zbaví, aby s ním nemusel jít na společnou večeři, naznačuje, že jejich vztah zůstane pouze na pracovní úrovni. Představení obou partnerů jako tvrdáků koresponduje s mírou násilí na tv obrazovce v sedmdesátých letech (viz 7.1. *Zločin na televizní obrazovce*), kdy dva drsníci jsou „více než jeden“. „Buddy“ aspekt pořadu se objevuje se začátkem první sezóny.)

¹⁹² Srov. ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 20.

¹⁹³ Zřejmými příklady jsou Starsky a Hutch (což uvidíme dále v podkapitole P.2. *Neortodoxní vyšetřovací postupy a byrokracie*).

¹⁹⁴ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 59. K věkové kategorii se však Kaminsky a Mahanem blíže nevyjadřují. Ač se věk většiny hlavních hrdinů policejního dramatu pohybuje okolo středních let, najdeme v rámci žánru i zástupce jiných věkových kategorií. Vyloučíme-li možnou hybridaci s detektivním žánrem v případě policejních dramát s hrdinou – policejním detektivem a zaměříme-li se výhradně na kategorii řadového uniformovaného policisty, najdeme mezi americkými seriály a sériemi zástupce jak mladších (*The Rookies*), tak starších (britské *Z Cars*, *Poldové z Hill Street*) příslušníků. Status rodičovské/otcovské postavy je pak zpravidla podmíněn vyšším věkem protagonisty (většinou však jde o postavu vedlejší).

¹⁹⁵ Tamtéž, str. 59; GILES, Dennis: *A Structural Analysis of the Police Story*. In: *American Television Genres*. Eds. Stuart M. Kaminsky and Jeffrey H. Mahan. Chicago: Nelson-Hall, 1985, str. 77. Kaminsky a Mahan upozorňují na rozdíl v sociální třídě postavy detektiva a policisty. Klasičtí detektivové (*Sherlock Holmes* či *Hart to Hart*) bývají příslušníky vyšší sociální třídy, přichází do styku s aristokraty či movitými lidmi (nebo jimi sami přímo jsou) a k případům jsou přizváni díky svým vynikajícím dedukčním schopnostem a intelektu. Typičtí televizní detektivové (*Mike Hammer*; *Magnum*) spadají do střední třídy a mírně se vymykají běžným sociálním měřítkům. (KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 58–60.) Detektiv-policista sice neoplývá bůhvíjakými intelektuálními schopnostmi (poručík Columbo je spíše výjimkou) jako Sherlock Holmes nebo Hercule Poirot, ale zato rozumí lidem a jejich životním podmínkám, dokáže se vcítit do jejich situace. (Tamtéž, str. 54.)

nejnutnější sociální vazby navazují skrze policejní aparát, jehož jsou součástí. Práce se pro ně stává „alternativním životním stylem“¹⁹⁶. Tým či partner pak hrdinovi zastupují rodinu (duplikují rodinou situaci a vztahy) a tvoří pro něj hlavní zdroj sociální podpory.¹⁹⁷ V případě série *Starsky & Hutch*, podpořeno jejím buddy aspektem, to platí dvojnásob. Další sociální kontakty (kromě partnera) pro Starskyho a Hutche představuje Huggy Bear (informátor, se kterým se pravidelně setkávají „pracovně“), a ač se často a rádi obklopují krásnými ženami, tyto vztahy nemají dlouhého trvání (nejenže nepřežijí jednu epizodu, obvykle se ani nedožijí jejího konce). Čas od času se sice objevuje „osudová žena“, se kterou má hrdinu v úmyslu strávit zbytek života (ep. 4 The Fix – Hutch, ep. 20 druhé řady Starsky’s Lady – Starsky a další), ta však buď umírá (Starsky’s Lady), nebo hrdinu pro jeho dobro opouští (The Fix).¹⁹⁸

I když je policista představen jako „jeden z nás“, je tento dojem pouze iluzorní,¹⁹⁹ neboť nad obyčejnými smrtelníky obvykle vyniká svou fyzickou silou a dovedností a zejména svou schopností zcela jasně rozlišit mezi správným a špatným jednáním a neomylným instinktem pro odhalení viníka.²⁰⁰ (Otázka jak moc, případně jestli vůbec, je antagonistou policejního

¹⁹⁶ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 55.

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ Vztah „partáků“ je nadřazen vztahu se ženou, a tato hierarchie nesmí být narušena. (viz např. KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 55; GOLDSTEIN, Patrick: „It’s Still a Guy Thing: The Evolution of Buddy Movies.“ *Los Angeles Times*, 9. říjen 2001. <http://articles.latimes.com/2001/oct/09/entertainment/ca-54963> [citováno 17. 10. 2008]) Když se v jedné z pozdějších epizod snaží mezi ně vloudit atraktivní kolegyně (téma dané epizody), je v jejím závěru zavržena a znovusjednocení Starskyho a Hutche jako nerozlučné dvojice potvrzeno identickým ošacením (čtvrtá sezóna, ep. 21 Starsky vs. Hutch).

¹⁹⁹ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 25.

²⁰⁰ Tamtéž, str. 32.

Ač policista oplývá výjimečnými vlastnostmi, je ve své podstatě obyčejný člověk. Oproti superhrdinům bojujícím se zločinem typu Supermana nebo Bionické ženy nemá policista žádné nadpřirozené superschopnosti nebo kouzla. Naopak sdílí s divákem zkušenost smrti a, je-li policista zastřelen či postřelen, policejní drama dává přednost zobrazení bolesti a čirého lidského utrpení (GILES, Dennis: *A Structural Analysis of the Police Story*. In: *American Television Genres*. Eds. Stuart M. Kaminsky and Jeffrey H. Mahan. Chicago: Nelson-Hall, 1985, str. 77.)

dramatu zlý/špatný se většinou do popředí nedostává.)²⁰¹ Tyto hrdinovy výjimečné schopnosti osvobozují diváka od potřeby ptát se po komplexitě morálního systému a od konfrontace sebe sama s jeho ambivalentností.²⁰² Dovoluje proto hrdinovi používat prostředky pro běžného občana zapovězené, jako je násilí, nátlak, vyhrožování, a dokonce vydírání či bezostyšné lhání, a přitom si zachovat divákův respekt.²⁰³

Také Starsky a Hutch se při získávání informací nezřídka uchylují ke lsti, triku, vydírání či přímo násilí²⁰⁴ (všechny tyto prostředky pak zvládnou použít i během jediného dílu, např. epizoda 1 Savage Sunday). Stávají se tak součástí nové směle odnože policejního dramatu, která vznikla v polovině sedmdesátých let, a pro kterou byla typická postava protagonisty – nonkonformního policisty s neortodoxními vyšetřovacími metodami (např. *Mod Squad*, *Streets of San Francisco*, *Kojak*, *Baretta*, *Starsky & Hutch*, *Hawaii Five-O*, *Ironside*). Policejní dramata tohoto nového typu „...sdílela společný motiv tvrdých policistů pracujících v rámci systému, kteří byli nicméně nezávislí a neortodoxní ve svém boji proti zločinu a narušení pořádku ve společnosti.“²⁰⁵

²⁰¹ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 12.

²⁰² Tamtéž, str. 32.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ Hravým způsobem, jak získat informaci, je např. vsadit se o ni v basketbalové hře (epizoda 1 Savage Sunday) nebo nechat osazenstvo zakouřené putyky vyplnit „anonymní dotazník“ (Pilotní epizoda). Pokud informaci z někoho doslova „vymlátí“, případně ho pod zástěrkou přátelského a společensky tolerovaného chování mučí – nutí jej pít extrémní množství alkoholu nebo kávy, dokud jim požadovanou informaci nepodá apod. – jedná se vždy o člověka, který si to „zaslouží“ (v epizodě se buď již prokázaly, nebo prokážou jeho špatné úmysly a nebezpečnost pro společnost).

²⁰⁵ OSGERBY, Bill – GOUGH-YATES, Anna: *Action TV. Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*. Routledge, London 2001, str. 3.

9.2. Neortodoxní vyšetřovací postupy a byrokracie

Na zákon titulní hrdinové policejního dramatu *Starsky & Hutch* pohlíží jako na svrchovanou entitu, která však neztělesňuje nic jiného, než přirozenou spravedlnost. Pravidla, která jim v jejím nastolení brání, se proto nezdráhají obejít. Nastavený systém regulací a pravidel se totiž opakovaně projevuje jako nefunkční (může se dokonce obrátit proti nim), kvůli byrokratickým chybám jsou propouštěni kriminálníci na svobodu (v epizodě 10 *Lady Blue* dochází k propuštění blázna – vraždícího fanatika z ústavu), byrokracie jim ztěžuje vyšetřování (propuštění zločince, protože k jeho zadržení došlo za hranicemi města v oblasti, která již nespadá do jejich jurisdikce – ve čtvrté epizodě druhé řady *Bust Amboy* –, nebo proto, že nedodrželi předepsaný postup při zatýkání²⁰⁶, neplatný soudní příkaz apod.). V epizodě 19 *JoJo* odmítá oběť svědčit, protože si je vědoma nefunkčnosti systému, který ji nedokáže ochránit (*Starsky* a *Hutch* jí mohou nabídnout pouze souhlasné mlčení).

Podle Laceyho se většina kriminálních dramát zaměřuje na detektivy (zde policejní), protože jejich práce není rutinní (alespoň ne v televizi, kde odpadá vyplňování formulářů a nudné papírování) jako práce uniformovaného policisty, není ani uvázan ke stolu.²⁰⁷ *Starsky* a *Hutch* nejsou vyplňování hlášení ušetřeni, neděje se tak však v každém díle. Této činnosti se zhošťují jen s nevolí, což explicitně vyjadřují jak verbálně, tak nonverbálně, k vyplnění hlášení je často přivádí až nátlak kapitána *Dobeyho*. (Je zdůrazněna nudnost

²⁰⁶ V rámci první řady *Starsky* a *Hutch* příliš nezatýkají. Většina zločinců, které se v daných dílech snaží polapit, končí buď mrtvá, nebo v bezvědomí.

V epizodě 5 *Snowstorm* práva předřikává kapitán *Dobey* (spolu s *Hutchem*), v epizodě 7 *Pariah* *Hutch* vyzývá *Starskyho* k přečtení práv, ep.10 *Lady Blue* čte práva *Starsky* – ve všech těchto případech je přečtení práv ztělesněním satisfakce daného policejního důstojníka (ep. 5 *Dobey* zatýká muže, který v minulosti zabil jeho partnera, ep. 7 *Starsky* zatýká muže, který celou epizodu usiloval o jeho život, v ep. 10 pak domnělého vraha své bývalé přítelkyně a policistky). V první epizodě *Savage Sunday* je právě zatčený zločinec nedobrovolně donucen zúčastnit se s nimi automobilové honičky. Zoufale se dožaduje přečtení svých práv, na jeho nátlak mu *Hutch* (neochotně) řekne dvě (právo mlčet a právo mluvit se státním zástupcem). Rovněž tento zločinec ztrácí vědomí (vzápětí omdlí).

²⁰⁷ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 165.

tohoto úkonu, plýtvání potenciálem neohrožených policistů.)²⁰⁸ Před dokončením hlášení jsou však většinou odvoláni do akce a odchází. (Na chybu v hlášení vedoucí k propuštění zločince dojde v pozdějších řadách série.) Zástupcem byrokracie je v sérii *Starsky & Hutch* kapitán Dobey (který se řídí pravidly a totéž má tendenci vyžadovat i od svých mužů, jako nadřizená osoba sedí celý den v kanceláři za stolem, obklopen knihami, vyžaduje podávání precizních hlášení apod.) ve snižené míře i Hutch²⁰⁹ (pobízí Starskyho k přečtení práv zatýkaným, předpisovému zatčení, vyplnění hlášení, v pilotní epizodě iniciuje kontrolu vybavení auta před výjezdem do služby atp.). Z páru je to vždy Starsky, který snadněji překračuje pravidla. Mají-li na výběr, Starsky a Hutch vždy jednají tak, jak je správné (viz rozvinutý smysl pro spravedlnost hlavního hrdiny – 9.1. *Starsky a Hutch jako novodobí hrdinové sedmdesátých let*), ne tak, jak to vyžadují předpisy, neboť zlo musí být potrestáno za každou cenu a status quo znovu nastolen. Systém jim však většinou dá dodatečně za pravdu (nejsou perzekuováni).

Při vyšetřování využívají služeb informátorů, které na oplátku neomezují v jejich (ilegálních) aktivitách, drobné zločince nechávají běžet za účelem získání další informace nezbytné pro vyšetřování,²¹⁰ nebo proto, že jejich zatčení v dané chvíli nepociťují jako správné (zločinec je starý člověk, v podstatě chudák, pro společnost neškodný atd.). Příležitostně fingují poruchu vysílačky, aby se nemuseli hlásit nebo se vrátit zpátky na stanici (čímž by utrpělo právě probíhající vyšetřování) (Pilotní epizoda, ep. 1 *Savage Sunday* a další).

²⁰⁸ Zápisy výpovědí se naopak stávají předmětem humorných scén. Slouží jako expozice příběhu a jejich hrdinové se navrací opět v závěrečné kodě (viz 7.3.4. *Narativ a téma*). Např. v epizodě 13 *The Deadly Imposter* je jím milá pomatená stařenka, která flirtuje se Starskym, v epizodě 17 *Silence* zase hluchoněmý napravený zločinec, se kterým mají komunikační potíže, a který po nich v závěrečné kodě pojmenuje koťátka.

²⁰⁹ Zejména v pilotní epizodě.

²¹⁰ Někdy se však tento postup nevyplácí, např. v epizodě 1 *Savage Sunday* se takto propuštění bookmakeři rozhodnou neprodleně telefonicky informovat druhou stranu, čímž zmaří práci policejních detektivů a téměř anulují hodnotu informace, kterou jim právě podali – přesto však tato informace není zcela zbytečná, přivede je na stopu, která v konečném důsledku vede k dopadení zločince.

Rose hrdinovi kromě výjimečných fyzických vlastností přisuzuje i klady rozumové,²¹¹ Kaminsky a Mahan naopak zdůrazňují, že inteligence rozhodně nepatří mezi charakteristické vlastnosti hrdiny policejního dramatu, a to ani v případě policejního detektiva.²¹² Také Giles ji ve svém výčtu opomíjí, místo toho u hrdiny vyzdvihuje odvahu, vytrvalost, protřelost a intuici jako povahové vlastnosti, které jej odlišují od ostatních.²¹³ Ač mohou cenná vodítka poskytnout např. forenzní vědy, je to právě hrdinova intuice a jeho briskní využití vodítek, které vede k dopadení zločince.²¹⁴

V souvislosti s konvencemi policejního dramatu nejsou ústřední dvojici zpravidla dostupné informace, kterými by nedisponoval i divák (naopak divák často ví více než detektivové²¹⁵ – viz 7.3.4. *Narativ a téma*), veškeré dedukce probíhají formou dialogu hlavních hrdinů přímo před divákem, a to až v okamžiku, kdy jsou jasné všechny souvislosti. Někdy jde o velmi těžkopádný proces, jindy ohromí briskním úsudkem. Více než na vlastní inteligenci se však Starsky a Hutch spoléhají na své zkušenosti a na rady Huggy Beara. Jako pro policisty pracující v terénu je pro ně využívání služeb informátorů nutností. Policista je na síti svých informátorů závislý, neboť i když se v podsvětí pohybuje v přestrojení (jako undercover), jako to v řadě dílů dělají Starsky a Hutch (poprvé se v přestrojení objevují v epizodě 9 *The Bait*, krátce i v epizodě 15 *The Hostages*; v dalších řadách se již v přestrojení

²¹¹ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 32.

²¹² KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 55–60.

²¹³ GILES, Dennis: *A Structural Analysis of the Police Story*. In: *American Television Genres*. Eds. Stuart M. Kaminsky and Jeffrey H. Mahan. Chicago: Nelson-Hall, 1985, str. 72.

²¹⁴ LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 165.

Například v pilotním díle Starsky a Hutch odhalí na základě svých pozorovacích schopností a intuice, že se je někdo snažil zabít ještě předtím, než uvidí mrtvolu a rozbité auto. Díky své intuici se později dovědí, že úklady o jejich život byly fingované a šlo jen o zastírací manévr. Starsky a Hutch, což je u hrdinů neobvyklé, se však často spoléhají na intuici třetí osoby – Huggy Beara (který jim neposkytuje jen cenné informace, ale i své rady a dojmy, ke kterým je přístupováno jako k cenným vodítkům s absolutní platností). V rámci druhé řady v epizodě 11 *The Psychic* se jejich vyšetřování zakládá na informacích média s parapsychologickými schopnostmi, bez jehož vizí jsou bezradní.

²¹⁵ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 60; NOVOTNÝ, David Jan: *Chcete psát scénář?* FAMU, Praha 2000, str. 112–13.

objevují častěji²¹⁶), má zde spíše status „turisty“,²¹⁷ v podsvětí skutečně nežije, jen jej krátkodobě navštěvuje. Zatímco výpovědi „řadových“ informátorů²¹⁸ musí být pečlivě selektovány a interpretovány (protože informátor může „hrát na obě strany“, nebo nemusí znát celou pravdu)²¹⁹, v případě Huggyho jde o informaci, které mohou Starsky a Hutch věřit.²²⁰ Huggy Bear totiž nevystupuje jen jako informátor, ale především jako přítel (kromě kapitána Dobeyho jde o jedinou další stálou postavu objevující se téměř ve všech dílech první řady). Informace poskytnutá informátorem je zpravidla nezbytná k tomu, aby se vyšetřování zaseknuté na mrtvém bodě, a s ním i narativ dané epizody, posunul kupředu.

9.3. Huggy Bear a kapitán Dobey – Vyobrazení etnických minorit

Kromě Starskyho a Hutche se v průběhu série vyskytují další dvě stálé postavy – Huggy Bear a Dobey. Jak Huggy Bear, tak kapitán Dobey jsou afroameričané. *Starsky & Hutch* byl jedním z prvních dramatických pořadů uváděných v hlavním vysílacím čase (prime-timu), ve kterém se objevily pozitivně vykreslené postavy afroameričanů.²²¹ Během šedesátých a sedmdesátých let byly černošským mužským postavám v amerických

²¹⁶ Třetí a čtvrtá řada *Starsky & Hutch* se při výstavbě svých zápletek orientuje především na humorné aspekty jejich vzájemného vztahu (SNAUFFER, Douglas: *Crime Television*. Praeger, 2006, str. 102), které vyplývají napovrch při jejich práci v přestrojení (filmoví stážisté, kadeřníci, delegáti, mimové...), než na akci, násilí či na vyřešení případu (srov. 7.1. *Zločin na televizní obrazovce*).

²¹⁷ GILES, Dennis: *A Structural Analysis of the Police Story*. In: *American Television Genres*. Eds. Stuart M. Kaminsky and Jeffrey H. Mahan. Chicago: Nelson-Hall, 1985, str. 73.

²¹⁸ V rámci první série se jich objevuje celá řada, někteří z nich dokonce dvakrát (Dáma v oranžovém a drobný zločinec Fat Rawley). Postava informátora se neobjevuje v každém díle první řady (absentuje např. v epizodách 6 Death Notice, 13 The Deadly Imposter, 14 Shootout, 17 Silence).

²¹⁹ GILES, Dennis: *A Structural Analysis of the Police Story*. In: *American Television Genres*. Eds. Stuart M. Kaminsky and Jeffrey H. Mahan. Chicago: Nelson-Hall, 1985, str. 73.

²²⁰ Huggy Bear zatajuje v rámci první řady informaci jen jednou (a Starsky a Hutch to okamžitě vytuší – explicitně zmiňují, že jde u Huggyho o první takový případ), a to se sebezapřením, neboť dluží protislužbu starému příteli. To se však proti němu záhy v narativu obrátí, ocitá se v bezprostředním ohrožení života a je odkázán na pomoc Starskyho a Hutche, na které se obrací jako na své přátele. Jde o epizodu 8 Kill Huggy Bear.

²²¹ LEWIS, Jon E. – STEMPEL, Penny: *Cult TV. The... Detectives*. 1999, Pavilion Books Limited, London 1999, str. 219.

akčních dramatech vlastní dvě stereotypní vyobrazení. Šlo o binární opozici „hodného černocho“ (submisivní vůči hegemonii bělochů, akceptující stávající sociální pořádek) a „zlého černocho“ (nebezpečný, násilný a agresivní, představující hrozbu tradiční bělošské společnosti, vůči které se vymezuje).²²² *Starsky & Hutch* operoval s větší škálou afroamerických postav, než bylo do té doby v akčních a policejních dramatech obvyklé,²²³ podle Elaine Pennicott byly pro sérii jasným inspiračním zdrojem, co se týče témat i ikonografie, blaxploitační snímky²²⁴ – jedná se dokonce o nejúspěšnější převod kódů a konvencí typických pro blaxploitační snímky na pole televizního dramatu.²²⁵

9.3.1. Huggy Bear

Postava Huggyho dokáže hovořit způsobem typickým pro mluvu afroameričanů v Americe sedmdesátých let (tzv. „jive talk“), způsob jeho oblékání je nápadně odlišný od oděvu Starskyho a Hutche (svými výstředními barevnými obleky, šátky a čepicemi se jeho šatník blíží ostatním afroamerickým postavám zobrazeným v sérii než koženým bundám, rolákům a jednoduchým džinsům Starskyho a Hutche – viz *VII Obrazová příloha*, obr. VII)²²⁶ a Antonio Fargas, který Huggy Beara v sérii ztvárnil, byl hercem do té doby známým právě především z blaxploitačních snímků.²²⁷ Ač má Huggy Bear předpoklady „zlého černocho“ (ve svém vyobrazení vychází

²²² PENNICOTT, Elaine: *Who's the Cat That Won't Cop Out? Black masculinity in American action series of the sixties and seventies*. In: OSGERBY, Bill – GOUGH-YATES, Anna: *Action TV. Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*. Routledge, London 2001, str. 100–111.

²²³ Tamtéž, str. 110.

²²⁴ Tamtéž, str. 109.

„Žánrový termín *blaxploitation* [jinak také blaxploitační film] se objevuje v terminologii americké kinematografie v první polovině 70. let, kdy tento specifický žánr menšinově zacílený na afroamerické publikum zažíval krátké období největšího rozkvětu. *Blaxploitation* snímky tvoří jakousi podskupinu tzv. *exploitation* filmů, mezi něž dále například patří *sexploitation* či *nazi exploitation* filmy.“ (SLAVÍKOVÁ, Darja: *Žánrová svébytnost hollywoodských blaxploitation filmů 70. let*. (Magisterská diplomová práce.) Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Ústav filmu a audiovizuální kultury. Vedoucí práce Mgr. Pavel Skopal. Brno 2006, str. 26.)

²²⁵ Tamtéž. Pennicott upozorňuje, že se série pečlivě vyvarovala přenosu oné „nafoukaně seběvědomé reprezentace“, tolik typické pro zobrazení černošské maskulinity v blaxploitačních snímcích. (Tamtéž, str. 110.)

²²⁶ Jednou z ústředních postav byl afroameričan již např. v *Ironsidovi* (1967–75) – stejně jako Huggy Bear se však svým oděvem od ostatních vymezoval.

²²⁷ např. *Shaft* (r. Gordon Parks, 1971), *Cleopatra Jones* (r. Jack Starrett, 1973), *Across 110th Street* (r. Barry Shear, 1972)

z neústupných charakterů afroameričanů z blaxploitačních snímků)²²⁸, jeho inkorporací se Starskym a Hutchem došlo k zeslabení potencionálního nebezpečí, které by pro společnost mohl představovat.

9.3.2. Kapitán Dobey

Kapitán Dobey je přímým nadřízeným Starskyho a Hutche. „*Bylo dozajista neobvyklé, aby byl černochoch v pozici, ze které může uplatňovat vliv na hlavní bělošské postavy, v případě kapitána Dobeyho však vždy šlo o marginalizovanou postavu. Počet jeho výstupů v jedné epizodě průměrně nepřekročil tři až čtyři scény, jeho autorita byla často podrývána a příležitostně byl svými protřelými podřízenými zesměšňován.*“²²⁹ Podle Pennicott byl Dobey pouze „symbolickým černochem“ dosazeným do „symbolické pozice moci“, která ve skutečnosti spočívala v rukou jeho podřízených – bělochů²³⁰ Starskyho a Hutche, jež mu nezbývalo než obdivovat.²³¹ Spíše než z etnické příslušnosti kapitána Dobeyho vyplývá jeho pozice v narativu jednotlivých epizod, jakož i přístup ústředních hrdinů k jeho osobě (a naopak) z konvencí policejních dramát (viz podkapitola 7.3. *Konvence policejního dramatu v sérii Starsky & Hutch – 7.3.1 Postavy*). V případě kapitána Dobeyho jde o otcovskou postavu, konstrukce jeho charakteru je tedy determinována jeho jednoznačnou zařaditelností jako archetypální postavy inherentní policejním dramatům.

Kapitán Dobey osobně přiděluje Starskymu a Hutchovi speciální úkoly a udílí rozkazy, neustále dává okolí najevo, že je jejich nadřízeným a svou autoritu si nenechá podrývat vstupem další osoby mezi „mě a mé muže“ (Dobey: Pilotní díl). Dokonce, i když přichází rozkazy z vyšších míst, kapitán Dobey má vždycky poslední slovo, je jedinou osobou, která ústřední dvojici smí udělovat

²²⁸ PENNICOTT, Elaine: „Who’s the Cat That Won’T Cop Out? Black masculinity in American action series of the sixties and seventies.“ In: OSGERBY, Bill – GOUGH-YATES, Anna: *Action TV. Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*. Routledge, London 2001, str. 112.

²²⁹ Tamtéž, str. 110.

²³⁰ V případě Starskyho jde o židovský charakter. Kaminsky a Mahan, kteří rozlišují mezi několika typy zobrazení židů v amerických filmech a televizi, jej zařazují jako „rozhodného, tvrdého a zásadového“ žida. (KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 184.)

²³¹ PENNICOTT, Elaine: „Who’s the Cat That Won’T Cop Out? Black masculinity in American action series of the sixties and seventies.“ In: OSGERBY, Bill – GOUGH-YATES, Anna: *Action TV. Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*. Routledge, London 2001, str. 110.

přímé rozkazy. Za výborné výsledky v terénu pak ponechává Starskymu a Hutchovi větší volnost (a nechá si leccos líbit i vůči vlastní osobě)²³². Jako ke svým nejlepším mužům (v rámci první série několikrát explicitně zmíněno) má ke Starskymu a Hutchovi spíše otcovský vztah. Často se k nim staví ochranně (ep. 2 Death Ride, 7 Pariah, 19 JoJo a další), vyjadřuje pro ně pochopení, obavy, umožňuje jim výjimky (neoficiálně jim umožňuje porušovat pravidla) (ep. Snowstorm).

Již v pilotním díle²³³ je při představení kapitána Dobeyho divákům zdůrazněn jeho otcovský status (ve špatném rozpoložení přichází ke státnímu návladnímu Hendersonovi, kterému afektovaně sděluje, že přichází nerad, neboť si užíval svůj den volna trávený společně se synem). Tento vztah k vlastnímu synovi je následně uveden do přímé analogie s jeho vztahem ke Starskymu a Hutchovi, když se dozvídá důvod svého předvolání k návladnímu (někdo pravděpodobně usiluje Starskymu a Hutchovi o život) – i zde následuje emocionálně zabarvená reakce, náhle jde všechno ostatní stranou. O svých mužích hovoří stejným způsobem, jako o svém synovi, navíc k nim referuje familiérním oslovením Starsky a Hutch (jejich skutečná jména, která použije Henderson v bezprostředně předcházející replice, jsou Starsky a Hutchinson).

Otcovské postavení vůči mladším ústředním hrdinům konotuje kromě nadřazené pozice i jeho věk (je tedy starší než Starsky a Hutch) a seriózní vzhled (je spíše korpulentní postavy, v souvislosti se svým postavením chodí v oblecích, na skráních se mu objevují první šediny apod. – viz *VII Obrazová příloha*, obr. VIII), což bývají hlavní předpoklady otcovských postav v policejních dramatech.

Ač to otcovská postava s hrdinou myslí dobře, hrdina nechce nebo nepotřebuje akceptovat jeho radu, díky své intuici a výjimečnému smyslu pro spravedlnost (viz 9. 1. *Starsky a Hutch jako novodobí hrdinové sedmdesátých let*) sám nejlépe ví, co je nejlepší, a podle toho se také řídí. Kapitán sice hrdinu varuje,

²³² Stává se obětí kanadských žertíků ústřední dvojice.

²³³ V pilotním díle jej na rozdíl od série hrál Richard Ward. V sérii *Starsky & Hutch* pak kapitána Dobeyho ztvárnil Bernie Hamilton. U ostatních postav ke změnám v obsazení nedošlo. (Paul Michael Glaser – Starsky, David Soul – Hutch, Antonio Fargas – Huggy Bear)

jako rodičovská postava však chápe, že někdy se člověk prostě radami svého nadřízeného neřídí (nebo nemůže řídit), je-li to na úkor ochrany společnosti či dosažení vyššího cíle (spravedlnosti).²³⁴ „*Hrdina se musí sám rozhodnout, zda porušit pravidla, či postupovat v rámci zákonů za cenu toho, že nebude možná schopn ochránit společnost.*“²³⁵ V seriálové televizi je převládající mýtus, že cokoli v tomto bodě hrdina učiní, bude správné. Pokud se vyhraní vůči zákonům, případně bude ignorovat rozkazy svého nadřízeného, narativ toto jeho jednání ospravedlní (např. ep. 4 *The Fix*, 19 *JoJo*). Pokud se naopak rozhodne striktně přidržovat zákonů, bude i toto rozhodnutí zobrazeno jako správné (ep. 4 ze druhé série, *Bust Amboy*).²³⁶ Ať už se hrdina rozhodne jakkoli, nemůže udělat chybu. *Starsky a Hutch* však preferují první způsob,²³⁷ pokud se rozhodnou postupovat podle pravidel, příliš se jim to nevyplatí – jejich vyšetřování je nemístně ztíženo, zákony jim kladou do cesty nepřekonatelné překážky; zvýšené úsilí je však vykoupeno záchranou další osoby (v případě *Bust Amboy* napravením mladé prostitutky a narkomanky).

²³⁴ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 58.

²³⁵ Tamtéž.

²³⁶ Tamtéž.

²³⁷ V rámci první série se vždy bez váhání rozhodnou pro porušení pravidel.

10. Komponenty ústředních postav série *Starsky & Hutch*

Bližší charakterizování hrdinů pořadu *Starsky & Hutch* nám umožní aplikace metody Richarda Dyera, který ve svém díle *Stars* z roku 1998 vydělil systém znaků či komponentů postavy.²³⁸ Dyer sice vychází z postav v kinematografii, jeho „komponenty postavy“ však můžeme nalézt i u hrdinů seriálové televize.

V následující kapitole na základě metody Richarda Dyera vydělím jednotlivé komponenty ústředních postav série *Starsky & Hutch*, přičemž se budu primárně orientovat na titulní dvojici.

10.1. Divákova předchozí znalost

Podle Dyera divák k postavě přistupuje s jistými očekáváními, která mohou být způsobena

- a) jeho obeznámeností s příběhem (např. jde-li o literární adaptaci, remake apod.),²³⁹
- b) dobře známými postavami (typu Drakula, Sherlock Holmes),
- c) propagací (reklamní spoty, plakáty, publicita...),
- d) obsazením hvězdy (která je spojována s určitým typem hrdiny, např. John Wayne, Arnold Schwarzenegger)²⁴⁰ nebo

²³⁸ DYER, Richard: *Stars*. British Film Institute, London 1998, str. 107– 117.

Tato metoda vychází z Dyerova vymezení tří metod konstrukce postavy, jak je stanovil v roce 1992 ve své publikaci *Only Entertainment*, kdy je považoval za „těžce kombinovatelné“. (DYER, Richard: *Only Entertainment*. Routledge, London, 1992., str. 88.) Šlo o metodu strukturální (rozbor na základě role postavy v zápletce, její funkce v narativu), motivační (zdůvodnění motivací, jsou podána prostřednictvím dialogu a někdy i herectví, mizanscény) a metodu založenou na systému hvězd (ztvární-li postavu hvězda, přináší s sebou její obsazení i četné konotace, které se promítnou do výstavby / divákova chápání charakteru). (Tamtéž.)

²³⁹ Na poli seriálové televize může jít o adaptaci literárního díla či divadelní hry (často formou minisérie, např. *Andělé v Americe*), remake úspěšného pořadu (např. *Randall a Hopkirk*, 1969 a 2000) či rozpracování látky úspěšného kinematografického počínu (*Star Wars: The Clone Wars*).

²⁴⁰ V seriálové televizi se neuplatňuje systém hvězd způsobem vlastním kinematografii; v televizi často dochází ke „splývání“ herce s postavou. Výběr televiznímu divákovi co možná neznámého herce pak podporuje dojem autentičnosti, které vzbuzuje policejní drama (kdy hrdina-policista je „jedním z nás“, obyčejným smrtelníkem rekrutovaným z lidu – viz 7.

e) prací filmových kritiků a publicistů (hodnocení děl a jejich synopse, která vytváří očekávání diváka, jež mohou být naplněna nebo zklamána).

V případě pořadu *Starsky & Hutch* není obeznámen s narativem jednotlivých epizod v tak rozsáhlém smyslu, jako mu umožňuje např. filmový remake, nicméně díky repetitivní povaze série (jako formy seriálové televize – viz 5.2.2 *Série*) a konzervativnosti policejního dramatu (srov. kapitola 7. *Policejní drama*) na základě svých znalostí předchozích epizod vnáší do textu svá divácká očekávání, týkající se hlavního tématu (zločin), narativu (jednotlivé epizody mají poměrně stabilní narativní strukturu – opět souvisí s repetitivností série), uplatňuje své znalosti ústředních postav, které nabyl sledováním předchozích epizod (ví, jak vypadá a jak se chová Hutch apod.). Očekávání na úrovni narativu a tématu konkrétní epizody v divákovi vzbouzí reklamní spoty uváděné v televizi²⁴¹ i krátké synopse v televizních programech. Očekávání – v případě doposud pro diváka neznámého pořadu – vyvolávají i žánrová zařazení kritiků (např. zařazení *Starsky & Hutch* jako akční série vyvolává očekávání automobilových honiček, přestřelek, důrazu na rychlou akci, kdežto divák „předpřipravený“ na *Starsky & Hutch* jako na detektivní či policejní pořad v něm bude hledat klasické schéma spáchání → vyřešení zločinu).

Policejní drama). Jak Paul Michael Glaser (*Starsky*), tak David Soul (*Hutch*) byli v době obsazení do pořadu *Starsky & Hutch* teprve začínajícími herci – výborné herecké schopnosti však prokázali ve vedlejších rolích úspěšných snímků jako *Magnum Force* (Soul, 1973) a *Šumař na střeše* (Glaser, 1971). Oproti tomu Antonio Fargas, v té době poměrně známý z blaxploitačních snímků, již vnesl do postavy Huggy Beara určité konotace (viz 9.3. *Huggy Bear a kapitán Dobey – Vyobrazení etnických minorit*).

²⁴¹ V případě první sezóny *Starsky & Hutch* byly spoty k jednotlivým epizodám vydány jako bonusový materiál na DVD k první sérii. (*Starsky & Hutch – The Complete First Season* (1975). Sony Pictures, 2. března 2004. ASIN: B00018D3R1. Pětidiskové vydání.)

10.2. Jméno postavy

Podle Dyera naznačuje osobnostní rysy i jméno postavy. Tvůrce pořadu *Starsky & Hutch* William Blinn často zdůrazňuje, jakou pozornost věnoval pojmenování postav.²⁴² Jméno Davida Starskyho bylo použito přímo za účelem evokovat Starskyho charakterové vlastnosti²⁴³ – Starsky je bezstarostný charismatický extrovert odchovaný ulicí, temperamentní, energetický a vtipný, se slabostí pro čokoládové tyčinky a nezdravé potraviny, není pro něj problémem porušovat pravidla a nařízení. Jeho jméno (na rozdíl od pojmenování ostatních postav) se v průběhu série opakovaně stává předmětem vtipu, kdy je explicitně upozorňováno na spojitost mezi vzhledem postavy Starskyho a jeho příjmením (vypadá jako někdo, kdo se jmenuje Starsky; někdo tak roztomilý se může jmenovat jedině Starsky; samozřejmě, že se jmenuje Starsky, podle toho jak vypadá, se ani nemůže jmenovat jinak atp.).

Jméno jeho partnera, Kennetha Hutchinsona, implikuje vyšší společenský původ – a s tím související lepší vzdělání této postavy (které se dále projevuje v jeho distingovaném vyjadřování, analytickém myšlení, větším přehledu a znalosti cizích jazyků). Hutch je oproti Starskymu upjatý (což se projevuje ve stylu oblékání, názorech, životní filosofii), nedělá mu problém následovat pravidla a nařízení, jeho smysl pro disciplínu se promítá do obsese zdravým životním stylem (zde vzniká silný kontrast s postavou Starskyho, který je živnou půdou pro vznik humorných situací, verbálních vtipů i vizuálních gagů).

V sérii je však k Hutchovi jako ke Kennethu Hutchinsonovi referováno jen sporadicky (většinou se takto představuje sám Hutch, jedná-li s vysoce postavenou osobou), častěji se objevuje označení detektiv Hutchinson (takto bývá Hutch představován třetí osobou – Starskym, kapitánem Dobeyem –, referují tak k němu osoby, které ho osobně neznají), případně zkratkovitá

²⁴² Např. dokument *Starsky & Hutch: Behind the Badge*, bonusový materiál na DVD k první sérii. (Starsky & Hutch – The Complete First Season (1975). Sony Pictures, 2. března 2004. Pětidiskové vydání.)

²⁴³ Tamtéž.

podoba Ken Hutch. Toto zkrácené jméno pak lépe koresponduje s prostředím, ve kterém se pracovně pohybuje, a se jménem jeho partnera (již neimplikuje vysoký společenský původ, ale odkazuje spíše k nižší střední vrstvě, tedy skupině obyvatelstva, mezi kterou se nejčastěji pohybuje a kterou ochraňuje (viz 7.3.1. *Postavy*) a mezi kterou potřebuje v rámci plnění pracovních úkolů dobře zapadnout).

David Starsky a Kenneth Hutchinson se však vzájemně oslovují výhradně jako Starsky a Hutch, tohoto oslovení používá i kapitán Dobey a Huggy Bear. Používáním specifických příjmení je zdůrazněna jedinečnost a individualistický aspekt hrdinů (srov.: oslovení David a Ken by naproti tomu mohlo v některých situacích působit familiérně, navíc označení křestním jménem by zdůrazňovalo obyčejnost, řadovost hrdiny, a v souvislosti s konvencemi žánru policejních dramát by se tak dalo čekat spíše u uniformovaných policistů²⁴⁴, nikoli u policejních detektivů, kde je kladen důraz na jejich jedinečnost).

Ke Starskymu je referováno jako k (detektivu) Davidu Starskymu jen, je-li představován Hutchem třetí osobě s vysokým postavením (výraz úcty a respektu, srov. 7.3.1. *Postavy – vyšší vrstva*). V ostatních případech²⁴⁵ je představen jako detektiv Starsky. Hutch Starskyho někdy oslovuje Starsk (jedná se o speciální výraz, který používá jako jeho blízký přítel jen on) nebo „buddy“, a konotuje tak jejich vzájemný vztah.

Křestními jmény je oslovují pouze osoby, se kterými mají intimní vztah, jako přítelkyně, kamarádky z dětství a jejich matky. Tyto osoby se vždy objevují jen v rámci konkrétní epizody.²⁴⁶

Ke kapitánu Dobeymu je v rámci první sezóny referováno výhradně jako ke „kapitánu Dobeymu“, s výjimkou epizody 11 *Captain Dobey... You're Dead*

²⁴⁴ Např. *Poldové z Hill Street*, britské *Z Cars*.

²⁴⁵ tj. představuje-li ho Hutch osobě ze střední nebo nižší vrstvy, nebo představuje-li ho kapitán Dobey či představuje-li se Starsky sám (s výjimkou seznámení se ženou, se kterou usiluje o navázání bližšího kontaktu mimo pracovní sféru)

²⁴⁶ Viz také 10.5. *Promluva postav*.

(kde ho vlastní manželka oslovuje křestním jménem, jeho děti pak „tati“). Toto označení vyjadřuje jeho postavení v rámci policejní hierarchie, jeho autoritu a respekt, který k němu ostatní pociťují (Starsky a Hutch jako jeho podřízení²⁴⁷, ale i Huggy Bear a další, epizodní postavy).

Jméno Huggy Beara pak tvůrce série William Blinn podle svých slov²⁴⁸ vybral prvoplánově (patřilo skutečné osobě, diskžokejovi, se kterým se nikdy osobně nesetkal), na základě toho, jak v něm jeho „zvuk“ vyvolal představu konkrétního charakteru. Z dialogů postav v pozdějších sériích vyplývá, že jde o přezdívku.

10.3. Vzhled postavy

To, jak postava vypadá, podle Dyera²⁴⁹ rovněž indikuje její osobnost (míra přesnosti se u jednotlivých postav liší). Dyer si u postav všímá jednak jejich fyzického vzhledu, jednak způsobu, jakým se oblékají.²⁵⁰ Postavy Starskyho a Hutche, využívající (modifikované – viz 9.1. *Starsky a Hutch jako novodobí hrdinové sedmdesátých let*) dyadické formy dvou kontrastních, navzájem se však doplňujících detektivů, se odlišují nejen svými vlastnostmi a původem (viz 10.2. *Jméno postavy*), ale také svým vzhledem. Dyer rozlišuje mezi obecně chápanými opozicemi jako maskulinní vs. feminní, starý vs. mladý, pohledný vs. ošklivý, citlivý vs. hrubý, štědrý vs. lakomý, hodný vs. zlobivý atd., je třeba si všímat i etnických typů.²⁵¹

²⁴⁷ Ač se kapitán Dobey občas stává terčem kanadských žertíků Starskyho a Hutche, vždy jde o neškodné „přátelské škádlení“, které si k němu mohou jako k otcovské postavě dovolit, neboť si jsou vědomi jeho dobromyslnosti. Další vzájemná interakce a právě referování k jejich nadřízenému jako ke kapitánu Dobeymu – pronášeno vždy s respektem, nikdy ironicky či s podvrtnými konotacemi vyplývajícími z kontextu – vyjadřují přetrvávající respekt, který k němu chovají.

²⁴⁸ Dokument Starsky & Hutch: Behind the Badge, bonusový materiál na DVD k první sérii. (Starsky & Hutch – The Complete First Season (1975). Sony Pictures, 2. března 2004. Pětidiskové vydání.)

²⁴⁹ DYER, Richard: Stars. British Film Institute, London 1998, str. 109.

²⁵⁰ Třetí kategorií, kterou Dyer vymezuje, je specifická image hvězdy. Jak jsme však vysvětlili výše, tohoto prvku si v případě postav Starskyho a Hutche všímat nemusíme.

²⁵¹ DYER, Richard: Stars. British Film Institute, London 1998, str. 109.

Oba hlavní hrdinové série *Starsky & Hutch* jsou přibližně stejného (středního) věku, fyzicky zdatní. Tmavovlasý Starsky je však více „maskulinní“ (je nositelem vnějších znaků všeobecně spojovaných s „mužností – má větší podíl svalové hmoty, výraznější obličejové rysy, ochlupení na hrudi a rukou) oproti „jemnému“ blondýnovi Hutchovi. Starskyho záliba v kalorickém jídle a čokoládových tyčinkách se do jeho vzhledu nepromítla, naopak jeho maskulinní vzhled implikuje fyzickou zdatnost.²⁵² Hutchova fyziognomie (vysoký štíhlý modrooký blondýn s jemnými rysy) je naopak v souladu s jeho životním stylem – zkouší nejrůznější alternativní stravovací metody, praktikuje jógu, inklinuje k bohémskému životnímu stylu. Je „jemný“ nejen vzhledově, ale i povahově: pěstuje květiny, hraje na kytaru a zpívá, je inteligentní, hloubavý, v týmu provádí analytickou práci a detekci (zatímco Starsky obstarává řízení).

Dobry fyzický vzhled obou dosud mladých hrdinů může (správně) implikovat jejich staromládenectví a otevřenost vůči vztahům se ženami. Starskyho vzezření rovněž koresponduje s fakty ohledně etnického původu postavy, která se v diegetickém světě pořadu občas objeví (jde o židovskou postavu s italskými kořeny).

Podle Dyera existují „*typy obličejů a postav, které jsou považovány za charakteristické pro určité skupiny, jako matky, podnikatelé, lesby, zbabělci, intelektuálové a šlechta.*“²⁵³ Na základě této teze bychom např. korpulentnost kapitána Dobeyho mohli spojovat s jeho dobromyslností (usměvavá kulatá tvář), rozhodně však s jeho sedavým zaměstnáním (ergo jeho explicitně

²⁵² Starsky se často pouští do pěšího pronásledování podezřelých. Občas podezřelý(ho) honí oba, pouští-li se však do této fyzicky náročné aktivity jen jeden z nich (a ten druhý ho např. kryje nebo pokračuje dál v autě), je to vždy Starsky.

²⁵³ Tamtéž.

Tato simplifikace samozřejmě ve skutečném světě neplatí, je zde vztahována na specifické stereotypy uplatňované v kinematografii, na které je divák zvyklý. Analogické stereotypy se uplatňují rovněž v televizi v rámci simplifikace za účelem snadné divácké orientace, aby byl divák schopen (rychle) identifikovat daný typ postavy. (srov. kap. 6 *Žánr v televizním médiu*, 7.2. *Smysl konvence v policejních dramatech*) Očekávání jednotlivých diváků v závislosti na konkrétním zjevu postavy se samozřejmě liší podle divácké zkušenosti konkrétního diváka, podle toho, s jakým způsobem použití/zobrazení daného typu postavy se dříve v seriálové televizi setkal. Jeho očekávání může být jak naplněno, tak zklamáno; daný text může záměrně stereotypní zobrazení nabourávat, navíc se tato zobrazení liší a neustále proměňují v závislosti na sociokulturním kontextu. To je nepochybně jeden z důvodů, proč Dyer dané kategorie blíže nespecifikuje, ale pohybuje se na obecné úrovni.

zobrazovanou zálibou v jídle), v kombinaci s věkem (šediny na skráních, vrásky apod.) a způsobem jeho oblékání (oblek, kravata) bychom pak mohli spekulovat o jeho pozici v rámci hierarchie, a předpokládat, že pravděpodobně půjde o otcovskou postavu. Tyto jeho vnější znaky však jeho status kapitána / otcovské postavy spíše potvrzují, než že bychom jej na jejich základě mohli vyvodit. Dnešní divák s precizní znalostí genealogie amerických policejních dramát by se snad tohoto vyvození (na základě pouhého vzhledu kapitána Dobeyho) mohl odvážit, v sedmdesátých letech by však jeho závěry byly značně zkomplikovány na tu dobu netypickým obsazením afroameričana (srov. 9.3. *Huggy Bear a kapitán Dobeý – Vyobrazení etnických minorit*).

Dalším prvkem, kterému Dyer věnuje u vzhledu postavy pozornost, je způsob jejího oblékání a účes, případně použití doplňků.²⁵⁴ Tyto prvky jsou kulturně kódované, konotují různé významy, mohou vyjadřovat sociální pozici, příslušnost postavy k subkultuře, vyjadřovat její osobnost...

V případě uniformovaného policisty jsme na základě uniformy ihned schopni rozpoznat, že jde o policejního příslušníka, případně jeho hodnost či město, ve kterém slouží. V případě v civilu oblečených policejních detektivů (jako je Starsky a Hutch) je situace jiná, do práce se oblékají stejně jako ve volném čase. Hrdinové mají oblečení, které si sami zvolili, a které odpovídá jejich původu – nižší střední třídě.²⁵⁵ „Policejní důstojníci jsou prezentováni jako obyčejní, průměrní lidé, splývající s davem.“²⁵⁶ Jako policisté jsou identifikovatelní až poté, co se prokážou odznakem (také Starsky a Hutch jsou díky své ozbrojenosti a agresivnímu chování často ostatními považováni za překračovatele zákona do chvíle, kdy jim ukážou policejní odznak). Dalším typickým „doplňkem“ policejního detektiva je pouzdro na zbraň ukryté pod jeho svrchníkem (Starsky a Hutch svá pouzdra odkládají pouze ve volném čase, jsou-li okolnostmi nuceni odložit ostatní části oděvu, svého pouzdra se zbraní se z pochopitelných důvodů nikdy nevzdávají – viz Pilotní díl, epizoda 14 druhé řady *Nightmare*).

²⁵⁴ DYER, Richard: *Stars*. British Film Institute, London 1998, str. 110.

²⁵⁵ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 64.

²⁵⁶ Tamtéž, str. 65.

Starsky a Hutch se oblékají především pohodlně a účelově, aby je jejich oděv neomezoval v pronásledování zločinců. Pro postavu Starskyho jsou signifikantní modré tenisky²⁵⁷ Adidas SL 76 (které sporadicky střídá s kovbojskými botami) a modré džínsy. Do Starskyho garderoby se (na rozdíl od Hutche) promítají prvky „machistického“ způsobu oblékání, který se (v souvislosti s módní vlnou sedmdesátých let) projevuje i u jiných (vedlejších) postav (a postav v dalších zástupcích seriálové televize sedmdesátých let)²⁵⁸, jako je košile se širokou rozhalenkou (nechávací vyniknout „mužně zarostlé hrudi“ macha), těsné džínsy, užití doplňků (prsten, drahé hodinky, náhrdelník). Hutch se obléká také pohodlně, ve své volbě je však o poznání konzervativnější: nosí polobotky a zvonové kalhoty zemitých barev. Dvojice během celé série vystřídala celou řadu oblečení, typického pro nižší střední třídu, proslula však především svými koženými bundami, flanelovými košilemi a tmavými roláky (které zpopularizovala)²⁵⁹. Na způsobu jejich oblékání je jasný kulturní vliv Ameriky sedmdesátých let.²⁶⁰

(Viz VII *Obrazová příloha*.)

Jako „undercover“ detektivové často pracují v přestrojení; jejich snaha splynout s okolím vede k využívání rozličných „kostýmů“, zvláště v rámci dalších řad nadsazených ad absurdum (včetně silných přízvuků a aplikování snad všech stereotypů spojených s danými rolemi).²⁶¹ Kromě prvoplánově komického aspektu těchto přestrojení přehnaná snaha Starskyho a Hutche vypovídá o silném zapálení pro jejich práci.

²⁵⁷ Starskyho volba sportovní obuvi koresponduje s jeho častým pěším pronásledováním podezřelých.

²⁵⁸ Viz 70s: The Decade that Changed Television: A Museum of Television & Radio Special. PERALTA, Stacy. MT&R 2000., *Peple Special Celebrate the '70s!*. Kolektiv editorů magazínu People. 2009. People, June 30, 2009.

²⁵⁹ Tamtéž.

²⁶⁰ O specifickém způsobu oblékání Huggy Beara jsme se krátce zmínili již v podkapitole 9.3. *Huggy Bear a kapitán Dobey – Vyobrazení etnických minorit*.

²⁶¹ Hazardní hráči v kasinu stylizovaní do padesátých let (první dvě epizody druhé série The Las Vegas Strangler Part 1 a Part 2), harlekýn a Chaplin – „oživlé sochy“ v parku (druhá řada ep. 2 The Velvet Jungle), španělský učitel tance a texaský buran (druhá řada ep. 12 Tap Dancing Her Way).

Kaminsky s Mahanem²⁶² upozorňují na fakt, že zločinci se oblékají odlišně; protože jsou osvobozeni od společenských omezení, mohou se oblékat více bizarně (viz např. epizoda 10 Lady Blue, kde se antagonist-šílenec zahaluje do hliníkové fólie). Naproti tomu úspěšné postavy organizovaného zločinu se oblékají stejně jako policista (tedy do oblečení, které nebudí pozornost), většinou však o poznání kvalitněji.²⁶³

10.4. Objektivní korelát

Objektivním korelátem Dyer nazývá prvek, který se váže k postavě a dodává jí charakteristiky.²⁶⁴ Může jít o nějaký objekt či živočicha, postavu může charakterizovat i typické prostředí (ať již jeho domov či např. krajina), které se k ní váže.²⁶⁵

V policejním dramatu se jedná zejména o policejní služebnu, vyšetřovací místnost, interiér služebního automobilu, zašlé městské ulice, na kterých postavy hlídkují apod.

Kapitán Dobey je například spojován se svou kanceláří, Huggy Bear se svým barem.²⁶⁶ Tato prostředí jsou pro ně typická a svým způsobem je charakterizují.

Objektivním korelátem Hutche je jeho byt u vody (objevující se ve většině epizod první sezóny), prosluněný a plný květin, korespondující s jeho mírumilovnou povahou. V případě Starskyho jsou objektivním korelátem jednak jeho modré tenisky (jako sportovní obuv v dobovém kontextu preferovaná spíše mladými chlapci než dospělými muži konotují jeho aktivní povahu, neposednost, bouřlivost, chlapeckou rozvernost a mladistvý elán), především ale jeho automobil.

²⁶² KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: American Television Genres. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 64.

²⁶³ Tamtéž.

²⁶⁴ DYER, Richard: Stars. British Film Institute, London 1998, str. 112.

²⁶⁵ Tamtéž.

²⁶⁶ V tomto baru ho Starsky a Hutch vyhledají ve více než v polovině epizod první řady. Jedná se o prostředí, ve kterém se obvykle pohybuje a je pro něj přirozené, díky osobnímu vlastnictví si bar mohl upravit „k obrazu svému“. Úzká spojitost mezi postavou a místem se promítá i do názvu podniku („Huggy Bear’s“).

Jedná se o vůz značky Ford, model Gran Torino 1974,²⁶⁷ který byl upraven do specifické podoby speciálně pro účely série *Starsky & Hutch* (velikost pneumatik, nestandardní rudá metalíza s diagonálními bílými pruhy po stranách – viz *VII Obrazová příloha*, obr. III). Jde o na první pohled silný vůz (naddimenzované pneumatiky, řev motoru, skřípění brzd, rychlá jízda, ostré vybírání zatáček), navíc nepřehlédnutelné zářivě rudé barvy. Starskyho charakterizuje podobně jako jeho tenisky – machismus, extrovertnost, agresivita, touha po originalitě; až citový vztah k této technické hračce naznačuje chlapecké rysy Starskyho povahy, hravost, nekomplikovanost... Hutch si Starskyho pro jeho extravagantní auto často dobírá – pro neuniformované detektivy, jejichž práce vyžaduje hlavně nenápadnost a splynutí s okolím (čemuž o poznání lépe vyhovuje Hutchův oprýskaný Ford Galaxie 500), se jedná skutečně o velmi neobvyklý dopravní prostředek. Neobvyklý automobil je zde však figuruje také jako způsob, jak udělat sérii zajímavou a odlišnou od ostatních kriminálních či akčních pořadů (viz *7.2. Smysl konvence v policejních dramatech*). Samotná přítomnost silného vozu implikuje výskyt divokých automobilových honiček v rámci pořadu.²⁶⁸ (Tato presumpce je skutečně ve většině epizod naplněna.)

Starskyho Ford Gran Torino se během několika prvních epizod dostal více do popředí a stal se charakteristickým prvkem nejen svého majitele, ale dokonce série *Starsky & Hutch* jako takové (ač z počátku Starsky a Hutch při službě Torino střídají s Hutchovým vozem, postupně využívají stále více Torina. Z celkových dvaadvaceti epizod a Pilotu absentuje Torino pouze ve dvou epizodách, v jedné z nich jsou na něj činěny narážky alespoň v dialozích). Podle Snauffera jde dokonce pravděpodobně o jeden z prvních případů série, ve které lze považovat auto za postavu (*sic!*).²⁶⁹ Má své jméno (v epizodě 5 *Snowstorm* je k němu poprvé referováno jako ke „Striped Tomato“),

²⁶⁷ Viz např. dokument *Starsky & Hutch: The Third Star*, bonusový materiál na DVD k první sérii. (*Starsky & Hutch – The Complete First Season* (1975). Sony Pictures, 2. března 2004. Pětidiskové vydání.)

²⁶⁸ SNAUFFER, Douglas: *Crime Television*. Praeger, 2006, str. 100.

²⁶⁹ Tamtéž.

jedinečný vzhled, Starsky k němu chová emocionální vztah, vyskytuje se v drtivé většině epizod.²⁷⁰

Podle Kaminského a Mahana je specifický automobil (vedle zbraně a typického oblečení) jedním ze základních atributů policejního detektiva. Policistův automobil přirovnávají ke koni ve westernech (jezdceva/řidičova dokonalá schopnost ovládat tento dopravní prostředek). Na rozdíl od Starskyho (a od westernového jezdce) však policista svůj vůz většinou nerespektuje, používá ho jen jako nástroje k honičkám.²⁷¹ „*V automobilové honičce má policista možnost předvést větší zručnost v ovládání automobilu a větší znalost geografie města, než jakou disponuje zločinec.*“²⁷² Ač se automobilové honičky v rámci policejního dramatu zpravidla nevyskytují v každé epizodě,²⁷³ v sérii *Starsky & Hutch* je jejich absence spíše výjimkou.²⁷⁴

²⁷⁰V expozici jednotlivých epizod bývá dokonce často v pomyslné hierarchii (Starsky, Hutch, Torino) kladeno na stejnou úroveň a mnohdy je dokonce nadřazeno postavám ve smyslu priority představení. V osmi epizodách se na scéně objevuje společně s oběma postavami, ve čtyřech epizodách má dokonce před postavami přednost – ty se na scéně objevují až po Torinu. V osmi epizodách je představen alespoň jeden z titulních hrdinů dříve než Torino. Starsky nastupuje na scénu vždy buď společně s Torinem, nebo s Hutchem, privilegia samostatného představení se dostává jen Hutchovi (a to pouze ve dvou epizodách – tedy polovičním počtu oproti Torinu). Snaha o zobrazení charakteristického znaku série co nejdříve po zahájení epizody umožňuje divákovi (má-li o tomto znaku povědomí) její rychlou identifikaci. I když je Torino představeno „samostatně“, v mnohých těchto případech je v pohybu, což implikuje přítomnost řidiče – Starskyho (jde o jeho objektivní korelát, Hutch v průběhu první sezóny Torino řídí pouze jednou).

²⁷¹ KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985, str. 65.

²⁷² Tamtéž.

²⁷³ Tamtéž.

²⁷⁴ První řada série *Starsky & Hutch* obsahuje výrazné prvky akčního žánru. Klade silný důraz na probíhající akci, zejména právě na automobilové honičky, dále pění pronásledování, přestřelky, výbuchy, rvačky. Akční sekvence bývají doplněné svižnou hudbou. Užívání kódů typických pro akční filmy je v případě severoamerických policejních dramát podle Laceyho typické. (LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 141.) (Srov. 5.1 *Zločin na televizní obrazovce*, 5.3 *Konvence policejního dramatu Starsky & Hutch*.)

10.5. Promluva postav

Obsah a způsob promluvy postavy indikuje její osobnost, a to jednak přímo (co o sobě postava prozrazuje), jednak nepřímo (co o sobě postava zatajuje).²⁷⁵ Při komunikaci²⁷⁶ se členy týmu nebo s „partákem“ pak často na povrch vyplouvají informace z hrdinova osobního života.²⁷⁷ Tímto způsobem se například dozvídáme, že Starsky je levák, jeho prostřední jméno je Michael a jeho babička byla Italka, že Hutch byl dříve ženatý apod.²⁷⁸ Jde o informace, které jsou relevantní v rámci určité epizody a na narativ dalších epizod nemají žádný vliv, pozornost se k nim již dále neobrací. (Např. v epizodě 13 *The Deadly Imposter* se z dialogu postav dozvídáme, že Starsky a Hutch společně chodili na policejní akademii. Tato informace je uvedena proto, že antagonistou příběhu se stává jejich bývalý spolužák a dávný přítel, nyní nájemný vrah.)²⁷⁹ V rámci první série nejsou sdělované informace v kontradikci.

Při verbálním kontaktu s vyšší vrstvou jedná Starsky více přímočaře (což opět vypovídá o jeho temperamentu, skryté agresivitě, despektu k pravidlům apod.), naproti tomu Hutch je pak zpravidla ten, kdo se svým kulantním

²⁷⁵ DYER, Richard: *Stars*. British Film Institute, London 1998, str. 112.

²⁷⁶ Novotný rozlišuje informativní dialog (nutný k dalšímu pochopení děje), dialog osvětlující (odhalující minulost postav), dialog charakterizující (odkrývá charakter postav – podle toho, jak postavy mluví, odhadujeme jejich povahu), stylizovaný dialog (nářečí, žargon, hantýrka), paralelní dialog (simultánní hovor postav). V rámci *Starsky & Hutch* není užít vnitřní hlas, ani spiklenecký dialog (postavy zasvěceně mluví o čemsi, o čem nemá divák nejmenšího tušení), ani dialog obsahující podtext (NOVOTNÝ, David Jan: *Chcete psát scénář? FAMU*, Praha 2000, str. 43–44).

²⁷⁷ ROSE, Brian G. (ed). *TV Genres: a Handbook and Reference Guide*. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 32.

²⁷⁸ V Pilotním díle se z dialogu postav dozvídáme, že společně v ulicích hlídkují již tři roky. V epizodě 7 *Pariah* jsou to roky dva. Tento fakt nenarušuje realističnost diegetického světa, nýbrž je v souladu s danou formou seriálové televize. Na rozdíl od sérií či minisérií je u série typické, že jednotlivé epizody za sebou nejsou řazeny striktně chronologicky. (viz 5.2.2 *Série*)

²⁷⁹ Podobně se objevují postavy z minulosti jednoho či druhého hrdiny v řadě dalších epizod, aby se staly oběťmi: ep. 10 *Lady Blue* (zavražděná Starskyho bývalá přítelkyně a kolegyně), ep. 12 *Terror on the Docks* (Hutchova kamarádka z dětství je svým snoubencem využívána jako zdroj důvěrných informací o firmě, ve které je zaměstnána) a další, nebo aby byli včas napraveni (ep. 20 *Running a chlapec ze sousedství*, potulující se s partou výrostků a neposlouchající svou matku), nebo jde o antagonisty, kteří se vrací, aby se mstili hrdinovi na životě: 7 *Pariah* (Starsky), ep. 11 *Captain Dobey... You're Dead* (kpt. Dobey), ep. 21 *Coffin for Starsky* (Starsky). Výjimkou je antagonist z dílu 7 *Pariah*, který se vrací ještě jednou (díky administrativní chybě se dostává na svobodu), znovu ve druhé sérii (ep. 20 *Starsky's Lady*), aby dokončil svou mstu na Starskym, kterou započal v epizodě 7 *Pariah*.

vyjadřováním snaží svého partnera „omluvit“, pokud je potřeba udržet s vysoce postavenou osobou dobré vztahy (distingovanost, racionální uvažování, smysl pro povinnost atp.)²⁸⁰. Na rozdíl od Starskyho Hutch ovládá nejen „jazyk“ vyšší vrstvy, ale také řeč menšin: dorozumívá se španělsky (ep. 22 druhé řady *The Velvet Jungle*), často Starskymu (a tím i divákovi) interpretuje „jive talk“ Huggy Beara.²⁸¹

Na charakter postavy také ukazuje to, co (a jak) o ní říkají ostatní postavy. Starsky²⁸² a Hutch jsou charakterizováni zejména v promluvách kapitána Dobeyho ke třetím postavám, kde je popisuje jako své nejlepší muže, mající jeho absolutní důvěru (v tónu jeho hlasu se pak odráží „otcovská“ pýcha). V promluvách k nim samotným přistupuje z pozice otcovské autority, explicitně i implicitně (způsobem svého projevu – volba slov, tón hlasu) vyjadřuje důvěru v jejich úsudky a schopnosti, většinou hovoří s oběma současně. K Hutchovi se obrací jako k tomu rozvážnějším, racionálně uvažujícím, u Starskyho se Dobey nevyhne slovnímu usměřování jeho temperamentu a verbálním reakcím na Starskyho pokusy o zmocnění se Dobeyho svačiny. Z promluvy kapitána Dobeyho (jakož i z hovorů Starskyho a Hutche o něm) můžeme usuzovat o kapitánově dobromyslnosti, starostlivosti apod. Podobně u dialogů ústředních postav týkajících se Huggy Beara vyplývá (ať již explicitně či implicitně zmiňovaná) jeho spolehlivost, čestnost, dobráckost, neškodnost atp.

²⁸⁰ Srov. 5.3.1. *Postavy – vyšší třída*.

²⁸¹ Způsobu vyjadřování Huggy Beara a konotacím s ním spojeným jsme se blíže věnovali v podkapitole 9.3. *Huggy Bear a kapitán Dobey – Vyobrazení etnických minorit*.

²⁸² Nejčastějším adjektivem používaným v první sezóně ostatními postavami k charakterizaci Starskyho je „cute“ (tedy rozkošný, roztomilý, fešný, ale i šikovný, mazaný, bystrý, chytrý, vychytralý, afektovaný, strojený). Objevuje se obvykle z úst atraktivních žen ve smyslu „roztomilý“ („*Ty jsi tak roztomilý*“, „*Už ti někdo řekl, že jsi roztomilý jako medvídek na hraní*“ apod.). V jiném smyslu jej používá pouze jednou kapitán Dobey při hovoru policejní vysílačkou se Starskym („*Starsky, nehraj si na chytrého! Jestli budete potřebovat pomoc, zavolej!*“ „*Hutch je chytřej, já jsem obezřetnej!*“ – Starskyho afektovaná reakce opět vypovídá o jeho temperamentu a snadné popudlivosti, naznačuje jeho vztah ke kpt. Dobeymu i jeho partnerovi, zároveň charakterizuje ústřední dvojici. Z kontextu – byť této jediné epizody – však jasně vyplývá, že Starskym zmiňované kvality lze přisoudit oběma partnerům). Ve spojitosti s ostatními postavami se žádného opakujícího se signifikantního adjektiva neužívá.

10.6. Gesta a akce postavy

Gestikulace postav je podle Dyera²⁸³ utvářena jednak sociálními pravidly (formální kódy), jednak probíhá bezděčně (neformální kódy). Obé mohou vypovídat o osobnosti postavy a jejím temperamentu, gesta ovlivňovaná formálními kódy nám mohou poskytnout informace k rozpoznání jejího společenského postavení.²⁸⁴ Příslušnost policejních detektivů ke střední třídě nejlépe vynikne opět v jednání s příslušníky vyšší třídy, kdy mají Starsky a Hutch (zejména pak Starsky) problémy s aplikováním gest vyžadovaných od určité situace typické pro život ve vyšší společnosti (etiketa při stolování, nevhodný způsob sezení či postoje apod.).

Akce postavy odkazuje k tomu, co postava v rámci zápletky dělá, a není vždy jednoduché odlišit ji od gest.²⁸⁵ Dyer přibližně vymezuje akci tím, že posouvá kupředu narativ a váže se k zápletky, kdežto gesto neposouvá narativ a váže se k postavě.²⁸⁶ Namíří-li kpt. Dobey v epizodě 6 Death Notice prst na své muže, jde o gesto pro něho typické a charakterizující jeho postavu (vedoucí pozice, uděluje rozkazy) a nemá přímý vztah k narativu. Namíří-li v epizodě 14 Shootout prst Hutch, dělá to jako výhrušný posunek proto, aby prosadil svá práva a mohl odejít do vedlejší místnosti ošetřit postřeleného partnera bez toho, aby byl sám zastřelen – jde tedy o akci postavy.)

²⁸³ DYER, Richard: Stars. British Film Institute, London 1998, str. 113.

²⁸⁴ Starsky má o poznání bouřlivější gestikulaci než Hutch (zapojuje celé tělo, zejména paže), který je ve své gestikulaci umírněnější a jeho gesta jsou pomalejší. Zatímco Hutch se ve svých nonverbálních projevech přidržuje obecně zažitých pravidel slušnosti, Starsky je ve svých gestech neformální, zažitá pravidla úmyslně porušuje (sedává na stole, na židli si sedá opačně, hovoří s plnými ústy, má ruce v kapsách, hvízdá na ženy apod.).

²⁸⁵ DYER, Richard: Stars. British Film Institute, London 1998, str. 113.

²⁸⁶ Tamtéž.

10.7. Struktura

Dyer upozorňuje na fakt,²⁸⁷ že struktura postavy a struktura zápletky se navzájem determinují. Musíme si pak klást otázku, do jaké míry požadavky zápletky v konkrétním uměleckém díle determinuje charakter postavy a do jaké míry naopak postava předurčuje zápletku.²⁸⁸

Požadavkům zápletky (vyplývající z žánru policejních dramát s hrdinou – neuniformovaným policejním detektivem) na charakteristiku hrdiny policejního dramatu jsme se v průběhu této práce věnovali již dostatečně. Postavy Starskyho a Hutche ovlivňují zápletky jednotlivých epizod v tom smyslu, že jde zaprvé o „nejlepší muže kapitána Dobeyho“, jsou jim proto přidělovány zajímavé a nebezpečné úkoly (což ovlivňuje výskyt akčních prvků a podíl zobrazovaného násilí v sérii), zadruhé často pracují v přestrojení, zápletka je pak přímo ovlivněna tím, kam jsou v přestrojení vysláni a jaká přestrojení volí. Tím, že jsou charakterové rysy postav v rámci série relativně neměnné (viz 5.2.2. *Série*), jsou narativy jednotlivých epizod spíše přizpůsobovány již známým charakterovým rysům hrdiny, neboť variování struktury postavy epizodu od epizody není u série dost dobře možné. Zápletky jednotlivých epizod se naopak podřizují tomu, jaký druh antagonisty se v epizodě vyskytuje, resp. jaká je povaha jím spáchaného zločinu – v případě policejního dramatu *Starsky & Hutch* strukturu zápletky ovlivňuje hlavně zločinec.

(Např. jde-li o organizovaného zločince, psychopata, policistu, drogového dealera, nájemného vraha, univerzitního profesora, falešného kněze, atd.; podle povahy zločinu navazují Starsky a Hutch spolupráci s oddělením vražd, mravnostním, narkotiky, FBI...)

²⁸⁷ DYER, Richard: *Stars*. British Film Institute, London 1998, str. 116.

²⁸⁸ Tamtéž.

10.8. Mizanscéna

K vyjádření osobnosti nebo duševního rozpoložení postavy se může rovněž využít formálních prostředků filmového média, jako je svícení, barva, rámování, kompozice a umístění herců (tedy mizanscény).²⁸⁹

Dyer upozorňuje jednak na úskalí interpretace a vyvozování hypotéz založených na mizanscéně jako komponentu postavy (jsou vždy sporné), jednak na prostý fakt, že všechny ostatní komponenty postavy jsou nám zprostředkovány právě prostřednictvím mizanscény.²⁹⁰

V rámci první sezóny série *Starsky & Hutch* však můžeme nalézt scénu, jednoznačně vyjadřující duševní stav postavy. Jedná se o expozici epizody 21 *A Coffin for Starsky*. Starsky se pod vlivem silného sedativa stává bezbrannou obětí neznámého maskovaného muže, jenž mu vpraví do žil smrtelný jed. Pocity bezmoci, fyzické i psychické nevolnosti, dezorientace jsou zprostředkovány pomocí tmavého, nepřehledného prostředí (je noc, leží doma ve své posteli mezi polštáři), v úvodním záběru navíc snímaného přes odraz v zrcadle nad postelí, které obraz vertikálně převrací a diagonálně naklání (zrcadlo visí našikmo). Alternací se záběry na Starskyho, který jeví vnější známky silné fyzické nevolnosti (vzdychá, potí se, ztěžka oddechuje, je paralyzován), a s jeho subjektivním pohledem, který je deformovaný použitím objektivu na krátkou vzdálenost, dochází k evokaci duševního stavu postavy. (Viz VII *Obrazová příloha*, obr. XI.)

²⁸⁹ DYER, Richard: *Stars*. British Film Institute, London 1998, str. 117.

²⁹⁰ Tamtéž.

IV. ZÁVĚR

Ač mnoho zahraničních televizních teoretiků považuje sérii *Starsky & Hutch* za jednoho z nejvýznamnějších zástupců policejních dramát, v českém prostředí představuje tato bakalářská diplomová práce první odborný text, který zde o sérii *Starsky & Hutch* vznikl. Práce se zaměřuje na analýzu první sezóny tohoto pořadu, a to z hlediska diskurzivní konstrukce ústředních postav a jejich významu v narativu ve vztahu k žánrovým konvencím policejního dramatu i obecně kulturním kódům.

Vycházeli jsme z předpokladu, že konstrukce postav v policejním dramatu *Starsky & Hutch* je do vysoké míry determinována daným žánrem, formou seriálové televize i specifiky televizního média jako takového. Nejprve bylo tedy nutné zařadit rozsáhlejší teoretický úvod do problematiky žánru policejních dramát. To nám posléze umožnilo vztahování pořadu k žánrovým konvencím policejního dramatu a především upozornění na invenční prvky v něm obsažené a na hybridizaci s jinými žánry (především detektivní a akční drama). Zmiňovaný rozsáhlý aparát týkající se problematiky žánru také umožnil ilustrovat jednotlivé myšlenky názornými žánrovými příklady. Díky tomu se podařilo naplnit i dílčí cíl práce, a sice včlenit sérii *Starsky & Hutch* do kontextu americké televizní žánrové tvorby, a to opět především skrze kategorii konstrukce postav. Vzhledem k povaze invenčních prvků série *Starsky & Hutch* (zobrazování menšin, násilí, přátelství ústředních hrdinů...) jsme pořad včlenili také do širšího sociokulturního kontextu.

Starsky & Hutch byla jednou z prvních sérií, která zobrazovala blízký vztah dvou hlavních protagonistů-mužů, plný emocí a fyzických interakcí (v intencích mužského přátelství). Do její koncepce se promítl jak vliv buddy, tak i blaxploitačních snímků a filmů s hrdiny policisty – „drsňáky“. Na sérii *Starsky & Hutch* také můžeme sledovat přímý vliv kauz okolo násilí, které se rozpoutaly v druhé polovině sedmdesátých let, a jejichž výsledky se odrazily na koncepci pozdějších sezón pořadu (a to jak tematicky, tak i z hlediska

narativu a konstrukce hrdinů). Míra zobrazení násilí v první sezóně, která v roce 1975 působila šokujícím dojmem, však podle dnešních standardů svou pohoršlivost ztrácí.

V další části se pak práce zabývá detailní analýzou ústředních charakterů, a to za pomoci aplikace metody Richarda Dyera²⁹¹ (určené původně k rozboru postav filmových) na postavy seriálové televize. Prokázali jsme tak předpoklad, že jeho přístupu lze s úspěchem využít i při analýze hrdinů fikčních televizních žánrů. Potvrdili jsme rovněž, že jednotlivé komponenty (divákova předchozí znalost, jméno postavy, vzhled postavy, objektivní korelát, promluva postav, gesta a akce postavy, struktura i mizanscéna) se skutečně podílí na charakterizaci postavy policejního dramatu. Tato analýza proběhla opět s vědomím širšího sociokulturního pozadí a genealogie žánru policejního dramatu.

Úplnost práce byla sice vykoupena jejím větším rozsahem, zdaleka však nedošlo k vyčerpání potenciálu dané látky. Bylo by například zajímavé srovnat celkový vývoj pořadu, hlouběji rozvést problematiku zobrazení násilí či humoru v sérii obsaženého. Za rozbor by také stála narativní struktura a formální aspekty pořadu a jejich úzké propojení s konstrukcí postav, respektive analýza jejich změn v souvislosti s proměnou hrdinů v pozdějších sezónách pořadu, nebo podíl zvukové stopy na výstavbě charakterů. Tato práce neposkytla prostor ani pro zhodnocení titulkové sekvence (resp. sekvencí), kde dochází k představení ústředních postav, základních narativních situací, naznačení vzájemných vztahů mezi hrdiny apod. Stejně jako reflexe přenesení seriálových hrdinů do filmového média (filmová adaptace *Starsky & Hutch* z roku 2004) by se toto téma mohlo stát předmětem další rozsáhlé studie či diplomové práce.

²⁹¹Známé z jeho díla *Stars*. Viz DYER, Richard: *Stars*. British Film Institute, London 1998.

V. SEZNAM INFORMAČNÍCH ZDROJŮ

11. Literatura

ATKINS, Thomas R.: *Graphic Violence On The Screen*. Monarch Press. New York, 1976.

BARNOUW, Erik: *Tube of Plenty. The Evolution of American Television*. Oxford University Press, New York 1982.

BERGER, Arthur A.: *Popular Culture Genres*. Sage, London 1992.

BORDWELL, D. – THOMPSON, K.: *Film Art: An Introduction*. 6th edition. Genres. McGraw Hill, NY 2001.

BUTLER, Jeremy G.: *Television Studies: Alternatives to Empirical Approaches*. In: *Television: Critical Methods and Applications*. Lawrence Erlbaum 2006, str. 417–470.

BUXTON, David: *From The Avengers to Miami Vice. Form and Ideology in Television Series*. Manchester University Press, 1990.

CASEY, Bernadette (eds.): *Television Studies Key Concepts* (2nd edition). Routledge 2008.

CREEBER, G. (ed.): *The Television Genre Book*. British Film Institute, London 2001.

DYER, Richard: *Only Entertainment*. Routledge, London, 1992.

DYER, Richard: *Stars*. British Film Institute, London 1998.

ELLIS, John: *Visible Fictions*. Routledge, London 1992.

EVERSON, William K.: *The Bad Guys: A Pictorial History of the Movie Villain*. Cadillac Publishing Co., Inc., New York 1964.

- FISKE, John: *Television Culture*. Routledge, New York 2007.
- GILES, Dennis: *A Structural Analysis of the Police Story*. In: *American Television Genres*. Eds. Stuart M. Kaminsky and Jeffrey H. Mahan. Chicago: Nelson-Hall, 1985, str. 67–84.
- GRODAL, Torben: *Moving Pictures*. Oxford University Press Inc., New York 1999.
- HALLIWELL, L. – PURSER, P.: *Halliwell's Television Companion*. London: Paladin, 1987.
- HART, James D.: „Detective story.” In: *The Concise Oxford Companion to American Literature*. Oxford University Press, 1986.
- HURD, Geoffrey: *The Television Presentation of the Police*. In: *Popular Television and Film*. Eds. Tony Bennett, et al. The Open University Press, London 1981, str. 53–70.
- KAMINSKY, S.M. – MAHAN, J.H.: *American Television Genres*. Nelson-Hall, Chicago 1985.
- KINGSLEY, Hilary – TIBBALLS, Geoff. *Box Of Delights. The Golden Years of Television*. Macmillan, London 1990.
- KORDA, Jakub: *Úvod do studia televize*. Univerzita Palackého, Olomouc 2005.
- LACEY, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.
- LEWIS, Jon E. – STEMPEL, Penny: *Cult TV. The... Detectives*. 1999, Pavilion Books Limited, London 1999.

- LICHTER, Robert S. – LICHTER, Linda S. – ROTHMAN, Stanley: Prime Time. How Tv Portrays American Culture. Regnery Publishing, Inc., Washington, D.C. 1994.
- MARSHALL, Jill – WERNDLY, Angela: The Language of Television. Routledge, London 2002.
- MEYERS, Richard: TV Detectives. A S Barnes & Co, San Diego 1981.
- MITTELL, Jason: Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture. Routledge, New York 2004.
- MOINE, Raphaëlle: Cinema Genre. Blackwell Publishing, 2008.
- NOVOTNÝ, David Jan: Chcete psát scénář? FAMU, Praha 2000.
- OSGERBY, Bill – GOUGH-YATES, Anna: Action TV. Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks. Routledge, London 2001.
- PENNICOTT, Elaine: *Who's the cat that won't cop out? Black masculinity in American action series of the sixties and seventies.* In: OSGERBY, Bill – GOUGH-YATES, Anna: Action TV. Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks. Routledge, London 2001, str. 100–114.
- ROSE, Brian G. (ed). TV Genres: a Handbook and Reference Guide. Westport, CT. Greenwood Press, London 1985, str. 10–55.
- SLAVÍKOVÁ, Darja: *Žánrová svébytnost hollywoodských blaxploitation filmů 70. let.* (Magisterská diplomová práce.) Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Ústav filmu a audiovizuální kultury. Vedoucí práce Mgr. Pavel Skopal. Brno 2006. 97 stran.
- SNAUFFER, Douglas: Crime Television. Praeger, 2006.
- STEDMAN, Raymond W.: Serials. Suspense and Drama by Installment. University of Oklahoma Press, Norman 1971.

12. Časopisecké zdroje

INCIARDI, James A. – DEE, Juliet L.: *From the Keystone Cops to Miami Vice. Images of Policing in American Popular Culture*. Journal of Popular Culture, Fall 1987. Bowling Green, Ohio 1987, str. 84–102.

KORDA, Jakub: *Televizní žánry*. Cinepur č. 39, květen 2005, str. 20–23.

MROZOWSKI, Maciej: *Společenský smysl konvence v televizi*. Televizní tvorba, čtvrtletník pro televizi a kritiku. 3/1987, str. 21–28.

Peple Special Celebrate the '70s!. Kolektiv editorů magazínu People. 2009. People, June 30, 2009.

SCHLESINGER, P. – TUMBER, H.: *Television, police and audience*. In: CORNER, J. – HARVEY, S.: *Television Times*. London, New York 1996.

SOULLIERE, Danielle M.: *Prime-Time Murder: Presentation of Murder on Popular Television Justice Programs*. Journal of Criminal Justice and Popular Culture, Volume 10, Issue 1 (Winter 2003). School of Criminal Justice, University at Albany 2003, str. 12–38.

ŠESTAKOV, V.: *Americká kultura sedmdesátých let: Imága a stereotypy*. Televizní tvorba, čtvrtletník pro televizi a kritiku. 3–4/1982, str. 100–119.

13. Internetové zdroje

BUTLER, Jeremy G.: „Police Programs.“ In: Newcomb, Horace (ed.):
Encyclopedia of Television (1st Ed.) The Museum of Broadcast
Communications:
<http://www.museum.tv/archives/etv/P/htmlP/policeprogra/policeprogra.htm>
[citováno 18. října 2009]

CULLUM, Paul: „Starsky and Hutch“. In: Newcomb, Horace (ed.):
Encyclopedia of Television (1st Ed.). The Museum of Broadcast
Communications:
<http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/starskyandh/starskyandh.htm>
[citováno 18. října 2009]

GOLDSTEIN, Patrick: *It's Still a Guy Thing: The Evolution of Buddy Movies*.
Los Angeles Times, 9. říjen 2001.
<http://articles.latimes.com/2001/oct/09/entertainment/ca-54963> [citováno 17.
října 2008]

KOROSSY, Hanna: *A Starsky & Hutch Compendium*.
<http://www.geocities.com/televisioncity/studio/7556/introduction.htm>
[citováno 12. prosince 2008]

The Official Website of Paul Michael Glaser.
<http://www.paulmichaelglaser.org/starskyhutch.html> [citováno 12. prosince
2008]

14. Audiovizuální zdroje

PERALTA, Stacy: *70s: The Decade that Changed Television. A Museum of Television & Radio Special*. MT&R 2000.

Starsky & Hutch: Behind the Badge. Bonusový materiál na DVD k první sérii. (Starsky & Hutch – The Complete First Season (1975). Sony Pictures, 2. března 2004. Pětidiskové vydání.)

Starsky & Hutch: The Third Star. Bonusový materiál na DVD k první sérii. (Starsky & Hutch – The Complete First Season (1975). Sony Pictures, 2. března 2004. Pětidiskové vydání.)

15. Seznam pramenů

Starsky & Hutch – The Complete First Season (1975). Sony Pictures, 2. března 2004. Pětidiskové vydání.

Soupis zkoumaných epizod:

Starsky & Hutch – pilotní epizoda

Starsky & Hutch – sezóna 1975/6

ep. 1 Savage Sunday, ep. 2 Death Ride, ep. 3 Texas Longhorn, ep. 4 The Fix, ep. 5 Snow Storm, ep. 6 Death Notice, ep. 7 Pariah, ep. 8 Kill Huggy Bear, ep. 9 The Bait, ep. 10 Lady Blue, ep. 11 Captain Dobey... You're Dead, ep. 12 Terror On The Docks, ep. 13 The Deadly Imposter, ep. 14 Shoot-Out, ep. 15 The Hostages, ep. 15 Losing Streak, ep. 17 Silence, ep. 18 The Omaha Tiger, ep. 19 JoJo, ep. 20 Running, ep. 21 A Coffin For Starsky, ep. 22 The Bounty Hunter

Základní údaje o pořadu:

Starsky & Hutch

USA 1975–9

88 x 60m

Spelling-Goldberg Production pro ABC

Tvůrce: William Blinn

Výkonný producent: Aaron Spelling, Leonard Goldberg

PR: Joseph T. Naar

Herecké obsazení: Paul Michael Glaser (detektiv David Starsky), David Soul (detektiv Ken Hutchinson), Antonio Fargas (Huggy Bear), Bernie Hamilton (kapitán Harold Dobey)

(Převzato z LEWIS, Jon E. – STEMPEL, Penny: Cult TV. The... Detectives. Pavilion Books Limited, London 1999.)

16. Seznam citovaných pořadů

Adam 12 (1968–75)
Amy Prentiss (1974–75)
Andělé v Americe (2003)
Andy Griffith Show, The (1960–68)
Automan (1983–84)
Baretta (1975–78)
Barney Blake: Police Reporter (1948)
Barney Miller (1975–82)
Carter County (1977–79)
Columbo (1971–90)
Cop Rock (1990)
Dexter (2006–?)
Dragnet (1951–59)
Foul Play (1981)
Get Christie Love (1974–75)
Gunsmoke (1955–75)
Haló Haló! (1982–92)
Hart to Hart (1979–84)
Hawaii Five-O (1968–80)
Hercule Poirot (1989–?)
Hunter (1984–1991)
CHiPs! (1977–83)
Ironside (1967–75)
Knigt Rider (1982–86)
Kojak (1973–78)

Baretta (1975–78)
Kriminálka Las Vegas (2000–?)
Kriminálka Miami (2002–?)
Kriminálka New York (2004–?)
Life and Legend of Wyatt Earp, The (1955–61)
Magnum (1980–88)
Man Against Crime (1949–54)
Manimal (1983)
Městečko Twin Peaks (1990–91)
Miami Vice (1984–89)
Mike Hammer (1984–87)
Misadventures of Sheriff Lobo, The (1979)
Mod Squad (1968–73)
Poldové z Hill Street (1981–87)
Police Squad! (1982)
Police Story (1952)
Police Woman (1974–78)
Profesionálové (1977–83)
Přátelé (1994–2004)
Randall a Hopkirk (1969–71)
Randall a Hopkirk (2000–01)
Rookies, The (1972–76)
Sherlock Holmes (1965–68)
Singing Detective, The (1986)
Starsky & Hutch (1975–9)

Star Wars: The Clone Wars (2008–?)

Starsky & Hutch (1975–79)

Streets of San Francisco (1972–77)

Walker, Texas Ranger (1993–2001)

Z Cars (1962–78)

17. Seznam citovaných filmů

Across 110th Street (r. Barry Shear, 1972)

Butch Cassidy a Sundance Kid (r. George Roy Hill, 1969)

Cleopatra Jones (r. Jack Starrett, 1973)

Drsný Harry (r. Don Siegel, 1971)

Kmotr (r. Francis Ford Coppola, 1972)

Magnum Force (r. Ted Post, 1973)

Náhlý úder (r. Clint Eastwood, 1983)

Násilník (r. James Fargo, 1976)

Přání smrti (r. Michael Winner, 1974)

Sázka na smrt (r. Buddy Van Horn, 1988)

Shaft (r. Gordon Parks, 1971)

Starsky & Hutch (r. Tod Phillips, USA 2004)

Šumař na střeše (r. Norman Jewison, 1971)

Vymítač ďábla (r. William Friedkin, 1973)

VI. SUMMARY

The goal of this bachelor thesis is the construction of heroes in American 70s Cop Show *Starsky & Hutch*. The analysis will be held in the perspective of genre determination as well as socio-cultural influences of the 1970s United States on the show.

Starsky & Hutch is widely considered to be one of the most influential TV series of its time. It incorporates a number of new themes, close relationship between two male leader protagonists (it's one of the first buddy series) been the major one. The show was also often talked about regarding the incorporation of explicit violence.

VII. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

I. Automobilové honičky a násilí jsou tematizovány již v úvodní titulkové sekvenci (obsahující záběry z pilotní epizody):



Titulková sekvence / Pilotní epizoda



Titulková sekvence



Titulková sekvence / Pilotní epizoda

II. Fyzická konfrontace se zlosynem v místech vybízejících k analogii s „gladiátorským soubojem“:



Epizoda 17 Silence a prostory vylidněného kinosálu



Wrestlingová aréna v epizodě 18 The Omaha Tiger



Prostředí staré městské ZOO v epizodě 07 Pariah

III. Ustavující záběr na policejní stanici, v popředí Gran Torino.



IV. Závěrečná koda



ep. 6 Death Notice

V. Buddysmus



ep. 18 Omaha Tiger



ep. 14 Shootout



ep. 21 A Coffin for Starsky



ep. 4 The Fix

VI. Použití excesivního násilí a neortodoxní vyšetřovací metody:



ep, 21 Coffin for Starsky



Basketbalová hra jako prostředek získání informací
v epizodě 1 Savage Sunday

VII. Huggy Bear a jeho vymezení se vůči vládnoucí hegemonii prostřednictvím svého ošacení:



ep. 22 Bounty Hunter



ep. 20 Running



ep. 18 Omaha Tiger



ep. 18 Omaha Tiger



ep. 10 Lady Blue



ep. 10 Lady Blue



ep. 2 Death Ride



ep. 3 Texas Longhorn



ep. 6 Death Notice



ep. 15 Hostages



ep. 1 Suvage Sunday



ep. 1 Suvage Sunday

VIII. Kapitán Dobby



ep. 4 The Fix



ep. 6 Death Notice



ep. 17 Silence

IX. Vzhled titulní dvojice



ep. 1 Savage Sunday



ep. 18 Omaha Tiger



ep. 20 The Running: závěrečná koda u Hutche doma



ep. 5 Snow Storm: Starskyho objektivní koreláty



ep. 10 Lady Blue, závěrečná koda. Hutchův byt plný květin jako jeho objektivní korelát

X. Pouzdro se zbraní jako nejméně postradatelná součást oděvu:



pilotní epizoda



řada 2, ep. 14 Nightmare



řada 2, ep. 14 Nightmare

XI. Vyjádření duševního stavu postavy prostřednictvím mizanscény:



ep. 21 A Coffin for Starsky



ep. 21 A Coffin for Starsky



ep. 21 A Coffin for Starsky



ep. 21 A Coffin for Starsky

VIII. ANOTACE

Autor:	Marie Meixnerová
Katedra:	Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Fakulta:	Filozofická
Název diplomové práce:	STARSKY & HUTCH. Konstrukce hrdinů v policejním dramatu.
Název práce v angličtině:	STARSKY & HUTCH. The Construction of Heroes in Cop Show
Vedoucí diplomové práce:	Mgr. Jakub Korda
Jazyk práce:	čeština
Klíčová slova:	Televizní žánry, policejní drama, kriminální drama, akční drama, série, Starsky & Hutch
Klíčová slova v angličtině:	Television genres, Police drama, Cop show, Crime television, Action television, Television series, Starsky & Hutch
Anotace:	Analýza první sezóny americké televizní policejní série Starsky & Hutch z hlediska diskurzivní konstrukce ústředních postav ve vztahu k žánrovým konvencím policejního dramatu. Dílčím cílem jest včlenění série do kontextu americké televizní žánrové tvorby, opět především skrze kategorii konstrukce postav.
Anotace v angličtině:	The analysis of the first season of American television series Starsky & Hutch focuses on the construction of main characters in relation to the conventions of the genre of police drama. The minor aim of this work is to put the show into the context of American television genre production – again through the category of hero construction.