

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Jakub Korda

České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti

Dizertační práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc.

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracoval samostatně a použité zdroje jsem uvedl v přehledu pramenů a literatury.
Děkuji za trpělivost a cenné připomínky prof. Tomáši Hlobilovi.

V Olomouci 2. října 2011

Jakub Korda

OBSAH

1. ÚVOD.....	4
2. LITERATURA, METODOLOGIE A VYBRANÉ TERMÍNY	8
Kriminální žánry jako předmět televizních studií.....	9
Žánr jako historická kategorie	10
Strukturalistické přístupy, ideologická kritika a sémiotika	15
Psychoanalytická teorie kriminálního žánru, feministická kritika.....	20
Multidiskurzivní přístup ke kriminálnímu žánru	24
Shrnutí.....	26
Metodologická východiska	27
Vybraná terminologie televizních studií.....	29
Formy seriality v televizní fikci.....	30
Strukturní prvky televizní série a seriálu	35
3. TELEVIZNÍ KRIMINÁLNÍ DRAMA JAKO ŽÁNROVÁ	
KATEGORIE.....	37
Pracovní model televizního krimi žánru.....	37
Definiční prvky kriminální fikce	40
Postava	41
Prostředí	44
Ikonografie.....	45
Narativ a téma.....	45
Subžánry televizní kriminální fikce	49
Detektivní drama.....	50
Policejní drama	54
Soudní a právnícké drama.....	61
Špionážní drama	63
Gangsterské, mafiánské a kriminální drama.....	64
Vězeňské drama.....	66
Hybridní krimi subžánry	67
4. ČESKÉ KRIMINÁLNÍ SÉRIE PO ROCE 1989	70
Kriminální série do roku 1989 – přehled filmografie	70
Kriminální série po roce 1989.....	72
Dobrodružství kriminalistiky (1989-1993)	73
Hříchy pro pátera Knoxe (1992).....	78
Hříchy pro diváky detektivek (1995).....	87
Detektiv Martin Tomsa (1995-1998).....	90
Na lavici obžalovaných justice (1999).....	95
Hříšní lidé města brněnského (2000)	101
Detektivní případy kanceláře Ostrozrak (2000).....	105
Četnické humoresky (2001, 2003, 2007).....	109
Eden (2005).....	119
Kriminálka Anděl (2008, 2010).....	125

5. LOKÁLNÍ CHARAKTERISTIKY KRIMI SÉRIÍ PO ROCE 1989 A JEJICH PROMĚNY.....	137
Neviditelnost současné uniformované policie a příklon k retro žánrům	137
Eliminace ženských postav a skoková změna trendu	140
Systematické odlehčování kriminálních zápletek.....	142
Sémanticko-syntaktický význam figury podnikatele.....	145
Mužský hrdina bez domova.....	147
Stabilní definice a pólování policejního aparátu.....	148
Dominance epizodičnosti.....	152
Titulková sekvence – znovuobjevený žánrový mechanismus	154
Postskriptum: autorské charakteristiky jako projev duálního systému .	157
6. ZÁVĚR	162
7. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	166
Tabulky	166
Obrazová příloha ke kapitole 4	170
Obrazová příloha ke kapitole 5	183
8. POUŽITÉ ZDROJE	186
Prameny	186
Literatura	194

1. ÚVOD

K volbě tématu této práce mě vedlo několik důvodů. Hlavním z nich bylo rozhodnutí, které jsem učinil před několika lety – věnovat se fikční televizi, v kontextu tuzemských humanitních studií spíše opomíjenému typu audiovizuální tvorby.¹ V současnosti přitahuje televizní médium pozornost především společenskovedních oborů (mediálních a komunikačních studií, žurnalistiky), které čerpají z odlišných tradic a také operují v mnohdy odlišném metodologickém a terminologickém prostoru. Tato práce se hlásí k principům humanitních věd, jmenovitě televizních studií (television studies), které se legitimizovaly v anglo-americkém badatelském prostředí na přelomu tisíciletí.² Obor se stal v zahraničí jednou z perspektivně se rozvíjejících oblastí, ovšem v českém akademickém kontextu na své plné ustanovení zatím čeká.³ Přitom právě jeho centrální téma – televizní fikce – je jedním z klíčových segmentů současného mediálního prostoru. Sarah Kozloff tvrdí, že televize je nejdůležitějším vypravěčem příběhů v dnešní kultuře,⁴ obdobně Lynn Spiegel uvádí, že televize zůstává klíčovým globálním zdrojem zábavy.⁵ Jednou z motivací k napsání práce na téma fikční televize je tedy snaha do určité míry povzbudit dění na poli českých televizních studií.

Cílem této práce bude popsat jeden konkrétní televizní fikční žánr coby historickou kategorii, přesněji řečeno popsat dějiny jeho formy v přesně vymezeném časovém intervalu.⁶ Práce bude tedy ve svém jádru kombinovat historiografickou perspektivu a žánrovou analýzu. Důvodem pro můj zájem o žánrovou podstatu televizní fikční tvorby je přesvědčení, že právě koncept žánru nabízí jeden z nejpřirozenějších způsobů, jak o televizních pořadech uvažovat, a to z pohledu nejen televizní kritiky, ale i z perspektivy diváků či samotného televizního průmyslu. Proto je podle mého názoru právě žánrový přístup stále jedním z velmi životných směrů, kterým se ubírá televizní

¹ Dodnes nevznikly prakticky žádné odborné monografie, pouze populárně laděné či „vzpomínkové“, publikace (např. SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. 1. vydání. Praha: ISV, 2000. ISBN 80-85866-60-9.), v překladech lze narazit pouze na ryze populární průvodce konkrétními televizními tituly. Televizní fikci se z pozice humanitních věd soustavněji věnuje především časopis *Cinepur*. Nutné je ovšem dodat, že téma fikční televize se aktuálně stává předmětem rostoucího počtu diplomových prací napříč katedrami filmových studií na českých univerzitách.

² Viz BUTLER, G. Jeremy. *Television: Critical Methods and Applications*. 1st edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. s. 417–418. ISBN 0-8058-5415-0.

³ To se projevuje například mnohými terminologickými problémy, na které v průběhu textu budeme narážet.

⁴ KOZLOFF, Sarah. Narrative Theory and Television. In ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd edition. New York and London: Routledge, 1992. s. 67. ISBN 0807843741.

⁵ SPIGEL, Lynn. *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. 1st edition. Durham: Duke University Press, 2004. s. 1. ISBN 0-8223-3393-7.

⁶ Termín *forma* budu používat ve smyslu uceleného systému díla, na kterém participují jak stylistický systém, tak (ne)narativní systém zahrnující formy vyprávění a téma. Taková definice termínu forma je dnes převládající jak na poli filmových, tak televizních studií (viz BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Film Art – An Introduction*. 8th edition. New York: McGraw-Hill 2001. ISBN 978-0-07-353506-7; BUTLER, cit. 2).

kriticismus.⁷ Logika žánrového přístupu se vyhýbá hierarchizaci jednotlivých žánrů i konkrétních pořadů a umožňuje členit obrovské množství televizního materiálu na uchopitelné celky. Jeden z takových celků bude předmětem této práce, konkrétně tuzemská kriminální seriálová fikce, respektive historie tohoto žánru v uplynulých dvou dekadách. Jako mezník si pro svou práci stanovuji rok 1989 (přesněji vysílací sezónu 1989/1990), v jehož průběhu dochází k zásadní společenské a politické změně promítající se i do oblasti kulturní. Ačkoli mnohdy nemusí být kulturní a politické časové milníky zcela totožné, v tomto případě je politicky významný rok jednoznačně důležitým zlomem i pro produkční a institucionální okolnosti české televizní kultury a ve výsledku i pro krimi žánr, který ze své podstaty staví do svého středu oficiální represivní instituce a zaměřuje se na téma definování společensky destruktivních aktivit a rámců jejich potírání. Vzhledem k době vzniku této práce omezují zkoumaný materiál vysílací sezónou 2009/10. Výchozím předpokladem mé snahy bude schopnost zachytit vnitřní evoluci české varianty žánru, popsat vztah zkoumaných pořadů k základním konvenčním vzorcům kriminální fikce, která je dlouhodobě jednou z nejstabilnějších žánrových kategorií fikční televize, a současně tak zodpovědět otázku, zda tento korpus žánrových textů vykazuje některé společné znaky, které by bylo možné považovat za charakteristické prvky žánrového schématu českých kriminálních seriálů.

Předmětem této práce je kriminální žánr v kontextu české televizní tvorby, tuzemská televizní produkce bude tudíž primárním materiálem. Stojí za to také poznamenat, že dlouhodobě přetrvávajícím rysem české televizní kultury je velká divácká popularita původní dramatické tvorby.⁸ Neznamená to ovšem, že bude vyloučena zahraniční produkce. I tu budu využívat pro popis obecných charakteristik kriminální fikce či při srovnávání s postupy tvůrců českých pořadů. Za zahraniční pořady se zvýšenou relevancí budu považovat ty, které byly uvedeny do oficiální televizní distribuce v ČR a přímočařeji tak participují na tom, co bychom mohli nazvat českou televizní kulturou (tento pojem chápu jako širší než česká televizní produkce, tedy obsahující tuzemské i zahraniční pořady na našem televizním trhu). Předpokladem tedy je, že i tyto pořady se mohou účastnit procesu formování představ o žánru i „žánrového čtení“, tedy sledování pořadů s vědomím určitých charakteristik kriminálního žánru. Samozřejmě se příležitostně nevyhnu ani pořadům, které se v oficiální televizní distribuci neobjevily.⁹ Bude se jednat o případy, kdy bude záměrem popsat

⁷ Termín kriticismus používám v souvislosti s tradicí humanitních přístupů, především uměnovědných oborů, jimi rozvíjených teorií, analytických metod a analytického pojmosloví. Naopak termíny jako výzkum televize či teorie komunikace reprezentují sociálněvědní perspektivu, která si v souvislosti s televizí klade jiné otázky, využívá kvantifikované analytické metody a usiluje o mnohem „objektivnější“ závěry. Co se týká uvažovaných přístupů k analýze televize, teorii žánrů považuje Jeremy Butler za jeden z klíčových přístupů, a to vedle autorského přístupu, ideologické analýzy, politické ekonomie a analýzy diskurzů vycházejících z teorií rasových, etnických a genderových studií. (BUTLER, cit. 2)

⁸ Viz průzkumy sledovanosti Asociace televizních organizací (ATO) či další interní materiály poskytované přímo televizními organizacemi ve výročních zprávách.

⁹ Pořady uvedené v oficiální distribuci disponují svými distribučními názvy, v textu uvádím vždy českou verzi jejich názvu, přičemž při jejich prvním uvedení v textu zmiňuji v závorce i originální název a rok (či časový interval), kdy byly v premiéře vysílány v zemi svého vzniku.

nějakou charakteristiku, pro níž neexistuje příklad v ostatních dvou kategoriích, nebo se bude jednat o pořad, s nímž je pravděpodobně obeznáno i tuzemské publikum stále aktivněji využívající P2P sítě¹⁰. Smyslem zapojení i zahraničních příkladů je tedy zvýšení plasticity vytvářených (sub)žánrových modelů i charakterizací českých pořadů.

Text je rozdělen do šesti základních částí. V následující, tj. druhé kapitole se pokusím o vyhodnocení existující literatury, která je relevantní pro téma této práce. Ve svém výběru se orientuji především na americkou a britskou odbornou literaturu, a to z několika důvodů. Kromě mé jazykové vybavy je tímto důvodem i jednoznačně dominantní postavení anglo-americké kritiky v oblasti televizních studií.¹¹ V kapitole dále stručně nastíním metodologická východiska tohoto textu a představím i některé specifické termíny z oblasti televizních studií, s nimiž v dalších kapitolách budu pracovat či které si zaslouží díky svým specifickým významům pro zkoumání televizních pořadů bližší vysvětlení.

Třetí kapitola bude zaměřena na vytvoření pracovního žánrového modelu televizní kriminální fikce, tedy jejího rozčlenění do základních podkategorií, včetně stanovení jejich obecnějších sémanticko-syntaktických charakteristik. Tento model poslouží ke stanovení „ideálních“ verzí žánrových schémat jednotlivých podkategorií. Tato ideální schémata budou v analytické části využita ke srovnání s formulemi konkrétních pořadů, tedy i k lepšímu popisu případných unikátních prvků, odklonu od tradičních struktur apod. Vytvoření ideálního modelu samozřejmě nemá žádnou normativní funkci, ten má pouze reprezentovat stabilní konvenční jádro kriminálních subžánrů. Jakkoli se může zdát nelogické či dokonce neuskutečnitelné zformulovat takový ideální model, v případě kriminální fikce považuji takový postup za možný. Tento žánr

Pokud je některý pořad aktuálně ještě stále vysílán a není známo, kdy bude uvedena jeho závěrečná řada, je časový interval zakončen otazníkem, u pořadů, které se do vysílání teprve chystají, je místo časového údaje uveden pouze otazník. Pokud výjimečně zmiňuji televizní pořad či film, který u nás nebyl nikdy uveden, ponechávám jeho název v originální verzi.

¹⁰ P2P sítě (peer-to-peer, tedy klient-klient) jsou komunikační platformy, v nichž spolu komunikují přímo uživatelé a za různých podmínek sdílí i televizní obsahy. Díky těmto úrovním české publikum může konzumovat řadu televizních pořadů, které do oficiální distribuce (televizní či DVD) nepřichází vůbec, nebo se zpožděním. V důsledku sporného právního statusu těchto sítí a snahám určitě formy jejich využívání kriminalizovat je komplikované mapovat parametry této komunikace, včetně sdílení televizních pořadů. Užitečné faktické informace o nejsdílenějších pořadech v globální internetové síti lze nalézt například na TorrentFreak [online], [cit.13.7.2011], dostupné na [www:<http://torrentfreak.com/>](http://torrentfreak.com/). Některým principům sdílení na P2P sítích i oficiálních internetových televizních platformách se věnuji v jednom ze starších textů - viz KORDA, Jakub. Television on Demand. *Cinepur*, 17, 2010, č.70, s. 020-021. ISSN 1213-516X.

¹¹ Sporadicky se objevují německy psané monografie či studie - např. ENGELS-WEBER, Marianne (ed.). *Quotenfänger Krimi: Das populärste Genre im deutschen Fernsehen*. 1. Aufl. Köln: KIM, 1999. ISBN 3-934311-05-9; BRÜCK, Ingrid - GUDER, Andrea - VIEHOFF, Reinhold - WEHN, Karin. *Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute*. Stuttgart: Metzler, 2003. ISBN 3476018032; BRÜCK, Ingrid. Der westdeutsche Fernsehkrimi im Diskurs der ExpertInnen: Ein Forschungsbericht. In *Spiel*, 1996, 2, s. 293-341. ISSN 0722-7833; BRÜCK, Ingrid. *Alles klar, Herr Kommissar? Aus der Geschichte des Fernsehkrimis in ARD und ZDF*. 1. Aufl. Bonn: ARCult Media 2004. ISBN 978-3-930395-32-3.

vykazuje totiž dlouhodobou stabilitu základních konvenčních postupů, respektive prvků tvořících páteř těchto žánrových textů. Výchozím zdrojem pro formulaci taxonomického modelu jsou mi především existující publikace, které se v určitých pasážích věnují právě popisu základních vzorců kriminálních sériových pořadů. Ty prvky, které se opakovaně a dlouhodobě v kritické reflexi objevují, považuji za základní a sdílené charakteristické vlastnosti žánru a využívám je pro výsledné formulace ideálního modelu.

Ve čtvrté kapitole práce bude můj zájem soustředěn na analytický rozbor českých televizních kriminálních sérií po roce 1989. Vzhledem k historiografické povaze práce budu dodržovat chronologické řazení pořadů podle doby jejich uvedení v premiéře, u každého z rozebíraných televizních pořadů se pokusím postihnout jeho klíčové charakteristiky (jak je lze zformulovat v intencích sémanticko-syntaktického pojetí žánru). Nepůjde tedy o komplexní rozbor pořadů, ale o snahu mířit k podstatným rysům žánrové formy každého z nich. Vedle snahy o „znovu-ozvláštnění“¹² těchto televizních sérií je cílem v závěru celého textu zodpovědět otázku, zda je možné stanovit některé společné charakteristiky kriminálních pořadů z porevoluční české produkce, či naopak poukázat na motivy, které se výrazněji za toto období proměnily. Snažím se vyhnout hypotéze o *unikátních* rysech české tvorby, protože pro formulaci takových závěrů bych podobné analýze musel podrobit i jiné národní varianty. Ale i pouhé shrnutí *společných* rysů bude doufám smysluplné. Hypoteticky by takto stanovený soubor znaků mohl být dále porovnán nejen na základě „intuitivní“ znalosti zahraniční produkce, ale některý ze znaků by bylo možné podrobit detailní srovnávací analýze různých národních variant žánru.¹³ Snaze pojmenovat lokální charakteristiky české varianty krimi žánru bude tedy zasvěcena pátá kapitola.

¹² Viz THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In *Illuminace*, 10, 1998, č. 1, s. 5–36. ISSN 0862-397X. Termín znovu-ozvláštnění představuje jeden z cílů neo-formalistické kritiky, tedy snahu vyvolat hlubší zájem o analyzované dílo skrze pojmenování nových souvislostí prvků díla, které se mohly dopsud zdát samozřejmé. Takový zájem směřuje i k dílům doslova šablonovitým, což je důležité právě v kontextu žánrových filmů, které jsou pro mnohé kulturní kritiky pouhým znovunaplněním existujícíhoustru. Vycházím v tomto smyslu z přesvědčení, že neevaluativní žánrová analýza má podobné cíle, tedy nalézat nové souvislosti u děl na první pohled schematických.

¹³ Existence několika studií zaměřených na stanovení typických národních rysů žánrové tvorby jsem si vědom. Např. BUONANNO, Milly. Il Maaresciallo Rocca: The Italian Way to the TV Police series. In NEWCOMB, Horace (ed.). *Television: The Critical View*. 6th edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 266–281. ISBN 0-19-511927-4. BRUNSDON, Charlotte. *The Structure of Anxiety: Recent British Television Crime Fiction*. In BUSCOMBE, Edward (ed.). *British Television: A Reader*. 1st edition. Oxford: Clarendon Press, 2000, s. 195–217. ISBN 0-19-874265-7; BRÜCK - GUDER - VIEHOFF - WEHN, cit. 11. Národní specifika kriminálního žánru jsou nastíněna i v dalších přehledových publikacích, jako ROSE, Brian (ed.): *TV Genres - A Handbook and Reference Guide*. 1st edition. Westport: Greenwood Press, 1985. ISBN 0-313-23724-7; CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. 1st edition. London: BFI, 2001. ISBN 0-85170-849-8 a další.

2. LITERATURA, METODOLOGIE A VYBRANÉ TERMÍNY

Cílem této kapitoly bude stručné shrnutí literatury věnující se tématu televizní kriminální fikce, představení metodologických východisek analytické části práce a osvětlení některých klíčových pojmů z oblasti televizních studií, které nejsou doposud zcela běžnou součástí tuzemské kritické reflexe televize či je jejich užití v českém jazyce problematické.

V přehledu literatury se nebudu zabývat tituly, které se věnují tématu televizních žánrů na obecné úrovni,¹⁴ výchozím zdrojem jsou pro mě publikace tematizující přímo televizní kriminální fikci. V tomto souboru bude vedle odborných kritických textů okrajově zahrnuto i několik populárněji laděných titulů, které mohou být chápány jako případná užitečná informativní pomůcka. Samozřejmě si tato kapitola neklade ambice předestřít vyčerpávající přehled odborné literatury věnované tématu televizní krimi. Centrem zájmu budou odborné tituly, které po několik desetiletí zásadním způsobem formují uvažování o televizní krimi, komplexně tento žánr představují či se zásadním způsobem vztahují k analytické části této práce (tedy k principům historiografie kriminálního žánru, sémanticko-syntaktickým definicím žánru či k okruhu českých televizních kriminálních dramát). Literaturu budu členit do několika oddílů definovaných dominujícím metodologickým zaměřením, byť je někdy problematické konkrétní tituly považovat za „ryzí“ reprezentanty dané metodologie (kombinování metodologických přístupů je běžným rysem humanitních oborů). Tento postup doufám lépe představí širší možných analytických přístupů využívaných na poli televizní kritiky kriminální fikce. V úvodu podkapitoly vždy stručně představím hlavní rysy přístupu a následně shrnu základní parametry jednotlivých textů. Rezignoval jsem také na původní záměr do samostatných oddílů rozdělit českou a zahraniční literaturu, protože tuzemská televizní kritika je zdrojem značně omezeného počtu relevantních studií.¹⁵

¹⁴ Např. FISKE, John. *Television Culture*. 1st edition. London and New York: Routledge, 1997. (poprvé vydáno 1987). ISBN 0-415-03934-7; LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. 1st edition. London: Palgrave, 2000. ISBN 0-333-65872-8; BERGER, Asa A.: *Popular Culture Genres*. 1st edition. Newbury Park, London, New Delhi: Sage, 1992. ISBN 0-8039-4726-7; EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (ed.) *Thinking Outside the Box – A Contemporary Television Genre Reader*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. ISBN 0-8131-2365-8; BIGNELL, Jonathan. *Introduction to Television Studies*. 2nd edition. London and New York: Routledge, 2008. (poprvé vydáno 2004). ISBN 0-415-41918-2; SELBY, Keith - COWDERY, Ron. *How to Study Television*. 1st edition. London: Palgrave Macmillan, 1995. ISBN 978-0-3335-6965-8 a další.

¹⁵ Upozorňuji, že se omezují na texty tematizující televizní fikční pořady a do přehledu se tudíž nedostaly studie zaměřené výhradně na kinematografii. Solidní přehled tuzemské kritické reflexe kriminálního kinematografického žánru nabízí například nepublikovaná diplomová práce Ivo Michalíka (MICHALÍK, Ivo. *Proměna stěžejních aspektů detektivního žánru v československé kinematografii*. Magisterská práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011).

Kriminální žánry jako předmět televizních studií

Televize ve svých raných fázích intenzivně navazovala na již existující umělecké druhy a při hledání obsahu pro novou mediální a technologickou formu televizní tvůrci automaticky obraceli pozornost k již existujícím inspiračním zdrojům, v oblasti kriminálních žánrů především k filmu a literatuře. Televize jako médium tedy do velké míry v oblasti kriminální fikce výtěžila tyto příbuzné oblasti (film noir, klasický detektivní román, gangsterský film). Analogicky se řada kritických konceptů rozpracovaných na poli literárních a filmových studií tudíž stala inspirací i pro úvahy o televizních kriminálních žánrech. Obor televizních studií mohl z těchto oblastí čerpat i terminologicky.¹⁶ Přesto si oblast televizních studií začala postupně vytvářet

¹⁶ Vliv na uvažování o televizních kriminálních příbězích má bezesporu Tzvetan Todorov, reprezentující strukturalistický pohled na různé formy kriminálních příběhů (TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. 1. vydání. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80-86138-27-5.), hojně citovaná i v odborné reflexi audiovizive je například antologie textů edičně vedená Howardem Haycraftem (HAYCRAFT, Howard (ed.). *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. 2nd edition. New York: Carroll & Graf, 1992. /poprvé vydáno 1946/. ISBN 0-8818-4878-6.), historické kořeny žánru sahající k biblickým příběhům a jejich základní formy představují publikace KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. 1st edition. Basingstoke: Indiana University Press, 1980. ISBN 0-253-14383-7; SCAGGS, John. *Crime Fiction*. 2nd edition. London and New York: Routledge, 2007. ISBN 0-415-31824-6. V oblasti filmových studií se krimi žánry dostaly do hledáčku odborného zájmu výrazně v 70. letech. V jedné z prvních anglicky psaných knih věnovaných oblasti kriminální filmu z pera Colina McArthur (McARTHUR, Colin: *Underworld U.S.A.* 1st edition. New York: Viking Press, 1972. ISBN 0-670-01953-4.) ještě stále dominoval autorský přístup, který neosvětlil mnoho o sdílených prvcích tohoto typu filmů, mnohem relevantnější pokus o ikonografický rozbor kriminálního filmu (filmu noir) nabízí Paul Schrader (SCHRADER, Paul. Notes on Film Noir. In *Film Comment*, 8, 1972, č. 1, s. 8–13. ISSN 0015-119X.), který vedle historicky pojatého členění filmu noir do tří fází svou pozornost soustředí především na prvky mizanscény coby určující dominanty tohoto souboru filmů (především low-key svícení, pohyb hlavního světla, natáčení nočních scén skutečně v noci, velká hloubka pole optické zkreslení prostoru díky použití širokoúhlých objektivů). V polovině 70. se dále objevilo několik vlivných textů věnovaných kriminální fikci z perspektivy žánru, především publikace Stuarta Kaminskyho (KAMINSKY, Stuart M. *American Film Genres - Approaches to a Critical Theory of Popular Film*. 1st edition. Dayton: Pflaum Pub., 1974. ISBN 0-8278-0277-3.) a Johna Caweltiho (CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery, and Romance*. 1st edition. Chicago: University of Chicago Press, 1977. ISBN 978-0226-09867-8.). Z dalších textů zabývajících se filmovým krimi žánrem pozornost stojí především text Edwarda Buscomba jenž využívá gangsterský film pro argumentaci o možných způsobech definice žánrů a jejich potenciálních funkcích a přináší několik zajímavých postřehů osvětlujících podstatu příběhů se zločinem na filmovém plátně (BUSCOMBE, Edward. The Idea of Genre in the American Cinema. In GRANT, Keith Barry (ed.). *Film Genre Reader*. 1st edition. Austin: University of Texas Press, 1986. ISBN 0-292-72455-1.). Gangsterskému filmu se věnuje i významná publikace Jacka Shadoiana představující historický řez gangsterským filmovým žánrem od „zlatého věku“, 30. let po současnost. Shadoian pojímá žánr jako prostředek reflexe společenské situace Spojených Států a změny v žánru analogicky vykládá v kontextu změn celé společnosti (SHADOIAN, Jack. *Dream and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*. 1st edition. Cambridge: MIT Press, 1979. ISBN 0-26269-065-9.). Podobně se kulturní historii kriminálního filmu, především gangsterky, věnuje Jonathan Mumby (MUNBY, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. 1st edition. Chicago: Chicago University Press, 1999. ISBN 9780226550336.). Jednou z nejucelenějších publikací posledních let, která se koncentruje na téma kriminální filmové fikce, je LEITCH, Thomas.

vlastní pohled na žánr – nejen vzhledem k institucionálním odlišnostem, ale i díky jinému recepčnímu kontextu televizního média, důrazu na strukturovanou serialitu ovlivňující nakládání s mnohými žánrovými konstrukčními prvky (prostředím, postavami, narativními schémata), odlišným vyprávěcím mechanismům vyplývajícím ze segmentární povahy televizních příběhů či kompozičním specifikám televizního obrazu.

Podobně jako na poli filmových studií se i přístupy ke konkrétním televizním fikčním žánrům projevují množstvím definic, východisek, metod a cílů, a odráží tak nestabilitu samotného konceptu televizního žánru. Jak jsem již uvedl, plná legitimizace oboru televizních studií (television studies) se sice datuje na konec 90. let,¹⁷ ovšem kritický zájem o televizní kriminální žánry trvá již čtyři desetiletí, přičemž za tuto dobu se etablovalo několik základních přístupů. Za hlavní linie, které se za tuto dobu staly součástí kritické reflexe televizní krimi, lze považovat zkoumání kriminálního žánru coby historické kategorie, strukturalistický přístup k žánru a sémiotiku, psychoanalytické teorie a jimi inspirovanou feministickou kritiku, dále pak multidiskurzivní analýzu žánru. Do těchto skupin se tedy pokusím kategorizovat vybrané studie a publikace relevantní k tématu této práce.

Žánr jako historická kategorie

Tento přístup je v obecné rovině zaměřený především na postižení vývoje a vnitřní proměny konkrétního žánru. Sleduje proměny jeho formálních charakteristik a konvenčních vzorců, skrze které je daná kategorie primárně definována. Jedním z doplňujících předpokladů historického přístupu k žánrovým kategoriím je, že charakter žánrového textu (televizního pořadu) je nějakým způsobem vázán na historické, kulturně-společenské a politické klima doby a místa svého vzniku, tedy je jeho indikátorem. Snahou historického přístupu k žánru je popsat určité převládající dobové charakteristiky žánrových textů a zákonitosti postupných změn formálních prvků či stanovit určité vývojové schéma (životní cyklus žánru).

Za historicky orientované příspěvky ke zkoumání kriminálních televizních žánrů lze označit populárně laděná kompendia a encyklopedické publikace. Jsou zpravidla strukturovány na základě časových intervalů, konkrétních titulů či postav. Jedná se především o publikace zaměřené na americkou a britskou televizní tvorbu, která je populární a rozšířená napříč globálním televizním trhem, což jí vždy do velké míry zaručovalo a stále zaručuje výsadní postavení v kritickém zájmu o krimi žánr. Přínos tohoto typu publikací je samozřejmě limitovaný, jsou především dobrým zdrojem faktických informací. Podobně jako v oblasti filmové krimi se první typy takových publikací, zaměřených na

Crime Films. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. ISBN 0-521-64671-5. Publikace nabízí historický přehled kriminálního žánru od němé éry po současný Hollywood, užitečný přehled literatury a skrze analýzy vybraných filmů nabízí zajímavé postřehy podtypů filmové krimi jako gangsterky, filmu noir, erotického thrilleru, filmů se soukromým očkem, policejního či právníckého dramatu či dokonce kriminální komedie.

¹⁷ Viz BUTLER, cit. 2, s. 417–418.

televizní kriminální série, začaly objevovat na počátku 70. let a od té doby vycházejí v relativně pravidelných intervalech. Za reprezentativní lze označit například encyklopedii hlavních postav kriminálních žánrů nazvanou *Detectionary*,¹⁸ dále tituly *TV Detectives*¹⁹ či *The Critic's Choice: The Best of Crime & Detective TV*²⁰. Na počátku 90. let byla vydána velmi rozsáhlá encyklopedie *The Boxtree Encyclopedia of TV Detectives*²¹, která zahrnuje více než dvě stě padesát pořadů vysílaných v USA (včetně zahraniční, především britské produkce), dále *Murder On the Air: Television's Great Mystery Series*²² či *Encyclopedia Mysterioza*²³. Z novějších encyklopedických příspěvků lze vyzdvihnout především *Cult TV: The Detectives*²⁴, čítající více než tři sta pořadů, jejich technických dat i informací z přípravy a natáčení.²⁵ Nejaktuálnější přehledovou publikací, zaměřenou na americkou televizní produkci, je *Crime Television* Douglase Snauffera.²⁶ Vzhledem k tomu, že text je pokusem o přehled nejúspěšnějších seriálů od 50. let do současnosti, obsahuje pouze stručné informace a produkční zajímavosti jednotlivých seriálů, někdy ovšem dobře osvětlující vztah televizní krimi k jiným mediálním variantám, především k rádiu, které sehrálo v rané éře televizního média zásadní roli.

¹⁸ PENZLER, Otto et al. (eds.). *Detectionary: a biographical dictionary of leading characters in mystery fiction*. Woodstock: Overlook Press, 2009. (digitalizováno; poprvé vydáno 1977). ISBN 978-0-838-93-221-6.

¹⁹ MEYERS, Richard. *TV Detectives*. 1st edition. San Diego: A.S.Barnes, 1981. ISBN 0-498-02576-4.

²⁰ COLLINS, Max Allan – JAVNA, John. *The Critic's Choice: The Best of Crime & Detective TV*. 1st edition. New York: Harmony Books, 1988. ISBN 978-0517570555.

²¹ TIBBALLS, Geoff. *The Boxtree Encyclopedia of TV Detectives*. 1st edition. London: Boxtree, 1992. ISBN 1852831294.

²² MEYERS, Ric. *Murder On the Air: Television's Great Mystery Series*. 1st edition. New York: The Mysterious Press, 1989. ISBN 0-892-96977-6.

²³ DeANDREA, William. *Encyclopedia Mysterioza*. 1st editon. MacMillan, 1997. ISBN 0028616782.

²⁴ LEWIS, Jon E. – STEMPEL, Penny. *Cult TV: The Detectives*. 1st edition. London: Pavilion Books, 1999. ISBN 1862053111.

²⁵ Žánr encyklopedických přehledů je dlouhodobě silně zastoupenou položkou reflexe kriminálního žánru také na poli filmu. Z vybraných publikací lze jmenovat EVERSON, William K. *The Detective in Film*. 2nd editon. Lyle Stuart, 1972. (poprvé vydáno 1971). ISBN 0-806-50448-X; TUSKA, John. *The Detective in Hollywood*. 1st edition. New York: Doubleday, 1978. ISBN 0-385-12093-1; SILVER, Alain – WARD, Elizabeth. *Film Noir – An Encyclopedic Reference to American Style*. 3rd edition. Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 1973. (poprvé vydáno 1979). ISBN 0-87951-479-5.; STEINBRUNNER, Chris – PENZLER, Otto. (ed.) *Encyclopedia of Mystery and Detection*. 1st edition. New York: McGraw-Hill, 1976. ISBN 0-07-061121-1.; OTTOSON, Robert. *A Reference Guide to the American Film Noir: 1940-1958*. 1st edition. Metuchen: Scarecrow Press, 1981. ISBN 0-810-81363-7; SELBY, Spencer. *Dark City: The Film Noir*. 2nd edition. McFarland & Company, 1997. (poprvé vydáno 1984). ISBN 0-78640-478-7; PARISH, James Robert – PITTS, Michael R. *The Great Detective Pictures*. 1st edition. Scarecrow Press, 1990. ISBN 0-810-82286-5; DeANDREA, cit. 23; HARDY, Phil (ed.). *The BFI Companion to Crime*. 1st edition. London: BFI, 1997. ISBN 0-304-33215-1. Širší rejstřík přehledových publikací nabízí například LEITCH, cit. 16, s. 75–78.

²⁶ SNAUFFER, Douglas. *Crime Television*. 1st edition. Westport: Praeger, 2006. ISBN 0-27598-807-4.

Tyto encyklopedické texty lze přes jejich populární charakter vnímat jako zajímavý zdrojový materiál, vybavují kategorii „televizní krimi“ kanonickými díly a reprezentují chápání samotné kategorie a jejího rozpětí v žurnalistickém a populárním diskurzu.

V akademické sféře se historický přístup k televiznímu krimi žánru uplatnil už na konci 70. let, ačkoli jak jsem uvedl, nebyl televizní kriticismus legitimizovaným akademickým oborem. Dobovým reprezentantem historického přístupu je například knižní vydání disertační práce Roberta Larky *Television's Private Eye*²⁷, která se soustředí na televizní příběhy se soukromým detektivem. První část knihy nakládá se žánrem jako s historickou kategorií a sleduje nejdříve evoluci tohoto typu hrdiny v literatuře, filmu a rádiu, posléze stanovuje evoluční linii televizního soukromého oka. Periodizuje historické období od konce 40. do konce 60. let do tří období: na ranou éru, zlatou éru a období úpadku (vychází tedy z „organických“ verzí vývoje žánru v životním cyklu,²⁸ které v oblasti filmu reprezentuje například Thomas Schatz²⁹). V druhé části si autor práce klade soubor otázek směřujících k popisu prostředí, tématu, motivů a zápletek televizních pořadů charakteristických pro dané období,³⁰ kombinuje tedy historický přístup s nástroji sémiotiky, kterou můžeme vnímat jako univerzální nástroj využívaný napříč dalšími přístupy televizní kritiky (na tento status sémiotiky upozorňuje např. Butler³¹). Samozřejmě v tomto případě využití sémiotické perspektivy slouží k popisu historických proměn specifických znaků žánru. Larka tedy sleduje sémantické prvky typické pro žánr soukromého detektiva, stejně jako syntax na úrovni zápletek a z nich vyplývajících vztahů / hodnotových struktur. Z metodologického hlediska je text zajímavý také tím, že zkoumá televizní série a filmy, z nichž se mnohé nedochovaly v záznamu, tudíž velké množství analytického materiálu tvořily pouze scénáře k těmto televizním pořadům. S tímto deficitem se obecně obor televizních studií musel výrazně potýkat až do rozšíření videorekordérů v průběhu 80. let.

Jedním z výrazných příspěvků ke zkoumání žánru a konkrétně i kriminálních sérií se v polovině 80. let stala publikace autorské dvojice Stuart Kaminsky a Jeffrey Mahan *American Television Genres*³². Jedním z primárních cílů celé knihy je reprezentovat možné širší metodologické rozpětí žánrové analýzy. Jedním z přístupů, který se zde výrazně uplatňuje, je pojetí žánru jako historické kategorie (dále psychologické teorie a sociologizující/antropologické

²⁷ LARKA, Robert. *Television's Private Eye*. 1st edition. New York: Arno Press, 1979. ISBN 0-405-11754-X.

²⁸ Viz ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 1st edition. London: BFI, 1999. ISBN 0-85170-717-3. s. 88.

²⁹ SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres*. 1st edition. New York: Random House, 1981. ISBN 0-075-53623-4.

³⁰ Téma Larka chápe jako abstraktní koncept, posléze vtělený do struktury a vyobrazení konkrétních epizod, motiv jako opakovaně přítomnou postavu či událost, zápletkou označuje systém aktivit reprezentovaných narativem

³¹ BUTLER, cit. 2, s. 461.

³² KAMINSKY, Stuart M. – MAHAN, Jeffrey H. *American Television Genres*. 1st edition. Chicago: Nelson-Hall, 1985. ISBN 0-88229-828-3.

pojetí žánru). Z hlediska nikoli metodologického, ale žánrového rozpětí (faktuální žánry nevyjímaje) je publikace zajímavá tím, že kriminálnímu žánru se věnují tři z celkových deseti případových studií. Historicky orientovaná studie *The History and Conventions of the Police Tale*³³ vřazuje policejní subžánr (definovaný přítomností policejního důstojníka) do vývojového kontinua s literaturou 19. a 20. století. Historický vývoj kategorie krimi a proměny jejích charakteristik tu jsou vysvětlovány za pomoci typických kategorií sémantických a syntaktických indikátorů policejních příběhů – postavy, prostředí a ikonografie, narativní struktury a typů konfliktů.

V 80. letech byl vydán první a doposud také nejobsáhlejší pokus o postižení televizních žánrů v maximálně vyčerpávající taxonomické šíři, *TV Genres - A Handbook and Reference Guide*³⁴ pod editorským vedením Briana Rose. Kniha se nesnaží systematizovat žánry do složitějšího taxonomického modelu nadřazených a podřazených úrovní či sledovat vzájemné evoluční vztahy mezi různými kategoriemi. Hlavním cílem je popsat historii celkem devatenácti separátních žánrů fikční i faktuální televize, přičemž výběr ani detailnější definice jednotlivých žánrů nejsou v textu nijak detailněji přiblíženy. Dvě z kapitol jsou věnovány oblasti kriminální fikce, jmenovitě policejnímu, respektive detektivnímu dramatu. Opět se v tomto případě setkáváme s textem, který pojímá žánr primárně jako historickou kategorii. V obou kapitolách lze nalézt úplný výčet pořadů z americké produkce zařaditelných do dané kategorie od rané éry televize (konec 40. let) do začátku 80. let. U každé zmíněné televizní série je přiblížena charakteristika hrdinů, prostředí, do něhož je příběh zasazen, tematizována je v případě policejního subžánru také například míra násilí či pozice ženských hrdinek ve vyprávění. Právě proměny těchto prvků slouží k postižení vnitřního vývoje žánru, ačkoli v tomto případě není tendence pojímat proměny žánru v intencích organických modelů, o nichž již byla řeč v souvislosti s publikací *Television's Privat Eye*. Text každopádně přináší základní shrnutí podoby žánru v americké televizi uplynulých více než třiceti let, a to z hlediska tematiky, ikonografie, ale i míry divácké popularity. Další a doposud také jedinou vyčerpávající příručku fikčních i faktuálních televizních žánrů se stala o patnáct let později vydaná publikace *The Television Genre Book*³⁵. Na rozdíl od knihy Briana Rose čerpají zde uváděné studie nejen z americké, ale výrazně i z britské televizní produkce, podobně však přistupují k žánru jako historické kategorii. Průběžné změny žánrového paradigmatu jsou v případě kriminálních žánrů (akční a policejní série) demonstrovány pomocí popisu posunů tematiky, pozice ženských hrdinek a zástupců etnických menšin, změn v konstrukcích individuálních versus kolektivních hrdinů či stylu (zejména v souvislosti se zvýšeným statusem realističnosti policejních sérií).

Příkladem textu zaměřeného na národní variantu krimi žánru je studie Charlotte Brunson *The Structure of Anxiety: Recent British Television Crime*

³³ Tamtéž, s. 53–66.

³⁴ ROSE, Brian (ed.). *TV Genres - A Handbook and Reference Guide*. 1st edition. Westport: Greenwood Press, 1985. ISBN 0-313-23724-7.

³⁵ CREEBER, cit. 13.

*Fiction*³⁶. Brunson hledá souvislosti mezi dobovým milieu britské společnosti 80. a 90. let a podobou kriminálního žánru. Autorka v úvodu studie formuluje tři „diskurzivní kontexty pro produkci a konzumpci“ kriminální fikce, které podle ní dominují stanovenému období (jsou jimi aktivní rétorika práva a pořádku, privatizace institucí spojených s potíráním zločinu a soukromé podnikání, třetím je rétorika rovných příležitostí). Posléze uvádí tři podle jejího názoru nejvýznamnější kriminální série a analyzuje, jak se uvedené diskurzy projevují v rovině zápletek, konstrukce postav a případně ve stylových prvcích. V jádru je text historickou studií – pořady jsou vnímány v žánrovém kontinuu s britskou televizní tvorbou od 70. po konec 90. let, Brunson pojmenovává specifické linie pořadů, a také tedy zkoumá vztah pořadů k širšímu historickému kontextu. Cílí tedy k tomu, aby skrze detailní analýzu vybraných příkladů potvrdila hypotézu, že uvedené diskurzivní kontexty stojí za výjimečnou popularitou určité žánrové varianty (sociálně orientované krimi) v určitých obdobích a že tyto pořady současně zpětně společenské nálady ovlivňují.

Antologie *The Cambridge Companion to Crime Fiction*³⁷ přistupuje k historickému rozboru kriminálního žánru napříč různými mediálními typy a reprezentuje dodnes zřejmě nejkomplicetnější představení kriminálního žánru jako kategorie dlouhodobě populární v literatuře, filmu a televizi. Mezi zastoupenými studii jednoznačně dominuje zájem o literární krimi, na audiovizuální tvorbu je primárně zaměřena studie Nickianne Moody *Crime In Film and on TV*.³⁸ V ní autorka zkoumá vnitřní evoluci kriminálního žánru od rané kinematografie až do konce 20. století, přičemž v průběhu svého textu souhrnně rozebírá kanonická filmová díla i televizní série. Žánr vnímá jako indikátor proměn společenských hodnot (především „spojených s třídou, rasou a genderem“³⁹) a uvažuje o kriminální fikci v intencích životního cyklu žánru, zahrnujícího fáze sebereflexe a ironie. Tímto tedy vychází z uvedených tradic historických přístupů a demonstruje, že v uplynulé dekádě se navzdory výzvám některých teoretiků o hledání nových metodologických postupů⁴⁰ stále uplatňuje i tradiční historické pojetí žánru, tedy sledování evoluce žánrové formy na úrovni textu.

V poslední zmiňované publikaci bylo možné registrovat zvýšený zájem o otázku projevů jednoho žánru v různých mediálních typech. Na tuto tendenci navazuje i Lisa M. Dresner publikací *The Female Investigator in Literature, Film, and Popular Culture*.⁴¹ Jak název naznačuje, v tomto případě se soustředí

³⁶ BRUNSDON, Charlotte. The Structure of Anxiety: Recent British Television Crime Fiction. In BUSCOMBE, Edward (ed.). *British Television: A Reader*. 1st edition. Oxford: Clarendon Press, 2000, s. 195–217. ISBN 0-19-874265-7.

³⁷ PRIESTMAN, Martin. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. 1st edition. New York: Cambridge University Press, 2003. ISBN 0-521-00871-9.

³⁸ MOODY, Nickianne. Crime In Film and on TV. In PRIESTMAN, cit. 37, s. 227–243.

³⁹ Tamtéž, s. 242.

⁴⁰ Především tzv. nová filmová historie, která se více zaměřuje na kontext audiovizuálních děl, tedy technologický, ekonomický, legislativní. Tento přístup tedy považuji za součást multidiskurzivní metodologie.

⁴¹ DRESNER, Lisa M.. *The Female Investigator in Literature, Film, and Popular Culture*. 1st edition. Jefferson and London: McFarland & Comp., 2006. ISBN 0786426543.

na figuru ženské vyšetřovatelky v kriminální fikci. Za problém zkoumání pozice ženských protagonistek považuje zúžení zájmu dosavadních studií na jediné médium,⁴² a proto svůj záběr rozšiřuje na literární, filmový a televizní kontext. Nakonec se zaměřuje na vybrané oblasti, které považuje za kritikou doposud opomíjené. Jistě zajímavé je, že právě oblast televizních sérií autorka vyhodnocuje jako doposud málo prozkoumaný materiál. Co do citovaných příkladů se text drží podobného zdrojového materiálu, který uvádí jiné feministicky orientované studie.⁴³ Část věnovaná televizní tvorbě má povahu historického přehledu sérií tematizujících ženské vyšetřovatelky, a to od raných 50. let do prvních let nového tisíciletí. Každou éru se autorka snaží metaforicky definovat na základě dominující konstrukce hrdinek a jejich rolí v příbězích.⁴⁴ V kontextu feministických východisek je zde žánr pojímán jako indikátor hodnot soudobé kultury, reprezentant dominantní ideologie, respektive nástroj sebedprosazení se alternativních diskurzů. V tomto smyslu publikaci můžeme vnímat také jako reprezentativní příklad ideologické analýzy krimi žánru, která velmi inovativně interpretuje některé sémantické a syntaktické charakteristiky „ženské krimi“ a jejich proměny – ať je to způsob vztahování se ženských hrdinek k formám dopravy či rámování příběhu ženy-vyšetřovatelky mužskou figurou.

Strukturalistické přístupy, ideologická kritika a sémiotika

Strukturalismus se stal jednou z teorií s velkým vlivem pro žánrovou kritiku zaměřenou na televizní kriminální žánry. Ze strukturalistické perspektivy čerpá mytická (rituální) analýza kriminálních žánrů, ideologická analýza a sémiotika. První dvě uvedené linie intenzivně vztahují konkrétní žánrové pořady k širšímu společenskému a kulturnímu kontextu, vnímají tedy žánr jako sociální kategorii. V perspektivě mytického přístupu nahrazují populární žánry jiné tradiční systémy reagující na problémy lidské existence a každodenních kontradikcí, které se odehrávají ve společnostech. V těchto přístupech k žánru dochází k důležitému posunu v definici jeho funkcí. Žánr je vnímán jako nositel řešení uvedených kontradikcí, upevňující základní hodnotové struktury a socializační vzorce dané kultury. V tradici raných antropologických přístupů byl mýtus vnímán jako univerzální a ahistorická kategorie, u níž nebyl důležitý konkrétní obsah, ale strukturní vztahy, reprezentované například systémem binárních opozic. Tento ahistorický charakter žánru byl ovšem některými teoretiky vnímán jako problematický (vnímali současné populární žánry jako nutně historicky determinované), a proto termín mýtus někdy nahrazovali jinými termíny, například formule.⁴⁵ I v tomto případě je ale žánr chápán jako

⁴² Např. KLEIN, Kathleen Gregory. *The Woman Detective: Gender and Genre*. 2nd edition. Urbana: University of Illinois Press, 1995. ISBN 0-252-06463-1.

⁴³ Za nejvýznamější lze jmenovat antologii BRUNSDON, Charlotte (ed.). *Feminist Television Criticism: A Reader*. 1st edition. Oxford: Oxford University Press, 1997. ISBN 0198711539; MIZEJEWSKI, Linda. *Hardboiled and High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*. 1st edition. New York: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96971-9.

⁴⁴ Kapitoly mají podtituly jako "Femmes ne-tak Fatales let padesátých", "Sirény let šedesátých" či "Mysteriózní romance let osmdesátých".

⁴⁵ Tento termín je spojen především s teoretikem populárních žánrů Johnem Caweltem a jeho

proces komunikace kultury se sebou samou.

Termín mýtus je příležitostně vnímán jako velmi příbuzný konceptu ideologie.⁴⁶ Žánrové pořady jsou ideologickým přístupem chápány jako texty produkované v rámci dominantního ideologického diskurzu, tedy jako nástroj automaticky nesoucí struktury dominantní ideologie a reprodukující dominantní hodnoty. Původní pojetí ideologie coby pevného ideového monolitu a žánru jako jeho nástroje ale bylo časem revidováno. Populární žánry začaly být nově vnímány jako nástroj různých diskurzů usilujících o moc (i alternativních diskurzů), tedy jako prostředek ideového souboje dominantních i kontra-hegemonních formací. Při zkoumání nejen kriminálních žánrů se ideologický přístup soustředí především na analýzu symbolických reprezentací zástupců různých sociálních skupin, definovaných nejčastěji skrze koncepty genderu, třídy, rasy, etnika či jinak formulovaných subkultur. V případě chápání kriminálních příběhů jako novodobého mýtu či jako ideologického činitele tedy dochází k akcentaci společenské a kulturní funkce žánrového textu.

Se strukturalistickou teorií také úzce souvisí tradice sémiotického zkoumání kriminálního žánru. V tomto případě již není přístup zaměřený na společenskou funkci žánrového pořadu (tedy kontextuálně zaměřený), ale mnohem více se soustředí na text samotný. Na poli filmových žánrů představuje propracovaný systém tzv. sémanticko-syntaktický přístup k žánru, zohledňující jak konstrukční elementy kriminálního žánru, tak vztahy mezi těmito prvky ve struktuře pořadu. Takový přístup k žánrovému pořadu, sledující jeho textuální vlastnosti, bývá také někdy nazýván jako estetický. Jak jsem již uvedl, sémiotická analýza textu ale mnohdy figuruje jako jeden z nástrojů v rámci jiných přístupů, například historického (sémanticko-syntaktické prvky jsou zdrojem analýzy historických proměn žánrových forem) či multidiskurzivních přístupů.

Strukturalisticky orientovaná žánrová analýza je na poli filmových studií významně spjatá s osobností Johna Caweltiho,⁴⁷ jenž stojí i v pozadí rané žánrové analýzy televize. Pod jeho supervizí se problematice televizních žánrů začal věnovat jeho tehdejší žák Horace Newcomb, který se soustředil na téma televizní kriminální série ve studii *TV: The Most Popular Art*, jmenovitě v kapitole *Mysteries: Order and Authority*⁴⁸. Prakticky jako jeden z prvních

studií *Six Gun Mystique* (CAWELTI, John G. *The Six-Gun Mystique*. 2nd edition. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1984. /poprvé vydáno 1971/. ISBN 0-87972-313-0.).

⁴⁶ Viz FEUER, Jane. Genre Study and Television. In. ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd editon. New York and London: Routledge, 1992, s. 104-120. ISBN 0-807-84374-1, s. 109.

⁴⁷ Průlomovou a dodnes citovanou publikací je jeho strukturalistická analýza westernového žánru - CAWELTI, John G. *The Six-Gun Mystique*. 2nd edition. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1984. (poprvé vydáno 1971). ISBN 0-87972-313-0

⁴⁸ NEWCOMB, Horace. *TV: The Most Popular Art*. Garden City: Anchor Press/Doubleday, 1974. s. 83–109. ISBN 0-385-03602-7. Základem celé knihy se stal koncept *The Problem of Repetition in Television*, ovšem sám Newcomb s odstupem 30 let tento koncept kritizuje, protože v něm televizi odsuzuje za „prezentování nekonečné řady komedií předvídatelných od

badatelů se koncentrovaně zaměřil na žánr definovaný zločinem (kriminální čin pojímá jako elementární prvek celé žánrové formule).⁴⁹ Schéma pořadů s detekcí Newcomb definuje skrze přítomnost detektiva či policisty. Ten ve vyprávění plní funkci morálního centra příběhu, což žánr připodobňuje westernu, v němž je zločin také pojímán coby kulturní metafora. Na rozdíl od westernu není však zločin v detektivních příbězích nikdy definitivně poražen a podle Newcomba ani odhalení pachatele nevyústí ve finální katarzi. Autor dále pojmenovává tři základní linie, kterými se formule „mystery“⁵⁰ může ubírat: detektivové a soukromá očka ve stylu hard-boiled románů, faktuelní policejní série a do třetice hybrid, kdy je hlavní hrdina rebelující figurou, ovšem kombinovanou s oficiální, autoritativní a středoproudou morálkou dokumentárně laděných policejních dramát. Pro Newcomba je v rámci formule klíčová především osobnost detektiva, přičemž příběh nemá půdorys boje dobra se zlem, ale spíše boje konkrétního typu osobnosti s univerzální ideou zla. Newcombova studie zahrnuje detailnější rozborů několika v té době velmi populárních amerických serií a definuje typické prvky „mystery“.⁵¹ Konkrétní definiční prvky ale sám autor vnímá jako proměnlivé, respektive zmiňuje dynamickou povahu schématu. Charakteristiky mystery žánru nakonec vidí jako konvenující s obecnější dobovou formulí, v níž je možné „domněle jednodušší problémy vyřešit přímou akcí a spolehnutím se na blízké mezilidské vztahy.“⁵² V tomto smyslu je Newcombova studie cenná pro postihu dobové formule tehdejší populární kultury,⁵³ jakkoli vychází ze stručné analýzy omezeného souboru televizních serií. Newcomb ve svém textu pracuje se zmíněným termínem formule, kterým v intencích Caweltiho užití postihuje jak estetické (textové) prvky pořadů pracujících s tématem řešení zločinů, tak funkce, které tyto pořady plní směrem ke svému publiku. Jak jsem již uvedl, termín formule v jeho užití tedy postihoval i společenskou funkci žánrového

první scény, detektivek, jejichž řešení je jasné už od spáchání zločinu, westernů postrádajících hodnoty filmového dědictví., (NEWCOMB, Horace. Reflections on TV: The Most Popular Art. In EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (ed.) *Thinking Outside the Box – A Contemporary Television Genre Reader*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. s. 17–36. ISBN 0-8131-2365-8..) Tyto vlastnosti podle vlastních slov vykládal jako kazy, přičemž snižoval potenciální schopnost média realizovat komplexní vyprávění. Tento koncept jeho školitel Cawelti opoznámkoval a navedl Newcomba k jinému možnému uvažování o repetici uplatňované v televizi, zejména k rozpracování kapitoly o soap-opeře. Právě tato kapitola se stala základem *TV: The Most Popular Art*.

⁴⁹ NEWCOMB, cit. 48, s.83–109.

⁵⁰ Tento termín je některými autory používán pro označení zastřešující kategorie. Schéma takových příběhů spočívá v řešení záhad, sám Newcomb zužuje interpretaci tohoto pojmu právě odkazem na přítomnost detektiva a policisty.

⁵¹ Uvádí například seriály *Perry Mason* (Perry Mason Mystery, 1957-1966), *McCloud* (1970-1977), *Columbo* (Columbo, 1971-1978, 1989-2003), *The Rookies* (1972-1976), *Ironside* (1967-1975) a další.

⁵² NEWCOMB, cit. 48, s.108–109.

⁵³ Klíčovou otázkou celé publikace pro Newcomba bylo podle jeho vlastních slov to, jakým způsobem televize vypráví své příběhy a jaký je vztah těchto strategií vyprávění k americké kultuře, tedy která konkrétní témata jednotlivých epizod představují různé verze klíčových kulturních konceptů americké kultury a jak je prezentují. Newcomb zmiňuje koncepty jako "řád", "rodina", "spravedlnost", "autorita" atd. (Tamtéž.)

pořadu, ale zároveň měl na rozdíl od mýtu jednoznačně historickou a proměnlivou povahu.

K rituálnímu pojetí kriminálního žánru, odkazujícímu na strukturalistickou metodologii, se kloní jedna z velmi vlivných studií, uveřejněná v antologii *Popular Television and Film*, jmenovitě text Geoffrey Hurda *The Television Presentation of the Police*⁵⁴. Autor tu vychází z hypotézy, že televizní policejní série nejen reflektují svět policie, ale „aktivně konstruují koherentní verzi sociální reality, v rámci níž je každý večer rozehráno drama práva a pořádku.“⁵⁵ Hurd tedy zkoumá, jak je policejními sériemi produkováno sociální vědění,⁵⁶ a to skrze charakterizaci a vzorce jednání (užívá také termín funkce, čímž přímo odkazuje na strukturalistická východiska svého přístupu).⁵⁷ K potvrzení hypotetických východisek slouží Hurdovi dva analyzované typy policejní fikce – s „centralizovanou biografií“ (tu představuje izolovaný hrdina v anomickém společenském prostředí, konkrétně série *Inspektor Regan* /*The Sweeney*, 1975-1978/) a „decentralizovanou biografií“, disponující kolektivním hrdinou, tedy zvýznamněnou sítí interních vztahů mezi policisty, kteří nejsou jen vykonavateli instituce sociální kontroly, ale činiteli interpersonálních vztahů (*Z-Cars*, 1962-1978). Hurd oba pořady analyzuje z hlediska způsobu konstrukce jejich světa a hledá i ideologické implikace těchto konstrukcí. Podle něj každý pořad definovaný skrze policejní figuru konstruuje svůj svět pomocí různých úrovní kontradikcí. Tenze v policejních seriálech lze odhalovat skrze identifikovatelné opozice a způsoby, jak je s nimi nakládáno v rámci příběhu. Výčet opozic v Hurdově textu se odvíjí od analýzy seriálu *Inspektor Regan*, ale jeho aplikace je mnohem univerzálnější a samozřejmě je otevřená revizi a aktualizacím. Za základní opozice, které pomohou pojmenovat hodnotové mechanismy konkrétních pořadů, Hurd považuje dvojice: policie – zločin, právo – pravidla, profesionál – organizace, autorita – byrokracie, intuice – technologie, obyčejní lidé – intelektuálové, společenství – hierarchie.⁵⁸ Hurdův model opozic dobře demonstruje metodologické principy analýzy mýtu, které se tak na přelomu 70. a 80. let staly pevnou součástí teoretického diskurzu rodících se televizních studií. Zajímavé je, že ve svých binárních opozicích Hurd reflektuje některé širší souvislosti (zapojuje takové úrovně, jako je technologie a moderní byrokracie), současně také v pozadí binárních opozic vidí projevy konfliktu určitých společenských sil. Opouští tedy klasickou ahistorickou a univerzální strukturalistickou představu mýtu a přiklání se k ideologickému paradigmatu žánru. Lze v tomto místě připomenout tvrzení Jane Feuer, že rituální a ideologické zkoumání žánru jsou

⁵⁴ HURD, Geoffrey. *The Television Presentation of the Police*. In BENNETT, Tony et al. (ed.). *Popular Film and Television*. 1st edition, London: BFI, 1981. s. 53–70. ISBN 0-85170-116-7.

⁵⁵ Tamtéž, s. 56.

⁵⁶ Hurd odkazuje tímto termínem na Richarda Dyera zabývajícího se dlouhodobě problematikou mediální reprezentace sociálních skupin. Viz DYER, Richard (ed.). *Gays and Film*. 1st edition. London: BFI, 1977. ISBN 0-85170-065-9.

⁵⁷ Koncept funkce představený Proppem, viz PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. 1. vydání. Jinočany: H&H, 1999. ISBN 80-86022-16-1.

⁵⁸ HURD, cit. 54, s. 65–69.

proudy, které nelze vždy oddělovat, což dokazuje právě Hurdova studie.⁵⁹ Strukturální analýza byla dominujícím teoretickým přístupem v televizních studiích v 70. a 80. letech a její vliv se projevil i v již zmíněné publikaci *American Television Genres*⁶⁰. Z tradice formalismu čerpá studie *A Structural Analysis of the Police Story*⁶¹, jež se snaží dokázat, že policejní příběhy jsou nositeli totožných narativních funkcí, které Vladimir Propp identifikoval u klasické pohádky.⁶² Na žánr policejních sérií nahlíží jako na ahistorickou manifestaci stejných struktur a funkcí, které Propp stanovil pro typ hrdinského příběhu, a pojímá policejní narativy jako součást komplexu moderních populárních narativů.

Z dalších antologií, v nichž je upřen zájem na strukturní uspořádání kriminálního příběhu, tentokrát ovšem napříč různými médii, lze jmenovat *The Detective In American Fiction, Film, and Television*. Druhá část knihy je věnována postavě detektiva ve filmu a televizi, televizním sériím jsou zasvěceny dvě případové analýzy. V první z nich se Jan Whitt věnuje srovnání literárních a televizních modelů detektiva, konkrétně postavy próz E. A. Poea (Auguste Dupin) a protagonistky *To je vražda, napsala* (Murder She Wrote, 1984-1996).⁶³ Předmětem komparace tu je typický žánrový prvek detektivních příběhů – metoda. V druhé studii Dennis Bounds analyzuje sérii *Perry Mason* (1957-1966).⁶⁴ Navazuje na strukturální analýzu Johna Caweltiho a jeho koncept formule – Bounds žánr definuje jako „kontext pro pochopení“ či „sdílenou perspektivu“, formulí rozumí konkrétní vnitřní fungování epizody či celé série.⁶⁵ Formulí zde autor prezentuje jako stále platnou analytickou kategorii, která mu umožňuje sledovat míru rigidity či variace formule na úrovni jedné série (uvádí *Perryho Masona* jako příklad rigidní formule, jako příklad variace formule sérii *The Rockford Files* /1974-1980/), případně mu umožňuje srovnávat výstavbu formule na úrovni epizody, a to u pořadů spadajících do stejné žánrové kategorie (popisuje reverzní formule *Perryho Masona* a *Columba* /1971-1978, 1989-2003/). Navzdory uvažované konzervativnosti strukturalistického přístupu se tato perspektiva tedy uplatňuje při zkoumání žánru i v současnosti a ačkoli je publikace metodologicky spjatá s raným kritickým zájmem o žánr (Newcomb, Hurd, Kaminsky a Mahan)⁶⁶, dokazuje, že tento přístup stále může sloužit jako nástroj k pochopení některých vnitřních textuálních mechanismů žánrové televize.

⁵⁹ Viz FEUER, cit. 46.

⁶⁰ KAMINSKY – MAHAN, cit. 32.

⁶¹ GILES, Dennis. A Structural Analysis of the Police Story. In KAMINSKY - MAHAN, cit. 32, s. 67–84.

⁶² PROPP, cit. 57.

⁶³ WHITT, Jan. The „Very Simplicity of the Thing „: Edgar Allan Poe and the Murders He Wrote. In DELAMATER, Jerome H. – PRIGOZY, Ruth (ed.). *The Detective in American Fiction, Film, and Television*. 1st edition. Westport and London:1998. s. 111–122. ISBN 0-313-30463-7.

⁶⁴ BOUNDS, J. Dennis: Done to Death?: Formula and Variation in Perry Mason. In DELAMATER, Jerome H. - PRIGOZY, Ruth (ed.). *The Detective in American Fiction, Film, and Television*. 1st edition. Westport and London:1998. s. 123–30. ISBN 0-313-30463-7.

⁶⁵ Tamtéž, s. 123–124.

⁶⁶ Viz NEWCOMB, cit. 48; HURD, cit. 54; KAMINSKY - MAHAN, cit. 32.

Za příklad dosud přetrvávajícího významu textuální analýzy kriminálního žánru může být dále považována i publikace Glena Creebera *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*⁶⁷, jejíž jeden oddíl je věnován právě žánrovým strukturám tří úspěšných kriminálních sérií a seriálů (*Bedná /Cracker, 1993-1996/*, *Hlavní podezřelý /Primal Suspect, 1991-1996/* *Rodina Sopránů /Sopranos, 1999-2007/*). Analytickým východiskem jsou tu intertextuální vazby pořadů a jejich vztah k televizním a filmovým kanonickým dílům, stejně jako použití žánrové ikonografie, konstrukce postav či motivika násilí.

Z tradice strukturalistických přístupů vychází i jeden z ojedinělých tuzemských příspěvků ke kritice televizní krimi, sborník textů *James Bond a major Zeman – ideologizující vzorce vyprávění*.⁶⁸ Co do aplikovaných přístupů je výsledná kniha souborem textů s různými metodologickými východisky – ideologická analýza, naratologický rozbor, komparativní přístup či mytologická analýza. Z hlediska perspektivy žánrových studií televizní krimi vyčnívají především dva z příspěvků zahrnutých ve sborníku. Blanka a Kamil Činátlovi v kapitole *Zeman – Rudý gentleman*⁶⁹ a sám Činátl v textu *Genius loci Třiceti případů majora Zemana*⁷⁰ přichází se zajímavými postřehy týkajícími se například typologie postav v kontextu žánrových konvencí či kulturního kódování konkrétních i „archetypálních“ typů prostorů a lokací. Za teoreticky pojatou pak lze považovat závěrečnou studii editora sborníku Petra A. Bílka *James Bond a major Zeman: Sémantika narativní ideologie*⁷¹, v níž se snaží vypořádat s metodologickým problémem vztahu ideologie a narace, respektive se snaží usouvztažnit tyto dva diskurzy na konkrétních příkladech. V příbězích s Jamesem Bondem vidí příklad, kdy do popředí vystupuje narativní diskurz potlačující ten ideologický, opačně pak podle něj fungují příběhy majora Zemana, v nichž dominuje ideologická vrstva oproti narativní.⁷² Ačkoli je tento sborník prakticky nejrozsáhlejší tuzemskou odbornou publikací zaměřující se na televizní krimi, vzhledem k cílům a metodám této disertační práce nepatří mezi klíčové zdroje.

Psychoanalytická teorie kriminálního žánru, feministická kritika

Psychoanalytickou teorii lze v souvislosti s televizním médiem považovat za jeden z méně obvyklých analytických nástrojů. Jakkoli intenzivně byla psychoanalytická teorie rozpracována na poli filmových studií, její prostá aplikace na televizi je z mnoha důvodů problematická.⁷³ Tomuto přístupu se

⁶⁷ CREEBER, Glen. *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*. 1st edition. London: BFI, 2004. ISBN 1-84457-021-5.

⁶⁸ BÍLEK, Petr A. (ed.). *James Bond a major Zeman – ideologizující vzorce vyprávění*. 1. vydání. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2007. ISBN 978-80-87053-06-5.

⁶⁹ Tamtéž, s. 40–60.

⁷⁰ Tamtéž, s. 69–81.

⁷¹ Tamtéž, s. 100–118.

⁷² Na některé metodologické problémy poslední uvedené studie i přínosy a limity celé publikace upozorňuje v recenzi této knihy Zdeněk Hudec (HUDEC, Zdeněk: *James Bond a major Zeman – ideologizující vzorce vyprávění* (v tajných službách ideologického vyprávění). *Cinepur* 52, 2007, s.39. ISSN 1213-516X.).

⁷³ Lze zmínit jiný recepční kontext sledování televize, tedy nemožnost operovat s často

tedy v oblasti televizních studií nedostalo takové popularity⁷⁴ a narážíme na pokusy o jeho aplikaci spíše příležitostně. Jednou z možných aplikací psychoanalytické metody je analýza televizních textů v intencích analýzy snu coby manifestace podvědomí. Použití freudiánské a post-freudiánské terminologie na televizní pořad tedy směřuje k pojmenovávání některých skrytých interpretací televizních příběhů. Druhý důležitý proud aplikující psychoanalytickou perspektivu se zaměřuje na vztah diváka a textu. V oblasti filmu byla formulována analogie mezi sledováním filmu a sněním (divák je situován do pozice halucinace⁷⁵), což se ovšem projevilo jako spíše odporující mnohem „aktivnějšímu“ konceptu televizního diváka či publik – John Ellis nahrazuje s filmem spojený termín *gaze* pojmem *glance*.⁷⁶ Jako nejvyužitelnější pro televizní pořady se s odstupem jeví vazba psychoanalýzy na koncept *rozkoše* (pleasure) představený Laurou Mulvey,⁷⁷ jenž dále inicioval zájem o různé formy požitků, které televizní pořady skýtají svým publikům. Právě na tuto aplikační úroveň intenzivně navázala feministická teorie a její zájem o koncept ženského pohledu (female gaze), stejně jako o pořady, které nabízí specifickou pozici pro ženský subjekt a specifické požitky spojené právě s touto pozicí.⁷⁸ Feminismus je samozřejmě mnohem širší koncept, který kromě psychoanalytické perspektivy zahrnuje také metody sémiotiky a ideologické analýzy (se zájmem o stereotypní reprezentace), etnografické analýzy publika a je úzce spojen s konceptem genderu coby mechanismu, který strukturuje identitu a sociální život jedince.

Jelikož celá kategorie psychoanalytických přístupů na poli televizních studií je relativně problematická, je možné jmenovat pouze malé množství studií, které se snaží tuto perspektivu systematicky uplatňovat při analýze televizní kriminální fikce. Za jeden z doposud nejplatnějších příkladů může být považována již jmenovaná publikace *American Television Genres*⁷⁹, jejímž cílem bylo demonstrovat nutnost zmnožení metodologických přístupů při snaze analyzovat širší spektrum televizních žánrů. Právě kriminální příběhy se autorům staly výchozím materiálem pro aplikaci jednoho z psychoanalytických

zmiňovanou situaci diváka ve ztemnělém sále, fixovaného na dění na plátně, dále zmnožení aktivně jednajících protagonistů v seriálových narativěch, segmentovanou strukturu televizního toku i vyprávění, které postrádá konsekvenci filmového příběhu, v neposlední řadě problematizuje tradiční filmové psychoanalytické koncepty aura „živosti“, televize (splynutí času události a času jejího sledování), která je vztahována i k pořadům, které ve skutečnosti živě vysílány nejsou, tedy i televizní fikci.

⁷⁴ Viz FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *Psychoanalysis, Film, and Television*. In ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd editon. New York and London: Routledge, 1992. s. 152–185. ISBN 0807843741.

⁷⁵ Tamtéž, s. 159.

⁷⁶ ELLIS, John. *Visible Fictions – Cinema, Television, Video*. 2nd edition. London: Routledge, 1992. (poprvé vydáno 1982). ISBN 0-415-07513-0.

⁷⁷ MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16, 1975, č.3, s. 6–18. ISSN 0036-9546.

⁷⁸ Viz CASEY, Bernadette et al. (ed.). *Television Studies: The Key Concepts*. 1st edition. London and New York: Routledge, 2003. ISBN 0-415-17237-3. s. 184.

⁷⁹ KAMINSKY, MAHAN, cit. 32.

přístupů, a to ve studii *A Freudian Analysis of the Private Detective Tale*⁸⁰. Jeffrey Mahan v této stati vychází z hypotézy, že pro člověka může být uspokojující sledovat rozřešení konfliktů v kriminálních narativech, které ve své základní struktuře kopírují snahu ego vyvážit konfliktní potřeby id a superega. V tomto aplikovaném modelu představuje narativní ego hlavní protagonista (detektiv), id je představováno kriminálním (odmítajícím akceptovat autoritu a hledajícím okamžité uspokojení), trestajícím a moralizujícím superego nakonec reprezentují zástupci FBI. Vítězství ego nad silami id, jakkoli dočasné, je tedy v závěru oním uspokojujícím symbolickým rozřešením tenzí příznačných pro divákovu každodenní zkušenost. Freudianské termíny jsou tu aplikovány na televizní text v intencích analýzy snu, ve snaze pojmenovat latentní významy tradičních detektivních příběhů.⁸¹

Mnohem více se na poli televizních studií uplatnily některé psychoanalytické koncepty ve spojení s feministickou teorií. Jednou z dodnes zásadních antologií feministicky orientované linie televizních studií je na konci 90. let vydaná *Feminist Television Criticism: A Reader* editovaná Charlotte Brunson, Julie D'Acci a Lynn Spigel.⁸² Na specifickou oblast kriminálních sérií se zaměřuje například studie Lyn Thomas *In Love with Inspector Morse*⁸³. První část studie vykazuje znaky tradiční textuálně zaměřené analýzy, která se soustředí na žánrově a hodnotově konzervativní či naopak radikální prvky série *Inspektor Morse* (Inspector Morse, 1987-2000) a uvažuje o těchto charakteristikách v širším kontextu tzv. *kvalitní televize* (quality tv), která představuje určité hodnotové a stylistické determinanty (spojené se střední „bílou“ třídou). Současně se autorka zajímá o genderové reprezentace (především maskulinity). Jistě je zajímavé, že takto konzervativně laděný pořad s hlavním mužským protagonistou získal v době svého uvedení velkou odezvu i u ženského publika, což reflektuje druhá část studie shrnující závěry kvalitativního výzkumu vzorku fanouškovského publika. V této části se autorka zaměřuje na zmíněné formy požitků, které takový text může nabízet především ženskému publiku (požitky vázané například na přítomnou milostnou linii), a snaží se doložit, jakým způsobem jsou v následných rozhovorech o pořadu interpretovány jeho textuální charakteristiky, stanovené v první části studie (tedy genderové reprezentace, „středostavovská“ představa kvalitní televize, anglický konzervatismus v kriminální fikci). Zároveň studie dokazuje, že feminismus není možné pojímat pouze jako teorii, ale i jako formu sdíleného „vědění“, která participuje při aktivním čtení textů a napomáhá divákům a divačkám

⁸⁰ MAHAN, H. Jeffrey. *A Freudian Analysis of the Private Detective Tale*. In KAMINSKY - MAHAN, cit. 32, s. 145–159.

⁸¹ Peter Snow v recenzi této knihy formuluje kritiku, že některé analytické studie v *American Television Genres* budí dojem, že zkoumané vzorky byly pečlivě vybrány, aby vyhověly metodologickému modelu, spíše než aby kniha testovala uvedené teorie a jejich obecnou uplatnitelnost na žánr. Kriminální žánry jsou ovšem právě příkladem mnohými restrikcemi a pevnými konvencemi svázaného souboru, takže aplikaci určitých metodologií lze vnímat jako relativně univerzálnější. (Viz SNOW, Peter. *Book Reviews: American Television Genres*. *Canadian Journal of Communication* 12, 1986, č. 3, s. 88–89. ISSN 1499-6642.)

⁸² BRUNSDON, Charlotte – D'ACCI, Julie – SPIGEL, Lynn (eds.). *Feminist Television Criticism: A Reader*. 1st edition. Oxford: Oxford University Press, 1997. ISBN 0198711539.

⁸³ Tamtéž, s. 184–204.

vyjednávat významy a požitky při čtení mainstreamových pořadů (navíc fungujících v žánru obecně definovaném jako maskulinní). Druhou studií, která analyzuje kriminální žánr z feministického hlediska, je stať Judith Mayne *L.A. Law and Prime-Time Feminism*⁸⁴. Autorka v úvodu studie uvádí, že se jistě najdou progresivnější příklady televizních sérií a seriálů, které nastolují typické otázky feministické (politicky angažované) teorie, přesto považuje sérii *L.A. Law* (1986-1994) za zajímavý příklad, který tyto otázky zahrnuje nejen na úrovni tématu, ale i na úrovni narativní struktury. Sledovanými vlastnostmi pořadu je tak nejen množství a status ženských postav, které nabízí pro ženské publikum zajímavé formy identifikací, či formulace feministických témat na úrovni zápletky (sexuální násilí, narušování heteronormativity ad.), ale i zmnožení a překrývání narativních linií, které autorka považuje za genderově kódovanou charakteristiku. Vyprávění se permanentně přesouvá nejen mezi více kriminálními případy, ale zapojuje prvek otevřených konců některých linií a systematicky se pracuje s prolínáním profesní a osobní příběhové úrovně.⁸⁵ Za jeden z klíčových prvků série považuje Judith Mayne její schopnost systematicky pracovat (v intencích feministické teorie) s nejistými definicemi, mnohoznačností a kontradikcemi, a to ve smyslu statusu vypravěče, permanentního otevírání a zaplňování mezery mezi „feministickým” a „feminním”, v kombinaci radikálních postojů a humoru či narušováním představy, že existuje trvalé a stabilní rozřešení nejen před soudním dvorem, ale i ve vztazích mezi muži a ženami.

Jednou z klíčových monografií reprezentujících feministickou a gender kritiku kriminální televizní fikce je kniha Lindy Mizejewski *Hardboiled & High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*⁸⁶, v níž analyzuje literární, filmové a televizní texty s ženskou vyšetřovatelkou coby hlavním jednajícím aktérem. Autorka vychází při analýzách konkrétních televizních sérií a seriálů z kombinace teorií genderu, tedy formulací specifických požitků, které text nabízí ženskému publiku, a tradice sémanticko-syntaktických a historických přístupů k žánru. Autorka komparuje vybrané pořady s historickými vzory na základě příslušnosti definované souborem sémanticko-syntaktických prvků, interpretuje proměny žánru skrze konstrukci hrdinů (od vizuálních prvků po pozici ve vyprávění), práci s mizanscénou, narativní struktury epizody či sezóny, vztah hrdinů k oficiální institucím apod. Tuto publikaci lze považovat za jednu z prvních komplexních studií kriminálního žánru z perspektivy gender studies.

⁸⁴ Tamtéž, s. 84–97.

⁸⁵ V době vzniku pořadu byl princip zmnožených narativních linií, velkého množství postav, otevřených konců a důrazu na každodenní a intimní témata pevně svázan s formou denních seriálů cílených především na ženské publikum, v prime-timeu byly jejich nositelem primárně vysokorozpočtové mýdlové opery. V tomto kontextu je tedy genderová definice narativního vzorce přijatelnější, ačkoli v současnosti se seriálovost narativu stává stále běžnější součástí domněle mužských žánrů, stejně tak mýdlová opera nebývá v současnosti již tolik vnímána jako čistě femininí žánr.

⁸⁶ MIZEJEWSKI, cit. 43.

Multidiskurzivní přístup ke kriminálnímu žánru

Multidiskurzivní přístup k žánru je jeden ze současných badatelských trendů, který se snaží vnímat televizní žánry či jednotlivé pořady (včetně krimi) jako složitý kulturní fenomén, jehož plné pochopení není dostupné pomocí předcházejících „izolovaných“ metodologií. Televizní texty či jejich žánrové formace jsou například chápány jako mnohostranně komponovaná kulturní událost odehrávající se na úrovni textu, televizního průmyslu a jeho marketingových strategií, publika a širšího kulturního, ekonomického, legislativního a společenského kontextu. V tomto smyslu je multidiskurzivní přístup v zásadě metodologicky eklektický a snaží se zohlednit maximální množství aspektů daného kulturního produktu. Konkrétní analytické nástroje tak jsou do velké míry vždy odvislé od povahy konkrétního zkoumaného materiálu a množství perspektiv, který tento materiál nabízí. Multidiskurzivní přístup tedy není nijak pevně daným nástrojem, ze své podstaty také směřuje spíše na jednotlivé případy a mikrohistorické fenomény.

Jedním z předních teoretiků, kteří se snaží přeformulovat podstatu zkoumání televizních žánrů směrem k multidiskurzivnímu pojetí, je Jason Mittel. Pojetí této metodologie představil ve studii *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, později přetištěné v úvodu knihy *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*⁸⁷. Ačkoli lze jeho text chápat jako teoretickou studii, pro náš zájem o kriminální žánr je důležité, že jako případovou studii demonstrující nové uchopení konceptu žánru zmíněná kniha nabízí analýzu slavné série *Dragnet* (1951-1959), považované za průkopnický pořad policejního procedurálního dramatu.⁸⁸ Mittel v případové studii uvádí, že formálním atributům televizních pořadů je věnována stále malá pozornost, odkazuje se však na širší vymezení zkoumání jejich historické poetiky, „situující formální praktiky do explicitního historického kontextu produkce a recepce“.⁸⁹ Mittell tvrdí, že konkrétní techniky jsou v určité době vázány na *žánrový klastr* a pro pochopení žánru je nutné nejen zkoumat formu textu, ale jeho širší *kulturní život*. Proto v případě série *Dragnet* analyzuje pořad v souvislosti s kategoriemi policejního dramatu, filmového dokumentu, filmu noir a rádiového kriminálního dramatu, stejně tak zkoumá stopy zanechané seriálem i v současných policejních procedurálních dramatech typu *Právo a pořádek* (Law and Order, 1990-2010) nebo *Kriminálka Las Vegas* (C.S.I.: Crime Scene Investigation, 2000-?).

Příklon k eklektické metodologii vykazuje také jeden z textů zaměřených na

⁸⁷ MITTEL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal* 40, 2001, č. 3 s. 3–24. ISSN 0009-7101; MITTEL, Jason: *Genre and Television – From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. 1st edition. New York and London: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96902-6.

⁸⁸ Svou pozornost k sérii coby základnímu kamenu žánru obrací v jedné z prvních vydaných studií o televizní krimi i Horace Newcomb (NEWCOMB, cit. 48), následován dalšími (ROBARDS, Brook. The Police Show. In ROSE, cit. 13, s. 11–32; COOKE, Lez. The Police Series. In CREEBER, cit. 13.

⁸⁹ MITTEL, Jason: *Genre and Television – From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. 1st edition. New York and London: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96902-6, s. 122.

lokální charakteristiky kriminálního žánru – studie Milly Buonanno *Il Maresciallo Rocca: The Italian Way to the TV Police series*, která byla publikovaná v antologii *Television: The Critical View*.⁹⁰ Autor se v textu zaměřuje na stejnojmennou italskou kriminální sérii a při argumentaci o specifičnosti italské varianty žánru kombinuje několik analytických perspektiv. Do repertoáru sledovaných charakteristik pořadu spadá nejen symbolická konstrukce hlavního protagonisty a funkce lokací pro vytváření významů domácím publikem, dochází také ke zohlednění recepčního rámce, strategií programování pořadu v televizním toku či okolností globálního televizního trhu a vlivu importovaných pořadů na původní lokální produkce. V tomto smyslu je studie inspirativní pro chápání nuancí konstrukčních prvků kriminálního žánru v kontextu národní produkce coby široce pojaté kulturní kategorie. Studie je mimo jiné potvrzením výrazného vlivu amerických pořadů na lokální televizní kultury (komparaci lokální a americké produkce považuje za jednu z legitimních metod analýzy žánru také Berger⁹¹). Současně jsou ale podle Buonanno také stále častější „obranou“ neamerických televizních kultur vědomé strategie lokalizace žánru, tedy cílené přizpůsobování formule konkrétních pořadů kulturním specifikám dané země a jejích obyvatel.

Ojedinelým příspěvkem české kritiky, který lze označit jako aplikující multidiskurzivní přístup, je studie Radomíra D. Kokeše *Od makra k mikru: Kvazivědecká tendence a koncept novosti v seriálu Kriminálka Las Vegas*⁹². Svě závěry a formulace o konceptuální inovativnosti pořadu autor vyvozuje z víceúrovňové analýzy, přičemž jej zasazuje do historického kontextu žánru coby formy, zohledňuje vývoje sledovanosti a dobových diváckých preferencí, provádí naratologickou a stylovou analýzu vybraného vzorku, všímá si dobové společenské debaty o vlivu pořadu na vnímání jeho předmětu (forezních věd) i reflexe této debaty pořadem samotným a tyto poznatky dává do souvislostí s marketingovými principy současné televize. Kokeš se kriminálním žánrům věnuje i v některých dalších textech, ovšem ty jsou ve svém základu teoretickou prací a autor v nich kriminální žánr využívá spíše jako materiál, který je díky svým mnohým „restrikcím“ vhodný pro ověřování jím vytvářených teoretických modelů fikční sémantiky.⁹³

Vedle těchto uvedených studií se v současnosti eklektizující přístup ke zkoumání kriminálních žánrů (fikčních i faktuálních) uplatňuje v několika často citovaných publikacích, v nichž ovšem převládá sociologizující optika. Spadají tak spíše do společenskovední oblasti a pro účely této práce je jejich

⁹⁰ BUONANNO, cit. 13.

⁹¹ BERGER, cit. 14. s. 54–56.

⁹² KOKEŠ, Radomír D. *Od makra k mikru. Kvazivědecká tendence a koncept novosti v seriálu Kriminálka Las Vegas*. *Cinepur* 16, 2008, č. 55, s. 27–32. ISSN 1213-516X.

⁹³ Kokešovy nepublikované diplomové práce i některé jejich otištěné části lze považovat za mimořádné, současně jsou jedněmi z mála teoretických textů, které v současnosti vznikají v českém akademickém prostředí. Viz KOKEŠ, Radomír D. *Crime Fiction Investigation: Návrh fikční sémantiky kriminálního seriálu*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2009.; KOKEŠ, Radomír D. *Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu*. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 5–36. ISSN 0862-397X; KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2010.

význam okrajový. Za všechny lze uvést dva reprezentativní příklady. V antologii *Criminal Visions – Media Representations of Crime and Justice*⁹⁴ je věnován prostor otázkám cenzury a explicitního násilí v audiovizuálních médiích, významu médií pro policejní práci, stejně jako otázkám reprezentace zločinu ve filmu, televizi a tisku (reprezentace maskulinity, organizovaného zločinu, sériových vrahů či vězení). Druhým příkladem je kniha Nicole Rafter *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*.⁹⁵ Autorka zde doplňuje historický přehled široce definované kriminální fikce o úvahy o vztahu mediální prezentace násilí a dnešní společnosti, včetně takových otázek, zda mediální násilí může stimulovat to reálné, jaké formy uspokojení žánr přináší divákům i jakými způsoby je možné mediální obrazy využít v kriminalistické praxi. Širší sociologizující zkoumání problematiky mediálních reprezentací a konstrukce termínů zločin a právo ale pochopitelně představuje celá řada dalších textů,⁹⁶ jejichž přínos pro tuto práci lze ovšem vnímat pouze na úrovni některých izolovaných postřehů.

Shrnutí

Jelikož hlavním cílem této práce je popsat proměny konkrétní žánrové formy v určitém období, budu inspiraci čerpat především ze zmíněné historicky orientované literatury.⁹⁷ Právě v těchto publikacích jsou traktovány opakující se konvenční prvky, schémata a vývojové cykly žánru, což poslouží pro uvažování o formálních rysech českých televizních pořadů. Jak jsem ale již uvedl, v principu tyto historiografické texty hledají určité stále i proměňující se formální charakteristiky televizních kriminálních příběhů, nutně tedy využívají některé nástroje typické i pro jiné přístupy. Je to především sémiotika, která historickému přístupu slouží jako prostředek pro popis sémantických a syntaktických charakteristik a struktur konkrétních vyprávění, jejichž proměny jsou pak předmětem výkladu historie žánrové formy. Ze strukturalisticky orientovaných studií budu tedy čerpat v kapitole zaměřené na vytvoření obecnějších modelů kriminálních subžánrových variant a v samotné analytické části.

Feministická kritika a gender studies se zasloužily o zvýraznění otázek reprezentací ženských postav, případně konstrukcí feminity a maskulinity v

⁹⁴ MASON, Paul (ed.). *Criminal Visions – Media Representations of Crime and Justice*. 1st edition. Cullompton: Willan Publishing, 2003. ISBN 1-84392-013-1.

⁹⁵ RAFTER, Nicole. *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*. 2nd edition. New York: Oxford University Press, 2006. (poprvé vydáno 2000). ISBN 0-19517-505-0.

⁹⁶ Např. BROWN, Sheila. *Crime and Law in Media Culture*. 1st edition. Buckingham and Philadelphia: Open University Press, 2003. ISBN 0-335-20549-5. Autorka zaujímá širokou perspektivu a zkoumá především neoddelitelný vztah médií ke konstrukci a cirkulaci představ o zločinu, právu a spravedlnosti. Termín média má v jejím pojetí jak význam instituce, tak různých forem komunikace od tradičních textů typu mýdlové opery přes kriminální seriály až po kyberkulturní formy. Otázky o možné desenzitivizaci příjemců mediálních sdělení a normalizaci násilí v dnešní společnosti si kladou Carter a Weaver (CARTER, Cynthia – WEAVER, Kay C. *Violence and Media*. 1st edition. New York: Open University Press, 2003. ISBN 0-335-20505-4).

⁹⁷ ROSE, cit. 13; BRUNSDON, cit. 82.

kriminálních pořadech. Některé postřehy, které nalézáme v uvedených publikacích, se proto také stanou východiskem pro uvažování o české variantě žánru a o pozici, jakou v jejím kontextu mají mužské a ženské postavy. V tomto smyslu se budu držet nakládání s tímto tématem v intencích historie formy (sledování konvenčního či inovativního nakládání s genderovými konstrukcemi a případnými proměnami těchto schémat), stranou naopak ponechám mnohé další otázky genderových přístupů, jakými jsou konstrukce diváckých identit, formy požitků apod.

Metodologická východiska

Cílem práce bude popis historického vývoje televizního kriminálního žánru na základě přesně vymezeného souboru pořadů, přičemž hlavní důraz bude kladen na proměnu jeho žánrové *formy*.⁹⁸ V práci se tedy budu držet výchozích principů historického přístupu a jako konkrétní prostředek budu využívat textuální rozbor relevantních televizních sérií. Budu se tedy soustředit primárně na textuální vlastnosti televizních pořadů a z nich vyvozovat závěry, podpůrné argumenty pro některá tvrzení budu pouze příležitostně čerpat z dalších uvažovaných pramenů, jakými jsou ostatní mediální texty vázané na pořad (promo aktivity televizních stanic a jejich další marketingové strategie), materiály vytvořené publikem, přehledy sledovanosti či průzkumy veřejného mínění.⁹⁹ Vždy ovšem budou tyto materiály sloužit pouze jako sekundární zdroje, doplňující analýzu vnitřní proměny žánrové kategorie na úrovni textuálních prvků.

Tento metodologický postup volím s vědomím toho, že v kontextu současné debaty o žánrové analýze může být považován za příliš konzervativní a v porovnání s multidiskurzivními přístupy redukuje mnoho uvažovaných úrovní samotného konceptu žánru. Rick Altman nazývá takový pohled opírající se primárně o samotná audiovizuální díla jako *referenční*, a naznačuje potenciál *diskurzivního* přístupu, zohledňujícího kdo, proč a za jakým účelem užívá konkrétní žánry, proč různé skupiny užívají jiné termíny atd.¹⁰⁰ Podobně Jason Mittel vyzývá k multidiskurzivnímu zkoumání žánru, tedy zohlednění otázky průmyslu, divácké recepce či politického, kritického a historického kontextu.¹⁰¹

Taková multidiskurzivní metoda však vyžaduje značné zúžení svého předmětu, tedy „mikrohistorickou“ perspektivu. Sám Mittel ve své knize uvádí, že multidiskurzivní analýza se zaměřuje na „specifická témata a historické momenty, tedy fungování žánru na mikro-úrovni mediální praxe“.¹⁰² Podle mého názoru tedy zůstává otázkou, zda musí tradiční přístupy nutně ustoupit těm nově proklamovaným, či je možné jejich „soužití“. Na obranu tradičních

⁹⁸ Ve smyslu konstituentů televizní formy - narace a tématu, prvků televizního stylu.

⁹⁹ Jeremy Butler považuje za hlavní prameny vedle televizního textu samotného právě první dva uvedené zdroje, tedy vlastní promo výstupy televizní instituce a materiály tvořené publikem (BUTLER, cit. 2, s. 427–428.).

¹⁰⁰ ALTMAN, cit. 28, s. 102–122.

¹⁰¹ MITTEL, cit. 89, s. xii.

¹⁰² Tamtéž, s. xv.

analytických metod je možné dodat, že praktické využití Mittelem navrženého modelu zkoumání žánru již bylo některými autory z důvodu zúžené aplikovatelnosti kritizováno.¹⁰³

Při volbě metodologie své práce musím zohlednit právě fakt, že předmětem zájmu se stává relativně rozsáhlý soubor televizních sérií, který se spíše vzpírá snahám o koncentrovanou multidiskurzivní analýzu. Zahrnutím prakticky vyčerpávajícího vzorku kriminálních sérií v letech 1989-2009 se zároveň vyhýbám jednomu z problematických postupů žánrové analýzy – redukci materiálu na kanonická díla. V tom spočívá výhoda volby zjednodušené analytické metody. Při textuální analýze budu vycházet z principů sémanticko-syntaktického přístupu.¹⁰⁴ Přes svůj konzervativní charakter má tento přístup stále potenciál vysvětlit specifické rysy konkrétních žánrových textů a zachytit tak určitý stav skupiny příbuzných si pořadů. Tento přístup je i přes výše uvedené výtky Jasona Mittela stále přítomný na poli současných televizních studií, což podle mého názoru dokazuje jeho (jakkoli zúžený) přínos.¹⁰⁵ Sémanticko-syntaktický přístup představuje způsob zkoumání žánru směřující dvě základní perspektivy: sémantickou, která si všímá prvků žánru, jako jsou postavy, lokace, kulisy, rekvizity apod., a syntaktickou, jež se zaměřuje na strukturální, význam nesoucí vztahy mezi dopředu neoznačenými proměnnými. Z logiky tohoto přístupu ve finále vyplývá jedna podstatná vlastnost žánru – jeho nestálá (fluidní) povaha. Cílem této práce tedy bude zachycení podoby a proměny kriminálního žánru v určité televizní kultuře a v určitém historickém intervalu.

Pro stanovení si konkrétních prvků, které lze na kriminálních žánrech (respektive vybraných sériích) zkoumat, považuji za účelné konfrontovat s Altmanovým výčtem žánrových konstituentů prvky, které zmiňují ve svých analýzách Cawelti, Lacey či Chandler.¹⁰⁶ Na Caweltiho strukturalistické pojetí žánru Altman navazuje, naopak zbylí autoři implementují do svých verzí žánrových konstituentů právě zmíněný Altmanův model a konkretizují ho. Lacey považuje za hlavní definiční úrovně typy postav, prostředí, ikonografii, narativ a téma, styl a hereckou hvězdu.¹⁰⁷ Pro specifikaci Laceyem uvedené ikonografické úrovně žánru může posloužit Caweltiho formulace kostýmů, dopravních prostředků a zbraní coby samostatných definičních prvků, ve své podstatě zvláště platných právě pro akční a kriminální žánry.¹⁰⁸ Obdobně strukturuje žánrové konstituenty i Daniel Chandler, který mezi textové

¹⁰³ WOODMAN, J. Brian. Escaping Genre's Village: Fluidity and Genre Mixing in Television's *The Prisoner*. In *The Journal of Popular Culture*, 38, 2005, č. 5, s. 939–956. ISSN 0022-3840.

¹⁰⁴ Původně ho formuloval Rick Altman (ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–27. ISSN 0862-397X.), byť jej sám později rozšířil ještě o pragmatickou rovinu (viz ALTMAN, cit. 28).

¹⁰⁵ CREEBER, cit. 13; BUTLER, cit. 2; GREENFIELD, Steve. Solstorm: Developing a Semantic/Syntactic Approach to Law Films. In *Stetson Law Review* 39, 2009, č.1, s. 119–147. ISSN 0739-9731.

¹⁰⁶ CAWELTI, cit. 47; LACEY, cit. 14; CHANDLER, Daniel. *An Introduction to Genre Theory*. MCS [online], [cit. 5.8.2010], dostupné na [www: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html>](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html).

¹⁰⁷ LACEY, cit.14, s. 136.

¹⁰⁸ Viz BERGER, cit. 14, s. 31.

vlastnosti žánrů řadí narativ (příběhy, struktury, očekávané situace,...), charakterizaci (typy postav, rolí, osobnostních vlastností, motivací, cílů chování), základní téma, hodnoty, vzorce významů, oblast (sociální, kulturní, psychologická, profesní, politická, sexuální, morální), prostředí (geografické, historické), ikonografii (odkazující k narativu, charakterizaci, tématu a prostředí) a filmové techniky.¹⁰⁹ Chandlerův výčet prvků je ale ve svém základu pouze rozvinutím kategorií zmíněných Laceyem, respektive lze tyto kategorie ve výsledku vnímat jako varianty přímo navazující na Altmanův sémanticko-syntaktický model. Výše uvedené konstituční prvky tedy budou zohledňovat jak při snaze vytvořit pracovní taxonomický model kriminální fikce a definovat jeho jednotlivé podkategorie, tak v analýzách konkrétních televizních sérií vymezených českou porevoluční produkcí. Termín žánr v této práci tedy budu používat ve smyslu termínu označujícího skupinu podobných si textů, subžánry rozumím další úroveň členění na podskupiny, termínem formule budu označovat postupy strukturující jednotlivé fikční texty.¹¹⁰

Vybraná terminologie televizních studií

Oblast televizních studií svou terminologii do velké míry čerpá z repertoáru filmových studií, přesto lze například na úrovni televizní narace a televizního stylu uvažovat o řadě specifík vynucujících si zapojení některých specifických pojmů. Předmětem této práce budou televizní sériově produkované pořady a užitečné bude představit si v tomto ohledu klíčové termíny *série* a *seriál*, stejně jako teoretické koncepty, které se zabývají rozdíly mezi těmito termíny, respektive jejich mezistupni. Stejně tak je třeba upozornit na některé specifické strukturální prvky televizních pořadů, vyplývající z povahy televizního toku.¹¹¹ Televizní tok vnímám jako koncept vztahující se k principu tradiční distribuce televizních pořadů, který současně ovlivňuje strukturaci televizních fikčních (seriových) pořadů. Z mnou uvažovaných strukturálních prvků považuji za klíčovou především titulkovou sekvenci a její pozici v televizním narativu.

¹⁰⁹ CHANDLER, cit. 106. Do uvedených kategorií jsou podle Chandlera hůře zařaditelné prvky jako atmosféra/nálada či mód oslovení diváka (v tomto případě definující ideálního diváka ve smyslu mužského, ženského, dětského apod.).

¹¹⁰ Srov. BERGER, cit. 14, s. 29.

¹¹¹ Raymond Williams definoval televizní tok jako plánovaný proud různých, často nesourodých typů textů. Tato komunikační charakteristika podle něj televizi zásadně odlišuje od jiných typů médií a je určující i pro naši diváckou zkušenost (WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. 2nd edition, London and New York: Routledge, 2003 (poprvé vydáno 1974), s. 86–97, ISBN 0-415-31456-9.). Navzdory moderním proměnám v distribuci televizních pořadů (internet, television-on-demand apod.) je stále většina pořadů sledována v tradiční flow-tv, tedy v domácnosti a v televizi „naprogramovaném“ času a sledu, což zásadním způsobem ovlivňuje i dramaturgické uzpůsobení pořadů, tedy jejich strukturaci. Proto jsou často pořady tzv. segmentovány, strukturovány do menších, soběstačných segmentů, které vychází vstříc rozptýlené povaze sledování flow-tv (viz BUTLER, cit. 2, s. 12–13.).

Formy seriality v televizní fikci

Sériová povaha pořadů je jednou z emblematických vlastností televize. Sériové formy se samozřejmě v oblasti populární kultury objevovaly již před nástupem televizního média, ale pro žádnou z uměleckých či mediálních forem se nestaly tolik příznačnou charakteristikou. Navazující (sériové) formy se uplatnily v literatuře (serializace románů se začala objevovat v 19. století), populárním tisku, kinematografii a především pak v rádiu.¹¹² Ačkoli televize je zpravidla kriticky reflektována ve vztahu ke kinematografii, důraz na sériové formy je jedním z řady prvků, který ji více pojí právě k rádiu.¹¹³ Televizi můžeme chápat jako svým způsobem „parazitující“ médium, které na úrovni uspořádání pořadů i na úrovni distribuovaného obsahu nebylo originální, ale přejímalo prvky již existujících médií. Vůdčí roli ale televize sehrála v míře zapojení sériového charakteru textů. Jak uvádí Angela Ndaliansis, byla to právě televize, která „sehrála fundamentální roli v bližším seznámení se diváků se seriálovou formou. Televize se přiklonila k sériím jako ke strategii, která může zajistit konstantní publikum, a tato zkušenost následně začala dominovat zábavnímu průmyslu v nevídané míře.“¹¹⁴ Ačkoli raná éra televizního dramatu kladla důraz především na jednotlivé, izolované dramatické formy a dříve právě tyto typy pořadů tvořily jádro toho, co bychom nazvali „kvalitní televize“, ekonomické a institucionální imperativy (snižování nákladů za výpravu, stabilní tým tvůrců, rostoucí konkurence) nezadržitelně vedly televizní médium k příklonu k sériovým formám.¹¹⁵ Sériové formy se pak staly dominujícím prvkem uspořádání televizního programu od 70. let,¹¹⁶ v současnosti je to účinný nástroj producentů a zadavatelů reklamy, jak v obrovsky konkurenčním prostředí s bezprecedentním množstvím možností volby lokalizovat a udržet specifické publikum. Předmětem této studie není zabývat se důvody tohoto trendu, aspekty uspořádání programu v televizním toku či analyzovat vztahy principu sériového uspořádání televize a forem televizního diváctví.¹¹⁷ Různé formy sériovosti však sehrávají svou roli při narativním uspořádání jednotlivých pořadů a podle mého názoru zvláštní význam mají právě v případech žánru kriminálního dramatu. Je potřeba se tedy nejdříve teoreticky vypořádat s několika klíčovými termíny a koncepty týkajícími se sériových

¹¹² Například už v roce 1914 byla v týdenním cyklu uváděna filmová série *The Adventures of Kathlyn*, což do velké míry předjímalo pozdější distribuční strategie televize. Viz HAMMOND, Michael. Introduction: The Series/Serial Form. In HAMMOND, Michael – MAZDON, Lucy (ed.). *The Contemporary Television Series*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. s. 80. ISBN 0-7486-1901-1.

¹¹³ Těmi dalšími je tradice divácké recepce v prostoru domova či asimilace některých typických žánrů. Ačkoli jsou dnes soap-opera, sitcom či talk-show často považovány za typicky televizní žánry, televize je ve své snaze najít obsah v raných dobách své existence převzala z rádia a tyto žánry pak pod tlakem obrovské popularity na obrazovkách z rádia vymizely.

¹¹⁴ NDALIANIS, Angela. Television and the Neo-Baroque. In HAMMOND – MAZDON, cit. 112, s. 87.

¹¹⁵ HAMMOND – MAZDON, cit. 112, s. 8

¹¹⁶ CREEBER, cit. 13, s. 12–13.

¹¹⁷ Více viz KORDA, Jakub. Nový televizní seriál – od triumfu k soumraku. *Cinepur* 17, 2010, č. 69, s. 02–03. ISSN 1213-516X.

forem v televizi.

O tom, že to není zcela jednoduchý úkol, svědčí třeba už analogické použití obratu „formy seriality“ v názvu této kapitoly a termínu „sériové formy“ v těle kapitoly. V tomto případě oba termíny vyjadřují opakující se formu, ovšem při popisu narativního uspořádání televizních fikčních pořadů představují termíny série a seriál odlišné kvality. Přesto i o jejich platnosti v současném kontextu televizního vysílání se vedou spory.¹¹⁸ V anglicky psaných studiích zabývajících se televizním narativem se běžně operuje s několika klíčovými termíny – series, serial, mini-series, MOW (movie of the week) a dalšími. V tuzemském kontextu se zpravidla s rozdílly mezi těmito termíny nijak systematicky nepracuje. U nás dominantně využívaný termín seriál označující všechny typy „neizolovaných“ pořadů postrádá významové nuance známé z anglosaského badatelského prostředí, na což (mnohdy s podivem) poukazují i jiní čeští autoři.¹¹⁹ Primárním problémem je samozřejmě stav bádání u nás, respektive absence překladů důležitých a terminologicky iniciačních cizojazyčných studií z oboru televizních studií. Z tohoto důvodu lze v současnosti registrovat značně nejednotné používání termínu série a seriál.

O trvalém přínosu terminologické dichotomie série/seriál je přesvědčen John Corner, jenž tvrdí, že „rozlišovat mezi formou *série* a *seriálu* je užitečné při zkoumání dnešních formátů“.¹²⁰ Přesto lze považovat za velmi praktické i alternativy či rozšiřující verze tohoto modelu, umožňující lepší pochopení narativního uspořádání současné televizní fikce. Za nejpropracovanější z nich považují variantu několika narativních prototypů televizních sérií, jejichž autorem je Omar Calabrese¹²¹ a které dále reviduje Angela Ndalians¹²². Tento model detailněji postihuje možné vztahy mezi epizodou, sérií a celým příběhem. Podle mého názoru ovšem stále nese základní logiku odlišností série a seriálu coby hraničních „ideálních“ forem, nevylučuje tedy nutně tyto termíny, spíše zpřesňuje meziprostor, ve kterém se tyto dvě formy částečně prolínají. Proces hybridizace forem je pro současnou televizi typický, všechny existující teoretické modely je nutné podrobovat ověřování a revizi. Pět Calabresových narativních prototypů, završených serializovaným „neo-barokním“ typem, neruší kategorie série a seriálu, spíše operacionalizuje první z nich (sérii) do detailněji definovaných podkategorií.¹²³ I ty se ale, jak tvrdí

¹¹⁸ Mazdon a Hammond (HAMMOND, MAZDON, cit. 112.) v úvodních kapitolách své antologie naznačují, že hranice mezi termíny se již rozmlžila, naopak o možnost nacházet mezi formou série a seriálu znatelné rozdíly se opírá Butler (BUTLER, cit. 2.) či John Corner (CORNER, John. *Critical Ideas in Television Studies*. 1st edition. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999. s. 57–59. ISBN 0-19-874220-7.), opatrněji ji aplikuje například Creeber (CREEBER, cit. 13, s. 35–38).

¹¹⁹ Např. REIFOVÁ, Irena – BEDNAŘÍK, Petr. Televizní seriál - záhada popkulturního sebevědomí. *Mediální studia*, 3, 2008, č. 1. ISSN 1801-9978, s. 73.

¹²⁰ CORNER, cit. 118, s. 57.

¹²¹ CALABRESE, Omar. *Neo-baroque: A Sign of Times*. 1st edition. New Jersey: Princeton University Press, 1992. ISBN 978-0691031712.

¹²² NDALIANIS, cit. 114, s. 83-101. Ndalians na rozdíl od Calabreseho nevnímá zmíněných pět prototypů historicky, ve vývojové, evoluční řadě s překrývajícími se body, ale argumentuje pro jejich paralelní existenci v prostoru současného televizního dramatu.

¹²³ Termín neo-barokní v tomto případě představuje poetiku otevřeného díla a seriálového

Ndalianis, mohou v konkrétních případech prolínat a kombinovat.¹²⁴ Dichotomie série/seriál a pět narativních prototypů se tak nutně nevylučují, ale jsou spíše komplementární. Umožňují to, co pro zkoumání vztahů mezi díly či epizodami navrhuje Allrath, Gymnich a Surkamp, tedy popis konkrétních hybridních narativních forem na kontinuální ose ohraničené dvěma „extrémy“, tedy sérií a seriálem.¹²⁵ Pro účely tohoto textu budu pracovat s členěním narativních televizních forem do pěti základních kategorií: *izolovaný pořad*, *seriál*, *série*, *mini-série* a *antologie*.¹²⁶ U kategorie série, která je nejčastějším narativním typem používaným v případě kriminálního žánru, zohledním i výše uvedené rozšíření o pět narativních prototypů série, které uvádí Ndalianis.

Za historicky nejstarší variantu, blízkou tradici kinematografie, lze samozřejmě považovat první jmenovanou formu, tedy *izolovaný pořad* zahrnující i formu televizní inscenace či televizního filmu (ve smyslu vyprávění, postav a jejich motivací jsou obě uvedené kategorie analogické, rozdíl lze registrovat především na úrovni televizního stylu¹²⁷). S klasickým filmem má kategorie společnou potřebu důkladnější expozice, menšího množství hlavních protagonistů, přítomnost zodpovězení všech důležitých narativních hádanek. První variantou pracující s určitou formou dlouhodobě se rozvíjejícího vyprávění je *seriál*, pro který je typické zapojení kumulativního narativu, tedy „přelévání“ děje mezi po sobě jdoucími díly.¹²⁸ Následující díl končí tam, kde skončil předcházející, narativ v rámci jednoho dílu není soběstačný, tedy nedochází ke zodpovězení některých klíčových narativních hádanek.¹²⁹

myšlení (ECO, Umberto. Foreward. In CALABRESE, cit. 121), alternativu k lineárnímu aristotelskému narativnímu vzorci, tedy dále pod termínem neo-barokní rozumíme „ztrátu respektu k hranicím rámu“, ve smyslu narace a času vyprávění (viz NDALIANIS, cit. 114, s. 86).

¹²⁴ Tamtéž, s. 88.

¹²⁵ ALLRATH, Gaby – GYMNIC, Marion – SURKAMP, Carola. Introduction - Towards a Naratology of TV Series. In ALLRATH, Gaby – GYMNIC, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. 1st edition. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. s. 6. ISBN 1-4039-9605-9. S termíny série a seriál se navzdory jejich „ideálnímu“ charakteru stále pracuje v řadě autoritativních publikací, např. PEARSON, Roberta E. – SIMPSON, Philip. *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. 1st edition. London and New York: Routledge, 2001. s. 400. ISBN 0-415-16218-1.

¹²⁶ Obdobné členění představuje BUTLER, cit. 2. Při stručném definování jednotlivých kategorií dále vycházím i z publikace CREEBER, cit. 13. Z Butlerem představeného modelu nepoužívám kategorii *film původně natočený pro film a vysílaný v televizi*, jelikož předmět práce je definován jako původní televizní fikční tvorba. Naopak jeho model rozšiřuji o kategorii *antologie*, který není sice příliš častým typem, ale vykazuje unikátní charakteristiky a celkovou výstavbu televizního pořadu.

¹²⁷ Především jedno či vícekamerového systému snímání či z nich odvozených střihových postupů.

¹²⁸ Výraz *díl* používám záměrně jako odlišný od termínu *epizoda*, který se uplatňuje u televizní série. V tomto smyslu to částečně sblížuje mou koncepci s terminologií užívanou Holým (HOLÝ, Zdeněk. Editorial č. 65 – Kdo režiruje seriály? *Cinepur* 17, 2009, č. 65. ISSN 1213-516X.).

¹²⁹ Narativní hádanku považuji za klíčový prvek, kterým se vyznačuje struktura klasického narativu. Klasický narativ, stanovený hollywoodskými filmy v 30. letech, je stále sdílený coby norma i současnou narativní televizí, s dílčími rozdíly právě u televizních sérií a seriálů. Butler

Typickou součástí televizního textu je tudíž rekapitulace klíčových událostí z předchozích dílů na začátku toho nového. Pro postavy seriálů se otevírá možnost psychologické proměny v průběhu děje. Motivace postav bývají definovány na začátku seriálu (popřípadě řady),¹³⁰ ukončení řady často přináší zodpovězení většiny narativních hádanek, přičemž některé z těch klíčových zůstávají nezodpovězené či jsou stanoveny některé zcela nové. Žádné další hádanky nejsou na konci řady stanoveny v případě ukončení celého seriálu, je tedy zodpovězena nadřazená (hlavní) hádanka. Z výše uvedeného vyplývá, že v případě seriálu dochází k paralelnímu rozvoji různých narativních linií. Tyto linie jsou zpravidla vázány na konkrétní postavy, kterých se tak v seriálu objevuje větší množství, přičemž tedy i tyto postavy, tak jako narativní linie, nevykazují viditelnější hierarchický vztah.

V *sérii*, podobně jako v seriálu, jsou hlavní protagonist a či protagonisté divákovi dobře známi. Série ve své čisté podobě operuje s vyprávěním, které působí svébytně na úrovni jedné epizody – na začátku je stanovena nová narativní hádanka, klíčová pro danou epizodu, v závěru je tato hádanka zodpovězena. Osobní historie postav zpravidla není pro příběh epizody nijak důležitá, pro postavy tradiční série je dále typické to, že u nich nedochází k psychologickému vývoji či proměnám. Je-li pro vyprávění televizní série typické grafické znázornění v kruhu (vyprávění se z bodu A vrací zpět do bodu A), pro postavu je typické statické spočívání v bodu A, od expozice první epizody až do uzavření celé série. Tuto tradiční strukturu televizní série označuje Ndalianis jako první narativní prototyp televizní série s izolovanými epizodami propojenými přítomností stejných postav.¹³¹ U dalších prototypů podle ní dochází ke kombinaci tohoto prototypu s inovativními prvky, z nichž některé jsou dlouhodobě typické pro seriál. Za tyto hlavní prvky lze obecně považovat přítomnost nějaké nadřazené narativní linie společné pro sezónu či celou sérii, relevanci minulých událostí, psychologické proměny postav, časovou neohraňovanost vyprávění a zmnožení narativních center. U druhého prototypu je podle Ndalianis klíčová přítomnost společného narativního cíle pro celou sérii, u třetího prototypu možnost vnitřní proměny hrdinů a zrušení celkového časového rámce. Stále lze ovšem u obou variant identifikovat relativně soběstačné epizody disponující nějakou unikátní zápletkou a uzavřeným časem. Čtvrtý narativní prototyp definuje Ndalianis pomocí termínu palimpsest,¹³² tedy jako variaci na rozpoznatelné téma či motiv, přičemž cílem každé následující variace je nějakým způsobem překonat tu předešlou. Tato varianta se vykazuje důrazem na hlavního protagonistu či protagonisty, důležitou součástí divácké recepce je v tomto případě to, co

(BUTLER, cit. 2) uvádí těchto sedm základních komponent: protagonista, expozice, motivace, hádanka, řetězení událostí, klimax, rozřešení.

¹³⁰ Výraz *řada* představuje souhrn dílů či epizod ohraničených jednou vysílací sezónou. Analogický je i někdy používaný termín *sezóna*. Zpravidla se jedná o 12 či 24 dílů/epizod.

¹³¹ NDALIANIS, cit. 114.

¹³² Palimpsest ve svém původním významu představuje pergamenový list, z něhož bylo možno vyškrabat původní text a napsat zcela nový. Tento termín se posléze etabloval v literárních studiích a představuje určitou formu intertextuality, kdy pod novým textem nacházíme jeho starší verzi, tedy registrujeme „prosvítání „ předchozího textu.

Ndalianis nazývá „aktivní participací na estetice opakování skrze variaci na téma“¹³³ a schopnost rozpoznat překonané předchozí varianty, které položily rozeznatelné základy a schémata. Nakonec, pátý prototyp autorka nazývá „sérií coby seriálem“.¹³⁴ Zde figuruje vícečetný hlavní hrdina, jednotlivé postavy se v průběhu série vyvíjejí, mnohem větší důležitost, než v předešlých případech, hraje osobní historie hrdinů. Série je potenciálně nekonečná a neexistuje žádná klíčová narativní hádanka. Tento typ je nositelem nejvýraznějších neo-barokních prvků – polycentrismu či nelineárních sekvencí. V tomto se blíží hypertextové logice zmnožených narativních center. Ndalianis tedy vytváří narativní modely, které mnohem přesněji reflektují skutečnou povahu současné televizní série, ale i tak zůstávají do určité míry ideálními typy, které v konkrétních případech vykazují znaky více modelů či naplňují jen některé znaky své kategorie.

V *mini-sérii* se realizuje vyprávění na větší časové ploše několika dílů (nejčastěji čtyř až sedmi), což jí dává oproti izolované formě televizního filmu potenciální možnosti větší detailizace prostředí, postav a událostí, zároveň je však vyprávění oproti tradičnímu televiznímu seriálu stále relativně uzavřené – jako diváci si průběžně uvědomujeme implicitně přítomné směřování k vyvrcholení celého příběhu, jeho konečnost. Mini-série má obecně vyšší kulturní status (mnohdy se jedná o adaptace známých literárních předloh), je pro ni typická sevřená forma známá z filmu či literatury a nabízí zároveň možnost přisoudit text konkrétnímu autorovi (režisérovi, scenáristovi).¹³⁵

Posledním mnou uvažovaným typem je televizní *antologie*. Povaha jejich jednotlivých epizod se blíží první variantě izolovaného textu, tedy narativu zapojujícího expozici nových postav a prostředí a uzavírajícího většinu narativních hádanek, pokud není tvůrčím záměrem nechat některé linie nezodpovězené. Tyto epizody ovšem jsou zahrnuty do celkového rámce pořadu, tedy je přítomný určitý mechanismus ustanovující sériový charakter pořadu. Kromě stabilního časového slotu ve vysílacím schématu jsou tradičními postupy důraz na prvek autorství či tvůrčí záměr (například přizvání známých režisérů k natočení jedné epizody) nebo autorskou záštitu (s žánrem svázané autority, která se sice podílí zcela omezeně na výsledných epizodách, ale zaštituje svým jménem celý projekt a zpravidla jej i uvádí).¹³⁶ Jedním z mechanismů je propojení jinak izolovaných příběhů přítomností vedlejší postavy, jejíž funkce neleží v příběhu samém, ale právě jen v zastřešující úrovni celé antologie, případně mohou být příběhy spojeny nějakým tematickým či stylovým konceptem ve smyslu různých variant na podobné téma, ovšem vždy s novými postavami (v tom tkví rozdíl oproti čtvrtému narativnímu prototypu televizní série.)

¹³³ Tamtéž, s. 95

¹³⁴ Tamtéž, s. 96.

¹³⁵ Mini-sérii se více věnuje především CREEBER, cit. 13, s. 35–38.

¹³⁶ Tamtéž.

Strukturní prvky televizní série a seriálu

Při analýze konkrétních narativních a žánrových schémat televizní fikce je možné uvažovat o některých unikátních vlastnostech televizních forem, které je odlišují od filmu a literatury. Analyticky přínosný může být zájem o specifické konstrukční prvky televizního textu (v tomto případě ve smyslu jednoho izolovaného textu, tedy epizody či dílu). Televizní sériové texty totiž často vychází ze specifických potřeb úsporné rekapitulace (oživení encyklopedie diváckých znalostí fikčního světa pořadu), rychlého navozování žánrových očekávání, rituální „aktivizace“ diváka, potřeby podněcování ke sledování dalších dílů či ze samotné logiky segmentární výstavby narativu¹³⁷. Z tohoto důvodu lze v televizních narativech registrovat přítomnost některých pro televizi charakteristických konstrukčních prvků. Přítomnost či absence těchto typických prvků, jejich proporce a samozřejmě formální charakteristiky jsou textuálními vlastnostmi, kterých si lze všimnout nejen v kontextu jednotlivých pořadů, ale i v kontextu obecnějších žánrových paradigmat.

Pro účely této práce si stanovuji soubor základních a velmi obecně formulovaných strukturních prvků televizního narativu. Do tohoto souboru řadím: teaser¹³⁸ či pre-title sekvenci, rekapitulaci minulého dílu (recap), titulkovou sekvenci, flashforwardovou koláž¹³⁹, příběhové jádro (tedy samotné „tělo“ pořadu), které může dále obsahovat mini-klimax či mini-cliffhanger coby samostatný strukturní prvek, dále závěrečný cliffhanger, „dovětek“ kombinovaný se závěrečnými titulky¹⁴⁰ a upoutávku na příští díl či epizodu. V analytické části zohledním především zvláštní význam titulkové sekvence, která je neodmyslitelnou součástí všech televizních pořadů a coby svébytný textuální prvek má potenciál odrážet i případné evoluční proměny žánru.¹⁴¹

¹³⁷ Viz poznámka o televizním toku a dramaturgickém uzpůsobení pořadů do menších, soběstačných útvarů, nesoucích nějaký konkrétní význam či atmosféru (viz cit. 111.)

¹³⁸ Někdy je tento prvek uváděn také pod termínem „cold open“. Termín označuje zpravidla kolem dvou minut trvající scénu přímo předcházející titulkové sekvenci, přičemž jejím cílem je dostatečně přitáhnout pozornost diváka, atraktivizovat jej, aby nepřepnul na jiný kanál. Podle producentů příruček na to má teaser zhruba čtyřicet vteřin. Tento prvek je typický především pro epizodické vyprávění televizních sérií. Viz ALLRATH – GYMNIČH – SURKAMP, cit. 125, s.12.

¹³⁹ Srov. KORDA, Jakub: Vesmírná opera už není, co bývala - *Battlestar galactica Cinepur*, 17, 2010, č.70, s. 16–17. ISSN 1213-516X.

¹⁴⁰ Je to prvek typický například pro žánr sitcomu, kdy je během závěrečných titulků „dohrána“, některá z nastolených humorných zápletek. Jindy se může jednat o zapojení voice-overu, který divákům představí děj příštího dílu, jak se tomu děje například v policejním seriálu *Beze stopy* (*Without Trace*, 2002-2009). Oba postupy musíme vnímat jako součást programovacích strategií, které slouží k překlenutí prostoru mezi po sobě jdoucími pořady (eliminuje riziko přepnutí tím, že obdaňuje titulkovou sekvenci atraktivním materiálem), respektive překlenutí týdenního prostoru mezi díly v případě druhé uvedené strategie.

¹⁴¹ Titulkovou sekvenci registrujeme od prvopočátků kinematografie, kdy jednoduché titulky označovaly název filmu, případně členy štábu a jméno produkční společnosti. Byla současně indikátorem začátku (samozřejmě i konce) filmu. Titulková sekvence pochopitelně procházela a prochází svým „evolučním vývojem“. S nástupem zvuku se ujala konvence doprovázet titulkovou sekvenci hudebním doprovodem, zásadním momentem pro mainstreamovou kinematografii a titulkovou sekvenci jako tradiční součást jejich produktů byl později nástup televizního média v 50. letech. Televize přetáhla kinematografii velké množství diváků a ta na novou konkurenci logicky reagovala posílením těch formálních aspektů, které nebyly dostupné

Titulková sekvence je zpravidla esencí klíčových tematických a stylových poloh pořadu a komunikuje atmosféru příběhu, který následuje. Možné je proto vnímat tento útvar televizního textu jako do jisté míry samostatný a naprosto běžná je dnes například snaha pojmenovávat nejlepší titulky televizní historie, stejně jako nejlepší série a seriály.¹⁴² V rámci terminologie Johna Ellise¹⁴³ můžeme titulkovou sekvenci chápat jako svébytnou jednotku (segment) a můžeme se snažit pojmenovat její specifické funkce, konvenční typy a její „jazykové figury“.¹⁴⁴ Právě proto se budu titulkovým sekvencím věnovat v rámci analytické části a sledovat jejich funkci v celkovém vyprávěcím systému konkrétních televizních sérií.

televiznímu médiu. Důraz na spektakularitu studiové filmové produkce se projevil právě i v titulkových sekvencích, jejichž stopáž se prodloužila, přičemž funkcí bylo demostrovat kvalitu a prestiž filmového obrazu zapovězenou „nedokonalé „ technologii televizní natáčecí techniky a domácích přijímačů. Spektakularita úvodních filmových titulků ale zanedlouho ovlivnila i televizní produkční praktiky. Strohé znělky typu *Dragnet*, kde se za titulního hudebního motivu objevuje v krátkém záběru odznak seržanta losangeleské policie, v 60. letech nahradily již výrazně poutavější znělky. Titulková sekvence pak samozřejmě často byla produkčně v přepočtu několikanásobně nákladnější než pořad samotný. Ve zminěné dekádě byla alespoň americká televize výrazně ovlivněná filmovými titulky kladoucími důraz na unikátní grafickou koncepci, na což měl podle mnohých vliv především Saul Bass (autor titulků k filmům *Psycho* /*Psycho*, 1960/, *Na sever severozápadní linkou* /*North by North-West*, 1959/, *Závrat'* /*Vertigo*, 1958/ či *West Side Story* /*West Side Story*, 1961/). Specifický logotyp a současně i jednoznačně rozeznatelný hudební motiv se brzo stal základem každé promyšlené seriálové titulkové sekvence.

¹⁴² Například na významném serveru tv.com – viz *tv.com* [online] LEE, Stefanie: The Top 15 TV Title Sequences. 8.10.2009 [cit. 5.8.2010], dostupné na [www: <tv.com/the-top-15-tv-title-sequences/story/18714.html?tag=search_results;title;7>](http://www.tv.com/the-top-15-tv-title-sequences/story/18714.html?tag=search_results;title;7)

¹⁴³ ELLIS, cit. 76.

¹⁴⁴ Přehled nejtypičtějších tropů a figur, velmi přínosný i pro analýzu titulkových sekvencí kriminálních žánrů, lze nalézt na: *Tv.tropes & idioms* [online], [cit. 5.8.2010], dostupné na [www: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TitleSequence>](http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TitleSequence).

3. TELEVIZNÍ KRIMINÁLNÍ DRAMA JAKO ŽÁNROVÁ KATEGORIE

Tato kapitola bude zacílena na vytvoření pracovního taxonomického modelu kriminální fikce. Konkrétním cílem se stane snaha popsat „ideální“ modelové subkategorie kriminálních příběhů a formulovat jejich základní schémata a postupy. Tuto snahu vnímám jako obhajitelnou v intencích estetických přístupů k žánru. Jejich uživatelé usilují o popis dynamického vztahu mezi konvencí a inovací u konkrétních žánrových textů, tedy o pojmenování trvalých i proměňujících se konstitučních žánrových prvků individuálního pořadu (na úrovni témat, narativu, stylu, postav, strukturálních vztahů atd.). Konvenčním vzorcem v tomto případě budu rozumět textuální charakteristiky opakovaně se objevující u velkého množství pořadů, respektive prvky, které jsou stabilně traktovány v odborném kritickém diskurzu zabývajícím se kriminální fikcí. Právě skrze tuto ideální taxonomii budu v analytické části kategorizovat vybrané pořady a konfrontovat jejich formule s ideálními definicemi.

Pracovní model televizního krimi žánru

Jak bylo již dříve uvedeno, žánry, jejich různá pojmenování a konkrétní definice nejsou zcela stabilní a nutně univerzální kategorie. Prochází „kritickou evolucí“ a jsou různými způsoby používány napříč různými oblastmi vstupujícími do celého procesu produkce a konzumpce kulturních produktů. Mezi čtyři klíčové oblasti, které operují s nějakou formou žánrové taxonomie, patří: 1. oblast televizní produkce, 2. oblast televizního programování, 3. oblast divácké recepce, 4. oblast kritické a akademické reflexe televize.¹⁴⁵

Pro televizní průmysl je žánr důležitým termínem při zadávání produkčních zakázek, při realizaci akvizic, při vnitřním členění programu televizní stanice, pro formulaci marketingových strategií a programového formátu¹⁴⁶ i pro realizaci kontrolních a legislativně předepisovaných procesů. Například v rámci Evropské unie existuje klasifikační schéma pro rozhlasové a televizní pořady jménem Escort. Ačkoli dokument samotný neoperuje s termínem „žánr“, v anotaci dokumentu, zpracované samotnou European Broadcasting Union, se objevuje zmínka o definici programů, konceptu veřejné služby a žánrů. Dokument pracuje s multidimenzionální klasifikací pořadů podle záměru, formátu, obsahu, zamýšlené cílové skupiny a původu (TV, film, studio, studio/živě, živě z místa konání...), jejíž použití částečně odpovídá struktuře nadřazených kategorií, žánrů a subžánrů, jak je zpravidla používá běžná televizní kritika. Struktura však prozrazuje zcela odlišný účel klasifikace. Například tedy pro tradiční formy akčně pojetého policejního

¹⁴⁵ Srov. CREEBER, cit. 13, s. 5.

¹⁴⁶ Termínem označují sebedefiniční strategii televizních kanálů, tedy marketingový nástroj pro odlišení své značky od konkurence. RUSNÁK, Juraj. *Textúry elektronických médií: vývoj a súčasný stav*. 2. vydanie. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove, 2010. s. 77–80. ISBN 978-80-555-0200-7.

seriálu by v tomto multidimenzionálním systému vznikl takovýto popis: *Bavit | Fikce - Hrané drama | Všeobecné nenáročné, populární drama - Akce - Policejní, detektivní | Věkové skupiny – Dospělí, Pohlaví – Především pro muže, Zeměpisné – Všeobecné, Etapy životního stylu – Svobodný, Pár | Vyroben ve studiu, Vyrobeno v exteriéru; Editováno.*¹⁴⁷

Samozřejmě takové členění a takový typ informací se evidentně zcela rozchází s užitím konceptu či termínu žánru samotnými příjemci, pro něž slouží například k orientování se v supertoku televizního programu,¹⁴⁸ komunikaci s televizními kanály či pro přidružené divácké recepční aktivity (od prosté debaty o pořadech přes příslušnost k zájmovým skupinám až po konstrukci vlastních fanfiction textů). Pro akademickou a žurnalistickou reflexi má koncept žánru velký význam pro parcelaci nesmírně obsáhlé oblasti televizní tvorby na lépe uchopitelná dílčí témata, pomáhá popisovat intramediální i intermediální vazby projevující se na úrovni jednotlivých pořadů¹⁴⁹ a samozřejmě legitimizuje obor díky svébytným analytickým postupům a pojmům. Chápání konceptu žánru a definice jeho konkrétních kategorií není nutně napříč těmito oblastmi jednotná. Vzhledem k množství kontextů, v nichž se s konceptem žánru nakládá, a samozřejmě také vzhledem k různým funkcím, které může koncept televizních žánrů naplňovat, bude výstupem této kapitoly pracovní verze definice televizního kriminálního dramatu (v práci budu používat také termín televizní krimi) a vymezení jeho dalšího vnitřního členění na subžánrové kategorie.¹⁵⁰

O pracovní verzi definici hovořím z toho důvodu, že neexistuje jednotné ustavení názvů jednotlivých kategorií a podkategorií, od nich se odvíjejících konvencí a formulí a samozřejmě jakákoli taxonomie podléhá historickým proměnám. Například Brian Rose¹⁵¹ zmiňuje kategorie policejního dramatu (police show) a detektivního dramatu (detective show),¹⁵² ve sborníku

¹⁴⁷ Viz *ESCORT 2007 – EBU System of Classification of Radio and Television Programmes*. [online], European Broadcasting Union. [cit. 24.7.2010], dostupné na [www: <http://tech.ebu.ch/publications/tech3322>](http://tech.ebu.ch/publications/tech3322).

¹⁴⁸ Používám termín supertok v souladu s významem, který mu přisuzuje Jensen - viz JENSEN, Klaus Bruhn. Reception as Flow. In CORNER, John - HARVEY, S. (eds.). *Television Times: A Reader*. 1st edition. London: 1996, s. 187–198. ISBN 0-340-65233-0.

¹⁴⁹ Intra a intermediální mechanismy se často realizují právě na ose žánru či jsou skrze žánrové hledisko definovatelné. Koncept inter a intramediálních vazeb televizních pořadů vysvětluje např. ALLRATH, Gaby – GYMNICH, Marion – SURKAMP, Carola. Introduction: Towards a Narratology of TV Series. In ALLRATH, Gaby – GYMNICH, Marion (ed.), *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1-4039-9605-9, s. 35–38.

¹⁵⁰ V tomto bodě nemohu souhlasit s názory, které považují za uplatnitelné pouze ty definice, které jsou sdílené samotnými diváky. Uvedené tři oblasti (produkce a distribuce, diváci, akademická oblast) jsou suverénní a nakládají s definicemi a pojmy pro účely vyplývající ze jejich diskurzu.

¹⁵¹ ROSE, cit. 13.

¹⁵² Viz ROSE, tamtéž. Na terminologický problém narážíme už v případě překladu termínu *show*. Používám český termín *drama*, protože termín *police show* se neliší od termínu *police drama*, které je taktéž používáno řadou autorů. Ty typy pořadů, které jsou situovány do prostředí policie, ale mají komediální ladění, jsou řazeny do kategorie sitcom, televizního skeče, hudební komedie. Snažím se zároveň vyhnout použití termínu policejní seriál, protože považuji za funkční rozlišovat mezi sérií a seriálem, tedy dvěma různými formami uspořádání televizních pořadů. Toto rozlišování zatím není v českém kritickém prostředí zavedené, což ale

editovaném Glenem Creeberem se objevuje vedle policejní série i kategorie akční série, v jejímž případě autor statě, Toby Miller, uvádí příklady několika sérií s vyšetřujícími policisty v centru dění.¹⁵³ Tento subžánr se „zaměřuje na akci spíše než na postavy“, přičemž tuto charakteristiku vykazují i řada sérií z policejního prostředí. Jako příklad Miller uvádí sérii *Inspektor Regan* (The Sweeney, 1975-1978), v níž jde spíše o zobrazení násilí než o proces vyšetřování.¹⁵⁴ Tyto kategorie musíme ale dále vymezit i vůči dalším, často používaným termínům, jakými jsou soudní drama, policejní procedurál, kriminální thriller či subžánry zaměřené na plánování zločinu, nazývané nejčastěji gangsterka nebo kriminálka, dále také vůči hůře přeložitelné kategorii „mystery“, která slouží především jako nadřazená těm doposud uvedeným.

Poslední uvedená kategorie trpí značnými odchylkami v užívaných významech. Zpravidla se používá pro označení kategorie fikčních textů zahrnujících pátrání po záhadě, které provádí vyšetřující postava s cílem zjistit průběh a pachatele určitého zločinu. K termínu mystery se v tomto smyslu váže pojem skládačka (puzzle). Termíny tak v jádru odkazují k příběhům s geniálním detektivem, který na základě indicií sestavuje obraz proběhlých událostí, původně zahalených tajemstvím.¹⁵⁵ V tomto ohledu je tak termín mystery synonymem detektivního příběhu,¹⁵⁶ jindy narážíme na použití termínu mystery jako synonyma pro označení detektivního i policejního dramatu.¹⁵⁷ Jak jsem ale uvedl, v řadě případů se používá termín mystery současně jako nadřazená kategorie zahrnující i policejní dramata, respektive všechny příběhy vystavěné kolem snahy vyřešit záhadu, tedy ne nutně vázané na procesy páchání, odhalování či potlačování zločinu, které stojí v jádru kriminálního žánru. Kategorie tak často splývá s termínem thriller.¹⁵⁸ V tomto výkladu ovšem do kategorie mystery spadají i příběhy pracující s nadpřirozenými prvky,¹⁵⁹ tedy elementem cizorodým pro tradiční policejní a detektivní příběhy, v nichž je pátráno po pachateli zločinu. Vstup nadpřirozených prvků byl v rámci detektivní literatury zpravidla zapovězen, jak to ostatně bylo preskriptivně zformulováno samotnými autory v období „zlatého věku detektivky“,¹⁶⁰ tedy v meziválečném období, kterému v literatuře

nepovažují za určující, naopak spíš omezující.

¹⁵³ MILLER, Toby. The Action Series. In CREEBER, cit. 13.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 17.

¹⁵⁵ Základy takové struktury vyprávění byly položeny v literatuře autory jako Edgar Allan Poe - viz SCAGGS, cit. 16.

¹⁵⁶ Takto jej používá například Scaggs (SCAGGS, cit. 16, s. 33–50.).

¹⁵⁷ Například DELAMATER, Jerome H. - PRIGOZY, Ruth (ed.). *The Detective in American Fiction, Film, and Television*. 1st edition. Westport and London:1998. ISBN 0-313-30463-7.

¹⁵⁸ Viz TODOROV, Tzvetan. The Topology of Detective Fiction. In LODGE, David – WOOD, Nigel (eds.). *Modern Criticism and Theory: A Reader*. 2nd edition. White Plains, NY: Longman, 1999. ISBN 0-582-31287-6.

¹⁵⁹ Kupříkladu televizní série *Lovci duchů* (Supernatural, 2005-?) a řada dalších.

¹⁶⁰ Nejznámější preskripční pravidel představuje KNOX, Ronald A. Detective Story Decalogue. In HAYCRAFT, Howard (ed.) *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. 2nd edition. New York: Carroll & Graf, 1992. (poprvé vydáno 1946). s. 189–93. ISBN 0-8818-4878-6; VAN DINE, S. S. Twenty Rules for Writing Detective Stories. In HAYCRAFT, Howard (ed.). *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. 2nd edition. New

dominovala plejáda soukromých detektivů. Termín mystery (respektive jeho překlad) proto kvůli jeho vágní a proměnlivé definici nebudu dále zahrnovat do modelu televizní krimi. Samozřejmě bych mohl argumentovat i nulovou tradicí, kterou má použití tohoto pojmu v česky psané odborné literatuře. Tuzemská tradice kritického přístupu k televiznímu médiu je ovšem obecně nedostačující. Termín „záhadologie“, který sporadicky cirkuluje v populárním diskurzu, považuji za neobratný a hlavně v rozporu s mým chápáním kriminálních narativů.

Z důvodu výše uvedené nejednotnosti termínů a definic žánrových subkategorií vytvořím jednoduchý pracovní taxonomický model, jehož účelem je umožnit efektivněji kategorizovat konkrétní příklady, stanovovat vztah jejich textových aspektů ke konvencím jednotlivých skupin a popřípadě v závěru i pojmenovat některé specifické prvky tuzemské televizní produkce. Klíčovým definičním kritériem zastřešující kategorie televizního kriminálního dramatu bude centrální role zločinu ve vyprávění (ve všech uvažovaných fázích, od přípravy po odhalování a trestání zločinu),¹⁶¹ jako primární prvek pro členění na další subkategorie poslouží status hlavního protagonisty či protagonistů. Od profesní role hlavního protagonisty v diegetickém světě (jeho vazeb na oficiální instituce) se bude odvíjet pojmenování těchto subkategorií. U nich se dále pokusím stanovit především konvenční narativní vzorce zahrnující i motivaci postav, dalšími relevantními definičními prvky bude především prostředí, případně další aspekty televizního stylu.

Definiční prvky kriminální fikce

Televizní pořady ve svém celkovém souhrnu bývají zpravidla členěny do základních „superkategorií“. Například Butler dělí diskurz televize na narativní a nenarativní formy,¹⁶² za funkčnější však považuji spíše termín fikční (fiction) a faktuální (faction) televize,¹⁶³ který používá Creeber a další.¹⁶⁴ Právě kategorie fikčních pořadů je výchozím kritériem pro vymezení okruhu pořadů relevantních pro tuto práci, přičemž kategorii televizní fikce můžeme dále dělit na tři základní podkategorie: drama, melodramatické žánry a komediální

York: Carroll & Graf, 1992. (poprvé vydáno 1946). s. 189–193. ISBN 0-8818-4878-6. U Knoxe je to hned druhý bod jeho desatera: všechny nadpřirozené nebo nepřirozené faktory jsou zcela vyloučeny. Van Dine taktéž formuluje požadavek na racionální vysvětlení – jeho dvacet bodů, které ovšem byly následníky často vyvraceny, stručně shrnuje Todorov (TODOROV, cit. 16, s. 107.).

¹⁶¹ Jestliže Butler tvrdí, že obecně rozlišujeme tři typy definičních prvků televizních žánrů – předpokládanou emocionální reakci diváků, styl, narativ a téma – tak poslední jmenovaná úroveň bude zásadní pro hledání konvenčních schémat televizní krimi. Viz BUTLER, cit.2, s. 432.

¹⁶² BUTLER, cit. 2.

¹⁶³ U fikční televize je klíčovým definičním prvkem konstruování fikčního světa, fiktivních postav a událostí. U faktuální televize hraje roli víra diváka, že svět, který je samozřejmě také konstruovaný médiem, má reálného referenta v historické realitě. Televizní forma faktuálních žánrů samozřejmě může využívat narativní postupy, stejně jako nenarativní.

¹⁶⁴ CREEBER, cit. 13, HILL, Anette. *Reality Tv - Audiences and Popular Factual Television*. London and New York: Routledge, 2005. ISBN 0-415-26152-X.

žánry.¹⁶⁵ Kriminální fikci pak řadíme do první jmenované podkategorie, tedy fikčního dramatu.

Za definiční prvky kriminální fikce považují centrální roli zločinu v jeho různých procesuálních fázích (v tomto tedy zastávám relativně široké vymezení kategorie krimi)¹⁶⁶ a přítomnost postav angažovaných v těchto aktivitách v centrálních rolích vyprávění. Za fáze, v nichž může ležet jádro kriminálního příběhu, lze považovat: plánování zločinu / spáchání zločinu / vyšetřování / vyhýbání se spravedlnosti / odhalení pachatele / soudní proces. Za hraniční formy bychom mohli označit fáze výkon trestu / útěk z vězení. Mezi postavy, které jsou jedním z definičních prvků kriminální fikce, řadím následující: zločinci / vyšetřovatelé / obhájci / prokurátoři / soudci, vyšetřující soudci / podezřelí / obžalovaní / oběti / svědci zločinu / informátoři / trestanci. Výše uvedené fáze a postavy představují část možného repertoáru prvků (konstituentů žánrové formule), z kterého čerpají konkrétní texty spadající do oblasti kriminální fikce. Budou pro mě klíčové z hlediska logiky základní taxonomie kriminálních subžánrů. Konkrétní subkategorie kriminální fikce mohou být samozřejmě spoludefinovány dalšími prvky a jejich rozpětí je poměrně široké a nesourodé. Pro bližší osvětlení povahy a významu těchto znaků na poli kriminální fikce se přidržím definic Nicka Laceyho,¹⁶⁷ který za základní žánrové konstituční prvky považuje mimo jiné typy postav, prostředí, ikonografii, narativ a téma. Tyto prvky a jejich možný význam pro definování kriminální fikce přiblížím na následujících stranách.

Postava

Typ hlavního protagonisty je hlavním kritériem pro členění kriminální fikce na dílčí kategorie. Názvy těchto subkategorií jsou často přímo odvozeny od statusu hlavního protagonisty či skupiny protagonistů, mnohdy je status či jméno postavy přímo v názvu samotného pořadu. Právě postavy jsou důvodem, proč se diváci opakovaně vrací ke sledování podobných si příběhových schémat. V kriminálním žánru, který má ve svém základu půdorys morality, jsou samozřejmě postavy klíčovými nositeli určitých kulturních významů, hodnot a norem. Prosociální i antisociální významy jsou tu vázány na

¹⁶⁵ Tamtéž.

¹⁶⁶ Například Kokeš si stanovuje tři definiční body kriminální fikce, které vymezují jeho oblast zájmu. Podmínky v jeho případě zní: „1. události související s případem musejí mít před započítím vyšetřování uzavřený charakter, 2. protagonista vyprávění – vyšetřovatel – je oficiálně nebo na základě obecnější dohody pověřený pátrat po příčinách, které vedly ke stavu, jenž toto pátrání inicioval, 3. proces vyšetřování a snaha rekonstruovat události definující případ tvoří jádro vyprávění, které pak může být rozvíjeno prostřednictvím soudního přelíčení, nikoli obráceně. (viz KOKEŠ, cit. 93, s. 16–19, zkráceno). Takto eliminuje řadu soudních dramát, kriminálních thrillerů spočívajících v přípravě zločinu, gangsterky, vězeňská dramata apod. Šířeji pojímá termín kriminální fikce například Scaggs, který v souvislosti s ním zmiňuje kriminální thriller, který se odklání od Kokešovy definice, dále protikonspirační žánr, příběhy s postavou gangstera, či historickou fikci s vyšetřováním (viz SCAGGS, John: cit. 16). Špionážní příběhy řadí do kriminální fikce David Seed (SEED, David. *Spy Fiction*. In PRIESTMAN, cit. 37, s. 115–134.)

¹⁶⁷ LACEY, cit. 14.

konkrétní konstrukce zločinců a ochránců zákona. Navzdory často přítomným dokumentaristickým tendencím některých subžánrů je vždy nutné o těchto pořadech, jejich zápletkách i postavách uvažovat jako o symbolických konstrukcích.

Na úrovni postav je odlišnost symbolického prostředí a reálného světa například Johnem Sumserem vysvětlována pomocí sociologického konceptu rolí a konceptu sociálních typů, které jsou jím situovány do opozice.¹⁶⁸ Uvádí, že teorie rolí je uplatnitelná ve vztahu k celostní identitě coby proměnlivé totalitě rolí, které člověk přijímá, odmítá či si je vytváří v průběhu své životní dráhy. Identita je tak sumou rolí, je ve své podstatě fluidní a hráč rolí od rolí samotných je oddělený.¹⁶⁹ Podle Sumsera se v symbolickém světě kriminální fikce nesetkáváme s hráči a s repertoárem potenciálních rolí, které mohou přijímat, setkáváme se podle něj pouze s rolemi.¹⁷⁰ Symbolický svět je tedy mnohem blíže tomu, co je nazýváno konceptem sociálního typu¹⁷¹ – ten se vzdaluje obrazu individua obdařeného fluidním souborem rolí a naopak představuje statictější a permanentní určení typu osobnosti a charakteristického typu chování. Popsaná konfrontace teorie rolí a teorie sociálních typů je zajímavá pro úvahu o konstrukci postav, k polemice ale vybízí Sumserovo jednoznačné odmítnutí první z nich ve vztahu k symbolickému prostředí. Podle Sumsera v televizní fikci můžete být policistou či lékařem, ale nemůžete hrát roli doktora či policisty. V televizi podle něj „(...) není nic za fasádou. Není tam nic výstředního, nepředvídatelného, žádné shody okolností.“¹⁷² Proti tomuto názoru lze namítnout, že kriminální fikce sice nutně pracuje se schematizací a stereotypizací, těžko ale tváří v tvář konkrétním příkladům¹⁷³ můžeme hovořit o přítomnosti pouhých sociálních typů, spíše příklonu konkrétních fikčních textů k jedné z uvedených teorií. Svou roli mimo jiné může sehrát také modulace celkového narativu pořadu, klonící se k sériové či naopak seriálové formě. U druhé jmenované, která vykazuje příklon k psychologické proměně hrdinů, může docházet právě k projevům fluidní konstrukce postav. Tyto dvě různé polohy (identita tvořená souborem rolí

¹⁶⁸ Viz SUMSER, John. *Morality and Social Order in Television Crime Drama*. 1st edition. Jefferson and London: McFarland & Comp., 1996. ISBN 0-7864-0125-7.

¹⁶⁹ Přičemž existují dva výklady vztahu hráče k jeho rolím – pasivní (konsenzuální), kdy pasivně přijímáme role a očekávání s nimi spojená, či aktivní, kdy jsme si vědomi očekávání spojených s námi hranou rolí, ale uzpůsobujeme proces hraji našim zájmům (MARSHALL, Gordon. *Dictionary of Sociology*. 2nd edition. Oxford: Oxford University Press, 1998. ISBN 0-19-280081-7.).

¹⁷⁰ Viz SUMSER, cit. 168, s. 33-35.

¹⁷¹ Tamtéž. Specifikace vztahu teorie sociálních typů k teorii rolí a dalším konceptům - viz ALMOG, Oz. The Problem of Social Type: A Review. In *Electronic Journal of Sociology* [online], 1998, [cit. 20.8.2011], dostupné na [www: <http://www.sociology.org/content/vol003.004/almog.html>](http://www.sociology.org/content/vol003.004/almog.html). ISSN 1198-3655.

¹⁷² Tamtéž, s. 35.

¹⁷³ Vědomí postav o tom, že jsou hráči přijímajícími různé role, a vědomí o tom, že s očekáváními spojenými s těmito rolemi mohou počítat a kalkulovat, není v současné kriminální fikci neobvyklé. Výborným příkladem je seriál *Dexter* (Dexter, 2006-?), jeden z nejcitovanějších policejních seriálů vůbec – *Miami Vice* – dokonce koncepčně pracuje právě se vztahem protagonistů k jejich rolím v rámci prostředí „dobro vs. zlo „. Srov. BUTLER, cit. 2, s. 109–137.

versus sociální typ) se mohou stát vhodným nástrojem pro analýzu konstrukcí postav v konkrétních textech. Pro kriminální fikci toto může mít zajímavé konotace, protože intenzivnější příklon autorů fikčních textů k pojetí postav coby hráčů přijímajících role může případně oslabovat moralizující potenciál tohoto konkrétního symbolického prostředí.

Velmi přínosnou metodou pro analýzu žánrových struktur kriminální fikce se může stát také koncept pěti typů hlavních hrdinů fikčních příběhů - model inspirovaný koncepty Northopa Frye použil James Chesebro ve své studii věnované typům komunikačních aktů v populárních televizních sériích.¹⁷⁴ Těchto pět typů definuje skrze dvě proměnné: zaprvé porovnává zjevnou inteligenci centrální postavy s divákovou inteligencí, zadruhé pojmenovává schopnost centrální postavy kontrolovat okolnosti příběhu. Tyto dvě proměnné pak vytváří celkem pět komunikačních systémů, které Chesebro popisuje takto. V *ironickém* systému je hrdina intelektuálně podřadný a méně schopný kontrolovat situaci, než je publikum samotné. V *mimetickém* systému je hrdina „jedním z nás“, intelektuálně srovnatelný s diváky. Stejně tak i míra kontroly okolností ve světě příběhu je totožná s publikem, hrdinové čelí podobným problémům a situacím a disponují stejnými schopnostmi. *Na vůdce zaměřený* systém operuje s protagonistou intelektuálně nadřazeným běžným schopnostem publika, ovšem této nadřazenosti je docíleno pouze díky speciálnímu vzdělání a tréninku, osobnostním dispozicím apod. Každopádně postavy v tomto systému jsou vystaveny stejným podmínkám jako diváci, ale bývají zde symbolicky vytvořeny situace, které publikum považuje za neřešitelné, a hrdina-vůdce musí vykonat činy, kterými je takový nastolený problém vyřešen. *Romantický* systém pracuje s protagonistou vybaveným podivuhodnou odvahou, on je idealizovanou a často mysteriózní osobností. V příběhu má k dispozici nějaký symbolický systém, který mu umožňuje v porovnání s ostatními operovat s více prvky ve svém prostředí a s větším účinkem, tedy realizovat efektivnější formy jednání, než běžné osoby (a diváci). A nakonec, *mytický* systém představuje podle Chesebra hrdinu z podstaty svého druhu nadřazeného ostatním co do intelektu, stejně jako mírou kontroly podmínek prostředí. Autor uvádí příklad křesťanství, a to jako komunikačního systému, v němž „slovo boží“ reprezentuje úroveň nadřazené inteligence, která běžnému člověku není jednak pochopitelná, a není smrtelníkům ani přístupná možnost oné míry změn v prostředí, kterou tato figura disponuje.¹⁷⁵

Pro naše účely (a vzhledem k metodologickým východiskům) budu v procesu stanovení vztahu hrdiny a publika vycházet z představy ideálního diváka, který není profesně znalý procedur a postupů kriminalistické (a kriminální) činnosti a disponuje běžnou sdílenou znalostí prostředí, kde se příběh odehrává. Pro postižení typu jednajících hrdinů kriminální fikce jsou využitelné první čtyři systémy, přičemž čtvrtý, tedy romantický, je vyhrazen pro hybridní formy

¹⁷⁴ FRY, Northop. *Anatomie kritiky*. První vydání. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-078-3; na televizní sérii aplikoval James Chesebro – Viz CHESEBRO, James W. Communication, Values, and Popular Television Series – A Four-year Assessment. In NEWCOMB, Horace. *Television: The Critical View*. 4th edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987. s. 17–51. ISBN 0195041755.

¹⁷⁵ CHESEBRO, cit. 174, s. 22.

kriminálních dramat, v nichž se kombinují tradiční konvence kriminálky s formulami žánrů pracujících s určitým typem nadpřirozených vlastností a schopností, postav, prostředí apod.¹⁷⁶

Prostředí

Prvek prostředí v tomto případě chápu jako rovinu, která v sobě zahrnuje prostorový i časový aspekt. Místní a časové určení pořadu má velký potenciál pro vytváření významů - konkrétní místa i konkrétní historická období například mohou být apriori vybavena určitými sdílenými představami, tedy fungovat jako obecně kulturní kódy. Ve vyprávění bývají různé typy prostředí využity jako „sémantické opozice“¹⁷⁷ a slouží k formulaci různých typů symbolických konfliktů. Takto zpravidla fungují především prostorové charakteristiky prostředí - například městské a venkovské prostředí. Ve vyprávění mohou vystupovat jako opozice, případně jedno z nich coby dominující prostor udává celkovou atmosféru pořadu, determinuje typy postav či zápletku. Časové (historické) charakteristiky mají podobně potenciál definovat určitou atmosféru diegetického světa, ale rovněž mohou vystupovat v roli sémantických opozic (střetávání časových rovin minulosti, současnosti či budoucnosti výrazně využívají třeba pořady *Odložené případy* /Cold Case, 2003-2010/ nebo *Polda z Marsu* /Life on Mars, 2008-2009/).

Prostředí coby stylový element je jedním z prvků, který buduje či narušuje status realističnosti příběhu, mající zvláštní význam právě v souvislosti s kriminálním dramatem. V kontextu žánru dochází nejen ke stvrzování určitých idejí, hodnot a povahy sociálního řádu, ale i legitimizaci sociálních institucí. Proto je zajímavou otázkou *referenční* míra pořadu, tedy kompatibilita fikčního světa a reálného světa diváka, a to jak na úrovni prostorové, tak historické. Samozřejmě netvrdím, že by diváci měli tendenci zaměňovat svět symbolický a reálný, ale symbolický svět nás vybavuje určitými obrazy a očekáváními, které vztahujeme k realitě, jež není obdařena apriorními významy, stejně jako její instituce.¹⁷⁸ Kompatibilita, či naopak stylizovanost prostředí má tedy teoreticky na budování takových očekávání značný vliv.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Jednoduchá kategorizace bude předmětem kapitoly Subžánry televizní kriminální fikce.

¹⁷⁷ Viz ALLRATH – GYMNIČ – SURKAMP, cit. 125, s. 35.

¹⁷⁸ Viz SUMSER, cit. 168, s. 5–29; BUTLER, cit. 2, s. 84–87. Doporučuji také řadu výzkumů, zaměřených na tzv. CSI efekt, který představuje právě tendenci budovat nereálná očekávání ve fungování institucí, to vše na základě populárních pořadů tematizujících forenzní kriminalistiku. Vzhledem k jejich velkému množství je zde jmenovitě neuvádím, jako rozcestník lze využít heslo CSI effect v databázi Wikipedie, kde jsou většinou studie i elektronicky v plném znění (*Wikipedia* [online], 6.7.2011, [cit. 25.8.2011], dostupné na [www: <http://en.wikipedia.org/wiki/CSI_effect>](http://en.wikipedia.org/wiki/CSI_effect)).

¹⁷⁹ V použití termínu kompatibilita se rozcházím s Sumserem, který hovoří o tom, že světy – tedy ten, v kterém žijeme, a ten, který pozorujeme v televizi, jsou paralelní, ale nekompatibilní (SUMSER, cit. 168, s. 32). Kompatibilitou rozumím míru rozpoznání fikčního světa jako identického, kulturně příbuzného či cizího světa, který obývá sám divák.

Ikonografie

Termín ikonografie původně pochází od Erwina Panofského, který tímto termínem označoval metodu vedoucí k rozpoznání konvenčních (druhotných) významů ve výtvarném díle. Ikonografie podle něj spočívá v přesné identifikaci záměrně vkomponovaného motivu odkazujícího na nějaké kontextuální významy, předpokladem pro vnímání je tedy znalost pramenů (témat a pojmů), k nimž takový motiv odkazuje.¹⁸⁰ V přeneseném významu lze za takový typ „pramene“ považovat i konkrétní žánr, který má kapacity vnášet do konkrétního textu skrze identifikaci odkazujícího motivu již stanovené významy a očekávání (samozřejmě v případě žánrového čtení, tedy při schopnosti tyto motivy přesně identifikovat). Cílem žánrové analýzy je v tomto smyslu nalézat v textu přítomné konvenční motivy, které se spolupodílí na vytváření kontextuálních vazeb. Nick Lacey upozorňuje, že zatímco Panofsky uvažoval vzhledem k předmětu svého studia o vizuálních prvcích, v případě audiovizuálu je zdrojem ikonografických motivů jak vizuální, tak zvukový kanál.¹⁸¹ Řada televizních žánrů skutečně disponuje takovou širší ikonografickou výbavou, zahrnující diegetické i nediegetické zvuky.¹⁸² Použití termínu ikonografie ale může dokonce překračovat rámec vizuálních a zvukových motivů. Lacey dále uvádí například i stylizované herectví a hlasový projev jako jeden z možných příkladů identifikace pořadu coby příslušníka konkrétního žánru.¹⁸³

Ikonografie kriminálních žánrů se tedy může pohybovat od atributů postav soukromých detektivů či zločinců po příznačné prvky oficiálních institucí bojujících se zločinem (policejní vozy, houkačky, střelba, průkazy FBI atd.).

Narativ a téma

Jak již bylo řečeno, pro kriminální fikci se stává centrální tematickou osou zločin (či domnělý zločin), jeho přítomnost je její základní podmínkou. V rámci různých subžánrů kriminální fikce preferuje syžet různé části fabule, které uvažovaný zločin implikuje. Rozšíříme-li schéma, které užívá Bordwell a Thompson,¹⁸⁴ bude vypadat osa kriminální fabule v celém jejím potenciálním spektru následovně:

- a. úvaha o zločinu
- b. naplánování zločinu
- c. spáchání zločinu
- d. objevení zločinu
- e. detektiv/policista vyšetřuje zločin
- f. detektiv/policista odhalí pravdu o a, b, c

¹⁸⁰ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. 1. vydání. Praha: Odeon, 1981. (poprvé vydáno 1955). s. 33–51.

¹⁸¹ LACEY, cit. 14, s. 138–139.

¹⁸² Zvuk lékařských elektronických přístrojů v nemocničním seriálu, reálný či konzervovaný smích v sitcomu a smyčková hudba filmového westernu mohou posloužit jako dobré příklady.

¹⁸³ Tamtéž, s. 139.

¹⁸⁴ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Film Art – An Introduction*. 8th edition. New York: McGraw-Hill 2001. ISBN 978-0-07-353506-7, s. 79.

- g. obviněný zatčen
- h. obviněný uvězněn do soudní vazby
- i. soudní přelíčení (dokazování a, b, c)
- j. verdikt poroty/soudu
- k. uvěznění/osvobození pachatele
- l. pobyt odsouzeného ve vězení
- m. útěk odsouzeného z vězení

Poslední dva uvedené body se mohou v tomto okamžiku jevit jako polemické a uvažují o nich (jak jsem již dříve uvedl) jako o hraničním vymezení kriminální fikce. V tomto místě pouze zdůrazním, že každá subžánrová kategorie soustředí vyprávění do vybraných oblastí fabule zachycené v uvedeném schématu.

Navržené schéma může posloužit pro demonstraci principů i hranic kriminální fikce. Jednou z konvencí vyprávění v kriminální fikci je totiž práce se dvěma příběhy. Todorov nachází tuto dualitu v detektivním románu – tyto příběhy nazývá příběhem zločinu a příběhem vyšetřování, přičemž ve své nejčistší podobě nemají podle něj tyto příběhy žádný společný bod.¹⁸⁵ Todorov vymezuje na poli literatury tři typy detektivního románu: román s tajemstvím, černý román a román s napětím. U každého z nich spatřuje odlišnost v důrazu na dva jmenované typy příběhu a ve způsobu vyvolání zájmu u čtenáře. V *románu s tajemstvím* podle Todorova skončil první příběh před začátkem druhého příběhu, v němž se již neděje nic zvláštního. „V takové čisté formě (románu s tajemstvím, pozn. autora) postavy v druhém příběhu nejednají, pouze se dozvídají... První příběh zločinu je vlastně absencí, neboť jeho nejdůležitější vlastností je to, že se hned nemůže v knize objevit (...) statut druhého příběhu je zveličený: příběh sám o sobě není důležitý, slouží pouze jako prostředník¹⁸⁶ mezi čtenářem a příběhem zločinu.“¹⁸⁷ Román s tajemstvím pak logicky u čtenářů míří k vyvolání zvědavosti. Druhý typ románu, *černý román*, propojuje oba příběhy, respektive ruší první a oživuje druhý. Nedožíváme se o zločinu, který předcházal vyprávění, román tedy nemá retrospektivní charakter. Zatímco v případě zvědavosti má vyprávění logický postup od výsledku k příčinám, v případě černého románu je to postup od příčiny k důsledkům a čtenářský zájem má tak formu napětí. Jak ale autor uvádí dále: „... druhý příběh, odehrávající se v současnosti, zde musí mít ústřední postavení. Nicméně zrušení prvního příběhu není povinné (...) záhada tu má jen podružnou úlohu, nikoli hlavní jako v románu s tajemstvím.“¹⁸⁸ Vedle těchto dvou typů románů identifikuje Todorov ještě třetí, který kombinuje prvky obou, a nazývá jej *román s napětím*. Přejímá dva příběhy, věnuje pozornost řešení záhady, ale zjišťování pravdy není centrální, do

¹⁸⁵ TODOROV, cit. 16.

¹⁸⁶ Kokeš vztahuje tuto mediační funkci druhého příběhu k jeho hlavnímu představiteli – vyšetřovali – a nazývá jej mediátorem. KOKES, Radomír D. *Crime Fiction Investigation: Návrh fikční sémantiky kriminálního seriálu*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2009, s. 4.

¹⁸⁷ TODOROV, cit. 16, s. 102–103.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 106.

popředí se dostává druhý příběh, příběh vyšetřování. Čtenář si tak klade otázky týkající se minulosti i budoucnosti, kombinuje zvědavost s napětím.

K uvedenému dodejme, že vyřešení zločinu v sobě implicitně nese i předpoklad trestu, což rozšiřuje potenciální fabuli až k institucionálnímu potrestání viníků. Todorovovy definice tří typů románu, charakterizované důrazem na zvědavost, napětí a kombinaci obého, se jeví jako využitelné pro popis fungování různých typů narativů televizních příběhů s detektivy, respektive fungování policejních procedurálních dramát.

Na poli žánrové analýzy se v souvislosti se zkoumáním narativu operuje s dalšími důležitými koncepty a termíny. Dnes se může zdát dílo Vladimira Proppa překonané a jeho strukturalistická naratologie jako příliš mechanický přístup, avšak stále je nám jeho metoda nápomocná pro lepší pochopení toho, jak jsou konstruovány určité typy příběhů, zejména ty, které jsou výsledkem variace určitého vzorce. A to je případ kriminální fikce (Proppův přístup ovšem v minulosti uplatnila řada badatelů v mnohem širším žánrovém kontextu filmu a televize¹⁸⁹). Propp zaměřil svou pozornost na otázku, jak jsou postavy vkomponovány do vyprávění. S vědomím, že postavy jsou klíčovým elementem narativu, ale odhlédl od jejich psychologických motivací a soustředil se na jejich funkce ve vyprávění. Tyto funkce tedy představují akce, které postava v narativu činí, a konsekvence, které toto jednání pro vyprávění má. Propp zkoumající strukturu klasické ruské pohádky pojmenoval jedenatřicet funkcí¹⁹⁰ jako vyčerpávající výčet všech možných, přičemž v konkrétním textu se nemusí objevit všechny, pouze vybrané, ale vždy v patřičném sledu.¹⁹¹ Podobnost mezi mytickými texty a pohádkami na straně

¹⁸⁹ Například WOLLEN, Peter. North by North-West: a Morphological Analysis. *Film Form* 1, 1976, č. 1, s. 19–34. ISSN 0950-1851.; FISKE, cit. 14; BERGER, cit. 14; LACEY, cit. 14.

¹⁹⁰ 1. jeden z členů rodiny opouští domov; 2. hrdinovi je něco zakázáno; 3. zákaz je porušen; 4. škůdce se snaží vyzvídat; 5. škůdce dostává informace o své oběti; 6. škůdce se snaží oklamat svou oběť, aby se zmocnil jejího majetku; 7. oběť podlehne úskoku a tím bezděčně pomáhá nepříteli; 8. škůdce působí jednomu ze členů rodiny škodu nebo újmu; 9. neštěstí nebo nedostatek jsou sděleny, k hrdinovi se někdo obrací s prosbou nebo rozkazem, je odeslán nebo propuštěn; 10. hledač se rozhodne k protiakti nebo s ní vysloví souhlas; 11. hrdina opouští domov; 12. hrdina je podroben zkoušce, vyptávání, je napaden apod., čímž se připravuje získání kouzelného prostředku nebo pomocníka; 13. hrdina reaguje na činy budoucího dárce; 14. hrdina dostává k dispozici kouzelný prostředek; 15. hrdina je přenesen, dovezen nebo přiveden k místu, kde se nalézá předmět hledání; 16. hrdina a škůdce vstupují do bezprostředního boje; 17. hrdina je označen; 18. škůdce je poražen; 19. počáteční neštěstí nebo nedostatek jsou zlikvidovány; 20. hrdina se vrací; 21. hrdina je pronásledován; 22. hrdina se zachraňuje před pronásledováním; 23. nepoznaný hrdina se dostává domů nebo do jiné země; 24. nepravý hrdina si klade neoprávněné nároky; 25. hrdinovi je uložen těžký úkol; 26. úkol je splněn; 27. hrdina je poznán; 28. nepravý hrdina nebo škůdce je odhalen; 29. hrdina dostává nové vzezření; 30. škůdce je potrestán; 31. hrdina se žení a nastupuje na carský trůn. (Viz PROPP, cit. 57, s. 31–60.)

¹⁹¹ Nick Lacey upozorňuje na příbuznost Proppova konceptu s tím, který se objevuje v knize Christophera Voglera (VOGLER, Christopher. *The writer's journey*. 2nd edition. Studio City: Michael Wiese Productions, 1998. ISBN 0-941-18870-1.). Vogler zformuloval princip postupných kroků, které musí udělat tradiční filmový hrdina. Publikace, jež vzešla z producentův poznámek tohoto analytika studia Disney, se stala velmi vlivnou v produkční praxi hollywoodských studií, ačkoli je ještě více schematická, než Proppův koncept. Vogler

jedné a detektivními či policejními příběhy na straně druhé může naznačovat aplikovatelnost Proppových funkcí. Narativní struktura příběhů s vyšetřováním vykazuje obdobnou pevnou kostru a souslednost akcí, pouze je nutné funkce přeložit do jazyka žánru. V tomto smyslu můžeme tvrdit, že kriminální žánry také obsahují výběr z tradičních funkcí pohádky, z nichž se jako adekvátní jeví: záporný hrdina poškozují člena rodiny (dochází ke spáchání zločinu); neštěstí je odhaleno, hrdina je vyslán, je zavolán na pomoc apod. (je objeven zločin, policie přijímá zprávu o něm); hledač souhlasí s protiakcí nebo se pokouší o protiakci (započíná se vyšetřování); hrdina je zkoušen, dotazován, napadán apod., připravuje se cesta, na níž získá magickou pomoc (realizace schémat procedurálních příběhů, různé formy sběru informací a dat); hrdina reaguje na akci budoucího dárce (vyšetřující si získává cestu k někomu, kdo má pro vyšetřování klíčové informace); hrdina získává magický předmět (získání klíčového svědectví či forenzního důkazu); hrdina a záporný hrdina svádějí přímý boj (vyšetřující a pachatel jsou konfrontováni při výslechu, honičce, přestřelce); záporný hrdina je poražen (usvědčení či smrt pachatele); původní neštěstí je napraveno (rodina oběti se dočkává satisfakce); hrdina se vrací (policisté se vrací na svou základnu, aby druhý den znovu nastoupili do služby); záporný hrdina je potrestán (odsouzení pachatele); hrdina se žení a nastupuje na trůn (povýšení vyšetřujících policistů, symbolická odměna od příbuzných oběti apod.). S trochou zjednodušení lze tvrdit, že taková jednoduchá struktura se v televizních detektivních a policejních sériích reprodukuje již od rané éry žánru, svým charakterem proto také vyhovuje sériové povaze televize, v níž se týden co týden vrací známí hrdinové ve známém prostředí s jinou variantou známého příběhu. Ačkoli se proppovská analýza narativní struktury může jevit jako příliš rigidní a statická a samozřejmě byla v tomto ohledu již podrobena kritice,¹⁹² může posloužit jako prostředek k pochopení textu a konvencí jednotlivých subžánrů kriminální fikce, která dlouhodobě vykazuje pravidelnost v dodržování základních schémat.

V tomto textu zmiňované studie Proppa a Todorova jsou příkladem analýzy vycházející z poznatků strukturalistické teorie, je u nich tedy znatelný zájem zkoumat systém, respektive vztahy mezi prvky tohoto systému. V tradičním strukturalistickém pojetí je kultura chápána jako systém opozic a mýtus jako mechanismus, který pomocí formulace těchto opozic (například dobro-zlo)

tedy uvádí tyto sousledné prvky: cesta hrdiny začíná v běžném světě; hrdina je nějakým způsobem neuspokojen a je vystaven výzvě k dobrodružství; hrdinovou první reakcí je odmítnutí výzvy; vstupuje průvodce, aby připravil váhajícího hrdinu na jeho cestu; hrdina je vtažen, překračuje první práh do světa, kde platí jiná pravidla a kde se setkává se zkouškami, spojenci a nepřáteli; po mnohých dobrodružstvích se hrdina dostává na nebezpečné místo kde se nachází to, co hledá – přístup do tajemné jeskyně, v níž čelí závěrečné zkoušce a získává odměnu; termné síly se snaží ztížit cestu zpět; vystupuje ještě jedna zkouška smrti a znovuzrození (vzkříšení), této zkoušce hrdina musí čelit ještě před návratem, aby se transformovaný mohl vrátit do běžného světa, obdařený pokladem či poznáním (návrat s elixírem; viz LACEY, cit. 14.).

¹⁹² Například BORDWELL, David. *ApPropriations and ImProprieties*. *Cinema Journal* 27, 1988, č.3, s. 5–20. ISSN 0009-7101.

pomáhá příslušníkům kultury překlenovat kontradikce této kultury.¹⁹³ Nejeextrémnějším příkladem opozičního vztahu v kultuře jsou tzv. binární opozice, koncept, který našel uplatnění i na poli analýzy uměleckých textů, tedy i televize. Analýza binárních opozic se jeví jako vhodný nástroj nejen pro zkoumání struktur narativu, ale v případě televize je aplikovatelná i na nenarativní televizní formy. Pro narativní a nenarativní televizi totiž společně platí, že velmi často v jejím středu stojí nějaká forma konfliktu, který je v rámci „vyprávění“ formulován a nakonec i rozřešen.¹⁹⁴ Pro televizní kriminální fikci je samozřejmě takový konflikt fundamentální (společnost je napadena destruuujícím prvkem zločinu). Důležité je zmínit, že binární opozice v narativu se zpravidla nachází ve formě „morální hierarchie“, tedy hodnotové privilegovanosti jednoho z prvků. V tom tkví mytologizující (či ideologizující) potenciál vyprávění a žánru, jak naznačuje v souvislosti s kriminální fikcí v kontextu symbolického prostředí Sumser a další.¹⁹⁵ Podle Laceyho jsou to například právě policejní dramata, na jejichž základě si utváříme představy o tom, jak vlastně funguje policie,¹⁹⁶ Sumser dokonce tvrdí, že právě podle těchto obrazů a na základě jimi utvořených očekávání hodnotíme policii, jsme-li s ní konfrontováni v reálném životě.¹⁹⁷ Princip binárních opozic využil pro zkoumání kriminální fikce Geoffrey Hurd, který tímto způsobem vymezil již zmíněných sedm základních typů konfliktů objevujících se v kriminálních fikčních textech.¹⁹⁸ Samotné typy zformulovaných konfliktů hodně prozrazují o žánru jako celku, mohou spoludefinovat jeho subkategorie a jejich rekonfigurace pak samozřejmě může sloužit i jako indikátor určitých „evolučních“ změn žánru.

Postavy, prostředí, ikonografické motivy a samozřejmě téma jsou tedy možnými definičními prvky široké kategorie nazvané kriminální fikce. Jakým způsobem s nimi nakládají konkrétní pořady, budu zkoumat v analytické části této práce. V bezprostředně následující kapitole se tyto definiční prvky kriminální fikce pokusím využít pro stanovení základních schémat možných subžánrových kategorií kriminálního dramatu.

Subžánry televizní kriminální fikce

Jak již bylo několikrát uvedeno, neexistuje úplný konsenzus v případě vymezení samotného pojmu kriminální fikce a úvahy o taxonomii této kategorie mohou být tudíž komplikované. V této práci vycházím ze širšího pojetí termínu kriminální fikce. Chápu ji jako typ příběhů tematizujících

¹⁹³ srov. FISKE, John – HARTLEY, John. *Reading Television*. 2nd edition. London: Methuen, 2003. (poprvé vydáno 1978). ISBN 0-415-32353-3, s. 131–135.

¹⁹⁴ S touto základní logikou pracuje nejen řada subžánrů dramatických žánrů (vesmírná opera, akční žánry, western, válečný seriál,...), ale i televizní sportovní pořady, soutěžní a kvízové pořady, reality tv atd.

¹⁹⁵ SUMSER, cit. 168.

¹⁹⁶ LACEY, cit. 14, s. 163.

¹⁹⁷ SUMSER, cit. 168, s. 30–49.

¹⁹⁸ HURD, cit. 54.

všechny uvažované fáze páchaní a trestání zločinu, přičemž centrální postavy vyprávění a jejich dominující akce (v sériové televizní formě tedy cyklicky se opakující) jsou motivovány zločinem. Jak již bylo naznačeno, při definování kategorie kriminální fikce se značně rozcházejím s některými autory.¹⁹⁹ Nejblíže má moje výchozí pozice ke studii Nicole Rafter, jejíž pojetí se sice od mého odlišuje při stanovení jednotlivých podkategorií (vychází především z filmové fikce), ovšem paralelu lze najít při definování zahrnující kategorie jako sahající od fáze plánování a páchaní zločinu po výkon trestu.²⁰⁰ Při kombinaci uvažovaného důrazu vyprávění na procesuální fázi páchaní či potírání zločinu a privilegování určité postavy či souboru postav tedy budu v rámci pracovní taxonomie kriminální fikce uvažovat nad následujícími subkategoriemi: *detektivním dramatem* (s detektivem amatérem, soukromým vyšetřovatelem, jinou investigativní profesí), *policejním dramatem* (s uniformovanými policisty, s neuniformovanými policisty, forenzními experty v profesním vztahu k policii, experty volně spolupracujícími s policií), *soudním a právnickým dramatem*, *špionážním dramatem*, *gangsterským a mafiánským dramatem*, *vězeňským dramatem* a nakonec zvláštními *hybridizovanými formami kriminálního dramatu*. U všech těchto kategorií se pokusím o stanovení základních konvencí, které se dlouhodoběji či opakovaně objevují v pracích autorů zabývajících se taxonomií televizních žánrů, tedy v tomto smyslu představují „ideální“ jádro subžánrového schématu.²⁰¹

Detektivní drama

Jak naznačily předešlé kapitoly, názvy subžánrových kategorií kriminální fikce se do velké míry odvíjejí od typu hlavního protagonisty. Tato kategorie odkazuje k přítomnosti detektiva jako hlavního protagonisty, v rámci logiky taxonomie kriminální fikce jako žánru je ale třeba hned v úvodu zpřesnit tento pojem ve vztahu k policejnímu dramatu. Cílem je samozřejmě vytvořit ideální typ s průkazným souborem žánrových konvencí a ideálními hranicemi, odlišujícími ho od dalších žánrových kategorií. V tomto smyslu tedy do kategorie detektivního dramatu nepatří ty pořady, v nichž vystupuje postava sice označovaná jako detektiv, ale ve skutečnosti začleněná do struktury policie či jednající na základě kontraktu s policií. Vyloučení takových postav není v tomto konceptu nijak svévolné. Status definovaný jako „mimo-policejní“ hraje velkou roli v institucionální roli protagonisty, jeho vztahu k policii samotné, svou úlohu sehrává také svázanost postavy s institucionálními pravidly policie v oblasti vyšetřování, sběru důkazů či dokazování, stejně jako institucionální stvrzování vyšetřování v závěru detektivních příběhů. Význam můžeme vidět také na úrovni osobních motivací protagonisty, které tu nejsou

¹⁹⁹ Např. KOKEŠ, D. Radomír. *Crime Fiction Investigation: Návrh fikční sémantiky kriminálního seriálu*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2009.

²⁰⁰ Viz RAFTER, cit. 95. Autorka člení kriminální fikci na tyto podkategorie: filmy se sériovým vrahem a psychotiky, detektivní a policejní filmy, kriminální právní drama, vězeňské filmy, filmy se sexuálními zločiny.

²⁰¹ Přidržovat se budu sémanticko/syntaktického modelu žánrové definice.

vedeny formou společenského zadání, ale v textu jsou zpravidla formulovány jinak, podle konkrétního typu detektiva a jeho osobních pohnutek k jednání v zájmu společenského statu quo.²⁰² Protagonisty detektivního dramatu rozdělují do několika základních skupin a z nich odvozují i subkategorie detektivních příběhů.

1. *Detektiv-amatér*

Prototypem pro tuto kategorii je postava detektiva z klasické éry literární detektivky, tzv. zlatého věku detektivního románu, který reprezentují autorky jako Agatha Christie, Margery Allingham či Doroty L. Sayers.²⁰³ Amatérští detektivové ukotvení v této literární tradici jsou často využívaným předobrazem pro televizní adaptace, ať už tyto mají formu televizních filmů, mini-série či televizní série.²⁰⁴ V případě tohoto typu postav lze popsat soubor několika tradičních charakteristik. Typicky intelektuálně převyšují své okolí a tuto nadřazenost často zrcadlí jejich méně inteligentní pobočník, kterému jsou hlavním protagonistou vysvětlovány jednotlivé fáze vyšetřování zločinu. Realizuje se tak v textu *na vůdce zaměřený* komunikační systém příběhu.²⁰⁵ Detektiv je schopen „číst“ stopy, které jsou v momentě jejich představení pro diváka zpravidla nesrozumitelné. Detektiv se často orientuje v mnoha vědeckých oblastech i dalších sférách lidského vědění (Sherlock Holmes) či vykazuje zvýšenou empatii, umožňující mu „vidět jinými neviděné“ (Jessica Fletcherová). Pro většinu těchto postav je typické, že zločiny řeší pro radost z řešení záhad jako takovou.²⁰⁶

Postava detektiva je často konstruovaná v excentrickém módu,²⁰⁷ ve smyslu vizuálních prvků (kostýmu), hereckého stylu či sociálního statusu.²⁰⁸ Jeho výlučný charakter je také posilován tím, že detektiv-amatér se v procesu vyšetřování zločinu prakticky nedostává do bezprostředního ohrožení a je de facto nedotknutelnou figurou.²⁰⁹ Důležitý je také vztah detektiva („prostého“ občana) k policii, který můžeme označit jako konkurující si. Mnohdy detektiv-amatér s policií spolupracuje, ale ta působí v konfrontaci s ním jako méně

²⁰² Adekvátními termíny pro označení vyšetřujících postav vzhledem k jejich motivacím se zabývá řada studií, např. DRESNER, cit. 41 (rozdílí mezi pojmy detektiv a vyšetřovatel), COOKE, cit. 88.

²⁰³ Viz SCAGGS, cit. 16, s.33-54; KNIGHT, Stephen: The Golden Age. In PRIESTMAN, cit. 37, s. 77–94; SAYERS, Dorothy L. Introduction to The Omnibus of Crime. In HAYCRAFT, cit. 16, s. 71–109.

²⁰⁴ Adaptace literární klasiky zřídka kdy přijímá formu série či seriálu. Jelikož se jedná o poměrně známé příběhy, přiklání se televizní adaptace k uzavřeným formám jako je televizní film (či jejich větší množství spojené do cyklu), méně pak mini-série.

²⁰⁵ Viz CHESEBRO, cit. 174.

²⁰⁶ WHITT, cit. 63, s. 119.

²⁰⁷ Tuto charakteristiku zmiňuje Berger jako atribut klasického detektivního příběhu. Viz BERGER, cit. 14, s. 85.

²⁰⁸ Sherlock Holmes splňuje tyto konvence svým příklonem k arogantnímu chování, hrou na housle, závislostí na kokainu, na úrovni kostýmu excentricky funguje dýmka či jeho lovecký oblek reprezentovaný především čapkou. Hercule Poirot excentričnost vykazuje svým přízvukem, permanentní sebejistotou a intelektuálním náskokem před pachatelem zločinu, za důležité detaily musíme považovat také jeho vždy upravený knírek, atd.

²⁰⁹ Viz TODOROV, cit. 16, s. 102.

schopná, chybná, příliš fixovaná na rutinní postupy a zpravidla podezřívající špatnou osobu. Takový korekční vztah k policii zaujímá většina detektivů, policie sama svůj hendikep buďto odmítá, či si ho je vědoma a vítá pomoc amatérského vyšetřovatele (např. vstřícná atmosféra důsledně budovaná v seriálu *To je vražda, napsala* /*Murder, She Wrote*, 1984-1996/). Zajímavé ale je, že profesionální status policie je tu vždy v rámci vyprávění snižován, zástupci této instituce často fungují jako „kvazi-watsonovský“ zrcadlicí element, policie je funkčním prvkem například ve sporadických momentech, kdy se amatérský detektiv dostává do fyzického ohrožení v klimaxu celého vyprávění.²¹⁰

V rámci schématu detektivního příběhu téměř bez výhrad figuruje jeden detektiv, jeden pachatel a někdy i více obětí, které přibývají v průběhu vyprávění, přičemž se rekrutují z uzavřené skupiny postav, s nimiž je v úvodu divák seznámen. Nové zločiny se však zpravidla vážou k tomu iniciačnímu, a příběh tak vykazuje charakteristiky Todorovem stanovené pro román s tajemstvím. Klíčovou emocionální strukturou je tu zvědavost (kdo je pachatel a jaké jsou jeho motivace). Detektiv-amatér zpravidla nevládne dispozicemi k fyzické akci a proces vyšetřování má tedy především povahu intelektuálního nasazení, často v kombinaci s důmyslnými převleky či vystupováním v jiných rolích. Ke konfrontaci detektiva a podezřelých včetně jednoho viníka dochází v závěrečném hromadném sezení, kde je vyjevena pravda o příběhu zločinu.²¹¹

2. *Soukromý detektiv (soukromé očko, P.I.)*²¹²

Jedná se o postavu detektiva, pro něhož je vyšetřování, na rozdíl od detektiva-amatéra, formou obživy. Jeho motivace k vyšetřování a tedy i vstup do příběhu jsou tudíž zcela odlišné, což je jedním z typických prvků subžánru zakládajícím specifický vztah mezi detektivem a jeho klientem. V rámci tradice hard-boiled románu, která se intenzivně promítá do televizních příběhů soukromých detektivů, v příbězích často figuruje výrazná, sexuálně definovaná figura (femme fatale či homme fatale), přičemž tato postava může být současně klient.²¹³ Instituce klientského vztahu, do něhož vstupuje detektiv, je důležitým žánrovým konstituentem. Existence zákaznického vztahu zakládá několik výchozích „konstelací vztahů“ mezi detektivem a klientem. Dvě ze základních variant (vstup femme/homme fatale či bohatý klient) vyvolávají dočasnou submisivní pozici postavy detektiva, který bývá klientem manipulován a v příběhu tak sehrává roli jedné z virtuálních obětí.²¹⁴ Soukromý detektiv může být příležitostně při zadání úkolu klientem zneužit pro kriminální činnost samotnou, někdy klienta v průběhu vyšetřování odhaluje jako spoluviníka

²¹⁰ V potlačování akce a násilí jako součásti vyprávění tkví rozdíl mezi detektivním a policejním dramatem například podle Robardse (ROBARDS, cit. 88, s. 12.).

²¹¹ Srov. BERGER, cit. 14, s. 85-87.

²¹² Soukromé očko neboli „private eye“ je někdy označováno zkratkou P.I., private investigator.

²¹³ Schéma vychází z tradice filmu noir, v oblasti televizních studií se proto někdy hovoří o „tv noir“, viz SANDERS, Steven M. – SKOBLE, Aeon J. (ed.). *The Philosophy of TV Noir*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008. ISBN 978-0-8131-2449-0.

²¹⁴ Např. MIZEJEWSKI, cit. 43, s. 104.

nějakého přečinu. Občasné překračování hranice mezi normalitou a zločinem je ale pro soukromé očka typické, protagonista často využívá právě prostředky zločinců pro jejich odhalení.

U postavy soukromého očka velmi často vstupuje do příběhu vymezování jeho vztahu vůči instituci policie. Soukromý detektiv podobně jako detektiv-amatér sehrává roli korektora policie, ve své schopnosti rozkrýt příběh zločinu se dostává dál než běžní policisté. Velmi často se jedná o bývalého policistu, jehož vztah k instituci je ambivalentní (osobní vazby na bývalé kolegy vyvažuje nějaké překážka, kvůli níž policii opustil či byl propuštěn). To bývá využíváno pro konstrukci osobnosti soukromého očka jako nepřizpůsobivého solitéra či jedince, který je ochoten jít po stopách případu i za hranici svého osobního pohodlí či kariérní jistoty. Mnohdy figura soukromého vyšetřovatele zrcadlí přítomnou korupci či jiné systémové selhání, kvůli kterému musel nebo chtěl oficiální složky opustit (*Terriers* /2010/, *Magnum* /P.I. Magnum, 1980-1988/, *Detektiv Giordano* /Sauveur Giordano, 2001-2008/, *Charlie's Angels* /1976-1981/ ad.)²¹⁵.

Tato podkategorie ve své základní struktuře intenzivně navazuje na zmiňovanou tradici filmu noir či hard-boiled románu,²¹⁶ což mnohdy evokuje i na úrovni stylu. Je také typicky velkoměstským dramatem a hrdiny zavádí do městského „podzemí“ (bary, tančírny). Protagonistou je často bývalý policista, který využívá nabytých zkušeností a blízkých kontaktů na policii. Jeho vztah k policii tedy může být mnohem méně nadřazený než v případě klasických amatérských detektivů, ovšem stejně tak mohou hrát roli bývalé pracovní konflikty s konkrétními policisty. Často je tato figura obdobně konstruována v excesivním módu,²¹⁷ na rozdíl od příběhů s amatérským vyšetřovatelem bývá v rámci příběhu nejen fyzicky ohrožován, ale často také jeho aktivity, způsoby odhalování stop i finální klimax mají podobu fyzické akce, či lépe řečeno přímého fyzického střetu s antagonistou. Proto mají v tomto případě zbraně, výstřely a vozidla výraznější ikonografický potenciál, než v případě detektivů amatérů. Přítomnost, tedy proces vyšetřování (Todorovův příběh vyšetřování), neustupuje tolik do pozadí, jako se děje v sériích s amatérským detektivem. Emocionální struktury příběhů tak často pracují s napětím, nikoli pouze zvědavostí. Příběh zločinu, jak tvrdí Todorov, nemusí být nutně vynechán, ale ztrácí své výsadní postavení.²¹⁸

3. Jiná investigativní profese

Jedná se o hrdiny, kteří vykonávají povolání definované nějakým veřejným zájmem, například ochranou demokracie a svobody. Je to tedy jiná forma zakázky, nikoli státní či obchodní (policie, soukromý detektiv), ale ve své podstatě institucionální. Nejčastěji se jedná o postavu novináře, tedy profese,

²¹⁵ V těchto uvedených příkladech se motivace pohybují od nuceného odchodu kvůli falešnému obvinění, deziluze z fungování instituce, přes absenci rovných příležitostí a přítomný šovinismus ad.

²¹⁶ Např. PORTER, Dennis: *The Private Eye*. In PRIESTMAN, cit. 37, s.95–114; LARKA, cit. 27, s.14-50.

²¹⁷ NORDEN, F. Martin. *The Detective Show*. In ROSE cit. 13, s. 49.

²¹⁸ Viz kapitola Definiční prvky kriminální fikce, oddíl Narativ a téma.

pro níž se vžilo označení hlídacího psa demokracie. Funkce tisku je tu jednoznačně definována posláním odhalovat společensky destruktivní aktivity (např. *Kolchak – The Night Stalker*, 1974-1975). Taktéž formální potrestání pachatele tu nemá podobu zatčení, ale odhalení jeho viny v rámci veřejného mediálního prostoru. Tento akt implikuje i následné (zpravidla nezobrazované) formální potrestání ze strany policie a justice, současně mytizuje funkci médií ve společnosti.

Zajímavým úkazem je, že se v roli investigativců často objevují i postavy lékařů. Například policejní série a nemocniční drama vlastně pracují s podobnými univerzálními schémata: některá nemocniční dramata se blíží struktuře policejních příběhů svým důrazem na akce skupiny profesionálů, kteří se snaží udržet společenský status quo ohrožený vnější hrozbou.²¹⁹ Lze tedy vidět tyto typy příběhů jako sobě si příbuzné v jejich snaze mytologizovat činnost určité profesní skupiny. V poslední době se také objevují nemocniční deriváty klasického detektivního modelu, v nichž lékař připomíná excesivně konstruované detektivy. Pátrá po lékařských záhadách se stejným osobním zaujetím a motivací, jako klasičtí detektivové typu Holmes či Poirot, pouze je zde zločincem nemoc (*Dr. House /House M.D.*, 2004-?/, *Dr. Ludsky /2011-?/*). Příběhy se realizují ve specifickém komunikačním *na vůdce zaměřeném* systému²²⁰ a postavy jsou často charakterizovány jako vědomě nadřazené svému okolí.²²¹ Tento typ pořadů ale považujeme spíše za hybridní lékařskou formu. Jindy se setkáváme s postavou lékaře bojujícího nikoli proti asociální síle v podobě nemoci, ale přímo řešícího zločin (*Diagnóza: Vražda /Diagnosis Murder*, 1993-2001/). Tento typ příběhů spadá ovšem již plně do první kategorie, tedy detektiva-amatéra. Jiným případem také je, když lékař pracuje ve službách policie. Tím se vyvazuje ze skupiny soukromých detektivů a konstrukce textu podléhá konvencím jiného subžánru, expertů ve službách policie, což generuje jiné typy institucionálních konfliktů a vztahových souřadnic mezi postavami.

Policejní drama

Hlavními protagonisty příběhů spadajících do této kategorie jsou policisté či postavy, které pracují na základě vázaného kontraktu s policií. Protagonisty opět můžeme rozdělit do několika typových skupin, jejichž projevy následně ovlivňují konstrukci celého textu a pojmenovávají subkategorie policejního příběhů. Oproti předešlé kategorii jsou samozřejmě policejní dramata výlučná v tom, že pracují s reprezentacemi oficiálního státního „represivního“ aparátu a mytizují jejich roli ve společnosti.²²² Výjimečně dochází k tematizaci vztahu

²¹⁹ Viz JACOBS, Jason. Hospital Drama. In CREEBER, cit. 13, s.23–26.

²²⁰ Viz kapitola Definiční prvky kriminální fikce, oddíl Postava.

²²¹ Viz KORDA, Jakub. Dr. House – Sherlock Holmes ve službách medicíny. *Cinepur* 16, 2007, č.51, s. 38. ISSN 1213-516X.

²²² Samozřejmě také společensky legitimizují činnost policie a dokonce reprezentace policejní práce budí očekávání, které mají diváci v souvislosti s prací reálné policie. S tímto se váže jedna z úrovní tzv. CSI efektu, který v divácích vzbuzuje nereálná očekávání co do pozornosti, kterou policie věnuje jejich případu, rychlosti, s níž vyhodnocuje důkazy atd.

police k postavám amatérských či soukromých detektivů, důsledkem změny perspektivy tyto postavy zpravidla ve vyprávění zdržují a komplikují proces vyšetřování. Zvláštní status mají v policejních příbězích bývalí policisté pracující pro soukromé agentury, u nichž je tento přechod někdy definován jako důsledek nějakého profesního či morálního selhání, traktována je především jejich ztráta ryziho a elementárního zájmu chránit „Spravedlnost“ (příznačná je třeba věta vyřčená postavou policisty v *Kriminálce Anděl* /2008-?/, jejímž prostřednictvím definuje soukromé detektivy jako „pár zkrachovalech policajtů, co klientce za její prachy řeknou cokoliv“ /epizoda *Miluj bližního svého*/). Každopádně směs respektu a nedůvěry policistů vůči bývalým kolegům je příležitostným motivem formule policejního subžánru (*Miami Vice* /1984-1990/, *Kriminálka Miami* /CSI: Miami, 2002-?/, *Beze stopy* /2002-2009/ ad.).

Hlavní podkategorie policejního dramatu vymezují skrze status hlavního protagonisty či skupiny protagonistů, který definuje povahu prostředí, konkrétních zápletek, vyšetřovacích procedur a samozřejmě profesní mytologii.

1. Uniformovaní policisté

Příběhy s uniformovanou policií či četnictvem nemají v porovnání s ostatními kategoriemi oporu v literární tradici, jejich pozice v rámci televizní fikce je ale silná již od rané éry média a na obrazovkách se začaly objevovat už od 50. let.²²³ Už jeden z prvních televizních pořadů tohoto typu, *Dixon of Dock Green* (1955-1976), stanovil charakteristiku příběhu s uniformovaným policistou jako každodenní drama policisty na stráži, který pracuje blízko obyčejným lidem a chrání je před občasnými protispolečenskými událostmi.²²⁴ Postavy i povahy řešených případů se v tomto případě blíží obrazu každodennosti. V příbězích s uniformovanými policisty se také nejdříve začala uplatňovat figura kolektivního hrdiny, došlo tedy k nahrazení individuálního protagonisty kolektivem policistů, mezi něž televizní vypravěč relativně rovnoměrně dělí svou pozornost.²²⁵ Každodennost a zmnožování narativních linií vázaných na větší množství postav také umožnily razantnější zapojování osobních témat nesouvisejících s vyšetřováním vedeným postavami, zaměření se na sociální příčiny zločinnosti²²⁶ a demystifikaci policejního aparátu, tedy „zobrazení policistů jako obyčejných lidských bytostí“.²²⁷ Seriálové zmnožení hlavních protagonistů také časem povzbudilo zapojení žen a zástupců etnických skupin, což posléze ovlivnilo i pořady pracující s individuálním protagonistou či diádou vyšetřovatelů, což je ovšem běžnější forma spíše v následující subkategorii policejních příběhů s neuniformovanými policisty.

²²³ Viz CREEBER, cit. 13, s. 19-23; ROSE, cit. 13, s. 11-32.

²²⁴ CREEBER, cit. 13, s. 19. Zvýšený status realističnosti policejních dramát zmiňují i další autoři (ROBARDS, cit. 88).

²²⁵ Tento trend započal už u série *Z-Cars* a vyvrcholil v 80. letech v mnoha ohledech průlomovém seriálu *Policajti z Hill Street* (*Hill Street Blues*, 1981-1987).

²²⁶ Proto bývají právě policejní seriály s uniformovanými policisty označovány jako sociologizující.

²²⁷ Tamtéž, s. 23.

Tato kategorie disponuje poměrně srozumitelnou škálou ikonografických prvků, které do velké míry vychází z obecných kulturních kódů (policejní uniformy, design policejních vozů, zvuk houkačky) i z kódu média a žánru samotného (jízdy policejních hlídek městem). Pro kategorii uniformovaných policistů je historicky převládající tendencí prezentovat policejní práci jako obětavou, nebezpečnou, nikdy nekončící, společensky pozitivní a obecně pro-sociální činnost. Policejní drama obecně se vymezuje vůči konvenci detektivního dramatu prezentujícího policii jako pokulhávající za schopnostmi amatérských či soukromých vyšetřovatelů a médií. Jsou-li média mnohdy v detektivním dramatu definována jako pozitivní element, v policejním dramatu často sehrávají roli antagonistického elementu, který komplikuje vyšetřování kvůli zveřejnění citlivých informací a poškozování důkazů na místě činu. Mediální hyenismus mnohdy také vytváří protiklad k soucitu s obětí, který dokáže projevovat policista.

Z hlediska narativního uspořádání jsou to právě příběhy s uniformovanými policisty, u nichž nejčastěji nalézáme serializovanou formu vyprávění: dochází ke zmnožování více narativních linií v jednom díle, mezi díly často funguje kumulativní narativ s průběžným uzavíráním otázek a otevíráním nových. Tato struktura vychází z výše uvedené charakteristiky subkategorie: přítomnosti vícečetné skupiny hrdinů a prezentace policejní práce jako „pobývání na stráži“, řešení nahodile vznikajících společenských anomálií v každodenním světě velkoměsta. Kdybychom opět měli tento typ příběhů přiblížit Todorovově schématu tří typů románu, jednalo by se především o využití principů černého románu. Pozornost poutá přítomnost, do popředí vystupuje napětí pramenící i z možnosti přímého ohrožení hrdinů.

Každodennost policejní práce, její rutinní charakter i rizika, jsou velmi často vyjádřeny už titulkovou sekvencí, popřípadě rituálně se opakující expoziční sekvencí, která je s menšími odchylkami na začátku každé epizody či dílu podobná. Tak je tomu třeba v seriálu *Policajti z Hill Street* (Hill Street Blues, 1981-1987), jehož každý díl začíná ranním shromážděním všech policistů v zasedací místnosti, rozdělením úkolů mezi jednotlivé policisty a odchodem do terénu, doprovobeným rituálním výrokem šéfa policejní stanice „Hej vy, a buďte tam venku opatrní!“

2. Neuniformovaní policejní detektivové

Tento typ postavy bychom mohli lokalizovat na ose mezi uniformovaným policistou (vzhledem ke svázanosti protagonisty s pravidly a normami zastřešující instituce) a soukromým detektivem (ve smyslu možné individualizace, popřípadě excentrické konstrukce protagonisty). Takové postavy jako Kojak či Columbo jsou příkladem excentrické konstrukce (kostým, často přítomný objektivní korelát protagonisty)²²⁸ a jsou také nositeli tradice individualizovaného policejního detektiva, kterému může vypomáhat

²²⁸ Za objektivní korelát považujeme konstrukční prvek postavy, který je sám o sobě vybaven nějakým významem, následně přejímaným i postavou, s níž tento objekt, zvíře či prostředí koreluje. Viz DYER, Richard. *Stars*. 2nd edition. London: BFI, 1998. s. 112. ISBN 0-85170-643-6.

zpravidla méně schopný, „zrcadlíci“ kolega.²²⁹ Současná konvence policejních dramát s neuniformovanými policisty ale stejně dobře vstřebala kolektivního hrdinu a vyskytují se i případy, kdy tým policejních detektivů čítá kolem pěti postav a televizní vypravěč mezi ně rovnoměrně dělí svou pozornost. V případě kolektivního hrdiny jsou v kontextu kategorie neuniformovaných detektivů jednotlivé postavy de facto zaměnitelné, tak jako v případě uniformovaných policistů. Vyprávění vykazuje prvky každodennosti ve formě rutinního procesu vyšetřování, jako to je zřetelné například v *Policii New York* (N.Y.P.D. Blue, 1993-2005), jednotlivé protagonisty odlišují osobnostní profily, nikoli profesní. Vyprávění se zpravidla dělí mezi celý tým (*Policie New York, Taggart* /Taggart, 1983-?/), nebo si vypravěč vybírá jednu postavu z týmu a příslušný příběh nahlíží z jeho perspektivy (*Malý pitaval z velkého města* /1983/). Rozdíly mezi jednotlivými členy týmu v kolektivně laděných vyprávěních jsou osobnostní, nikoli odborné (zůstaňme například u *Malého pitavalu z velkého města*: tým je tu složen z dobře známých typů, jakými jsou moudrý stařec, sukničkář, akční rváč, benjamínek, přísný šéf apod.). Striktnější členění týmu podle odborných schopností je mnohem znatelnější u následující kategorie, již představuje kriminální fikce s odborníky/vědci ve službách policie.

Oproti předešlé kategorii mají příběhy s neuniformovanými policisty častěji epizodickou povahu a není zvykem zapojení expozičních rituálních setkání celého týmu. Vyprávění má velmi stabilní schéma (v intencích proppovské struktury mytického pohádkového příběhu): v úvodu je zobrazeno zpáchání či objevení zločinu, policisté jsou povoláni do služby, během vyšetřování získávají klíčový důkaz či svědectví a v závěru usvědčují pachatele.

Jestliže jedním z pravidel klasických příběhů amatérských detektivů je, že se nejen postava detektiva nedostává do přímého ohrožení, ale ani nevstupuje do milostného vztahu s dalšími postavami,²³⁰ tak podobné pravidlo nacházíme i u policejního subžánru s neuniformovanými policisty, vystavěného především kolem procedurálního schématu. Přímé ohrožení policisty je prvkem využívaným nahodile, pro ozvláštnění opakujícího se příběhového schématu (*Kriminálka Las Vegas, Mesto tienov* /2008-2009/, *Sběratelé kostí* /Bones, 2005-?/ ad.). Výjimečně hrdinové navazují romantický vztah s některou z epizodních postav, ale ten je z různých důvodů nefunkční - hlavní postava svého partnera začne podezřívat v souvislosti s řešeným zločinem či naopak později zjišťuje, že svým partnerem byla využívána, partner se dostane do přímého ohrožení a odchází či umírá apod. Často přítomným prvkem je také

²²⁹ Televizní série a seriály, které upínají narativní pozornost na jednoho či dva protagonisty, často také nesou jejich jméno ve svém názvu, popřípadě odkazují přímo k postavě. Samozřejmě se v tomto případě nejedná o jev unikátní pro skupinu neuniformovaných policistů, ale kriminální fikce obecně. Ať jsou to cykly s *Sherlock Holmes* (Sherlock Holmes), policejní série *Kojak* (Kojak, 1973-1978), *Columbo*, *30 případů majora Zemana* (1974-1979), série se soukromými očky jako *Magnum* (P.I. Magnum, 1980-1988), *MacGyver* (MacGyver, 1985-1992) či příběhy hrdinů spolupracujících s policií jako *Dexter* (Dexter, 2006-?) či *Bedna* (Cracker, 1993-1996). To svědčí o velkém významu postavy pro sériové televizní narativ, který pracuje právě s postavou jako pojítkem mezi každodenními příběhy.

²³⁰ BERGER, cit. 14, s. 87.

latentní milostný vztah mezi členy diády vyšetřovatelů coby specifický projev mužsko-ženské „buddy“ konstrukce²³¹, přičemž tento milostný vztah v drtivé většině případů nikdy není naplněn (*Akta X /X-files, 1993-2002/*, *Dempsey a Makepeaceová /Dempsey and Makepeace, 1985-1986/*, *Na doživotí /Life, 2007-2009/* ad.). Jeho naplnění mnohdy znamená odchod jedné nebo obou postav z vyprávění (*Kriminálka Las Vegas*). Mnohem častější je tematizace milostného vztahu protagonistů v subžánru s uniformovanými policisty, který disponuje serializovanějšími narativy, otevřenými k liniím soukromých vztahů hrdinů. Takové pořady vytváří prostor pro opakovaný vstup postav z příbuzných profesí, z nichž se často rekrutují právě partneři policistů (*Policaři z Hill Street, Policie Hamburk /Notruf Hafenkante, 2007-?/*).

Policejní procedury jsou trvale přítomným a výrazným prvkem narace, zápletky stojící mimo vyšetřovaný případ poutají pozornost k přítomnosti, hrdinové se příležitostně dostávají do ohrožení, významné jsou ve vyprávění deskripce policejní akce, aktuální a naléhavá je však i otázka směřující k zodpovězení záhady - toto jsou charakteristiky většiny policejních příběhů s neuniformovanými detektivy, které prozrazují blízkost k románu s napětím. Ten podle Todorova kombinuje důraz na příběh zločinu i příběh vyšetřování. Jakkoli zjednodušující a přespříliš zobecňující se mohou Todorovy teze zdát, schéma tří typů románu zvýrazňuje kontury příběhů s detektivem amatérem, soukromým detektivem či rozdíly policejních dramát s uniformovaným, respektive neuniformovaným policistou.²³²

3. *Expertí zaměstnaní u policie*

Klíčovým definičním prvkem tohoto typu postav je podobně jako u neuniformovaného policisty zpravidla jeho profesionalita, nikoli ovšem coby policisty, ale coby odborníka v některé z oblastí přírodních či společenských věd. Tento typ postav asimiloval výrazný prvek, známý již z klasických příběhů se soukromými detektivy-amatéry: *metodu*.²³³ V případě soukromých detektivů se jednalo především o typy vysuzování či zvláštní procedurální postupy (například u Sherlocka Holmese pozitivistická kumulace faktů nutně vyjevujících pravdu či jeho důmyslné převleky, analogie mezi skutečným zločinem a zločinem popisovaným v beletrii v případě Jessicy Fletcherové apod.), v případě policií zaměstnávaných expertů se jedná o postavu definovanou *vědeckou metodou*. Tento prvek je důležitý také při konstrukci vyšetřovacího týmu, který není již členěn na základě osobnostních vlastností jednotlivých členů, ale primárně na bázi jejich odborného zaměření. Metoda je v případě těchto pořadů velmi často rekapitulována v úvodní titulkové sekvenci. To, že tyto postavy jsou definičním prvkem odlišným od postav policistů (uniformovaných i neuniformovaných), odhaluje jejich občasná

²³¹ Buddy konstrukcí rozumím vztah dvou spolupracovníků, kteří vykazují silné osobnostní rozdíly, jež přes počáteční neshody nakonec posilují jejich vzájemné přátelské pouto.

²³² Přiblížení definic tří typů románu je v podkapitole Definiční prvky kriminální fikce, oddíl Narativ a téma.

²³³ Scaggs zmiňuje v souvislosti s klasickým obdobím „metodického detektiva“, tedy postavu souvisle pracující s určitou metodou. U konkrétních postav pak analyzuje jejich konkrétní metodické postupy (SCAGGS, cit. 16, s. 39–46).

konfrontace s tradičními figurami policistů. Podobně jako policisté sice mohou nosit zbraň, nezapojují se však do policejních akcí (v akci vždy následují policisty), jsou intelektuálně nadřazení prostým policistům (ti často hrají zrcadlicí roli doktora Watsona, podobně jako v příbězích s detektivy-amatéry) a zpravidla se nestávají přímo ohroženou figurou.²³⁴

Expertí zaměstnaní u policie tedy vykazují řadu prvků společných s excentrickými a metodou definovanými detektivy-amatéry, jejich motivace v rámci narativu je ale stanovená „institucionální zakázkou“. Na rozdíl od soukromých detektivů tak dochází k formulaci sociálních hranic mezi nimi a normalitou, kterou se snaží uchránit. Hodnoty, které ochraňují (nukleární rodina, majetek), jsou právě těmi, kterých se jim v jisté míře v mimopracovním životě nedostává. Tento střet profese s osobním životem ovšem nebývá v tak konfliktním vztahu, jako je tomu u profesionálních policejních důstojníků.

Škála oborů, které se dostávají do popředí zájmu kriminální fikce, se stále rozšiřuje. Po tradiční soudní patologii, jejíž velkou popularizaci měla na svědomí série *Kriminálka Las Vegas* či *Drzá Jordan* (*Crossing Jordan*, 2001-2007), to byla další odvětví forenzní kriminalistiky založená na přírodovědných a technických oborech: balistika, entomologie, IT, matematická analýza (na schopnosti pojmout řadu faktorů vyšetřování matematickými metodami je vystavěna série *Vražedná čísla* /*Numbers*, 2005-2010/), analýza kosterních ostatků (*Sběratelé kostí* /*Bones*, 2005-?/). Ze společenských věd se podobně výsadnímu postavení těší psychologie, zejména psychologické profilování pachatele, které je tematizováno v sériích *Myšlenky zločince* (*Criminal Minds*, 2005-?), *Případ pro Sam* (*Profiler*, 1996-2000) či *Specialisté na vraždy* (*Die Cleveren*, 1999-2006).

Tato podkategorie policejního dramatu vykazuje i některé specifické ikonografické prvky, především používání odborného řečového registru. I tento rys mimochodem prozrazuje příbuznost žánru s nemocničními dramaty. Množství odborných termínů definuje hrdiny, je důkazem jejich nadřazenosti, vytváří „mytologii“ pořadu, respektive encyklopedii vědění diváka.²³⁵ Řečový registr je možná ne zcela nutný pro pochopení děje, respektive jsou zpravidla textem podávána základní deskriptivní vysvětlení, ale hlubší znalost odborných termínů a jejich ukotvenost v divácké encyklopedii fikčního světa vytváří možnosti plného žánrového čtení textu a generuje specifické formy diváckých požiteků plynoucích z porozumění prováděných procedur, znalosti specifických

²³⁴ Jednu z nemnohých výjimek tvoří například dvojepizoda *Kriminálky Las Vegas* (Oběma nohama v hrobě 1. a 2.), kdy se primární obětí zločinu stává jeden z vyšetřovatelů. Toto je ale případ toho, co nazývám excesivní epizodou, tedy epizodou, která vybočuje z konvencí stanovených celou sérií, a to s cílem narušit týdenní rytmus variovaného vzorce.

²³⁵ Tento jev je typický pro žánr sci-fi, kdy je průběžně tvořena mytologie umělého diegetického světa (existující bytosti, principy a přírodní zákony, normy a pravidla, terminologie, dosažená úroveň vědění postav světa apod.). V případě sci-fi je vlastně potenciálně nekonečná, mluvíme proto o tzv. hyperdiegezi, či hypermytologii – viz HILLS, Matt. *Defining Cult TV: Texts, Inter-texts and Fan Audiences*. In HILLS, Matt. *Defining Cult TV: Texts, Inter-texts and Fan Audiences*. In ALLEN, Robert C. – HILL, Anette (eds.). *The Television Studies Reader*. 1st edition. London and New York: Routledge, 2004. s. 509-523. ISBN 0-415-28324-8.

termínů apod.²³⁶ Specifický odborný řečový registr lze považovat za jeden z ikonografických prvků televizní krimi.

4. *Experti spolupracující s policejním aparátem*

Poslední kategorie je velmi blízká té předchozí, hlavními aktéry jsou figury vědců, kteří jsou přizváni k vyšetřování, protože disponují mimořádnými schopnostmi. Tyto postavy jsou opět nositeli mnohých konstrukčních prvků typických pro detektivu-amatéry: metody, excentricity (*Můj přítel Monk* /Monk, 2002-2009/, *Bedna* /Cracker, 1993-1996/), vymezujícího se vztahu vůči policii (*Anatomie lži* /Lie to Me, 2009-?/), často i osobní nedotknutelnosti (neohroženosti případem samotným).

V této kategorii mohou být tematizovány i obory, které nejsou standardní součástí vyšetřování či stanovování kriminalistických verzí (těmi jsou výše uvedené metody forenzní kriminalistiky či tvorba psychologických profilů). Hlavní hybnou silou procedurálního narativu se tak může stát například kulturně-antropologická metoda, jako je tomu v sérii *Anatomie lži*,²³⁷ výjimkou nejsou ani varianty využívání paranormálních schopností protagonistů (jasnovidecké sny hrdinky série *Médium* /Medium, 2005-2011/ či schopnost komunikovat se záhrobím v *Poslovi ztracených duší* /Ghost Whisper, 2005-2010/).²³⁸ Je to tedy právě tato kategorie, v jejímž okruhu lze lokalizovat *romantický systém komunikace*, tj. že hrdina má v příběhu k dispozici i jiný symbolický systém než běžní lidé a získává tak odlišnou formu kontroly nad podmínkami světa příběhu.

Poslední dvě kategorie vědců spolupracujících s policií (ať už v rámci jejich struktury či na základě kontraktu), respektive míru, v jaké pronikly do současného televizního policejního dramatu, můžeme vnímat jako zajímavý prvek i v kontextuálním pohledu na žánr. Plní-li policejní drama funkci definování role policie v současné společnosti a legitimizace její činnosti, má obdobnou funkci pro oblast vědy a vědeckého poznání její odnož s vědeckými experty v hlavních rolích, a to zvyšováním statusu vědy i její obecnou popularizaci. Například po odvysílání premiérové řady *Kriminálky Las Vegas* stoupl počet uchazečů o obor soudní patologie a dalších prezentovaných oborů forenzní kriminalistiky. Tento obecný jev je dnes příznačně nazýván „CSI efekt“.²³⁹

²³⁶ Při analýze žánrů se nemusíme omezovat na text pořadu samotného, ale můžeme využít i přidružené texty, jako třeba webové stránky pořadu. Oficiální stránky *Kriminálky Las Vegas* nabízí rozšíření encyklopedie vědění skrze výkladový slovník odborných termínů, interaktivní hru apod.

²³⁷ Vyšetřující tým se specializuje na registraci mimovolních gest a především výrazů tváře při výsledích podezřelých osob. Tato vědecká metoda jim umožňuje s největší spolehlivostí odhalit, zda dotyčný mluví pravdu, či nikoli. Hlavní postava doktora Lightmana je variantou arogantního a cynického podivína v tradici detektivů klasické éry.

²³⁸ Příznačné je, že tyto neracionální metody jsou přisuzovány ženským hrdinkám, což funkčně narušila série kombinující prvky policejního dramatu a sci-fi *Akta X* (The X-files, 1993-2002), kdy je naopak nositelkou racionality ženská členka vyšetřující dvojice a muž se kloní k iracionálnímu uvažování a „víře“.

²³⁹ Vedle zvyšování počtu uchazečů o studium forenzní kriminalistiky a patologie tento termín

Soudní a právnícké drama

V pracovním modelu kriminální fikce vytvořeném pro tento text operují s přítomností příběhové osy vystavěné kolem tématu zločinu – tedy kolem fázi jeho plánování, provedení, vyšetřování či potrestání. V tomto smyslu tedy spadají do oblasti kriminální fikce i příběhy, jejichž protagonisty jsou prokurátoři, obhájci a soudci. V tomto bodě se rozcházím s definicemi jiných autorů, kteří z různých důvodů vylučují soudní drama z kategorie kriminální fikce.²⁴⁰

Fáze soudního řízení se v rámci kriminální fikce objevuje v několika základních formách:

1. *Absence* (justice bývá z vyprávění vyloučena, syžet končí před fází soudního líčení). Toto je typické u detektivních dramát, většiny policejních serií a seriálů, soudní řízení absentuje také zpravidla ve špionážních žánrech. Zmíněné typy příběhů symbolicky implikují díky jednoznačnosti důkazů i sám rozsudek. Paradoxně tento typ narativu předpokládá u žánrového diváka²⁴¹ v rámci jeho encyklopedie znalostí krimi příběhů blokování povědomí o narativech z právníckého prostředí, které právě opakovaně pracují s překonáváním prvotní a především zdánlivé jednoznačnosti případu a částečně tak podrývají představy o nezpochybnitelnosti případu.

2. *Přítomnost justice je součástí záramování příběhu*. Řada policejních seriálů má v expozici či prologu scény ze soudní síně, které demonstrují, že k prosazení spravedlnosti nestačí vždy pouze odhalit pachatele (což je naopak premisou většiny detektivních narativů). Například první řada seriálu *The Wire - Špína Baltimoru* (*The Wire*, 2002-2008) začíná právě soudním procesem, během kterého se nakonec nepodaří odsoudit dopadené zločince, soudním procesem je řada i zakončena (s relativně optimističtější vyzněním). Většina epizod série *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti* (*Law and Order: Special Victims Unit*, 1999-?) je viditelně dělena na dvě části – vyšetřování a soudní proces. Ve smyslu Todorovova členění na „příběhy“ tedy pracuje tato forma kriminální fikce se třemi různými příběhy – *příběhem zločinu*, *příběhem vyšetřování* a tím, co bychom mohli nazvat *příběhem institucionálního odsouzení*. Zapojení soudního procesu do vyprávění má tedy velký význam pro parametry divákovy encyklopedie žánrových znalostí kriminální fikce. Do

odkazuje i na nereálná očekávání lidí od forenzních věd, ohledávání místa činu technickými zaměstnanci, testování DNA apod. CSI efekt lze v současnosti pozorovat i v soudní praxi v USA, kde žalobci cítí tlak dodávat více forenzních důkazů. Registrován ale není pouze vliv na porotce, CSI efekt se týká také samotné kriminální praxe, jejíž aktéři v souvislosti s populární reprezentací získávání důkazů nově zahlazují stopy, aby nebylo možné získat stopy DNA. Viz COLE, Simon – DIOSO-VILLA, Rachel. CSI and its Effects: Media, Juries and the Burden of Proof. *The New England Law Review* 41, 2007, č. 3. ISSN 0028-4823; STRUTIN, Ken. *Forensic Evidence and the CSI Effect*. LLRX [online], 9.5.2010 [cit. 5.8.2010], dostupné na [www: <http://www.llrx.com/features/forensicevidencescieffect.htm>](http://www.llrx.com/features/forensicevidencescieffect.htm).

²⁴⁰ KOKEŠ, cit. 186.

²⁴¹ *Žánrového diváka* definuji jako toho diváka, který je schopen plné participace na dekodování žánrových struktur příběhů, vztahování konkrétních variant s dalšími žánrovými texty, je obeznámen s větším množstvím žánrově příbuzných textů apod. (srov. ALTMAN, Rick. *Cinema and Genre*. In NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. 1st edition. Oxford: Oxford University Press, 1996. s. 280. ISBN 0-198-74242-8.).

značné míry totiž problematizuje moralistický apel výše zmíněného typu příběhů, které končí před formálním odsouzením pachatele. Spravedlnost, respektive její výklad vyšetřovateli, prokurátory, obhájci či soudci může mnohdy být ohebný, odvíjet se od individuální perspektivy postav, může též být součástí funkčních dohod mezi různými institucemi bojujícími proti zločinu, což je častým tématem příběhů pracujících s fází kriminalistickou i justiční. Kombinované verze policejně-justičních dramát představují „holistickou“ perspektivu vymáhání oficiální spravedlnosti, jejich unikátními tématy jsou například vliv soudců na policejní práci (domovní prohlídky, odposlechy) či ovlivňování vyšetřování, mají tedy velmi často i demytizační potenciál (*The Wire - Špína Baltimoru*).

3. *Justice a její aktivity tvoří centrální osu vyprávění.* Právě tyto formy zapojení soudního líčení tvoří jádro subžánru soudního a právního dramatu. Samozřejmě ne všechny fikční pořady ze soudního či právního prostředí můžeme chápat jako součást kriminální fikce. Jejich podmínkou je důraz na práci s prvky příběhu zločinu, ověřování závěrů vyšetřování i institucionální odsouzení či osvobození. V rámci soudního procesu tedy musí docházet k objasňování faktů o příběhu zločinu a pracuje se zde s obdobou „kriminalistické verze“ či „vyšetřovacího experimentu“, známých z policejních a detektivních narativů.²⁴² V tomto případě se ale nejedná o proces selekce z několika vyšetřovacích alternativ, jak je tomu v případě procedurálních policejních a detektivních dramát, ale o proces potvrzení či vyvrácení verze, která je předmětem žaloby. Vyvrácení či potvrzení je odvislé od statusu hlavního protagonisty – obhájce (*Perry Mason /1957-1966/, JAG /JAG, 1995-2005/*) či prokurátora (*Žralok /Shark, 2006-2008/*). Často tedy předmětem narativu není nalezení pachatele, ale zamezení justičnímu omylu (i když skutečný pachatel je někdy pojmenován také). Oboje samozřejmě souvisí s budováním mytologie práva a pořádku zaručovaného justicí. Do velké míry se tak mění typy postav a formy vyšetřování, ovšem základní princip a cíl narativu je obdobný. Pracuje se s příběhem zločinu a příběhem objasňování jeho průběhu, narativ zapojuje mechanismus analogický ověřované kriminalistické verzi, tedy logický konstrukt obhajoby či obžaloby. Hlavní protagonisté soudního a právního dramatu se od předchozích kategorií pochopitelně liší. Zpravidla se jedná o kolektivního hrdinu, který je

²⁴² Při vyšetřování kriminálních činů (především vražd, které jsou předmětem většiny kriminálních narativů) se jedná o proces poznání spáchaných trestných činů či jejich dílčích prvků a to formou stanovení a ověřování různých kriminalistických verzí. Jádrem kriminalistické či vyšetřovací verze je následně ověřovaná hypotéza. Kriminalistická verze je „logická konstrukce, metoda (způsob) poznání a dokazování pravdy o trestném činu. Je to shromážděnými poznatky opodstatněná vyšetřovatelova domněnka o příčinách, podstatě a formách spojení kriminalistických a právně relevantních prvků vyšetřované události. Všechny vytyčené verze a všechny z nich vyvozené důsledky musí být prověřeny bez ohledu na to, zda potvrzují či vylučují existenci vyšetřované události, zda svědčí ve prospěch či neprospěch podezřelé osoby atd. Ne každá verze však musí být prověřována samostatně. Prověrka některé verze často ukáže její pravdivost a tím i neodůvodněnost a nepravdivost ostatních verzí. „ Viz ALBERTOVÁ, Iva. *Trestní právo – základní témata: Zvláštnosti vyšetřovacích verzí, plánování a organizace vyšetřování*. Juristic [online], 11.5.2001 [cit. 4.8.2010], dostupné na [www: <http://trestni.juristic.cz/76457/clanek>](http://trestni.juristic.cz/76457/clanek).

reprezentovaný jednou (titulní) postavou obklopenou spolupracovníky, mezi nimiž se někdy objevuje i postava vyšetřovatele. I to dokazuje, že právnícké drama má řadu styčných ploch s předešlými kategoriemi a vylučovat ho z oblasti kriminální fikce by bylo zavádějící. Titulní postavy jsou nejčastěji definovány jako:

- a. *soudci, vyšetřující soudci* (*Soudkyně Amy* /Judging Amy, 1999-2005/, *Jake a Tlustoch* /Jake and the Fatman, 1987-1992/)
- b. *obhájci, právní zástupci* (*Perry Mason*, *Petty Hewes - nebezpečná advokátka* /Damages, 2007-?/)
- c. *prokurátoři, státní zástupci* (*Žralok*)

Do oblasti kriminální fikce v mém taxonomickém modelu nespádají pořady, které jsou sice lokalizovány do prostředí právnických firem, ale důraz je v jejich případě kladen na vztahy mezi postavami, soudní přelíčení slouží spíše k „performanci charakterů“ či se pořad kloní k humorné poloze (*Ally McBealová* /Ally McBeal, 1997-2002/, *Bostonské právo* /Boston Legal, 2004-2008/). Hybridizační proces se tedy v těchto případech, co vyjadřují termíny *soapification*, popřípadě *sitcomization*,²⁴³ které pořad vyvazují z mnou definované oblasti kriminálních narativů.

Špionážní drama

Špionážní drama řadíme do oblasti kriminální fikce pro příbuznost jeho znaků s ostatními typickými subžánry. David Seed považuje špionážní fikci za tvar blízký detektivní fikci, s tím rozdílem, že zde není páchán zločin, ale utajovaná aktivita.²⁴⁴ Stejně jako v detektivní formuli se ale jedná o proces hledání informace, která potvrdí logický konstrukt (verzi) o konspiraci, infiltraci či jiném špionážním aktu. Nalézáme tu tedy obdobný narativ zaměřený na cíl, znamenající odhalení plánovaného či spáchaného činu (ve smyslu činu ohrožujícího společenský status quo). Špionážní příběhy často pracují s relativně jasnou formulací dvou pólů zastoupených protagonistou a antagonistou (jen výjimečně dochází k dlouhodobé relativizaci definice „dobré“ a „špatné“ strany konfliktu, například *Alias* /Alias, 2001-2006/), což je opět přibližuje například policejním sériím. To, co odlišuje špionážní drama od

²⁴³ Termín *soapification* představuje přesunutí důrazu na rodinné a partnerské vztahy, sexuální napětí a vypjatější formy emocí, tedy prvky definující mýdlovou (*soap*) operu. Termín jako jeden z prvních užil Richard Kilborne (viz KILBORN, Richard. Epilogue – A Growing Sphere of Influence? The Impact of Soap Opera on Other TV Genres. In: MEDINA, Mercedes (ed.). *Creating, Producing and Selling TV Shows*. Lisboa: Formal Press, 2009. ISBN 978-989-8143-10-5.).

Sitcomization naopak odkazuje na posilování humoru v narativech, které byly původně definovány jako ryze dramatické. Hybridní formy typu *Ally McBealová* jsou často označovány také jako *dramedie*, která představuje v podstatě analogický hybridizační proces.

²⁴⁴ SEED, cit. 166, s. 115. Ve své argumentaci odkazuje na publikace CAWELTI, John – ROSENBERG, Bruce. *The Spy Story*. 1st edition. Chicago: University of Chicago Press, 1987. ISBN 9780226098685; respektive SYMONS, Julian. *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. 3rd edition. New York: Mysterious Press, 1993. (poprvé vydáno 1972). ISBN 0-892-96496-0.

detektivního a policejního dramatu, je zpravidla nadnárodní kontext spáchaného či plánovaného zločinu (*24 hodin* /24, 2001-2010/, *The Avengers* /1961-1969/), exotické prostředí, v kterém protagonista řeší svůj úkol (*Nulová šance* /Mission Impossible, 1966-1973/, *Alias*), a fakt, že na rozdíl od postavy detektiva je hlavní vyšetřující protagonista osobně zapojen do procesů, které vyšetřuje.²⁴⁵ Cawelti a Rosenberg dále uvádí, že aktivity ve špionážních narativích přirozeně překračují hranice konvencí, morálky a práva.²⁴⁶

Na základě mnohých konkrétních příkladů lze stanovit dva základní typy špionážního narativu: externí hrozba cizokrajných institucí ohrožující národní bezpečnost a hrozba pro autonomii individua, jejímž nositelem je nějaká národní instituce. Vždy má však tento příběh zjevné politické konotace.²⁴⁷ Špionážní narativy v sobě nesou příslib odhalení neoficiálních a tajných okolností národní historie a identity²⁴⁸ a do velké míry odrážejí i nedůvěru veřejnosti k aktivitám vlastních i cizích vlád. Ve své základní struktuře ovšem vyprávění zpravidla končí symbolickou nápravou společenského statu quo. Celý žánr výrazně odráží dobové globální politické uspořádání: meziválečný špionážní román býval definován tématem německé agrese, druhá polovina 20. století se nesla v duchu studené války a střetu západního a východního politického bloku, po „krizi“ žánru v 90. letech pak byla nově stanovena hranice střetu útoky z 11. září, teroristickými hrozbami a elementem „islámské hrozby“. Ačkoli špionážní žánr byl na poli literatury definován skrze maskulinní (díky agentu Bondovi až sexistické) prvky, což se projevilo v takových pořadech jako *Danger Man* (1960-1962) a *The Man from U.N.C.L.E* (1964-1968), právě v televizních špionážních sériích se ale od 60. let objevují i inovativně komponované postavy aktivních ženských hrdinek. Ema Peel v *The Avengers* se stala prototypem fyzicky schopných „glamour“ hrdinek. V dvojici s agentem Steedem je ona nositelem fyzického řešení konfliktů, operuje se zbraněmi apod. Tento prototyp byl následován třeba při autorském formování hrdinek *Charlie's Angels* a trend vyvrcholil seriálem *Alias* (2001-2006), kdy je ženská a mateřská identita agentky Sydney Bristow trvale zdůrazňovaným prvkem narativu.

Pro špionážní drama je ovšem obecně platným motivem zvýšená míra legitimního porušování pravidel. Právě možnost přestoupit hranice práva v zájmu jeho ochrany je trvale přítomným tématem detektivních, policejních, justičních i špionážních příběhů a lze ho vnímat jako důležitý mytologizující prvek žánru.

Gangsterské, mafiánské a kriminální drama

Kategorie spadá do mého pracovního modelu kriminální fikce, jelikož naplňuje rysy vyprávění vycházejícího z uvažovaných procesuálních fází plánování,

²⁴⁵ Viz SEED, cit. 166, s. 15–16. Todorov uvádí tuto formulaci ve své zásadní stati Typologie detektivního románu, viz TODOROV, cit. 16, s. 99–111.

²⁴⁶ CAWELTI - ROSENBERG, cit. 244, s. 13.

²⁴⁷ Viz SEED, cit. 16, s. 15.

²⁴⁸ Stejný potenciál demytizace, reinterpretace či odhalení skryté pravdy v sobě mají například i narativy historické fikce.

páchání, vyšetřování a trestání zločinu. Jádrem subžánru pokrývá především fáze představení, naplánování a spáchání zločinu.²⁴⁹ Tato úroveň spojuje literární, filmové a televizní narativy, televizní seriálová forma, která nabízí mnohem rozsáhlejší vyprávěcí plochu a multiplikaci narativních linií, zapojuje často i přidružené úrovně: vyšetřování, případně odsouzení/osvobození, pobyt ve vězení, případně útěk protagonistů (*Rodina Sopránů*). Z žánrového hlediska v této kategorii samozřejmě dochází, v porovnání s doposud zmiňovanými subžánry, k přepólování na ose protagonistů a antagonistů, kdy se zločinci stávají hlavními jednajícími figurami, naopak případní přítomní vyšetřovatelé podléhají procesu zjednodušené, stereotypní reprezentace, jinak typické pro postavy kriminálních. Je třeba upozornit na fakt, že televizní sériové vyprávěcí formy vykazují potřebu určité míry sympatie diváků s hlavními protagonisty příběhu, která zajišťuje dlouhodobou diváckou participaci na osudech svých oblíbených hrdinů. Sériový narativ tedy současně neumožňuje tradiční formy rozřešení zápletek filmových gangsterek a mafiánských ság – tragickou smrt hrdinů (*Bonnie a Clyde* /*Bonnie and Clyde*, 1967/), deziluzi a rozpad tradičních hodnot podsvětí (*Mafiáni* /*Goodfellas*, 1990/), generační obměnu (*Kmotr* /*The Godfather*, 1972/).²⁵⁰

Příběhy, jejichž protagonistou je zločinec a jejichž vyprávění se soustředí na přípravu a provedení zločinu či podvodu, jsou vzhledem k relativně konzervativní povaze televizního média problematické. V současné době cílení televizí na užší publika (niche audience) a prosazování se odvážných dramaturgických koncepcí především placených kanálů (HBO, Showtime) se již mnohem častěji objevují televizní seriály operující se značně kontroverzními hlavními gangsterskými protagonisty, jaké představuje třeba *Rodina Sopránů*, *Brigáda* (*Brigada*, 2002) či *Impérium - Mafie v Atlantic City* (*Boardwalk Empire*, 2010). Možnou dramaturgickou variantou je zapojení mechanismů relativizace porušování norem skrze „robinhoodovský“ prvek, kdy se oběťmi zločinných aktivit stávají rovněž kriminálníci či explicitně nesympatické postavy. V tomto případě mohou být cíle hlavních protagonistů akceptovatelné, jako je tomu například v sérii *Podfukáři* (*Hustle*, 2004-?). Jinou variantou, zavedenou již dříve v kinematografii, je tendence potlačovat otázky společenské morálky a narušení běžných norem a nahrazovat je důrazem na dobrodružství, humor a milostnou zápletku mezi aktéry (kinematografickými prototypy jsou snímky jako *The Italian Job* /1969/, *Law and Disorder* /1958/).²⁵¹

V případě, že jsou narativy zasazeny do prostředí institucionalizovaného zločinu (různé varianty organizací: sicilské, americko-italské, ruské mafie

²⁴⁹ Využitelnou by se opět mohla stát proppovská struktura funkcí. Tak, jako policejní subžánr využívá vybrané funkce, u nich je třeba pouze aktualizovat podobu akcí a za hrdinu považovat policistu, tak i gangsterské drama vždy vybírá z funkcí vázaných na činy antagonisty. Samozřejmě v tomto novém kontextu dochází do velké míry k posunu definicí antagonisty – protagonisty – napomáhající osoby atd.

²⁵⁰ Glen Creeber rozebírá sebereflektivní sekvence v seriálu *Rodina Sopránů*, v nichž je artikulován právě posun mezi „zlatým věkem“ filmové gangsterky a novodobou televizní mafiánskou ságou z „malé obrazovky“ (CREEBER, cit. 67, s. 101–102).

²⁵¹ Viz MOODY, cit. 38, s. 236.

apod.), jsou typickými žánrovými konstituenty především figury definované specifickou hierarchií, stejně tak je právě proces proměny hierarchie důležitým prvkem příběhu. Odlišný status zde získává prostředí vězení, jehož význam ve vyprávění je odlišný od následující kategorie vězeňského dramatu. V kategorii gangsterského, mafiánského a kriminálního dramatu je to prostředí, kde si postavy dopřávají pauzu od kriminální činnosti, a jak tvrdí Moody, zdůrazňuje se tím kontinuita kriminální kariéry. V tomto smyslu se tato kategorie odlišuje nejen od vězeňského dramatu, ale také sociálně laděných příběhů o delikvenci (především mladistvých).²⁵² Návrat z vězení, zpětné zařazování protagonistů do organizované struktury a hledání si svého místa v ní je příznačným znakem mafiánských seriálů.

Vězeňské drama

Tato podkategorie kriminální fikce je definovaná prostředím, tedy vězeňským zařízením, a narativ se soustředí na specifické podmínky postav odpykávajících si trest, mnohdy také plánujících a realizujících útěk z věznice.²⁵³ V tomto subžánru se často rozměňují hranice mezi dvěma stranami práva a zákona. Odsouzení, kteří by z hlediska logiky kriminální fikce jako celku měli reprezentovat antagonistické křídlo, jsou obdařeni z hlediska potřeb vyprávění sympatickými rysy a cíli. Analogicky k tomu jsou dozorcí a policisté vyprávěním manipulováni spíše do rolí antagonistů. Vyprávěcím mechanismem, jenž se za tímto účelem používá, je brzké odhalení protagonistovy nevinny (*The Fugitive*, 1963-1967) či odhalení „investigativního“ cíle, který hrdinu motivoval ke spáchání zločinu, za nějž byl odsouzen (*Útěk z vězení /Prison Break*, 2005-2009/). Tyto narativy jsou velmi často zaměřeny na cíl – útěk a získání informace o vlastní nevině či odhalení konspirace. Tuto variantu lze pracovně nazývat „útěkovým narativem“.²⁵⁴ Jinou variantou jsou narativy, které nejsou přímočaře zaměřené na cíl, ale soustředí se především na vztahové souřadnice mezi vícečetnou skupinou hrdinů. Tato polycentrická vyprávěcí struktura připomíná principy soap opery, včetně jejího zaměření na intriky, milostné a „sousedské“ vztahy provázející

²⁵² Tamtéž.

²⁵³ Vyprávění samozřejmě může postavy zavést i mimo vězení, ale teoretici se v tomto bodě rozcházejí. Nellis a Hale upozorňují, že v řadě westernů či melodramat jsou scény uvěznění, naopak Mason uvádí, že filmy o vězení nemusí být ani ve vězení situované (viz NELLIS, M. – HAYLE, C. *The Prison Film*. 1st edition. London: Radical Alternatives To Prison, 1982, citováno v MASON, Paul: *The Prison in Cinema. Images* [online], [cit. 4.8.2010], dostupné na [www: imagesjournal.com/issue06/features/prison.htm](http://www.imagesjournal.com/issue06/features/prison.htm)). Dále srov. DIRKS, Tim. *Crime & Gangster Films. Filmsite* [online], [cit. 5.8.2010], dostupné na [www: filmsite.org/crimefilms.html](http://www.filmsite.org/crimefilms.html); CROWTHER, Bruce. *Captured On Film - the prison movie*. 1st edition. London: BT Batsford, 1989. ISBN 0-713-46115-2. Vězeňskému filmu se dále věnují SHADOIAN, cit. 16.; CHEATWOOD, Adrian Derral. *Prison Films: 1925-1995*. In HALE, Donna – BAILEY, Frankie (ed.). *Popular Culture, Crime and Justice*. 1st edition. Belmont: Wadsworth, 1998, s. 209–231. ISBN 0-534-51975-X.

²⁵⁴ O základní formulaci tohoto subžánru jsme se pokusili v rámci studijního semináře zaměřeného na narativní struktury se Zdeňkem Holým. (KORDA, Jakub – HOLÝ, Zdeněk. *Útěkový film*. Seminární práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci, 2000. Nepublikováno.)

život za mřížemi. Vzhledem k monopohlavnímu uspořádání vězeňského prostoru obsahují narativy vězeňských dramát potenciál pro prezentaci homoerotických fyzických či platonických vztahů mezi odsouzenými, což je stále v rámci televize relativně kontroverzní téma.²⁵⁵ I z tohoto důvodu velkou pozornost přitahují vězeňské seriály *Oz* (1997-2003) či *Bad Girls* (1999-2006). Subverzivní charakter vězeňského dramatu současně spočívá v narativním rámci, který činí sympatickými i postavy vzpírající se normativům naší každodenní zkušenosti (například pedofilní vrah v *Útěku z vězení*).²⁵⁶ Vězení je instituce, které se dostalo velké pozornosti teoretiků kulturních studií, a pořady řazené do tohoto subžánru jim nabízí prostor pro kritické diskurzivní přístupy k jeho symbolickým reprezentacím. Hmatatelná a technická podoba státního represivního aparátu generuje odlišné významy oproti těm neseným policejními seriály, kde získává instituce „lidskou tvář“ skrze subjektivizované figury policistů. V tomto subžánru je vězení často zpodobňováno jako systém zbavený lidských dimenzí, jako stroj. Mason tvrdí, že v takovém kontextu dochází k reprezentaci vězňů jako obětí nelidského systému.²⁵⁷ Naopak Munro-Bjorklund oponuje, že vězeňské drama z důvodu potřeby bavit diváka soustředí pozornost na mimoběžné a vyhocené situace ve vězeňském životě, a tím předkládá pokřivený obraz toho, jak výrazná část právně sankcionovaných lidí tráví ve vězení většinu času.²⁵⁸ U vězeňského dramatu tedy lze sledovat situování příběhu na ose mezi reálným vyprávěním (zaměřeným na každodenní vztahy vězňů a dozorců) a „fantastickým“ obrazem vězeňského života, eliminujícím rutinní prvky existence za mřížemi.²⁵⁹

Hybridní krimi subžánry

Současná populární kultura, které je televize klíčovým nositelem, se vykazuje tendencí hybridizovat své formy, tedy nechat některé žánry absorbovat prvky

²⁵⁵ Ačkoli by se mohlo zdát, že televizní médium je stále otevřenější reprezentaci minoritních či marginalizovaných diskurzů (viz produkce LGBT seriálů v poslední dekádě), jsou tyto seriály určené pro relativně omezené publikum, navíc lze v posledních letech naopak sledovat relativní pokles četnosti LGBT tematiky v evropském i americkém televizním kontextu. Viz JEDLIČKOVÁ, Jana. *Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a evropských seriálech a sériích*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

²⁵⁶ Tato postava je momentálně na druhém místě v hlasování o nejlepšího televizního kriminálního na stránkách společnosti Virgin. Vzhledem k tomu, jaký status má pedofilní zločin v očích veřejnosti, toto naznačuje značnou disproporci mezi čtením reálných mediálních případů a jejich symbolického uchopení televizní fikcí. Viz *Top 10 TV Criminals*. [online]. [cit. 4.8.2010], dostupné na [www: <http://www.virginmedia.com/tvradio/galleries/trivia/top-ten-tv-criminals.php?ssid=1>](http://www.virginmedia.com/tvradio/galleries/trivia/top-ten-tv-criminals.php?ssid=1).

²⁵⁷ MASON, Paul. *Men, Machines and the Mincer: the Prison Movie*. Picturing Justice [online], srpen 1998, [cit. 6.8.2010], dostupné na [www: <http://usf.usfca.edu/pj/articles/Prison.htm>](http://usf.usfca.edu/pj/articles/Prison.htm).

²⁵⁸ MUNRO-BJORKLUND, Vicky. Popular Cultural Images of Criminals and Prisoners Since Attica. *Social Justice* 18, 1991, č.3, s.48–70. ISSN 1043-1578.

²⁵⁹ Vynikající detailní náhled na problematiku reprezentace vězňů a vězení v americké televizi nabízí YOUSMAN, Bill. *Prime-time Prisons on U.S. TV: Representations of Incarceration*. New York: Peter Lang Publishing, 2009. ISBN 978-14-33104-77-0.

jiných žánrů, respektive kombinovat jejich konvenční vzorce a formule. Tento proces může případně vyústit i ve vznik nových svébytných kategorií,²⁶⁰ zpravidla je ale možné identifikovat nějaké stopy původního vzoru. V případě kriminální fikce lze za jednu z důležitých původních premis považovat především požadavek realističnosti a vyloučení nadpřirozených prvků - ten byl po dlouhou dobu nepostradatelným aspektem policejních sérií a seriálů, u detektivní fikce se stal „dogmatem“.²⁶¹ Jistá míra nadsázky byla přítomná prakticky pouze ve špionážních sériích (*The Avengers, Charlie's Angels*).

V 90. letech ovšem dochází ke sblížení policejního procedurálního žánru a science fiction, které společně vytvořily jednu z klíčových hybridních odnoží. Seriál *Akta X* se stal průkopníkem v zavedení schématu, kde klasická diáda vyšetřovatelů pátrá po pachatelích kriminálních přečinů, ovšem logický konstrukt tvořený vyšetřovatelem, tedy vyšetřovací verze, v tomto případě operuje nikoli v prostoru reálného světa, ale i v jiných uvažovaných světech. Tento model se postupně stabilizoval a dnes je možné hovořit o svébytné kategorii *sci-fi policejního procedurálního seriálu*.²⁶² Za přínosné považuji zdůraznění termínu procedurální, protože ten osvětluje hranici mezi sci-fi policejním dramatem a sci-fi. V druhém jmenovaném případě se narativ soustředí na některý z ustálených vzorců sci-fi (invaze mimozemšťanů, cestování vesmírem, cestování časem, dystopie),²⁶³ v případě procedurálního narativu je důraz kladen právě na získávání stop, vyslýchání svědků a ověřování vyšetřovacích verzí. Samozřejmě s přihlédnutím k tomu, že stopy nesplňují logiku naší každodenní zkušenosti a podezřelí a další postavy disponují vlastnostmi, které nemusí být obsaženy v divákově encyklopedii znalostí. Toto naznačuje, že subžánr sci-fi policejního procedurálního dramatu nabízí i jiné formy diváckého potěšení, než ty plynoucí z tradičních „who-do-it“ či „how-do-it“ narativních vzorců detektivního a policejního vyprávění. Jde

²⁶⁰ Více o tématu hybridizace jako procesu či konkrétních projevech hybridizace televizních žánrů, které mohou osvětlit řadu mechanismů viz MILLS, Brett. Comedy Verite: Contemporary Sitcom Form, *Screen* 45, 2004, č. 1, s. 63–78. ISSN 0036-9546; TURNER, Graeme. Genre, Hybridity and Mutation. In CREEBER, cit. 13, s. 6; ALLEN, Robert C. Bursting Bubbles: Soap Opera, Audiences, and the limits of Genre. In SEITER, Ellen et al. (ed.). *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*. 1st edition. London and New York: Routledge, 1991. ISBN 0-415-06505-4; MITTEL, cit. 89, s. 153-195.

²⁶¹ Viz např. KNOX, cit.160.

²⁶² Termín sci-fi policejní drama je již užívaným termínem televizní kritiky i diváků ve Velké Británii, která je i hlavním producentem takto orientovaných seriálů. Viz BENTLEY, David. BBC Axis Sci-fi Police Drama Paradox. *Coventry Telegraph* [online], 25.2.2010, [cit. 4.8.2010], dostupné na www:

<<http://blogs.coventrytelegraph.net/thegeekfiles/2010/02/bbc-axes-sci-fi-police-drama-p.html>>; WOERNER, Meredith. The Gattaca Police Procedural Show: Bringing Valids and Invalids Together. *io9* [online], [cit. 5.8.2010], dostupné na www: <<http://io9.com/5403374/the-gattaca-police-procedural-show-bringing-valids-and-invalids-together>>; termín sci-fi police nalezneme i v rozcestníku *TvAcres.com* [online], [cit.6.8.2010], dostupné na www: <http://www.tvacres.com/police_sci-fi.htm>.

²⁶³ PEARSON, Roberta E. – SIMPSON, Philip. *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. 1st edition. London and New York: Routledge, 2001. ISBN 0-415-16218-1, s.391–392. Kategorii cestování časem slovníkové heslo neobsahuje, ale považuji za důležité zmínit i tuto variantu, která se v mnohém liší od cestování vesmírem.

v něm i o „přidanou hodnotu“ hyperdiegetického světa přesahujícího hranice našich každodenních znalostí, který rozšiřuje pole otázek kdo a jak a udivuje představením neznámých fyzikálních jevů, organismů, schémat jednání, genderových definic, motivací atd., jak dokazují i další zástupci sci-fi procedurálních seriálů jako *Torchwood* (2006-?), *Paradox* (2009) či *Hranice nemožného* (Fringe, 2008-?).

Stále častěji lze v televizi obecně sledovat hybridizační procesy fungující ve vztahu mezi fikční a faktuální televizí, tedy rušení hranice mezi fikčním konstruovaným světem a postavami a referenčními charakteristikami faktuálních či nenarativních televizních forem. Za přirozenou formu vzájemné reakce obou oblastí lze považovat spojitost dramatických forem s aktuálními událostmi rozebíranými tiskem a televizním zpravodajstvím (Brunsdon žánr označuje jako „news responsive“,²⁶⁴ čímž pojmenovává tendenci kriminálních dramát reagovat na agendu zpravodajství a publicistiky). Za hybridní formy můžeme označit příklady dramadokumentu (*Lenssen & spol. /Lenssen & Partner, 2003-2009/*) či kriminální reality TV, v níž je dramatizováno (narativizováno) pátrání po skutečných zločincích (*Na stopě, 2001-?*).

Kategorie žánrových hybridů má pochopitelně jiný status, než výše uvedené subžánrové kategorie, které si udržují i navzdory vnitřní dynamice stále určité trvalé charakteristiky, sbližující pořady z různých historických i kulturních kontextů. Hybridní formy kriminální fikce jsou do velké míry spojeny s termínem postmoderní televize, jejíž charakteristikou je narušování historické autenticity, kombinace stylů a žánrů a odkazování k vlastní konstruovanosti.²⁶⁵

Nemají tedy strukturované jádro konvencí, žánrová analýza užívá termínu hybrid pro kategorizaci pořadů, které v rámci vyvažování inovace a konvence (tolik typické pro všechny žánrové texty) zásadním způsobem rozrušují tradiční struktury původních forem. Dokud - jak jsem uvedl - nevytvoří soubor trvalejších konvencí a očekávání.

V souvislosti s televizním médiem je termín hybridizace identifikován také na úrovni narativního uspořádání pořadu, řeč je tedy především o hybridizaci série a seriálové formy.²⁶⁶ V tomto textu ovšem s takovým významem termínu hybridizace nebudu dále pracovat.

Tímto chci uzavřít kapitolu věnovanou vytvoření pracovního taxonomického modelu kriminální fikce. Zpřehledňuje mé chápání a užívání termínu televizní krimi a poukazuje na konvence, které vzhledem k jejich dlouhodobé přítomnosti považuji za definiční jádro jednotlivých subžánrových kategorií. Také se pro mě stává vodítkem při selekci televizních pořadů, které budou předmětem následující analytické části práce, zaměřené na tuzemský kriminální žánr.

²⁶⁴ BRUNSDON, cit. 13 ?, s. 211.

²⁶⁵ PAGE, Adrian. Post-modern Drama. In. CREEBER, cit. 13, s. 43–46.

²⁶⁶ Např. CREEBER, cit. 13, BRUNSDON, cit. 13, s. 211.

4. ČESKÉ KRIMINÁLNÍ SÉRIE PO ROCE 1989

V této části práce zaměřím pozornost na vybraný vzorek kriminální fikce, jmenovitě na seriálovou tvorbu z české produkce, a to po roce 1989 (tedy od vysílací sezóny 1989/1990). Vzhledem k době vzniku této práce je jako druhý hraniční bod stanoven rok 2009 (přesněji vysílací sezóna 2009/2010). Tuzemské televizní tvorbě doposud nebyla věnována soustředěná kritická pozornost, v tomto smyslu tato analýza nenavazuje na žádné další srovnatelné studie a její charakter je do velké míry iniciační. Hlavním cílem bude popsat konstrukční prvky pořadů, vyhodnotit jejich vztah k uvažovaným „ideálním“ žánrovým vzorcům kriminální fikce a postihnout případnou míru inovace tradičních žánrových formulí. Dále se budu snažit vzájemně srovnat konstrukční schémata jednotlivých pořadů a pojmenovat vývoj a proměny těchto schémat. V závěru bude mým cílem stanovit případné typické prvky české televizní krimi.

V názvu kapitoly stojí termín série, který determinuje způsob selekce zkoumaného materiálu. Do analytické části nebudou zařazeny izolované televizní texty, tedy televizní inscenace, televizní filmy a filmy původně natočené pro kinodistribuci a následně uváděné v televizním vysílání. Sériové formy jsou fundamentálním prvkem televizního komunikačního profilu, jejich narativní uspořádání je svébytným analytickým problémem, značně je odlišujícím od zkoumání izolovaných textů,²⁶⁷ a v tomto smyslu tvoří suverénní kategorii. Rozsah analyzovaného materiálu tedy bude limitován i akcentováním narativních a institucionálních produkčních charakteristik. Hovořím-li o sérii, nediskriminuji tím formu seriálu. Druhý termín neužívám, jelikož v českém prostředí nevznikl pořad, který by vykazoval takovou míru kumulativnosti narativu, abychom o něm hovořili jako o seriálu. O všech relevantních pořadech můžeme hovořit jako o textech fungujících v režimu různých narativních prototypů série.

Pro úplnost krátce shrnu v přehledové kapitole i tvorbu časově předcházející vymezenému období, jelikož několik pořadů vzniklých po roce 1989 k ní odkazuje, navíc se právě jí týká i prakticky jediná česky psaná literatura věnující se kriminálnímu žánru.

Kriminální série do roku 1989 – přehled filmografie

V Československu začalo pravidelné televizní vysílání v roce 1953, ale na rozdíl od jiných národních televizních kultur se v tuzemském prostředí prosadila forma seriálu až poměrně pozdě. První sériově strukturovaný pořad

²⁶⁷ Viz například zmínka o stukturálních prvcích televizního narativu, kapitola Strukturální prvky televizní série a seriálu.

se objevil až v roce 1959,²⁶⁸ izolace československých tvůrců od dramaturgických modelů mimo východní blok se projevila také v absenci žánrových východisek televizní produkce, jak uvádí i Miloš Smetana, který v této době v Československé televizi působil. Za první pokus o hledání žánru Smetana považuje cyklus televizních her *Advokátní poradna*, přičemž sám jej ještě odmítá označovat za televizní sérii.²⁶⁹ Každopádně lze tento cyklus považovat za první příklad kriminálního žánru. Hlavní protagonista – advokát – řešil v každém díle cyklu případ vycházející ze skutečných právních kauz. V letech 1967-1968 byly pro televizi adaptovány Škvoreckého romány s detektivem Borůvkou v hlavní roli. Výsledek představuje čtyřdílná série jménem *Vědecké metody poručíka Borůvky*, následovaná první „čistou“ československou policejní sérií jménem *Hříšní lidé města pražského* (1969). Tato retro série měla velkou výhodu v tom, že si mohla udržet odstup od politických témat i narážek a byla akceptována diváky, kritikou i schvalovateli. Naopak jednoznačně ideologicky motivovaná byla série *30 případů majora Zemana* (1974-1979), vznikající v produkci Ústřední redakce armády, bezpečnosti a brannosti Československé televize. Seriál sleduje životní trajektorii policisty, každá epizoda je věnována jednomu roku a zpravidla odráží významné dobové kauzy, situace či „problémy“ formulované skrze ideologické požadavky normalizace. Z politického uspořádání Evropy vychází také seriál *Ve znamení Merkura* (1978), který je situován na hranice socialistického Československa. Hlavní hrdinové, příslušníci celní správy, řeší v každé epizodě jeden případ inspirovaný skutečnými událostmi, samozřejmě dobově interpretovanými.

V duchu dynamických městských akčních policejních dramát byla na začátku 80. let pojata série *Malý pitaval z velkého města* (1983), disponující kolektivní figurou vyšetřovatelů. Zpravidla se jeden z policistů stává hlavním vyšetřovatelem případu řešeného v dané epizodě. Seriál je socialistickou variantou akčně laděných policejních sérií, které se v zahraničí těšily velké oblibě již od 70. let.

Příběhy založené na pátrání po záhadách a jejich odhalování jsou ale tvarem užívaným také v oblasti tvorby pro děti a mládež. Konvenčním znakem je přítomný dětský hrdina v hlavní roli, zpravidla čelící nedůvěře dospělých postav. V kriminálních příbězích na vlastní pěst pátrá po dospělými přehlížené záhadě, kterou vyřeší, a získává tak uznání. Typicky vstupuje do hry i instituce policie, která implikuje potrestání pachatelů, dětská postava díky svým činům získává status „budoucího kolegy“ profesionálních policistů. Příběhy pracují s napětím jako klíčovou komponentou vyprávění. Za zástupce tohoto subžánru lze v tuzemské předrevoluční televizní tvorbě považovat série *Poručík Petr* (1981) či *Případy kapitána Bábovky* (1987), jejichž výchozí situací je pátrání

²⁶⁸ *Rodina Bláhova* (1959-1960).

²⁶⁹ SMETANA, cit. 1, s.30. Smetanova kniha sice trpí právě nedostatkem odstupu a svým způsobem „zastaralou „perspektivou vycházející například z Adornových východisek masové kultury (viz ADORNO, W. Theodore. *Schéma masové kultury*. 1. vydání. Praha: Oikoymenth, 2009. ISBN 978-80-7298-406-3.), ale je stále cenným zdrojem doposud nezpracované historie československé televizní tvorby. Například o jím uváděném pořadu *Advokátní poradna* v archivu České televize neexistují prakticky žádné doklady.

děti přátelících se s profesionálním kriminalistou.²⁷⁰

Na konci dekády ještě vzniká další verze retro série situované na přelom 20. a 30. let, *Panoptikum města pražského* (1986). Většina postav je identická s hrdiny *Hříšných lidí města pražského* a pořad navazuje i na poetiku svého vzoru. Divácká obliba retro forem kriminálních žánrů se odrazila i v koprodukčním cyklu *Dobrodružství kriminalistiky*, tematizujícím historické milníky v použití vědeckých metod v kriminalistice. Jeho první řada vznikla ještě před revolucí a v premiéře byla vysílána v roce 1989. Ve stejném roce byla vyprodukována série *Příběhy poručíka Haniky* (1989),²⁷¹ která ale nebyla ve své době v televizi uvedena. O rok dříve vznikla policejní série ze současnosti jménem *Případ pro zvláštní skupinu* (1988), jejíž zvláštností se stala první ženská protagonistka v roli policistky. Tento pořad však také nebyl v důsledku změny politické situace odvysílán, a to hlavně kvůli jeho „socialistické rétorice“. Prvního uvedení na televizní obrazovce se dočkal až v roce 2003, nutno dodat, že se značným diváckým ohlasem, tak jako tomu je v případech většiny reprízovaných předrevolučních seriálů.²⁷²

Kriminální série po roce 1989

Česká raná porevoluční kultura byla poznamenána několika klíčovými milníky, o něž se ovšem nebudeme kvůli parametrům, cílům a zvolené metodologii této práce blíže zajímat. Šlo především o institucionální změny v Československé televizi (a později České televizi), dále pak o nástup první komerční televize Nova, která začala vysílat v roce 1994 a postupně zpřístupňovala českým divákům řadu slavných zahraničních fikčních seriálů a seriálů, stejně jako i mnoho doposud neznámých televizních formátů.

Při pohledu na pořady vysílané od sezóny 1989/1990, a to s vědomím pracovního modelu kriminální fikce, s nímž v této práci operuji, spadá do mnou zkoumaných dvou dekad celkem deset sériových televizních fikčních pořadů, které lze řadit do žánru kriminálního dramatu (viz Tabulka č.1). Do této skupiny počítám i sérii *Dobrodružství kriminalistiky* (1989-1993), jejíž první sezóna byla odvysílána již v roce 1989, ale kontinuálně se na obrazovkách objevovala až do roku 1993. Právě tento pořad je ukázkou možné hybridní formy. Každá z epizod odpovídá některé z uvedených žánrových

²⁷⁰ Navzdory velkému diváckému i obchodnímu úspěchu televizní tvorby pro děti a mládež se v porevolučním období zájem o tento žánr ustoupil, respektive nesklízel u diváků takový úspěch, jako seriály z období normalizace. Podobná byla i situace v oblasti kinematografie. Viz BEDNAŘÍK, Petr – REIFOVÁ, Irena. Obsahové proměny českého televizního seriálu v letech 1989-2009. In JIRÁK, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara – KOLLMANOVÁ, Denisa Kasl (eds.). Média dvacet let poté / Media Twenty Years After. První vydání. Praha: Portál, 2009. s. 149–158. ISBN 978-80-7367-446-5.

²⁷¹ Adaptace kriminální prózy Josefa Škvoreckého mají dlouhou tradici. V 60. letech podle jeho románů vznikly filmy *Zločin v dívčí škole* (1965), *Zločin v Šantánu* (1968) a *Flirt se slečnou Stříbrnou* (1969), v 90. letech

vznikají televizní série *Hříchy pro pátera Knoxe* (1992) a *Příběhy detektivní kanceláře Ostrozrak* (2000) či inscenace *Poe a vražda krásné dívky* (1996).

²⁷² Přehled sledovanosti reprízovaných seriálů například viz SZABÓ, Daniel. *Od Hamra až po Rodáky. České propagandistické seriály v televizní praxi*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2007, s. 12–19.

subkategorií a dochází tak k nezvyklé koláži schémat a „institucionálních perspektiv“, byť pouze na úrovni celkového rozvrhu pořadu, nikoli epizodního příběhu. Kromě tohoto pořadu bychom za hybridní žánrový text mohli považovat ještě sérii *Strážce duší* (2003), kterou ovšem nechápu jako derivát kriminálního dramatu. Zločin se stává totiž předmětem vyprávění spíše příležitostně, v centru příběhu stojí především osvětlování záhad, mystických úkazů a historických legend. Proto tento pořad nebude součástí analytické části.

V průběhu dvou porevolučních dekad se v české produkci vůbec neuplatnila forma gangsterky či jiného typu kriminálních příběhů (kriminálních ve smyslu perspektivy kriminálků), stejně tak stranou zůstává vězeňské a špionážní drama²⁷³. Naopak se hned zkraje 90. let uplatnila postava detektiva-amatéra, nejdříve v sérii *Hříchy pro pátera Knoxe* (1992) a později i v cyklu *Hříchy pro diváky detektivek* (1995). S detektivem-amatérem se následně diváci měli možnost znovu setkat až v pořadu *Eden* (2005). V druhé polovině 90. let na obrazovky poprvé přichází novodobé české soukromé očko a to v akčně pojaté sérii *Detektiv Martin Tomsa* (1995-1998), retro varianta P.I. subžánru se vrací s mini-sérií *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak* (2000). Ještě před tím vzniklo doposud jediné justiční drama *Na lavici obžalovaných justice* (1999) a dvě retro policejní série - *Hříšní lidé města brněnského* (2000) a první z celkem tří řad *Četnických humoresek* (2001, 2003, 2007). Policejní žánr uzavírá i mnou sledované období, konkrétně první série vyprodukovaná soukromou televizí, *Kriminálka Anděl* (2008, 2010-?).²⁷⁴

Výše uvedeným deseti pořadům se tedy v následující části budu věnovat v mikroanalýzách, v nichž se pokusím zohlednit žánrový profil jednotlivých pořadů. Zajímat mě bude jejich vztah k uvažovaným tradičním subžánrovým schématům, nakládání s postavami a prostředím příběhu, vyprávěcí struktura, stylové aspekty a intertextuální vazby, to vše s ohledem na významové struktury a hodnoty, které kriminální žánry reprodukuje.

Dobrodružství kriminalistiky (1989-1993)

Prvním porevolučním pořadem na obrazovkách československých a později českých televizí, který lze žánrově charakterizovat jako kriminální drama, byla *Dobrodružství kriminalistiky*, byť se jednalo ještě o dědictví předlistopadové éry. Navzdory zásadním změnám politického a kulturního klimatu tento pořad nečelil problémům s kontinuálním přechodem mezi režimy (na rozdíl od série *Případ pro zvláštní skupinu*, která byla poprvé uvedena až v roce 2003), a to ze dvou možných důvodů. První představoval fakt, že cyklus původně vznikl v

²⁷³ Se špionážní zápletkou operuje jedna epizoda *Četnických humoresek*, u nichž ale jednoznačně dominují schémata policejního subžánru. Taktéž sérii *Přítelkyně z domu smutku* (1992) považuji za politicko-psychologické drama, nikoli pořad tematizující zločin.

²⁷⁴ Za hranici vysílací sezóny 2009/2010 byly doposud uvedeny ještě dva pořady, série se amatérskou vyšetřovatelkou *Ach, ty vraždy* (2010) a policejní série *Kriminálka Staré Město* (2010). V tuto chvíli se chystá do vysílání druhý projekt vyprodukovaný komerčním kanálem, *Expozitura* (2011).

koprodukcí se západoněmeckou společností SFS Schwarzwald Film, což se projevilo absencí jakýchkoli zjevných ideologických náznaků (ve smyslu komunistické ideologie). Za druhou významnou skutečnost lze považovat „multikulturní retro charakter“ pořadu. Zasazení příběhů do minulosti a zahraničního prostředí eliminovalo problematičnost reprezentace vlastního policejního aparátu (který samozřejmě sehrál tak zásadní roli v listopadových událostech), včetně jeho role v různých historických souvislostech. Pořad tímto také navazoval na tradici a výsadní diváckou oblibu retro policejních sérií, jakými byly *Hříšní lidé města pražského* či *Panoptikum města pražského*.

V kontextu české televizní kriminální fikce přesto zaujímá tento pořad ojedinělé místo, například pro svůj výchozí narativní půdorys. Pokud jsme v kapitole o narativním uspořádání televizních pořadů se sériovou povahou hovořili o dvou hraničních formách a jejich mezistupních a zmiňovali i alternativní a velmi užitečný model pěti narativních prototypů Angely Ndalianis, vždy jsme operovali s jednou typickou vlastností textů – opakovanou přítomností centrálních postav, případně prostředí. To je vlastnost, která nahrává velmi ekonomickému nakládání s narativem, postrádajícímu nutnost expozice základních protagonistů či časových a místních charakteristik. *Dobrodružství kriminalistiky* se ovšem vzdávají právě této „expoziční úlevy“ a naopak přijímají strukturu antologie – tedy série epizod, z nichž každá disponuje zcela novými postavami a na předešlé události nenavazující zápletkou, v tomto případě se děj odehrává i v jiném prostředí a často také v odlišném historickém období. Tento postup je v rámci tuzemské krimi prakticky ojedinělý, ve světě jsou jedněmi z mála známých příkladů policejní antologie *Police Call* (1955) a *Police Story* (1973–1978).

Forma antologie je v televizi obecně nepříliš frekventovaná, v krimi žánru dokonce zcela výjimečná. Uplatňoval se především v rané televizi v pořadech adaptujících slavné divadelní hry a literární povídky²⁷⁵ či v žánru televizní sci-fi a hororu.²⁷⁶ Vzhledem ke komunikačnímu profilu televize, spočívajícímu v sériových programovacích rámcích, mají pochopitelně i televizní antologie tendenci určitým způsobem ustanovovat vlastní sériovost. Kromě stabilního časového slotu ve vysílacím schématu je tradičním postupem důraz na autorský koncept (přizvání známých filmařů k natočení každé epizody, adaptace známé novely či románu apod.) či na autorskou záštitu (s žánrem svázané autority, která se sice podílí zcela omezeně na výsledných epizodách, ale zaštituje svým jménem celý projekt a zpravidla jej i uvádí – například *Alfred Hitchcock uvádí / Alfred Hitchcock Presents, 1955-65/*).²⁷⁷ Kriminální antologie takové

²⁷⁵ Nejdéle vysílanou antologií je *Masterpiece Theatre* (1971-?), do historie se zapsaly dále například *The Philco Television* (1948-1955) či *Playhouse The United States Steel Hour* (1953-1963), z aktuálních příkladů lze zmínit například projekt Slovenské televize *Nesmrtelní* (2011).

²⁷⁶ V této souvislosti trefně podotkl Antonín Tesař: „Žánr, jehož horizontem je obvykle smrt či šílenství, se lépe rozehrává na malé sevřené ploše než v prostoru složitě vrstvených zápletek či cyklů zavazujících se k věčnému návratu týchž postav.“ (TESAŘ, Antonín. Co nového v „temné straně“? Strategie sériovosti v hororových antologiích. *Cinepur*, 7, 2010, č. 69, s. 004–007. ISSN 1213-516X.).

²⁷⁷ Tamtéž.

ustanovování sériovosti postrádají, zejména z důvodu jejich vazby na realistické a dokumentaristické tradice policejních dramát. Pořad *Police Call* byl antologií odkazující na zajímavé skutečné případy, *Police Story* již disponoval jistým propojujícím motivem – všechny příběhy se odehrávají v Los Angeles, hlavní postavou je vždy policejní důstojník pracující pro některé oddělení místní policie, vícekrát se dokonce v pořadu objeví některé vedlejší postavy. *Dobrodružství kriminalistiky* jsou pořadem stojícím mezi těmito dvěma modely – jednotlivé epizody jsou vzájemně izolovány jejich zasazením do odlišného časoprostorového kontextu (jako *Police Call*), ale zároveň pořad (alespoň v první sezóně) implikuje nějakou ideovou spojitost – v tomto případě *historickou evoluci kriminalistiky*, především jejich institucionálních a procedurálních modelů a postupů.

Ačkoli se v každé z epizod ustanovují nové postavy a prostředí, sled prvních příběhů evokuje proces posloupného vývoje moderního institucionálního boje proti zločinu od „protoverze“ policejní instituce (založení brigády de Sûreté v první epizodě *Stopa*) přes implementaci prvních forenzních prvků do policejních a soudních vyšetřovacích a dokazovacích procedur (antropometrie, daktyloskopie, balistika ad.) až po provázanost různých podoborů kriminalistiky a ve finále i holistickou spolupráci policejních složek a prokuratury (závěrečná epizoda první řady *Tým*). Právě toto „evoluční schéma“ celkového narativu (v minulých dílech ustanovené metody se již jako samozřejmost jeví v těch následujících či jsou novou metodou vytlačeny) vytváří koherentní charakter první sezóny - mohli bychom hovořit dokonce o přítomnosti prvku druhého narativního prototypu, *cíle* stanoveného pro celou sezónu (popsání vývojového půdorysu kriminalistických metod). Jednotlivé příběhy první série také příbuznost evokují podobnou strukturou epizody. Jedním ze společných znaků je příchod „nové“ metody ve stylu *deus ex machina* zhruba v poslední pětině příběhu (patnáct až pět minut před koncem epizody je představena metoda, která zvrátí dosavadní proces). Tento prvek je považován za „anti-klimax“,²⁷⁸ řeší stanovené narativní otázky způsobem, který nemá opěrný bod v dosud distribuovaných informacích - je tedy do značné míry v rozporu s tradicí procesu detekce, klíčového pro policejní a detektivní subžánr jako takový. Zpravidla se nějaký vědecký expert zjeví až poté, co si protagonista v bezvýhodné situaci vzpomene, že někde právě nějaký jemu známý vědec rozpracovává novou metodu, samozřejmě dosud vyšetřovateli a soudy nepřilíš přijímanou. Opakovaným využíváním tohoto postupu se však prvek stává součástí unikátních očekávání a zmíněného *evolučního schématu* pořadu. V první sérii bylo narušení narativního klimaxu do velké míry redukováno dalším opakujícím se prvkem – umístěním poslední scény do prostředí soudu. V této scéně dochází k dodatečnému vyvrcholení, divákovi teď již známý forenzní postup generuje dodatečnou otázku, zda jej přijme soud a diváci soudního líčení. Tato otázka je zodpovězena právě v závěrečném výjevu, kdy se nová metoda stává součástí *performance vědecké expertízy*. Během ní probíhá názorná demonstrace metody před zraky

²⁷⁸ *Deus ex machina. Tv.tropes & idioms.* [online], [cit. 26.9.2010], dostupné na [www: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DeusExMachina>](http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DeusExMachina).

sebevědomého obviněného a nedůvěřivého soudu/obhájce/diváků/poroty, vědec následně s výsledkem experimentu opanuje celou scénu, následuje frenetické nadšení publika v soudní síni, uznání soudce či zájem novinářů, za doprovodu oslavného či jinak stvrzujícího hudebního motivu, a to vše završuje vysvětlující a edukativní komentář v závěrečném titulku, který shrnuje význam nové procedury coby milníku kriminalistiky či případně zodpoví sekundární otázky týkající se dalšího osudu postav (ukázka z epizody *Otisk*, kde nová metoda vytlačuje tzv. bertillionáž, která byla předmětem předcházející epizody, Obr. 1-8). Závěrečný vysvětlující titulek evokuje faktografickou povahu pořadu, tedy reformuluje některá očekávání spojená s pořadem a vřazuje ho do dokumentaristické tradice kriminálního televizního žánru, která se započala již jedním z prvních úspěšných pořadů, americkou sérií *Dragnet*. Závěrečný titulek supluje autoritu komentáře známého z dokumentární formy a současně evokuje status pořadu coby historicky důvěryhodného materiálu.²⁷⁹

Výše uvedené narativní mechanismy, které provazovaly jinak nesouvisející příběhy, v průběhu dalších řad *Dobrodružství kriminalistiky* ztrácí svou pozici dominantního serializujícího prvku. V dalších sezónách se vyprávění skokově vrací do minulosti, tedy rozrušuje „evoluční“ logiku zaštiťujícího narativu a nutí diváky k opakované restrukturalizaci své encyklopedie fikčního světa (tedy uvědomění si, jaké typy znalostí jsou v dané době přístupné postavám). Rovněž epizody opouští společné „duální“ narativní schéma příběhu vyšetřování a příběhu soudního procesu, procedury mnohdy nejsou podrobeny explikaci, absentuje jejich demonstrace (epizody *Písmo*, *Modus operandi*) a mnohdy vlastně „kriminalistické inovace“ v příběhu zcela ustupují do pozadí a přenechávají prostor „prostému“ procedurálnímu příběhu (například *Poslední odvolání*, *Padělek*, *Neznámý*). Série se tedy v pokročilejších sezónách „atomizuje“, přičemž jednotlivé příběhy svou pozornost soustředí na různé hrdiny bojující se zločinem (uniformované i neuniformované policisty, soukromé detektivy, prokurátory i obhájce, vyšetřující soudce, novináře i soudní znalce) a někdy i pachatele samotné (epizoda *Paprsek*). Epizody pracují s různými narativními schémata, například co se týká míry informovanosti diváka a postav: v některých příbězích jsme coby diváci velkou měrou informováni o pachateli a s odstupem sledujeme snažení vyšetřujících, jindy jsme díky vyprávění stejně jako centrální postavy nezvratně přesvědčeni o podezřelém a participujeme na vyčkávání, až učiní chybu, jindy je budováno napětí skrze nízkou míru nasycení informacemi u postav i u diváka a příběh vrcholí nečekaným odhalením pachatele v závěru vyprávění. Každá epizoda tak do velké míry nastoluje unikátní žánrové parametry (ve smyslu narativního vzorce, hlavních postav i prostředí). Tento *subžánrový kompilát* kriminálních

²⁷⁹ Některé diváky na diskusních fórech dokonce tento prvek dokonce vede k formulacím o dokumentaristickém charakteru pořadu, řadícím *Dobrodružství kriminalistiky* do žánrové kategorie *drama-documentary* (dramadoc), etablované v televizní tradici britské stanice BBC. Například na fóru věnovaném pořadu na stránkách CSFD.CZ komentuje uživatel Radek99 sérii slovy: „A nejedná se svého druhu o hraný dokument? „ (csfd.cz [online], [cit. 25.9.2010], dostupné na [www:< http://www.csfd.cz/film/108849-dobrodruzstvi-kriminalistiky/>](http://www.csfd.cz/film/108849-dobrodruzstvi-kriminalistiky/).) To prozrazuje přítomnost faktografických očekávání spjatých s pořadem, tedy jeho historickou a kriminalistickou faktičnost.

příběhů je nadále propojován jen titulní melodií, shrnujícím závěrečným textem, ekonomickou expozicí, využívající titulky označující prostředí a hrdiny (Obr. 9-11), a především pak do popředí vystupujícím důrazem na styl.

Právě stylové atrakce lze považovat za jeden z charakteristických a spojovacích rysů celé antologie. V úvodu kapitoly jsem naznačoval souvislost *Dobrodružství kriminalistiky* se staršími československými retro sériemi *Hříšní lidé města pražského* a *Panoptikum města pražského*. Za přirozenou součást retro žánru lze považovat důraz na reprezentaci dobové atmosféry. Příběhy zmíněných dvou předchůdců byly zasazeny do prvorepublikového Československa, vypravěč v nich pracuje s určitou mírou idealizace hrdinů (ušlechtilost pánů z pátračky i některých členů podsvětí) či prostředí (stará Praha, prostředí galerky apod.). *Dobrodružství kriminalistiky* v tomto smyslu ovšem zákonitě nepracují tolik s nostalgií,²⁸⁰ ale především s atraktivní historickou reprezentací, tedy s důrazem na styl, v němž dominuje práce s mizanscénou a zvukem. Celkové narativní uspořádání pořadu, o němž jsem se již zmínil, vychází vstříc charakteru celého cyklu coby defilé historických reálií - prostředí, kostýmů, dobové ikonografie, ale i jazyka a řečových registrů. Důraz na styl se tak po odeznění „evoluční linie metod“ stává jedním z určujících a zároveň sériovost upevňujících prvků rozsáhlé multisubžánrové antologie. Za stylové dominanty pořadu bychom mohli označit především systematické užívání měkkého světla, důraz na práci s hloubkou prostoru interiérových scén a především výpravnost mizanscény (Obr. 12-17). Pořad se důsledně drží retro žánru a nepouští se do „nevýpravné“ současnosti. Výpravnost mizanscény je doplňována ještě zvýrazněním funkce hudební složky, která se snaží respektovat lokální a historické charakteristiky konkrétního příběhu či alespoň čerpat z uměleckých konvencí s touto dobou a kulturou spojených (například prvky country či hudby k filmovým groteskám pro příběhy odehrávající se v USA apod.). Bylo by zřejmě přehnané považovat *Dobrodružství kriminalistiky* za součást trendu televizního média, pozorovaného na přelomu 80. a 90. let, který John Caldwell označuje termínem televizualita či excesivní styl. Práce se stylem nepoutá tolik pozornost, abychom mohli, Caldwellovými slovy, vidět styl jako téma samo o sobě, kdy se stává aktivitou (perfomancí stylu).²⁸¹ V kontextu československého (a posléze českého) krimi žánru je ale práce s mizanscénou minimálně na cestě k výpravně excesivním polohám.

Dobrodružství kriminalistiky lze také vnímat jako přemostění v předrevolučních dobách populárního retro kriminálního žánru do nového

²⁸⁰ U níž předpokládám nějaké bezprostřední napojení na minulou zkušenost, v tomto případně národní a teritoriální.

²⁸¹ CALDWELL, John Thornton. *Televizuality: Style, Crisis, and Authority In American Television*. 1st edition. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995. s. 5. ISBN 0-8135-2164-5. Samozřejmě je třeba zvážit, že Caldwell vychází ze stavu americké televizní kultury, zahrnující zcela jiné konvence televizní reklamy, hudební kanál MTV apod. Přesto lze o televizualitě uvažovat i v kontextu dobové tuzemské tvorby ve vztahu ke stylové tradici Československé televize uplynulých dekád.

politicko-kulturního klimatu, v němž představuje, tak jako v minulosti, relativně bezpečnou apolitickou žánrovou variantu. Díky zvolenému charakteru antologie, subžánrového kompilátu i vlivem opuštění původního kauzálního rámce kriminalistické metody buduje pořad systém žánrových očekávání založený především na překvapivosti expozice (tedy definování unikátních protagonistů i prostředí) a performanci stylu (hlavně mizanscény). Taková charakteristika samozřejmě prozrazuje produkční náročnost celého projektu, která současně *Dobrodružství kriminalistiky* odlišuje od bezprostředně následujících kriminálních dramatických sérií, vznikajících v polovině 90. let 20. století, tedy v postupně se měnících institucionálních podmínkách českého televizního průmyslu.

V souvislosti se schématy různých kriminálních subžánrů jsme hovořili o rozdílném typu významů a mytologizaci určitých profesí a institucí. *Dobrodružství kriminalistiky* jsou v tomto ohledu coby subžánrový kompilát výrazně pluralitní. Velmi zajímavým faktem je, že předjímají vlnu kvazi vědeckého policejního procedurálu, který bude dominovat kriminálnímu žánru v globálním měřítku o desetiletí později.²⁸² Na rozdíl od pravidel kvazivědeckého typu, reprezentovaného dnes *Kriminálkou Las Vegas* a jejími deriváty, ovšem námi rozebíraný pořad v intencích plurality neodmítá ani „nevědecké“ způsoby vyšetřování, založené na intuici, náhodě či znalosti prostředí.²⁸³ Každopádně však participuje na obecném procesu mytologizace institucí hájících právo, stejně jako na mytologizaci vědy skrze prezentaci forenzních procedur a vědeckých výkonů. Ačkoli význam forenzních důkazů pro vyšetřování byl poměrně obvyklým motivem řady předchozích procedurálních narativů (už poručík Columbo jich hojně využívá), *Dobrodružství kriminalistiky* je jako jedna z prvních kriminálních sérií staví do centra vyprávění, stejně jako jejich vykonavatele.

Hříchy pro pátera Knoxe (1992)

Devadesátá léta přinesla české audiovizuální kultuře nejen možnost veřejného uvedení za normalizace zakázaných filmů, ale i možnost adaptovat řadu děl literárních tvůrců vyloučených bývalým režimem. Charakteristickým rysem původní televizní tvorby 90. let se tak stalo intenzivní adaptování knižních předloh Josefa Škvoreckého.²⁸⁴ Právě stejnojmenná adaptace jeho cyklu *Hříchy pro pátera Knoxe* se stala vůbec prvním ryze porevolučním kriminálním televizním projektem, který nakonec značně zpopularizoval i původní literární předlohu. V kontextu televizní krimi současně tato série reprezentuje začátek silné vlny příběhů se soukromými detektivy.

Celkem deset kriminálních příběhů má metadetektivní charakter - každý

²⁸² Skvělým rozbor povahy kvazivědeckého seriálu nabízí Radomír D. Kokeš - viz KOKEŠ, cit. 92. Od něj přejímám samotný termín „kvazivědecký“.

²⁸³ Viz tamtéž.

²⁸⁴ Podle jeho děl vznikly v 90. letech film *Tankový prapor* (1991), série *Hříchy pro pátera Knoxe*, seriál *Prima sezóna* (1994) a televizní filmy *Poe a vražda krásné dívky* (1996), *Eine kleine Jazzmusic* (1996), *Legenda Emöke* (1997) a série *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak* (2000).

reflektuje (porušuje) jedno z dogmat klasického meziválečného detektivního románu, stanovených páterem Knoxem. Při své premiéře živě vysílaná série tedy (stejně jako předloha) vycházela ze zdvojení hlavní narativní otázky – tj. z rozšíření narativní hádanky „kdo spáchal zločin“ o otázku „jaké pravidlo pátera Knoxe bylo porušeno“. Součástí pořadu bylo při jeho premiérovém vysílání přerušení příběhového toku těsně před klimaxem, přičemž v tomto uzlovém bodě byla divákům formou přímého oslovení položena druhá uvedená otázka. Ti ji měli v přestávce vyplněné hudební vložkou uhádnout a zatelefonovat do studia. Odměnou pro vítěze byla vedlejší role v příští vysílané epizodě. Tvůrci pořadu měli v záloze záznam generální zkoušky, pro případ komplikací během živého přenosu, nikdy však nebylo nutné jej využít.²⁸⁵

Hříchy pro pátera Knoxe jsou v historii tuzemského televizního vysílání druhým interaktivním pokusem tohoto typu.²⁸⁶ Živé vysílání samozřejmě představuje určité stylové a vyprávěcí determinanty. Děj se zpravidla odehrává v šesti různých prostředích, což je běžnou normou při natáčení denních (daytime) dramatických pořadů.²⁸⁷ K tomu můžeme ještě přiřadit použití vícekamerového systému snímání, převládající rovnoměrné frontální zasnícení studiového prostředí a tradiční fixování postav²⁸⁸. Toto jsou každopádně postupy značně netypické pro kriminální žánr té doby, naplňující to, co Caldwell nazývá *stylem nulového stupně* (zero degree style²⁸⁹). Ačkoli se tedy v tomto případě v porovnání s *Dobrodružstvími kriminalistiky* jedná o velmi limitované stylové volby, neznamená to, že styl postrádá významotvorný potenciál (na to v souvislosti s využitím stylu nulového stupně upozorňuje Butler²⁹⁰). *Hříchy pro pátera Knoxe* naopak právě nečekanými nabouráními této konvence (například náhlým přesunem vyprávění do exteriéru, občasným porušením high-key svícení) směřují k experimentální poloze, která narušuje v žánru krimi převládající estetickou charakteristiku, označovanou Butlerem jako „patina realističnosti“.²⁹¹ Celý pořad se tak vedle metacharakteru (daného předlohou) vyznačuje i viditelným experimentováním se stylovými konvencemi krimi žánru. To je velmi zajímavá skutečnost, uvážíme-li, že se

²⁸⁵ Viz OKTÁBCOVÁ, Simona. *Hříchy pro pátera Knoxe: Proč vystřídala Adamovskou Veškrnová?* TV Revue, 2005, č. 25, [online], [cit. 22.8.2010], dostupné na [www: <http://www.televize.cz/scripts/detail.php?id=18837>](http://www.televize.cz/scripts/detail.php?id=18837).

²⁸⁶ Prvním interaktivně modulovaným fikčním pořadem byl seriál *Rozpaky kuchaře Svatopluka* (1984) vystavěný na principu Kinoautomatu, kdy diváci měli v uzlových bodech příběhu rozhodovat, kterou ze dvou možných příběhových linií se má seriál vydat. Několikrát v jednom díle rozhodovali diváci ve studiu, jednou za večer pak hlasovalo celonárodní auditorium pomocí rozsvěcování a zhašení světel ve svých domácnostech, přičemž výkyvy spotřeby energie registrované Centrálním energetickým dispečinkem v Praze rozhodly o konkrétním výsledku.

²⁸⁷ BUTLER, Jeremy. *Television Style*. 1st edition. New York and London: Routledge, 2010. ISBN 0-415-96512-8, s. 38.

²⁸⁸ Termín *fixování* používám jako český předklad termínu *blocking*, který v teorii divadelní a filmové mizanscény představuje pozice a pohyb herců prostorem (vzhledem ke kameře v případě filmu). Termín *fixování* byl použit v článku BORDWELL, David. Zesílená kontinuita. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 13. ISSN 0862-397X.

²⁸⁹ CALDWELL, cit. 281, s.54.

²⁹⁰ BUTLER, cit. 287, s. 26-69.

²⁹¹ BUTLER, cit. 2, s. 138.

jedná prakticky o první, iniciační porevoluční příspěvek k detektivnímu televiznímu žánru.

Subžánr televizních příběhů detektivů-amatérů (reprezentovaný především Holmesem, Poirotem, slečnou Marplovou či Jessicou Fletcherovou) vykazuje z hlediska svého celkového narativního rámce příklon k výrazně epizodickému uspořádání. V kontextu narativních prototypů bývá realizován především první a čtvrtý prototyp, s nijak se neproměňujícím protagonistou a variujícím se příběhovým mustrem. Hlavní protagonistka Eva Adamová funguje jako spojovací prvek epizod, pouze v jedné se nezapojuje do dění a případ řeší jedna z vedlejších postav (takový „ozvlášťující“ postup je obvyklejší u déle vysílaných pořadů, nikoli u desetidílných, tedy relativně omezených sérií). *Hříchy pro pátera Knoxe* navíc upevňují svůj celkový rámec pomocí dvou dalších mechanismů. Prvním je deklarovaný systém postupně porušovaného desatera. Ten pořadu přisuzuje kvalitu spojenou s formou mini-série, tedy divákem jasně si uvědomovaný cílový bod, ke kterému celý pořad směřuje, ovšem v tomto případě epizodickým, nikoli kumulativním vyprávěním (pro mini-série definujícím). Druhým mechanismem je napříč epizodami prostupující narativní linka opakovaných milostných nezdarů hlavní protagonistky, směřující k prozření a psychologické proměně hlavní aktérky i k nalezení „pravé lásky“. Tento motiv cesty ženy-vyšetřovatelky za rodinným štěstím není samozřejmě pro detektivní drama nikterak typický, zpravidla jsou centrálními postavami ženy mimo „sexuálně produktivní věk“ (slečna Marplová) či odmítající dvoření mužů a věnující se své středostavovské kariéře (Jessica Fletcherová). Jedním z Bergerem zmiňovaných pravidel detektivky také je, že se hrdina či hrdinka nezaplétají do romantického vztahu s jakoukoli postavou.²⁹² V tomto smyslu je tedy zvýznamnění intimního života hrdinky úkrokem od zvyklostí tohoto typu příběhů, který sceluje rámec celé série daný motivací hlavní postavy a nedořešenou a vracející se narativní hádankou.

Na rozdíl od dvou výše zmíněných, zřejmě dodnes nejznámějších amatérských ženských detektivů je Adamová ve vyprávění konstruovaná jako „bohémský“ typ, který sice cituje Shakespeara, ale spíše je pro ni typické urazit láhev whisky a krabičku startek (Obr. 18-20). Jak je několikrát zmíněno v dialozích, je to „holka z ulice“, která varuje své kamarádky, aby „nevopakovaly její chyby“. Celou linii naplnění její milostné, či spíše partnerské tužby je tak možné do velké míry interpretovat i coby příběh normalizace rozháraného života ženy bez muže a jejího posunu v sociální hierarchii skrze nalezení heterosexuálního svazku. Zohlednění genderového hlediska v tomto případě považuji za důležité, protože proměna statusu ženy a jiných sociálních skupin v kriminálních žánrech je dlouhodobě jedním z řešených témat televizních studií. Například v kontextu americké či britské televize byla 80. léta zlomovým momentem, kdy se ženy, příslušníci etnických a rasových skupin posunuli z rolí obětí a pachatelů do pozic konatelů práva s velmi soběstačnou pozicí a konstruovaných jako aktivně jednajících osoby (*Policaři z Hill Street, Dempsey a Makepeacová* /Dempsey and Makepeace, 1985-86/, *Cagney and Lacey* /1981-

²⁹² Tamtéž, s. 87.

1988/), *Měsíční svit* /Moonlighting, 1985-89/), později začaly být obdobně v pořadech konstruovány i gay a lesbické postavy (*Policie New York*). Varianta příběhů s amatérským ženským detektivem disponuje přirozeným prostředím pro symbolické konstrukce aktivních a sociálně stabilizovaných (někdy sexuálně svobodných) ženských postav. Symbolické „oslabení“ hlavní protagonistky *Hříchů pro pátera Knoxe* motivem spásy skrze heterosexuální vztah ji vyděluje ze skupiny příbuzných žánrových postav. Můžeme samozřejmě spekulovat, nakolik tento fakt odráží dobové „ideologické“ klima, každopádně ve volném pokračování *Hříchy pro diváky detektivek*, jak zmíním v příslušné kapitole, již dochází k vyvázání hlavní hrdinky z pozice sociálně i sexuálně odvozené od přítomných mužských postav. *Hříchy pro pátera Knoxe* jsou zajímavé i z hlediska reprezentací příslušníků LGBT menšin, jmenovitě homosexuálních postav. Na ploše deseti epizod vystupují dokonce dvě. První z nich je vykreslena jako slabošský příživník (epizoda *Intimní záležitost*, Obr. 21), druhá postava - umělec, poslouchající vážnou hudbu a nosící saténové župánky - je přímo vrahem (epizoda *Třetí vrchol trojúhelníku*, Obr. 22). V tomto smyslu se pořad drží relativně rigidních schémat, která zahraniční žánrová televize začala v průběhu 80. let opouštět. Relativní stereotypizaci v pořadu můžeme najít i jinde. Pokud se například objeví postava ženy-vědkyně, je využito primárních stereotypních představ „šedé myši v tlustých brýlích“, která není schopná vystoupit z řečového diskurzu svého vědeckého oboru a snadno podléhá zájmu jakéhokoli muže, protože trpí trvalým nezájmem druhého pohlaví v oblasti milostného života (Obr. 23). V příkladech by se dalo pokračovat. Samozřejmě je nutné zmínit fakt, že kriminální žánr často musí pracovat právě se stereotypy coby komunikační zkratkou, zejména z důvodu dominující epizodické výstavby, která si vynucuje velké množství nových postav v expozici každé epizody. V případě subžánru detektivů-amatérů, kteří neustále cestují do nových lokací, je tato tendence ještě zřetelnější a dramaturgicky je tudíž využívání některých sdílených kulturních stereotypů logické (i když v kriminálním žánru slouží vypravěči také jako prostředek kladení falešných vodítek, což je jeden z příznačných mechanismů kriminálního narativu).

Jakkoli žánrově netypický je motiv naplnění partnerské a milostné potřeby detektiva-amatéra, půdorysy jednotlivých epizodických příběhů vykazují řadu klasických parametrů detektivní formule, jak je známe z literární, filmové i televizní tvorby: například neinstitucionalizovaný charakter hlavní postavy, konfliktní výpovědi svědků a podezřelých, zpravidla nesympatické vykreslení charakteru osob, které se staly obětí vraždy (což staví diváka do ambivalentní pozice vzhledem ke zločinu), či chybně uvažující policie.

U figury policie a vztahu detektiva k ní se můžeme zastavit. Amatérský detektiv má v rámci žánru specifické místo, a to z důvodu jeho zcela neoficiálního statusu. Reprezentanti oficiálních vyšetřovacích institucí disponují pověřením a pravomocemi, i soukromý detektiv je licencovanou živností s určitým pověřením. V tomto smyslu je tedy vždy zajímavá otázka směřovaná ke konkrétní povaze vztahu detektiva-amatéra k autoritám bezpečnostních složek. Nutno upozornit, že právě atmosféra porevolučních let,

kdy *Hříchy pro pátera Knoxe* vznikaly, je v tomto smyslu specifickým kulturním prostředím, zvláště citlivým na vytváření novodobých mýtů a obrazů institucí, které se zapojují do bezpečnostních a represivních aktivit státu (je řeč především o policejních složkách). Představitelé oficiálních institucí, především policie, bývají v narativu vystaveném kolem amatérských detektivů upozaděni, zpravidla se vydávají po falešné stopě a zásadně se neobejdou bez pomoci amatérského vyšetřovatele, který koriguje jejich chybné kroky. V desetidílné sérii se vlivem putovního charakteru příběhu, kdy hlavní hrdinka cestuje po různých štacích, vystřídá několik postav policejních důstojníků, které mají z podstaty narativní konstrukce epizodický charakter. Důležitým prvkem, který subžánru umožňuje vzdálit se od utváření novodobého mýtu oficiálních represivních a bezpečnostních složek, je tedy na prvním místě marginalizace policie skrze její epizodickou roli a neschopnost funkčně pátrat po pachatelích zločinu. *Hříchy pro pátera Knoxe* dále rozšiřují repertoár těchto prvků o obdaření postav policistů komickými a melodramatickými polohami, které je symbolicky zbavují institucionálního charakteru. V příběhu totiž vystupují policejní důstojníci Malina i Kolín jako protějšky vyšetřovatelek (Adamovou v jedné epizodě nahradila v této roli striptérka Zuzana) nejen ve smyslu profesním (jako nepřiliš schopní policisté), ale i sexuálním (oba se jim se střídavými úspěchy dvoří a také se nakonec stávají jejich partnery, coby svůdce se bez úspěchu angažuje i komisař Ragánek). Policista Kolín je navíc figurou spíše komického řádu – jak v epizodě *Omyl v lázních*, tak v epizodě *Mezi námi děvčaty* prokazuje neznalost standardních vyšetřovacích postupů a projevuje nejistotu nejen jako policista, ale i jako muž, obyvatel domácnosti, potažmo coby nastávající otec. Tento mechanismus uplatňovaný v sérii bychom mohli nazvat humornou demaskulinizací policejního aparátu, která ve výsledku odvádí pozornost od postav coby reprezentantů policie a zdůrazňuje jejich privátní charakter, tedy do určité míry při symbolické konstrukci odsouvá jejich institucionální charakter do pozadí.

V narativu dokonce někdy chybí takové scény jako je usvědčení a zatčení pachatele. Klimax celého příběhu je pouze shrnut v dialogu Adamové a kriminalisty, například v epizodě *Třetí vrchol trojúhelníku*, jindy jsou policisté způsobem vyprávění přeznačkováni do žánrové role soukromého detektiva, protože usvědčení pachatelů se neděje tradiční formou policejních procedur, ale zpravidla typickým prvkem detektivní formule: shromážděním všech postav v "salónu", postupným veřejným rozbořem detektivových deduktivních postupů, vyjádřením možných motivací všech podezřelých postav a finálním poukázáním na skutečného pachatele (Obr. 24-25). Adamová tu tedy nepůsobí coby tradiční detektiv, svou roli případově přenechává policistům, kteří ji ovšem přejímají i s konvenčním chováním soukromého detektiva. Tímto ovšem narušují jeden z typických prvků klasického detektivního vyprávění, jehož předpokladem je přítomnost pouze jednoho detektiva.²⁹³ I díky tomu implicitně ztrácí status reprezentanta policie a posilují skrytý retro charakter celého příběhu. *Hříchy pro pátera Knoxe* ale nejen svou strukturou evokují tradici meziválečného detektivního románu, připomínají ji i zasazením

²⁹³ BERGER, cit. 14, str. 85–87.

několika epizod do prostředí připomínajícího historické šlechtické sídlo (Obr. 26-27), kde se zpravidla klasické detektivky odehrávají.²⁹⁴

Hříchy pro pátera Knoxe se vzdalují tradičním konvencím žánru (a „mýtotočrné“ a moralizující funkci kriminálních žánrů) i užitím dalších tří důležitých mechanismů. Prvním je víceúrovňová reflexivita pořadu, druhý představuje v době premiéry zdůrazňovaná experimentální poloha živého vysílání, třetím se stává důraz na střídání vyšetřování a hudebních výstupů, které rozrušuje tradiční žánrové struktury a očekávání.

Hovořím-li o víceúrovňové reflexivitě uplatňované v pořadu, mám tím na mysli přítomnost zcizujících mechanismů na rovině vyprávění a žánru, média či mediálního průmyslu a selfpromo-aktivit mediální instituce. Na úrovni vyprávění a žánru je to již samotný výchozí princip pořadu, kdy do popředí coby hlavní narativní hádanka není stavěna otázka kdo je pachatel zločinu a jakou měl motivaci, ale především otázka které pravidlo stanovené páterem Knoxem bylo ve vyprávění porušeno. V rovině vyprávění můžeme lokalizovat také strukturální prvek, který jsme nezmiňovali ve výčtu těch pro současnou televizní fikci tradičních.²⁹⁵ Jedná se o autorovo slovo v úvodu, jehož prostřednictvím v náznaku představuje následující zápletku a připomíná také klíčovou otázku, kterou televizní vypravěč bude klást, tedy jaké pravidlo bylo porušeno.²⁹⁶ Celá úvodní sekvence s monologem režiséra intenzivně odkazuje na trademark thrillerového a mystery cyklu *Alfred Hitchcock uvádí*,²⁹⁷ v němž Hitchcock v krátké, humorně nadsazené scéně představuje základní kontury následujícího příběhu a jeho morálního vzkazu (ve verzi pro americké publikum i značku sponzora pořadu, jehož spot bezprostředně následoval²⁹⁸). Úvodní monolog režiséra Kleina odkazuje nejen ke konstruovanosti celého fikčního textu, ale velmi často upozorňuje i na konvence žánru a jeho ikonografii (Obr. 28-30). Tyto mechanismy (sekvence s komentáři extradiegetického vypravěče, záměrné porušení jednoho dogmatu z „desatera“ žánru) vytváří další metarovinu pořadu, a samozřejmě tak narušují klasické funkce detektivního narativu. Konvence žánru nejsou ale reflektovány jen vypravěčem či figurou extradiegetického vypravěče, i samotné postavy často odkazují k žánrovým mechanismům, například když Adamová v jedné epizodě říká: „asi přitahuju vrahy jako nějaká hrdinka detektivního seriálu,“ či cituje

²⁹⁴ Tamtéž.

²⁹⁵ Viz kapitola 2.6. Strukturální prvky televizní série a seriálu.

²⁹⁶ V tomto smyslu samozřejmě používám termín televizní vypravěč ve smyslu abstraktní autority konstruující tok obrazů a zvuků, tedy rozhodující o tom, co a jak se jako diváci o příběhu dozvídáme.

²⁹⁷ Stejně jako v případě *Alfred Hitchcock uvádí*, i úvodní monolog *Hříchy pro pátera Knoxe* končí vtipem. Hitchcock se však v jím uváděném pořadu vrací ještě v závěru, kdy ale jeho vstup již nebyl humorný, jelikož nebylo možné oslabit morální vzkaz příběhů s potrestaným zločincem nepatřičným zlehčováním katarzního momentu. Toto ovšem *Hříchy pro pátera Knoxe* někdy činí, například v závěru epizody *Ruce s dlouhými prsty*, kdy místo mystické rady na bolest hlavy doporučuje lékař pracující s budhistickými mechanismy prostý brufen, čímž odráží svádění Evy Adamové.

²⁹⁸ Viz *Alfred Hitchcock Presents*. [online], 18.8.2010, [cit. 21.8.2010], dostupné na [www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock_Presents>](http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock_Presents).

postupy z příběhů Dashiella Hammetta. Postavy také místy dekonstruuji fikční povahu textu samotného, například v epizodě *Podzimní romance*, v níž anglicky mluvený dialog jedna z dvojice postav přeruší pohledem do kamery a přitom řekne: „Simono, prosím tě pojd', budeme mluvit česky, já se potřebuju procvičit. A pak... diváci by nám asi nerozuměli.”²⁹⁹ Také centrální hrdinka a „ad hoc detektiv” jedné z epizod, striptérka Zuzana, se přímo obrací do kamery, oslovuje diváky a retrospektivně vypráví celý příběh, jehož kriminální zápletku vyřešila.³⁰⁰

Pořad ale zároveň velmi často reflektuje sám sebe jako televizní produkt a poutá pozornost k přítomnosti a mechanismům televizního média. Ve dvou epizodách (*Intimní záležitost*, *Podzimní romance*) nás vyprávění zavádí do prostředí natáčení televizního filmu, v jehož rámci dochází k zrcadlení postupů televizní produkce, včetně takového procesu, jakým je natáčení „filmu o filmu”. V epizodě *Ženské za volantem* odjíždí v poslední záběru Adamová s vyšetřujícím kriminalistou automobilem, v záběru se objeví kameramanův stín a šenkem je zabráno logo na budově České televize (Obr. 31-32), Adamová často zmiňuje populární televizní pořady, odkazuje na novinové rozhovory „s televizním scenáristou”, v jednom z dílů „hraje” určitou roli prsten, který režisér Klein dostal od Miloše Formana a jenž se objevil v řadě jeho dalších filmů. Tyto obecně mediálně-reflexní postupy jsou pak doplněny i konkrétnějšími self-promo odkazy České televize, a to z pozice producenta pořadu. I zmíněné logo uzavírající celý pořad bychom mohli považovat za příklad tohoto mechanismu, ale objevují se i odkazy na škálu pořadů vysílaných Českou televizí (hvězdař-voyer v epizodě *Intimní záležitost* určuje čas zločinu slovy „zrovna začali Události, komentáře”, Adamová odkazuje na *Televariété*), jednou dokonce pořad propaguje sám sebe, když major Malina touží po tom „zavřít se do svého kutlochu, pustit si pátera Knoxe a nevytáhnout paty”. Souhrn všech (sebe)reflexních a intertextuálních momentů obsažených v pořadu odhaluje, že se jedná v tomto smyslu o jedno z nejnasyčenějších děl nejen českého kriminálního žánru, ale televizní fikční tvorby jako takové. V každém případě je však nutné zdůraznit, že kumulace těchto motivů rozrušuje tradiční struktury detektivního narativu a jinak moduluje jeho hlavní narativní otázky, lokalizaci diváka ve vztahu k příběhu a formy diváckého potěšení.³⁰¹

S posunem možných forem diváckého potěšení do velké míry souvisí i další princip, který jsem dříve uvedl coby zcizující mechanismus *Hříchů pro pátera Knoxe* (ve vztahu k žánrovým konvencím a mýtotočným a moralizujícím tendencím kriminálního žánru). Tímto principem je tematizace způsobu

²⁹⁹ Navazuje tak na situace známé například ze seriálu *Měsíční svit* (Moonlighting, 1985-1989) či *Remington Steele* (1982-1987).

³⁰⁰ Tímto naplňuje literární konvence *románu s tajemstvím*, jak jej stanovil Todorov. Ovšem s tím posunem, že diváka staví do role jedné z postav, která se dovídá, jak je typické právě pro román s tajemstvím. (TODOROV, cit. 16, s. 101–103.). Toto ale má funkční logiku, protože oproti tradicím meziválečné detektivky se sama vyšetřující stává v příběhu ohroženou figurou, a proto je retrospektivní charakter prvkem eliminujícím tuto „nepatřičnou „ formu napětí.

³⁰¹ Zajímavým souhrnem konceptů spojených se zkoumáním diváckého potěšení je CORNER, cit. 118.

natáčení a vysílání pořadu formou živého přenosu. Tento krok přitáhl pozornost médií i diváků a obdařil celý projekt auru experimentu.³⁰² Oživení tohoto televizního stylového mechanismu po více než čtvrtstoletí³⁰³ mělo potenciál regenerovat divácká očekávání spojená s rizikem živých přenosů. Náročná kontinuální inscenace příběhu v pěti až šesti typech prostředí a příležitostně i v exteriérech sama o sobě přitahovala pozornost diváků a byla neformálně diskutovaná nejen při svém premiérovém uvedení, ale i při reprízách.³⁰⁴ Živý přenos také umožnil zcela mimořádné zapojení soutěžního interaktivního prvku do vyprávěcí struktury fikčního pořadu.³⁰⁵ Živý přenos se stal hlavní marketingovou značkou pořadu, především v době jeho premiéry, a přeformuloval žánrová divácká očekávání ve smyslu dělení pozornosti mezi žánr detektivní a „žánr“ živé televizní inscenace. Žánrový charakter *Hříchů pro pátera Knoxe* je navíc posunut i třetím uvedeným prvkem, důrazem na vkládání hudebních čísel jako intermezza narativu (pořad se sám v titulcích definuje jako „detektivní divertimento“³⁰⁶). Tyto vsuvky nejen že zásadním způsobem definují rytmus vyprávění a odlehčenější atmosféru celého pořadu, ale navíc narušují tradiční žánrová očekávání spojená s žánrem detektivky. Jsou také praktickým nástrojem, jak zaplnit přestávku, v níž mají diváci diskutovat své vyšetřovací verze a telefonovat do studia. Navíc se jedná o jeden z prvních merchandisingových prvků, který Česká televize ve své novodobé historii využila a který jí pomohl spolu s dalšími novými formami budovat loajální publikum.³⁰⁷ Tyto mechanismy se od 90. let staly klíčovým marketingovým prostředkem televizních institucí na globálním trhu.³⁰⁸

Série *Hřichy pro pátera Knoxe* se jeví jako zajímavá také z hlediska dobové ikonografie, jelikož vznikala v období, kdy tvůrci kulturních produktů již nemohli spoléhat na řadu kdysi „povinných“ motivů čerpajících z politického

³⁰² Pro Českou televizi projekt připravovala tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého, která stála za jedněmi z nejvýraznějších cyklů této stanice (*Česká soda, Bigbít, Šumná města, Velmi uvěřitelné příběhy* ad.). O podobný experiment se stanice pokusila znovu až v roce 2011, tentokrát živě vysílaným formátem talk show.

³⁰³ V rané televizi bylo živé vysílání technickou nutností. Možnost vysílat pořady ze záznamu byla vítána nejen pro eliminaci rizik spojených s technickými problémy, ale také kvůli lepší cenzurní kontrole nad vysílanými obsahy. V některých totalitních zemích (např. KLDŘ) jsou dodnes i tzv. živé přenosy ve skutečnosti vysílané se zpožděním několika hodin.

³⁰⁴ Viz například četné diskuse na webových fórech, zejména CSFD.CZ. Komentář uživatele swiss zní: „Vražda v přímém přenosu. Jestli to ti herci stihnou, to je ještě napínavější, než samotná detektivka „. (csfd.cz [online], [cit. 21.8.2010], dostupné na <http://www.csfd.cz/film/111267-hrichy-pro-patera-knox-e/?podle=vodu&limk=-1&limr=>>.

³⁰⁵ Tyto interaktivní formy do velké míry stojí za razantním vzestupem divácké obliby reality TV (BUTLER, cit. 2). Jejich zapojení do fikčního pořadu je však v kontextu televize posledních dekad je možné považovat za velmi originální.

³⁰⁶ Divertimento je hudební skladba zábavného rázu, která se předvádí především u příležitosti různých společenských událostí. Je to žánr, který se uplatnil především v období baroka a klasicismu.

³⁰⁷ Jednalo se o vydávání hudebních nosičů s písněmi interpretovanými Zlatou Adamovskou, hlavní představitelkou celé série.

³⁰⁸ Viz KORDA, cit. 10; EDGERTON, Gary R. – NICHOLAS, Kyle. I Want My Niche TV. In EDGERTON – ROSE, cit. 14, s. 253.

rozdělení Evropy, respektive byla řada těchto motivů předefinována a objevily se nové impulsy vycházející z prostředí nastupující demokracie a tržní ekonomiky. Okouzlení dobou prozrazuje časté používání anglicismů (show must go on), které vytváří svěží atmosféru propojení se zahraničními trendy, evidentní je přítomnost americké popkultury (policista zve hlavní hrdinku na „film se Schwarzeneggerem“), znatelný je i dopad razantního nástupu reklamy (když se například postava ptá, co je to za kávu, formuluje svou otázku: „Tchibo, nebo Vašut?“, čímž odkazuje na dobovou velmi viditelnou reklamní kampaň s Markem Vašutem v hlavní roli celebrity). Série na druhou stranu pokračuje v tematizaci erotiky jako společensky škodlivých elementů.³⁰⁹ Pokud se nějaká postava v příběhu živí „prodejem erotického zboží“, je její asociální status jednoznačně stanoven, stejně tak když policisté při svědecké výpovědi naleznou u postavy pornografický časopis, je automaticky značkována jako lehce deviantní a značně nedůvěryhodná.³¹⁰ Zajímavý je ale především nástup nového typu zločinů, které v minulosti neměly do české žánrové televizní tvorby přístup. Začínají se objevovat nové typy mafiánských uskupení a jejich specifických kriminálních aktivit, v náznacích probleskne také ze Západu importovaný problém terorismu a bombových útoků. Zcela zásadním prvkem je ale postava podnikatele, respektive definice oblasti soukromého podnikání. Podnikatel je tu ze své podstaty podezřelou figurou, která k majetku přišla pochybnou cestou, a aby se udržela ve svých pozicích, tak pravděpodobně využívá nelegálních mechanismů k posílení svého vlivu. Popřípadě se jedná o podnikatele neúspěšného, tedy náchylného k tomu, aby se z tíživé situace dostal cestou zločinu či pojistných podvodů. Nepřehledný „kvas doby“ a renomé podnikatelských štik se patřičně podepsaly na obecné nedůvěře k podnikání, kterou prozrazují *Hříchy pro pátera Knoxe* v konstrukci zápletek, postav a jejich motivací. Pro kriminální žánr je vždy zcela zásadní, jakým způsobem definuje jednotlivé položky ve své dvojpólové struktuře. V případě tohoto pořadu se jedním z nejviditelnějších motivů staly negativní definice sexuálně-liberálního chování (napravení striptérky sňatkem, homosexualita a s ní související HIV paranoia, liberální vztah k pornografii) a automaticky podezřelý status soukromého podnikatele.

Hříchy pro pátera Knoxe tedy vnesly do českého krimi žánru unikátní dobovou ikonografii (navzdory zmíněnému implicitnímu retro charakteru), jejich tvůrci pokračovali v tradičním důrazu na adaptace českých autorů (Jiří Marek, Jan Šíkl, Josef Škvorecký) a projevíli výrazný sklon k experimentování se stylem a intertextuálními vrstvami (intra i intermediálními).

³⁰⁹ Nejvíce tento motiv rozvíjela série *Případy pro zvláštní skupinu*, kde se pašování pornografie a tajné projekční večírky staly předmětem jedné epizody.

³¹⁰ Například tantrická kniha sexuálních poloh je definována kolektivem vyšetřovatelů jako „ušlechtilé porno,,.

Hříchy pro diváky detektivek (1995)

Tři roky po velkém diváckém úspěchu *Hříchů pro pátera Knoxe* bylo v premiéře uvedeno volné pokračování, pojmenované *Hříchy pro diváky detektivek*. Jak název napovídá, nejednalo se již o adaptaci literární předlohy Josefa Škvoreckého jako v předchozím případě, ovšem za projektem stál stejný tvůrčí tým. Zásadním posunem oproti profilu předcházející série bylo opuštění formy živého vysílání, které se stalo jednou ze stěžejních marketingových značek pořadu. Zachován byl pouze interaktivní prvek - zodpovídání stanovené hádanky ještě před tím, než řešení vyjeví vypravěč. V již dříve zavedené pauze předcházející klimaxu měli diváci ve studiu i diváci doma zodpovídat otázky související se zločinem (divákům ve studiu jsou položeny náročnější otázky, pořad měl tedy dvě soutěžní úrovně).

Na scénu znovu v celkem deseti příbězích přichází několik stabilních dvojic vyšetřovatelů známých již z předchozí série, stejně tak se v dialogích opakovaně odkazuje na centrální hrdinku *Hříchů pro pátera Knoxe* Evu Adamovou.³¹¹ Také základní strukturou pořad připomíná svůj vzor – po odlehčeném úvodním slovu režiséra Kleina jsou v expoziční sekvenci představeni noví epizodní hrdinové (budoucí oběti, podezřelí a pachatel) a následně se rozvíjí příběh podle typického narativního vzorce: po základním nastolení nového prostředí, stručných charakteristik a vztahů mezi postavami dochází k vraždě, přičemž diváci neznají identitu pachatele. Zpravidla kolem padesáté minuty pořadu se ozve režijní pokyn „stop“, v záběru se objeví režisér Klein, vyzve diváky, aby během písničky (opět v podání hlavní amatérské vyšetřovatelky) tipovali, kdo je vrah. Po hudební vsuvce následuje stručné rozřešení, které má podobu seskupení všech podezřelých v místnosti (v intencích klasického detektivního románu), nastražené pasti či prostého rekapitulačního rozhovoru mezi amatérskou vyšetřovatelkou Dášou a policistou. Pořad tedy v tomto případě na úrovni hlavní narativní otázky nenarušuje strukturu klasického „puzzle“ příběhu a akcentuje klasickou otázku kdo je pachatel zločinu. Jedná se na první pohled o doslovné naplnění teze o ambivalentní pozici diváka a detektiva,³¹² jelikož divák nemá více informací než postava vyšetřujícího. Je schopen dojít ke stejnému (správnému) závěru a detektiv je tak na jednu stranu jeho možným identifikačním bodem ve vyprávění (skrže jeho optiku divák kumuluje indicie o příběhu zločinu), ale současně je jeho i konkurentem, protože divák se snaží sám osvětlit záhadu ještě před představením jejího řešení detektivem samotným. Pořad právě tuto ambivalentní povahu vztahu divák-detektiv zdůrazňuje v momentě, kdy je protagonista hlasem shůry zastaven v momentě těsně před vyjevením pravdy a současně je divák vyzván k formulaci svých závěrů v nastolené pauze.

Potud pořad navazuje na tradiční struktury detektivních příběhů. Odklon od klasické fikční formy a ustálených schémat představuje pozice hlavní postavy ve vyprávění. Vstupním režisérovým monologem, marketingovými materiály i

³¹¹ Herečka Eva Adamovská byla v té době těhotná a právě mateřstvím je nepřítomnost její postavy vysvětlována i v rámci celého příběhu.

³¹² Van DINE, cit. 160.

dalšími publicistickými materiály³¹³ je coby centrální figura proklamován „amatérský detektiv v sukničích“. Oproti takto budovanému očekávání se však postava Dáši ve vyprávění vzdaluje běžným „funkcím“ amatérského vyšetřovatele. Velmi často celému příběhu dominují tápající policisté a hrdinka sehrává značně upozaděnou roli. Bez ohledu na to, kdy se v příběhu objeví, je však schopna vyřešit záhadu, ačkoli mnohdy nemá přístup ke klíčovým informacím a její míra znalosti příběhu je výrazně nižší než divákova (třeba epizoda *Vrah přichází včas*). V každé epizodě vstupuje hrdinka do případu s jinou motivací - kvůli natočení televizní reportáže, coby bulvární novinářka, motivována přátelskou výpomocí policii, jindy coby zaměstnankyně instituce, kde došlo k vraždě. V epizodě *Computer Baby* je dokonce vtažena do dění zcela nečekaně, na vyžádání postav podezřelých ze zločinu - vstupuje do dění mimo rámec vyprávění a samotného diegetického světa. *Hříchy pro diváky detektivek* tak s ještě větší intenzitou pracují se sebereflexivními mechanismy, rozvinutými jejich předchůdcem, a staví je v pozdějších epizodách prakticky do centra svého formálního konceptu. Pokud bychom se inspirovali Caldwellovým termínem *excesivní styl* jako formální volbou upínající pozornost ke stylovým prostředkům coby svébytnému sdělení, mohli bychom hovořit v tomto případě o *excesivní naraci*, která do velké míry odvádí pozornost od narativní hádanky k vlastním konstrukčním mechanismům. V intencích Caldwellova termínu je jejím smyslem také výrazně odlišovat produkt ve vysoce konkurenčním prostředí.

V průběhu série je pozice očekávané hlavní postavy příběhu stále více nestabilní, nevyzpytatelná je její skutečná role i chvíle vstupu na scénu, nejasný je dokonce její vztah k fikčnímu světu. Tyto charakteristiky oslabují nejen tradiční vztah divák-detektiv, ale nakonec i vztah divák-detektivní příběh. V případě *Hříchů pro diváky detektivek* dochází k pozvolnému narušování statusu klasického fikčního textu na úkor *soutěžního* a *sebereflexivního* modu. Tímto mám na mysli průběžně přítomné odkazování na divákovo vědomí sebe sama jako *soutěžícího sociálního aktéra*, který je *televizním aktérem* vyzýván k zodpovídání soutěžní otázky. Toto vše je v pořadu ještě kombinováno s upozorňováním na vlastní proces konstrukce fikčního světa i fungování média samotného. Pořad na mnoha místech implementuje do vyprávění typické prvky interaktivního modu, tedy přímé oslovování (adresování) diváka (verbální i neverbální, Obr. 33-34).³¹⁴ Hlavní protagonistka Dáša navíc postupem celé série začíná často sehrávat roli moderátora mezi fikčním světem a světem sociálních aktérů (diváků ve studiu i u obrazovek). Glosuje například samotný pořad coby experimentální interaktivní detektivku (hrdinka v epizodě *Případ konstruktivní pesimistky* jiné postavě říká: „My tady v Čechách hraje takovou hru, odpověď totiž

³¹³ Viz OKTÁBCOVÁ, cit. 285; oficiální webové stránky pořadu (*Česká televize* [online], [cit. 30.9.2010], dostupné na [www: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1008085083-hrichy-pro-divaky-detektivek/>](http://www.ceskatelevize.cz/porady/1008085083-hrichy-pro-divaky-detektivek/)).

³¹⁴ Jeremy Butler považuje interaktivní a sebereflexivní mód za dva ze čtyř nenarativních typů reprezentace historického světa, v tomto případě termíny používám pro popis mechanismů, kdy je divák upozorňován na svou pozici vůči textu a kdy médium formuluje některé své procesní aspekty (BUTLER, cit. 2, s. 87-98).

přenecháváme našim divákům!“), jindy přímo oslovuje diváky a povzbuzuje je ve snaze vypátrat pachatele. Pokud náhodou zapomene na pravidlo, že případ se mají nejdříve pokusit vyřešit diváci, pak je „umravňena“ režisérem, který jí zastaví v momentě, kdy chce prozradit jméno pachatele. Tradiční narativ je tedy v tomto případě narušen nejen z předchozí série známým hudebním intermezem, ale mnohem více rozrušuje svůj fikční ráz vršícími se zcizujícími sekvencemi, odkazujícími na konkrétní autory a na konstruovanost fikčního textu. Hrdinka například opouští scénu se slovy, že autora prostě nic jiného nenapadlo, detaily případu komentuje slovy „to po pěti dílech Hříchů poznám“, dokonce odkazuje na tvůrce série (hrdinka říká, že zná lidi od filmu, třeba režiséra Kleina), dvě epizodní postavy klidně odchází ze samotného natáčení za protestu televizního štábu, s režisérem Kleinem v čele (Obr. 35-37). Během hudebního intermezza se objevují dokonce záběry z natáčení samotného (Obr. 38). Ačkoli se podobné sebereflexivní tendence projevovaly již v *Hříších pro pátera Knoxe*, v tomto pořadu nakonec začala sebereflexivní úroveň dominovat nad fikční kriminální strukturou textu a stala se nejvýraznější charakteristikou celého pořadu, který v tomto smyslu v kontextu kriminálního žánru jako takového nemá srovnání (snad kromě ojedinělých epizod *Měsíčního svitu*).

Z hlediska konvenčního jádra kriminálního žánru nakonec série v průběhu deseti epizod dospěla do bodu oslabení tradičně budovaného napětí a zvýšeného statusu realismu na úkor zcizujících sebereflexivních mechanismů s humorným podtextem a vzdálila se tradici přítomnosti hlavního protagonisty zprostředkovávajícího diváčkou identifikaci. Jak bylo řečeno, detektiv v sukních nemá svou centrální roli garantovanou a mnohdy přichází až v samém závěru, průběžně rotující diády policistů (někdy bezejmenných) zase mají status tápajících figur, které musí počkat na Dášinu radu, typově se navíc pohybují na ose smíšek - zmatený nerd - hodný odmítaný polda - vilný odmítaný polda. Ve svém úkroku od struktur kriminálního příběhu pořad také rezignuje na narativní „potřebu“ potrestat zlo či alespoň představit neschopnost jeho potrestání coby pro hrdiny frustrující vyústění zápletky (když mladá dvojice z epizody *Computer Baby* v závěru příběhu prchne na exotické ostrovy i s kradenými miliony, je to pro vyšetřovatelku i kriminalistu spíše zdrojem pobavení). *Hříchy pro diváky detektivek* tedy v tomto smyslu odsouvají klasická žánrová schémata a očekávání, analogicky k tomu si dovolují porušovat i některá tradiční inscenační pravidla televizní studiové tvorby. Již jsme zmiňovali principy tradičního fixování postav, jehož součástí je i dogma neviditelné čtvrté stěny. Tvůrci v tomto pořadu ovšem sporadicky taková pravidla naruší a dovolí třeba hlavní hrdince odchod ze scény směrem ke kameře (Obr. 39-41). To jenom dokresluje výše uvedený nestandardní vztah ústřední postavy k fikčnímu světu. V epizodě *Pravdivá lež* dokonce s sebou vezme jednu postavu „mimo médium“ samé, když na chvíli vystoupí do studia, v němž diváci sledují vysílání epizody na plátně (Obr. 42-44), v epizodě *Smrt na inzerát* si příznačně pouští rekapitulaci dosavadních událostí příběhu v televizoru (Obr. 45-46).

Hříchy pro pátera Knoxe a především pak *Hříchy pro diváky detektivek* do prostoru televizního kriminálního seriálu vnesly doposud neznámou míru

formálního experimentu a interaktivních prvků, které samozřejmě oslabily běžné divácké požitky spojené s procesem čtení příběhů detekce. V kontextu českého kriminálního seriálu je tedy můžeme považovat za reprezentanty experimentální narace, respektive hybridizace narativních, interaktivních a sebereflexních modů televizní formy.³¹⁵

Detektiv Martin Tomsa (1995-1998)

V první polovině 90. let byla produkce pražského studia České televize definována především úspěchem inscenačních experimentů *Hříchů pro pátera Knoxe* a jejich volného pokračování,³¹⁶ produkční centrum brněnského studia se oproti tomu rozhodlo vyslyšet četná přání diváků, kteří „chtěli vidět české prostředí, české herce a příběhy ze současnosti“³¹⁷. Žánrovým půdorysem pro jejich záměr natočit (podle vlastních slov) odpočinkový cyklus se stala v české produkci zcela nová kategorie kriminální fikce - příběh se soukromým očkem. Tento typ postavy byl pro českou seriálovou tvorbu do té doby prakticky neznámý³¹⁸ a její vstup do české varianty žánru lze vnímat jako bezprostřední reakci na zahraniční (západní) produkci.

Pro kriminální žánry byla od éry rané televize typická výrazná epizodičnost, která vychází vstříc dramaturgicky snadněji zpracovatelné linii kriminálního případu, včetně jejího definitivního rozřešení na omezené vyprávěcí ploše. S takovým principem variujícího se příběhového mustru se dlouhodobě váže velmi omezené množství výrazných postav a důraz na performanci jejich intelektuálních či fyzických dispozic. Jak tvrdí Lez Cook, průběžně se kriminální žánr vracel k individualistickým figurám v podobě jednoho vyšetřovatele či diády detektivů.³¹⁹ Pro takové postavy jsou typické jejich specifické metody, excentrické chování a vzhled. Individualita stylu tu vítězí na standardem vyšetřovacích procedur. Součástí „mytizace“ těchto postav bývá pak často i přítomnost jejich jména v názvu samotného pořadu (*Dragnet*, *Michael Shayne*, *Richard Diamond*, *Columbo*, *Kojak*, *Magnum*, *Dempsey a Makepeacová* a nespočet dalších). *Detektiv Martin Tomsa* je tak skutečně jedním z prvních pořadů, s nímž se přímočará rétorika individualismu prosazuje v české žánrové seriálové tvorbě.

Martin Tomsa je první silně individualistickou konstrukcí a „hard-boiled“

³¹⁵ Pro bližší vysvětlení různých modů nenarativních televizních forem viz BUTLER, cit. 2; NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vydání. Praha: AMU v Praze, JSAF. ISBN 978-80-7331-181-0.

³¹⁶ Pokračující řady *Dobrodružství kriminalistiky* již nesklízely takový ohlas jako velmi inovativní první řada.

³¹⁷ Alespoň takto je formulován záměr tvůrčí skupiny Josefa Souchopa a Dariny Levové na oficiální stránkách pořadu. Česká televize [online], [cit. 21.7.2011], dostupné na [www: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/894082-detektiv-martin-tomsa/310-o-serialu/>](http://www.ceskatelevize.cz/porady/894082-detektiv-martin-tomsa/310-o-serialu/).

³¹⁸ Lze zmínit snad jen postavu epizodní status jednoho z bývalých policistů „mordparty“, v sérii *Hříšní lidé města pražského*, mnohem více prostoru měla pak postava P.I. v parodicky laděných filmech odkazujících na „drsnou americkou školu“, (*Adéla ještě nevečeřela /1977/* apod.).

³¹⁹ COOKE, cit. 88, s. 22.

detektivem české žánrové seriálové tvorby.³²⁰ Záměrně používám termín spojený mimo jiné s "tv noir", jelikož *Detektiv Martin Tomsa* je jedním z mála tuzemských pokusů o zapojení některých prvků noirových příběhů se soukromými očky.³²¹ Na prvním místě lze zmínit snahu konstruovat silnou maskulinní figuru, která při pátrání nejen využívá řadu běžných vyšetřovacích postupů, ale také podstupuje řadu rvaček a přestřelek, tedy atraktivních akčních situací, které posilují dobrodružný a násilný charakter příběhu. Pokud vezmeme v úvahu prvky, které Richard Dyer uvádí jako relevantní ve smyslu konstrukce fikční postavy,³²² tak lze jmenovat nejen důležitý typ postavy (tělesné konstrukce), ale i apriorní charakteristiky, které přispívají k interpretaci postavy noirového detektiva. Vedle relativně „hypertrofovaných“ maskulinních rysů tedy bezesporu svou nezastupitelnou roli sehrála i řada předešlých filmových a televizních rolí, v nichž Marek Vašut (představitel Tomsy) opakovaně stvrzoval svůj status neohroženého a přitažlivého muže. Na úrovni mizanscény a narativu můžeme pojmenovat další prvky. Po vzoru kostýmního řešení klasických hard-boiled detektivů nosí Tomsa kšiltovku, která se pro něj stává i symbolickým výrazem moci, nejen pomůckou pro maskování se při špehování podezřelých. Například v epizodě *Bratři* je mlácen dvojicí gangsterů, přičemž odhodlání nepodlehnout jejich nátlaku vždy stvrzuje znovunasazením si čepice. Do repertoáru Tomsových gest také patří posunutí si čepice vzhůru do čela v momentech, kdy není schopen v celku chápat souvislosti události apod. Tímto způsobem dokázal pořad relativně souvisle konstruovat pro postavu typická rituální gesta.³²³ Samozřejmě že aktivní maskulinní charakter hlavní postavy je, v intencích Dyerových konstrukčních prvků, stvrzován sebevědomými postoji a výrazy tváře, dialogy (Tomsa v jedné scéně říká, že od policie ho vyhodili pro „brutální agresivní sklony, impulsivní jednání“), fyzickými souboji (Obr. 47, tento záběr je současně přímým odkazem na film *Čínská čtvrť /Chinatown, 1974/*) či obdivnými reakcemi žen (časté žádostivé pohledy méně důležitých ženských postav). Fyzický charakter postavy je často zdůrazňován i stylovými prostředky, například častou změnou velikosti záběru pomocí vnitrozáběrového pohybu hrdiny směrem ke kameře (Obr. 48-55). Toto všechno jsou postupy známé právě z tradice filmu noir, na jehož žánrové konvence ve smyslu konstrukce postavy *Detektiv Martin Tomsa* navazuje (byť s odstupem působí výsledný efekt někdy úsměvně).

Ve šlépějích noirového hrdiny, respektive hrdinů kriminálního „P.I.“ žánru, se hrdina série *Detektiv Martin Tomsa* často vydává i pokud jde o jeho pozici ve vyprávění. Narativ zpravidla obsahuje tradiční noirové situace, jakou

³²⁰ Předobrazem může být snad jen poručík Krejčíř z *Malého pitavalu z velkého města* (1982) v podání Jiřího Krampola, jehož žánrové vymezení coby policisty ovšem eliminuje řadu prvků typických pro soukromého detektiva, jako například status oběti konspirace, omezuje jeho spektrum aktivit a míru porušování zákona.

³²¹ Za jedny z mála předrevolučních bezděčných pokusů o noirovou televizi lze považovat televizní inscenace *V pasti* (1956) či *Sám proti městu* (1974).

³²² DYER, cit. 228.

³²³ Těmito rituálními gesty je obdařena řada dalších detektivů a kriminalistů – položení si ruky na čelo inspektora Columba, Kojakova konzumace lízátko, Dempseyho žvýkání sirky apod.

představuje příchod klienta do kanceláře detektiva či návštěva detektiva v honosném sídle klienta, čímž je definován pro žánr typický rozdílný sociální status investigativce a těch, pro něž pracuje (v epizodě *Tabatěrka* například silně připomíná scéna v zimní zahradě film *Hluboký spánek /The Big Sleep*, 1939/, Obr. 54-55). V průběhu série se také naplňují některé další konvenční vzorce „P.I.” žánru. Tomsa se například stává kvazi obětí svého klienta, jenž ho vmanipuluje do zločinného plánu (v epizodě *Tabatěrka* jej klient využije pro pomstu na vrahovi své dcery), v epizodách *Camel story* a *Bílá past* zase jeho pátrání odhalí mnohem závažnější fakta, než původně naznačovalo klientovo zadání, a Tomsa proti vůli klienta rozplete zločinné souvislosti. I v momentě, kdy klient v první jmenované epizodě žádá o zastavení vyšetřování, je soukromé očko jako nositel morálky ochotno dotáhnout případ do konce, navzdory škodě, kterou často klientovi způsobí. S tím souvisí jedna důležitá charakteristika soukromého očka – jeho status nepohodlné osoby, která se často dostává do přímého ohrožení. Tato vlastnost ho odlišuje od detektivů-amatérů, kteří jsou v přímém ohrožení zřídka. Noirové narativy se soukromým detektivem, což potvrzuje i tato série, také mohou využít luxus, kterého se typicky nedostává tradičním policejním subžánrům – tedy absenci dobrého konce a vítězství spravedlnosti. Například v epizodě *Veronika* nezabrání Tomsa mladé dívce ve spáchání plánové pomsty a dvojité vraždy. Paralely s prvky filmu noir (či TV noir)³²⁴ na úrovni konstrukce postavy a příběhových schémat jsou prokazatelné, *Detektiv Martin Tomsa* je ale také jedním z prvních pořadů, který se pokusil o přenesení stylových postupů noiru zapojením noirového využití světla (low key svícení), velkého množství nočních scén (night for night) či zdvojování rámu (Obr. 56-60). I v tomto smyslu můžeme sérii považovat za relativně zajímavý pokus o vnesení nových prvků do českého kriminálního žánru.

V intencích detektivního subžánru Tomsa vstupuje do ambivalentního vztahu s policií coby oficiální institucí. Oproti subžánru s detektivem-amatérem jsou hrdinové těchto příběhů v užším vztahu s policií, žijí ve vzájemné symbióze. Funguje mezi nimi sice implicitní řevnivost, ale jsou zpravidla ochotni poskytovat si vzájemně informace, pokud je to výhodné. Jak vyplývá z podstaty žánru, soukromé očko je ale často o krok napřed. Policie splácí svůj dluh v momentech, kdy se hrdina dostává do neřešitelného ohrožení. V ten moment se objevuje policie, i když v podstatě přichází k vyřešenému případu (epizody *Krutá daň omylu* či *Případ Anděla*). Obecně hrají oficiální policejní složky v narativu P.I. žánru, tedy i v případě *Detektiva Martina Tomsy*, druhotnou úlohu, respektive jejich představitelé sami často uznávají, že bez pomoci soukromého vyšetřovatele by byli zcela bezradní. Tvůrci se v této sérii také důsledně brání zapojování ikonografických motivů spojených s policií, což do velké míry můžeme přičítat na vrub dobovým postojům a názorům veřejnosti. V *Detektivu Martinu Tomsovi* dokonce jde upozadování policie tak daleko, že se za celou dobu nedozvíme, proč Tomsa sám kdysi od policie

³²⁴ Termín označující vliv noirových stylových postupů i existenciálních konceptů v televizních seriálech prosazují Sanders a Scoble (SANDERS – SCOBLE, cit. 213.).

odešel (což paradoxně budí nedůvěru, a příběhem není příliš potvrzená ani teze, že to bylo pro „brutální agresivní sklony“). Ve vztahu k oficiálním reprezentantům práva je totiž soukromý detektiv dokonce v rámci narativu stvrzen jako skutečný nositel morálních hodnot. V epizodě *Camel story* vezme zakázku od svého známého, státního zástupce, a následně odmítne přestat s pátráním, když se pravda začne zdát nepohodlná. Tomsa tedy v sérii opatrně, zrcadlí neschopnost či neochotu justičních složek efektivně bojovat s kriminalitou, což zajímavě konvenuje s rétorikou o několik let později uvedeného pořadu *Na lavici obžalovaných justice*.

Detektiv Martin Tomsa naplňuje tradiční žánrovou definici velkoměstského prostředí, které je tady živnou půdou pro každodenní drobné zločiny, nevěry, výjimečně i těžší zločiny typu kuplířství a vražda. Jak bylo v úvodu řečeno, děj je zasazen do Brna, což byl značně originální posun v „geografických“ tendencích československého a českého kriminálního žánru. Česká krimi částečně opustila tradiční hájemství Prahy již v cyklu *Hříchy pro pátera Knoxe*, ovšem vzhledem ke studiové povaze živě přenášeného pořadu se pochopitelně jednalo o čistě virtuální konstrukci. Subžánr se soukromým detektivem se od příběhu s detektivem-amatérem liší mimo jiné ve větším důrazu na „outdoorové“ zápletky, zahrnující například sledování podezřelých osob, také je mnohem častěji situován do jedné městské lokace (oproti putovnímu charakteru amatérských detektivů) a využívá apriorním významem obdařené prostředí reálného města. Důležitosti konkrétních velkoměst pro budování atmosféry díla byla věnována řada publikací a velkou roli tyto přirozené lokace trvale sehrávají napříč různými subžánry kriminální fikce.³²⁵ V tomto případě je na lokalizaci příběhu zpravidla upozorňováno pomocí záběrů typických brněnských lokalit (vlakové nádraží, kostel sv. Petra a Pavla) či v době vzniku významných symbolů nové doby (Boby centrum, Obr. 61-62). Nelze však říct, že by série geografická specifika intenzivně využívala. Vzhledem k urbanizační povaze Brna se jeví jako velmi logické využití poměrně častých sekvencí automobilových sledovaček a honiček, kterými se tvůrci snažili sérii dodat dynamiku a zvýšit akční potenciál.

Automobil, na jehož ikonografický význam pro kriminální žánr upozornil již Buscombe,³²⁶ se stal velmi důležitým prvkem napříč epizodami celé série. Hlavní hrdina Tomsa je velmi často zabírán ve svém automobilu značky Favorit, který mu slouží k přepravě na důležitá místa, jako úkryt, četné jsou dlouhé trackingové záběry sledování podezřelých apod. Frekvence těchto situací skutečně jeho automobil obdařuje významem, téměř buduje mezi

³²⁵ Viz CLARKE, David B. *The Cinematic City*. 1st edition. London: Routledge, 1997. ISBN 0-415-12745-9; WILLET, Ralph. *The Naked City: Urban Crime Fiction in the USA*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 1996. ISBN 0-71904-301-8; SELBY, cit. 25.

³²⁶ Edward Buscombe (BUSCOMBE, cit. 16) vztahuje ikonografický význam automobilu k žánru filmové gangsterky, ale přeneseně můžeme vnímat význam konkrétních způsobů dopravy jako relevantní i pro další kriminální žánry, o čemž svědčí například zájem o vztah ženské vyšetřovatelky a jejího vztahu k dopravnímu prostředku u Lisy Dresner (DRESNER, cit. 41, s. 63–113.).

postavou a jeho dopravním prostředkem až intimní vztah.³²⁷ Automobil v jistých případech může sloužit jako objektivní korelát postavy³²⁸, v tomto případě je to nenápadný vůz odrážející sociální status detektiva, jemuž je uzavřena cesta k postupu vzhůru, napříč stratifikovanou sociální strukturou. V sérii s detektivem Tomsou má automobil současně funkci atributu sféry spravedlnosti i zločinu. Zatímco Tomsa je významově spojen s favoritem, kriminálníci jsou majiteli nejčastěji vozidla značky BMW či Mercedes, s nimiž jsou opět velmi frekventovaně zabírání (Obr. 63). V kvalitních vozech německé výroby jezdí i postavy na první pohled bezúhonných soukromých podnikatelů, i v *Detektivu Martinu Tomsovi* se ale vrací prvek, který jsme pojmenovali v souvislosti s *Hříchy pro pátera Knoxe* – negativní status úspěšného podnikatele. Tomsa v jednom díle téměř zavírá živnost, jindy se omlouvá klientům, že mu nefunguje topení, protože nemá na opravu apod. To vypovídá mnohé o jeho problémech pohybovat se v ”džungli” podnikání, jak je tato oblast v sérii vykreslena. Připomeňme si jeho charakteristiku nositele cti a smyslu pro spravedlnost (jakéhosi rytíře práva), která vrhá stín podezření na ty úspěšné. V sérii je průběžně vytvářen obraz podnikatelů jako těch, kteří nikdy nemají zcela v pořádku daně, kupčí s tím nejčestnějším z národní historie,³²⁹ pro umoření svých dluhů se neštítí ani peněz kontaminovaných zločinem, podnikáním kryjí nelegální aktivity apod. (například epizody *Bratři*, *Zlatá klec*, *Krutá daň omylu*, *Případ Anděla*, *Veronika*, *Bílá past* a další). V celé sérii de facto nenalezneme případ, kdy by úspěšné podnikání nebylo nějakým způsobem poznamenáno kriminální či jakkoli jinak protiprávní činností. Mezi další ikonografické prvky, jejichž funkcí je dobová aktualizace kriminálního žánru, bezesporu patří prostředí hazardu a levné erotiky, především moderní herny, bary a diskotéky s obsluhou „nahore bez” či projekcí softpornografie (Obr. 64). Tato prostředí jsou samozřejmě explicitně spojena se zločinem, čímž je navazováno na obrazy „chýší” velkoměstské galerky, které v rámci retro kriminálních žánrů vždy byly definované sexuálně uvolněnými vztahy mezi příslušníky a příslušnicemi podsvětí. V 90. letech se ale televizní krimi stala prakticky exkluzivním žánrem, který do televizního primetimeu přinesl obrazy nahoty, včetně například prezentace lesbického sexu. Především P.I. žánr totiž nabízí velké množství motivací k těmto reprezentacím – kromě souvislosti mezi kriminálníky a prostředím striptýzových barů, nevěstinců apod. je to také prvek „zvrhlé sexuality”, kterou je velmi často stereotypně obdařena hlavní antagonistická figura, obdobně i hlavní hrdina se často zaplétá do sexuálního vztahu s podezřelým či klientkami a klienty. P.I. žánr se také velmi často zaobírá manželskou nevěrou jako

³²⁷ Tento intimní vztah je typický především pro žánr road movie. Viz LADERMAN, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. 1st edition. Austin: The University of Texas Press, 2002. ISBN 0-292-74732-2.

³²⁸ Předmět či prostředí obdařené svým typem či podobou nějakým významem může tento význam přenášet na postavu, s níž je opakovaně asociován (Viz DYER, cit.228, BUTLER, cit. 2).

³²⁹ Tento paradoxní „pokles hodnot”, se objevuje i v absurdní postavě bývalé učitelky hudby, která je nucena žít se jako kapsářka, protože, jak říká: „najednou se všechno změnilo, dnes o muziku a o umění už není zájem”.

výchozí situaci vyšetřování a voyerismus hlavní postavy je jednou z přirozených součástí vyšetřovacích procedur. Zvýšený výskyt erotiky a míra otevřenosti v její prezentaci se tak stala poznávacím znamením subžánru se soukromým očkem, v případě české polistopadové produkce reprezentovaného *Detektivem Martinem Tomsou*.

Shrneme-li výše řečené, pořad vnáší do českého prostředí zcela nový důraz na individualismus a symbolickou konstrukci maskulinity, využívá schémata spojovaná s žánrem P.I. a tradicí příběhů filmu noir a některých jeho stylových konvencí. Především pak ale viditelným způsobem vytěžuje dobovou ikonografii vyrůstající z nových kulturně-politických poměrů postkomunistické společnosti.

Na lavici obžalovaných justice (1999)

Vedle žánrové odnože sérií s detektivem-amatérem a soukromým očkem se v 90. letech objevil i ojedinělý zástupce soudního dramatu, i když jak si později ukážeme, taková charakteristika je v případě *Na lavici obžalovaných justice* spíše hraniční. Příběhy z prostředí soudu se těšily oblibě především na přelomu 70. a 80. let, kdy se vedle divácky vděčných „advokátských“ filmů (*Causa Králík* /1979/, *Jak napálit advokáta* /1980/) objevila televizní série *Doktor z vejminku* (1982). V jejich centru vždy stál moudrý advokát řešící každodenní kauzy ve svém okolí, typická byla i humorně odlehčená atmosféra příběhů. Vzhledem k době vzniku samozřejmě nebylo přípustné žádné zpochybňování socialistického soudního systému, ale do popisu běžných advokátních kauz se vklínila „filozofická“ úroveň. Hlavní protagonisté se příležitostně zamýšleli nad povahou práva a spravedlnosti a nad okolnostmi jejich vymáhání, ovšem každodennost a humor ve struktuře série stále dominovaly. Motiv právní a soudcovské etiky a limitů objektivního uplatňování práva lze tedy považovat za implicitní součást tradice soudního dramatu (přípustnou i v normalizační televizi), tudíž není jejich přítomnost v sérii *Na lavici obžalovaných justice* neočekávatelná. Jako zajímavá se ale jeví otázka, jak v porovnání s předchozí tuzemskou tvorbou a do velké míry i s většinou dobových televizních soudních dramát tento pořad vyvažuje zmíněné dvě tradiční vrstvy příběhu – úroveň filozofující (etickou) a úroveň případu.

Série *Na lavici obžalovaných justice* by při popisu základních tématických, narativních a ikonografických charakteristik mohla evokovat jednoznačnou příslušnost k tradičním justičním dramátům etablovaným v televizní seriálové fikci.³³⁰ V úvodní části epizody bývá vypravěčem představena určitá událost, která má kriminální charakter (s různou mírou divácké znalosti příběhu), popřípadě tato událost prozatím postrádá explicitní charakteristiku zločinu, vždy je však základním kamenem příběhové linie celé epizody. Tato událost je dále v procesu vyšetřování policií a státním zastupitelstvím klasifikována jako

³³⁰ Za nejznámější reprezentanty tohoto subžánru považuji například série *Perry Mason*, *Matlock* (Matlock, 1986-1992), *Advokáti* (The Practice, 1997-2004), *Spravedlnost* (Justice, 2006-2007) ad.

trestný čin a dostává se k projednávání před soud. Především prostředí soudu a s ním spojené prvky lze považovat za hlavní zdroj ikonografických prvků žánru (státní znak, taláry, ohrádka pro svědky, zvuk kladívka či jeho náhražky při uklidňování veřejnosti v sále apod.). Během soudního přelíčení předkládá obžaloba i obhajoba argumenty sloužící jejich strategiím, gradující narativní linie končí pro ni tradičním klimaxem – vynesením rozsudku ze strany soudce a osvobozením či odsouzením obžalovaného. Každá epizoda *Na lavici obžalovaných justice* ve svém základním půdorysu disponuje jedním či dvěma případy, které jsou na začátku v expozici představeny a v rámci epizody také ukončeny, výjimečně se některý případ překlápí i do další epizody (zejména když je případ souzený okresním soudem vrácen krajským soudem k opětovnému projednání). V tomto smyslu série *Na lavici obžalovaných justice* kopíruje trendy vyprávěcích mechanismů tradičních soudních dramát, včetně aktuálního prvku televizních sériových narativů – provazování série občasnými víceepizodními zápletkami. Celé uspořádání třináctidílného cyklu se snaží posilovat provázanost ještě dalšími prvky. Celek je rámován příchodem mladých soudních čekatelů, kteří se stávají průvodci v celém vyprávění. Tyto postavy jsou i nositeli implicitního časového rámce, který je stanoven trváním jejich čekatelství a finálním jmenováním soudci. Potud tedy stále lze sérii vnímat jako tradiční žánrovou strukturu.

Tradiční justiční a právnícké drama do středu svého narativu soustřeďuje, podobně jako další kriminální subžánry, *konflikt různých verzí zločinu*. V tomto případě nejde o *redukcí* vyšetřovacích verzí policejních a detektivních příběhů (tedy teorií kriminálních narativů zmiňovaný proces selektivní abdukce³³¹), ale o *konfrontaci* verze obžaloby a verze obhajoby. Tradiční narativy jsou vystavěné jako bitva argumentů obou soupeřících stran soudního líčení, přičemž „pravda“ je standardně na straně centrální postavy příběhu (prokurátora, obhájce), a to přesto, že se v průběhu líčení vyskytují některé momenty zpochybňující status hlavní postavou žalované či obhajované postavy (konflikt mezi protagonistou a jeho klientem je součástí klasického vzorce). Pravda vychází v průběhu líčení najevo a je v závěru stvrzena verdiktem soudu, jako garanta idey spravedlnosti. V ojedinělých případech (především s prokurátorem v hlavní roli), kdy není v závěrečném soudním líčení právu učiněno zadost, je zpravidla neodsouzený zločinec ztrestán mimo justiční rámec (zastřelen blízkou osobou oběti, policistou apod.). Jedinečnost série *Na lavici obžalovaných justice* spočívá v tom, že jádro konfliktu, které je vždy klíčové pro jakékoli žánry zaobírající se tématem zločinu, nenacházíme v konfrontaci žaloby a obhajoby (tedy na úrovni případu), ale ve *vnitřní konfrontaci osoby soudce* (úrovni filozofické/etické). Velmi neobvyklé je tedy přesunutí pozornosti vypravěče na jindy epizodickou postavu předsedajícího soudce.³³² Klíčovou motivací (ve smyslu konstituenta klasického narativu) se v případě této série tedy stává konflikt emocionálních, etických, intelektuálních

³³¹ Selektivní abdukcí rozumíme redukcí z několika možných vysvětlení pozorovaných jevů.

³³² Termínem předsedající soudce se vymezují vůči postavám zmíněných vyšetřujících soudců, kteří v soudním systému dále nemohou předsedat ve fázi soudního líčení. Ze zahraničních pořadů, které by se podobně soustředily právě na představení procesu z perspektivy předsedajícího soudce, lze jmenovat např. *Soudkyni Amy* (Judging Amy, 1999-2005).

a odborně právních či zjiště osobních pohnutek soudce coby vždy nedokonalého prostředníka idey spravedlnosti. Do pozadí ustupují otázky spojené s *linií případu* (prosazení „správné“ verze výkladu události) a naopak se zvýznamňují otázky spojené s *profesním vědomím* centrálních postav (hlas svědomí, profesní čest).

Je-li série *Na lavici obžalovaných justice* jedinečná v posunu jádra konfliktu do vědomí postavy soudce a v přeformulování klíčové narativní otázky, pak tytéž kvality můžeme rozhodně spatřovat i v odpovědích, které vyprávění na zmíněnou otázku předkládá. Ve velkém množství řešených soudních případů totiž vše vyústí v nenaplnění představy spravedlnosti, přičemž na vině je vždy selhání soudce v některém z klíčových vnitřních konfliktů mezi soudcovskou etikou kvintesencí a určitým typem racionálního kompromisu či zjištění. Výsledkem osobních selhání soudců je, že řada kauz vyústí v neuspokojivé rozřešení (tedy vzhledem ke spravedlnosti implikované plným představením celé události divákovi v rámci expozice epizody) – restituent okradený realitní kanceláří prohraje, protože advokát ukradne dokument ze spisu, znásilněná se nedočká spravedlnosti a musí se kvůli společenskému ponížení odstěhovat, podnikatel zkrachuje, protože soudce záměrně odkládá řešení jeho případu, kvůli chybě předsedy soudu je z vazby propuštěn vyděrač, který okamžitě mizí s celým lupem na Bahamy, za zcela identický čin dostanou dva pachatelé od různých soudců diametrálně odlišné tresty atd. Bezvýchodnost této atmosféry nakonec vylepšuje alespoň postava soudce Jurky, která v seriálu začne postupně ztělesňovat soudcovský ideál, na který se v budoucnu může snažit navázat nová generace zastoupená soudními čekateli. V tomto ohledu lze každopádně sérii *Na lavici obžalovaných justice* vnímat jako prakticky jediný porevoluční televizní projekt, který primárně pracuje v „demytizačním režimu“ – tedy neslučuje úroveň boje dobra se zlem (bázi pojící všechny krimi žánry) s fungováním samotné instituce, která tradičně v civilizované společnosti tento boj reprezentuje. Pořad demaskuje (někdy až se zarážející příkrostiti) justici coby instituci, která je stále v mnohých případech zatížena stopou komunistické minulosti, jejímiž nositeli jsou konkrétní osoby na soudech, státních zastupitelstvích i v advokátních kancelářích. Instituce i litera zákona jsou v tomto smyslu vnímány jako formy, které jsou v život uváděny konkrétními lidmi, v případě české porevoluční justice velmi často chybujevími či záměrně deformujícími výklad spravedlnosti podle zjištěných zájmů. Celá série tedy ve finále do velké míry nechává v pozadí tradiční charakteristiky spojené se vzorcem „soudních bitev“ (napětí související s očekáváním výsledku procesu, prudké zvraty v dokazovacím řízení, z nichž vyplývá náhlá změna pozice hrdinů vzhledem k pozitivnímu výsledku procesu, odpovídající syntaxe příběhu spočívající v rytmickém střídání akcí strany žalobce a obhájce apod.). Místo toho tradiční sekvence rétorických výstupů obhájců a prokurátorů slouží pouze jako pomůcka pro nastolení zcela jiného konfliktu, z nějž má být budováno skutečné drama – osobní drama soudce bojujícího se svým svědomím a svými vnitřními rozpory.

Odklon od tradičního schématu se realizuje také prostřednictvím v každé epizodě se objevujícího mystického leitmotivu, čerpajícího z odkazu na

původní keltské obyvatelé fiktivního města Bójany. Všichni soudci totiž upadají do určitého sdíleného stavu mystického vytržení – ve spánku k nim jednotlivě přichází postava mladého sokolníka, jenž jim klade na hlavu větvičku jmelí. Ta je pro ně vstupenkou do tajemné jeskyně, v níž promlouvají s druidy, snažícími se jim pomoci zorientovat se na cestě vedoucí k tomu stát se lepším soudcem či soudkyní (Obr. 65-68). Někteří se na tuto cestu vydávají, jiní se neodvážejí. Také ne náhodou soudci Jurkovi v závěru celé série sokolník řekne, že on už do jeskyně nepotřebuje – tím je do příběhu vpraven pozitivní prvek.

Tímto způsobem stylizované pasáže jsou v rámci české tvorby prvním pokusem o sblížení kriminálního žánru s nadpřirozenými prvky. Může být zajímavé vřadit tento úrok od realistických tradic žánru do televizního kontextu 90. let, kdy se množí tendence různým způsobem kriminální fikci hybridizovat. Průnik sci-fi či paranormálních jevů³³³ dnes nejlépe reprezentují především televizní projekty *Akta X* a *Městečko Twin Peaks* (Twin Peaks, 1990-1991). Právě jisté prvky spojitosti s druhým jmenovaným seriálem by bylo možné pojmenovat v případě použití mystických prvků v sérii *Na lavici obžalovaných justice*. Paranormální události v *Městečku Twin Peaks* jsou motivovány lokálně – v temných hvozdech u kanadsko-amerických hranic existuje brána do Černého vigvamu, mytického časoprostoru zla (jehož opozicí je Bílý vigvam), v němž se postavy ve snech setkávají s postavami „z druhé strany“ a přináší si do svého světa různé typy kódovaných vzkazů a ponaučení. *Na lavici obžalovaných justice* definuje fiktivní obec Bójany jako prostor intenzivně spjatý s keltskou stopou a tyto geografické souvislosti motivují výskyt nadpřirozených jevů. Souboj mezi póly dobra a zla je stejně jako v *Městečku Twin Peaks* artikulován jako věčný, nekončící zápas o lidskou duši, i zde je fikční svět zaplněn postavami, jejichž status je nejistý: kromě sokolníka a druidů je to i v hádankách hovořící majitel fotoateliéru Vidlynych (jakási bójanská Log Lady³³⁴). V jeho případě dokonce můžeme hovořit o bezprostřední aluzi na *Městečko Twin Peaks* – celý název obchodu zní D. A. Vidlynych a majitel vyzívá k libovolnému čtení tohoto názvu, v poslední scéně celé série předává fotograf novopečenému soudci kazetu, na níž je zaznamenaná událost stará asi 10 vteřin, a mladý soudce mu na to významně říká „děkuju vám, pane Lynch“.³³⁵ Scény vstupu postav do jiného časoprostoru jsou v rámci mystérií z Bójan i Twin Peaks dále doprovázeny například nějakou fyzikální anomálií (zastavení času, proměna skupenství). Paralely jsou tedy relativně zjevné.

Vztah mezi oběma pořady můžeme pozorovat i na úrovni použití některých stylových prvků, především vysoce stylizovaného přesvětlení scény ostrým čelním světlem (Obr. 69-71). V sérii *Na lavici obžalovaných justice* právě tyto mystické sekvence získávají v rámci užití mizanscény významnou pozici. Jde

³³³ Zdráhám se používat termín „záhadologie“, sice již usazený v žurnalistickém diskurzu, synonyma si nejsem vědom.

³³⁴ Postava ze seriálu *Městečko Twin Peaks* tlumočící vyšetřovateli vzkazy od dřevěného polena, které stále nosí při sobě. Mluví v těžko pochopitelných hádankách, které ale vždy pravdivě poukazují na nějakou budoucí událost.

³³⁵ David Lynch je spoluautorem celého projektu *Městečko Twin Peaks*.

nejen o jejich stylové uzpůsobení narušující jinak realistický ráz mizanscény v celé sérii, ale i o jejich součinnost s vyprávěním – ve struktuře příběhu jsou tyto sekvence až rituálně používány coby očekávaný uzlový bod každé epizody (vždy jsou zařazeny kolem čtyřicáté minuty; tato striktní pravidelnost je v kontextu obdobných pořadů nezvyklá). Díky tomu tedy ona mystická či paranormální struktura příběhu sehrává v budování diváckých očekávání stále zásadnější roli (divák s každou epizodou stále více očekává v pravidelném intervalu narušení realistického modu diegeze).

Mystické prvky mají ve vyprávění silný protipól v *autentické* a *politické* rovině příběhu, kterou reprezentují odkazy na významné dobové soudní případy, prvky aktuální společenské debaty o justici (doživotní jmenování soudců), traktace tématu vyrovnávání se s komunistickou minulostí či dokumentaristicky laděné scény ze soudní síně. To vše navíc silně kontrastuje i s *univerzálně filozofickou* rovinou příběhu, soustředící se na otázky, co je to spravedlnost. Do určité míry může taková charakterizace série zpochybnit její samotnou kategorizaci coby soudního a právního dramatu, u nějž je jedním z žánrových očekávání důraz na linii případu a realistický ráz zápletky a diegetického světa. *Na lavici obžalovaných justice* můžeme v naší pracovní subžánrové klasifikaci považovat za iniciační pokus o hybridizaci žánru kriminálního dramatu, etického traktátu a mysteriózní (paranormální) fikce.

Řada teoretiků uvažuje o populárních žánrech jako o prostředku vyjednávání určitých hodnot a významů kultury se sebou samotnou.³³⁶ V tomto smyslu lze různě interpretovat již skutečnost, že *Na lavici obžalovaných justice* je doposud jediným tuzemským pořadem, který primárně tematizuje justiční instituci. Praktický nezájem o tento žánr je samozřejmě důležitým signálem. Jedním z hypotetických výkladů může být korelace nezájmu žánrové televize a postoje české veřejnosti vůči justici. Malá míra důvěryhodnosti, kterou podle opakovaných průzkumů měla a stále má česká justice (s výjimkou ústavního soudu),³³⁷ se tedy dost možná projevila v absenci této figury v populární kultuře posledních dvaceti let. Když se navíc soud coby instituce dostává prostřednictvím série *Na lavici obžalovaných justice* ke slovu, rozhodně se tak

³³⁶ Například FISKE, John - HARTLEY, John. *Reading Television*. 2nd edition. London and New York: Routledge 1996. (poprvé vydáno 1978). s. 64-77. ISBN 0-415-32353-3; NEWCOMB, Horace – HIRSCH, Paul M. *Television as Cultural Forum*. In NEWCOMB, Horace. *Television: The Critical View*. 4th edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987. s. 455-70. ISBN 0-195-04175-5.

³³⁷ Podle průzkumů společnosti STEM v roce 1999, kdy byla série uvedena, věřilo v nezájatost soudů 27% obyvatel ČR, v roce 2008 to bylo 28%. To svědčí o poměrně stabilním veřejném mínění. Autoři průzkumu tvrdí: „Tento vývoj odráží kritickou reakci veřejnosti na nízkou výkonnost a pomalost našich soudů a nepochybně také na řadu netransparentních nebo nedotažených soudních procesů „ (Viz JEŘÁBKOVÁ, Pavla. Naše soudy jsou zaujaté, míní téměř tři čtvrtiny Čechů. *MF Dnes*, 4.8.2008.). Pokud v systému justice má některá její úroveň většinovou důvěru obyvatel (vyjádřenou hodnotami kolem 60%), pak jsou to pouze nejvyšší soudní instituce (Ústavní soud, Nejvyšší soud, Nejvyšší správní soud). Viz *Spory o volby utichly, důvěra v nejvyšší soudní instituce se obnovila*. Informace z výzkumu Trendy 2/2010 společnosti STEM [online], [cit. 10.9.2010], dostupné na [www: <http://www.stem.cz/clanek/1979>](http://www.stem.cz/clanek/1979).

nestává v módu mytizace hlavní kolektivní figury, jak je zvykem. Jak jsem uvedl, navzdory přítomnosti několika sympatických figur vyprávění opakovaně odhaluje systémovou nefunkčnost, sérii osobních selhání soudců a manipulovatelnost či korupci, přítomnou v systému státního zastupitelství i soudů nižší instance.

S takovou mírou kritického a demytizačního postoje, který pořad vykazuje, se příliš často na poli kriminálních žánrů nemáme možnost setkávat. Nutno ovšem dodat, že série vyústí v závěr nabízející určitou naději na generační, a tím i morální obrodu celé instituce. Tento kurz ovšem nenabírá v letech po uvedení pořadu česká veřejnost, jejíž postoj vůči justici zůstal až dosud prakticky nezměněný, dokonce se ve veřejném diskurzu objevily termíny typu „soudcokracie“ či „justiční mafie“, byť druhý jmenovaný původně padl v souvislosti s dvěma konkrétními kauzami.³³⁸ V tomto smyslu je pro nás důležitý fakt, že v souhrnném pohledu justice coby protagonista v žánrové porevoluční tvorbě absentuje, je-li předmětem zájmu, je prezentována kriticky, popřípadě figuruje v jiných subžánrech kriminálních sérií coby spíše nefunkční složka v celém procesu vymáhání spravedlnosti (*Kriminálka Anděl* /2008-?/).

V tomto místě je možné udělat jednu kontextuální poznámku: je-li součástí aktuálně formulovaných vizí a politických zadání resortu spravedlnosti v ČR zvyšovat důvěryhodnost justice, představuje i televizní dramatická tvorba jeden z uvažovaných prostředků. Je tedy možné do budoucna sledovat, jak bude žánr takovou poptávkou reflektovat. Součástí prezentace oficiálních bezpečnostních institucí je totiž velmi často přímá iniciace vzniku televizních projektů či alespoň výrazná participace na jejich natáčení.³³⁹ Minimálně policie coby instituce je si významu populární televize již dlouhou dobu vědoma a vyvíjí snahu o svou dobrou prezentaci ve fikčních žánrech i reality TV pořadech (tyto formy jejich mediálních strategií jsou ostatně předmětem některých odborných studií³⁴⁰). Kriminální žánry tematizující coby centrální figuru policii či justici nás tak do určité míry mohou vést k drobné úpravě tradičního schématu vycházejícího z již jednou citované klasické definice žánru (žánr rovná se vzorce/formy/styly/struktury, které přesahují individuální filmy a které umožňují kontrolu jak jejich konstrukce filmaři, tak jejich čtení diváky).³⁴¹

³³⁸ Termín použila bývalá nejvyšší státní zástupkyně Marie Benešová v reakci na podezření o ovlivňování průběhu některých soudních kauz. Termín samotný se stal předmětem u soudu řešeného sporu o ochranu pozornosti, vžil se v běžném společenském diskurzu a celá kauza dnes má dokonce i svou stránku v české verzi databáze Wikipedie.

³³⁹ V případě české televizní produkce je to na ose přímé objednávky u *30 případů majora Zemana* až po intenzivní spolupráci například formou oficiálních konzultací při samotném natáčení, jako v případě *Kriminálky Anděl* (Viz *V třetí řadě Kriminálky Anděl bude hrát Ivana Chýlková*. [online], [cit. 9.9.2010], dostupné na [www: <http://kriminalka.nova.cz/clanek/novinky/>](http://kriminalka.nova.cz/clanek/novinky/).

³⁴⁰ Nutno ovšem dodat, že převažuje zájem o faktuelní televizi, především oblast tzv. infotainmentu, který pracuje s imperativem informovat, ale i bavit. Viz SCHLEZINGER, Philip – TUMBER, Howard. Television, Police and Audience. In CORNER – HARVEY, cit. 148, s.66-74.

³⁴¹ RYALL, Tom. Teaching through Genre. *Screen Education*, 1975, č.17, s. 27–28. ISBN 1449-857X.

Z této definice se odvozuje trojúhelníkové schéma, v němž žánr „existuje v prostoru mezi umělcem, publikem a textem samotným“. Ovšem všechny mediální texty, s možnou výjimkou těch distribuovaných na internetu, potřebují mediální instituce, která text vyprodukuje. Ve výsledku tedy instituce zprostředkovává vztah mezi umělcem a publikem, ..., navíc jsou instituce také zodpovědné za marketing a distribuci textu.”³⁴² V případě řady konkrétních žánrových textů kriminální fikce, především policejních a potenciálně i soudních sérií, lze uvažovat o vstupu další důležité instituce, tedy samotného bezpečnostního aparátu, který se na produkci textu do určité míry spolupodílí (odborné konzultace, přístup do databází, spolupráce na scénáři, zpřístupnění vybavení a prostor, kompars). Jako přínosné se tedy může jevit registrování pozice této druhé instituce v inovovaném schématu a zkoumat jeho vztah k mediální instituci i textu samotnému. Takový úkol je nad metodologický rámec této práce, a proto ho tu uvádím jako možnost pro další analýzu českého žánrového kontextu, pochopitelně nejen v souvislosti s oblastí justice.

Hříšní lidé města brněnského (2000)

V roce 1998 se začal v brněnském studiu České televize připravovat projekt *Hříšní lidé města brněnského*, který se měl stát pokračováním řady policejních sérií, v jejichž centru stojí prvorepubliková „mordparta“ s policejním radou ve svém čele. Spojitost s předchozími sériemi *Hříšní lidé města pražského* a *Panoptikum města pražského* je zřejmá již z titulkové sekvence, která je derivátem předchozích verzí. Hlavním formálním rysem titulkových sekvencí obou předchozích projektů byla koláž dobových fotografií, které evokovaly žánrové zaměření, prostředí (místní i časové) a atmosféru celého pořadu. V případě *Hříšných lidí města pražského* se jednalo o kombinaci nejdříve několika hraných záběrů (ruka se zbraní, kolotočářská stělnice a detaily orchestrionu, který hraje i ve zvukové stopě) a fotografií s tematikou násilných zločinů, v posledním záběru je pak z ptáčích perspektivy ukázána věznice Bory (Obr. 72-80). Vychýlené záběry sošek orchestrionu, brutální obsah fotografií a dokola se opakující hudební motiv rozladěného harmonia vytvářely atmosféru šokujících a bizarních příběhů, které jsou předmětem městských legend. Obdobně i série *Panoptikum města pražského*, které pro změnu svým názvem odkazovala na pout' jako místo prezentace bizarností a krvavých příběhů, pracovala se sledem tentokrát už výhradně statických fotografií. Montáž stříhové sekvence byla opět „kolotočově“ strojově rytmická, doprovozená zpívaným úvodem pout'ové balady, která vypráví policejní příběh, plný nízkých lidských emocí vedoucích k násilí a zločinu. Oproti předchozímu pořadu ovšem šlo v obrazové stopě spíše o evokaci dobové společnosti, použity byly fotografie z běžného života, reklamní fotografie, sporadicky i snímky zachycující výjev s policistou. Dlužno dodat, že sekvence ke každé z deseti epizod byla unikátní, obsahovala jiné fotografie, které se často nějakým způsobem vázaly na nadcházející děj (fotografie nevěst byly použity v sekvenci k epizodě *Potkat Anděla*, v níž důležitou roli sehraje nastávající

³⁴² LACEY, cit.14, s 133.

manželka podezřelého kasaře, v sekvenci k epizodě *Pan rada v Paříži* vidíme opakovaně záběry vlakových nádraží a vlaků do francouzské metropole apod. (Obr. 81-85/). Již tu ale nebylo artikulováno téma nepochopitelného zločinu a prvek dopadení a ztrestání pachatele, jako v předchozím případě, mnohem více bylo směřováno k nastolení následujícího příběhu coby „snímku“ dobové atmosféry a života velkoměsta, v němž neustále dochází k tření mezi stranou zákona a místní galerkou. Povaha zločinů byla také někdy uvolněnější než v případě předešlé mordparty vedené radou Vacátkem, příběh býval odlehčen také postavou zaučujícího se doktora, jehož občasná nešikovnost, přehnaná horlivost a nejistota vnášely do vyprávění prvek humoru. Tuto odlehčenost prozrazovala ostatně již zpívaná „mordýřská balada“ v titulkové sekvenci.

Oběma titulkovými sekvencemi se evidentně inspirují i tvůrci *Hříšných lidí města brněnského*. Sekvence je opět koláží dobových fotografií,³⁴³ v tomto případě slouží především ke geografické lokalizaci (Obr. 86-90). Fotografie hradu Špilberk, brněnského výstaviště, Zelného trhu, vlakového nádraží a Dolního trhu (Náměstí svobody) tu jsou ukázkou jednoduchého vytěžování městské ikonografie (jejich pozici legitimizuje až zjištění, že v sérii samotné jsou spíše sporadicky zastoupené exteriérové sekvence a ono zdůrazňované Brno by nemuselo být tak snadno identifikovatelné). V sekvenci se kromě identifikátorů prostředí objeví ještě jedna fotografie zločince z policejního archivu, na zemi se válející postavy a dva záběry četníků (Obr. 91-93), to vše za doprovodu valčíkové variace. Titulková sekvence *Hříšných lidí města brněnského* komunikuje svou explicitní intertextualitou jeden z hlavních cílů tvůrců: vytvoření adekvátního regionálního protipólu pražské mordpartě „ze čtyřky“.

Jednou z charakteristik žánrových textů je schopnost velmi ekonomicky svým divákům distribuovat určité informace poukazem na předpokládanou znalost předchozích textů. V historii českých kriminálních sérií žádný jiný pořad nečerpal z tohoto principu tak explicitně jako *Hříšní lidé města brněnského*, u nichž lze s poukazem na název a titulkovou sekvenci hovořit o generování poměrně jednoznačných diváckých očekávání. Ovšem pořad se ve výsledku se svým deklarovaným vzorem značně rozchází, a to právě na úrovni práce s žánrovou formulí. U původní Sequensovy série *Hříšní lidé města pražského* lze hovořit o převládajícím schématu policejního procedurálního dramatu – v expozici je odhalen spáchaný zločin a jádro vyprávění se soustředí na práci týmu vyšetřovatelů, kteří pomocí dobových metod vyšetřování ověřují své kriminalistické verze. Na základě hromadění poznatků a své kriminalistické zkušenosti a intuice vylučují některé kriminalistické verze, což je posléze dovede ke skutečnému pachateli. V rámci některých epizod je výjimečně jednomu z vyšetřovatelů dán ve vyprávění větší prostor a vzniká tak zvláštní typ osobnějšího konfliktu mezi ním a posléze usvědčeným pachatelem (například epizoda *Přísaha*). Pokud bychom tedy mohli stanovit základní prvky tvořící jádro uvažovaných diváckých očekávání spojených s volným pokračováním, byly by to: centrální význam konstrukce skupiny historických

³⁴³ I když hned na první fotografii se objevuje v záběru moderní panelový dům.

postav vyšetřovatelů a jejich dominantní postavení v narativu, příběh s viditelnými procedurálními prvky vedený hlavní narativní otázkou směřující k identitě pachatele, dále posilování realističnosti příběhu pomocí zasazení děje do existujících, často exteriérových lokací, přítomnost přímého ohrožení hlavních hrdinů konfrontovaných se zločinem a nakonec juxtapozice stylizované nediegetické hudby a realistického případu, která vytváří zvláštní formu napětí či atmosféru nepochopitelnosti vnitřního života zločinců. Na prakticky žádnou z těchto žánrových dominant *Hříšných lidí města pražského* jeho volné pokračování nakonec nenavazuje. To, co bych nazval intertextuální frustrací, je jasně zaznamatelné na diskusních fórech věnovaných tomuto televiznímu cyklu.³⁴⁴

Jak jsem se již zmínil v souvislosti s intertextuální vazbou titulkové sekvence, v případě *Hříšných lidí města brněnského* narážíme na elementární snahu vytvořit lokální esprit celého pořadu zasazením do brněnských realii. Oproti v předchozím textu zmíněným retro sériím jsou ovšem příběhy inscenovány především v interiérech a nevytváří žádnou virtuální mapu místa příběhu. Dokonce ani v práci se studiovou mizanscénou nejsou zapojovány prvky, které by konkrétní místní charakter posilovaly (například dobové mapy či vyobrazení městských unikátů, jak bývá tradiční v retro sériích s městským podtextem – Obr. 94-97). Na svůj vzor navazují *Hříšní lidé města brněnského* především ve využití pracovny policejního rady coby arény, v níž se odehrává finální střet podezřelých a vyšetřovatelů. Obdobné schéma se objevuje na konci každé epizody (Obr. 98-101), nutno ovšem dodat, že nikoli inscenačně totožné s původní „pražskou“ verzí (Obr. 102-103). V ní se intenzivně pracovalo s napětím vyvolávaným použitím low key svícení, jízdou kamery prostorem či specifickým fixováním postav v prostoru (například použitím schématu stahujícího se kruhu kolem vyslychaného).³⁴⁵ V případě *Hříšných lidí*

³⁴⁴ Například na nejvýznamnějším tuzemském filmovém serveru *csfd.cz* se právě nenaplnění očekávání spojených s návazností na názvem deklarovaného předchůdce objevuje prakticky ve všech komentářích. Níže uvádím některé konkrétní příklady (Viz *csfd.cz* [online], [cit. 31.8.2010], dostupné na [www: <http://www.csfd.cz/film/213208-hrisni-lide-mesta-brnenskeho/>](http://www.csfd.cz/film/213208-hrisni-lide-mesta-brnenskeho/)).

UncleG: „...epigonský televizní počín. Jako pokračovatel „Pánů ze čtyřky“ a „Panoptika“ je to zcela nedůstojné!”

donkocicak: „Nabízí nám velmi chudobnou obdobu výtečného seriálu *Hříšní lidé města pražského*”

Natabar: „Ubohá snaha přiživit se na slávě slavného (pražského) předchůdce. Zde však chybí šmrnc, kulisy strašné, napětí žádné a scénář nestojící ani za zlámanou grešli.”

monolog: „Navíc neskutečně málo venkovních záběrů a víc než zjevná touha natočit vlastně jen další díly úspěšnějšího bratra s Marvanem...”

radek99: „Televizní seriál osobou režiséra a jasnou aluzí v názvu odkazující k legendárnímu českému detektivnímu seriálovému králi, přesunutí lokace z předválečné Prahy do předválečného Brna bylo ovšem katastrofou...(Brno za to ale nemůže...). Pan rada Vacátko zemřel a jeho mordparta se proměnila v prach...a žádná reinkarnace se nekoná...jen televizní lacinost, tvůrčí a umělecké trápení... Jiří Sequens jakoby spíše dostal za úkol natočit pokračování Četnických humoresek než svého seriálového opusu. Strašlivý pohled na pokračování legendy...”

³⁴⁵ Pro připomenutí: termín *fixování* používám jako český překlad termínu *blocking*, jedná se

města brněnského se pracuje spíše se stylem typickým pro denní seriály, tedy častým využíváním zoomu či rovnoměrným zasvěcením mizascény, nutno dodat spíše „řídke“ mizascény, která se vzdává viditelného využití ikonografie policejního žánru i města Brna.

Hlavním činitelem lokálnosti celého pořadu je tak (vedle občasných místních odkazů v dialogích) především zapojení místního dialektu, a to v souvislosti s tzv. „brněnskou plotnou“. Tímto termínem byla označována nižší sociální vrstva, která obývala chudinské čtvrti, často měla co do činění s kriminalitou a ve vykřičených podnicích se scházela s místní bohémou a umělci.³⁴⁶ Právě s plotnou se pojí v pořadu nejviditelnější sémantická opozice – mezi městskou smetánkou a plotňáky. Série tak nezapojuje pro policejní žánr tolik typickou geografickou opozici menší město versus metropole či město versus venkov (využívají ji intenzivně například *Četnické humoresky* či *Kriminálka Anděl*), ale právě opozici plotna versus středostavovská vrstva, podnikatelé a aristokracie. Tato konfrontace sociálních vrstev je přítomná prakticky v každé epizodě, ovšem povaha jejich střetnutí bývá pokaždé různá a s odlišnými výsledky. V epizodě *Sólokapr* dochází k dvěma konfliktům – rentiér je zavražděn příslušníkem plotny, na druhou stranu je dopadená podvodnice z plotny i po svém odhalení stále ctěna podvedeným podnikatelem coby dokonalá dáma. Souběžně je tu tedy budována asociální definice plotny a současně její idealizace. Naopak v epizodě *Záhadné zmizení Lily Košvancové* je to středostavovské prostředí, které je vykresleno jako primárně dysfunkční a „zvrhlé“, v příběhu *Pekelný stroj* dochází k setření hranic mezi plotnou a bohatými měšťáky co do pokleslosti morálního profilu. Třídní tematická linie figuruje také v epizodě *Hluboká propast*, kde se vztah dělnického chlapce a středostavovské dívky stane předmětem vydírání, jeden z pachatelů je také příkladem ztracené existence, protože ačkoli z něj mohl být dobrý právník, tak sklouzl ke zločinu, tedy do prostředí plotny.

Hříšní lidé města brněnského tedy reprezentují jeden z rysů české varianty žánru – zohlednění tématu společenské třídy při konstrukci zápletek. Prvek sociální třídy a společenské stratifikace je přítomný prakticky ve všech českých kriminálních sériích, jak si později ukážeme, pouze *Eden* zapojuje výrazněji i téma etnických a rasových menšin. Právě tyto dvě roviny (sociální třída – etnická a rasová příslušnost) bývají vnímány jako v obecné úrovni odlišující elementy mezi britskou a americkou televizní tvorbou. Zatímco britská

tedy pozici a pohyb herců prostředím vzhledem ke kameře.

³⁴⁶ Jak praví Slovník nespisovné češtiny: „Slovo plotna pochází z německého argotického výrazu Platten, který původně označoval kriminální komunitu, prostitutky, pasáky a další osoby, které se neživily poctivou prací. Vídeňská výslovnost Plot'n pak dala vzniknout brněnskému výrazu plotna, vídeňští Plot'nbruader (Plattenbrüder) pak byli předobrazem brněnských plotňáků. A podobně jako ve Vídni, tak i v Brně měla tato komunita určité styky s částí místní bohémy, s umělci, s nimiž sdílela často stejné hospody či kavárny. Starý argot, který se ze zemských silnic a zájezdních hostinců přestěhoval do velkoměsta (viz výše), se stal základem jazyka této svérázné komunity, ve Vídni, i v Brně. Pro srovnání, jiný výraz, rovněž spojený s vídeňským kriminálním prostředím, byl Gallerie, odtud slovo galérka, které dnes spojujeme spíše s Prahou, brněnskému plotňákovi pak odpovídal pražský pepík. „ (Kol. autorů. *Slovník nespisovné češtiny*. [online], [cit. 6.8.2011], dostupné na [www: <http://www.slangy.cz/SNC_Argot.html>](http://www.slangy.cz/SNC_Argot.html).

televizní tradice zvýznamňuje společenskou třídu v dramatických i komediálních žánrech, americká televizní tvorba se soustředí více na rasová, etnická a genderová hlediska. Stejnou charakteristiku přisuzuje Richard Butsch i kritické reflexi fikční televize.³⁴⁷ V *Hříšných lidech města brněnského* samozřejmě svou důležitou roli sehrává jeho zasazení do prvorepublikového Československa, přesto lze příklon série k tematickému prvku sociálních tříd vnímat jako relevantní projev žánru.

Hříšní lidé města brněnského mají z hlediska narativní výstavby silně epizodický charakter a kromě přítomnosti stejné skupiny vyšetřovatelů není mezi epizodami žádná vzájemná vazba (viz Tabulka č.2). Navzdory opakované přítomnosti policejních vyšetřovatelů nevyužívá vyprávění klasických schémat policejního dramatu, ale reprezentuje určité hybridizační tendence zmiňované například Lez Cookem v souvislosti s diverzifikací policejního žánru v 90. letech, konkrétně prolínání policejních narativů a kriminálky (příběhu z perspektivy zločinců).³⁴⁸ V první části epizody (zabírající zhruba třetinu celé stopáže) se vyprávění soustředí na přípravu kriminálního činu a jeho provedení, přičemž povaha plánovaného zločinu je méně závažná. Zločiny mají většinou formu podvodu či vydírání a kriminální živly nejsou definovány jako zásadně negativní element – podléhají určité míře idealizace obrazu brněnské plotny. Taková odlehčená atmosféra je posilována stylizací policejního aparátu, která se mnohdy pohybuje na hranici ironického systému konstrukce hrdinů, zejména díky vděčné postavě mladého snaživého policisty či méně chápavých starších vyšetřovatelů. Toto naladění příběhu ve většině epizod doznává proměny se vstupem neplánovaného násilného činu (vraždy), případně tedy i nově stanovené závažné narativní otázky.

Uvedený souběh dvou os vyprávění (kriminální linie, policejní procedurální linie) má za následek některé specifické charakteristiky pořadu. V rámci svého žánru je série stále nositelem určitého morálního ponaučení, a jelikož velký prostor vyprávění věnuje právě zločineckým protagonistům (jak jsem uvedl, vykresleným mnohdy s určitou mírou idealizace či sympatií), je jeho součástí i finální zřetelná verbalizace morálního poselství policejním radou. V případě *Hříšných lidí města brněnského* je takový projev archaičnosti v souladu s uvedenou odlehčenou atmosférou, docilovanou idealizací plotny a jejích členů, stylizovaným herectvím a důrazem na vizuální atrakce kostýmního televizního dramatu (dobové oblečení, architektura).

Detektivní případy kanceláře Ostrozrak (2000)

Podruhé se ve mnou sledovaném období, ale i české seriálové tvorbě jako takové, vrací na obrazovky figura soukromého očka prostřednictvím *Detektivních případů kanceláře Ostrozrak*. Archaicky znějící název prozrazuje,

³⁴⁷ BUTSCH, Richard. Social Class and Television. *The Museum of Broadcast Communication* [online], [cit. 6.8.2011], dostupné na [www](http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=socialclass):

<<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=socialclass>>.

³⁴⁸ COOKE, cit. 88, s. 22–23.

že se také již poněkolkáté jedná o retro pořad (v československé a posléze české žánrové tvorbě oblíbený). Současně se jedná o další adaptaci předlohy Josefa Škvoreckého, lépe řečeno tří románů vzešlých ze spoluautorství Škvoreckého a Jana Zábrany.³⁴⁹

Šestidílná mini-série má v rámci nejen českých kriminálních pořadů nezvyklou základní příběhovou kostru. Převládajícími žánrovými narativními modely bývají uzavřené epizody, které nevyžadují kontinuální sledování celé sezóny k pochopení unikátní klíčové zápletky, anebo struktura s kumulativním narativem vyvíjejícím se napříč celou sezónou, přičemž případ je vyřešen až v posledním díle sezóny, případně se objevuje i kombinace jednoho případu řešeného celou sezónou a unikátního případu pro každý díl. *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak* jsou v tomto smyslu neobvyklým hybridem. Mini-série je rozdělena do tří základních segmentů definovaných klíčovým kriminálním případem, který je na konci dvoudílného segmentu vyřešen, i když někdy bez potrestání známého viníka. Všechny tři příběhové segmenty jsou provázány přítomností nejen hlavního protagonisty, doktora Pivoňky, ale i většiny epizodních postav. Celý pořad navíc propojuje i společná vyprávěcí linie vázaná na vztah doktora Pivoňky a jeho přítelkyně Boženky Skovajsové, respektive na narativní otázku, zda se Pivoňka někdy odhodlá požádat Boženku o ruku. Vyprávění disponuje množstvím cliffhangerů a otevřených konců³⁵⁰ a intenzivně pracuje s nutnou diváckou encyklopedií znalostí. Jedná se vlastně o příklad dodnes nejkompaktněji vyprávěného kriminálního dramatu v kontextu české porevoluční žánrové tvorby (viz Tabulka č.2).

Struktura tří základních příběhových segmentů v příběhu současně zrcadlí proces proměn společenského a politického klimatu tehdejšího Československa. V syžetu se nachází mezi třemi příběhovými segmenty časové prodlevy, které reprezentují skokový posun od pozvolného nástupu antisemitismu na konci první republiky přes atmosféru tíživé nejistoty druhé republiky až po národní subordinaci v protektorátu Čechy a Morava. To vytváří v celé mini-sérii logickou časovou kostru a zajišťuje vnitřní pohyb celkového příběhu. Některé důležité narativní otázky, respektive jejich zopovězení, jdou ale za tento rámec syžetu. Do vytouženého období „po válce“ odsouvá hlavní hrdina například i otázku sňatku s Boženkou.

Specifické politicko-historické reálie sehrávají svou roli v celém příběhu, včetně stanovení některých hlavních motivací protagonistů (skrývání židovského původu, špionážní činnost apod.). Vedle těchto velmi konkrétních historických souvislostí ale vyprávění explicitně navazuje na univerzální vyprávěcí postupy a ikonografii klasických noirových detektivních filmů. Jedním z takových typických noirových mechanismů je přítomnost vnitřního hlasu hrdiny. Ten, jak je ve filmovém noiru velmi časté, nejdříve představí svého nositele, potom expoziční informace o dalších postavách a prostředí,

³⁴⁹ ZÁBRANA, Jan. *Vražda pro štěstí*. Čtvrté vydání. Praha: MOBA, 2007. ISBN 80-243-2660-4; ZÁBRANA, Jan - ŠKVORECKÝ, Josef. *Vražda se zárukou*. Čtvrté vydání. Brno: MOBA, 2008. ISBN 978-80-243-3049-5; ZÁBRANA, Jan - ŠKVORECKÝ, Josef. *Vražda v zastoupení*. Čtvrté vydání. Brno: MOBA, 2008. ISBN 978-80-243-3057-0.

³⁵⁰ Otevřeným koncem v tomto případě myslím vyprávěčem nedokončenou narativní linii, cliffhanger je v následujícím díle zodpovězen.

jeho komentáře se dále průběžně vrací v důležitých uzlových bodech příběhu (na konci či v úvodu uceleného aktu/segmentu, kdy je účelné shrnout některá fakta, upozornit na nezodpovězené otázky či představit nová prostředí a nové hrdiny) a také v poslední scéně každého dílu. V té vnitřní hlas hrdiny plní funkci cliffhangeru (v každém lichém díle série symbolicky položí otevřenou otázku lákající ke sledování další epizody) nebo shrnout zobecňující poučení z celého případu a předložit závěrečné rozřešení sekundárních narativních otázek.³⁵¹ V intenci noirových vyprávění samozřejmě hrdinův vnitřní komentář vykazuje existenciální stopu. V poslední scéně každého dílu ale vnitřní hlas doktora Pivoňky neopomene také okomentovat svůj citový vztah k Božence Skovajsové, což zvyrazňuje tento spojovací motiv celého příběhu.

Případy detektivní kanceláře Ostrozrak coby reprezentant P.I. příběhů také demonstrují jednu základní charakteristiku výstavby příběhu, odlišující tento subžánr od případů detektivů-amatérů. V druhém jmenovaném případě je v úvodu představena nějaká komplikovaná otázka, zpravidla spojená s vraždou, a v průběhu vyprávění se situace stává jasnější, jak jsou fakta vypovídající o povaze zločinu postupně skládána a začínají vytvářet obraz jako při sestavování puzzle.³⁵² Naopak v příbězích soukromých detektivů je často výchozí situace jednoduchá (někdy až banální), ale v průběhu pátrání se celá situace začíná komplikovat, hrdina se často stává přímo ohroženou postavou a výsledek vyšetřování mnohdy není zcela jednoznačný či uspokojivý a zanechává stopu pesimismu, tak typického pro noirové narativy.³⁵³ Oba typy příběhů se tedy do velké míry vyvíjí opačně. V případě *Detektivních případů kanceláře Ostrozrak* například při vyšetřování druhého zločinu (*Vražda se zárukou*. 3. a 4. díl) hlavní hrdina odhalí, ale nedopadne hlavního pachatele, hraběte Ervina von Krulische, ve *Vraždě se zárukou* (5. a 6. díl) sice odhalí profesora Meluzína coby zloděje kapsle s cyankáli a vraha, ale veřejně označí jako vinnou jinou postavu a osud Meluzína ponechá v rukou jeho manželky. Taková otevřenost narativu je typická právě pro filmová i televizní noirová vyprávění (např. *City of Angels* /1976/, *Philipp Marlow*, *Private Eye* /1983-86/, *Akta X* ad.).

Pořad tedy navazuje v úrovni vyprávění na tradici P.I. žánru³⁵⁴ a vědomí těchto žánrových souvislostí zpřítomňuje i řadou vizuálních motivů, byť v podobě ironických citací ikonografie filmu noir. Hned v první scéně celého seriálu si šéf detektivní kanceláře, Tom Lomal (!), rychle nasazuje typický „noirový“ klobouk, zapaluje dýmku a anglicky volá „Come in!“, protože považuje zaklepaní na dveře za příchod potenciálního klienta (Obr. 104). Samozřejmě po zjištění, že příchozím je jeho podřízený Pivoňka, zklamaně vyklepe dýmku,

³⁵¹ Zde vycházím z předpokladu, že hlavní narativní otázka je zodpovězena během klimaxu, sekundární narativní otázky jsou zodpovězeny v rozřešení. Klimax a rozřešení považujeme za standardní komponenty klasické narativu.

³⁵² Termín „puzzle“ je často v souvislosti se subžánrem detektiva-amatéra používán. Tento typ detektiva často pojímá vyšetřování jako hru, demonstrující jeho intelektuální vyspělost, vyřešení zločin je pro něj společenskou výzvou, nikoli společenským zadáním.

³⁵³ Viz *Private Detective. Tv.tropes & idioms* [online], [cit. 22.8.2010], dostupné na [www: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/PrivateDetective>](http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/PrivateDetective).

³⁵⁴ Nutno dodat, že toto je do velké míry samozřejmě zásluha literární předlohy.

sundá si klobouk a začne mluvit židovskou češtinou.³⁵⁵ Atributy hard-boiled detektiva tu v praxi kanceláře mají roli marketingového prostředku, ovšem ironickým dovětkem je fakt, že jediný, kdo skutečně vyžaduje používání angličtiny, je Lomalův pes, který poslouchá výhradně cizojazyčné příkazy. Taková figurace noirového předobrazu neohroženého mužného detektiva má ve vyprávění ještě jednu zásadní funkci – vytváří kontrapunkt k hlavní postavě, detektivu Pivoňkovi. Již samotné jméno je prvním indikátorem, že P.I. příběh bude určován nevšedním vyšetřovatelem.³⁵⁶ Pivoňka je čerstvý doktor filozofie, trochu nešikovný (hned v první scéně nelapí Lomalem frajersky hozené klíče od automobilu, což předurčuje jeho celkovou charakterizaci), je velmi pedantský na pořádek a nelibě nese vulgární výrazy své přítelkyně. Právě Boženka je v jejich dvojici nositelkou vlastností stereotypně vnímaných jako maskulinní, typické pro P.I. figury. Vedle tendence k nepořádnosti, pozitivního vztahu k alkoholu či intenzivního používání vulgarismů, slangu a nespisovné češtiny se také Boženka přirozeně pohybuje v prostředí pražské spodiny a typických barů, umí být tvrdá při vyjednávání s překupníky a šmelináři a má mnohem přirozenější vztah ke zbraním. Přesto je ve vyprávění často umisťovaná do ironického systému, pro svou naivitu, vlivem záměny cizích slov apod. Také Pivoňkova postava je vzhledem k uvedeným stereotypům nositelem humoru – pokud má operovat se zbraní, typickou noirovou rekvizitou, jeho „hard-boiled“ stylizace selhává, např. když se neúspěšně snaží zatočit kolem prstu revolverem, dokonce i když se snaží slovo samotné jen vyslovit (levorver). Nakonec také svoji jedinou akci s použitím zbraně úspěšně zakončí jen díky tomu, že padouch, který ho odzbrojil, je napaden dogou SS Gruppenführera Kleingöringa, zvláště vycvičenou k argesi vůči lidem se zbraní. V tomto smyslu musíme vnímat konstrukci hlavních postav jako prvek vnášející do příběhu humor, ovšem v žádném případě se mini-série nepřiklání k formátu parodie. Spíše se jedná o snahu vytvářet účinný kontrast k tísnivé atmosféře, dané jak politickou situací, tak implicitní existenciální bezvýchodností vyšetřovatele, který mnohdy není s to předat viníky spravedlnosti.

V otázce zapojování humoru do noirového narativu se ovšem nejedná pouze o převrácení charakteristik dvojice Pivoňka – Boženka Skovajsová či o stylizovanost Lomala a jeho kanceláře, s velkou mírou nadsázky se pracuje i s dalšími klíčovými postavami. Postava slečny Carmen má se svou hysterickou excesivností a vypjatou gestikulací až sitcomový ráz (srovnatelný i s prototypem žánru, sitcomem *I Love Lucy*, Obr. 105-106), továrník Zdeborský je hlavním nositelem komiky díky své infantilní hravosti, snaze o broušení ryze českého jazyka a neobratnosti při dobrodružstvích, jichž se tak touží účastnit. Až ke karikatuře se blíží stylizace herectví v případě představitele postavy vynálezce Holouska, šéfky zločineckého gangu Tiziana, či dokonce nacistického poskoka Hauskeho (Housky) a důstojníka SS Kleingöringa (Obr.

³⁵⁵ Jeho židovský původ později samozřejmě sehraje významnou roli při emigraci do Spojených států amerických.

³⁵⁶ Škvoreckého vyšetřovatelé často mají jemně znějící jména (Borůvka, Pivoňka), i v adaptaci *Příběhu pro pátera Knoxe* vystupují policisté Malina či Švestka.

107-111). Dochází tedy ve finále k mixu protichůdných emocionálních vrstev, často i v jedné situaci – například chování postav je generován humor i v situaci nalezení zavražděné postavy, smrti vyhrožující Kleingöring v podání Miroslava Donutilla v sobě neustále nese stopu nadsázky apod.

Charakteristika humorně laděného retro příběhu nabízí možnost vnímat *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak* v kontextu dobové populární kinematografie, která ve svých nejviditelnějších a nejpůvodnějších projevech tíhla ke smířlivé reprezentaci politicky problematických období Československa (myslím tím především hřebejkovskou trilogii³⁵⁷). I v tomto případě se stala mini-série nositelem spíše smířlivého pohledu na minulost, v čemž lze mimochodem vidět jeden z důležitých posunů oproti knižní předloze. Sřtět hrdiny s režimem je předmětem vyprávění spíše příležitostně – například při návštěvě doktora Pivoňky v sídle SS, kde jsou záběry komponovány tak, aby podtrhovaly jeho pozici bezmoci a status tragického hrdiny, který se stal obětí vlastního případu (submisivita je zvýrazněná povahou mizanscény i zdvojením rámu, Obr. 112-116), či v sekvencích z nacistických večírků a nočního přepadení hlavního hrdiny, kde se pracuje s typickými stylovými prvky hard-boiled detektivek, jakými jsou výrazné rakursy, dlouhé vržené stíny a deštěm zkrápěné temné městské ulice (Obr. 117). Takové tísnivé sekvence ale mají v celkovém plánu vyprávění pozici spíše ojedinělého prvku. Proto je možná paradoxní, že i přesto vykazuje tato mini-série v porovnání s dalšími českými retro sériemi největší sklon tematizovat politickou situaci – *Hříšní lidé města brněnského* se zcela vzdávají takových prvků a *Četnické humoresky* se opatrně dotýkají politického dění v posledních epizodách a své vyprávění končí na prahu války. I *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak* se ovšem snaží zjemnit rušivé hrany příběhu, což se projevuje i ve zmíněném adaptačním posunu intimních motivů příběhu. Za hlavní lze považovat přežití „věrného Watsona“, Boženy Skovajsové, která v původní knižní předloze umírá. Televizní verze sice nakonec odkládá zodpovězení otázky, zda si Pivoňka vezme Boženku (a dovrší tak melodramatickou linii příběhu), ale romantický klavírní motiv, který v průběhu všech epizod oddramatizovává i napínavé a akční sekvence, nechává celý seriál vyústit ve smíření postav s vlastním osudem.

Celá mini-série tedy disponuje zvláštní žánrovou formou, kombinující na jedné straně věrnost tradičním vyprávěcím strukturám, na druhé straně zapojující vědomý ironický odstup, to vše se snahou modulovat celou sérii do nostalgicky smířlivé podoby – typické pro populární kinematografii a evidentně i televizní žánrovou porevoluční tvorbu.

Četnické humoresky (2001, 2003, 2007)

V kontextu českého krimi žánru po roce 1989 představují *Četnické humoresky* realizačně nejrozsáhlejší projekt. Po výborné divácké odezvě první třináctidílné řady vznikly ještě další a pořad tak celkem čítá 39 dílů.³⁵⁸ Série je situována do

³⁵⁷ Pelíšky (1999), *Musíme si pomáhat* (2000), *Pupendo* (2003).

³⁵⁸ Pořad v tomto bodě demonstruje jeden z charakteristických rysů české televizní kultury –

období 30. let a do prostředí brněnské četnické pátrací stanice. Jak bylo naznačeno dříve, retro charakter pořadu umožnil vyhnout se v době příprav projektu nepohodlné otázce reprezentace současných uniformovaných policejních složek, a naopak využít nostalgického vztahu k meziválečnému období, které je svým způsobem dodnes vnímáno jako „zlatý věk“.

Pořadu se také podařilo nově vytěžit dosud ne tolik tematizovanou instituci četnictva, která se ve své době těšila velkému respektu (na rozdíl od státní policie to byl sbor se silnou vazbou na danou lokalitu), navíc bylo prvorepublikové četnictvo, podléhající vojenskému velení, spojováno s československými legiemi působícími za 1. světové války v Rusku.³⁵⁹ To bylo další z témat, k němuž se v 90. letech začal obracet novodobý historický výzkum a nabídl tak nový zdroj komunistickou ideologií neposkvřené hodnot. Četnictvo tak soudobými diváky nutně není interpretováno v kontinuu s policejním aparátem, jeho vojenský charakter i samotné téma legionářské zkušenosti jsou v sérii velmi často prezentovány.

Jako zajímavé se jeví, že podobnou zkušenost uvádí i Buonanno v souvislosti s italským policejním žánrem, respektive diváky vnímanou silnou distinkcí mezi institucí policie a institucí tzv. karabiníků, podléhající vojenskému velení. I pro tyto bezpečnostní útvary je typická jejich působnost přímo v regionech a oproti policii jsou dlouhodobě vnímány jako ochraňující, nikoli represivní. Díky tomu, že působí v regionech a její členové se rekrutují z místních obyvatel, jsou podle Buonanna součástí diskurzu lidového humoru zakládajícího se na stereotypní představě o jednoduchosti a „přihlouplosti“ karabiníků – ovšem bez toho, že by karabiníci byli zesměšňováni, spíše vystupuje do popředí jejich blízkost k obyčejným lidem.³⁶⁰ Buonannem rozebíraná průlomová italská série měla na místní poměry fenomenální share až 60 %, což jí také spojuje s *Četnickými humoreskami*, které jsou dodnes jedním z divácky nejúspěšnějších fikčních pořadů – například sledovanost třetí řady byla stabilně teměř kolem dvou milionů diváků (zpravidla share více než 50%). Ačkoli kulturní a historické důvody jsou zjevně odlišné, oba pořady dokazují obrovskou popularitu žánrových formulí pracujících s institucí, která je odlišená od současné policie, v jejím středu stojí hrdinové pohybující se na hranici ironického a mimetického systému, tedy dochází ke kombinaci dramatu a humoru, a velký důraz je kladen i na lokální charakteristiku příběhů a jejich vyvedení mimo tradiční metropoli. Jakým způsobem toho konkrétně docilují

časovou prodlevu mezi řadami sérií a seriálů, navzdory jejich prokazatelnému úspěchu v době vysílání. První sérii, která se dočkala svého volného pokračování, byly *Hříchy pro pátera Knoxe*. Navazující pořad se vysílal tři roky po jejich uvedení. Mezi novými řadami *Četnických humoresek* byly tři, respektive čtyři roky. Také *Kriminálka Anděl*, první projekt soukromé televize, měl po první sezóně odvysílané v roce 2008 dvouletou pauzu, v roce 2010 bylo odvysíláno šest dílů nové řady. Třetí řada rovněž nenavazuje bezprostředně v další vysílací sezóně. Takový systém samozřejmě umožňuje zopakovat v repríze předešlou řadu (řady) následovanou tou premiérovou, a tím kumulovat celkové publikum.

³⁵⁹ Viz rozhovor s Michalem Dlouhým na oficiálních webových stránkách pořadu. *Česká televize* [online], [cit. 11.8.2011], dostupné na [www: <](http://www.ceskatelevize.cz/porady/1109137051-cetnicke-humoresky)

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1109137051-cetnicke-humoresky>>. Michal Dlouhý působil při natáčení jako odborný poradce a autor námětu.

³⁶⁰ BUONANNO, cit. 13, s. 268.

Četnické humoresky, se mimo jiné pokusím zodpovědět na následujících stranách.

Stejně jako u předešlých rozebíraných sérií je důležité všimnout si narativní struktury na úrovni celého pořadu i jeho jednotlivých částí. Souvislost lze v tomto případě vidět mezi touto strukturou a povahou samotného instituce – lokální četnické stanice. Členové pátrací četnické stanice se ve své době podíleli na vyšetřování nejen těch nejzávažnějších zločinů, ale i relativně méně společensky závažných přestupků. To pro scenáristy pořadu znamenalo široký repertoár kriminálních zápletek, ale v kontextu méně závažných kriminálních případů i snazší rozvíjení mimovyšetřovacích linií soustředěných na mezilidské vztahy hlavních protagonistů. Rozsáhlá vyprávěcí plocha v případě *Četnických humoresek* posloužila k rozšíření epizodického modelu o viditelnější průběžná narativní vlákna. Přestože je stále dodržováno pravidlo případu vyřešeného v rámci epizody (častěji jsou současně řešeny dva případy), vyprávění se množí o souběžné narativy procházejících napříč několika díly či dokonce sezónami.

Vazba kumulativních narativních linií na osobní vztahy hrdinů byla výrazným rysem tohoto subžánru (s uniformovanými policisty) již v jeho zárodcích.³⁶¹ Velmi typická je pro takovou strukturu množení příběhů samozřejmě přítomnost většího množství postav, na jejichž mikropříběhy se vyprávění soustředí. V *Četnických humoreskách* se kromě epizodických postav vázaných na nový zločin a představených v expozici dílu stabilně objevuje až kolem 15 postav, což je vlastnost právě kontinuálněji rozvíjených seriálových forem. Současně je to také jeden z charakteristických prvků, který od sebe odlišuje ideální formy dvou subžánrových variant – policejního dramatu s uniformovanými hrdiny a policejního dramatu s neuniformovanými hrdiny. Druhá jmenovaná kategorie po dlouhou dobu tradičně pracovala s individuálně konstruovaným hrdinou, popřípadě diádou vyšetřovatelů, i když od 90. let se i u tohoto subžánru začal prosazovat více kolektivní charakter, zpravidla reprezenatovaný 4–5 centrálními postavami. U subžánru s uniformovanými policisty byla naopak širší kolektivní figura (kolektiv hrdinů, kteří průběžně a se střídavým významem vstupují do centra vyprávění) součástí žánrových vzorců již od raných 80. let, především díky zcela průlomovému americkému seriálu *Policajti z Hill Street* (to ilustruje řada propagačních fotografií, viz Obr. 118).³⁶²

Na průkopnický charakter americké produkce odkazuje i Corner, když tvrdí, že v 90. letech se „série staly mnohem flexibilnější v zapojení jednoepizodních i multiepizodních příběhových vláken [...] a často rozvíjí komplexní, víceproude narativy, s přepínáním mezi souběžnými liniemi akcí v průběhu epizody.“³⁶³ Za ideální prostředí dokonce považuje právě profesně zaměřené žánry, které disponují potenciálem zapojení vícečetné skupiny hrdinů s různým typem

³⁶¹ COOK, cit.88, s. 19–23.

³⁶² Tamtéž, s.23. Jádro narativu *Policajti z Hill Street* tvořilo kolem 12-13 postav a žádný jiný mě známý pořad se tomuto číslu nepřiblížil. V tomto smyslu *Četnické humoresky* dokonce výrazně překračují množstvím postav zvyklosti.

³⁶³ CORNER, cit. 118, s. 58.

aktivit. *Četnické humoresky* v tomto smyslu Cornerovy formulace částečně naplňují. Narativní struktura *Četnických humoresek* několikrát nese v kontextu české krimi neobvyklý cliffhanger, nacházející se dokonce i na konci celé řady, který tímto předznamenává pokračování celého projektu. Přesto všechno by bylo přehnané označovat sérii za příklad serializovaného vyprávění, odpovídajícího pátému narativnímu prototypu s polycentrickou strukturou. Jak ukazuje například schéma první řady (Tabulka č.2), vedle kumulativních narativních vláken, tvořených vztahy mezi postavami, jsou stále přítomné prakticky beze zbytku jednoepizodní narativy, soustředící se na vyšetřování. Ačkoli jsou *Četnické humoresky* nejvýraznějším příkladem provazování epizod, stále je zřetelná permanentní přítomnost izolovaného epizodního klimaxu.

Ačkoli *Četnické humoresky* disponují tím, co nazývám kolektivním hrdinou, tvořeným osazenstvem pátrací stanice a dalšími postavami opakovaně vystupujícími do popředí vyprávění, od prvních epizod se vyděluje dvojice četníků, která v celém příběhu dostává poměrně více prostoru – štábní strážmistr Karel Arazím a strážmistr Bedřich Jarý. Historicky poprvé se tu tedy v českém kriminální seriálu plně rozvíjí klasický prvek „buddy” policistů. Některé definice „buddy policejního formátu” dávají do opozice narativy soustředící se na dvojici vyšetřovatelů a narativy soustředící se na celou jednotku, ale existuje velké množství příkladů (především v policejních neprocedurálních dramatech), kdy služba v ulicích vykonávaná ve dvojicích generuje několik buddy vztahů v rámci celého policejního kolektivu.³⁶⁴ Připomínám, že pod termínem „buddy” rozumím přítomnost dvou hrdinů vykazujících celou řadu osobnostních rozdílů či přímo protikladů, přičemž tyto rozdíly mezi nimi vytváří série mikrokonfliktů. Tito hrdinové jsou spolu donuceni pracovat týmu při každodenní policejní službě, a přes úvodní nevraživost a trvalé rozpory časem tvoří nerozlučnou dvojici (u stejnopohlavních parťáků se užívá termín „heterosexuální životní partneři”³⁶⁵). *Četnické humoresky* naplňují tuto buddy formuli od první epizody, kdy dochází ke konfrontaci zemitého Arazíma a jemnějšího, intelektuálního a submisivnějšího Jarého. Jak bývá zvykem, často se v buddy vztahu jedná také o motiv střetu služebního zelenáče a ostříleného policisty, který postupně zastává otcovskou pozici vůči svému parťákovi. Jednoznačný odpor dominantnějšího a zkušenějšího hrdiny ke svému parťákovi se zpočátku projevuje ignorováním či přehlížením kolegy (v tomto případě Arazím přehrazuje společný pokoj nepraktickými zástěnami, odmítá si k Jarému coby řidiči motocyklu sednout do sajdkáry apod.), později se v rámci buddy formule mění na škádlení pramenic z odlišnosti charakterů.

O tom, že narativ *Četnických humoresek* skutečně významně pracuje s buddy

³⁶⁴ Například pořady *Policie Hamburk* (Notruf Hafenkante, 2007-?), *Kobra 11*, *Julie Lescautová* a další. Častější je samozřejmě práce s centrální dvojicí vyšetřovatelů stejného pohlaví – *Profesionálové* (Professionals, 1977-1981), *Miami Vice*, *Cagney and Lacey* (1982-1988).

³⁶⁵ *Buddy Cop Show*. Tv.tropes & idioms [online], [cit. 28.8.2010], dostupné na [www:<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuddyCopShow>](http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuddyCopShow).

formulí, svědčí jak opakované využívání dvojice Arazíma a Jarého pro generování humorných situací (protiklady postav jako zdroj humoru stojí v základu komediálních žánrů), tak využívání jejich vztahu jako prvku sentimentálního. Zajímavým faktem je, že každá série končí právě záběrem tematizujícím vztah této dvojice: v první sérii je to facka, kterou emocionálně rozechvělý Arazím vrazí Jarému během prvního shledání se svou již dospělou dcerou (Jarý o ni pochopitelně jeví na rozdíl od Arazíмова otcovského zájmu zájem sexuální), v druhé scéně je to Jarého příjezd z francouzského angažmá, v poslední sérii jeho návrat do kasáren poté, co vyskočil z letadla, v němž s celou rodinou odjížděl z Československa těsně před podepsáním mnichovské dohody (Obr. 119-121). Závěr celého příběhu, kdy Arazím a Jarý posílají své manželky s dětmi do emigrace a sami zůstávají v zemi, nemá zdaleka hrdinský podtext (nutnost bránit svou zem), nýbrž je výrazem nechuti opustit své blízké mužské přátele (především svůj buddy protějšek). V tomto smyslu je možné připomenout jednu z vlastností, která je připisována buddy formátu – přítomné „riziko“ implicitních homoerotických významů, které je možné přikládat intenzivnímu vztahu buddy postav stejného pohlaví, vztahu, jenž je „něčím víc než přátelstvím“. Samozřejmě relativně konzervativní retro pořad, jakým jsou *Četnické humoresky*, tyto implikace značně potlačuje, ale fakt, že hrdinové se odpoutávají od svých heterosexuálních milostných protějšků a rodin na úkor vztahu mezi muži na četnické stanici, je minimálně zajímavým finálním vyústěním celé série.³⁶⁶ Za nečekané ho můžeme považovat také proto, že autoři podle svých slov celou sérii koncipovali právě s ohledem na ženské publikum a ženy také tvořily diváckou většinu.³⁶⁷

Z hlediska uvažované cílové skupiny je samozřejmě zajímavé i nakládání s ženskými postavami. Pořad byl v některých recenzích chválen za významnou pozici, kterou dal právě ženským figurám.³⁶⁸ Za výraznou postavu je v rámci příběhu považována především majitelka květinového salónu, slečna Ludmila. Jakkoli lze vyzdvihnout reprezentaci této ženy coby soukromé živnostnice, pro její roli v narativu a klíčovou motivaci je ale typické především „spění“ ke sňatku s Arazímem. Ostatní ženské figury se v první sezóně objevují na postech tpělivých manželek, hospodyň („dobrých duší“ pátrací stanice), vdavek chtivých hysterek, prostitutek a pochopitelně obětí. Všechny tyto role se v rámci vyprávění zakládají na vyčkávání na záchranu, kterou má přinést mužská postava. V tomto smyslu první řada seriálu pokračuje v modelu, reprezentovaném už *Hříchy pro pátera Knoxe*, které sice postavily ženu do centra dění, ale její spásu skrze odevzdání se mužskému hrdinovi průběžně

³⁶⁶ U buddy dvojice jiného pohlaví se naopak pracuje s prvkem nikdy nerealizovaného potenciálu sexuálního vztahu (*Dempsy d Makepeaceová, Akta X, Sběratelé kostí*), který může být v závěru série stvrzen či vyvrácen sňatkem jednoho z nich.

³⁶⁷ Při uvedení kompletních tří řad v roce 2007 byly v rámci České televize *Četnické humoresky* nejsledovanějším seriálem a druhým nesledovanějším pořadem vůbec (průměrně 1 892 000 diváků). Zdroj: ATO Media Research, viz [Ceskatelevize.cz](http://www.ceskatelevize.cz) [online], [cit. 28.8.2010], dostupné na [www: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/aktuality-sledovanosti/>](http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/aktuality-sledovanosti/).

³⁶⁸ Například OKTÁBCOVÁ, Simona. *Četnické humoresky II: O rozbité sajdkáře a fence Kikině*. TV Revue [online], 2005, č. 47, [cit. 28.8.2010], dostupné na [www:<http://www.televize.cz/scripts/detail.php?id=20603>](http://www.televize.cz/scripts/detail.php?id=20603).

zdůrazňovaly. Významný zlom v tomto smyslu lze vidět na pomezí 1. a 2. řady *Četnických humoresek* (2. řada byla premiérově uvedena v roce 2003.). Série ve svém pokračování postoupila v reprezentaci ženských postav na vědomě „rovnoprávnější“ úroveň, když vyhradila prostor dvěma výraznějším postavám – lékařce Karličce a novinářce Kamile Klikové. Pomocí těchto figur byla formulována témata přístupu žen ke vzdělání a vstupu žen do primárně mužských profesních sfér. Nově také působila figura nezávislé ženy, která není definována vztahem k muži či rodině. Lékařka Karlička ve vyprávění reprezentuje právě nový prvek vzdělané a cílevědomé ženy, která se vzpírá otcovskému (partriarchálnímu) diktátu svým vysokoškolským studiem a posléze profesí lékařky. S Klikovou naopak do příběhu vstupuje téma dravého investigativního žurnalistu³⁶⁹ a vůbec ženská figura schopná distancovat se od svého rodinného statusu a současně disponovat politickým vědomím. Její roli lze vnímat jako pokus rozbít původně ryze maskulinní povahu linie vyšetřování zločinu, která byl stanovena v první sérii. *Četnické humoresky* jsou v tomto smyslu příkladem a ukázkou možnosti alespoň částečně a opatrně obdařit historický příběh aktualizacemi, které mohou být na první pohled v rozporu se stereotypními představami o dobových společenských zvycích.³⁷⁰

Subžánr policejního dramatu často dosahuje autenticity systematickým využíváním dokumentaristických postupů snímání (spontaneitou evokovanou ruční kamerou sledující kontinuálně probíhající akci), překrývajícími se dialogy, prací s ruchy (konstrukce hutného zvukového mixu)³⁷¹ či kontaktním zvukem. Mnohdy je začleňováno i větší množství mimostudiových sekvencí, které vnášejí do vyprávění prvek reálně existujících lokací s nějakou významovou predispozicí. *Četnické humoresky* jako jeden z hlavních mechanismů budování autentičnosti uplatňují důraz na historickou věrnost prostředí, až jakousi opulentnost historizující mizanscény (v mezích podmínek tuzemského televizního průmyslu), což se také stalo předmětem marketingových materiálů pořadu a bylo reflektováno dobovými tiskem.³⁷² Je možné v tomto vidět souvislost s jednou z hlavních atrakcí *Dobrodružství*

³⁶⁹ V kriminálních žánrech je funkce médií pojímána různě. Někdy investigativní novinář plně zastupuje stranu instituce chránící společenský status quo (*Kolchak: The Night Stalker* /1974-1975/), jindy je kooperujícím článkem, který v rámci výměnného obchodu spolu s oficiálními složkami pátrá, často se ale dostává do pozice oběti v narativní formuli „záchranu na poslední chvíli“. Velmi často jsou média také vnímána jako složka, která přímo komplikuje vyšetřování či na něm parazituje bez ohledu na morální hledisko (*Kriminálka Las Vegas* a jeho spinoffy) či jsou vnímána jako společenská síla, která se může stát zbraní ve snaze docílit spravedlnosti (*Spravedlnost* /Justice, 2006/).

³⁷⁰ Nejviditelnějším příkladem tohoto trendu na poli televizních krimi žánrů může být série *Případy detektiva Murdocha* (*The Murdoch Mysteries*, 2008-?) situovaná do 90. let 19. století, která se programově soustředí na genderová témata v zápletkách jednotlivých epizod i výraznou postavou policejní patoložky. Aktualizuje také retroformát skrze použití dokumentaristického stylu ve stopách připomínajícího styl *Policie New York* apod.

³⁷¹ BORDWELL – THOMPSON, cit. 6, s. 272.

³⁷² OKTÁBCOVÁ, cit. 368; ŠRÁMKOVÁ, Marie. *Četnické humoresky: díl za 6 milionů*.

Super [online], 19.2.2007, [cit. 29.8.2010], dostupné na [www](http://www.super.cz):

<<http://www.super.cz/clanek/12654-cetnicke-humoresky-dil-za-6-milionu.html>>; oficiální stránky pořadu - *Česká televize* [online], dostupné na [www](http://www.ceskatelevize.cz): <<http://www.ceskatelevize.cz>>).

kriminalistiky – stylovou velkorysostí právě na úrovni prostředí a kostýmů.

U retro sérií poněkud neobvyklé umístění veškerého děje do striktně mimostudiového prostředí, které vyžaduje náročnou práci s výběrem a úpravou exteriérových lokací a souvisejících prvků mizanscény, se stalo značkou *Četnických humoresek*. Jestliže obeznámenost diváka s prostředím je jeden z prvků (vedle znalosti centrálních postav a sekundárních narativů), kterým televizní série vytváří kontinuitu mezi epizodami,³⁷³ pak tímto zdrojem kontinuity se tu stává prostředí kasární budovy brněnské četnické pátrací stanice. Je to prostor, který je bází pro realizaci rituálních úkonů, tak typických pro formuli policejní série. Oproti policejním dramatům ze současnosti tu ritualizaci podléhají i úrovně společného soužití členů pátrací skupiny, tedy hromadné stravování a bydlení, typicky poté i ranní porady s rozdělováním úkolů či společná cvičení. Tento typ prostoru můžeme obecně v rámci žánru považovat za prvek, jehož funkcí je vytvářet analogii mezi figurou policejního sboru a rodiny. Pouze v tomto časoprostoru jsou hrdinové v bezpečí, sem se vrací po úspěšné misi v nebezpečných městských ulicích. Napadení policejní stanice je proto v žánrových souvislostech často využívaným extrémním symbolickým aktem ohrožení společnosti, zasazením úderu na nejcitlivější místo bezpečnosti „globální rodiny“.³⁷⁴ Tento symbolický prvek je v *Četnických humoreskách* využit dokonce dvakrát, přičemž v druhém případě má navíc explicitně politický rozměr, jelikož se jedná o scénu z období odsunu českých občanů z pohraničí po mnichovské dohodě a napadení četnické instituce zde rozšiřuje definici rodiny ze státní na figuru národní.

Například v *Policajtech z Hill Street* reprezentuje symbolické setkávání rodiny, vzájemnou péči a starostlivost především každodenní ranní porada v zasedací místnosti, rozdělení denních služeb a závěrečná věta náčelníka „a buďte tam venku opatrní“. V *Četnických humoreskách* je mnohem intimnější rodinný charakter kolektivu policistů budován pomocí společných stravovacích rituálů. Komentování jídla, dělení se o přídavky, vzpurné házení špaget na strop – to vše jsou sekvence, které tuto policejní sérii posouvají mnohem blíže tomu, co bych nazval policejním rodinným dramatem. To může také být odpovědí na otázku, proč se *Četnického humoresky* coby policejní série, které jsou v rámci genderových definic zpravidla cílené na mužské publikum, setkaly s tak velkým ohlasem u divaček. Vedle sekundárních romatických narativních vláken můžeme za jeden z důvodů považovat i tento „prorodinný“ motiv při konstrukci kolektivního mužského hrdiny.

Četnická stanice coby centrální prostorový bod slouží jako prostředek pro realizaci typické narativní funkce v policejních příbězích: je prostorem, z něhož hrdinové vyráží do vnějšího světa poté, co obdrželi společenské zadání.³⁷⁵ Tato proppovská funkce (funkce 9. *prostřednictví* a 11. *odchod*) je

³⁷³ Viz CORNER, cit. 118, s. 57.

³⁷⁴ Proto je také například film *Přepadení 13. okrsku* (Assault on Precinct 13, 1976), kde se bezmocní hrdinové z posledních sil brání v obležené policejní stanici, považován za tak tísnivý thriller, jelikož právě poslední instance, která má chránit naše bezpečí, potřebuje ochránit.

³⁷⁵ Je to typický sled funkcí, které Propp popisuje u klasické pohádky. Funkce 9. (Neštěstí nebo nedostatek jsou sděleny, k Hrdinovi se někdo obrací s prosbou nebo rozkazem.) a funkce 11. (Hrdina opouští domov.) jsou tradičními funkcemi také policejních narativů. Viz PROPP, cit.

analogická s narativy policejních příběhů a prozrazuje jejich blízkost narativní struktury klasických pohádek. Stejně tak funkce 20. *návrat*, kdy se hrdina vrací po splnění úkolu, odkazuje k významu tradičního prostoru četnické služebny, o němž již byla řeč. Akce, které hrdinové mezi těmito dvěma funkcemi realizují a které sbližují narativ pohádky a policejního dramatu (analogie funkcí 11.-19. se v policejních příbězích tradičně objevují³⁷⁶), se odehrávají „tam venku”.³⁷⁷ Konstrukce či povaha onoho vnějšího světa je pro každou policejní sérii zásadní.

V *Četnický humoreskách* má konstrukce vnějšího prostředí pro policejní subžánr s uniformovanými policisty netypickou epizodickou povahu, tedy pro každou epizodu existuje unikátní prostředí, kde se odehrál zločin a následně probíhá vyšetřování. Pátrání zpravidla probíhá v terénu (policejní stanice je v tomto smyslu upozaděna) a vyprávění mnohdy slouží pro performanci dobových reálií a dalších kulturních prvků. Množství příběhů se odehrává přímo v Brně, velmi často nás vyprávění zavádí ale i do vesnického prostředí a výjimečně také do zvláštních institucí typu klášter, lázně či hospic. Lze však říci, že série má do velké míry „rurální” charakter, tedy směřuje ve své fomuli k tomu, co opět v souvislosti s italskou policejní sérií 90. let popisuje Buonanno. Ten zmiňuje dvě základní tendence: zasazení příběhu do malého města a „provincionalizaci metropolitního prostoru”, která dokáže evokovat charakteristiky vnějšího městského prostředí, ale i rytmu každodenního života, mezilidských vztahů a typů zločinů.³⁷⁸ *Četnické humoresky* v sobě kombinují obě tyto Buonannem zmíněné charakteristiky. Velká část vyprávění nás přímo zavádí do provinčního prostředí, kde se ke slovu dostávají právě rurální aspekty mezilidských vztahů (motiv sousedství, vesnické hospody), rytmů každodenního života i aspekty ročního cyklu na vesnici, prvky moravského vesnického folkloru (vinné sklípky a slavnosti) a samozřejmě také typologie zločinů (od krádeže slepic po místo utajených porodů). Přítomen je ale i princip „provincionalizace metropolitního prostoru”, za který lze Brno té doby považovat. Provinční charakteristiky tu přejímá především častý popis zpomaleného rytmu četnické práce (řada okamžiků nicnedělání, společného „laškování” na dvoře kasáren), zmíněná rytmizace dne skrze společné snídaně, obědy a večere a především občasná konfrontace s velkým světem (tedy Prahou, výjimečně Vídní). K němu se vždy hrdinové vztahují jako k něčemu neznámému, co přesahuje jejich kulturní kompetence, a vydají-li se do české metropole, tak ta neuspokojuje jejich potřebu blízkých a prostých (rurálních, sousedských) vztahů se svým bezprostředním okolím.

Této charakteristiky prostředí je samozřejmě mnohdy využíváno ve vyprávění

57.

³⁷⁶ 12. hrdina je podroben zkoušce, vyzptávání, je napaden apod., čímž se připravuje získání kouzelného prostředku nebo pomocníka; 13. hrdina reaguje na činy budoucího dárce; 14. hrdina dostává k dispozici kouzelný prostředek; 15. hrdina je přenesen, dovezen nebo přiveden k místu, kde se nalézá předmět hledání (prostorové přemístění mezi dvěma říšemi, vykonání cesty); 16. hrdina a škůdce vstupují do bezprostředního boje (boj); 17. hrdina je označen (označení); 18. škůdce je poražen (vítězství); 19. počáteční neštěstí jsou odstraněna. (Tamtéž.)

³⁷⁷ Viz rituální věta v úvodu každé epizody *Policajtů z Hill Street*.

³⁷⁸ BUONANNO, cit. 13, s. 273–274.

při přepínání mezi póly respektu a despektu, které v různých situacích centrální postavy zakouší. Díky jejich provinčnímu charakteru jsou respektováni lidmi na venkově, projevují znalost svého přirozeného prostředí, která intuitivně vede k vyřešení případu. Naopak při konfrontaci s „metropolitními“ prvky vstupují do módu podceňovaného přespolního četníka, reagujícího uraženým protiútokem. Toto se projevuje v epizodách, kdy musí čelit arogantní a autoritativní akci ministra (epizoda *Slepice versus Slepíčka*) či despektu ze strany policistů v civilu, tedy složky v té době existující pouze v metropolích (v epizodě *Pojistka*). Půdorys „provinčního policejního příběhu“, kterým lze *Četnické humoresky* charakterizovat, s sebou nese jeden podstatný významový aspekt – rezignaci na sociologizující tendence policejních sérií, tedy na směřování k vysvětlování motivací ke zločinu skrze obecnější aspekty dobové společnosti. Provinční charakter prostředí zpravidla umožňuje nikoli *sociální*, ale *emocionální* motivace postav. Výjimečně se objevuje snaha v některých kriminálních případech lokalizovaných do Brna například představitel téma chudoby jako spouštěče asociálního chování (epizoda *Táta*). Ve třetí řadě seriálu, kdy se vyprávění přibližuje předválečným letům, také vstupují do hry motivace *politické*. V seriálu je ale evidentně patrná snaha o udržení stěžejního *provinčního* a *emocionálního* charakteru příběhů, postav i prostředí.³⁷⁹

Rezignace na sociologizující či politické prvky příběhů jsou vysvětlitelné také jiným důležitým aspektem celé série, na který odkazuje již samotný název – příklonem k humoru. Širokou diváckou základnu získal žánr komedie v české kultuře díky jeho akceptovatelnosti v období normalizace, kdy se ideologicky nezávadná komedie stala jedním z privilegovaných typů. Tendenci odlehčovat vážná témata zapojováním humoru a „laskavosti“ vykazala tuzemská audiovizuální tvorba i po změně politických poměrů. Úspěch těchto tendencí u diváků byl zjevný³⁸⁰ a kombinace dramatických a komických prvků se stala příznačnou i pro televizní produkci, včetně kriminálních žánrů. Již v souvislosti s prvními porevolučními žánrovými produkty tohoto typu (série *Hříchů pro...*) jsme zmiňovali princip odlehčování skrze úvodní monology režiséra Kleina. Hlavním nositelem tohoto principu se následně staly právě *Četnické humoresky*, ale i *Hříšní lidé města brněnského* či *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak*.

V *Četnických humoreskách* tomuto ladění nahrává výběr některých hereckých představitelů, využití uvedené buddy formule protikladných „partáků“ Arazíma a Jarého, emblematický rys postav pátračky – hlasitost a lidovost řečových projevů jejích členů, včetně častého zapojování vulgarismů v humorném kontextu, dále využití prvků známých již z rané grotesky (nečekané pády, facky, převlékání mužů do ženských šatů) či přechodné

³⁷⁹ Snahu vyhnout se politickým tématům přiznali sami autoři. V žádném případě například nechtěli pokračovat za rámec třetí řady, tedy za pomnichovské období. Režisér Moskalýk prohlásil, že „jakmile by se v seriálu objevila politika, už by to bylo něco jiného ...“ (Viz OKTÁBCOVÁ, cit 268.)

³⁸⁰ Úspěch filmů jako *Kolja*, *Pelíšky*, *Musíme si pomáhat* demonstruje úspěch humorného odlehčování vážných historických a politických událostí a reálií.

nastolení *ironického systému*³⁸¹ konstrukcí některých protagonistů (např. postava Zahálky a dalších spíše marginalizovaných členů pátračky). V neposlední řadě je znatelné rovněž zdvojení narativní linie vyšetřování do podoby jednoho závažného případu a druhé humorně odlehčené kauzy (například pátrání po sériovém vrahovi a odcizeném umělém chrupu). Vyprávěcí model využívající zdvojení případů je v dnešních kriminálních žánrech častý (prosadil se výrazně například v *Kriminálce Las Vegas*), ale jeho zapojení zpravidla neděje s cílem odlehčit celkovou atmosféru komickými prvky či absurditou řešeného případu, spíše jde o to vytvořit plastičtější obraz policejní práce či umožnit neuzavření jednoho z případů coby kontinuální narativní otázky. Zajímavým postupem v *Četnických humoreskách* je, že humorný odstup postav k oněm banálním případům (často se smějí již ve služebně, když je případ oznámen) se někdy opakuje i v linii se závažným, mnohdy hrdelním zločinem. Například v epizodě *Směšný vrah* je nalezena zavražděná žena s rozbitou lebkou, a když jeden z četníků komentuje stanovenou vyšetřovací verzi slovy „je to praštěný“, druhý četník pobaveně reaguje slovy „vždyť koneckonců byla praštěná“. To je jeden z mnoha příkladů implementace humorných prvků do jinak dramatické žánrové struktury, kterou legitimizuje především právě provinční charakter prostředí a postav. Srovnáme-li v tomto bodě *Četnické humoresky* s tradicí metropolitních policejních dramát, lze říci, že *cynismus* či *profesionalismus* městských policistů je tu nahrazen *přívětivým amatérismem* a *komunitní empatií* provinčně definovaných postav vyšetřujících policistů.

V souvislosti s generováním odlehčené atmosféry celé série musíme vzít v potaz také titulkovou sekvenci a její hudební motiv. Titulková sekvence má za účel mimo jiné definovat atmosféru příběhu, který následuje. Použitý hudební motiv poměrně jasně podřívá očekávání ryziho dramatického směřování příběhu, kromě retro charakteru, jehož nositelem je hvízdání písňalky, je příslibem „lidovosti“ a zábavy.³⁸² Paradoxně, někdy titulková sekvence vytváří až rušivé juxtapozice – například v epizodě *Svatba* jsou v záběru následujícím po „skotačivé“ znělce brutálně popraveni střelou do týla dva četníci, stejně tak po jednom z emocionálně nejvyhrocenějších okamžiků celé série (zabití sympatického psovoda Toníčka) hned začne hrát veselý hudební motiv znělky, který je použit i při závěrečných titulcích. Tyto výjimečné situace ale svědčí o dominujícím humorném módu pořadu, který, jak jsem zmínil, nalézáme i v mnohých dalších kriminálních sériích po roce 1989.

V pořadu tedy lze evidentně nalézt všechny prvky, které jsme zmiňovali v úvodu kapitoly – situování hrdinů na hranici ironického a mimetického systému, kombinaci humoru a dramatu a lokální charakteristiky prostředí budované skrze sémantické opozice s metropolí, stejně jako na ose město–

³⁸¹ Viz CHESEBRO, cit. 174. (Rozebírám ve 3. kapitole Definiční prvky kriminální fikce, oddíl Postava.)

³⁸² Tento hudební motiv není originálně vytvořený, ale objevil se již v jedné scéně v sérii *Panoptikum města pražského*.

venkov. Stejně zajímavé ovšem je, že tímto způsobem pořad právě tento rezervoár populárních motivů do velké míry vyčerpal. Premiérově byl pořad vysílán v rozmezí let 2003-2007 a premiéře vždy předcházelo znovuuvedení starší řady (řad). Tím dost možná pořad, díky tak silnému diváckému ohlasu, ve své době saturoval potřebu nostalgické retro krimi. Souběžně s ním tak začaly postupně vznikat série definované prakticky jako jeho přímá opozice, tj. jako současné metropolitní akční a nesmířlivé drama – konkrétně *Eden* a později *Kriminálka Anděl*.

Eden (2005)

Série *Eden* se stala po cyklu *Detektiv Martin Tomsa* druhým pokusem o vznik akčně laděného kriminální dramatu. Ačkoli se to může zdát paradoxní, akční ladění pořadu bylo cílem navzdory tomu, že hlavním hrdinou je bývalý policista, který byl ve službě postřelen a nyní je upoutaný na invalidní vozík. V první epizodě pořadu ještě coby policista na nemocenské pomůže vyřešit případ konkurenčního boje mezi pražskými taxislužbami a inspirován příkladem klíčové postavy případu, majitelem taxislužby přebývajícím ve stejné nemocnici, se v další epizodách objevuje již v roli taxikáře. I během své taxikářské praxe se pak zapojuje do vyšetřování řady zločinů, to vše za asistence svého bývalého parťáka.

Série má dohromady šest epizod, přičemž na konci každé je vyřešen pro danou epizodu unikátní kriminální případ. Celá série má relativně sevřený rámec díky několika mechanismům propojujícím všechny části. Jedním je například přítomnost relativně širokého spektra vedlejších postav, které se objevují (či se o nich alespoň mluví) prakticky ve všech epizodách – nadřízený, kolegové a manželka bývalého parťáka, cynický patolog, taxikářova partnerka Jana, prostitutka Iveta, opravář Straka, hraběnka Konkolyiová. Stabilní přítomnost takového množství postav je typická pro vyprávění klonící se k seriálovému charakteru, zde se ovšem tyto postavy nikdy nestaví do významnější pozice, vyprávění nezohledňuje jejich perspektivu. V *Edenu* nepřijímá zmnožení opakovaně přítomných postav takový charakter, abychom v něm mohli spatřovat typickou vlastnost decentralizovaného narativu, kterou zmiňuje Ndalianis v souvislosti s pátým, nejkompexnějším vyprávěcím prototypem televizních sérií.³⁸³ Ovšem některé postavy participují na tom, co Ndalianis nazývá „narativním časem“, který umožňuje postavám v průběhu série se psychologicky proměňovat a vyvíjet, a tím zvýznamňovat i předešlé epizody coby výchozí body pro registraci jejich vnitřního vývoje. Z vedlejších postav je to především „náprava“ prostitutky Ivety či mateřské prohlédnutí Jany (ačkoli k jejich vývoji dochází zpravidla skokově, mimo syžet – v mezičase epizod), centrální vyvíjející se figurou je ovšem Honza Boudný. I jeho proměny se ovšem odvíjí mimo syžet či spíše nemotivovaně, na pozadí řešeného příběhu.

³⁸³ Ve výčtu prototypů uváděných Ndalianis je to pátý prototyp „pokračující epizody a vícečetné narativní formace“, který se definuje přítomností polycentrické struktury vyprávění. (NDALIANIS, cit. 114.)

Nelze tedy hovořit o tom, že vnitřní proměny hrdinů by byly určující pro celkový charakter vyprávění v sérii *Eden*.

Honza Boudný je každopádně činitelem několika linií, které vzájemně provazují epizody. V úvodním díle je nastoleno několik klíčových bodů, které implikují možný vývoj, respektive nutnost vyústění. Na prvním místě je to posedlost střelcem, který jej zmrzačil. V detektivním žánru není zase tolik výjimečné, že hrdina s sebou nese napříč celým seriálem či sezónou nějaké trauma nastolené v pilotním díle.³⁸⁴ V tomto případě je tedy trvale přítomné skze opakované zmínky v dialogích i skrze fotografii zločince, kterou má hrdina stále při sobě. V posledním díle zmíněný zločinec opět přichází na scénu a je v závěru epizody zabit, čímž se uzavírá tato zastřešující příběhová linie. Série také pracuje se zapojením paralelní narativní úrovně soutředící se na osobní život hrdinů. Toto je opět v kriminálních žánrech často využívaný postup, ovšem v různé míře a s různými funkcemi. V *Edenu* se týká centrální mužské dvojice. V případě bývalého partáka Ládi dodává celému seriálu jednotlý rytmus opakovaná série jeho rozchodů a smířování se s manželkou, přičemž také vnáší do seriálu standardní téma problému sladění rodinného života policisty s jeho profesí i riziko bezprostředního ohrožení jeho blízkých.³⁸⁵ V linii Honzy Boudného se naopak jedná o vývojovou linii, kdy v první epizodě dochází k rozchodu mezi ním a jeho dlouholetou partnerkou Janou. Tato narativní hádanka (Překoná v sobě hrdina zlobu a bude moci znovu akceptovat regulérní vztah?) je implicitně přítomná po celou sérii a také úplně poslední replika se týká právě nového začátku jejich vztahu. Takovými mechanismy tvůrci *Edenu* docílili vnitřní soudržnosti série (v terminologii Ndalianis by se tedy jednalo o kombinaci druhého a třetího narativního prototypu³⁸⁶).

V *Edenu*, který se jeví podle prvku centrální postavy jako zástupce žánru detektivního dramatu s vyšetřovatelem-amatérem, nalezneme řadu styčných bodů s konvencemi policejního dramatu (iniciační kriminální čin coby leitmotiv postupující celou sezónou, výrazná osobní narativní linie zrcadlící dopad profese vyšetřovatele na privátní sféru hrdiny). Toto sblížení vychází

³⁸⁴ Často citovaným žánrovým vzorem bývá jeden z nejlivnějších kriminálních seriálů všech dob, *Miami Vice* (Miami Vice, 1984-90). V něm v pilotním díle přijíždí detektiv Tubbs do Miami vyšetřovat vraždu svého bratra. Následně utvoří dvojici s detektivem Crockettem, ale nevyřešená bratrova vražda se cyklicky připomíná v průběhu celé sezóny, přičemž na jejím konci je objasněna. V současné době tento model výborně reprezentuje například série *Na doživotí* (Life, 2007-2009), jejíž hlavní hrdina je posedlý vyřešením případu, za nějž byl nepravdělivě odsouzen na doživotí a po 12 letech propuštěn a přijat zpět k policii. Jakkoli je případ nalezení skutečného vraha přítomen napříč sezónami, každé epizodě dominuje aktuálně řešený kriminální případ.

³⁸⁵ Takový motiv se opakovaně objevuje v policejních dramatech (*Myšlenky zločince*, *Případ pro Sam*, *Julie Lescautová* /Julie Lescaut, 1992-?/), mnohdy se používá také jako prostředek, jak motivovat odchod postavy z celého příběhu (*Kobra 11* /Alarm für Cobra 11, 1996-?/).

³⁸⁶ Ndalianis tvrdí, že i stanovených pět prototypů není zcela dostačujících pro popis konkrétních variant a může docházet i ke kombinacím vlastností více z nich v rámci jednoho fikčního textu. Také samozřejmě může docházet ke změně dominujícího prototypu v různých sezónách jednoho pořadu.

z faktu, že diádu hlavních hrdinů tvoří stále služebně činný policista a bývalý kriminalista, přičemž vlivem fyzického hendikepu má asistující policista v příbězích více prostoru, než bývá zvykem (ačkoli i co do nastolování případů dominuje pořadu žánrová logika detektiva amatéra, kterému „spadne případ do náruče“). Jak jsem uvedl v kapitole shrnující konvence subžánru s amatérským detektivem, policie coby instituce často sehrává viditelnou roli, respektive postava neinstitucionalizovaného detektiva zrcadlí určité slabiny policie. V případě *Edenu* dochází k vykreslení symbiotického vztahu mezi protagonistou a policií, série tedy postrádá často přítomné demytizační tendence subžánru.

Figura expolicisty-taxikáře není originálním prvkem *Edenu*, jejím žánrovým předobrazem je například série *Taxík* (Hack, 2002-2004) či jiné příklady pořadů s bývalými policisty, kteří coby renegáti dále hájí právo a spravedlnost (*Knight Rider* /*Knight Rider*, 1982-1986/, *Odpadlík* /*Renegade*, 1992-1997/). V těchto případech je vztah hrdinů k mateřské instituci značně problematický. Michael Knight je bývalý policista, který pod novou identitou efektivně bojuje proti zločinu, protože je mu dovoleno překračovat pravidla oficiálních složek, hrdina série *Odpadlík* je nespravedlivě policií stíhán za vraždu a na svém útěku páchá dobro, centrální postava série *Taxík* byla od policie vyhozena kvůli ne zcela prokázané korupci a nyní pomáhá v džungli velkoměsta těm, kterým policie pomoci nedokáže. I další série s expolicisty coby amatérskými detektivy, která se jmenuje *Zapomenuti* (*The Forgotten*, 2009-?), odráží limity institucionálního práva a vyčerpátnost úsilí policie. Oproti tomu *Eden* připouští institucionální problém pouze na úrovni jedince a udržuje představu policie jako elementárně stabilní a funkční struktury, kterou nemůže individuální výpadek ohrozit.³⁸⁷ Expolicista v *Edenu* neplní v narativu ani na okamžik funkci zrcadlení chyb systému, ale je pouze prodlouženou paží policie a do velké míry ve vyprávění neopouští svůj bývalý status.

Série tedy plně nečerpá ani z formule mobilizovaného hrdiny brázdícího město (evokujícího obraz novodobého osamělého rytíře, který se při svých putováních staví na stranu bezbranných a těch, kterým oficiální struktury práva nejsou schopny pomoci), ani z formule policejního dramatu reflektujícího procedurální a institucionální okolnosti každodenní práce policie. Příběh se také vyhýbá užívání „buddy“ prvku, tradičně nosného žánrového motivu aplikovaného u diády vyšetřovatelů. Je to mechanismus v krimi žánrech zhusta využívaný,³⁸⁸ v případě *Edenu* však sledujeme napříč epizodami prakticky harmonický a konsensuální vztah obou osobnostně podobných si vyšetřovatelů. Z dramaturgického hlediska je to nezvyklá žánrová konstrukce vztahu mezi hlavními protagonisty, která negeneruje žádné konflikty, narativní otázky ani humor. Drtivá většina kriminálních sérií přitom pracuje při konstrukci vícečetné figury právě s tímto mechanismem, tedy s předpokladem, že takové vnitřní napětí mezi protagonisty má šanci dlouhodobě připoutávat pozornost diváků k epizodicky modulovanému charakteru celého pořadu. Při pohledu do

³⁸⁷ Vztah zástupce pořádku i zločinců vzhledem k jejich „mateřskému „ systému, včetně eventuality odstranění jedince z tohoto systému, zmiňuje například KAMINSKY-MAHAN, cit. 32, s. 56-57.

³⁸⁸ *Profesionálové* (*Professionals*, 1977-1983), *Dempsey a Makepeacová*, *Sběratelé kostí*

historie českého televizního krimi lze tento postup nalézt u řady před- i porevolučních kriminálních dramát (*Malý pitaval z velkého města*, *Případ pro zvláštní skupinu*, *Četnické humoresky*, *Kriminálka Anděl*, *Kriminálka Staré město*). Budování vztahu mezi protagonisty v případě *Edenu* ustupuje viditelné snaze o autenticky zpracované akční scény, jež můžeme v kontextu českého prostředí vnímat jako inovativní. Lze tvrdit, že pořad zakládá novodobou tradici vyprávění zaměřeného na fyzickou akci a přítomné násilí. Taková charakteristika se v dominující britské a americké žánrové tvorbě poprvé objevuje v 70. letech. Akce tu je upřednostněna před deduktivními procesy, posun v řešení případu je mnohdy dílem náhody, prostor dostává autentické zobrazení městské periferie a soudobého metropolitního zločinu, přirozenou součástí je i „špatný jazyk“ nejen kriminálků, ale i maskulinních ochránců zákona. Právě tyto prvky se v české žánrové tvorbě definitivně usazují díky *Edenu*. Tento moment je jedním z dokladů, že český kriminální žánr v průběhu posledních deseti let začal ve „zrychleném režimu“ absorbovat některé inovace, které lze v zahraničním kontextu žánru považovat již několik desetiletí za jeho běžnou součást. Vedle Kaminsky a Mahanem uváděným žánrovým „příslibem násilí“³⁸⁹ to je, jak si později ukážeme, třeba „jazyk ulice“ či opatrný vstup ženských postav do významnějších pozic ve vyprávění.

Jazyk hlavních hrdinů a používané řečové registry jsou jednou z položek, o níž lze uvažovat jako o konstitučním prvku žánru. Právě řečový registr můžeme považovat za jeden z ikonografických prvků televizních žánrů, skrze který je žánr rozeznatelný. Jazyk také umožňuje konstruovat status hrdinů či spolubudovat určitou společenskou mytologii profesních skupin. Ať už se jedná o nemocniční dramata, sci-fi či policejní procedurální seriály, ty všechny disponují specifickou zásobárnou termínů, kterými se dorozumívají postavy náležející do tematizované profesní či jiné skupiny, přičemž obeznámení postavy se specifickým řečovým registrem je často formou „zasvěcení“ a přechodového rituálu postav v příběhu. Pro žánr typické řečové registry můžeme tedy také chápat jako mechanismus, který se spolupodílí na definici postavy skrze tzv. systémy komunikace, určující konkrétně v kriminálních žánrech vztahové souřadnice mezi divákem a postavou (systém ironický, mimetický, zaměřený na vůdce, romantický).³⁹⁰ Hrdinové série *Eden* (na mysli mám především expolicistu a policistu v aktivní službě) v jejím průběhu prakticky neodkazují na specifický kriminalistický diskurz, naopak jsou připoutáni k realističnosti reprezentace každodenního života ochránců zákona. Jejich verbální reakce na nastalé situace projevují větší míru každodennosti na úkor reprezentativních kriminalistických vyjadřovacích projektů (jaké známe například z řady současných amerických procedurálních dramát typu *Kriminálka Las Vegas*). Již jedna z prvních replik, kterou pronese policista Láďa, zní: „Já tě zabiju, ty hajzle zkurvenej.“ V jiné epizodě například při snaze zastavit prchajícího muže, kterého chce ovšem pouze vyslechnout, křičí:

³⁸⁹ KAMINSKY – MAHAN, cit. 32, s. 80.

³⁹⁰ FRY, cit. 174; CHESEBRO, cit. 174, viz kapitola Definiční prvky kriminální fikce coby žánru.

„Co blbneš, ty vole? Já ti nic neudělám! To je vůl. Stůj, ty vole! Stůj, stůj! Stůj, ty vole...“ Dominující běžný jazyk a poměrně velká míra vulgarismů dodávají sérii autentickou atmosféru každodenní práce policie³⁹¹ a v tomto smyslu jsou hlavní postavy *Edenu* příkladnou ukázkou hrdinů mimetického typu, jejichž pozice i jednání ve fikčním příběhu jsou souměřitelné se zkušeností diváka. V akčních scénách je často kriminálník dohoněn náhodou. Například ve scéně pronásledování ruského mafiána je po jeho dopadení Lád'a Kraus tak udýchaný, že po celý zbytek záběru (téměř dvacet vteřin) pouze lapá po dechu a nejlépe míří zbraní na zločince. Občasná selhání policistů v akci (Lád'a často pachatele nedohoní, jeho kolegové z kriminálky při zátahu zločince ukradnou auto) i prostorová omezení plynoucí z fyzického hendikepu Honzy Boudného z nich činí hrdiny téměř „výsostně“ mimetické.

Upoutání Honzy na vozíček je v tomto smyslu relativně zajímavým prvkem.³⁹² V kriminálním žánru je fyzické zneschopnění hrdiny zpravidla motivem k tomu, aby svůj fyzický hendikep eliminoval jinými prostředky (jako tomu bylo třeba v seriálu *Ironsides* /1967-1975/), Honza Boudný ale zůstává především hrdinou fyzicky jednajícím a jeho hendikep je v sérii eliminován kromě akčních scén, kterých se aktivně účastní, i zvláštními kompozičními postupy, v nichž v obrazu dominuje nad ostatními postavami (Obr. 122-123). V rámci mimetického systému konstrukce hrdinů můžeme vzít v potaz i charakterizační prvek, na nějž upozorňuje Dyer – jména hrdinů.³⁹³ „Nemimořádnost“ jmen hlavních postav nese snad pouze význam prosté každodennosti, neimplikuje atmosféru pořadu, jak je tomu zvykem v obdobně zaměřených akčních kriminálních pořadech, jejichž hrdinové disponují britkými, významem obdařenými, ironickými či kontrastními jmény (Dempsey a Makepeaceová, Starsky a Hutch, Simir Gerchan a Tom Kranich, Michael Knight...). Honza a Lád'a, jak jsou postavy nejčastěji oslovovány, v tomto smyslu nevybočují z mimetického systému. V tomto kontextu vlastně ironicky působí i „para-objektivní korelát“ kriminalisty Lád'y, had Felix. Exotické či nebezpečné zvíře bývá v akčních kriminálních sériích využíváno jako objektivní korelát hrdiny, který spolupůsobí při jeho charakterizaci (např. stylový a nebezpečný krokodýl hrdiny *Miami Vice*, neohrožený a chytrý německý ovčák v *Komisaři Rexovi* /Kommissar Rex, 1994-2004/).³⁹⁴ V tomto případě ovšem Felix hrdinu necharakterizuje ve smyslu nebezpečnosti, respektu a sexappealu, naopak v tomto smyslu působí spíše ironicky (když se k Lád'ovu velkému překvapení začnou vyslýchaní doznávat, je vysvětlením právě jejich respekt z hada, nikoli z vyšetřovatele; had Felix také v seriálu vystupuje především coby jedině vlastnictví, které si Lád'a stěhuje, když je po hádkách vyhazován manželkou z bytu).

³⁹¹ V poslední době na sebe i v souvislosti s použitím jazyka zásadním způsobem upozornil seriál *The Wire - Špina Baltimoru* (*The Wire*, 2002-2008). V jedné scéně trvající tři minuty vyšetřovatelé pronesou dvaapadesátkrát slovo „fuck“.

³⁹² Samozřejmě v tomto případě svou roli hraje fakt, že herec Jan Potměšil je skutečně hendikepovaný a role mu byla napsána na tělo. To ale není důležité při interpretaci této charakteristiky v procesu konstrukce žánrové postavy.

³⁹³ DYER, cit. 228.

³⁹⁴ Tamtéž.

V kriminálních žánrech je často sledovanou úrovní povaha prostředí, do nichž jsou konkrétní texty zasazovány. V *Edenu*, jehož hlavním hrdinou je taxikář, je logicky důraz kladen na přirozené exteriérové lokace Prahy (pouze pilotní díl se paradoxně odehrává především v nemocnici a nefunguje klasicky jako expozice). Jsou to zejména policejní dramata, která často vizualizují každodenní velkoměstské prostředí coby ideální podhoubí zločinu, to vše s cílem posilovat status realističnosti, tak příznačný pro tento subžánr (*Policajti z Hill Street, Policie New York*). *Eden* s postavou taxikáře-detektiva, který intenzivně kooperuje s policií, do velké míry tyto konvence také sleduje. Každodenní a realistická povaha příběhů je tu budována prostřednictvím obrazů omšelých dvorů a ulic Žižkova, vyhlášených shromaždišť bezdomovců v centru Prahy, mimoměstských periferií, autobazarů či „etnických“ čtvrtí typu Karlín či libušská „Malá Hanoj“. Autenticita místy dosahuje parametrů až svíravého sociálního realismu a ústí v atmosféru dosud cizí porevolučnímu kriminálnímu žánru (Obr. 124-127). Vedle typu prostředí je tato autenticita periferie a každodennosti podpořena i systematickým využitím ruční kamery (opět prvek spojovaný s výše zmíněnými americkými policejními seriály). Ačkoli kamera zpravidla není v pohybu, podporuje dojem zvýšené realističnosti mírně rozstřesený obraz, časté používání transfokátoru a dodržování objektivního hlediska, kdy pohled kamery není přisuzován žádné z jednajících postav – tedy prvky typické pro observační dokumentární modus.³⁹⁵ Tento dokumentaristický ráz je sice narušen některými postupy (dynamičtější střihovým rytmem, změnami úhlu pohledu kamery při probíhající akci, občasným uvozujícím záběrem z kamerového jeřábu), ale návaznost pořadu na styl mnohých slavných policejních serií a seriálů je viditelná.

Zvýšený status realističnosti evokovaný stylem je podpořen také až sociologizujícím laděním zápletek, jehož nejviditelnějším projevem je v rámci žánru nebyvalé intenzivní zapojení tematiky rasových a národnostních menšin žijících v České republice. *Eden* je první českou televizní serií, která významějším způsobem zviditelňuje multietnickou povahu Prahy coby křižovatky obchodu, kultur i zločinu. V české krimi bylo toto téma do té doby prakticky tabuizované.³⁹⁶ Neviditelnost sociálních skupin definovaných rasou či etnikem představuje dominantní stereotyp v jejich reprezentaci v českých seriích a seriálech. Zatímco v zahraničí se hovoří o změně paradigmatu ve smyslu rozšíření repertoáru postav profesionálních ochránců zákona také o zástupce marginalizovaných skupin a menšin, kterým byly původně vyhrazeny pouze role kriminálních živlů,³⁹⁷ v českých kriminálních žánrech po roce 1989

³⁹⁵ Viz CORNER, John. *Television Form and Public Address*. 1st edition. London and New York: Edward Arnold, 1995. s. 85–89. ISBN 0-340-56753-8.

³⁹⁶ V cyklu *Hříchy pro pátera Knoxe* se objevila jedna romská dvojice, ovšem její herecké ztvárnění dvojicí Martin Dejdar a Valerie Zawadská bylo samozřejmě značně nepřesvědčivé.

³⁹⁷ Viz COOKE, cit. 88, s. 22. Jeho tvrzení jsou však v rozporu s názory jiných badatelů, kteří se snaží především zkoumat vztah reprezentací menšin zapojených do páchaní a potírání zločinu s reálnými daty. Pro perspektivu mé práce jsou ale důležité proměny v rámci symbolického prostředí, nikoli srovnání obrazu zločinu a reálných statistik. Vztahem

dlouhou dobu menšiny jako takové zcela absentují.³⁹⁸ Právě až série *Eden* otevírá reprezentacím menšin prostor téměř programově. Paradoxní ovšem je, že zatím jen na úrovni nikoli ochránců zákona, ale v rolích podezřelých a pachatelů trestných činů, v lepším případě alespoň osob živících se nelegální prací, prostitucí či majících problémy s drogami, gamblingem apod. V druhé epizodě *Taxikář* pátrání přivede vyšetřující na stopu nelegálně pracujícího ukrajinského dělníka, v třetí epizodě *Kdyby všichni chlapi* hraje ústřední roli tělo, kterého se snaží žižkovská romská komunita zbavit tak, že ho pohodí v teritoriu konkurenčního vršovického gangu. V reprezentaci romské komunity je skutečně usilováno až o sociologizující parametry – od prostoru pro vysvětlení vnitřní komunitní normy drobného zločinu a prostituce jako běžné součásti své existence, po prezentaci problematiky drog coby systémového, sociálně determinovaného jevu. I tímto sociologizujícím rámcem se český kriminální žánr sblíží se západní tradicí, i když samozřejmě s více než dvacetiletým odstupem.

Stejně originální je v českém žánrovém kontextu zájem o snad ještě mediálně neviditelnější etnikum, vietnamskou menšinu žijící v Praze (do té doby byl jediným pokusem o plnohodnotnou reflexi vietnamské menšiny sedmidílný rodinný seriál *Josef a Ly* /2004/, později okrajově i seriál *Ulice* /2005-?/³⁹⁹). Epizoda *Most do Orientu* se do velké míry odehrává v Malé Hanoji (tržiště SAPA) a v tomto bodě se stává srovnatelným s řadou zahraničních seriálů, které pracují s nějakou formou ghettá, představující svěbytný časoprostorový celek s vlatnými etickými pravidly, jazykem a dokonce i právem. Příběh zmíněné epizody odráží velkou izolovanost a uzavřenost vietnamské komunity, ale nezakrývá ani odvrácenou tvář této charakteristiky, tedy přítomnost organizovaného zločinu. Právě v Malé Hanoji se také ukrývá „mytický“ zločinec z první epizody, s nímž má zmrzačný expolicista Honza nevyřízené účty.

Tato rezignace na přehnanou politickou korektnost při prezentaci pražského „china townu“ je na první pohled velmi odvážným dramaturgickým krokem, ale paradoxem je, že český kriminální žánr korektní vlastně ani nikdy být nezačal, jelikož vyloučení z mediální reprezentace je pouze jinou formou stereotypizace. Každopádně lze *Eden* co do míry prezentace etnických skupin vnímat jako zásadní posun ve specifických lokálních konvencích kriminálních žánrů.

Kriminálka Anděl (2008, 2010)

Po roce 2000 doznal žánr policejních procedurálních dramát v kontextu euroamerické kultury velkých změn. Jejich nositelem se stal především

reprezentací zločinu a reality se zabývá např. ESCHHOLZ, Sarah – MALLARD, Matthew – FLYNN, Stacey. Images of Prime Time Justice: A Content Analysis of „NYPD Blue and Law and Order „, *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10, 2004, č.3, s. 161–180, ISSN 1070-8286.

³⁹⁸ Své místo podezřelých či vrahů si vydobily pouze homosexuální postavy v *Hříších pro pátera Knoxe*.

³⁹⁹ V seriálu se postava vietnamské dívky Lan objevila v roce 2007, v roce 2008 seriál opustila.

globální fenomén série *Kriminálka Las Vegas*. Jak uvádí Kokeš, v amerických televizích kriminální žánr v 90. letech stagnoval, programovým schématům dominovaly jiné televizní žánry (sitcom, soap opera, nově též reality show) a z kriminálních žánrů vykazovaly divácký úspěch jen dlouhodobě etablované pořady *To je vražda, napsala* či *Policie New York*, které se jako jediní příslušníci žánru prosazovaly v žebříčcích sledovanosti amerických televizí. V roce 2000 byla premiérově uvedena série *Kriminálka Las Vegas*, která se opatrně v první sezóně vysílání prosadila v žebříčcích sledovanosti, aby se v druhé sezóně skokově posunula až na druhou příčku, což se žádnému kriminálnímu seriálu za poslední dvě dekády nepodařilo. Svou pozici si série dlouhodobě udržovala a s mírným odstupem se v dalších letech objevovaly i spin-offy původní verze, *Kriminálka Miami* a *Kriminálka New York*.⁴⁰⁰

Celý soubor *Kriminálek (CSI)* přišel s novým pojetím procedurálního policejního dramatu, respektive s novým modelem procesu vyšetřování omezeným pouze na vědecké formy rekonstrukce okolností případu. S tímto novým modelem souviselo i obohacení žánrové formule o důraz na specifické postupy forenzní kriminalistiky při stanovování a redukci vyšetřovacích verzí, oslabení motivu intuice policejních vyšetřovatelů na úkor korpusu důkazů nezpochybnitelných u soudu, zpomalování samotného vyprávění častými deskriptivními vizualizacemi (forenzních úkonů či fyzikálních a jiných zákonitostí) a s tím související i určitá depersonalizace vyprávění. V neposlední řadě na sebe všechny tři série *Kriminálek* upozornily *excesivním televizním stylem*. V jeho základu stojí zvýšená přítomnost počítačových triků, které se zpravidla v policejním žánru, vykazujícím příklon k dokumentarismu, tolik neprosazovaly.⁴⁰¹ Nebývalé bylo i využívání barevných filtrů (každá ze tří verzí série využívá ke svému městskému prostředí přiléhající barevné ladění), časoběrných sekvencí, změny clony v průběhu záběru, změny obrazové frekvence během záběru, rozostřování obrazu, v pozdějších sezónách i používání metody split screen. Významný je fakt, že série *Kriminálek* po svém uvedení do velké míry ztělesnila stylový model moderního městského kriminálního žánru. V premiéře byla *Kriminálka Las Vegas* v tuzemsku vysílána v roce 2005 a prvním projektem, který se vydal ve stopách „csi stylu“, byla série *Kriminálka Anděl*, natáčená pro TV Nova od roku 2008.

Vliv amerického vzoru prozrazuje například samotný název pořadu, ale samozřejmě není možné mechanicky vnímat *Kriminálku Anděl* jako derivát či původní americkou sérii jako normu. Česká série dokonce vykazuje i řadu zásadních odlišností, například už na úrovni celkového uspořádání série. V *Kriminálce Anděl* se realizuje epizodický charakter vyprávění napříč celou sezónou. V intencích pěti narativních prototypů bychom mohli hovořit o dominanci prvního prototypu s oddělenými epizodami se známými postavami,

⁴⁰⁰ KOKEŠ, cit. 92.

⁴⁰¹ V této stylové poloze se vizualizace různých v přírodě probíhajících procesů v souboru *CSI* sérií, stejně jako třeba v medicínském procedurálu *Dr. House* (House M.D., 2004-?), blížily spíše tradici populárně-vědeckého dokumentárního žánru a jeho tendenci názorně demonstrovat pomocí vizualizací rozebíraný jev.

který postrádá jakýkoli narativní cíl zahrnující celou sezónu či sérii.⁴⁰² U něj je důležité, že o centrálních postavách nám nejsou poskytovány žádné informace, dokud to nevyžaduje rozvíjející se zápleтка příslušné epizody. V této úrovni u seriálů nastává značný odklon od formátu *Kriminálek*, v němž například Roberta Pearson nalézá kompromis mezi epizodickou formou policejního procedurálu a těsným, serializovaným příběhovým obloukem vázaným na centrální postavy.⁴⁰³ *Kriminálka Anděl* tedy v tomto smyslu využívá jednoduchého „základního“ uspořádání policejního procedurálního narativu a inspiraci americkým pořadem v tomto smyslu nenalzáme.

Struktura běžné epizody *Kriminálky Anděl* je velmi klasická: v úvodu každé epizody je spáchán či objeven zločin, tým vyšetřovatelů je povolán, stanovuje vyšetřovací verze a díky zpřesňujícím informacím, které čerpá z rozhovorů se svědky a podezřelými, analýzou databází a procedurami forenzních kriminalistických metod, zužuje v rámci abdukce počet vyšetřovacích verzí. Jedním z tradičních prvků narativu je i relativně stylizovaný a dramatický klimax odehrávající se během výslechu některého z podezřelých.⁴⁰⁴ Hlavní protagonisté ve vyprávění nemají status „plastických postav plných rozporů“⁴⁰⁵, pouze se drží v průběhu série nějakých unikátních charakteristik stanovených v expozici první řady. Ve svém půdorysu je pak série víceméně neproblematickou variací na základní procedurální schéma, vytváří obraz schopného týmu kriminalistů bez vnitřních rozporů, který všechny kauzy úspěšně završuje odhalením pachatele, který není vystaven žádným znejistňujícím otázkám, například týkajících se překročení pravomocí, vlastní podjatosti apod.

Tvrdím-li o *Kriminálce Anděl*, že využívá základní a jednoduché vzorce policejního procedurálu, je nutné hledat prvky, které z této série stabilně činí divácky velmi úspěšný pořad.⁴⁰⁶ Jedním z těchto prvků je otevřenost *Kriminálky Anděl* ve vztahu k humoru. Jeho nositelem je například postava Rudy, jehož zavalitá postava a „geekovský“ status⁴⁰⁷, projevující se dokonalou orientací v prostoru internetu a sklonem k nadměrné konzumaci jídla, generují situace, kdy je terčem vtipů kolegů. Zpravidla neopouští kancelář – takové situace by představovaly chvíle jeho zranitelnosti, jelikož jeho síla tkví v pozici před obrazovkou počítače, který je v drtivé většině sekvencí součástí jeho

⁴⁰² Podle Calabreseho dominoval tento model televize v pozdních 50. a 60 letech. Viz NDALIANIS, cit. 114, s. 88.

⁴⁰³ PEARSON, Roberta. *Anatomising Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character*. In ALLEN, Michael (ed.). *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*. London and New York: I.B.Tauris. 2007. ISBN 978-1-845-11-428-2. Kokeš z této charakteristiky série, kterou rozvádí ve formulaci o kombinaci čisté profesionality s naznačovanými výraznými a dlouhodoběji rozvíjenými osobními nedostatky, vysuzuje nijak neuvadající diváckou přitažlivost *Kriminálky Las Vegas* i po osmi řadách. (KOKÉŠ, cit. 92).

⁴⁰⁴ Prvek, který je zřejmě nejtýpickejší pro spin-off *Kriminálka Miami*.

⁴⁰⁵ Tamtéž.

⁴⁰⁶ Viz informace o sledovanosti na oficiálních stránkách TV Nova či v přehledech sledovanosti realizovaných společností ATO Mediaresearch, viz ATO [online], dostupné na [www.< http://www.ato.cz/ >](http://www.ato.cz/).

⁴⁰⁷ Geek je termín představující osobu, která je vnímána jako až obsesivně zaměřená na omezený okruh zájmů, často intelektuálních či spojených s elektronickými médii.

osobního prostoru (takové figury i stylové postupy jsou opět součástí moderní formule kriminálního žánru – Rudovým předobrazem mohou být Penelope Garciová v *Myšlenkách zločince* či všestranná „laboratorní krysa“ Abby Sciuto v *Námořní vyšetřovací službě*, u nichž je podobně tematizované jejich outsiderství - nadváha, slabost pro populární kulturu a příslušnost k zájmovým komunitám; Obr. 128-130). O to ironičtější je, když se Ruda zúčastní jako figurant identifikace a je svědkem označen (jako „grázl“). Jeho pozice ve vyprávění je ale díky izolaci od přímé akce v terénu i při výsleších na stanici značně oslabená, proto se mnohem důrazněji prosazuje druhý zdroj humoru využívající konceptu buddy vztahu mezi dvěma policisty, který s takovým úspěchem vytěžily již *Četnické humoresky*. Jeden z pólů dvojice, Oliver, se hned zkrájí negativně staví ke svému budoucímu parťákovi Honzovi Benkovskému coby „protekčnímu synkovi“ a nastoluje tak klasickou narativní buddy-strukturu. Tato antipatie ale rychle mizí a jejich vztah je záhy po začátku série definován již výhradně opačným osobnostním pólováním: intelektuální slušňák vs. přímočarý polda, občas využívající svého „buranského“ statusu jako matoucího prostředku; sebevzdělávající se, ambiciózní kriminalista usilující o zahraniční stáž vs. neambiciózní sukničkář s „průměrnými mužskými“ zálibami (fotbal, PC hry); policista držící se striktně předpisů vs. policista mající sklon porušovat je ve smyslu „piva ve službě“; fyzicky přitažlivý vs. zemitý typ, který by „měl zhubnout“ atd.

O tom, že v české kultuře je humor divácky přitažlivým prvkem i v jinak dramaticky definovaných pořadech, svědčí nejen úspěch pořadu jako takového, ale i výrazná pozice buddy policistů v diváckém hlasování o nejoblíbenější postavě série.⁴⁰⁸ V celé sérii průběžně nalézáme další humornou intertextuální vrstvu. Občasné ironické vsuvky odkazují k určitým lokálním kulturním zkušenostem. Ironické spojení s tradicí policejních seriálů usazených ve vědomí české televizní kultury zajišťuje například telefonní vyzvánění jednoho z vyšetřovatelů (znělka *30 případů majora Zemana*), obrázek ze série *Profesionálové*, který má na tričku jeden z vyslýchaných drogových dealerů apod.

To, co *Kriminálku Anděl* výrazně vyděluje v rámci českých projektů kriminálního žánru, je tedy americkou produkcí inspirovaný důraz na excesivní vizuální styl, stylizované deskriptivní pasáže a přechodové lokalizační, časové či atmosférové sekvence mezi segmenty. Právě v tomto lze vidět nejznatelnější návaznost pořadu na dobovou zahraniční produkci, respektive na krimi fikční pořady, které lze považovat za „touch points“ tohoto žánru v rámci nejvýznamnějších amerických stanic.⁴⁰⁹ Styl pořadu má tendenci v rytmicky

⁴⁰⁸ V hlasování diváků na oficiálních stránkách pořadu získala postava Tomáše 44% a 32%, přičemž žádná z dalších postav nepřekročila hranici 10%. Viz *Nova.cz* [online], [cit. 6.9.2010], dostupné na [www:<http://kriminalka.nova.cz/rubrika/epizody>](http://kriminalka.nova.cz/rubrika/epizody).

⁴⁰⁹ Televizní stanice se v rámci tzv. brandingů, tedy práce s vlastní značkou a cílem identifikace diváka s ní, soustředí na vytváření tzv. „touch points“ (či „passion points“), kterými se zpravidla stávají jeden nebo dva původní seriály snažící se o překračování hranic vlastního média do prostoru internetu, DVD distribuce, populárních publikací a tisku. Viz EDGERTON – NICHOLAS, cit. 308, s.253.

řazených uzlových bodech upozorňovat sám na sebe různými „vizuálními atrakcemi“ budovanými podobnými technickými postupy, které známe již z *Kriminálky Las Vegas*. Programově se v *Kriminálce Anděl* uplatňuje například kombinace změny clony v záběru, stylizace barevného spektra či rozostřování a dvojexpozice (vše zpravidla řešené postprodukčně, Obr. 131-145), což zdatelně estetizuje mnohé sekvence z místa činu a eliminuje hrůznost těchto obrazů,⁴¹⁰ současně to také odvádí diváka od možnosti nějak pečlivě zkoumat mizanscénu a rozvíjet vlastní úvahy o povaze důkazů a jejich významu. Tímto pořad také dociluje situování diváka do obdobné pozice „nevědoucího a poučeníhodného“, jak to činí *Kriminálka Las Vegas* a další kvazivědecké série.⁴¹¹

Kriminálka Anděl do narativní struktury po vzoru *Kriminálek* začleňuje také deskriptivní pasáže věnované specifickým forenzním procedurám, ovšem v tomto případě se jedná o atrakci, která nijak neposunuje děj kupředu. V kvazi vědeckých sériích mají tyto pasáže fundamentální význam. Důkazy „promlouvají“, jsou na rozdíl od lidských motivací vědecky ověřitelné, a proto jsou právě deskriptivní pasáže technických procedur, často kombinovaných s vysvětlujícím komentářem forenzního kriminalisty, uzlovým bodem vyprávění. Zde popsané a odhalené informace posouvají vyprávění směrem k reformulaci či redukci kriminalistických verzí. Oproti tomu *Kriminálka Anděl* využívá forenzní vědy jako doplněk spíše intuitivního vyvozování kriminalistů založeného na stanovování hypotéz o možných motivacích zločinu, na hodnocení behaviorálních projevů podezřelých, jejich sociálního prostředí, minulosti apod. V kvazivědeckých seriálech, s *Kriminálkou Las Vegas* v čele, dochází k vyloučení takových postupů. V české sérii dominantně plní zmíněné stylizované záběry forenzních procedur (Obr. 146-154) funkci vizuální atrakce, segmentové interpunkce⁴¹² a stylového pojítka s americkými kvazi vědeckými policejními sériemi a jejich silnou televizualitou⁴¹³.

Určujeme-li důraz na stylizovaný obraz jako příznačnou snahu pořadu navázat na některé ze současných žánrových trendů, je třeba dále upozornit i na již zmíněné přechodové sekvence. Přechodovými lokalizačními sekvencemi označují ty pasáže, které nějakým standardizovaným způsobem upozorňují na přesun vyprávění do již známého prostoru, například záběrem na světelný štít policejní stanice uvozujícím výslechy svědků (Obr. 155-156). Lokalizační sekvence také mohou odkazovat na umístění aktuálního příběhu v konkrétních částech města skrze atraktivní vizualizaci obecně známých architektonických

⁴¹⁰ Lze to vnímat jako způsob, kterým tvůrci činí pořad snesitelnější pro prime-timeový programový slot, kam *Kriminálka Anděl* byla při své premiéře nasazena a kde díky své sledovanosti i zůstala.

⁴¹¹ Kvazivědeckými je nazývá Kokeš a tento termín považují za velmi přiléhavý. KOKEŠ, cit. 92.

⁴¹² Ve smyslu vytváření předělu mezi narativními segmenty, které lze považovat za charakteristický rys narativní struktury televizních pořadů. (Viz BUTLER, cit.2, s. 12.). Butler termín interpunkce nepoužívá, ale pokud považujeme segment za základní jednotku televizní narace (ELLIS, cit. 76), pak spojování těchto jednotek můžeme v přeneseném smyslu vnímat podobně jako filmový střih a s ním spojené různé typy interpunkce.

⁴¹³ Televizualitu definuje Caldwell jako cílenou performanci vlastního stylu – viz CALDWELL, cit. 281.

znaků (žičkovský vysílač, nuselský most atd., Obr. 157-160). *Kriminálka Anděl* systematicky pracuje se znaky „svého“ města coby celku, který je obdařen nějakými apriorními významy, spojenými se zcela obecnými poznávacími prvky české metropole (opět stylizovanými, např. třesoucím se obazem snímaným teleobjektivem, Obr. 161-162), jindy indikuje přesun děje na „univerzální“ pražskou periferii, byť i zde ustupuje běžná představa o povaze těchto míst potřebě stylu, tedy atraktivnímu zpodobnění (Obr. 163-164). Přechodové sekvence časového charakteru (často využívající časosběrné záběry v kombinaci s rozostřováním obrazu, dvojexpozicí, změnou clony) kromě *performance stylu* zdůrazňují plynutí vyšetřování případu a posun na rovině časové osy dne (Obr. 165-166). Vedle prostorových a časových přechodových sekvencí jsou stylově excesivní součástí pořadu i ty prvky, které bych nazval atmosférové sekvence – záběry, jejichž smyslem je definovat náladu následujícího segmentu (napětí, smutek, dynamika apod., to vše budované časosběrnými sekvencemi či naopak klidnými statickými záběry, akční jízdou aut, melancholickou hudbou atd.).

Tyto přechodové pasáže vykazují největší míru obrazové a stříhové stylizace, jsou ale nejen výraznou atrakcí – odráží také fakt, že *Kriminálka Anděl* je první sérií produkovanou pro komerční stanici.⁴¹⁴ Tyto zvýrazněné přechodové pasáže posilují segmentární charakter narativní struktury⁴¹⁵ a lze je považovat za strategii, jak normalizovat přerušování děje vsuvkami (reklamy, self promo). Oddělují od sebe narativní segmenty, respektive začleňují „shluky“ segmentů do několika aktů.

Ve svém důrazu na stylovou excesivnost pořad také ozvláštňuje sekvence, které lze považovat za vizualizaci mentálního konstruktů některého z vyšetřovatelů (tedy interní fokalizaci) či proces vytváření jedné z kriminalistických verzí (např. Oliver představující si možnou interpretaci stop vozidla na místě činu, Obr. 167-173). Tento postup zpřehledňuje celý proces vyprávění a distribuce informací divákovi a představuje také využití jednoho z příznačných prvků soudobého procedurálního žánru – ozvláštňujících popisů mentálních procesů vyšetřovatele či podobných vypravěčských „ornamentů“. Právě na této úrovni se často projevuje stylová excesivita velké části zástupců soudobého policejního žánru, jejichž autoři hledají pro pořad unikátní postupy (například pohřešované osoby v sérii *Beze stopy* se díky interní fokalizaci některého z agentů objevují spolu s ním v ohledávaném prostoru v situaci „empatického sblížení“, v *Odložených případech* je typickým ornamentem časový morfing hovořících svědků⁴¹⁶ atd.). *Kriminálka Anděl* se drží relativně jednodušších postupů, než ve zmíněných příkladech, přesto dociluje pro žánrové pořady důležité kvality odlišení se od stávajících postupů známých z tuzemských pořadů.

V práci se stylem vykazují obě sezóny pořadu velkou jednotu – vytrvale se

⁴¹⁴ V kontextu duálního systému v ČR je to tedy pořad, u něhož se předpokládá vkládání reklamních vsuvek, což vzhledem k platné legislativě není možné v pořadech vysílaných na veřejnoprávní televizi.

⁴¹⁵ Viz BUTLER, cit. 2, s.12.

⁴¹⁶ Průběžně se během promluvy či pohybu postavy mění jeho současná podoba do podoby z různě dávné minulosti, v níž se odehrál řešený zločin.

pracuje například s častým zdvojeným rámováním při snímání dialogů vyšetřovatelů, především zpoza skleněné stěny jejich kanceláře (Obr. 174-178). Systematicky jsou zapojovány také sekvence snímané teleobjektivem, které dodávají vyprávění realistickou texturu observační formy, vlastně velmi kontrastní k vysoce stylizovaným výše uvedeným pasážím (Obr. 179-180). Pořad ovšem dokazuje, že produkční standardy, které bývají nastavené pilotním dílem, mohou podléhat vnitřnímu vývoji. Zatímco první řada vznikala v produkci společnosti DNA, druhou řadu již produkovala sama TV Nova a došlo ke zřetelnému posunu k „noirovému“ stylu i k přesunutí důrazu na některé narativní prvky, které jsou součástí obecné formule policejních procedurálů. Noirovým laděním mám na mysli výraznější práci s low key svícením (Obr. 181-184), častější používání protisvětla (Obr. 185-186), přítomnost extrémních úhlů záběrů (Obr. 187) a v neposlední řadě i mnohem brutálnější reprezentaci zločinů, respektive jejich obětí (Obr. 188-190). Za účelem tohoto obecného „ztemnění“ celé série se příběhy více odehrávají v interiérech či temných exteriérových lokacích (např. podzemní chodby) a mnohem větší zastoupení v narativu získává prvek dramaticky inscenovaného finálního výslechu, během něhož je usvědčen pachatel. Vizuálně stylizovaný výslech se stal poznávací značkou například *Kriminálky Miami*, v jejíchž stopách se v tomto ohledu druhá řada *Kriminálky Anděl* vydala. V jejím případě ale nejde o syté barvy a typickou strukturu okna ve výslechové místnosti, ale o extrémní low key svícení, které navíc zdůrazňuje texturu stěny výslechové místnosti.

Temnější ladění mizanscény, především pak v sekveních závěrečného výslechu, akcentuje jeden z významů, s nímž se můžeme často setkávat v policejních procedurálních sériích, včetně *Kriminálky Anděl* – absenci definitivního vítězství strážců pořádku nad zločinem. Dopadení a usvědčení zločince je narativem formulováno jen jako paricální vítězství, jedna z bitev ve věčné válce „dobra se zlem“. Jako zaznamenání hodnou součást formule policejních procedurálních dramát tak lze vnímat závěrečnou scénu následující po usvědčení či zatčení stíhaného pachatele. V ní zpravidla figuruje některá z centrálních postav, která replikou či rituálním gestem uzavírá aktuální případ, ovšem současně prozrazuje jistotu, že brzo bude následovat další. V případě hrdinů *Kriminálky Anděl* se nejedná o dramatická gesta, jaké známe např. u Horatio Caina (*Kriminálka Miami*), ale o vřazení každodenních rituálů pracovního dne, evokujících jistotu, že automaticky bude následovat pracovní den další. Postavy napříkladзарámují epizodu zaklapnutím notebooku či desek, přičemž pronesou pozdrav typu „Tak zejtra!“ (Poslední epizoda první řady příznačně končí odjezdem celé skupiny k neurčitému zločinu.). Je tu přítomna jistota, že následující den město opět vyplaví další zločin, že nikdy nebude společenský status quo trvale vyrovnáný. Závěrečné scény, odehrávající se ve ztemnělém prostředí, současně doprovází smutný finální hudební motiv, některé epizody dokonce postrádají výrazný katarzní moment (například epizoda *Smrtelný žert*, na jejímž konci zůstávají jen mrtvé oběti a zničené existence). *Kriminálku Anděl*, zejména její druhou řadu, lze tedy v rámci tohoto žánru považovat za až noirově stylizovanou formu, která nemá, co do míry

stylizace, v kontextu porevoluční české televizní krimi obdoby.

Ačkoli *Kriminálka Anděl* nepatří do skupiny policejních seriálů, které se cíleněji soustředí na sociální parametry prostředí, v němž policisté vykonávají svou každodenní práci (*Policie New York, Julie Lescautová /Julie Lescaut, 1992-?/*), i ona je nositelem některých sociologizujících tendencí žánru, tedy snahy nechat „rotovat“ kolem hlavní narativní linie přidružené mikrosekvence řešící sociální determinaci zločinu v soudobé společnosti. V sérii nalezneme řadu zápletek, které se snaží o prezentaci aktuálních sociálních témat, jako jsou sociální důvody bezdomovectví (epizoda *Bezdomovci*), domácího násilí (*Chladnokrevně, Lidská skládačka*), zneužívání seniorů (*Miluj bližního svého*) či dětské kriminality (*Mrtvý v hotelu, Smrtelný žert*). Samozřejmě je nutné upozornit na fakt, že epizodická struktura pořadu (bližící se prvnímu z uvedených narativních prototypů) umožňuje konstruovat tyto sociologické sondy pouze v mezích jedné epizody, a tudíž zjednodušeně. Přesto lze pořad v tomto smyslu považovat za pokračování trendu současného kriminálního dramatu, který nastolila především série *Eden*. Oba pořady se tedy vzpírají tomu, co Brunsdon nazývá „spektakularizací těla a místa zločinu“⁴¹⁷ (důrazu na medicínské prvky a další forenzní metody vyšetřování) a orientují zápletky také na sociální otázky, tedy proč dochází k určitým kriminálním aktivitám.

K přítomnosti sociologizujících motivů s přechodem do druhé řady přibývají navíc i náznaky většího důrazu na příběhové linie mimo řešený případ, především na *sféru pracovních vztahů*. Za zvlášť zajímavou lze považovat sekundární zápletku se stáží ve Vídni, o níž usiluje mladý kriminalista Honza. Tato zápletková zprva nese implicitní riziko, že by jedna z nejsympatičtějších postav mohla příběh na dlouhou dobu opustit. Jeho osobní usilování o stáž má však zcela šokující rozuzlení, kdy mu v závěru epizody stáž „vyfoukne“ šéf celého oddělení Horák. Vedle jeho několikrát prokázané nelояality ke svému týmu je to další moment, který přispívá k jemně negativní charakterizaci této figury, což je značně originální prvek v tradici českých policejních seriálů. Počínaje *Hříšnými lidmi města pražského* přes *Panoptikum města pražského, Četnické humoresky* až po *Eden* – vždy se v pozici vrchního velícího policisty pracovalo s figurou přísného, ale spravedlivého „otce“, který má pochopení pro občasná selhání a slabosti svých „hochů“ (téměř doslovně otcovskou figurou, která se stará i o sexuální a citový život svého podřízeného, je policejní rada v *Hříšných lidech města brněnského*). Velitel Horák se ke konci druhé řady nejen vzdaluje povědomí o každodenní práci svého týmu, ale často jedná i proti němu. V sérii tedy můžeme registrovat příklon k jednomu z typů konfliktů, který se objevuje ve formulích mnohých zahraničních policejních seriálů, a o němž se ve své typologii tradičních konfliktů zmiňuje Geoffrey Hurd (konflikt autorita/byrokracie).⁴¹⁸ Tento rozkol týmu a velitele je ale dost možná dramaturgickou přípravou na příchod nové postavy ve třetí řadě – šéfky oddělení Dagmar Kopecké. Tímto se dostávám k dalšímu originálnímu prvku *Kriminálky Anděl* z hlediska evoluce žánrových formulí českého krimi žánru,

⁴¹⁷ BRUNSDON, cit. 13, s. 216.

⁴¹⁸ HURD, cit. 54.

pozici ženských postav ve struktuře policejního týmu a ve vyprávění. Genderové hledisko, alespoň co do zastoupení ženských postav a jejich funkcí v narativu, jsem částečně zohledňoval u většiny doposud rozebíraných pořadů. Záměr dosadit ženskou postavu do vrcholné pozice lze v tomto kontextu ale označit jako zásadně progresivní krok, který nemá v české krimi obdoby. V americké a britské produkci se ženy se ve výrazných rolích, i když ne vedoucích, začaly objevovat od 80. let, zejména díky již několikrát citovanému seriálu *Policajti z Hill Street* či „ikoně“ ženského policejního žánru *Cagney and Lacey*. Právě tato série cíleně odrážela pozici ženy v jinak výrazně maskulinním (a mnohdy šovinistickém) světě policie. Samotnou pozici ženy v tomto světě, ovšem navíc v roli šéfové, pak poprvé tematizovala série *Hlavní podezřelý*,⁴¹⁹ od 90. let již ženy okupují významné pozice v řadě procedurálních sérií i seriálů.⁴²⁰

V české televizní produkci se v policejním žánru poprvé prosadila ženská hrdinka překvapivě již v sérii *Případ pro zvláštní skupinu*. Tým kriminalistů tu doplňuje také stážistka Kateřina Jánská, ovšem její postavě je tu prozatím prisouzen až téměř dětský status. Řadu případů vyřeší jenom díky náhodě či chybě, která ji paradoxně přivádí na stopu, na konci každé epizody odchází na zmrzlinu, velmi příznačný je také její vztah k dopravním prostředkům. Hned v první epizodě přijíždí na místo činu pozdě, protože se tam musí dopravit taxíkem. Vztah hrdinů k formám dopravy je přitom pro krimi žánr důležitý. Lisa Dresner tvrdí, že ženy jsou převážně zobrazovány jako pasažérky, než jako řidičky. Jejich status v kriminálních textech často odráží jejich absence kontroly nad způsobem dopravy.⁴²¹ Status hrdinky v *Případu pro zvláštní skupinu* je opakovaně symbolicky snižován, již její pouhá přítomnost je ale průlomová. O to víc zarážející je fakt, že další výraznou ženskou postavou v české televizní policejní fikci se stává až po dvou desetiletích postava psychologičky Jany Chládkové právě v *Kriminálce Anděl*.

Ačkoli má postava psychologičky ve vyprávění poměrně velký prostor a dostává se na rozdíl od počítačového experta Rudy při vyšetřování do terénu, je její role různými mechanismy snižována. Ostatní členové týmu vykazují protektivní sklony k její osobě, není jako jediná v dialogích postav označována jménem (místo toho například jako „slečna psychologička“) a samozřejmě je ve většině transportních scén pasažérkou. I na úrovni konstrukce ženské postavy lze vnímat zajímavý vývoj napříč dosavadními dvěma řadami. Ve druhé řadě je totiž roli Jany v týmu věnována značná pozornost i ve zmíněných přidružených narativních liniích ze sféry pracovních vztahů. Nejviditelnější snahu stvrdit ji jako plnohodnotnou členku týmu představuje epizoda *Lidská skládačka*, v níž hrozí Janě přeřazení a má být nahrazena „drsňáčkou“ kolegyní z protidrogového oddělení. Celá sekundární linie slouží k posílení Janina statusu ve struktuře fikčního světa *Kriminálky Anděl* a vrcholem stvrzení její neochvějně pozice je moment na konci epizody, kdy smí řídit služební vůz (!).

⁴¹⁹ CREEBER, cit.13; MIZEJEWSKI, cit. 43; JERMYN, Deborah. *Prime Suspect*. 1st edition. London: BFI, 2010. ISBN 1-84457-305-2..

⁴²⁰ *Akta X, Julie Lescautová, Božská mrcha* (Saving Grace, 2007-2010), *Closer* (Closer, 2005-?), *Léa Parker* (Léa Parker, 2004-?), *Sběratelé kostí* a dlouhá řada dalších.

⁴²¹ DRESNER, cit. 41, s.65.

Emancipační linii, kterou se série ubírá, předjímám samozřejmě s vědomím příchodu další ženské postavy, a to na pozici šéfkyně, čímž se celý fikční svět ještě o něco více demaskulinizuje, stejně jako celý český policejní žánr. O tomto trendu svědčí i další policejní série, která se objevila na obrazovkách zanedlouho po *Kriminálce Anděl* – česko-slovenský koprodukční projekt *Kriminálka Staré Město*. Hlavní hrdinkou je tu kriminalistka Zuzana Krauzová, navíc mnohem větší důraz tu bude kladen právě na mimovyšetřovací narativní linie, které umožňují mnohem více tematizovat i další životní role žen policistek.

O *Kriminálce Anděl* dosud hovořím jako o pořadu vnášejším do prostředí českého krimi žánru trendy excesivního stylu, snahu o tematizaci konkrétního městského prostředí a o větší prosazení se ženských figur. Do kontextu českého televizního průmyslu také přináší dosud ne příliš známý narativní prvek: konkrétně to, že nechá své hrdiny vyrazit po stopě zločinu do Bratislavy, kde spolupracují s policisty obývajícím fikční svět *Miesta tieňov*. Tímto výrazně posiluje plasticitu fikčního světa obou pořadů a je odměnou pro loajální diváky seznámené s produkčními okolnostmi celého projektu.⁴²² Jedná se o projevy moderního televizního vyprávění, které plní i řadu marketingových funkcí.⁴²³

Současně bychom ale také měli dodat, že *Kriminálka Anděl* je i první českou sérií, která se již neostýchá prezentovat současnou uniformovanou policii.⁴²⁴

Jedná se o průlom v případě „žánrového traumatu“ české televizní krimi, dlouhodobě se vyhýbající právě policejním uniformám a s nimi spojené ikonografii. Série tak jako první začleňuje fundamentální ikonografické prvky, jako jsou jízdy policejních automobilů či zvuk policejních houkaček. Ačkoli centrální kolektivní figurou je tým neuniformovaných kriminalistů, uniformovaní policisté jsou opakovaně součástí mizanscény, mají drobné úkoly a často je formulován přínos mužů a žen v uniformách, kteří z ulice donesou pro vyšetřování důležité poznatky, zadrží klíčové podezřelé atd. Opakovaně je symbolika uniformované policie součástí stylizovaných přechodových či titulkových sekvencí (Obr. 191-194) a pořad tak vlastně jako první otevřeně mytologizuje dobovou policejní instituci v podobách, které jsou nejbližší každodenní zkušenosti běžných diváků. Současně je ale také žánrovým textem, který přiznává možnost existence zločinu i v řadách policie. V epizodě *Loupež* dochází vedle jednoho z typických postupů žánru – názorového střetu městské neuniformované policie a policistů z malého města – k překvapivému rozuzlení případu policisty zastřeleného při přepadení banky. Jako pachatel je nakonec odhalen velitel menší policejní stanice, další policista opouští svou vysněnou profesi, protože v afektu postřelil falešně obviněného místního recidivistu. Tento motiv vypovídá hodně o „žánrovém seběvědomí“ *Kriminálky Anděl*, která se neupíná k ryzí idealizaci policejní instituce, i když ji evidentně vnímá, jak vývoj epizody dokazuje, jako zdravý organismus, který vypudí nezdravé

⁴²² ALLRATH – GYMNICH, cit. 125.

⁴²³ Viz KORDA, cit. 10.

⁴²⁴ To je typické pro prakticky všechny televizní kultury, s nimiž mám dosavadní diváckou zkušenost, tedy britskou, americkou, francouzskou, německou či italskou produkci.

části a má schopnost přirozené regenerace.

Jedním z významných a již zmíněných sématnických prvků, který se v českém kriminálním žánru trvale objevuje od prvních porevolučních let, je figura podnikatele. O tom, že tento konstituent bude důležitý i pro vyprávění v *Kriminálce Anděl*, svědčí už pilotní epizoda, v jejíž expozici dochází právě k vyvraždění celé podnikatelské rodiny. Podnikatel se ve struktuře vyprávění přesouvá z kdysi typické pozice pachatele do pozice oběti, což se v sérii ještě několikrát opakuje. Ačkoli samozřejmě nedochází k absolutnímu přeznačování statusu tohoto prvku, lze sledovat minimálně zmnožení jeho funkcí v příbězích celé série. Kupříkladu v epizodě *Úmyslné nehody* se setkáváme s typickou postavou arogantního podnikatele, disponujícího dobrými kontakty na politiky a nadřízené samotných vyšetřovatelů,⁴²⁵ který se automaticky stává podezřelým, totéž se opakuje i v epizodě *Manželský kosočtverec*. Jak se ale později ukáže, podezřívavost kriminalistů (respektive diváka) je apriorním (žánrovým) očekáváním, které se v případě *Kriminálky Anděl* vyjeví jako chybné – podnikatel je ve skutečnosti sice nesympatický, ale nevinný, popřípadě je angažován ve zločinu z vášně, což nemá nic společného s jeho syntetickým statutem.⁴²⁶

Figura podnikatele tedy díky sérii *Kriminálka Anděl* získala více varibilní funkci ve vyprávění, je nutno ale dodat, že stále ve formuli žánru sehrává roli zrcadlení opačného sociálního statusu, než kterým disponuje policista. Toto je velmi stabilní konvence detektivní i policejní fikce: součástí statusu policisty je to, že jeho odhodlání ochraňovat status quo společnosti s plným nasazením ho odsuzuje do role toho, který nikdy nemůže disponovat „vymoženostmi“ střední a vyšší třídy, nad jejichž bezpečností zpravidla bdí. Jedná se o zajímavý motiv zapojující se do procesu charakterizace a mytologizace postav neuniformovaných policistů, kteří jsou na jedné straně nositeli společenské frustrace (nedostatečné ohodnocení za jejich obětavou práci), ale na druhé straně i určitého povznesení se nad pomíjivostí těchto výdobytků. Ti, kteří jimi disponují, se totiž objevují zpravidla v rolích pachatelů, obětí či truchlících. Taková struktura vytváří zajímavou schizofrenní pozici pro diváka. Na jedné straně jsme v narativu vázáni na centrální mytické protagonisty a jejich jednání, na straně druhé v příběhu skutečné identifikační hodnoty zastupují oběti reprezentující námi sdílenou „normalitu“.

Vedle zmíněného významového posunu motivů, které stabilně působí ve formulích českých kriminálních sérií od 80. let či v nich naopak de facto absentovaly (např. ženské postavy), lze jmenovat také snahu *Kriminálky Anděl* naplňovat charakteristiku často prisuzovanou právě populární televizi – pružně odrážet aktuální společenské problémy. Samozřejmě to série nemůže činit tak

⁴²⁵ Tento motiv je vlastně „transhistorický“ a objevuje se i v retrosériích, například *Četnických humoreskách*.

⁴²⁶ Syntetickým statutem označují získané (nikoli vrozené) prvky sociálního statusu osob, které je lokalizují ve společenské hierarchii. Mezi faktory podílejícími se na syntetickém statusu je třeba povaha a prestiž profese, kvalifikace, vliv a moc, příjmy, způsob trávení volného času.

flexibilně jako žánry denní televize,⁴²⁷ především díky mnohem náročnějším postprodukčním procesům, přesto je v tomto ohledu série progresivním zástupcem českého porevolučního kriminálního žánru. První porevoluční série využívaly křiklavých atributů raného kapitalismu jako prostředku charakterizace postav či rekvizit dotvářejících texturu prostředí (západní vozy, nahota a pornografie, disco bary).⁴²⁸ Pojem textura, vnímaný jako povrchová stylizace, nikoli struktura, používám v souvislosti s 90. léty záměrně. V poslední dekádě díky sériím *Eden* a především pak *Kriminálce Anděl* lze sledovat snahu o aktualizaci samotné struktury příběhů. To souvisí nejen s již uvedeným příklonem k sociologizujícím tendencím vyprávění v těchto dvou pořadech (kriminalita dětí a mládeže, zneužívání seniorů, domácí násilí), ale také se snahou postupně reflektovat i nová témata prorůstání zločinu do státní sféry, politického extremismu i otázky efektivity represivních a justičních institucí v naší společnosti.

⁴²⁷ Termín „day TV“ odkazuje na televizní seriály, které jsou zpravidla vysílány v odpoledních časech a častěji, než jednou týdně. Právě díky velké rychlosti jejich produkce, minimalizaci postprodukčních úprav a krátké prodlevě mezi natáčením a jejich zařazením do programového schématu mohou do svých příběhových linií rychle implementovat aktuální témata společenské diskuse.

⁴²⁸ Termín stereotyp v tomto smyslu nelze vnímat jako negativní, jelikož kriminální žánry s epizodickou strukturou se stereotypy coby komunikační zkratkou pracují zcela běžně.

5. LOKÁLNÍ CHARAKTERISTIKY KRIMI SÉRIÍ PO ROCE 1989 A JEJICH PROMĚNY

Ve třetí kapitole této práce jsem v rámci pracovní taxonomie rozčlenil jinak rozsáhlý žánr kriminální fikce do několika subkategorií a pokusil se stanovit jejich velmi obecné definice. Coby definiční parametry jsem zohledňoval dlouhodobě přítomné sémantické a syntaktické prvky, jak jsou reflektovány televizní kritikou. Vedle těchto opakovaně pozorovaných žánrových schémat se pro následující analytickou část staly důležitým zdrojem také monografie a studie popisující tendence a charakteristiky subžánrových skupin v různých kulturních a historických kontextech⁴²⁹ či reflektující některé obecnější trendy televizní formy jako takové.⁴³⁰ V jednotlivých analýzách jsem se snažil v detailech sledovat přítomnost pro pořad příznačných postupů a interpretovat je ve vztahu k obecnějším představám o subžánru a reflektovaným zahraničním vývojovým trendům, bral jsem v potaz také možné intertextuální relace sérií s dalšími žánrovými texty a kategoriemi. Po této snaze o detailizaci nyní přichází na řadu úkol sumarizovat získané poznatky a zformulovat na jejich základě obecnější závěry, tedy pojmenovat v souvislosti s českou produkcí viditelné tendence na úrovni jak jednotlivých subžánrů, tak kriminální televizní fikce jako celku. Tendencemi mám na mysli nejen zvýšený, opakovaný a stabilní výskyt určitých prvků, ale i specifika vnitřní evoluce tuzemské žánrové produkce. Cílem následujících stran tedy bude pojmenovat některé typické, nejviditelnější či často se opakující charakteristiky české televizní kriminální fikce posledních dvou dekad. Touto cestou se snažím vyslyšet stále aktuální výzvu současných žánrových studií, kterou Jakub Kučera formuluje jako snahu „zachytit žánrové kategorie v jejich národní či lokální specifičnosti“.⁴³¹ Tuto specifičnost české varianty jednoho žánru budu hledat primárně na úrovni sémantických a syntaktických vlastností rozebíraných sérií, tedy textuálních charakteristikách, ale tuto perspektivu se pokusím doplnit o další úrovně. Zaměřím se například na proměny funkce titulkové sekvence coby obligátního strukturního prvku televizních pořadů i na povahu či sepjetí české televizní krimi s představou autorské televize.

Neviditelnost současné uniformované policie a příklon k retro žánrům

Členění kategorie kriminální fikce na podkategorie definované centrálním protagonistou má jednoznačnou logiku – žánrovým textem je traktován a mytologizován nějaký konkrétní typ hrdiny, přičemž takový hrdina zastává specifickou pozici vůči oficiálnímu bezpečnostnímu a represivnímu aparátu

⁴²⁹ ROSE, cit. 13; CREEBER, cit. 13; MOODY, cit. 38; BUONANNO, cit. 13; DRESNER, cit. 41; BRUNSDON, cit. 13; ad.

⁴³⁰ NDALIANIS, cit. 114, CALDWELL, cit. 281; BUTLER, cit. 287.

⁴³¹ KUČERA, Jakub. Filmový žánr. *Cinepur* [online], 2006, [cit. 5.4.2011], dostupné na [www: <http://www.cinepur.cz/article.php?article=942>](http://www.cinepur.cz/article.php?article=942).

(policii, státnímu zastupitelství, soudům). Jeho mediální reprezentace a funkce v příběhu mají potenciál tento status oficiálních státních struktur posilovat, podřývat, marginalizovat či ironizovat. Touto cestou pořady také formulují v rámci diegetického světa „milieu“ či obraz společenské atmosféry (důvěry a nedůvěry k oficiálním institucím). Každý z typů hrdinů typických pro jednotlivé subžánry⁴³² je vázán na určitá příběhová schémata, která implikují zpravidla relativně koherentní typ významů. Proto lze viditelnou preferenci či naopak absenci některého z typu subžánrů/hrdinů v mediální produkci určité kultury vnímat jako signifikantní. Samozřejmě je třeba brát v potaz argument, že televizní kultura není tvořena pouze produkcí dané země, ale v případě české televizní kultury je prakticky trvalým trendem velká divácká popularita domácí produkce.⁴³³ Navíc je na místě uvažovat o jiné míře distance ideálního diváka k realisticky konstruovanému audiovizuálnímu textu, který tematizuje instituce fungující právě v jeho kulturním prostředí, a nikoli v jemu geograficky a kulturně vzdáleném. Skutečnost, že vnímání vlastního sociálního prostředí (jmenovitě zločinu a fungování bezpečnostních složek) zásadním způsobem ovlivňují fikční texty, dokladují mnohé studie.⁴³⁴ Lze vycházet také z předpokladu, že pro vytváření mytologie institucí operujících v životním prostoru diváka jsou důležité reprezentace zahrnující prvky souvztažné právě s jeho každodenní zkušeností, od konkrétních ikonografických prvků (uniformy, policejní vozy, prostředí) po povahu příběhu, tedy i povahu kriminality (válka drogových gangů v Baltimoru nám jednoduše je vzdálenější než válka pražských taxislužeb). Jako podpůrný důkaz můžeme uvést například produkční rozhodnutí společnosti CME, která namísto uvedení slovenského *Mesta tienov* (2008) nechala tuto sérii adaptovat pro české obrazovky. Totožná produkční firma tudíž stejný scénář znovu realizovala s českými herci, v českém prostředí a pochopitelně s využitím ikonografie českých policejních složek.⁴³⁵

Jednou z nejviditelnějších charakteristik české televizní kriminální fikce ve

⁴³² Uvažujeme o zmíněných typech detektiv-amatér, P.I, neuniformovaný či uniformovaný policista, gangster, státní zástupce, obhájce, soudce, vězeň.

⁴³³ Toto se projevuje napříč celou oblastí audiovizu. Dlouhodobě se v žebříčcích sledovanosti prosazují právě tuzemské televizní série, prakticky stejná situace je i v případě návštěvnosti kin a sledovanosti českých filmů uváděných v televizi. Podklady pro takové závěry nabízí dokumenty sledující divácké preference: *Filmová ročenka*. Praha: NFA, vydáváno každoročně; *Ročenka České televize*. Praha: ČT, vydáváno každoročně; dále výroční zprávy tuzemských televizí, průzkumy sledovanosti dlouhodobě realizované společností ATO Mediaresearch, situaci v 90. letech ve veřejnoprávní televizi shrnuje publikace PITTERMAN, Jiří – SATURKOVÁ, Jitka – ŠNÁBL, Vít (eds.). *(Prvních) deset let České televize*. 1. vydání. Praha: Česká televize, 2002. ISBN 80-85005-37-9. Podrobný rozbor sledovanosti považuji v tomto kontextu za spíše nadbytečný.

⁴³⁴ SURETTE, R. (1992). *Media, crime, and criminal justice: Images, Realities, and Policies*. Belmont: Wadsworth, 2007, 277 s. ISBN 0-495-80914-4; McNEELY, L. Connie. Perceptions of the Criminal Justice System: Television Imagery and Public Knowledge in the United States. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 3, 1995, č. 1, s. 1–20. ISSN 1070-8286; STINSON, Veronica – PATRY, W. Marc – SMITH, M. Steven. The CSI Effect: Reflections from Police and Forensic Investigators. *The Canadian Journal of Police and Security Services*, 5, 2007, č. 3–4, s. 125–133. ISSN 1709-8769.

smyslu nakládání s možnými subžánrovými variantami je absolutní absence současné uniformované policie v porevoluční dramatické tvorbě. Již dříve jsme se dotkli problematičnosti reprezentace uniformované policie v souvislosti s událostmi roku 1989. Vzhledem ke společenskému klimatu v polistopadové éře je absence uniformovaných bezpečnostních složek evidentní součástí vývoje žánru. V první polovině 90. let se nové žánrové projekty zaměřily na variování formule amatérských detektivů. Postava detektiva-amatéra sice v příbězích otevírá určitý prostor pro přítomnost zástupců oficiálních bezpečnostních složek, ovšem ty se objevují v roli tápající figury. Při snaze správně rekonstruovat příběh zločinu tedy profesionální vyšetřovatelé vždy potřebují pomoc prozíravého amatéra. Vedle amatérského detektiva se pak v druhé polovině dekády výrazně prosadila i postava soukromého detektiva, reprezentovaná sériemi *Detektiv Martin Tomsa* a *Příběhy detektivní kanceláře Ostrozrak*. V druhé dekádě mnou sledovaného období se kriminální žánry opět vyhýbají prezentaci uniformované policie. V *Edenu* se znovu ke slovu dostává postava detektiva-amatéra, byť spolupracujícího s bývalým partákem – profesionálním policistou. K částečnému (ale doposud nejviditelnějšímu) obohacení „ekosystému“ české kriminální fikce dospívá *Kriminálka Anděl*, jejíž tvůrci se sice soustředí na kolektiv neuniformovaných detektivů, ale do vyprávění je zakomponována ikonografie současných uniformovaných složek. Postavy uniformovaných policistů se také těší relativnímu respektu hlavních protagonistů při svých epizodních výstupech. To ovšem nemění nic na faktu, že na plnohodnotnou roli uniformovaný policista v českém krimi žánru stále čeká. Velmi příznačné je, že jinak je tomu na poli komediálních žánrů, kde je naopak uniformovaný policista oblíbeným typem hrdiny (*Policajti z předměstí /1998/* a *Profesionálové /2010/*).

Vedle uvedeného vytěsnění současné uniformované policie důrazem na jiné kriminální subžánry se uplatnila ještě další strategie, kterou lze považovat za jeden možná z nejvýraznějších rysů české kriminální fikce (nejen polistopadové). Tou je *příklon k retro policejnímu žánru*, především k tematizaci prvorepublikové policie a četnictva. První republika je navzdory historicky kontroverzním charakteristikám stále v běžném každodenním diskurzu pojímána jako zlatý věk, tedy do značné míry idealizována jako období společenského rozmachu Československa (Bendařík a Reifová zmiňují idealizaci první republiky jako obecnější rys české televizní seriálové tvorby po roce 1989)⁴³⁶. V tomto kontextu jsou i státní instituce reprezentovány jako důvěryhodné, funkční a veřejností respektované. Již předlistopadová televizní produkce měla tendenci tuto stylizaci hojně využívat, při vědomí divácké obliby této varianty (po úspěchu *Hříšných lidí města pražského* to bylo *Panoptikum města pražského* a *Dobrodružství kriminalistiky*), na což porevoluční televize navázala „kvazispin-offem“ *Hříšní lidé města brněnského*, *Příběhy detektivní kanceláře Ostrozrak* a především *Četnickými humoreskami*. Poslední jmenovaný pořad disponuje „bezpečnou“ retro formou, prezentující idealizovanou uniformovanou policii, lépe řečeno četnictvo, u nějž je ještě vzhledem k jeho vřazení do struktur armády posílena distinkce od současného

⁴³⁶ BEDNAŘÍK – REIFOVÁ, cit. 270, s. 150.

policejního aparátu. Uniformovaný policista v hlavní roli se v české televizní tvorbě dále objevil už jen v povídkovém televizním filmu *Policejní pohádky strážmistra Zahrádky*, opět příznačně situovaném do minulosti, konkrétně poválečného Československa.

Český kriminální žánr se tedy až programově po celou dobu své existence po roce 1989 vyhýbá přisouzení významnější pozice současné uniformované policii, která je jednoznačně nejběžnějším reprezentantem bezpečnostních složek v rámci každodenní zkušenosti televizních diváků. Kromě preference amatérského a soukromého detektiva je zcela signifikantní charakteristikou i příklon k retro žánru jako variantě nekontaminované aktuální společenskou atmosférou (a to napříč různými kriminálními subkategoriemi). Retro charakter má v období 1989-2009 prakticky třetina z projektů, které řadím do oblasti kriminálních fikčních sériových pořadů, což je jedním z unikátních rysů české televizní tvorby v porovnání s jinými národními televizními kulturami. Tento důraz na meziválečnou nostalgčnost lze do velké míry vnímat snad až jako eskapistickou tendenci české žánrové varianty.

Eliminace ženských postav a skoková změna trendu

V souvislosti se sérií *Případ pro zvláštní skupinu*, jež vznikla na samém sklonku předlistopadového režimu, jsme hovořili o relativně průlomovém situování ženské vyšetřovatelky do jádra vyprávění. Tento neobvyklý postup byl „zjemněn“ obdařením postavy řadou infantilních vlastností a velkým vlivem náhody v jí realizovaných vyšetřovatelských aktivitách. Tento trend se stal příznačným i pro ranou porevoluční tvorbu, která na první pohled přináší renesanci ženských hrdinek skrze příklon ke kategorii ženského amatérského detektiva. Pozice hlavní hrdinky *Hříšů pro pátera Knoxe* je totiž velmi podobně podrobena „normalizaci“ skrze nadřazenou narativní hádanku celého cyklu - spění hlavní hrdinky do náruče muže. Ačkoli tedy hrdinka Adamová aktivně řeší sérii případů, vyprávění je završeno vyřešením „případu Adamová“ kriminalistou Malinou. Užití tohoto zastřešujícího motivu celé série svědčí o značném odklonu od tradice soběstačných ženských amatérských detektivů, a tedy i o relativizaci statusu ženské hrdinky v celém narativu. V *Hříších pro diváky detektivek* je pozice ženského amatérského detektiva relativizována jinými způsoby. Ve vyprávění bývá upozaděna na úkor vyšetřujících policistů, jelikož se v příběhu objevuje zpravidla v krátkém výstupu až v samotném závěru a většinou se již neúčastní finálního klimatického rozuzlení po hudební pauze. Hrdinka také buď přichází s klíčovým důkazem, k němuž se dostala shodou okolností (epizoda *Každý vraždí jak umí*), nebo jindy jako nástroj vypravěče, aby inspirovala vyšetřující policisty. Její status není projevem aktivního jednání či intelektuálního ekvilibristu, ale situování postavy v metadiskurzu, v němž je ovšem stále podřízena hlavnímu činiteli, který má právo i zastavit vyprávění a přikázat naší hrdince vyplnit diváckou pauzu (zpřítomněný režisér Klein). Hlavní ženská hrdinka je tak stále jen nástroj, pomyslný „Charlieho andělek“.⁴³⁷

⁴³⁷ Tuto metaforu používám záměrně. Slavná americká akční série totiž sice postavila do svého středu tři ženské postavy, které jsou hybatelkami děje. Jejich soběstačná pozice je ale do velké

I v dalších rozebíraných kriminálních sériích jsou ženské postavy situovány do subordinovaných pozic či sehrávají druhotný význam ve vyprávění. V retro sériích *Četnické humoresky*, *Hříšní lidé města brněnského* a *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak* je upozaděná pozice ženských postav legitimizována historickým rázům vyprávění, ovšem s pomocí mnohých příkladů lze argumentovat, že „dobová věrnost“ nemusí nutně vylučovat významovou aktualizaci pořadu (např. *Případy detektiva Murdocha* ad.⁴³⁸). V prvním jmenovaném pořadu ženské hrdinky především vytváří *rodinný* protipól k *buddy* vztahům mezi mužskými hrdiny, přičemž tato *buddy* úroveň dominuje, je definována jako nezbytná esence celého fikčního světa a v závěru celého příběhu také vítězí nad *rodinným* principem. V *Hříšných lidech města brněnského* je role žen prakticky zcela upozaděna a v posledním jmenovaném tuzemském pořadu hrdinka zastává roli doktora Watsona a objektu touhy mužských postav obývajících fikční svět.

V příbězích ze současnosti je pozice ženských postav obdobná. Například série *Eden*, jakkoli progresivní na úrovni práce s etnickými menšinami, nechává ženy v pozadí příběhu především stimulovat rozpory ve světě mužů – mezi profesí a soukromou sférou. Jedinou v narativu opakovaně exponovanou ženskou postavu představuje prostitutka, která díky činům mužských hrdinů najde cestu do „slušné“ společnosti. Pionýrskou pozici v žánru tak zastává postava neodbytné novinářky Klikové, která se v průběhu třetí řady *Četnických humoresek* (premiérově uvedených v roce 2007) dostává do pozice aktivní, jednající postavy, a to v rámci řady mikrozápletek. O rok později uvedená *Kriminálka Anděl* jako první přichází s plnohodnotnou postavou ženské vyšetřovatelky. Policejní psycholožka Jana sice v průběhu první řady celé série hledá své místo v týmu, ovšem poprvé se setkáváme s postavou, jejíž identita je profesně definovaná a primárně se neodvozuje od vztahu k mužům (toto žensko-mužské napětí je s ironickým nadhledem řešeno v poslední epizodě první řady). V průběhu druhé řady je stvrzen status hrdinky jako zcela rovnocenné partnerky v týmu jinak výhradně mužských hrdinů a tento motiv je v právě připravované další řadě posilován dosazením ženské postavy do role šéfky týmu vyšetřovatelů. Například Brunson pojmenovává v souvislosti se sérií *Hlavní podezřelý* druhou „žánrově inovativní“ narativní linii zaměřenou na proces získání si respektu ženské policistky v mužské týmu⁴³⁹ a jistou opožděnou analogii bychom v tomto smyslu mohli identifikovat právě v *Kriminálce Anděl*.

Mimo časový horizont, kterým je vymezena tato práce, byly uvedeny další dvě kriminální série - *Ach, ty vraždy!*, koprodukční *Kriminálka Staré Město* a *Expozitura* (2011). V prvním pořadu je centrální postavou ženský detektiv

míry imaginární, protože řídicím elementem je ve finále samozřejmě postava Charlie. Na rozdíl od hrdinek dokonce ani nikdy není ukázán (nestává se objektem). On je také ten, který symbolicky odměňuje protagonistky za splněný úkol.

⁴³⁸ Tato policejní retro série aktualizuje konstrukci ženských hrdinek navzdory stereotypním očekáváním plynoucím ze zasazení příběhů do konce 19. století. Nacházíme zde například postavu soudní patoložky, téma rovných příležitostí je často přímo tematizováno, emancipační nota zaznívá i v mimopracovních narativních liniích.

⁴³⁹ BRUNSDON, cit. 13, s. 206.

amatér, druhý uvedený pořad je vystaven především kolem plasticky konstruované postavy policejní důstojnice, ve třetím je ženská protagonistka hlavní nositelkou vyprávění. Tuto expanzi aktivních hrdinek disponujících silnou profesní i osobní identitou, k níž dochází od roku 2007, vnímám jako razantní proměnu konvencí české kriminální fikce. V kontextu globální televizní kultury je to navázání tuzemské produkce na změny, které se v americké i většině evropské produkce na západ od českých hranic odehrála na konci 90. let minulého století. Téma rovných příležitostí Brunson uvádí jako jeden ze tří „diskurzivních kontextů“ produkce a konzumpce televize typických pro britskou společnost 80. a 90. let,⁴⁴⁰ nutno ale dodat, že má tato rétorika rovných příležitostí zpravidla význam téměř vyhradně pro skupinu bílých žen, nikoli jinou sociální kategorii,⁴⁴¹ což lze vztáhnout i na tuzemský kontext.

Systematické odlehčování kriminálních zápletek

Odvádění pozornosti od dramatického (tragického) jádra příběhu se stalo jedním z příznačných rysů nejuspěšnějších titulů porevoluční kinematografie,⁴⁴² kdy se jednalo především o zjemnění historické skutečnosti skrze humorně nostalgické tóny. Úspěch tohoto směřujícího schématu dokladuje i aktuálně nejuspěšnější seriál České televize *Vyprávěj* (2009-?). V případě kriminálních žánrů porevoluční televizní sériové tvorby lze sledovat obdobný trend, spojený s odlehčováním dramatického jádra kriminálních zápletek, především za použití tří základních mechanismů. První z nich jsem již detailněji rozebíral – je jím *retro charakter* mnohých žánrových příběhů. Možnost upínat pozornost na věrnost historickým detailům, nostalgčnost prvorepublikové elegance či transformaci divákům známých míst v průběhu plynutí času, to vše je formou diváckého potěšení garantovaného právě retro žánrem.

Druhou strategií reprezentuje nabídka odlehčení skrze vložená *hudební čísla*. Samozřejmě že obecně u kriminálních příběhů můžeme nalézat motivace pro přesun vyprávění do prostředí s živou či reprodukovanou hudbou (bary, herny, striptýzové kluby atd.), ovšem míra, s jakou jsou zařazována hudební výstupy do řady českých sérií, i jejich funkce v nich, je neobvyklá. Už cyklus *Hříchy pro pátera Knoxe*, jako jeden z prvních ve vymezeném zkoumaném časovém období, je v titulkové sekvenci dokonce označen jako *divertimento* a obsahuje častá, někdy i nepřerušovaná hudební čísla. To představuje dramaturgicky velmi nezvyklý krok, protože epizodický charakter celého cyklu si vynucuje relativně náročnou expozici nových postav a prostředí, dokonce i v případě cyklicky se obměňujících vyšetřujících policistů. Přesto je v syžetu rezervován velký prostor právě hudebním výstupům, pro každou epizodu je dokonce stanovena unikátní píseň, která několikrát zazní i v pozadí jiné probíhající akce.⁴⁴³ Tyto výstupy se nakonec staly výrazně marketingově ošetřenou

⁴⁴⁰ Tamtéž.

⁴⁴¹ Tamtéž, s. 215.

⁴⁴² *Kolja* (1996), *Pelišky* (1999), *Musíme si pomáhat* (2000).

⁴⁴³ Každá epizoda trvá průměrně 58 minut, přičemž obsahuje zpravidla dva nepřerušované hudební

charakteristikou celého pořadu a předmětem pozitivní (později i ironické) divácké odezvy.⁴⁴⁴ Částečně na tento mechanismus navázalo i volné pokračování *Hříchy pro diváky detektivek*, i když v menší míře. Také zde je hudební číslo prvkem nabízejícím odlehčení a uvozujícím velmi klidné závěrečné dovysvětlení případu. Hudební čísla se tedy stala v první polovině 90. let mechanismem, který zásadním způsobem „deformoval“ tradiční gradaci kriminálního narativu. Ke klimaxu příběh dospěl z rozvolněného šansonového čísla a opouštěl tak typické narativní schéma pracující s kulminujícím napětím či náhlým a překvapivým rozřešením hádanky. Také v *Příbězích detektivní kanceláře Ostrozrak* se hudební čísla ve zvýšené míře uplatňují v souvislosti s pěveckou dráhou přítelkyně hlavního hrdiny. V tomto případě sehraávají nejen funkci svébytného zdroje pobavení diváků, ale samozřejmě také fungují jako prvek vytvářející dobovou atmosféru (hudbu lze považovat za důležitý atribut retro žánru). Podobně se ve funkci zvláštní atrakce uplatňují hudební čísla i v *Hříšných lidech města brněnského*, kde je jejich délka vzhledem k celkové stopáži opět markantní. V tomto případě se opět pracuje s modelem unikátní titulní písně, složené pro každou epizodu zvlášť, jako tomu je u *Hříchů pro pátera Knoxe*. Zde narážíme i na ojedinělou explicitní narativní funkci hudebního výstupu, konkrétně na snahu artikulovat srozumitelné významy skrze analogii mezi textem písně a povahou příběhu (tuto tendenci lze zaznamenat především v epizodě *Hluboká propast*). Přesto nelze v souhrnu hovořit o využití hudebních čísel v konceptuální rovině, spíše jako o zvláštním typu odlehčujících atrakcí (typických už pro československou populární meziválečnou kinematografii).⁴⁴⁵

Třetím a nejčastěji využívaným mechanismem je samozřejmě *humor*. Dominantním rysem všech řad jednoznačně divácky nejoblíbenější porevoluční kriminální série - *Četnických humoresek* - se stalo to, co Buonananno nazývá „frekventované příležitosti k smíchu“⁴⁴⁶. V případě zmiňovaného pořadu se pracuje nejen s běžnou formou odlehčování dramatu, tedy cyklickým střídáním

výstupy v trvání několika minut. Ve dvou náhodně vybraných epizodách nakonec hudební výstupy hlavní protagonistky a její doprovodné skupiny zabíraly více než jednu pětinu projekčního času epizody (včetně přítomnosti skladby na pozadí jiné probíhající akce).

⁴⁴⁴ Na diskusních fórech pořadu na stránkách České televize byl předmětem častých komentářů a dotazů soundtrack k pořadu, právě zpěv herečky Zlaty Adamovské je také leitmotivem diváckých diskusí při pozdějších reprízách pořadu. To jen dokládá, jak dominujícím prvkem tyto pasáže jsou při recepci série v odlišných dobách uvedení.

⁴⁴⁵ Zřejmě dodnes nejslavnějším příkladem konceptuálního spojení krimi a hudebního filmu je britská mini-série *The Singing Detective* (1986). Příběh pracuje s několika neustále se prolínajícími rovinami: aktuální rovinou s autorem literárních detektivek, který trpí vážnou kožní chorobou a je hospitalizován, jeho retrospektivními návraty do dětství a nakonec jeho imaginárním světem, v němž se odehrává příběh „zpívajícího detektiva“. Pro všechny roviny je typická vlastní úroveň hudebních čísel. V „příběhu v příběhu“ zpívá detektiv coby profesionál v místním baru, v retrospektivách jsou leitmotivem hudební výstupy jeho rodiče v hospodě, v současnosti se naopak přítomné halucinační muzikálové výstupu, způsobené silnou medikací hlavního hrdiny. Hudební motivy zde slouží jako účinný narativní prostředek pro přechod mezi příběhovými rovinami, podřývají status realističnosti současně vyprávěcí roviny atd. Promo strategie série *Hříchy pro pátera Knoxe* mimochodem hlavní hrdinku velmi často představovaly právě jako „zpívajícího detektiva“.

⁴⁴⁶ BUONANNO, cit. 13, s. 273.

vážných a humorných momentů, ale dokonce i s paralelním splýváním obou emocionálních rovin v rámci jednoho segmentu (tedy ucelené příběhové sekvence). *Četnické humoresky* tak participují na osvědčeném schématu, charakterizujícím soudobou českou kinematografií, a obdobný přístup je pak uplatňován i v případě relativizace tragických historických etap skrze humor. Také silný buddy vztah Arazíma a Jarého generuje množství komických situací, plynoucích z protikladných reakcí dvojice hrdinů a jejich odlišných osobnostních charakteristik. Tento buddy vztah je hlavní komickou osou série a jeho ozvukem je pak i vzájemné „škádlení“ v celém kolektivu četníků.

Nositel humoru v českém krimi žánru je často prvek konstrukce postav mužských vyšetřovatelů, pohybujících se na hranici ironie. V cyklech *Hříchy pro pátera Knoxe* a *Hříchy pro diváky detektivek* se tak děje skrze prisouzení ironizujících charakterových znaků typu plachý popleta, roztržitý sběratel, vtipkující benjamínek či odmítaný svůdce. Výběrem herců, jejich hereckou stylizací (přepjatá gesta a mimika, mluvený projev) i modulací zápletek všech epizod směrem k odlehčeným polohám se projevují i *Hříšní lidé města brněnského*, podobně i v *Případech detektivní kanceláře Ostrozrak* jsme zmínili symbolickou konstrukci postavy hlavního hrdiny generující humor. Vezmeme-li v potaz Dyerovi konstrukční prvky postavy, tak vše jde v případě protagonisty proti tradiční představě soukromého očka - od jména postavy (Pivoňka) přes jeho filozofické vzdělání až po subordinovaný vztah k většině postav, strach ze zbraní či přepólování stereotypních genderových očekávání ve vztahu detektiva a Boženky Skovajsové. V tomto pořadu stimuluje komický efekt navíc nejen stylizace některých dalších postav (továrník a jeho sekretářka, ohroublá Boženka, nacistický důstojník), obsazení komediálních herců (Donutil, Holubová, Brukner, Klepl), ale do popředí vystupuje i sebereflexivní hra s konvencemi P.I. žánru, jejíž trestí je právě rozebíraná úvodní scéna s detektivem Lomalem.⁴⁴⁷ Kvůli potřebě budovat odlehčený humorný mód celého příběhu došlo také samozřejmě k dramaturgickým změnám v souvislosti s procesem televizní adaptace, kdy například napínavá noční přestřelka získává víceméně komický ráz a vypravěč nenechává zemřít sympatickou hlavní ženskou postavu.

Humorné odlehčování se tedy skutečně jeví jako charakterizační prvek prostupující většinu české produkce v posledních dvaceti letech. Příznačně pak ustupuje do pozadí ke konci námi rozebíraného období, tedy v pořadech, které vnáší do krimi žánru aktuální sociologizující či akční tendence. Přesto se například ani *Kriminálka Anděl* humoru zcela nevzdává - kromě přítomné (a diváky velmi oblíbené) buddy dvojice, jejíž „špičkování“ je trvale přítomným nositelem humoru, je to i geekovská postava Rudy. Velmi zajímavé je srovnat v tomto směru pořad s původní slovenskou verzí *Mesto tienov*, kde oba dva mechanismy zcela chybí. Slovenská série má mnohem pesimističtější ráz a absentují v ní vlastně jakékoli příležitosti ke smíchu. Nutno ale dodat, že i v *Kriminálce Anděl* se vždy v případě humoru jedná o sekvence, které v rámci celkové plochy vyprávění zastávají zanedbatelnou pozici a nenarušují segmenty, jejichž cílem je zásadním způsobem budovat napětí (policisté

⁴⁴⁷ Viz s. 107.

v *Kriminálce Anděl* by během přestřelky prostě nevedli humorný dialog, jako v *Četnických humoreskách*). Série se tedy i v tomto bodě sblíží s globálně úspěšnými „internacionálními“ modely současných policejních dramát a naplňuje již jednou zmíněný „příslib násilí“⁴⁴⁸. Ústup humoru na úkor realismu a napětí je tedy možné vztáhnout k televizní produkci posledních let. Vedle nesmělého narovnávání genderových disproporcí sledujeme i příklon k větší syrovosti, v jejichž intencích je humor uplatňován spíše jen jako prvek jemně charakterizující postavy, nikoli strhávající na sebe pozornost či nabízející s humorem spojené divácké požitky. Odpovídá tomu i povaha závěrečného post-klimaktického rozřešení sekundárních narativních linií, které v *Kriminálce Anděl* již neústí do humoru či laskavosti, jak bylo zvykem, ale i díky hudebnímu motivu zanechává za příběhem melancholickou stopu. Důkazem toho, že vstup méně pozitivních tónů do současných policejních dramát (na úkor humoru) není jen výjimečná záležitost jednoho pořadu, je i pokračování tohoto trendu v nových pořadech za hranicí mnou analyzovaného období (*Kriminálka Staré Město*, *Expozitura*).

Sémanticko-syntaktický význam figury podnikatele

Není nijak překvapivé, že prostředí podnikání je přirozenou součástí příběhů, které operují s tématem zločinu. Svět podnikání otevírá přístup k penězům, moci a luxusu, nabízí možnost vzestupu po společenském žebříčku (či naopak rychlého pádu). Pro kriminální žánr je svět podnikání zásobárnou potenciálních motivů iniciujících kriminální čin, který má pak dále funkci motivace v celém narativu detekce. Zajímáme-li se ale o českou variantu žánru, je třeba zohlednit v tomto případě některé společenské souvislosti. Pro český kriminální žánr před rokem 1989 byl motiv soukromého podnikání samozřejmě především ideologicky definovaný, spojený s reprezentací Západu a rozvracením socialismu (motivace v narativu tedy byla ideologická, podnikání bylo atributem pokleslého společenského uspořádání a morálky). V retro kriminálních žánrech byla figura podnikatele legitimní, převládala ale v symbolické rovině její prezentace spíše ve spojení s arogantní nadřazeností (mnohdy mohl být podnikatel obětí, která v intencích detektivního žánru bývá konstruována jako nesympatická), případně pošetilostí a infantilitou. Po roce 1989 se zásadně mění společenské klima a převládá interpretace soukromého podnikání coby atributu svobody. Alespoň teoreticky. Pro nás je klíčová otázka, jakou symbolickou funkci sehrává tento motiv v porevoluční televizní krimi, se zvláštním důrazem na příběhy zasazené do současnosti, případně jak se ve zkoumaných dvou dekadách tato symbolická funkce proměňuje.

V souvislosti s ranou žánrovou tvorbou jsem v rozbořech konkrétních pořadů několikrát popsal opakovaně přítomnou funkci figury podnikatele coby antagonistického prvku a reprezentanta „odvrácené tváře demokracie a svobody“. Jelikož spíše zřídka máme možnost nacházet v příbězích protiváhu těmto symbolickým konstrukcím, lze s určitou mírou zobecnění říci, že kriminální série 90. let systematicky budují sémantickou definici soukromého

⁴⁴⁸ Viz cit. 389.

podnikání jako apriori antagonistického a podezřelého prostředí. Tuto hraniční polohu doplňují definice soukromého podnikání jako prostředí produkujícího neúspěšné zoufalce v existenční tísní, kteří jsou pod tlakem okolností ochotni překročit hranici zákona, případně jako prostředí, které nabízí lidem s nově nabytým společenským statutem přístup k „pákám spravedlnosti“, zisku neoprávněných výhod a vyhýbání se spravedlnosti. Typicky jsou tedy podnikatelé v rané televizní krimi spíše stereotypně konstruováni jako negativní postavy, u nichž je překračování pravidel a práva přirozenou součástí jejich mentality (*Hříchy pro diváky detektivek*, *Detektiv Martin Tomsa* ad.). Příběhy v rané éře české televizní krimi opakovaně reflektují motiv novodobých zbohatlíků, nový fenomén kupčení s národními kulturními památkami či vyostřený konkurenční boj vedený za hranicí tradiční morálky a práva (opakovaně s motivy pracuje *Detektiv Martin Tomsa*, *Na lavici obžalovaných justice*).

Uvedl jsem, že v retro sériích je figura podnikatele legitimizována skrze historické reálie a že je obdařena spíše nesympatickými charakteristikami. Pokud příležitostně epizodní postavy v sériích *Hříšní lidé města brněnského*, *Případ detektivní kanceláře Ostrozrak* či *Četnické humoresky* přijímají významnější funkce ve vyprávění, jedná se obvykle o zneužívání jejich společenského postavení, koketování s nacismem, snahu vyřešit úplatkem svou svízelnou situaci, osnování pomsty za svůj společenský pád apod. Záměrně v tomto případě hovořím o epizodních postavách, u nichž je nutná rychlá expozice a využívá se zhusta stereotypních charakteristik vázaných na figuru podnikatele, tedy v tomto případě úplné podřízení jeho chování režimu finančního zisku a moci (je tedy ukázkou toho, co jsme nazvali sociálním typem)⁴⁴⁹. Naopak, u opakovaně se vracejících postav drobných živnostníků (například Ludmila či fotograf Líbal v *Četnických humoreskách*) se vyprávění zaměřuje na jejich vztahy k hlavním protagonistům a profesní status je zcela vedlejší. Toto zjednodušené schéma (neutrální malý živnostník a amorální či pošetilý velkopodnikatel), známé z retro sérií, při bližším ohledání nacházíme v ozvucích i ve zmíněné rané porevoluční tvorbě zasazené do současnosti. Demonstrují tak fakt, že i když je produkt populární kultury zasazený do minulosti, je jeho kódování současné.⁴⁵⁰

Zmíněné charakteristiky můžeme vzhledem k uvedeným příkladům považovat za příznačné pro série 90. let, v následující dekádě ale ještě silně doznívají. Obraz světa podnikání coby nemilosrdné džungle a podnikatele coby predátora se intenzivně projevuje ještě v sérii *Eden* (postava na první pohled humánního podnikatele, s něhož se vyklube podvodník a vrah, prostředí vietnamské tržnice jako komunikačního uzlu obchodu a zločinu ad.). Teprve na konci desetiletí je možné zaznamenat významovou proměnu funkce podnikání a postavy podnikatele ve vyprávěcí struktuře kriminálních žánrů. S uvedením *Kriminálky Anděl* přichází částečná redefinice významů - podnikání jako činnost je již zbaveno charakteristiky nutné morální determinanty postav. Samozřejmě se

⁴⁴⁹ Viz Kapitola Definiční prvky kriminální fikce, oddíl Postava.

⁴⁵⁰ Analogicky lze považovat i dekódování za dobově podmíněné, což je zajímavou otázkou recepčních studií vázaných na specifický televizní fenomén reprizovaných pořadů.

s ní dále pracuje jako se zcela typickým žánrovým prvkem, který díky přirozené koncentraci moci a bohatství nabízí rezervoár motivací.⁴⁵¹ Mnohem častěji pořad prezentuje podnikatele v roli oběti, bez toho, aby byl současně obdařen nesympatickými vlastnostmi, jindy je naopak podnikatel silně nesympatickou, arogantní postavou, kvůli čemuž je podezříván kriminalisty (i diváky), ale vyšetřování prokazuje jeho nevinu. V principu se tedy ve vyprávění pracuje s některými falešnými stereotypními očekáváním, která byla naplňována ve starších variantách žánrových pořadů.

Mužský hrdina bez domova

Tento prvek velmi úzce souvisí s konstrukcí ženských hrdinek na jedné straně a retro charakterem velkého množství českých kriminálních sérií na straně druhé. Lokalizace řady kriminálních příběhů do meziválečného období legitimizuje konstrukci čistě mužských kolektivních figur, přičemž tato konstrukce je zvláště odolná vůči rozvíjení mimopracovních příběhových linií. Pokud už k tomu dochází, tak zpravidla v návaznosti na mechanismy přátelských vztahů mezi mužskými hrdiny. Napříč tuzemským kriminálním žánrem posledních dvaceti let se zpravidla realizuje několik základních variant vztahování se mužských centrálních hrdinů k otázce rodiny, manželství či trvalému milostnému vztahu, všechny však implikují *distanci*. Obecně bychom tyto varianty mohli stanovit následovně:

- a. Oběť skládaná mužským hrdinou na oltář boje za spravedlnost je jeho protějškem nepochopena a on je buď vypuzen z rodinného/partnerského svazku, nebo se dobrovolně vzdává práva na citové uspokojení. (*Detektiv Martin Tomsa*, Honza Boudný i Láďa Kraus v *Edenu*, soudce Jurka v *Na lavici obžalovaných justice*, Oliver v *Kriminálce Anděl*).
- b. Hrdina je pro svůj protějšek přitažlivý svými činy, vzpírá se však přílišné citové angažovanosti, protože poslání je na prvním místě; případně je jím manželská instituce vnímána jako hendikep, a to z řady dalších důvodů. (Arazím, Jarý a mnozí řadoví četníci v *Četnických humoreskách*, Pivoňka v *Případech detektivní kanceláře Ostrozrak*)
- c. Hrdina je fixován v mimopracovní úrovni na jiné aktivity, které se v různých formách stávají překážkou pro naplňování partnerského vztahu – funguje tu syndrom geeka. (*Hříchy pro pátera Knoxe*, *Hříchy pro diváky detektivek*, Ruda v *Kriminálce Anděl*)
- d. Hrdina funguje v modu redukce vztahů na jejich nezávazné (rozuměj fyzické) formy. (*Hříchy pro pátera Knoxe*, *Hříchy pro diváky detektivek*, *Eden*).
- e. Rodinná/partnerská rovina života centrálních hrdinů se vůbec nestává součástí vyprávění. (*Dobrodružství kriminalistiky*, *Kriminálka Anděl*).

⁴⁵¹ Je-li například titulková sekvence série *Miami Vice* dodnes používána jako příklad koncentrované reprezentace fundamentálních motivů kriminálního žánru (BUTLER, cit. 2, s. 146-150), upozorníme na jednu z jejích komponent: záběr na luxusní hotel a automobil. Atributy bohatství a podnikání automaticky implikují „atmosféru pro zločin stvořenou“, intriky a nebezpečí.

Distance mužských hrdinů od rodinného prostředí (ve zmíněných podobách) je jedním ze symptomatických znaků českého krimi žánru. V americké i evropské produkci nalezneme řadu příkladů, kdy je paleta tematizovaných rolí mužského vyšetřovatele⁴⁵² rozšířena o role manžela, otce, milence či syna, přičemž tyto role generují v celém příběhu řadu mikronarativů a mnohdy i komplikují přijímání a hraní role vyšetřovatele (*Vražedná čísla*, *Na doživotí*, *Bedna*, *Hlavní podezřelý*, *Big Ben*, *Kriminálka Kolín* a mnoho dalších).⁴⁵³ Jedinou výjimkou v české variantě žánru, jež věnuje významnější prostor ve vyprávění emocionálnímu životu mužských hrdinů v souvislosti s jejich partnerskými a manželskými vztahy, jsou *Četnické humoresky*. I zde je ale součástí tohoto narativního vlákna dlouhodobé odmítání sňatku a posléze odeslání rodin do zahraničí a spočinutí v „buddy” náruči mužských kasáren. Symbolicky je i zde tedy reprezentována distance mužských hrdinů od výše uvedených přidružených rolí. Permanentní oddalování institucionalizace vztahu s družkou je propojujícím narativním vláknem *Případů detektivní kanceláře Ostrozrak*, odrazování od svatby a rodinného života coby nebezpečného prvku se objevuje i v souvislosti s koncipistou Šimkem v *Hříšných lidech města brněnského*. Reprezentace neslučitelnosti postavy policisty a prostředí běžného rodinného života je tak jedním z nejpevněji zakořeněných prvků českého kriminálního žánru.

Stabilní definice a pólování policejního aparátu

Narativy detektivních, policejních a právnických dramát operují se základním typem konfliktu mezi protagonistou a antagonistickými silami – tento konflikt se vždy váže k otázce společenského statu quo, lépe řečeno k ideálu práva a spravedlnosti, který protagonisté hájí či hájit mají.⁴⁵⁴ Strukturalistické studie žánru tuto představu typicky demonstrují v jednoznačných binárních opozicích dobro vs. zlo, policie vs. zločin, prosociální vs. antisociální cíle a chování apod.⁴⁵⁵ Nositeli takových charakteristik jsou pak jednotlivci (amatérský detektiv, soukromé očko, policisté, prokurátoři a advokáti, zločinci) a přeneseně i systém, do něhož patří (tedy represivní aparát, organizovaný zločin). Naopak řada historických studií ukazuje, že takové jednoznačné charakterizace nejsou vždy stabilní a v různých obdobích a kulturních kontextech docházelo a dochází k jejich narušování, tedy znejasnění symbolické dichotomie dobro–zlo.⁴⁵⁶ Na straně zločinu se jedná především o

⁴⁵² Jedním z projevů žánrů je automatické rozšíření zastávaných rolí u ženských centrálních hrdinek (soudkyň, vyšetřovatelek).

⁴⁵³ Milly Buonanno dokonce označuje významnou roli rodiny v policejním narativu za příznačný rys současné italské televizní tvorby (BUONANNO, cit. 13).

⁴⁵⁴ Jelikož se teď vyjadřuji k situaci v české produkci, stranou ponechávám specifika gangsterského či vězeňského dramatu, která v ní nejsou zastoupena. O jejich redefinicích pozic protagonistů a antagonistů a jejich motivací je stručná zmínka v kapitole 4.

⁴⁵⁵ Např. HURD, cit. 54, některé příklady uvádí i BERGER, cit. 14.

⁴⁵⁶ Viz BRUNSDON, cit. 13, COOKE, cit. 88; Jason Jacobs popisuje analogickou situaci i rámci nemocničního žánru, který s policejním dramatem pojí výchozí premisa, tedy snaha skupiny profesionálu udržet stávající status quo (JACOBS, Jason. Hospital drama. In CREEBER, cit. 13, s. 23-26.

připuštění roviny sociální determinace kriminality, tedy představa zločinu jako produktu společenských podmínek. Takové „polehčující okolnosti“ ale nic nemění na definici zločinu jako antisociálního aktu, zasluhujícího si institucionální trest. Mnohem kontroverznější je opačný pól, tedy problematizace statusu těch, kteří prosociální hodnoty garantují a chrání.⁴⁵⁷ Toto jsou centrální figury vyprávění, které v sériových kriminálních narativech na rozdíl od většiny zločinců nesehrávají pouze epizodní role, a lze tak vycházet z předpokladu o osobnějším vazbách diváků k opakovaně přítomným protagonistům.⁴⁵⁸ Navíc se jedná o symbolické reprezentace skutečných institucionálních systémů, na nichž stojí chod moderních společností, a vazba těchto symbolických reprezentací a našich představ o jejich fungování v každodenní realitě je tak podle mnohých studií velmi blízká.⁴⁵⁹ Proto jsou z hlediska historie žánru tolik zajímavé momenty, kdy se součástí formule detektivních, policejních a justičních dramát stávají zneklidňující otázky typu: jací lidé mají mít mandát k vyšetřování a trestání zločinu, jaká míra porušování předpisů je akceptovatelná (a zda vůbec), jaké motivace by měly do vyšetřování vstupovat, kdy je ospravedlnitelná osobní perspektiva vyšetřovatele při uplatňování formy trestu (upřednostněná před univerzálním výkladem práva), jaké kontrolní mechanismy by měly fungovat ve státních institucích a zda fungují ty stávající, do jaké míry je legitimní manipulovat veřejným míněním za využití médií, do jaké míry jsou bezpečnostní složky systémem, v němž vnitřní spory a ambice nejsou upřednostňovány před společenským zadáním. Samozřejmě je nutné v tomto ohledu vnímat jako do velké míry odlišné významové kontexty „individualizované“ subžánry s amatérskými a soukromými detektivy, kteří jednají na základě vlastního potěšení z řešení záhad či zakázky klienta, a „systémové“ subžánry, kde protagonisté jednají na základě společenského zadání a jsou symbolickými reprezentanty celé instituce, tedy policejní a justiční dramata.

V případě amatérských detektivů je kladení uvedených „zneklidňujících otázek“ prakticky nepřítomné. Případné porušování pravidel je u nich vždy akceptovatelné – je zpravidla projevem jejich „všetečnosti“ či možnosti nenechat se svazovat limity policejní práce a pravidly sběru důkazů. Nejedná se nikdy o zpochybnění dobrých úmyslů, kterými je detektiv veden, ani o narušení jeho morálního profilu, byť jsou mnohdy jeho součástí některé „asociální“ prvky (holmesovská mizantropie apod.).⁴⁶⁰ V tomto smyslu je

⁴⁵⁷ Podobně se Jason Jacobs v souvislosti s nemocničním dramatem při popisu proměny jednoznačných definic zaměřuje na figury lékařů. Jedná se o velmi analogický posun od definice lékaře jako „nadčlověka“, morální autority a bezchybného profesionála, k figuře s mnohem méně jednoznačným statusem, chybujícího, s ambivalentním vztahem k pacientům i své profesi. Viz JACOBS, cit. 456.

⁴⁵⁸ Tyto vazby trefně glosuje např. David Bordwell (BORDWELL, David. Take it from a boomer: TV will break your heart. *David Bordwell's Website on Cinema – Observations On Film Art* [online], 9.9.2010, [cit. 19.9.2010], dostupné na [www.<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=9977>](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=9977)).

⁴⁵⁹ Viz zmíněný fenomén CSI efekt - cit. 178, 222, 239.

⁴⁶⁰ Alespoň osobně si nejsem vědom příkladu amatérského detektiva s antisociálním pohnutkami vědom.

status amatérských detektivů figurujících v českých kriminálních sériích očekávatelný. Navíc, jak jsem uvedl v souvislosti s pořady *Hříchy pro pátera Knoxe* a *Hříchy pro diváky detektivek*, postava amatérské vyšetřovatelky tam často ustupuje do pozadí vyšetřování vedeného policií a de facto nemá ve vyprávění prostor pro to, být nositelem jakékoli problematizace motivací. Amatérský detektiv v *Edenu* také stále vykazuje atributy své bývalé role policisty, která v jeho případě znamená vnitřní puzení hájit právo a pořádek. Pokud tato postava výjimečně jedná morálně sporným způsobem, tak pouze dočasně, v privátní sféře a v důsledku náročné životní situace, v níž se ocitá po svém postřelení v pilotní epizodě.

Základní konstrukce příběhů se soukromými vyšetřovateli je otevřenější prvkům nejednoznačnosti. Velmi často se jedná o hrdiny, kteří dříve pracovali v oficiálních složkách hájících právo a kvůli určitým prohřeškům tyto struktury museli opustit. To vytváří výchozí možnost konstruovat nejednoznačné hrdiny (ve smyslu jejich vztahu k právu a obecným normám), případně taková hrdinová mohou zpětně odhalovat nefukčnost a korupční charakter oficiálních institucí, pokud se jejich minulost stane předmětem rozvíjené zápletky. I toto bychom mohli považovat za potenciální subverzivní význam, kterého může být tento subžánr nositelem. V případě českých porevolučních sérií se soukromým očkem se sice setkáváme s figurou bývalého policisty Tomsy, který byl od policie vyhozen kvůli údajným sklonům k brutalitě, ale v samotném vyprávění naopak vykazuje příklon ke konformním a jednoznačně prosociálním hodnotám, prokazuje zvýšenou empatii a je, nadneseně řečeno, stále „ten dobrý polda“. Pokud Tomsa příležitostně v rámci vyšetřování „šlápne vedle“, tak jen díky tomu, že je do této situace vmanipulován klientem. Nijak zde také není problematizován jeho nucený odchod od policie a systém tak nemusí zodpovídat otázky, proč „dobří poldové“ odchází. Také protagonista *Detektivních případů kanceláře Ostrozrak* je neproblematizovanou postavou s jednoznačně pozitivním znaménkem. Vyprávění opakovaně utvrzuje jeho morální charakter, mimo jiné také jeho politickým postojem v napjatém předválečném období a následném protektorátu. Kontaktuje-li se hlavní hrdina s představiteli nacistického režimu, pak pouze ve snaze zachránit své krajany, případně pod pohrůžkou fyzické likvidace. Nikdy však nejedná v nesouladu se vžitou představou o „slušném Čechoslovákovi za protektorátu“. V případě obou pořadů se tedy setkáváme s jednoznačnou a ničím neproblematizovanou charakteristikou reprezentantů dobra, kteří odráží také praktickou neprostupnost jejich sféry a sféry zločinu (tato prostupnost se naopak zpřítomnila v zahraniční produkci už v 80. letech⁴⁶¹).

V případech policejních a justičních dramát jsou výše uvedené „problematizační“ otázky o to naléhavější, protože opouští rovinu činů jednotlivce a mají potenciál demytizovat úroveň instituce, potažmo represivního aparátu jako systému. V české porevoluční produkci se činnost policejních složek poprvé prezentuje v obou cyklech *Hříchy pro...*, ale

⁴⁶¹ Iniciačním pořadem se stala série *Miami Vice*, kde dokonce hlavní protagonisté lavírují mezi stranami práva a zločinu. Dále lze jmenovat mnohé britské série (*Between the Lines*, *Bedna*), nově i některé české zástupce, jako *Expozitura*.

vzhledem k přítomnosti amatérské vyšetřovatelky není prostor pro pojmání policie v jiné než individuální rovině, tedy nikoli jako provázaný systém pravomocí, omezení a represivních nástrojů. Idealizovanou formu tohoto systému reprezentují *Četnické humoresky*, kde je systém až na drobná osobní selhání představen jako vysoce funkční, dokonce snad ještě více, než je systém rodiny (viz zmíněný strach hlavních protagonistů, nakolik by vstup do rodinných pout mohl ohrozit výkon jejich povolání, či závěrečné „happyendové“ navrácení se do kruhu policejní rodiny, zatímco ta skutečná míří do zahraničního exilu). V sériích *Eden* a *Kriminálka Anděl* se poprvé můžeme setkat se dvěma epizodními motivy, které reprezentují možnost individuálního selhání policistů. V prvním případě bývalý policista pouští znovu do oběhu policií zabavené drogy, ovšem ve vyprávění je celý problém představen na rovině osobního střetu tohoto kriminálního a jednoho z policistů a vrcholí akční honičkou. Celá systémová chyba (propojení policie a zločinu přes bývalé příslušníky) je vypravěčem odsunuta do pozadí a není pojímána jako jedna z narativních hádanek. V případě druhého zmíněného pořadu se jedná o ryzí selhání izolovaného jedince (vyloupení pošty a s ní spojená vraždy kolegy) a zápletka vrcholí prezentací systému jako sebeobnovujícího se organismu, který je schopen vyloučit nezdravé části a dále fungovat v dokonale prosociálním režimu. V obou pořadech se dále prakticky nesetkáváme s žádnými závažnými tenzemi v týmu policistů, v druhé jmenované sérii pouze s epizodním problémem plynoucím z hierarchické povahy policejní instituce. Jediným rozebíraným pořadem, který se v celé porevoluční historii takové jednoznačnosti v definici instituce a jejího fungování vzpírá, je *Na lavici obžalovaných justice*. Zde se setkáváme s obrazem aparátu závislého na činech jedinců, kteří mají dostatečnou moc měnit systémový chod podle jiných potřeb, než jen té chránit právo a pořádek. V tomto případě jsou naopak přítomny naléhavé vnitřní tenze celého osazenstva soudu a jsou prezentovány přímé následky disfunkce systému i některých jeho kontrolních mechanismů. Nutno dodat, že ostrý demytizační tón je v tomto případě přímo spojen s politickým motivem transformace soudnictví, tedy návazností dobových struktur na komunistickou éru. Problém je do velké míry spojován s politickou minulostí aktérů, takže pořad má nejen částečně subverzivní charakter, ale i politicky angažovaný. Generační výměna je ve vyprávění nakonec prezentována jako příslib či dokonce garance ozdravení celého systému.

Křiklavý příklad ambivalentního obrazu justice, posilovaný i motivy z jiných, než justičních dramát (*Detektiv Martin Tomsa*), kontrastuje s tendencí ostatních subžánrů přiklánět se k jednoznačným definicím svých protagonistů. Děje se tak automaticky, již jejich pouhou příslušností k systému, jenž není nikdy zpochybněn. Sféra zločinu a světa ochránců práva zůstávají vzájemně trvale neprostupné, systém policie je funkční a jedinec nemůže narušit jeho celkový chod. Ačkoli protiprávní jednání reprezentantů spravedlnosti je samozřejmě a vlastně i pochopitelnou součástí celého reálného systému represivního aparátu,⁴⁶² v symbolických reprezentacích v kontextu české produkce dochází

⁴⁶² Existují útvary pro odhalování zločinů samotných policistů a jsou i základem pro samotnou

k viditelné disproporcii mezi pozitivním obrazem policie a ambivalentním obrazem justice.

Taková charakteristika se samozřejmě stává značně zajímavou ve chvíli, kdy přistoupíme na formulaci tuzemského „diskurzivního kontextu“ konzumpce posledních minimálně deseti let jako pevně spojeného s představou korupce a prorůstání zločinu a státní sféry, včetně policie a soudů. V tomto smyslu dochází k rozchodu dvou úrovní diskurzivního kontextu, uváděných Brunson – tedy produkčního a konzumpčního. Jinak řečeno, rozchází se rétorika televizní fikce a žurnalistického diskurzu (intenzivně ovlivňujícího konzumpční kontext). Jejich blízký vztah Brunson uvádí jako jednu z častých charakteristik policejního žánru, především na úrovni fungování systému policie (žánr je tzv. news responsive),⁴⁶³ v české žánrové variantě naopak lze ve zkoumaném období, až na jednu uvedenou výjimku, sledovat v definicích represivního aparátu rozklížení obou diskurzů.

Dominance epizodičnosti

V kapitole věnované narativním modelům, které existují v současné televizní fikci, bylo zmíněno několik prototypů pohybujících se na ose mezi dvěma hraničními variantami - sérií zcela soběstačných epizod na straně jedné a neohrazenou strukturou s mnohočetnými centry na straně druhé. I proměny a dominanci určitého typu narativního uspořádání můžeme vnímat jako zajímavý jev vypovídající o stavu celého mediálního prostředí, televize i jednotlivých žánrů. Ndalianis tvrdí, že v současné době jsme svědky bezprecedentní dominance seriálových narativů v důsledku razantního nárůstu soutěživosti v oblasti mediální zábavy.⁴⁶⁴ Zajímavé je sledovat, nakolik má takové obecné tvrzení oporu v konkrétních příkladech v rámci kriminálního žánru, který historicky inklinoval k silně epizodické struktuře, reprezentované v systému narativních prototypů první variantou, s nijak nepropojenými soběstačnými epizodami, scelenými přítomností nijak se psychologicky neproměňujícího protagonisty (či menšího počtu protagonistů).

Ačkoli je velmi zajímavou analytickou otázkou, jaké narativní modely se prosazují v české variantě žánru v porovnání s dalšími národními variantami, překračuje to evidentně kapacity a záměry tohoto textu. S určitou mírou zjednodušení lze konstatovat, že především od 90. let se v euro-americké televizní produkci začínají vedle tradičních epizodických narativů stále častěji objevovat serializované narativy (*Městečko Twin Peaks*, *Policie New York*, *Bedna*, *Dexter*, *The Wire - Špína Baltimoru*, *Patty Hewes: Nebezpečná advokátka* ad.) a také v současných primetimeových dramatech se více prosazuje forma komplexnějšího vyprávění pracujícího s výraznými multiepizodními narativními liniemi, tvořenými pracovními i mimopracovními

televizní fikční tvorbu. Jednou z nejcitovanějších britských policejních sérií 90. let je ostatně *Between the Lines* (1992-1994).

⁴⁶³ BRUNSDON, cit. 13, s. 211. V tomto ohledu je zajímavým výhledem chystané uvedení seriálu *Expozitura*, jehož scénáristy jsou právě investigativní novináři Janek Kroupa a Josef Klíma.

⁴⁶⁴ NDALIANIS, cit. 114, s. 85.

zápletkami (*Kriminálka Las Vegas* a její spin-offy, *Sběratelé kostí*, *Beze stopy*). Je třeba ovšem připomenout, že u některých sérií byla vypořádována tendence vracet se v průběhu pozdějších řad k formě izolovanějších a soběstačnějších epizod, z důvodů nalákání nových diváků (*Alias*), na druhou stranu jsem nezmínil, že v kategorii denní televize je serializované vyprávění dokonce ještě běžnější než v primetimeové tvorbě (*Julie Lescautová*, *Policie Hamburk*, *Detektiv Giordano* ad.).

Pohled na narativní strategie v případě české žánrové varianty samozřejmě skýtá výhodu pojetí relevantních pořadů jako celku a umožňuje sledovat, k jakým vyprávěcím modelům se kloní a k jakým proměnám v průběhu posledních dvou dekád dochází. V tomto smyslu lze tvrdit, že český krimi žánr vykazuje poměrně dlouhodobou tendenci k dominantně epizodické strukturaci. Pokud vezmeme v potaz pět narativních modelů, uváděných Ndaliansis, tak mezi nimi dokonce ani nenalzáme adekvátní model pro antologii reprezentovanou druhým nejrozsáhlejším projektem české produkce, *Dobrodružstvími kriminalistiky*. I první prototyp totiž zmiňuje spojitost epizod na základě opakované přítomnosti postav. Tato série ovšem pracuje pouze s přítomností *konceptu*, historického milníku v případě forenzní kriminalistiky, což vede k tomu, že v každé epizodě čelí její tvůrci nutnosti plnohodnotné expozice nejen postav, ale i nového historického a kulturního prostředí. V tomto smyslu je do velké míry žánrovým unikátem. Vedle toho pracuje drtivá většina dalších kriminálních pořadů s prvním prototypem narativního uspořádání – se soběstačnými epizodami provázanými opakovaně přítomnou skupinou nijak se nevyvíjejících hrdinů, případně stabilního prostředí (*Detektiv Martin Tomsa*, *Kriminálka Anděl*, *Hříchy pro diváky detektivek*, *Hříšní lidé města brněnského*). Cyklus *Hříchy pro pátera Knoxe* se blíží čtvrtému prototypu, pracujícímu s efektem palimpsestu, jelikož operují s vršícími variantami totožného mustru a především vyžadují diváckou znalost variovaného konceptu, představovaného prohrěškem vůči dogmatu detektivního žánru. Některé série pracují s navracející se příběhovou linií či multiepizodním vedlejším vláknem, ty se však vždy rozvíjí na pozadí jednoznačně dominující epizodické zápletky (*Na lavici obžalovaných justice*, *Četnické humoresky*, *Eden*, *Kriminálka Anděl*).

Jediným komplexnějším narativním útvar⁴⁶⁵ v porevoluční historii kriminálních sérií (co do provázanosti epizod) se tak stávají *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak*. Ty pracují s třemi dvouepizodními liniemi, zastřešující linií oddalování sňatku hlavního hrdiny (která pokračuje i za rámec syžetu), s velkým množstvím trvale přítomných epizodních postav a multiepizodními sekundárními narativy rozvíjejícími vztahy mezi některými postavami. Určitou míru komplexního vyprávění lze při pohledu na níže uvedené grafické znázornění registrovat u *Četnických humoresek*, v jejichž případě jsou vedle dominující epizodní zápletky paralelně přítomny víceepizodní sekundární narativní linie. Každopádně v souhrnu se v případě české varianty kriminálních televizních pořadů jedná o jednoznačnou dominanci spíše konzervativních

⁴⁶⁵ K diskuzi o komplexitě viz MITTEL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. In *The Velvet Light Trap*, 2006, č. 58, s. 29-40. ISSN 0149-1830.

narativních modelů (*case-of-the-week*⁴⁶⁶). Dopusud tak lze registrovat odmítání mechanismů ozvláštňování konstrukce vyprávění multiepizodními a serializovanými narativy, s nimiž současná fikční televize intenzivně experimentuje už i na poli kriminálních žánrů a jejichž typickými projevy jsou časové rámce, dead-line, cross-over, zmnožování perspektiv, polycentrická struktura ad.⁴⁶⁷

Jako ilustrace mohou posloužit v příloze uvedená schémata, v nichž je zaznamenána přítomnost konkrétních narativních linií v jednotlivých epizodách (Tabulka č. 2). Šedou barvou jsou označeny ty linie, které jsou jenom v pozadí vyprávění a zpřítomněny jsou pouze skrze drobné motivy. Rovněž jsou graficky propojeny ty narativní linie, které se původně jeví jako samostatně se vyvíjející, ale v průběhu vyprávění se ukáže jejich vzájemná příčinná souvislost. Takové narativní linie lze považovat při srovnávání množství souběžných linií v jedné epizodě za jedinou narativní linii. Současně je v tabulce zaznamenána přítomnost cliffhangerů na konci epizody, případně otevřený konec (nezodpovězení důležité narativní hádanky). Tyto mechanismy jsou prostředkem rozrušování epizodické struktury vyprávění.

Titulková sekvence – znovuobjevený žánrový mechanismus

O titulkové sekvenci jsem se vyjádřil jako o jednom z fundamentálních strukturálních prvků televizního narativu, který je svým způsobem promo formátem,⁴⁶⁸ sehrává důležitou roli vzhledem k existenci pořadu v rámci nepřetržitého televizního toku,⁴⁶⁹ bývá příležitostně pojímán jako samostatný text a který současně je také rychlým komunikátorem důležité informace o pořadu samotném. Je-li titulková sekvence minimalizována, zpravidla se potom jedná o případ, kdy je kontrapunktem výrazného příběhového teaseru⁴⁷⁰

⁴⁶⁶ Procedural drama, *Wikipedia* [online], [cit. 18.9.2010], dostupné na [www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Procedural_drama>](http://en.wikipedia.org/wiki/Procedural_drama).

⁴⁶⁷ Mám na mysli takové pořady jako *24 hodin* (24, 2001-2010), *The Killing* (2011), *Útěk z vězení* (Prison Break, 2005-2009) ad. Ačkoli tyto experimenty můžeme označit za trend současné fikční televize, musím zopakovat, že v současné americké a britské televizní kultuře začíná oslabovat a vrací se k jednodušším modelům, umožňujícím snažší vstup do znalostí příběhu i nově přichozím divákům. (Více viz KORDA, cit. 117.). Každopádně české televizní kultura si touto zkušeností ani neprošla, proto by nebylo při setrvání hovořit o návratu, ale spíš o dosavadní odmítání experimentovat se složitější narativními postupy.

⁴⁶⁸ To zmiňuje již John Ellis - viz ELLIS, cit. 76, s. 119-120.

⁴⁶⁹ Raymond Williams v 70. letech použil metaforu televizního toku, k čemuž ho vedla frustrace plynoucí z komunikačního profilu americké televize. Souvislý tok televizních pořadů přerušovaný reklamními vsuvkami a promomateriály naboural Williamsovu potřebu uchopitelného a izolovaného televizního textu v literární tradici (Viz WILLIAMS, cit. ?.) Televize představovala nepřetržitý tok obrazů a zvuků a tuto podobu má do určité míry dodnes, a v tomto smyslu tedy titulková sekvence může sloužit k uchycení pořadu v tomto toku. Funkcí titulkové sekvence je znatelně indikovat začátek pořadu v rámci toku obrazů – a především zvuků. Televizi velmi často v rámci denní rutiny spíš posloucháme, než sledujeme, a právě příznačná titulní (titulková) melodie přivolává diváka k oblíbenému pořadu. Použití hudebního jinglu může také efektivně indikovat návrat k pořadu po reklamním bloku.

⁴⁷⁰ Teaserem rozumím úvodní dějovou pasáž, jejímž smyslem je dostatečně přitáhnout

(*Columbo, Ztraceni /Lost*, 2004-2010/). Vedle obrazových informací je v kompozici titulkové sekvence klíčovým prvkem hudební motiv, jehož funkcí je jednoznačně indikovat pořad jako takový, přičemž je také nositelem emocionálních významů, předjímajících často charakter celého příběhu.

V české předrevoluční televizní krimi se uplatňovalo několik základních typů titulkových sekvencí, především flashforwardová stříhová kompilace záběrů z celé série, respektive z epizody (*30 případů majora Zemana, Případ pro zvláštní skupinu*), vítací sekvence⁴⁷¹ (*Malý pitaval z velkého města*) a také specifická verze artifiční sekvence⁴⁷² - koláž historických fotografií (*Hříšní lidé města pražského, Panoptikum města pražského*). V souhrnu tyto uvedené titulkové sekvence dokladují sdílené tvůrčí vědomí významu tohoto strukturního prvku i jeho rituálních funkcí, včetně schopnosti sekvence vnášet žánrová očekávání (to nazývám žánrovou modulací sekvence). Lze dokonce tvrdit, že právě kriminální žánr v kontextu tehdejší seriálové tvorby vynikal důrazem na formu titulkové sekvence a předznamenával excesivní pojetí, které se v celosvětovém kontextu stalo normou v primetimeové televizi od 80. let (ve smyslu konceptuální práce se stylovými prostředky).⁴⁷³

Na přelomu 80. a 90. let vznikající *Dobrodružství kriminalistiky* nejen dokladují návaznost na uvedený trend, ale přichází dokonce s nebyvalým důrazem na dynamičnost své kompilační titulkové sekvence. Zrychlení stříhu v titulkových sekvencích evokuje dramatictější charakter celého pořadu, poutá pozornost právě ke své dynamice a bývá příslibem důrazu na akci a vypjatější emoce. Oproti předchozím verzím kompilačních sekvencí v kriminálních sériích *Dobrodružství kriminalistiky* zkracují průmětnou délku záběru na 0,9s, což je v kontextu stylového pojetí téměř revoluční.⁴⁷⁴

V průběhu 90. let se česká kriminální tvorba vzdálila od zavedených typů titulkových sekvencí, svého tradičního důrazu na jejich excesivnější modulaci, a tím i unikátní pozice v kontextu domácí televizní produkce. Živé vysílání *Hříchů pro pátera Knoxe* vedlo tvůrce k využití archaického modelu úvodního

pozornost diváka a zabránit mu například v přepnutí na jiný kanál.

⁴⁷¹ Vítací sekvence zpravidla uvozuje epizodu výjevy, které se v příběhu samotném nevyskytují. Stylově bývá totožná se zbytkem celého pořadu a jejím cílem je představit širší komunitu postav. V jinak žánrově definovaných pořadech to zpravidla bývá scéna, v níž postava prochází prostředím, zdraví sousedy či s nimi vstupuje do jiného typu interakce. V případě kriminálních žánrů to je příchod vyšetřovatelů na policejní stanici a jejich shromáždění zpravidla při raním reportu.

⁴⁷² Taková sekvence nepracuje s materiálem, který je součástí samotného vyprávění, ale takovým, který vznikl jen a pouze pro účely titulkové sekvence. Více o různých typech titulkových sekvencí viz *Tv.tropes & idioms* [online], [cit. 5.8.2010], dostupné na [www.<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TitleSequence>](http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TitleSequence).

⁴⁷³ Srovnávám v případě československé televizní tvorby kriminální žánr s nejnámějšími televizními díly té doby, u nichž byla stylizace titulové sekvence skutečně spíše výjimečné. Srovnejte s takovými seriály jako *Okres na severu* (1980), *Dobrá voda* (1982), *Velké sedlo* (1985), *Inženýrská odysea* (1979), *Druhý dech* (1988), *F. L. Věk* (1970), *Muž na radnici* (1976), *Nejmladší z rodu Hamrů* (1975), *Synové a dcery Jakuba Skláře* (1985), *Gottwald* (1986), *Plechová kavalerie* (1979)

⁴⁷⁴ Průměrná délka záběru v titulkové sekvenci: *30 případů majora Zemana* – 3.9s, *Hříšní lidé města pražského* – 6.6s, *Malý pitaval z velkého města* – 9.7s, *Panoptikum města pražského* – 4.8s, *Případ pro zvláštní skupinu* 1.8s.

slova autora, kterému předchází velmi jednoduchý černobílý titulek ryze informativního rázu. Černý podklad titulků se v závěru grafické sekvence ukáže být záběrem na opěradlo křesla režiséra, přičemž kamera poté přerámuje odzoomováním na polodetailní záběr hovořícího režiséra Kleina (Obr. 195-198). Uvedený postup motivovaný živým přenosem má ve volném pokračování *Hříchy pro diváky detektivek* především funkci aluze. Je tu ale narušena původní jednoduchá grafická podoba černobílého titulku, který je nyní začleněn do prvního záběru příběhového jádra, následujícího po úvodní promluvě režiséra. Také v *Detektivovi Martinu Tomsovi* nalzáme podobně žánrově bezpříznakovou sekvenci v podobě klíčování titulku do úvodního záběru (tedy nic, co by evokovalo maskulinní a akční formát pořadu). Obecně tedy lze říci, že titulková sekvence přestala sehrávat roli žánrového indikátoru a naopak se prosadila „anti-excesivní“ forma spoléhající pouze na unikátní logotyp, případně hudební motiv. Toto tvrzení podporují i *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak* a jejich jednoduchý retro logotyp (grafika ovšem není odkazem na dobu, v níž se příběh odehrává, ale na styl 60. let - přejímá původní logotyp obálky Škvoreckého knihy *Babylónský příběh* /Obr. 199-200/). Podobně jako v případě *Hříchů pro pátera Knoxe* zde komunikuje především hudební motiv, přecházející z původně dramatického orchestrálního nástupu v grotesku evokující klavírní part. Také *Na lavici obžalovaných justice* sází na naléhavý orchestrální hudební motiv, dokreslený sérií záběrů představujících pro epizodu klíčové postavy, jejichž obraz „zamrzne“ ve stopzáběru. Tento postup byl typický pro televizní styl 80. let, a v 90. letech byl obecně používán spíše jako koncepční odkaz na toto období či v rámci parodií. To samozřejmě není případ této série, nicméně uvedená poznámka z dějin televizního stylu dobře demonstruje spíše oslabenou pozici, kterou v rámci televizní krimi 90. let zaujímal titulková sekvence coby specifický komunikační nástroj televizní narace.

Důraz na titulkovou sekvenci coby mechanismus komunikující žánr (včetně budování očekávání, rituálního „všívání“ diváka do doby a atmosféry diegetického světa i světa média jako takového⁴⁷⁵) tak reprezentují především *Četnické humoresky*, které se na začátku nového tisíciletí vrací k tradičnímu modelu flashforwardové kompilace kladoucí důraz na prezentaci žánrových ikonografických motivů (uniformy, honičky, střety s pachateli, pískání četnické píšťalky) a na zvýraznění mixu vážných a humorných emocionálních struktur příběhu (vedle dramatických obrazů jsou to i humorné a romantické výjevy,

⁴⁷⁵ Ať už mají úvodní titulky jakokoli podobu, mohou fungovat v rámci televizního textu jako rituální prvek. V tradičním televizním vysílacím schématu se nový díl denního seriálu objevuje každý pracovní den, u primetimeových seriálů s týdenní frekvencí. V každém z obou případů má titulková sekvence potenciál rituálního uvedení diváka nejen do světa příběhu, ale také uvedení do světa televize. Je subtilním přechodovým bodem mezi světem každodennosti a televizním světem. V kontextu divadla takto funguje odložení si svrchníku v šatně či roztažení opony, ve filmu zase již zhasnutí světel v sále. Právě proto především ambiciózní televizní projekty kladou tak zvýšenou pozornost na titulkovou sekvenci. Právě ona má diváka přenést z kontextu jeho každodenních starostí do časoprostoru televizních hrdinů, jejich peripetií a jimi obývaného světa. Na toto vše má titulková sekvence zpravidla prostor od deseti do devadesáti vteřin.

Obr. 201-204).⁴⁷⁶ Takový obrat k intenzivnější žánrové modulaci titulkové sekvence, tedy návrat k dávné tradici české televizní krimi, v průběhu druhé porevoluční dekády potvrzuje i *Eden*. Dynamický funky hubební motiv souzní s velmi rychlým střihem (průměrná délka záběru je 0,7 s), akční směřování série evokují i další grafické prvky (u některých záběrů je použita maska připomínající utržený papír, logotyp je rozrušený podélnými prasklinami), stejně jako tematické motivy - honičky, rvačky, záběry na nůž, střelba, přítomen je i buddy motiv (Obr. 205-210). Zneklidňující atmosféru sekvenci dodává i imitace poškrábaného filmového materiálu či „textura“ obrazu připomínající textilní filtr před objektivem. V duchu explicitní žánrové modulace je natočena i titulková sekvence *Kriminálky Anděl*. Disponuje precizně budovaným rytmem, kdy rapidmontáž akčních záběrů zpomalí v momentě představení odvážného hrdiny (průměrná délka záběru je tu dokonce 0,6s)⁴⁷⁷, tematizuje prostředí, do něhož je příběh zasazen, odkazuje na forenzní prvky vyšetřovacích procedur, vnáší ikonografické prvky policie a ekonomicky představuje základní charakteristiku hrdinů (šéf rozvážně kráčí se zbraní v ruce, buddy dvojice běží a také míří zbraněmi, psychologka Jana si píše poznámky a „hloubá“, informatik Ruda sedí u počítače a coby nositel humoru dělá humornou grimasu /Obr. 211-225/). Titulková sekvence je nositelem žánrových očekávání a stává se tak velmi výraznou součástí žánrového narativu.

V novějších kriminálních sériích (v rámci období, o něž se zajímá tato práce) tedy dochází k rehabilitaci žánrové modulace titulkové sekvence, v průběhu 90. let víceméně nevyužívaného mechanismu.

Postskriptum: autorské charakteristiky jako projev duálního systému

Ačkoli součástí metodologie žánrových přístupů je eliminace konceptu autora (auteura) coby principu členění diskurzu televize, v případě české varianty kriminálního žánru se může jevit zájem o propojení kategorie žánru a konkrétních tvůrců jako zajímavý krok. V televizním médiu je koncept autorství z různých důvodů značně oslaben.⁴⁷⁸ V případě sériových televizních pořadů není obecně tolik akcentován význam režiséra, který naopak sehrává významnou roli při kritickém uchopování diskurzu kinematografie. Mnohdy režisér ani nefiguruje v titulcích na dominující pozici, jak je tomu v kinematografii. Pokud existuje v rámci současného kritického přístupu k televizi tendence někomu přisuzovat autorství, pak je to často postava producenta, scenáristy (tvůrce námětu) či tzv. „tvůrce“ (creator), který v sobě

⁴⁷⁶ Titulkovou sekvenci *Hříšných lidí města brněnského* jsem detailněji rozebíral v kapitole věnované tomuto pořadu. Snažil jsem se pojmenovat problém mechanického opakování půdovního modelu.

⁴⁷⁷ Například průměrná délka záběru v titulkové sekvenci náhodně vybraných epizod činila u seriálu *Kriminálka Las Vegas* a *Beze stopy* 0.5 s, *Sběratelé kostí* 0.7 s, *Myšlenky zločince* 1.4 s.

⁴⁷⁸ Televize jako médium se v obecném povědomí vzpírá se romantické představě o „trpícím“, tvůrci, do hry vstupuje vysoká institucionalizovanost televize odvíjející se od principu technicky složitýho systému distribuce a programování. Viz BUTLER, cit. 2, s. 429-430.

kombinuje elementy obou jmenovaných – je autorem konceptu, vybírá některé herce a štáb, jedná s televizními společnostmi apod. Ačkoli je současná standardní televizní tvorba výsostně kolektivním dílem, na němž průběžně participuje mnoho scenáristů, režisérů a dalších klíčových tvůrčích pracovníků, vykazují televizní pořady někdy až překvapivou formální konzistenci. Zdeněk Holý za klíčový element považuje nastavení „produkčních standardů”,⁴⁷⁹ a to zpravidla osobou producenta/tvůrce, který velmi často režíruje úvodní epizody či se v průběhu natáčené řady nárazově vrací na post režiséra.⁴⁸⁰ Do velké míry to platí i pro formát tzv. mini-sérií,⁴⁸¹ ovšem tam se přeci jen viditelněji prosazuje role režiséra, který díky omezenému počtu dílů přejímá kontrolu nad celým procesem natáčení a autorská kontrola tak bývá přisuzována velmi často právě jemu (jak na úrovni marketingové strategie, tak kritiky a logicky tedy často i samotnými diváky).

V případě české televizní kultury se navzdory výše řečenému v důsledku historického vývoje usadila kritická perspektiva autorství i na poli seriálové fikce. Odborná i populární reflexe dlouhodobě zohledňovala konkrétní scenáristy a režiséry, skrze které se snažila definovat tzv. klasický český seriál.⁴⁸² K zajímavé situaci došlo na poli kriminální seriálové fikce, kde se již v předrevolučním období etablovala relativně omezená skupina režisérů, kterým bývá přisuzována autorská zodpovědnost za konkrétní projekty. A tito režiséři také zosobňují autorskou kontinuitu předrevolučního a raného porevolučního krimi žánru (viz Tabulka č.1). Jestliže ovšem v této práci vycházíme z analýzy televizního textu, je důležitou otázkou, zda a případně jak se tyto strategie zvýznamňování autorství projevují i na úrovni samotné textury pořadu.⁴⁸³

Hlavním nástrojem artikulace autorství je titulková sekvence. V předrevolučních pořadech je z tohoto hlediska jednoznačnou autorskou postavou režisér, někdy v kombinaci se scenáristou. Příkladem může být sekvence z *30 případů majora Zemana*, v níž je jméno režiséra Sequense st. zařazeno na samý závěr (místo typicky rezervované pro zvlášť významného člena štábu). Jeho jméno se dokonce objevuje s velkou časovou prodlevou od ostatních titulků, čímž je podtržen režisérův význam. Podobný mechanismus nalezneme u většiny relevantních pořadů (*Hříšní lidé města pražského* /Obr. 226-227/, *Malý pitaval z velkého města* ad.), jindy není úvodními titulky

⁴⁷⁹ HOLÝ, Zdeněk. Editorial č. 65 – Kdo režíruje seriály? *Cinepur* 17, 2009, č. 65. ISSN 1213-516X.

⁴⁸⁰ U současných zahraničních kriminálních sérií jsou postavy režisérů zpravidla upozaděné, je to jméno producenta Stephena Bochcoa, Jerryho Bruckheimera či výkonných producentů Ridleyho a Tonnyho Scotta, které jsou zmiňovány v souvislosti s takovými televizními pořady jako *Policajti z Hill Street*, *Policie New York*, *Kriminálka Las Vegas*, *Beze stopy* či *Vražedná čísla*.

⁴⁸¹ Viz kapitola Formy seriality.

⁴⁸² Dlouhodobě zvýznamňovanou figurou je Jaroslav Dietl, jmenovat lze řadu dalších: Jiří Hubač, František Filip, Karel Smyczek, Václav Vorlíček, Jiří Adamec ad. Autorství je traktováno odbornou kritikou i v marketingových strategiích samotných televizí.

⁴⁸³ Nemyslím tím tedy uplatnění logiky autorského přístupu, který by si vynutil přepracovat korpus analyzovaných pořadů či zohledňovat životní trajektorie uvažovaných autorů. Jde mi čistě o přihlášení se textu k určité autorské stopě.

zmíněn dokonce nikdo jiný než scenárista a režisér (*Ve znamení Merkura*). Figura režiséra může být v porovnání s ostatními členy štábu posílena ještě výraznějším grafickým zpracováním písma a jeho velikostí (Moskalykovo jméno v *Dobrodružstvích kriminalistiky* /Obr. 228-229/).

V 90. letech taková stylová a grafická artikulace auteurské povahy sérií až na jedinou výjimku pokračuje, pořady jsou také vždy projektem jednoho režiséra, jenž často stojí i za scénářem (*Hříšní lidé města brněnského*, *Četnické humoresky*, *Na lavici obžalovaných justice*, *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak*), *Hříchy pro pátera Knoxe* a *Hříchy pro diváky detektivek* jsou dokonce samotným autorem uvedeny. K posunu dochází v sérii *Eden*, která staví do středu zájmu otevírací sekvence samotné postavy a jejich představitele, především pomocí série detailních záběrů tváří a zobrazení postav v určité probíhající akci. Až souběžně s již rozvíjejícím se „případem týdne“ se objevuje název epizody a jméno scenáristy a režiséra, to vše v graficky umírněnějším stylu, připoutávajícím jméno autora k aktuální epizodě (Obr. 230-232). S takřka „odautorizovaným“ tvarem přichází až *Kriminálka Anděl*, jež v úvodu každé epizody věnuje prostor centrálním hrdinům. Zobrazuje je v několika typech akcí, které je charakterizují, vizuálně je zdůrazněn herecký představitel. Poté končí tradiční titulková sekvence a podobně jako v *Edenu* jsou souběžně s příběhem představeni ještě zbylí členové štábu, od herců ve vedlejších rolích po režiséra, jehož jméno je komunikováno v již proporcčně nenápadném grafickém provedení. (Obr. 233).

Z výše uvedeného vyplývá několik zjištění. Předrevoluční kriminální série vždy silně inklinovaly k prezentaci režisérů jako autorských figur,⁴⁸⁴ což přetrvává v porevoluční tvorbě vznikající v produkci veřejnoprávního kanálu. V rámci této stanice bývá realizace projektů cíleně směřována do rukou jednoho režiséra, nicméně okruh oslovovaných režiséřských osobností zůstává relativně omezený (za unikátní lze považovat fakt, že devět desetin žánrové předrevoluční produkce je dílem čtyř uvedených režisérů /Sequens st., Dudek, Moskalyk, Klein/, a pokud bychom vzali český kriminální žánr v souhrnu do roku 2009, tak těmto režisérům lze režijně připsat prakticky tři čtvrtiny realizovaných pořadů⁴⁸⁵). Právě moment režijní realizace byl také v rámci titulkových sekvencí zvláště zdůrazňován. Nutno dodat, že toto obecně není v rámci žánru standardem – primárně je pozornost poutaná k centrálním postavám (od *Columba* přes, *To je vražda, napsala* až po *Kriminálku Las Vegas*). V kontextu kriminální žánrové tvorby posledních let můžeme hovořit o odklonu samotných producentů od zdůrazňování pořadů coby autorského projektu, a naopak o prosazení se textuální sebe prezentace pořadů jako anonymního žánrového prostoru, kladoucího důraz primárně na své postavy (což má vliv na recepci i kritickou reflexi pořadů). Kolektivní povaha tvůrčí

⁴⁸⁴ Skrze různé postupy na úrovni titulkových sekvencí, ale ne nutně pouze touto formou. Analýzy kontextuálních úrovní je mimo záměry a metody této práce.

⁴⁸⁵ Pokud hovořím o poměrech realizovaných pořadů, vycházím ze součtu natočených epizod, nikoli realizovaných projektů (jejich rozsah se pohybuje v intervalu 4-39 epizod). Antonínu Moskalykovi režijně připsala 6 epizod závěrečné řady jeho dcera Moskalyková-Solo, která po jeho smrti tuto řadu režijně převzala (viz HRUŠKOVÁ, Michaela. Pavlína Moskalyková: Od rebelantství k partnerství. *Týdeník televize*, 2006, č. 20. ISSN 1210-728X.).

práce na *Kriminálce Anděl* má samozřejmě za následek mnohem menší zájem kritiky o autorské komentáře, pokud se k tomuto zdroji výroků uchyluje, je klíčovou osobou spíše kreativní producent.⁴⁸⁶ V tomto ohledu tedy posledně jmenovaný pořad sblíží českou žánrovou televizní tvorbu se systémem tzv. *produkčního standardu*.

V již jednou citovaném komentáři si Zdeněk Holý pokládá rétorickou otázku týkající se autora a ptá se, „zda je možné takovou pozici u seriálu jako vyhraněně kolektivního díla ustanovit (...) a zda seriály vůbec podobný glejt umění potřebují.“⁴⁸⁷ Pojmenovává tedy, tak jako mnozí před ním, vztah mezi schopností přisoudit televiznímu pořadu autorství a schopností přisoudit dílu status umění.⁴⁸⁸ V tomto kontextu je zajímavé, že prakticky u všech kriminálních sérií natočených ve stanoveném období a pocházejících z produkce veřejnoprávní České televize je pořadem samotným zvýrazněna jeho *autorská povaha*, evokující charakteristiky „kvalitní televize“⁴⁸⁹ s autorskou vizitkou. Taková produkce obecně nese stopu kvality kinematografického díla či je spojována s tím, co Kristin Thompson nazývá „uměleckou televizí“.⁴⁹⁰ Dovolím si tedy formulovat hypotézu, že v souvislosti s původní televizní produkcí vznikající v rámci duálního systému vysílání lze hovořit také o *duální artikulaci kriminálního žánru*. Oproti strategii *produkčních standardů* uplatňované v žánrové tvorbě komerčních televizí (jejími textuálními a marketingovými prvky) se doposud uplatňuje v kontextu veřejnoprávního média prakticky dominantně princip *autorské televize*.

Je nutné samozřejmě do budoucna sledovat, nakolik bude tento trend trvalý a jestli bude tedy možné stále ho vnímat jako jednu z charakteristik české žánrové televize. Bohužel reprezentuje původní tvorbu komerčních televizí ve vymezeném období pouze jeden pořad. Každopádně dva nové pořady České televize z vysílací sezóny 2010/11 nabízí zajímavé, i když místy protichůdné argumenty. Za projektem *Ach, ty vraždy!* opět stojí „autor“ na postu scenáristy a režiséra, přičemž v rámci titulkové sekvence je vizualizací jeho jména věnováno násobně víc času než hlavní postavě. *Kriminálka Staré Město* je opět spojena s jménem jednoho režiséra, webové stránky série obsahují rubriku „rozhovor s režisérem“ a v promo a dalších marketingových materiálech je na tento produkt systematicky vázané jméno režiséra Sebechlebského. Ovšem v

⁴⁸⁶ SPÁČILOVÁ, Mirka. Kriminálka si drží věčný styl i v druhé řadě. *iDnes.cz* [online], 8.3.2010, [cit. 23.8.2010], dostupné z [www: <http://kultura.idnes.cz>](http://kultura.idnes.cz); ULMANOVÁ, Lucie. Chýlková střídá Freje, Kriminálku Anděl čekají změny. *Týden.cz* [online], 20.4.2010, [cit. 20.8.2011], dostupné na [www: <http://www.tyden.cz>](http://www.tyden.cz).

⁴⁸⁷ HOLÝ, cit. 128.

⁴⁸⁸ Například THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. 1st edition. New York: Continuum, 1996. ISBN 0-815-60504-8; CREEBER, cit. 13, s. 36-38.

⁴⁸⁹ K diskuzi o pojmu „quality TV“, viz FEUER, Jane. HBO and the Concept of Quality TV. In McCABE, Janet – AKASS, Kim. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. 1st edition. London: I. B. Tauris&Co, 2007. s. 145–157. ISBN 978-1-84511-510-4; THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. 1st edition. Cambridge and London: Harvard University Press, 2003. s. 107-110. ISBN 0-674-01087-6.

⁴⁹⁰ Kristin Thompson jako příklady umělecké televize zmiňuje „Lynchův“ seriál *Městečko Twin Peaks*. (Tamtéž.)

titulkové sekvenci již dochází k relativnímu upozadění tvůrců oproti postavám a žánrové charakterizaci.

6. ZÁVĚR

Obecným cílem této práce bylo přispět k zatím skromnému tuzemskému kritickému zájmu o oblast fikční televize z perspektivy humanitních věd, tedy rozšířit povědomí o u nás opatrně se formujícím oboru televizních studií. Text měl ambici přijít se zobecňujícími závěry o povaze televizních kriminálních sérií v české porevoluční produkci a případně otevřít některé nové otázky pro další zájem o tuto produkci. Na cestě k takové závěrečné syntéze poznatků bylo samozřejmě nutné naplnit celou řadu dílčích úkolů. Za jeden z prvních jsem, s ohledem na dosavadní malý zájem o téma televizní krimi, považoval přehledné shrnutí dostupné literatury věnující se kritice tohoto žánru. Hlavním zdrojem byly anglicky psané publikace a studie, které jsou určující pro současný stav oboru televizních studií.⁴⁹¹ Takový souhrnný přehled podle mého názoru doposud chyběl, a proto věřím, že může dobře posloužit pro případný další odborný zájem o kriminální žánr. Literaturu jsem rozčlenil do několika základních kategorií podle dominujícího metodologického charakteru konkrétních publikací (historické studie, strukturalistické studie, psychoanalytický přístup a feministická teorie, multidiskurzivní přístupy). Tento souhrnný přehled výmluvně demonstruje metodologickou pluralitu, která navzdory vlnám popularity některého z přístupů panuje v celém oboru televizních studií.

Jedním z úvodních úkolů práce bylo také zpřesnit užití některých termínů, které lze vnímat jako fundamentální pro oblast televizního média a především jeho fikčních forem, přesto jsou však tyto termíny v českém kontextu užívány nejednotně či vůbec.⁴⁹² Soustředil jsem se primárně na dvě oblasti - formy seriality a strukturní prvky televizního příběhu. Ačkoli je v tuzemském, především žurnalistickém, prostředí zvykem všechny televizní pořady překračující rámec jednoho izolovaného textu označovat za seriál (či termínem seriál dokonce označovat svébytný žánr), v této práci jsem se rozhodl využít termínů etablovaných v anglo-americkém prostředí a rozlišovat mezi formami seriálu, série, mini-série, antologie a izolovaného pořadu (televizní inscenace či film). Ačkoli tyto termíny představují svým způsobem ideální formu celkového uspořádání televizního pořadu, mají podle mnohých teoretiků stále svou vypovídající hodnotu⁴⁹³ a mohou také pomoci registrovat vnitřní pohyb a tendence na poli konkrétních žánrů. Jelikož oblast kriminální fikce inklinuje především k uvedené formě série a k epizodické struktuře, věnoval jsem prostor také představení rozšiřujícího konceptu pěti narativních prototypů televizní série,⁴⁹⁴ zpřesňujícího varianty uspořádání epizody i celé sezóny – od modelu neprovázaných, zcela soběstačných epizod až po polycentrický model

⁴⁹¹ Navzdory tomu, že téma televizní fikce se stále více prosazuje i v německojazyčné oblasti. Viz cit. 11.

⁴⁹² Fakt, že některé termíny nejsou v česky psaných studiích užívány, ovšem nedokazuje jejich neúčinnost. Tento dojem vychází spíše z velmi omezeného počtu studií i omezeného repertoáru témat, kterým se tyto studie věnují.

⁴⁹³ CORNER, cit. 118; BUTLER, cit. 2 ad.

⁴⁹⁴ NDALIANIS, cit. 114.

série vykazující prvky serializovaného narativu. Pro televizní vyprávění jsem si také stanovil soubor hlavních strukturních prvků⁴⁹⁵ a z nich jsem zvýznamnil především titulkovou sekvenci coby funkčního komunikátora žánrové podstaty pořadu. Právě titulkové sekvenci jsem následně věnoval prostor i v analytické části práce.

Přehledová kapitola věnovaná existující odborné literatuře mimo jiné naznačila, že samotný termín kriminální fikce je relativně široký a v kritickém diskurzu nejednoznačně ukotvený. Proto byla třetí kapitola zaměřena na vytvoření pracovního modelu kriminálních televizních pořadů. V jejím úvodu jsem detailněji představil nejtypičtější definiční prvky kriminálního žánru (postava, prostředí, ikonografie, narativ a téma) a následně jsem se pokusil za využití těchto prvků žánr televizní krimi dále rozčlenit. Jako hlavní mechanismus jsem zvolil zohlednění profesního statusu hlavního protagonisty (individuálního či kolektivní figury). Příslušnost či vztah hrdiny k různým institucím hájícím právo a pořádek zakládá soubor významů vázaných na proces de/mytizace těchto institucí a jejich činnosti, stejně jako determinuje další formální aspekty pořadu. V tomto smyslu jsem kriminální fikční drama rozčlenil na několik subkategorií a pro každou z nich jsem se pokusil stanovit základní konvence, které lze považovat za dlouhodobě přítomné a které jsou nejčastěji traktovány v odborných studiích rozebíraných v druhé kapitole. První subkategorii kriminální fikce – detektivní drama – jsem ještě dále rozčlenil na příběhy s amatérským detektivem, soukromým očkem a zástupcem jiné investigativní profese a představil jsem další významy a formální charakteristiky vyplývající z těchto zpřesňujících kategorizací. Podobně jsem postupoval v případě policejního dramatu, u něhož jsem specifikoval čtyři varianty: příběh s uniformovanými příslušníky v centrální roli, dále s neuniformovanými policejními detektivy, s vědeckými experty zaměstnanými u policie a na závěr s experty spolupracujícími na základě volného kontraktu. To vše opět s cílem popsat některá specifika formálního uspořádání i souboru významů vázaných na takový typ vyprávění a postav. Vedle dvou dominantních subžánrů (detektivního, policejního) jsem dále představil i charakteristiky soudního a právního dramatu, špionážních příběhů, gangsterského a vězeňského dramatu. Jako zvláštní kategorii jsem uvedl subžánr hybridní krimi, tedy variantu kombinující schémata různých, v danou dobu etablovaných žánrů. Ačkoli celkové pojetí kriminální fikce jako takto široké kategorie není zcela obvyklé, oporu jsem našel i u některých dalších autorů.⁴⁹⁶ Výslednou pracovní taxonomii ovšem lze považovat za původní, samozřejmě přizpůsobenou účelům této práce. Díky ní jsem každopádně mohl stanovit soubor pořadů, které byly předmětem následující analytické části práce.

V této čtvrté části jsem přistoupil k analýze celkem deseti televizních sérií, které byly uvedeny ve stanoveném období 1989-2009. Hlavním cílem bylo

⁴⁹⁵ Uvedl jsem teaser, recap, titulkovou sekvenci, flashforwardovou koláž, příběhové jádro, mini-klimax, mini-cliffhanger, závěrečný cliffhanger, „dovětek“, kombinovaný se závěrečnými titulky a upoutávku na příští díl či epizodu.

⁴⁹⁶ Např. RAFTER, cit. 95.

nastínit povahu a vývoj žánrové formy českých televizních krimi sérií v tomto časovém intervalu. Vzhledem k velkému rozsahu celého souboru měla kapitola povahu textuální analýzy s důrazem na dříve uvedené typické konstituenty kriminálního žánru. U každého z pořadů jsem zohledňoval jeho narativní uspořádání, symbolickou konstrukci protagonistů či antagonistických postav, práci s mizanscénou (především pak prostředím), případně další prvky sehrávající významné funkce v každém konkrétním pořadu. K pořadům jsem vztahoval také termíny a koncepty důležité pro současnou televizi (excesivní styl, sebereflexivita) či přímo žánrové pořady (intertextualita). Vzhledem k principům žánrového přístupu mi samozřejmě šlo o popis a interpretaci pořadů, nikoli o jejich kvalitativní hodnocení.

V analýzách stanovené hlavní znaky pořadů i srovnání sérií s pracovními „ideálními“ subžánrovými modely mě nakonec vedly k pokusu zformulovat několik charakteristických rysů českého televizního krimi žánru, tedy popsat jeho „národní variantu“ na základě významnějšího výskytu či absence určitých formálních prvků a postupů. Mezi tyto nejviditelnější charakteristiky české porevoluční krimi jsem zařadil neviditelnost moderní uniformované policie a příklon k retro žánru. Tyto charakteristiky interpretuji jako jednu z únikových cest žánru, umožňující na jedné straně vyhnout se vizualizaci represivních složek v jejich symbolicky explicitních podobách, a tím předejít potenciální kontroverzi (dané angažováním této složky v listopadových událostech roku 1989 a i nadále trvajícím nízkým hodnocením policie veřejností), na straně druhé lze tuto strategii vnímat jako součást dlouhodobé idealizace meziválečného Československa, probíhající i mimo samotný krimi žánr. Retro ladění pořadů je také jedním z mechanismů systematického odlehčování zápletek, které jsem uvedl jako druhou opakovaně pozorovanou vlastnost. Tuto komplexní charakteristiku české krimi posiluje dále využívání hudebních vsuvek ve funkci odlehčující atrakce a zmnožení „příležitostí ke smíchu“⁴⁹⁷. Další tři ze mnou stanovených typických vlastností žánru se váží na úroveň postavy, respektive její konstrukce a pozice ve vyprávění. V prvním případě se jedná o dlouhodobé upozadění ženských vyšetřovatelek a téměř skokovou změnu v tomto trendu na samém závěru mnou sledovaného období (což stvrzují mnohé pořady za jeho horizontem). Druhým případem je viditelná proměna konstrukce figury podnikatele a jeho funkcí ve vyprávění – od nositele apriori negativních a podezřelých konotací až po mnohem širší a pluralitnější spektrum významů, včetně pozice „ryzí“ oběti. Třetí charakteristiku odvozují nakonec od postavy mužského vyšetřovatele, přesněji řečeno se jedná o trvale přítomný vylučující se vztah mezi figurou mužského hrdiny a figurou domova/rodiny. Do souboru typických vlastností porevoluční krimi jsem dále zařadil stabilní definici a pálování policejního aparátu, čímž mám na mysli vyloučení elementů problematizujících institucí na úrovni personálního obsazení, nakládání s pravomocemi, vztahování se k interním předpisům, vnitřních sporů a disfunkcí apod. Na závěr přehledu charakteristik české krimi jsem uvedl ještě jednoduchou strukturaci celkového vyprávění (dominující epizodičnost a popírání v mezinárodním kontextu stále častějších

⁴⁹⁷ Viz BUONANNO, cit. 13.

komplexních způsobů vyprávění) a vytěsnění a následné znovuoobjevení titulkové sekvence coby přímočarého komunikátora žánrového kontextu pořadu. S vědomím metodologických limitů této práce jsem nakonec coby postskriptum uvedl ještě autorskou charakteristiku české žánrové produkce z dílny České televize. Je prvkem odlišujícím ji od původní tvorby jiných tuzemských televizí, významnou součástí marketingových strategií a dalších úrovní recepce a je doložitelná i některými textuálními nuancemi, například na úrovni titulkových sekvencí. Tyto výše uvedené a stručně shrnuté vlastnosti tedy prezentují coby projevy české varianty televizních kriminálních sérií v období 1989-2009. Považuji je nikoli nutně za unikátní a odlišné v porovnání s jinou národní produkcí (to by si vyžádalo jiné metody zkoumání), ale přinejmenším za charakteristické vlastnosti.

Za vedlejší produkt celé práce lze pochopitelně považovat i soubor otázek a problémů, které byly v textu otevřeny a naznačeny, ale vzhledem k zvolené metodologii na ně nebylo možné reagovat. V některých z nich snad spatří případní čtenáři této práce inspiraci.⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ Za zajímavé například považuji u vybraných pořadů detailněji analyzovat okolnosti vzniku, včetně forem participace samotné instituce policie při přípravách, realizaci a případné testovací projekci těchto pořadů. V práci jsem se také v závěru dotkl v televizi neobvyklého spojení žánru a autora, což opět otevírá možnost pro metodologický posun a zkoumání některých pořadů v intencích autorského přístupu, tedy pro hledání významných souvislostí pořadů s dalšími televizními díly těchto autorů. Zvláštním fenoménem televize je také princip znovuuvádění populárních pořadů (tzv. rerun), což generuje otázky týkající se proměn čtení novými diváky či povahy diváckých praktik spojených s opakovaným sledováním sériových narativů. Ale budoucí výzva je zřetelná i v případě, že se nebudeme snažit na téma českých porevolučních kriminálních sérií uvalit jinou metodologickou perspektivu. Pro práci jsem vymezil pevný časový rámec ohraničený vysílací sezónou 2009/2010 a od té doby v české produkci vznikly dvě další kriminální série a do vysílání se právě v tuto chvíli chystá i v pořadí teprve druhá série natočená mimo veřejnoprávní televizi. Platnost některých závěrů této práce tedy bude do budoucna nutné hodnotit i v kontextu dalších vznikajících pořadů.

7. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

Tabulky

Tabulka č. 1

Název pořadu	Rok uvedení	Režie	Počet dílů
Advokátní poradna	1963	Miloslav Zachata	?
Vědecké metody poručíka Borůvky	1967	Pavel Blumenfeld	4
Hříšní lidé města pražského	1969-1970	Jiří Sequens st.	13
30 případů majora Zemana	1976-1980	Jiří Sequens st.	30
Ve znamení Merkura	1978	František Filip	5
Malý pitaval z velkého města	1982, 1986	Jaroslav Dudek	15
Panoptikum města pražského	1986	Antonín Moskalyk	10
Případ pro zvláštní skupinu	vyrobena 1988 (neodvysíláno)	Jaroslav Dudek	6
Případy podporučíka Haniky	1989 (neodvysíláno)	Dušan Klein	6
Dobrodružství kriminalistiky	1989-1993	Antonín Moskalyk	26
Hříchy pro pátera Knoxe	1992	Dušan Klein	10
Hříchy pro diváky detektivek	1995	Dušan Klein	10
Detektiv Martin Tomsa	1995-98	Vladimír Kelbl, Rudolf Tesáček, Václav Matějka, Marcel Dekanovský	18
Na lavici obžalovaných justice	1999	Martin Hollý ml	13
Hříšní lidé města brněnského	2000	Jiří Sequens st.	
Případy detektivní kanceláře Ostrozrak	2000	Karel Smyczek	6
Četnické humoresky	2001,2003,2007	Antonín Moskalyk, Pavlína Moskalyková (3. řada)	39
Eden	2005	Petr Nikolaev, Jiří Chlumský	6
Kriminálka Anděl	2008,2010-?	Róbert Švejda, Peter Bejbak, Gejza Dezorz / Ivan Pokorný, Jiří Chlumský, Dan Włodarczyk	16

Tabulka č. 2

HŘÍCHY PRO PÁTERA KNOXE

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
cliffhanger/otevřený konec	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
případ: vražda režiséra	■									
milostné zklamání Adamové	■						■		■	
sblížení Adamové a vyšetřujícího policisty	■			■	■	■	■		■	■
přátelství Adamové a striptérky Zuzany		■	■	■					■	
případ: vražda ženatého svůdce		■	■						■	
sblížení Zuzany a policisty Kolína		■	■						■	
případ: vražda pana Jandáka			■	■						
případ: zapálení vily podnikatele				■	■					
případ: vražda podnikatele a modelky					■	■				
případ: úraz zpěvačky a vražda jejího známého						■	■			
případ: krádež kuffíku a dvojité vražda							■	■		
případ: dvojité vražda na filmovém natáčení								■	■	
setkání Adamové s bývalým spolužákem novinářem								■		
případ: vražda spisovatele										■

HŘÍCHY PRO DIVÁKY DETEKTIVEK

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
cliffhanger/otevřený konec	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
případ: vražda učitelky baletu	■									
případ: vražda německého podnikatele		■								
případ: vražda modelky Taniy			■							
koketování Ragánka a Dáši				■		■				
případ: pohřešovaný podnikatel				■	■					
případ: vražda architekta					■	■				
případ: smrt mladé dívky						■	■			
případ: vražda majitele herny							■	■		
domnělá vražda fotografa, vydíraná úřednice								■	■	
případ: znásilněné a zavražděné dívky									■	■
vražda paní Huspekové a bytné										■
manželka komisaře Kolína podezřívající ho z nevěry										■
případ: vražda v luxusním hotelu										■
případ: restituentka a vražda její asistentky										■

DETEKTIV MARTIN TOMSA

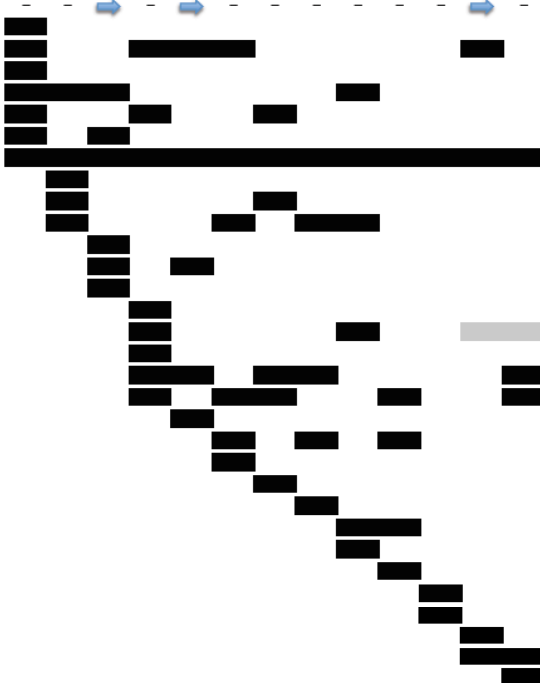
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
cliffhanger/otevřený konec	-	-	-	-	-	➔	-	-	-
konflikt Tomsy a Zacha, vztah bratrů a otce	■								
vztah Tomsy a jeho sestry	■								
případ: vyšetřování výhrůžek podnikatelovi	■								
Tomsův nový milostný poměr		■							
případ: policie šetří vykradené zlatnictví			■						
případ: podezření z nevěry				■					
případ: zcizené mince					■				
Tomsova spojka pomáhá svému bratrovci s dluhy						■			
případ: obchody ruské mafie							■		
problémy majitele hotelu, jeho vztah s rodinou								■	
případ: vražda kunsthistoričky Anděly									■
Veroničin vztah s matkou									■
případ: činnost gangu kuplířů, Veronika									■
případ: policie vyšetřuje loupežnou vraždu v lékárně									■
případ: tomsa vyšetřuje manželské problémy									■
případ: vyšetřování domnělé sebevraždy									■
případ: policie vyšetřuje vraždu lékaře									■
Tomsa navazuje vztah s lékařkou									■
vyšetřování automobilové havárie a celního podvodu									■
milostný poměr Jitky se šéfem, vztahy s rodiči									■

NA LAVICI OBŽALOVANÝCH JUSTICE

cliffhanger/otevřený konec

případ: postřelený lupič
rozvodové stání Valentových, vztah Valentové a čekatele
hračská vášeň soudce Kostky
ambiciózní dráha čekatelky Věry
konflikt Soudce Jurky s předsedou soudu
konflikt soudkyně Keberové s předsedou soudu
bójanský mýtus, Sokolník, seance v jeskyni
případ: loupežná vražda
kauza uvalení platebního příkazu
snaha okresního státního zástupce manipulovat kauzy
případ: poškození kola + chyba soudce Vítka
případ: ublížení na zdraví (přepadení samoobsluhy)
případ: žaloba o užívání bytu (restituční nároky)
případ: žaloba o nesplacený dluh (krádež smlouvy ze spisu)
historie soudkyně Horvátkové (Píwonka, petice)
případ: kauza zneužití pravomoci policejní hlídkou
vztah soudce Jurky a soudkyně Škodné
mladí čekatelé vytváří evaluační tabuli bójanského soudu
případ: znásilněná mladá dívka
manželské a osobní problémy předsedy soudu
případ: rasově motivovaná vražda
případ: týrané dítě
případ: bývalý vyšetřovatel STB
případ: žaloba o navrácení dluhu - kauza Adler
případ: obnova soudního řízení - kuplířství
případ: kauza Vinkler
případ: kauza zlodějí aut
případ: soud o přiznání výživného
případ: prof. Previt a krádež kola
případ: pomluva a křivě nařčení soudkyně
případ: přepadení majitele bistra

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

**HRÍŠNÍ LIDÉ MĚSTA BRNĚNSKÉHO**

cliffhanger/otevřený konec

případ: vražda advokáta Kaliny
pomsta podvedeného podnikatele
policejní a osobní zraní koncipisty Šimka
případ: zmizení továrniovky dcery
koncipientovo milostné vzplanutí
případ: vydírání mileneckých párů

1 2 3 4

**PŘÍPADY DETEKTIVNÍ KANCELÁŘE OSTROZRÁK**

cliffhanger/otevřený konec

vztah Pivoňky a Boženy Skovajsové
případ: vražda šéfredaktora Mudrocha
vztah Pivoňky a inspektora Vodičky
vztah Carmen a továrního Zdeborského
vynálezy a koničky továrníka Zdeborského
případ: zavražděný major a Zuzanka Bechyňová
politické proměny v Československu
případ: chycený šmelinář Bůžek
případ: ukradená kapsle ciankály a Kastelánova vražda

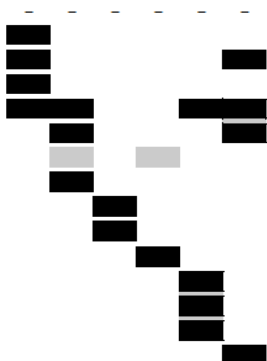
1 2 3 4 5 6

**EDEN**

cliffhanger/otevřený konec

manželský konflikt LK
postřelení a léčba HB
případ: válka taxislužeb
partnerský vztah HB
příběh prostitutky
zákaznice Konkoliová
případ: odložené dítě
případ: expolicista drogový dealer
případ: smrt německého nezaměstnaného
případ: zloději aut/ruská mafie
HB má problém s vozíkem
případ: vražda zaměstnance nadace
teenageři odposlouchávají rozhovory
případ: zmizení Magdy

1 2 3 4 5 6



ČETNICKÉ HUMORESKY (1.řada)

cliffhanger/otevřený konec

případ: krádeže slepic

případ: pytláctví v revíru pana poslance

případ: krádeže proudu

vztah Anděly a Tonička

vztah Jarý - Arazím

případ: znásilněné tovární dělnice

Arazímův osobní život (květitářka Ludmila)

případ: vykradení loupežného přepadení květinářství

odpor pátračky proti hospodyni Stele

případ: krádeže včelinů

případ: požár na statku a krádež šperků

Arazímova legionářská minulost

případ: krádež peněženky ve varieté

případ: vražda řádové sestry

případ: podezření na nelegální andělíčkářství

Arazímovy narozeniny

případ: pohřešovaný právník

případ: zavražděná na kolejích

případ: zavražděný myslivec

případ: zavražděná a znásilněná dívka (Ferdá Mravenec)

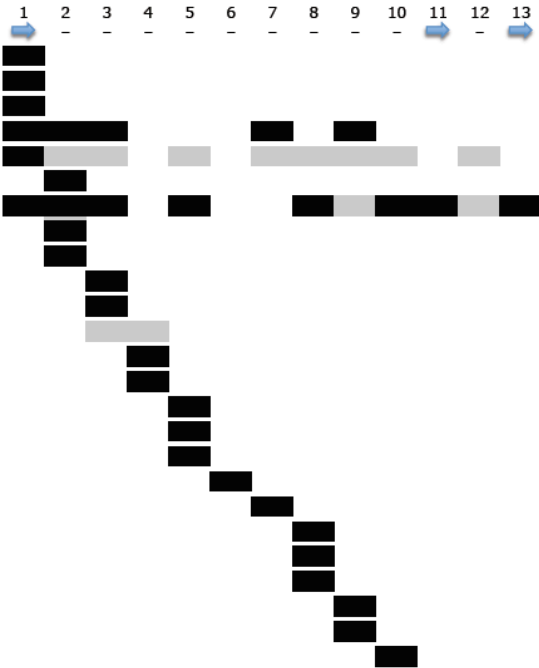
obvinění z otcovství (Jaroslav - Anna)

Arazímovo povýšení

případ: prchající zločinec zabíjející četníky

případ: vloupání ke vdově

případ: znečištění ředitelny školy



KRIMINÁLKA ANDĚL

cliffhanger/otevřený konec

nástup Benkovského coby nováčka

případ: vyšetřování vraždy v květinářství

vztah detektiva Benkovského a otce

případ: vražda bezdomovců

téma: buddy vztah Benkovský/Oliver

Oliverovy vztahy s ženami

případ: zavražděný podnikatel v rybníce

téma: vztah psycholožky k policejní práci

případ: zavražděný mladík v hotelu

případ: zavražděný drogový dealer

tematizace spolupráce s kpt. Olšanskou

případ: dívka sražená automobilem

Oliverovy konflikty s autoritami

případ: nalezená pohmožděná dívka

téma: milostný život psycholožky Jany

případ: nalezená kostra dívky

vztah plukovníka Horáka a jeho dcery

případ: zavražděná stará dáma

případ: násilník držící rukojmí

Rudovy nerudovské projevy

případ: přepadení banky a smrt policisty

konflikt pražské pátračky s lokální policií

případ: nalezená mrtvola na lodi

případ: znásilněná a zavražděná dívka

hierarchický konflikt Horák/podřízení

(cross-over) slovenští kolegové

případ: mrtvá prostitutka a zákazník

případ: domnělé související vraždy

případ: nalezená kostra legionáře

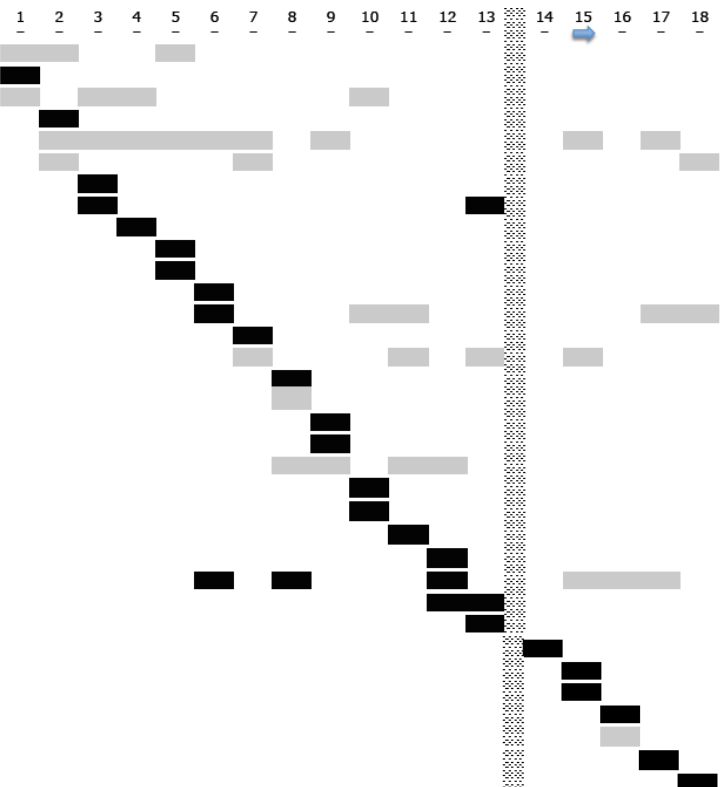
Benkovského stáž ve Vídni

případ: série mrtvých seniorů

osobní historie patologa

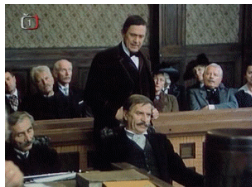
případ: pobodaný muž na ulici

případ: zavražděná dívka na hřbitově



Obrazová příloha ke kapitole 4

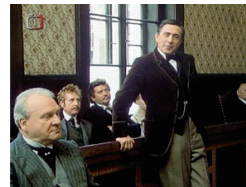
Dobrodružství kriminalistiky



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



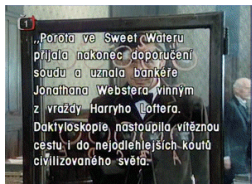
Obr. 4



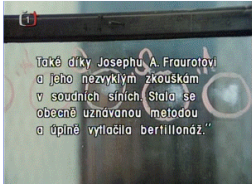
Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



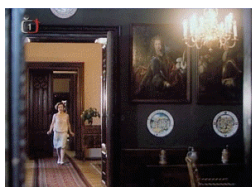
Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17

Hříchy pro pátera Knoxe



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28



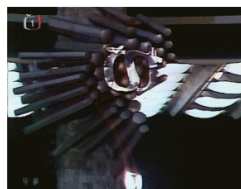
Obr. 29



Obr. 30



Obr. 31



Obr. 32

Hříchy pro diváky detektivek



Obr. 33



Obr. 34



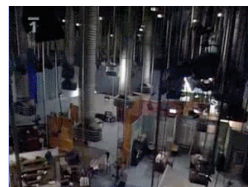
Obr. 35



Obr. 36



Obr. 37



Obr. 38



Obr. 39



Obr. 40



Obr. 41



Obr. 42



Obr. 43



Obr. 44



Obr. 45

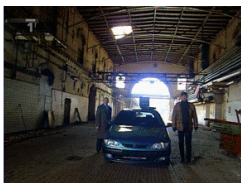


Obr. 46

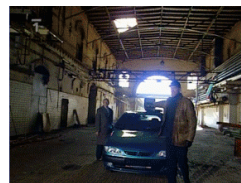
Detektiv Martin Tomsa



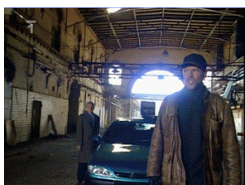
Obr. 47



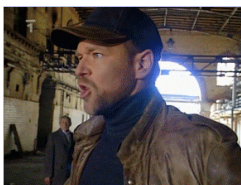
Obr. 48



Obr. 49



Obr. 50



Obr. 51



Obr. 52



Obr. 53



Obr. 54



Obr. 55



Obr. 56



Obr. 57



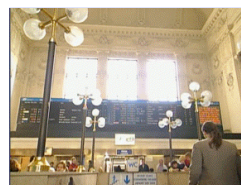
Obr. 58



Obr. 59



Obr. 60



Obr. 61



Obr. 62



Obr. 63



Obr. 64

Na lavici obžalovaných justice



Obr. 65



Obr. 66



Obr. 67



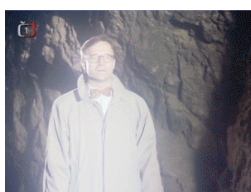
Obr. 68



Obr. 69



Obr. 70



Obr. 71

Hříšní lidé města brněnského



Obr. 72



Obr. 73



Obr. 74



Obr. 75



Obr. 76



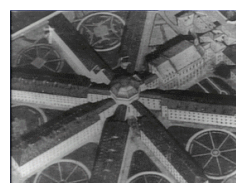
Obr. 77



Obr. 78



Obr. 79



Obr. 80



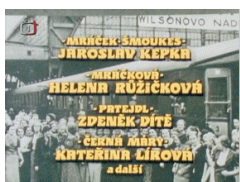
Obr. 81



Obr. 82



Obr. 83



Obr. 84



Obr. 85



Obr. 86



Obr. 87



Obr. 88



Obr. 89



Obr. 90



Obr. 91



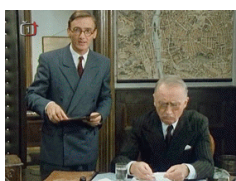
Obr. 92



Obr. 93



Obr. 94



Obr. 95



Obr. 96



Obr. 97



Obr. 98



Obr. 99



Obr. 100



Obr. 101



Obr. 102



Obr. 103

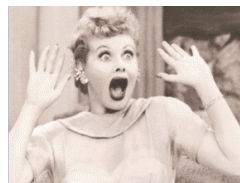
Detektivní případy kanceláře Ostrozrak



Obr. 104



Obr. 105



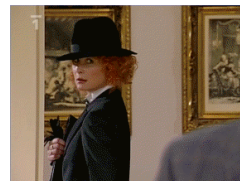
Obr. 106



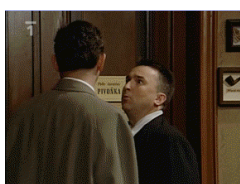
Obr. 107



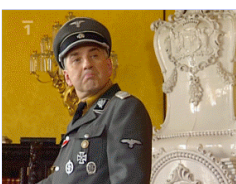
Obr. 108



Obr. 109



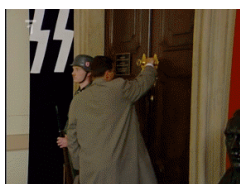
Obr. 110



Obr. 111



Obr. 112



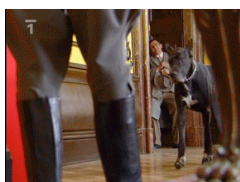
Obr. 113



Obr. 113



Obr. 114



Obr. 115



Obr. 116



Obr. 117

Četnické humoresky



Obr. 118



Obr. 119



Obr. 120



Obr. 121

Eden



Obr. 122



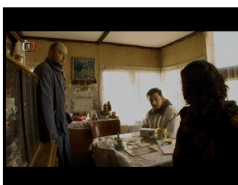
Obr. 123



Obr. 124



Obr. 125

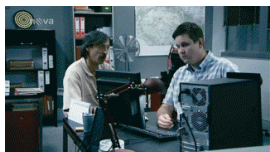


Obr. 126

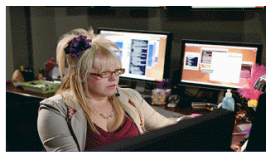


Obr. 127

Kriminálka Anděl



Obr. 128



Obr. 129



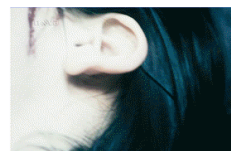
Obr. 130



Obr. 131



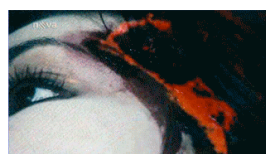
Obr. 132



Obr. 133



Obr. 134



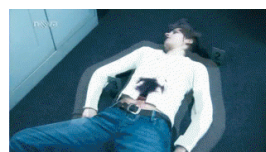
Obr. 135



Obr. 136



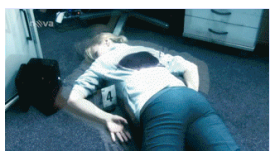
Obr. 137



Obr. 138



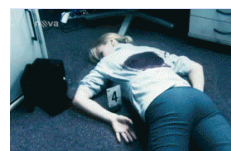
Obr. 139



Obr. 140



Obr. 141



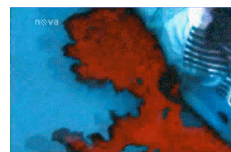
Obr. 142



Obr. 143



Obr. 144



Obr. 145



Obr. 146



Obr. 147



Obr. 148



Obr. 149



Obr. 150



Obr. 151



Obr. 152



Obr. 153



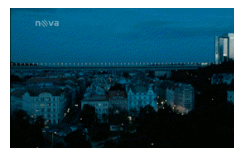
Obr. 154



Obr. 155



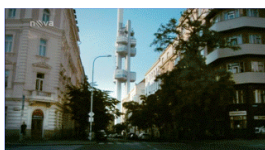
Obr. 156



Obr. 157



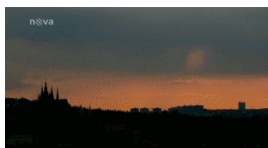
Obr. 158



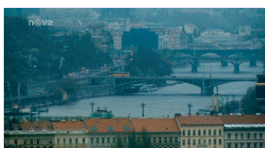
Obr. 159



Obr. 160



Obr. 161



Obr. 162



Obr. 163



Obr. 164



Obr. 165



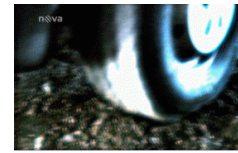
Obr. 166



Obr. 167



Obr. 168



Obr. 169



Obr. 170



Obr. 171



Obr. 172



Obr. 173



Obr. 174



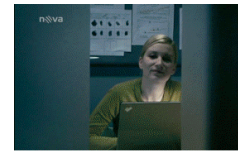
Obr. 175



Obr. 176



Obr. 177



Obr. 178



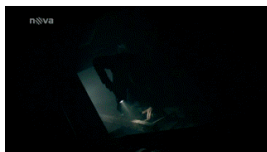
Obr. 179



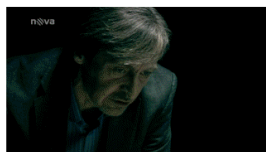
Obr. 180



Obr. 181



Obr. 182



Obr. 183



Obr. 184



Obr. 185



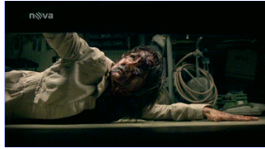
Obr. 186



Obr. 187



Obr. 188



Obr. 189



Obr. 190



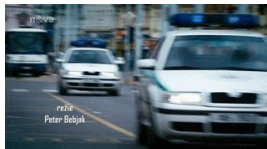
Obr. 191



Obr. 192



Obr. 193



Obr. 194

Obrazová příloha ke kapitole 5

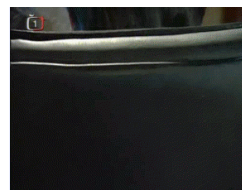
Titulková sekvence - znovuobjevený žánrový mechanismus



Obr. 195



Obr. 196



Obr. 197



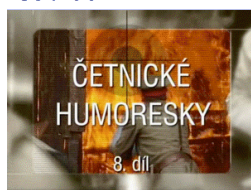
Obr. 198



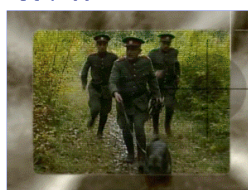
Obr. 199



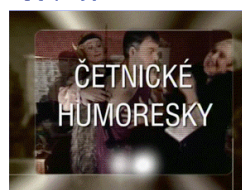
Obr. 200



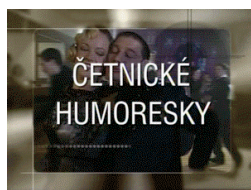
Obr. 201



Obr. 202



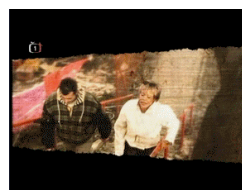
Obr. 203



Obr. 204



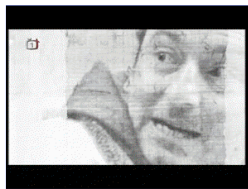
Obr. 205



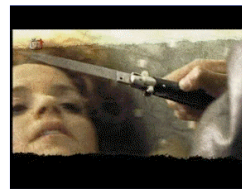
Obr. 206



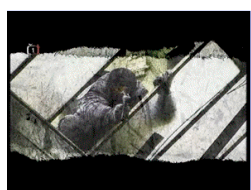
Obr. 207



Obr. 208



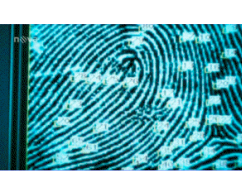
Obr. 209



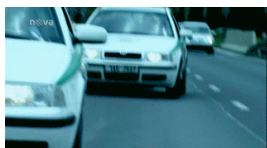
Obr. 210



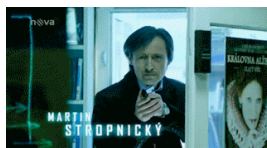
Obr. 211



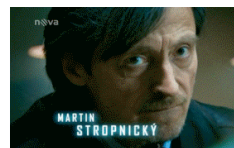
Obr. 212



Obr. 213



Obr. 214



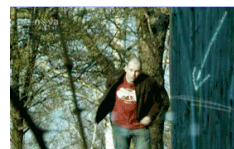
Obr. 215



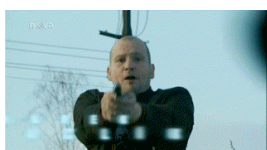
Obr. 216



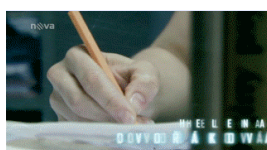
Obr. 217



Obr. 218



Obr. 219



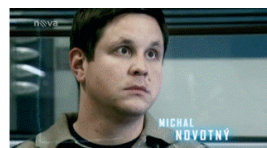
Obr. 220



Obr. 221



Obr. 222



Obr. 223



Obr. 223



Obr. 225

Postskriptum: autorské charakteristiky jako projev duálního systému



Obr. 226



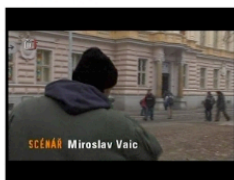
Obr. 227



Obr. 228



Obr. 229



Obr. 230



Obr. 231



Obr. 232



Obr. 233

8. POUŽITÉ ZDROJE

Prameny

Písemné prameny

ALBERTOVÁ, Iva. Trestní právo – základní témata: Zvláštnosti vyšetřovacích verzí, plánování a organizace vyšetřování. *Juristic* [online], 11.5.2001 [cit. 4.8.2010], dostupné na [www: <http://trestni.juristic.cz/76457/clanek>](http://trestni.juristic.cz/76457/clanek).

Filmová ročenka. Praha: NFA, vydáváno každoročně od roku 1992.

JEŘÁBKOVÁ, Pavla. Naše soudy jsou zaujaté, míní téměř tři čtvrtiny Čechů. *iDnes.cz* [online], 4.8.2008, [cit. 4.7.2010], dostupné na [www: < http://zpravy.idnes.cz/nase-soudy-jsou-zaujate-mini-temer-tri-ctvrtiny-cechu-pfs>](http://zpravy.idnes.cz/nase-soudy-jsou-zaujate-mini-temer-tri-ctvrtiny-cechu-pfs).

MAREK, Jiří. *Panoptikum města pražského*. Praha: Knižní klub, 2008. ISBN 978-80-242-2212-7.

MAREK, Jiří. *Panoptikum hříšných lidí*. Praha: Knižní klub, 2008. ISBN 978-80-242-2155-7.

POE, Edgar Alan. *Vraždy v ulici Morgue*. 2. vydání. Praha: Mladá Fronta, 1964. ISBN 23-091-64.

Ročenka České televize. Praha: ČT, vydáváno každoročně v letech 1992-2004.

ŠIKL, Jiří. *Dobrodružství kriminalistiky*. 2. vydání. Praha: Argo, 2006. (poprvé vydáno 1996). ISBN 80-87021-05-3.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Babylónský příběh a jiné povídky*. 1. vydání. Praha: Svobodné slovo, 1967.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Hříchy pro pátera Knoxe*. 1. vydání. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0229-2.

ZÁBRANA, Jan. *Vražda pro štěstí*. 4. vydání. Praha: MOBA, 2007. ISBN 80-243-2660-4.

ZÁBRANA, Jan - ŠKVORECKÝ, Josef. *Vražda se zárukou*. 4. vydání. Brno: MOBA, 2008. ISBN 978-80-243-3049-5.

ZÁBRANA, Jan - ŠKVORECKÝ, Josef. *Vražda v zastoupení*. 4. vydání. Brno: MOBA, 2008. ISBN 978-80-243-3057-0.

Prameny dostupné na internetu

Escort 2007 – EBU System of Classification of Radio and Television Programmes. [online], European Broadcasting Union. [cit. 24.7.2010], dostupné na [www: <http://tech.ebu.ch/publications/tech3322>](http://tech.ebu.ch/publications/tech3322).

Výroční zpráva o činnosti České televize. [online], vydáváno každoročně od roku 2005, dostupné na [www: < http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/publikace/rocenky/>](http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/publikace/rocenky/).

<http://www.ato.cz>

<http://www.cefs.cz>

<http://www.ceskatelevize.cz>

<http://www.cetnickehumesky.cz/>

<http://www.cinematics.lv>

<http://www.csfid.cz>

<http://en.wikipedia.org>
<http://expozitura.nova.cz/>
<http://kriminalka.nova.cz>
<http://krimiserialy.juk.cz/>
<http://www.skvorecky.com>
<http://www.slangy.cz>
<http://www.stem.cz>
<http://torrentfreak.com>
<http://www.tvacres.com>
<http://tvtropes.org>
<http://www.virginmedia.com/tvradio/galleries/trivia/top-ten-tv-criminals>

Audiovizuální prameny

Ach, ty vraždy!

Počet epizod: 5
Rok uvedení v televizi:
Vysíláno na stanici:
Režie: Zdeněk Zelenka
Scénář: Zdeněk Zelenka
Kamera: Peter Beňa, Miloslav Ptáček
Producent/producentská skupina: Ivana Jaroschy

Četnické humoresky

Počet epizod: 39
Rok uvedení v televizi: 2001, 2003, 2007
Vysíláno na stanici: ČT1
Režie: Antonín Moskalyk, Pavlína Moskalyková-Solo (3. řada)
Scénář: Pavlína Moskalyková, Antonín Moskalyk, Petr Zikmund, Drahoslav Makovička, Miloš Fedaš, Jan Otčenášek, Josef Souchop
Kamera: Josef Višek, Radomír Řezáč, Pavel Otevřel
Producent/producentská skupina: Darina Levová

Detektiv Martin Tomsa

Počet epizod: 9
Rok uvedení v televizi: 1995-1998
Vysíláno na stanici: ČT1
Režie: Vladimír Kelbl, Rudolf Tesáček, Václav Matějka, Marcel Dekanovský
Scénář: Václav Matějka, Josef Bouček, Josef Souchop, Miroslav Jedlička, Pavel Zatloukal, Jana Hrušková, Ivan Kříž
Kamera: Josef Višek, Jakub Nosek, Jan Štangel

Dobrodružství kriminalistiky

Počet epizod: 26
Rok uvedení v televizi: 1989-1993
Vysíláno na stanici: ČT1
Režie: Antonín Moskalyk
Scénář: Jan Šíkl
Kamera: Juraj Šajmovič

Eden

Počet epizod: 6
Rok uvedení v televizi: 2006
Vysíláno na stanici: ČT1
Režie: Petr Nikolaev, Jiří Chlumský
Scénář: Miroslav Vaic
Kamera: Tomáš Juriček

Expozitura

Počet epizod: 16
Rok uvedení v televizi: 2011
Vysíláno na stanici: TV Nova
Režie: Petr Kotek, Ivan Pokorný
Scénář: Radek Bajgar, Petr Bok, Radek John, Josef Klíma, Janek Kroupa
Kamera: Vladimír Holomek, Petr Koblavský
Producent/producentská skupina: Daniel Severa, Petr Erben

Hříchy pro pátera Knoxe

Počet epizod: 10
Rok uvedení v televizi: 1992
Vysíláno na stanici: ČT1
Režie: Dušan Klein
Scénář: Dušan Klein, Václav Šašek, Josef Škvorecký
Kamera: Jiří Kadaňka, Vladimír Opletal
Producent/producentská skupina: Tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého

Hříchy pro diváky detektivek

Počet epizod: 10
Rok uvedení v televizi: 1995
Vysíláno na stanici: ČT1
Režie: Dušan Klein
Scénář: Dušan Klein, Václav Šašek
Kamera: Jiří Kadaňka
Producent/producentská skupina: Tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého

Kriminálka Anděl

Počet epizod: 16
Rok uvedení v televizi: 2008, 2010
Vysíláno na stanici: TV Nova
Režie: Róbert Šveda, Peter Behjak, Gejza Dezorz, Ivan Pokorný, Jiří Chlumský, Dan Włodarczyk
Scénář: Petr Hudský, Stano Dančiak ml., Roman Olekšák, Zuzana Křížková, Juraj Rayman, David Musil
Kamera: Martin Žiaran, Tomáš Zedníkovič
Producent/producentská skupina: Natália Guzikiewiczová

Kriminálka Staré Město

Počet epizod: 7
Rok uvedení v televizi: 2010
Vysíláno na stanici: Česká televize
Režie: Ján Sebechlebský
Scénář: Alex Koenigsmark
Kamera: Petr Kelišek
Producent/producentská skupina: ČT - Jaroslav Kučera, STV - Ivan Kaulzarič, Samuel Vojtek ad., Trigon Production - Petr Jaroš

Na lavici obžalovaných justice

Počet epizod: 13
Rok uvedení v televizi: 1999
Vysíláno na stanici: ČT1
Režie: Martin Hollý ml.
Scénář: Jiří Křížan
Kamera: Vladimír Holomek
Producent/producentská skupina: Jaroslav Bouček, Pavel Borovan

Případy detektivní kanceláře Ostrozrak

Počet epizod: 6
Rok uvedení v televizi: 2000
Vysíláno na stanici: ČT1
Režie: Karel Smyczek
Scénář: Ivana Nováková
Kamera: Petr Polák
Producent/producentská skupina: Milan Cieslar

Seznam dalších citovaných televizních pořadů a filmů

24 hodin (24, 2001–2010)
30 případů majora Zemana (1974–1979)
Adéla ještě nevečeřela (1977)
Advokáti (The Practice, 1997–2004)
Advokátní poradna (?)
Ach, ty vraždy (2010)
Akta X (The X-files, 1993–2002)
Alfred Hitchcock uvádí (Alfred Hitchcock Presents, 1955–65)
Alias (Alias, 2001–2006)
Alice Neversová (Alice Nevers, le Juge est une Femme, 2002–?)
Ally McBealová (Ally McBeal, 1997–2002)
Anatomie lži (Lie to Me, 2009–?)
Bad Girls (1999–2006)
Bedna (Cracker, 1993–1996)
Between the Lines (1992–1994)
Beze stopy (Without Trace, 2002–2009)
Brigáda (Brigada, 2002)
Byl jednou jeden polda (1994)
Byl jednou jeden polda 2 (1996)
Impérium – Mafie v Atlantic City (Boardwalk Empire, 2010)
Bonnie a Clyde (Bonnie and Clyde, 1967)
Bostonské právo (Boston Legal, 2004–2008)
Cagney and Lacey (1982–1988)
Causa Králík (1979)
City of Angels (1976)
Columbo (Columbo, 1971–1978, 1989–2003)
Comeback (2008–?)
Cordier, soudce a policajt (Les Cordier, juge et flic, 1992–2005)
Četnické humoresky (2001, 2003, 2007)
Čínská čtvrť (Chinatown, 1974)
Danger Man (1960–1962)
Dempsey a Makepeaceová (Dempsey and Makepeace, 1985–1986)
Detektiv Martin Tomsa (1995–1998)
Dexter (Dexter, 2006–?)
Diagnóza: Vražda (Diagnosis Murder, 1993–2001)
Dixon of Dock Green (1955–1976)
Dobrá voda (1982)
Dobrodružství kriminalistiky (1989–1993)
Dr. House (House M.D., 2004–?)

Dr. Ludsky (2011–?)
Dragnet (1951–1959)
Druhý dech (1988)
Drzá Jordan (Crossing Jordan, 2001–2007)
Eden (2007)
Eine kleine Jazzmusic (1996)
Expozitura (2011)
F. L. Věk (1970)
Flirt se slečnou Stříbrnou (1969)
Gottwald (1986)
Hardcastel a McCormick (Hardcastel and McCormick, 1983–1986)
Hawai–O–Five (1968–1980)
Hercule Poirot (Agathe Christie's Poirot, 1989–2010)
Hlavní podezřelý (Prime Suspect, 1991–1996)
Hluboký spánek (The Big Sleep, 1939)
Horákovi (2006)
Hranice nemožného (Fringe, 2008–?)
Hříchy pro diváky detektivek (1995)
Hříchy pro pátera Knoxe (1992)
Hříšní lidé města pražského (1969)
Charlie's Angels (1976–1981)
I Love Lucy (1951–1957)
Inspektor Morse (1987–2000)
Inspektor Regan (The Sweeney, 1975–1978)
Inženýrská odysea (1979)
Ironside (1967–1975)
JAG (JAG, 1995–2005)
Jake a Thust'och (Jake and the Fatman, 1987–1992)
Josef a Ly (2004)
Julie Lescautová (Julie Lescaut, 1992–?)
Kmotr (The Godfather, 1972)
Knight Rider (Knight Rider, 1982–1986)
Kobra 11 (Alarm für Cobra 11, 1996–?)
Kojak (Kojak, 1973–1978)
Kolchak: The Night Stalker (1974–1975)
Kolja (1996)
Komisař Rex (Kommissar Rex, 1994–2004)
Kriminálka Anděl (2008, 2010)
Kriminálka Las Vegas (CSI: Crime Scene Investigation, 2000–?)
Kriminálka Miami (CSI: Miami, 2002–?)

Kriminálka New York (CSI: New York, 2004–?)
Kriminálka Staré Město (2010)
L.A. Law (1986–1994)
Law and Disorder (1958)
Legenda Emöke (1997)
Lenssen & spol. (Lenssen & Partner, 2003–2009)
Lovci duchů (Supernatural, 2005–?)
MacGyver (MacGyver, 1985–1992)
Mafiáni (Goodfellas, 1990)
Magnum (P.I. Magnum, 1980–1988)
Malý pitaval z velkého města (1983)
Masterpiece Theatre (1971–?)
Matlock (Matlock, 1986–1992)
McCloud (1970–1977)
Médium (Medium, 2005–2011)
Měsíční svit (Moonlighting, 1985–1989)
Městečko Twin Peaks (Twin Peaks, 1990–1991)
Mesto tieňov (2008–2009)
Miami Vice (Miami Vice, 1984–1990)
Michael Shayne (1960–1961)
Mistři hororu (Masters of Horror, 2005–2007)
Místo činu (Tarort, 1970–?)
Musíme si pomáhat (2000)
Můj přítel Monk (Monk, 2002–2009)
Myšlenky zločince (Criminal Minds, 2005–?)
Muž na radnici (1976)
Na doživotí (Life, 2007–2009)
Na lavici obžalovaných justice (1998)
Na sever severozápadní linkou (North by North–West, 1959)
Na stopě (2001–?)
Námořní vyšetřovací služba (NCIS, 2003–?)
Nejmladší z rodu Hamrů (1975)
Největší kriminální případy Slovenska (Najväčšie kriminálne prípady Slovenska, 2006)
Nemocnice na kraji města (1977)
Nulová šance (Mission Impossible, 1966–1973)
Odložené případy (Cold Case, 2003–2010)
Odpadlík (Renegade, 1992–1997)
Okres na severu (1980)
Oz (1997–2003)
Panoptikum města pražského (1986)

Paradox (2009–2010)
Pelišky (1999)
Perry Mason (Perry Mason, 1957–1966)
Philipp Marlow, Private Eye (1984–1986)
Playhouse The United States Steel Hour (1953–1963)
Plechová kavalerie (1979)
Podfukáři (Hustle, 2004–?)
Poe a vražda krásné dívky (1996)
Policajti z Hill Street (Hill Street Blues, 1981–1987)
Policajti z předměstí (1998)
Police Call (1955)
Police Squad (1982)
Police Story (1973–1978)
Policejní pohádky strážmistra Zahrádky (2000)
Policie Hamburk (Notruf Hafenkante, 2007–?)
Policie New York (N.Y.P.D. Blue, 1993–2005)
Poručík Petr (1981)
Posel ztracených duší (Ghost Whisper, 2005–2010)
Právo a pořádek (Law and Order, 1990–2010)
Prima sezóna (1994)
Profesionálové (Professionals, 1977–1983)
Příběhy detektivní kanceláře Ostrozrak (2000)
Příběhy podporučíka Haniky (1989)
Případ pro Sam (Profiler, 1996–2000)
Případ pro zvláštní skupinu (1989)
Případy detektiva Murdocha (The Murdoch Mysteries, 2008–?)
Případy kapitána Bábovky (1987)
Přítelkyně z domu smutku (1992)
Psycho (Psycho, 1960)
Pupendo (2003)
Remington Steele (1982–1987)
Richard Diamond, Private Eye (1957–60)
Rodina Bláhova (1959–1960)
Rodina Sopránů (The Sopranos, 1999–2007)
Sám proti městu (1974)
Sanitka (1984)
Sběratelé kostí (Bones, 2005–?)
Sherlock Holmes (1954–1955)
Soudkyně Amy (Judging Amy, 1999–2005)
Specialisté na vraždy (Die Cleveren, 1998–2006)

Spravedlnost (Justice, 2006–2007)
Starsky and Hutch (1975–1979)
Strážce duší (2003)
Synové a dcery Jakuba Skláře (1985)
Taggart (Taggart, 1983–?)
Taxík (Hack, 2002–2004)
Tenká modrá linie (Thin Blue Line, 1995–1996)
To je vražda, napsala (Murder, She Wrote, 1984–1996)
The Adventures of Kathlyn (1913)
The Avengers (1961–1969)
The Fugitive (1963–1967)
The Italian Job (1969)
The Killing (2011)
The Man from U.N.C.L.E. (1964–1968)
The Philco Television (1948–1955)
The Rockford Files (1974–1980)
The Rookies (1972–1976)
The Singing Detective (1986)
The Take (2009)
The Wire – Špína Baltimoru (The Wire, 2002–2008)
Torchwood (2006–?)
Ulice (2005–?)
Under Suspicion (2000)
Útěk z vězení (Prison Break, 2005–2009)
V pasti (1956)
Ve znamení Merkura (1978)
Velké sedlo (1985)
Vraždy v Midsomeru (Midsummer Murders, 1997–?)
Vražedná čísla (Numbers, 2005–2010)
Vyprávěj (2009–?)
West Side Story (West Side Story, 1961)
Z-Cars (1962–1978)
Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti (Law and Order: Special Victims Unit, 1999–?)
Zapomenuti (The Forgotten, 2009–2010)
Závrat' (Vertigo, 1958)
Zločin na dívčí škole (1965)
Zločin v Šantánu (1968)
Ztraceni (Lost, 2004–2010)
Žralok (Shark, 2006–2008)

Literatura

- ADORNO, W. Theodore. *Schéma masové kultury*. 1. vydání. Praha: Oikoymenh, 2009. ISBN 978-80-7298-406-3.
- ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd editon. New York and London: Routledge, 1992. ISBN 0807843741.
- ALLEN, Robert C. Bursting Bubbles: Soap Opera, Audiences, and the limits of Genre. In SEITER, Ellen et al. (ed.). *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*. 1st edition. London and New York: Routledge, 1991. ISBN 0-415-06505-4.
- ALLEN, Robert C. – HILL, Anette (eds.). *The Television Studies Reader*. 1st edition. London and New York: Routledge, 2004. ISBN 0-415-28324-8.
- ALLRATH, Gaby – GYMNICH, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. 1st edition. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1-4039-9605-9.
- ALMENDAREZ, Valentin. Dreams and Dead Ends, *Jump Cut*, 1980, č. 23, s. 37–30. ISSN 0146-5546.
- ALMOG, Oz. The Problem of Social Type: A Review. In *Electronic Journal of Sociology* [online], 1998, [cit. 20.8.2011], dostupné na [www:<http://www.sociology.org/content/vol003.004/almog.html>](http://www.sociology.org/content/vol003.004/almog.html). ISSN 1198-3655.
- ALTHEIDE, David L. – SNOW, Robert P.: *Media Logic*. 1st edition. Sage, 1979. ISBN 0-80391-296-X
- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 1st edition. London: BFI, 1999. ISBN 0-85170-717-3.
- ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17-27. ISSN 0862-397X.
- ALTMAN, Rick. Cinema and Genre. In NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. 1st edition. Oxford: Oxford University Press, 1996. s. 280. ISBN 0-198-74242-8.
- BEDNAŘÍK, Petr – REIFOVÁ, Irena. Obsahové proměny českého televizního seriálu v letech 1989-2009. In JIRÁK, Jan - KÖPPLOVÁ, Barbara - KOLLMANOVÁ, Denisa Kasl (eds.). *Média dvacet let poté / Media Twenty Years After*. První vydání. Praha: Portál, 2009. s. 149–158. ISBN 978-80-7367-446-5.
- BENNETT, Tony et al. (ed.). *Popular Film and Television*. 1st ed., London: BFI, 1981. ISBN 0-85170-116-7.
- BENTLEY, David. BBC Axis Sci-fi Police Drama Paradox. *Coventry Telegraph* [online], 25.2.2010, [cit. 4.8.2010], dostupné na [www:<http://blogs.coventrytelegraph.net/thegeekfiles/2010/02/bbc-axes-sci-fi-police-drama-p.html>](http://blogs.coventrytelegraph.net/thegeekfiles/2010/02/bbc-axes-sci-fi-police-drama-p.html).
- BERGER, Asa A. *Popular Culture Genres*. 1st edition. Newbury Park, London, New Delhi: Sage, 1992. ISBN 0-8039-4726-7
- BERGER, Peter L. – LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality*. 1. vydání. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. (poprvé vydáno 1966). ISBN 8021022248.
- BIGNELL, Jonathan. *Introduction to Television Studies*. 2nd edition. London and New York: Routledge, 2008. (poprvé vydáno 2004). ISBN 0-415-41918-2.
- BÍLEK, Petr A. (ed.). *James Bond a major Zeman – ideologizující vzorce vyprávění*. 1. vydání. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2007. ISBN 978-80-87053-06-5.

- BOLLHÖFER, Björn. Screenscapes: Placing TV Series in Their Contexts of Production, Meaning and Consumption. *Journal of Economic & Social Geography* 98, 2007, č. 2, s. 165-175. ISSN 1468-2702.
- BORDE, Raymond – CHAUMETON, Étienne. *Panorama du film noir américain*. Flammarion, 1988. ISBN 2080815083
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Film Art – An Introduction*. 8th edition. New York: McGraw-Hill 2001. ISBN 978-0-07-353506-7.
- BORDWELL, David – STAIGER, Janet – THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. 1st edition. Taylor and Francis e-Library, 2005. (poprvé vydáno 1985). ISBN 0-415-00383-0.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 1st edition. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.
- BORDWELL, David. ApPropriations and ImProprieties. *Cinema Journal* 27, 1988, č.3, s. 5-20. ISSN 0009-7101.
- BORDWELL, David. Zesílená kontinuita. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 5-25. ISSN 0862-397X.
- BORDWELL, David. Take it from a boomer: TV will break your heart. *David Bordwell's Website on Cinema – Observations On Film Art* [online], 9.9.2010, [cit. 19.9.2010], dostupné na [www: <http://www.davidbordwell.net/blog/?p=9977>](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=9977).
- BROWN, Sheila. *Crime and Law in Media Culture*. 1st edition. Buckingham and Philadelphia: Open University Press, 2003. ISBN 0-335-20549-5.
- BRUNSDON, Charlotte – D'ACCI, Julie – SPIGEL, Lynn (eds.). *Feminist Television Criticism: A Reader*. 1st edition. Oxford: Oxford University Press, 1997. ISBN 0198711539.
- BRUNSDON, Charlotte. The Structure of Anxiety: Recent British Television Crime Fiction. In BUSCOMBE, Edward (ed.). *British Television: A Reader*. 1st edition. Oxford: Clarendon Press, 2000, s. 195–217. ISBN 0-19-874265-7.
- BRÜCK, Ingrid – GUDER, Andrea – VIEHOFF, Reinhold – WEHN, Karin. *Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute*. Stuttgart: Metzler, 2003. ISBN 3476018032.
- BRÜCK, Ingrid. Der westdeutsche Fernsehkrimi im Diskurs der ExpertInnen: Ein Forschungsbericht. In *Spiel*, 1996, 2, s. 293–341. ISSN 0722-7833.
- BRÜCK, Ingrid. *Alles klar, Herr Kommissar? Aus der Geschichte des Fernsehkrimis in ARD und ZDF*. 1. Aufl. Bonn: ARCult Media 2004. ISBN 978-3-930395-32-3.
- BUONANNO, Milly. Il Maresciallo Rocca: The Italian Way to the TV Police series. In NEWCOMB, Horace (ed.). *Television: The Critical View*. 6th edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 266–281. ISBN 0-19-511927-4.
- BUSCOMBE, Edward. The Idea of Genre in the American Cinema. In GRANT, Keith Barry (ed.). *Film Genre Reader*. 1th edition. Austin: University of Texas Press, 1986. ISBN 0-292-72455-1.
- BUSCOMBE, Edward (ed.). *British Television: A Reader*. 1st edition. Oxford: Clarendon Press, 2000. ISBN 0-19-874265-7.
- BUTLER, G. Jeremy. *Television: Critical Methods and Applications*. 1th edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. ISBN 0-8058-5415-0
- BUTLER, Jeremy. *Television Style*. 1th edition. New York and London: Routledge, 2010. ISBN 0-415-96512-8.

- BUTSCH, Richard. Social Class and Television. *The Museum of Broadcast Communication* [online]. [cit. 6.8.2011], dostupné na [www](http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=socialclass): <<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=socialclass>>.
- BUXTON, David. *From The Avengers to Miami Vice: Form and Ideology in Television Series*. 1th edition. Manchester and New York: Manchester University Press, 1990. ISBN 0719029937.
- CALABRESE, Omar. *Neo-baroque: A Sign of Times*. 1th edition. New Jersey: Princeton University Press, 1992. ISBN 978-0691031712.
- CALDWELL, John Thornton. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority In American Television*. 1th edition. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995. ISBN 0-8135-2164-5.
- CARTER, Cynthia – WEAVER, Kay C.. *Violence and Media*. 1th edition. New York: Open University Press, 2003. ISBN 0-335-20505-4
- CASEY, Bernadette et al. (ed.). *Television Studies: The Key Concepts*. 1th edition. London and New York: Routledge, 2003. ISBN 0-415-17237-3.
- CAWELTI, John G. *The Six-Gun Mystique*. 2nd edition. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1984. (poprvé vydáno 1971). ISBN 0-87972-313-0.
- CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery, and Romance*. 1st edition. Chicago: University of Chicago Press, 1977. ISBN 9780226098678.
- CAWELTI, John – ROSENBERG, Bruce. *The Spy Story*. 1st edition. Chicago: University of Chicago Press, 1987. ISBN 9780226098685.
- CLARENCE, Carlos. *Crime movies: from Griffith to the Godfather and beyond*. 1st edition. New York: Norton, 1980. ISBN 0-393-01262-X.
- CLARKE, David B. *The Cinematic City*. 1st edition. London: Routledge, 1997. ISBN 0-415-12745-9.
- COLE, Simon – DIOSO-VILLA, Rachel. CSI and its Effects: Media, Juries and the Burden of Proof. *The New England Law Review* 41, 2007, č. 3. ISSN 0028-4823.
- COLLINS, Max Allan – JAVNA, John. *The Critic's Choice: The Best of Crime & Detective TV*. 1st edition. New York: Harmony Books, 1988. ISBN 978-0517570555.
- COOKE, Lez. The Police Series. In CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. 1st edition. London: BFI, 2001. s. 22–23. ISBN 0-85170-849-8.
- CORNER, John. *Critical Ideas in Television Studies*. 1st edition. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999. ISBN 0-19-874220-7.
- CORNER, John. *Television Form and Public Address*. 1st edition. London and New York: Edward Arnold, 1995. ISBN 0-340-56753-8.
- CORNER, John – HARVEY, Sylvia (eds.). *Television Times – A Reader*. 1st edition. London and New York: Arnold, 1996. ISBN 0-340-65233-0.
- CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. 1st edition. London: BFI, 2001. ISBN 0-85170-849-8.
- CREEBER, Glen. *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*. 1st edition. London: BFI, 2004. ISBN 1-84457-021-5.
- CREEBER, Glen (ed.). *Tele-visions – An Introduction to Television Studies*. 1st edition. London: Macmillan, 2006. ISBN 978-1-84457-086-7.
- CROWTHER, Bruce. *Captured On Film - the prison movie*. 1st edition. London: BT Batsford, 1989. ISBN 0-713-46115-2.

- DeANDREA, William. *Encyclopedia Mysterioza*. 1st editon. MacMillan, 1997. ISBN 0028616782.
- DELAMATER, Jerome H. – PRIGOZY, Ruth (ed.). *The Detective in American Fiction, Film, and Television*. 1st edition. Westport and London:1998. ISBN 0-313-30463-7.
- DELANEY, Sean. Tv Police Drama. In *Screenonline* [online], [cit.10.9.2010], dostupné na www: <<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445716/>>.
- DIRKS, Tim. Crime & Gangster Films. *Filmsite* [online], [cit. 5.8.2010], dostupné na www: <filmsite.org/crimefilms.html>.
- DRESNER, Lisa M.. *The Female Investigator in Literature, Film, and Popular Culture*. 1st editon. Jefferson and London: McFarland & Comp., 2006. ISBN 0786426543.
- DYER, Richard (ed.). *Gays and Film*. 1st edition. London: BFI, 1977. ISBN 0-85170-065-9.
- DYER, Richard. *Stars*. 2nd edition. London: BFI, 1998. ISBN 0-85170-643-6.
- EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (ed.) *Thinking Outside the Box – A Contemporary Television Genre Reader*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. ISBN 0-8131-2365-8.
- ECHSHOLZ, Sarah. Racial Composition of Television Offenders and Viewers's Fear of Crime. *Critical Criminology* 11, 2002, s. 41–60. ISSN 1572-9877.
- ELLIS, John. *Visible Fictions – Cinema, Television, Video*. 2nd edition. London: Routledge, 1992. (poprvé vydáno 1982). ISBN 0-415-07513-0.
- ENGELS-WEBER, Marianne (ed.). *Quotenfänger Krimi: Das populärste Genre im deutschen Fernsehen*. 1. Aufl. Köln: KIM, 1999. ISBN 3-934311-05-9.
- ESCHHOLZ, Sarah – MALLARD, Matthew – FLYNN, Stacey. Images of Prime Time Justice: A Content Analysis of „NYPD Blue and Law and Order“. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* 10, 2004, č.3, s. 161>180. ISSN 1070-8286.
- EVERSON, William K. *The Detective in Film*. 2nd editon. Lyle Stuart, 1972. (poprvé vydáno 1971). ISBN 0-806-50448-X.
- FEUER, Jane. Genre Study and Television. In ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd editon. New York and London: Routledge, 1992, s. 104–120. ISBN 0-807-84374-1.
- FEUER, Jane. HBO and the Concept of Quality TV. In McCABE, Janet – AKASS, Kim. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. 1st edition. London: I. B. Tauris&Co, 2007. s. 145–157. ISBN 978-1-84511-510-4.
- FISKE, John. *Television Culture*. 1st edition. London and New York: Routledge, 1997. (poprvé vydáno1987). ISBN 0-415-03934-7.
- FISKE, John – HARTLEY, John. *Reading Television*. 2nd edition. London: Methuen, 2003. (poprvé vydáno 1978). ISBN 0-415-32353-3.
- FRY, Northop. *Anatomie kritiky*. První vydání. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-078-3.
- GRANT, Keith Barry (ed.). *Film Genre: Theory and Criticism*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1977. ISBN 081081059X.
- GRANT, Keith Barry (ed.). *Film Genre Reader*. 1st edition. Austin: University of Texas Press,1986. ISBN 0-292-72436-5.
- GREENFIELD, Steve. Solstorm: Developing a Semantic/Syntactic Approach to Law Films. In *Stetson Law Review* 39, 2009, č.1, s. 119–147. ISSN 0739-9731.

- HAFFERTY, Frederic W. - FOSTER, Susan. Decontextualizing Disability in the Crime Mystery Genre: The Case of Invisible Handicap. *Disability and Society* 9, 1994, č.2, s. 185–206. ISSN 1360-0508.
- HAMMOND, Michael – MAZDON, Lucy (ed.). *The Contemporary Television Series*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. ISBN 0-7486-1901-1.
- HARDY, Phil (ed.). *The BFI Companion to Crime*. 1st edition. London: BFI, 1997. ISBN 0-304-33215-1.
- HAYCRAFT, Howard (ed.). *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. 2nd edition. New York: Carroll & Graf, 1992. (poprvé vydáno 1946). ISBN 0-8818-4878-6.
- HILL, Anette. *Reality Tv - Audiences and Popular Factual Television*. 1st edition. London and New York: Routledge, 2005. ISBN 0-415-26152-X.
- HILLS, Matt. Defining Cult TV: Texts, Inter-texts and Fan Audiences. In HILLS, Matt. Defining Cult TV: Texts, Inter-texts and Fan Audiences. In ALLEN, Robert C. – HILL, Anette (eds.). *The Television Studies Reader*. 1st edition. London and New York: Routledge, 2004. s. 509-523. ISBN 0-415-28324-8.
- HOLÝ, Zdeněk. Editorial č. 65 – Kdo režuruje seriály? *Cinepur* 17, 2009, č. 65. ISSN 1213-516X.
- HRUŠKOVÁ, Michaela. Pavlína Moskaljková: Od rebelantství k partnerství. *Týdeník televize*, 2006, č. 20. ISSN 1210-728X.
- HUDEC, Zdeněk: James Bond a major Zeman – ideologizující vzorce vyprávění (v tajných službách ideologického vyprávění). *Cinepur* 52, 2007, s. 39. ISSN 1213-516X.
- HURD, Geoffrey. The Television Presentation of the Police. In BENNETT, T. et al. (ed.). *Popular Television and Film*. 1st edition. London: BFI, 1981, s. 53–70. ISBN 0-85170-116-9.
- CHANDLER, Daniel. *An Introduction to Genre Theory*. MCS [online], [cit. 5.8.2010], dostupné na www: <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html>>.
- CHANDLER, Raymond, The Simple Act of Murder. *Atlantic Monthly* 174, 1944, č. 6, s. 53-59. ISSN 0004-6795.
- CHAPMAN, James. Not 'another bloody cop show': Life on Mars and British television drama. *Film International* 7, 2009, č.2, s.6-19. ISSN 1651-6826.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. 1. vydání. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.
- CHEATWOOD, Adrian Derral. Prison Films: 1925-1995. In HALE, Donna – BAILEY, Frankie (ed.). *Popular Culture, Crime and Justice*. 1st edition. Belmont: Wadsworth, 1998, s. 209-231. ISBN 0-534-51975-X.
- CHESEBRO, James W. Communication, Values, and Popular Television Series – A Four-year Assessment. In. NEWCOMB, Horace (ed.). *Television: The Critical View*. 4th edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987, s. 17–51. ISBN 0-19-504175-5.
- CHESTERTON, G.K.: A Defence of Detective Stories. In HAYCRAFT, Howard (ed.): *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. 2nd edition. New York: Carroll & Graf, 1992. (poprvé vydáno 1946). s. 3–6. ISBN 0-8818-4878-6.1946.
- JEDLIČKOVÁ, Jana. Tři etapy zobrazování LGBT postav v amerických a evropských seriálech a sériích. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.
- JENSEN, Klaus Bruhn. Reception as Flow. In CORNER, John - HARVEY, S. (eds.). *Television Times: A Reader*. 1st edition. London: 1996, s. 187–198. ISBN 0-340-65233-0.
- JERMYN, Deborah. *Prime Suspect*. 1st edition. London: BFI, 2010. ISBN 1-84457-305-2.

- KAMINSKY, Stuart M. *American Film Genres - Approaches to a Critical Theory of Popular Film*. 1st edition. Dayton: Pflaum Pub., 1974. ISBN 0-8278-0277-3.
- KAMINSKY, Stuart M. – MAHAN, Jeffrey H. *American Television Genres*. 1st edition. Chicago: Nelson-Hall, 1985. ISBN 0-88229-828-3.
- KAPLAN, E. Ann (ed.). *Regarding Television. Critical Approaches – An Anthology*. 1st edition. Los Angeles: American Film Institute, 1983. ISBN 0-313-27009-0.
- KAPLAN, E. Ann (ed.). *Women in Film Noir*. 2nd editon. London: BFI, 2008. (poprvé vydáno 1978). ISBN 0-851-70666-5.
- KILBORN, Richard. Epilogue – A Growing Sphere of Influence? The Impact of Soap Opera on Other TV Genres. In MEDINA, Mercedes (ed.). *Creating, Producing and Selling TV Shows*. Lisboa: Formal Press, 2009. ISBN 978-989-8143-10-5.
- KLEIN, Kathleen Gregory. *The Woman Detective: Gender and Genre*. 2nd edition. Urbana: University of Illinois Press, 1995. ISBN 0-252-06463-1.
- KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. 1st edition. Basingstoke: Indiana University Press, 1980. ISBN 0-253-14383-7.
- KNOX, Ronald A. Detective Story Decalogue. In HAYCRAFT, Howard (ed.) *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. 2nd editon. New York: Carroll & Graf, 1992. (poprvé vydáno 1946). s. 189-93. ISBN 0-8818-4878-6.
- KOKEŠ, D. Radomír. *Crime Fiction Investigation: Návrh fikční sémantiky kriminálního seriálu*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2009.
- KOKEŠ, D. Radomír. Od makra k mikru. Kvazivědecká tendence a koncept novosti v seriálu Kriminálka Las Vegas. *Cinepur* 16, 2008, č. 55, s. 27–32. ISSN 1213-516X.
- KOKEŠ, D. Radomír. Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 5–36. ISSN 0862-397X.
- KOKEŠ, D. Radomír. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2010.
- KORDA, Jakub. Dr. House – Sherlock Holmes ve službách medicíny. *Cinepur* 16, 2007, č.51, s. 38. ISSN 1213-516X.
- KORDA, Jakub. Nový televizní seriál – od triumfu k soumraku. *Cinepur* 17, 2010, č. 69, s. 02–03. ISSN 1213-516X.
- KORDA, Jakub: Vesmírná opera už není, co bývala - Battlestar galactica *Cinepur*, 17, 2010, č.70, s. 16–17. ISSN 1213-516X.
- KORDA, Jakub: Television on Demand. *Cinepur*, 17, 2010, č.70, s. 020–021. ISSN 1213-516X.
- KORDA, Jakub – HOLÝ, Zdeněk. Útěkový film. Seminární práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci, 2000. (nepublikováno).
- KOZLOFF, Sarah. Narrative Theory and Television. In ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd editon. New York and London: Routledge, 1992. s. 67–100. ISBN 0807843741.
- KRŠIAK, Filip. *Teorie fikčních světů literatury a filmu – Interpretace vybraných děl literatury a filmu ve vzájemných vztazích*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Pardubice. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2009.
- KUČERA, Jakub. Filmový žánr. *Cinepur* [online], 2006, [cit. 5.4.2011], dostupné na [www: <http://cinepur.cz/article.php?article=942>](http://cinepur.cz/article.php?article=942).

- LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. 1st edition. London: Palgrave, 2000. ISBN 0-333-65872-8
- LADERMAN, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. 1st edition. Austin: The University of Texas Press, 2002. ISBN 0-292-74732-2.
- LARKA, Robert. *Television's Private Eye*. 1st edition. New York: Arno Press, 1979. ISBN 0-405-11754-X.
- LEITCH, Thomas. *Crime Films*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. ISBN 0-521-64671-5.
- LEWIS, Jon E. – STEMPEL, Penny. *Cult TV: The Detectives*. 1st edition. London: Pavilion Books, 1999. ISBN 1862053111.
- LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*. 1st edition. New York: Free Press, 1997. (poprvé vydáno 1922). ISBN 0-684-83327-1.
- MAGUIRE, Mike - MORGAN, Rodney - REINER, Robert. *The Oxford Handbook of Criminology*. 1st edition. Oxford: Oxford University Press, 2007. ISBN 0199205434.
- MANCHEL, Frank. *Film Study: An Analytical Bibliography*. 4th volume. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990. ISBN 978-08-38634-14-1.
- MASON, Paul (ed.). *Criminal Visions – Media Representations of Crime and Justice*. 1st edition. Cullompton: Willan Publishing, 2003. ISBN 1-84392-013-1.
- MASON, Paul. *Men, Machines and the Mincer: the Prison Movie*. Picturing Justice [online], srpen 1998, [cit. 6.8.2010], dostupné na www: <<http://usf.usfca.edu/pj/articles/Prison.htm>>.
- MASON, Paul: The Prison in Cinema. *Images* [online], [cit. 4.8.2010], dostupné na www: <imagesjournal.com/issue06/features/prison.htm>.
- McARTHUR, Colin. *Underworld U.S.A.* 1st edition. New York: Viking Press, 1972. ISBN 0-670-01953-4.
- McNEELY, L. Connie. Perceptions of the Criminal Justice System: Television Imagery and Public Knowledge in the United States. In *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* 3, 1995, č. 1, s. 1–20. ISSN 1070-8286.
- METALLINOS, Nikos. Approaches to Visual Communication, Media Criticism and Their Application to Television Genres. In *Imagery and Visual Literacy: Selected Readings from the Annual Conference of the International Visual Literacy Association* (26th, Tempe, Arizona, October 12-16, 1994), U.S. Department of Education, 1995.
- MEYERS, Richard. *TV Detectives*. 1st edition. San Diego: A.S.Barnes, 1981. ISBN 0-498-02576-4.
- MEYERS, Ric. *Murder On the Air: Television's Great Mystery Series*. 1st edition. New York: The Mysterious Press, 1989. ISBN 0-892-96977-6.
- MICHALÍK, Ivo. *Proměna stěžejních aspektů detektivního žánru v československé kinematografii*. Magisterská práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.
- MILLS, Brett. Comedy Verite: Contemporary Sitcom Form, *Screen* 45, 2004, č. 1, s. 63–78. ISSN 0036-9546.
- MITTEL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal* 40, 2001, č. 3 s. 3–24. ISSN 0009-7101.
- MITTEL, Jason. *Genre and Television – From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. 1st edition. New York and London: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96902-6.
- MITTEL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. In *The Velvet Light Trap*, 2006, č. 58, s. 29-40. ISSN 0149-1830.

- MIZEJEWSKI, Linda. *Hardboiled and High Heeled: Tho Woman Detective in Popular Culture*. 1st edition. New York: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96971-9.
- MOODY, Nickianne. Crime in Film and on TV. In PRIESTMAN, Martin. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. 1st edition. New York: Cambridge Universtity Press, 2003. s. 227–243. ISBN 0-521-00871-9.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16, 1975, č.3, s. 6-18. ISSN 0036-9546.
- MUNBY, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Ceasar to Touch of Evil*. 1st edition. Chicago: Chicago University Press, 1999. ISBN 9780226550336.
- MUNRO-BJORKLUND, Vicky. Popular Cultural Images of Criminals and Prisoners Since Attica. *Social Justice* 18, 1991, č.3, s.48–70. ISSN 1043-1578.
- NDALIANIS, Angela. Television and the Neo-Baroque. In HAMMOND, Michael – MAZDON, Lucy (ed.). *The Contemporary Television Series*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. s. 83–101. ISBN 0-7486-1901-1.
- NELLIS, M. - HAYLE, C. *The Prison Film*. London: Radical Alternatives To Prison, 1982. (ISBN nezjištěno).
- NEWCOMB, Horace. Reflections on TV: The Most Popular Art. In EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (ed.) *Thinking Outside the Box – A Contemporary Television Genre Reader*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. s. 17–36. ISBN 0-8131-2365-8.
- NEWCOMB, Horace. *TV: The Most Popular Art*. Garden City: Anchor Press/Doubleday, 1974. s. 83–109. ISBN 0-385-03602-7.
- NEWCOMB, Horace (ed.). *Television: The Critical View*. 1st edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 1976. ISBN 0385036027.
- NEWCOMB, Horace (ed.). *Television: The Critical View*. 2nd edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 1979. ISBN 0-19-502501-6.
- NEWCOMB, Horace (ed.). *Television: The Critical View*. 3rd edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 1982. ISBN 0-19-503079-6.
- NEWCOMB, Horace. (ed.) *Television: The Critical View*. 4th edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987. ISBN 0195041755.
- NEWCOMB, Horace (ed.). *Television: The Critical View*. 5th edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 1994. ISBN 0-19-508528-0.
- NEWCOMB, Horace (ed.). *Television: The Critical View*. 6th edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-195-11927-4.
- NEWCOMB, Horace (ed.). *Television: The Critical View*. 7th edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 2007. ISBN 0-195-30116-1.
- NEWCOMB, Horace – HIRSCH, Paul M. Television as Cultural Forum. In NEWCOMB, Horace. *Television: The Critical View*. 4th edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987. s. 455–70. ISBN 0-195-04175-5.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vydání. Praha: AMU v Praze, JSAF. ISBN 978-80-7331-181-0.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. 1st edition. Oxford: Oxford University Press, 1996. ISBN 0-198-74242-8.

- OKTÁBCOVÁ, Simona. Hříchy pro pátera Knoxe: Proč vystřídala Adamovskou Veškrnová? *TV Revue* [online], 2005, č. 25, [cit. 22.8.2010], dostupné na [www: <http://www.televize.cz/scripts/detail.php?id=18837>](http://www.televize.cz/scripts/detail.php?id=18837).
- OKTÁBCOVÁ, Simona. O rozbité sajdkáře a fence Kikině. *TV Revue* [online], 2005, č. 47, [cit. 28.8.2010], dostupné na [www: <http://www.televize.cz/scripts/detail.php?id=20603>](http://www.televize.cz/scripts/detail.php?id=20603).
- OTTOSON, Robert. *A Reference Guide to the American Film Noir: 1940-1958*. 1st edition. Metuchen: Scarecrow Press, 1981. ISBN 0-810- 81363-7.
- PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. 1. vydání. Praha: Odeon, 1981. (poprvé vydáno 1955).
- PARISH, James Robert – PITTS, Michael R. *The Great Detective Pictures*. 1st edition. Scarecrow Press, 1990. ISBN 0-810-82286-5.
- PEARSON, Roberta E. – SIMPSON, Philip. *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. 1st edition. London and New York: Routledge, 2001. ISBN 0-415-16218-1.
- PEARSON, Roberta. *Anatomising Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character*. In ALLEN, Michael (ed.). *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*. London and New York: I.B.Tauris. 2007. ISBN 978-1-845-11-428-2.
- PENZLER, Otto et al. (ed.). *Detectionary: a biographical dictionary of leading characters in mystery fiction*. Woodstock: Overlook Press, 2009. (digitalizováno; poprvé vydáno 1977). ISBN 978-0-838-93-221-6.
- PHILLIPS, Roger. *Christian Detective Series*. [online], 29.9.2005, [cit. 3.8.2010], dostupné na [www: <christiandetectiveseries.blogspot.com>](http://www.christiandetectiveseries.blogspot.com).
- PITTERMAN, Jiří – SATURKOVÁ, Jitka – ŠNÁBL, Vít (eds.). *(Prvních) deset let České televize*. První vydání. Praha: Česká televize, 2002. ISBN 80-85005-37-9.
- PRIESTMAN, Martin. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. 1st edition. New York: Cambridge University Press, 2003. ISBN 0-521-00871-9.
- PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. 1. vydání. Jinočany: H&H, 1999. ISBN 80-86022-16-1.
- PRÜMM, Karl. Televizní krimi – žánr plný paradoxů. *Televizní tvorba* 1-2, 1988, s. 53–63. ISSN 3190-0427.
- RAFTER, Nicole. *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*. 2nd edition. New York: Oxford University Press, 2006. (poprvé vydáno 2000). ISBN 0-19517-505-0.
- REIFOVÁ, Irena – BEDNAŘÍK, Petr. Televizní seriál – záhada popkulturního sebevědomí. *Mediální studia*, 3, 2008, č. 1, ISSN 1801-9978.
- RUSNÁK, Juraj. *Textúry elektronických médií: vývoj a súčasný stav*. 2. vydanie. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove, 2010. ISBN 978-80-555-0200-7.
- ROSE, Brian (ed.). *TV Genres – A Handbook and Reference Guide*. 1st edition. Westport: Greenwood Press, 1985. ISBN 0-313-23724-7.
- RYALL, Tom. Teaching through Genre. *Screen Education*, 1975, č.17, s. 27–28. ISBN 1449-857X.
- SANDERS, Steven M. – SKOBLE, Aeon J. (ed.). *The Philosophy of TV Noir*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008. ISBN 978-0-8131-2449-0.
- SAYERS, Dorothy L. Introduction to The Omnibus of Crime. In HAYCRAFT, Howard (ed.). *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. 2nd editon. New York: Carroll & Graf, 1992. (poprvé vydáno 1946). s. 71–109. ISBN 0-8818-4878-6.

- SCAGGS, John. *Crime Fiction*. 2nd edition. London and New York: Routledge, 2007. ISBN 0-415-31824-6.
- SEED, David. Spy Fiction. In PRIESTMAN, Martin. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. 1st edition. New York: Cambridge University Press, 2003. s. 115–134. ISBN 0-521-00871-9.
- SELBY, Spencer. *Dark City: The Film Noir*. 2nd edition. McFarland & Company, 1997. (poprvé vydáno 1984). ISBN 0-78640-478-7.
- SELBY, Keith – COWDERY, Ron. *How to Study Television*. 1st edition. London: Palgrave Macmillan, 1995. 978-0-3335-6965-8.
- SHADOIAN, Jack. *Dream and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*. 1st edition. Cambridge: MIT Press, 1979. ISBN 0-26269-065-9.
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres*. 1st edition. New York: Random House, 1981. ISBN 0-075-53623-4.
- SCHATZ, Thomas. American Film Genres by Stuart M. Kaminsky, Sixguns and Society by Will Wright. *Cinema Journal* 15, 1976, č. 2. s. 79–81. ISSN 0009-7101.
- SCHLEZINGER, Philip – TUMBER, Howard. Television, Police and Audience. In CORNER, John – HARVEY, Sylvia (eds.): *Television Times – A Reader*. 1st edition. London and New York: Arnold, 1996. s. 66–74. ISBN 0-340-65233-0.
- SCHRADER, Paul. Notes on Film Noir. In *Film Comment*, 8, 1972, č. 1, s. 8–13. ISSN 0015-119X.
- SILVER, Alain – WARD, Elizabeth. *Film Noir – An Encyclopedic Reference to American Style*. 3rd edition. Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 1973. (poprvé vydáno 1979). ISBN 0-87951-479-5.
- SLOCUM, J. David (ed.). *Violence and American Cinema*. 1st edition. New York: Routledge, 2000. ISBN 0-415-92810-9.
- SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. 1. vydání. Praha: ISV, 2000. ISBN 80-85866-60-9.
- SMITH, Matthew J. – WOOD, Andrew F. (eds.). *Survivor Lessons – Essays on Communication and Reality Television*. 1st edition. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Comp., 2003. ISBN 0-78641-668-8.
- SNAUFFER, Douglas. *Crime Television*. 1st edition. Westport: Praeger, 2006. ISBN 0-27598-807-4.
- SNOW, Peter. Book Reviews: American Television Genres. *Canadian Journal of Communication* 12, 1986, č. 3, s. 88–89. ISSN 1499-6642.
- SPÁČILOVÁ, Mirka. Kriminálka si drží věčný styl i v druhé řadě. *iDnes.cz* [online], 8.3.2010, [cit. 23.8.2010], dostupné z www: < <http://kultura.idnes.cz/> >.
- SPENCER, William David. *Mysterium and Mystery: The Clerical Crime Novel*. 1st edition. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992. ISBN 0-8093-1808-3.
- SPIGEL, Lynn. *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. 1st edition. Durham: Duke University Press, 2004. ISBN 0-8223-3393-7.
- STEINBRUNNER, Chris – PENZLER, Otto. (ed.) *Encyclopedia of Mystery and Detection*. 1st edition. New York: McGraw–Hill, 1976. ISBN 0-07-061121-1.
- STINSON, Veronica – PATRY, W. Marc – SMITH, M. Steven. The CSI Effect: Reflections from Police and Forensic Investigators. *The Canadian Journal of Police and Security Services*, 5, 2007, č. 3–4, s. 125–133. ISSN 1709 8769.

- STRUTIN, Ken. *Forensic Evidence and the CSI Effect*. LLRX [online], 9.5.2010 [cit. 5.8.2010], dostupné na [www: <http://www.llrx.com/features/forensicevidencesieeffect.htm>](http://www.llrx.com/features/forensicevidencesieeffect.htm).
- SUMSER, John. *Morality and Social Order in Television Crime Drama*. 1st edition. Jefferson and London: McFarland & Comp., 1996. ISBN 0-7864-0125-7.
- SURETTE, R. (1992). *Media, crime, and criminal justice: Images, Realities, and Policies*. Belmont: Wadsworth, 2007, 277 s. ISBN 0-495-80914-4.
- SYDNEY-SMITH, Susan. Buddies, bitches, broads: the British female cop show. *Film International* 7, 2009, č. 2, s. 46–58. ISSN 1651-6826.
- SYMONS, Julian. *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. 3rd edition. New York: Mysterious Press, 1993. (poprvé vydáno 1972). ISBN 0-892-96496-0.
- SZABÓ, Daniel. *Od Hamra až po Rodáky. České propagandistické seriály v televizní praxi*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita Brno, 2007.
- TESAŘ, Antonín. Co nového v „temné straně“? Strategie sériovosti v hororových antologiích. *Cinepur*, 7, 2010, č. 69, s. 004–007. ISSN 1213-516X.
- THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. 1st edition. Cambridge and London: Harvard University Press, 2003. ISBN 0-674-01087-6.
- THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In *Illuminace*, 10, 1998, č. 1, s. 5–36. ISSN 0862-397X.
- THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. 1st edition. New York: Continuum, 1996. ISBN 0-815-60504-8.
- TIBBALLS, Geoff. *The Boxtree Encyclopedia of TV Detectives*. 1st edition. London: Boxtree, 1992. ISBN 1852831294.
- TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80-86138-27-5.
- TODOROV, Tzvetan. The Topology of Detective Fiction. In LODGE, David – WOOD, Nigel (eds.). *Modern Criticism and Theory: A Reader*. 2nd edition. White Plains, NY: Longman, 1999. ISBN 0-582-31287-6.
- TUDOR, Andrew. Genres and Critical Methodology. In NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods Methods*. Berkeley: University of California Press, 1976, str. 118–126. ISBN 0-52003-151-2.
- TURNER, Graeme. Genre, Hybridity and Mutation. In CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. 1st edition. London: BFI, 2001. s. 6. ISBN 0-85170-849-8.
- TUSKA, John. *The Detective in Hollywood*. 1st edition. New York: Doubleday, 1978. ISBN 0-385-12093-1.
- ULMANOVÁ, Lucie. Chýlková střídá Freje, Kriminálku Anděl čekají změny. *Týden.cz* [online], 20.4.2010, [cit. 20.8.2011], dostupné na [www: <http://www.tyden.cz>](http://www.tyden.cz).
- VACKOVÁ, Barbora. Média veřejné služby (ČT, ČRo, ČTK). *Revue pro média*, 2004, č. 7, s. 50–55. ISSN 1214-7494.
- VAN DINE, S. S. Twenty Rules for Writing Detective Stories. In HAYCRAFT, Howard (ed.). *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. 2nd editon. New York: Carroll & Graf, 1992. (poprvé vydáno 1946). s. 189–193. ISBN 0-8818-4878-6.
- VOGLER, Christopher. *The writer's journey*. 2nd edition. Studio City: Michael Wiese Productions, 1998. ISBN 0-941-18870-1.

- VYKLIČKÝ, Jan. Dva pilíře kontroly veřejných dějů – svobodný tisk a nezávislá justice. In BERÁNEK, Stanislav (ed.). *Transparentnost a důvěryhodnost výkonu spravedlnosti (Sborník z konference konané 4.12.2008)*. Praha: Transparency International, 2009, s.18–27. ISBN 978-80-87123-07-2.
- WALKER FIELDS, Ingrid. Family Values and Feudal Codes: The Social Politics of America's Twenty-First Century Gangster. *Journal of Popular Culture*, Vol. 34, No. 4, 2004, s.611–633. ISSN 0022-3840.
- WHITT, Jan. The „Very Simplicity of the Thing”: Edgar Allan Poe and the Murders He Wrote. In DELAMATER, Jerome H. – PRIGOZY, Ruth (ed.). *The Detective in American Fiction, Film, and Television*. 1st edition. Westport and London:1998. s. 111–122. ISBN 0-313-30463-7.
- WESTLAKE, Mike. Television. The Classic TV Detective Genre. *Framework: The Journal of Cinema & Media*, 1980, č. 13, s. 37–38. ISSN 1559-7989.
- WILDAVSKY, Aaron. Choosing Preferences by Constructing Institutions: A Cultural Theory of Preference Formation. *American Political Science Review*, 1, 1986, č. 81, s. 3–22. ISSN 1537-5943.
- WILLET, Ralph. *The Naked City: Urban Crime Fiction in the USA*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 1996. ISBN 0-71904-301-8.
- WILLIAMS, Raymond. *Television – Technology and Cultural Form*. 3rd edition. London: Collins 1974. (poprvé vydáno 1974). ISBN 0-415-31456-9.
- WILSON, Christopher P. *Cop Knowledge: Police Power and Cultural Narrative in Twentieth-Century America*. 1st edition. Chicago and London: University of Chicago Press, 2000. ISBN 0-226-90132-7.
- WOERNER, Meredith. The Gattaca Police Procedural Show: Bringing Valids and Invalids Together. In *io9* [online], [cit. 5.8.2010], dostupné na [www: <http://io9.com/5403374/the-gattaca-police-procedural-show-bringing-valids-and-invalids-together>](http://io9.com/5403374/the-gattaca-police-procedural-show-bringing-valids-and-invalids-together).
- WOLLEN, Peter. North by North-West: a Morphological Analysis. *Film Form* 1, 1976, č. 1, s. 19–34. ISSN 0950-1851.
- WOODMAN, J. Brian. Escaping Genre's Village: Fluidity and Genre Mixing in Television's *The Prisoner*. *The Journal of Popular Culture*, 38, 2005, č. 5, s. 939–956. ISSN 0022-3840.
- YOUSMAN, Bill. *Prime-time Prisons on U.S. TV: Representations of Incarceration*. New York: Peter Lang Publishing, 2009. ISBN 978-14-33104-77-0.
- ZASLAVSKY, Robert. The Divine Detective in the Guilty Vicarage. *The Armchair Detective* 19, 1986, č. 1., s. 58–62, 64–68. ISSN 0004-217X.
- ZVEREVA, Vera. The Law and the Fist – Homemade Police Procedurals. *Russian Studies in Literature* 43, 2007, č. 4, s. 54–81. ISSN 1061-1975.
- ZÝKOVÁ, Veronika. Noir v Čs. televizi. *25 FPS* [online], 25.1.2010, [cit. 21.8.2010], dostupné na [www: <http://www.25fps.cz/clanek/nazev:noir-v-cs-televizi >](http://www.25fps.cz/clanek/nazev:noir-v-cs-televizi).

Název práce: České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti

Title: Czech television crimi series after 1989 and their genre context

Abstrakt: Tato studie je zaměřena na zmapování historie českého televizního kriminálního žánru, přesněji řečeno televizních sérií odvysílaných v období mezi lety 1989 a 2009. Metodologicky práce vychází z postupů žánrové analýzy a historického zkoumání televizní formy, opírá se tedy v zásadě o principy textuální analýzy. Po úvodním shrnutí literatury, která v posledních dekadách formovala uvažování o televizní kriminální fikci, se práce soustředí na vytvoření pracovního taxonomického modelu široce pojaté kategorie kriminálního dramatu. Stanovuje si několik základních subžánrů a snaží se formulovat jejich charakteristiky, které lze považovat za dlouhodobě stabilní a přítomné v kritické reflexi žánru. V následující analytické části je v samostatných oddílech popisováno a interpretováno fungování subžánrových schémat a konvenčních prvků v celkem deseti kriminálních sériích z české produkce. Zohledněn je přístup tvůrců ke strukturaci vyprávění, symbolické konstrukci protagonistů a antagonistických sil, práci se stylovými prvky (prostředí) a žánrovou ikonografií. Analytická část ústí ve snahu pojmenovat charakteristické rysy českého kriminálního žánru v porevolučním období a postihnout specifika jeho případných vnitřních proměn na úrovni formálních prvků.

Klíčová slova: žánr, krimi, televize, seriál, série

Abstract: This thesis intends to survey the history of Czech crime television, as it focuses on TV series broadcasted in the period from 1989 through 2009. The methodology employed in this thesis is based on genre analysis and historic research of television paradigm, therefore it essentially relies on the principles of textual analysis. After summarizing scholarly resources that shaped the thinking about television crime genre in past decades, the thesis concentrates on the forming of an instrumental taxonomic model to broaden the crime drama genre. It determines several elementary sub-genres and aims to define their distinctive features which are considered longstanding and reliable terms within critical reception of the genre. The following chapter, an analysis structured into individual sections, describes and interprets the behavior of sub-generic models and conventions in ten crime series produced in the Czech Republic. Authorial approach to the fabrication of narrative, symbolic framework of protagonist and antagonist forces, integration of stylistic elements (of setting) and genre iconography - all this is taken into account. Eventually, the analytical chapter comes to the attempt to name the characteristic features of Czech crime genre in post-revolution period and specify the possible internal transformation of its formal elements.

Keywords: genre, crimi, television, serial, series

Počet příloh: 1 obrazová příloha (2 tabulky, 233 obrázků; obrazové materiály pořízeny autorem práce)

Rozsah práce: 535 352 znaků (bez příloh a seznamu použitých zdrojů)

Jazyk práce: česky