

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

DĚJINY DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

magisterská diplomová práce

POD STŘECHAMI  
SPRINGFIELDU

(Under Roofs of Springfield)

*Simpsonovi* –  
kontext a analýza stylu, témat a narativu

(*The Simpsons* - Context and an Analysis of Style, Themes and Narrativity)

Bc. Lukáš GREGOR

rok 2008

### **Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a použil literaturu a prameny uvedené v seznamu.

### **Poděkování:**

Chci poděkovat Mgr. Jakubu Kordovi za vedení, jeho doporučení a rady, kterými mi dopomohl k výslednému tvaru.

## **OBSAH**

**ÚVOD**.....005

**PRÁCE S LITERATUROU**.....008

**I. KONTEXT**..... 014

I. 1. Cesta amerického animovaného filmu z kina směrem k televizi.....016

I. 2. Animovaný seriál v televizi.....021

I. 3. Animovaný seriál v prime time.....026

**II. ANALÝZA STYLU**.....033

**III. TEMATICKÁ ANALÝZA**.....040

III.1. Hlavní témata..... 041

III.1.1. Televize uvnitř televize.....041

III.1.2. Politika, justice a policie.....049

III.1.3. Rodina.....054

III.1.3.1. Obraz rodiny v amerických televizních seriálech...054

III.1.3.2. Obraz rodiny v *Simpsonových*.....059

III.2. Lidská práva a hodnoty.....071

III.2.1. Víra a náboženství.....071

III.2.2. Stáří.....076

III.2.3. Vzdělání.....080

III.3. Násilí.....082

**IV. ANALÝZA NARATIVU**.....087

IV.1. Úvod do naratologie *Simpsonových*.....088

IV.1.1. Žánr.....088

IV.1.2. Struktura zápletek.....090

IV.1.3. Narativní techniky a plán děje.....092

IV.1.4. Postavy.....093

IV.1.5. Čas a prostor.....095

IV.2. Úvod do intertextuality *Simpsonových*.....098

IV.2.1. *Simpsonovi* postmoderní.....098

IV.2.2. *Simpsonovi* intertextuální.....100

IV.2.2.1. Citace a aluze.....104

<b>V. SIMPSONOVI VE FILMU.....</b>	<b>103</b>
V.1. Úvod do kontextu celovečerních podob animovaných televizních sérií.....	110
V.2. Srovnání celovečerního filmu <i>Simpsonovi ve filmu</i> s televizní sérií <i>Simpsonovi</i> .....	111
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>114</b>
<b>PRAMENY A LITERATURA.....</b>	<b>117</b>
<b>SEZNAM CITOVANÝCH SERIÁLŮ A CELOVEČERNÍCH FILMŮ.....</b>	<b>125</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>128</b>
<b>ANOTACE.....</b>	<b>130</b>

## ÚVOD

V letošním roce se na televizních obrazovkách začala vysílat již devatenáctá řada animovaného seriálu *Simpsonovi*. Série čítající více než 400 epizod spoluutváří nejen dějiny amerického televizního vysílání, ale také amerického animovaného filmu vůbec. Ačkoliv výběr tématu by se mohl zdát vágní, jeho opodstatnění lze jednoduše podložit. Fenoménu animovaného seriálu *Simpsonovi* se věnuje bezpočet časopiseckých článků a pochopitelně i webových serverů. Literatury, která by téma pojala seriózně, je však mnohem méně. Má práce tyto texty (ať už šlo o články v časopisech, studie ve sbornících či přímo knižní publikace) bude reflektovat a začleněním do této monografické studie je postaví do vzájemných vztahů. Současně ony texty poslouží jako výchozí bod k nacházení konkrétních příkladů a k vytváření souhrnných a leckdy snad i nových závěrů. Důležitou součástí bude začlenění do kontextu vývoje amerického animovaného seriálu a vývoje amerických seriálů o rodině.

Práce se bude skládat z pěti hlavních částí.

První část nabídne pohled na vývoj amerických animovaných sérií od příchodu zvuku, přes postupný přechod z kin na televizní obrazovky. Seriál *Simpsonovi* tak začlením do této časové linie a nepřímo dokáži, že jak tematicky, tak i animačním stylem a strukturou vyprávění *Simpsonovi* vycházejí, či se stavějí do opozice s předcházejícími sériemi.

Druhá část mé práce uvede do problematiky animačního stylu. Nejprve předestřu základní estetické a technologické souvislosti, které se k animovanému filmu váží a zdůrazním především dvě opačné tendence, jimiž se animovaná tvorba v USA vyznačovala (plná animace vs. omezená animace). Poté přistoupím k analýze animačního stylu již přímo v souvislosti se seriálem *Simpsonovi*, poukážu na jeho proměnu v počátcích vysílání seriálu, především však na typické aspekty – např. kompozice kresby a úhly pohledu.

Třetí část, pojmenovaná jako tematická analýza, představí témata, která se v doposud odvysílaných epizodách nejzásadněji projevovale. Jako výchozí bod mi posloužily dílčí studie, které se věnovaly vždy určitému z témat. Po jejich zakomponování do této části práce by tak měl vyvstat obraz seriálu *Simpsonovi* uceleněji, než tomu tak bylo v jednotlivých článcích a studiích. Důraz však budu klást na vlastní závěry a uvádění konkrétních příkladů. Souběžně s jednotlivými tématy postihnu i důležité postavy seriálu, k nimiž se témata váží.

Nejobsáhlejší třetí část rozdělím do tří hlavních kategorií, které následně budou mít své vlastní dílčí kapitoly. První kategorii budou tvořit hlavní témata seriálu, prostoru se tak dostane problematice „televize uvnitř televize“, čímž se poprvé výrazně dotknu sebereflexivní povahy *Simpsonových*. V kapitole se objeví reflexe nejen televizního média (např. zpravodajství, show), ale i filmu. Následující kapitola odkryje, jak přistupují *Simpsonovi* k prezentaci politické, justiční a policejní moci. Upozorním tak na společenskokritickou povahu seriálu a s ní i na snahu tvůrců nacházet východisko ze střetu moci a jedince.

Největší prostor budu věnovat kapitole, která nejenže nabídne typologii ústředních postav (členů rodiny Simpsonovi), ale s analýzou rodiny poskytne i vhled do historie televizních seriálů o rodinách. Pomoci odkrývání jednotlivých vztahů s těmito seriály poukáži na schémata a stereotypy *Simpsonových*, konkrétně na dodržování stereotypů seriálů o tzv. dělnické rodině. Vyvstanou zde i parodické prvky seriálu *Simpsonovi*, které zesměšňují tradiční seriály o rodinách středostavovských. Pomoci vzájemného porovnávání se pokusím obhájit seriál *Simpsonovi* před kritikou, že zobrazují disfunkční rodinu a podřívají základní hodnoty, které rodina nabízí.

Další skupinu třetí části mé práce naplní témata, jež bychom mohli zastřešit označením jako lidská práva a hodnoty. Nejfrekventovanějšími motivy v seriálu *Simpsonovi* jsou ty, které se týkají víry a náboženství, stáří a vzdělávání.

Čtvrtá část, nazvaná jako Analýza narativu, bude důležitá pro hlubší pochopení seriálu. Zařadí seriál *Simpsonovi* do konkrétního televizního žánru (sitcom) a na základě definování jeho typických rysů pak objasním schémata a typické prvky, které se týkají přímo seriálu *Simpsonovi*. Zaměřím se na strukturu zápletek s důrazem na epizodický charakter seriálu, pojmenuji a doplním konkrétními příklady také roli postav uvnitř sitcomového žánru a specifikum ve znázorňování plynutí času.

Po tomto úvodu do narativity *Simpsonových* se budu věnovat začlenění seriálu do postmoderních tendencí, na které naváži nejprve teoretickým náhledem na intertextualitu a poté po rozdělení na kategorie citace, citační narážka a aluze uvedu konkrétní příklady, jak s nimi *Simpsonovi* pracují.

Poslední, pátá část práce se zaměří na celovečerní snímek *Simpsonovi ve filmu*, přičemž po krátkém úvodu do kontextu celovečerních podob animovaných sérií mi bude v centru pozornosti stát především narativní struktura celovečerního filmu, kterou budu konfrontovat se strukturou epizod seriálu.

Práce bude doplněna o prameny a literaturu a o seznam zmiňovaných děl. Doplněk práce bude tvořit obrazová příloha.

Při psaní své práce budu využívat několika metod. Komparace se bude objevovat jak v kapitolách, které se zaměřují na začlenění do širšího kontextu, tak také v páté části o celovečerním filmu *Simpsonovi*. Jen v malé míře pak budu tuto metodu volit v kapitolách analyticky pojatých, kde stěžejní mi bude neformalistická analýza. V kapitole o postmodernismu a intertextualitě mi jako jeden ze stěžejních výchozích bodů bude tvořit práce *Watching With The Simpsons* od Jonathana Graye.

Cílem této práce bude vytvoření ucelené monografické studie, která nabídne kompilaci mnoha dílčích textů, vzájemně je konfrontuje a současně mi dovolí, abych na jejich základě směl vymežit svůj vlastní pohled na daná témata a problematiky.

## **PRÁCE S LITERATUROU**

K fenoménu animovaného seriálu *Simpsonovi* se váže velké množství zdrojů, z nichž lze čerpat informace. Zcela logicky však pouze malou část tvoří ty, které mohou poskytnout základy k hlubší, odborné reflexi seriálu, nebo které přímo nabízejí vlastní odborná pojednání o dílčích aspektech *Simpsonových*. Samotnému nakládání s literaturou tak nutně předcházela selekce textů a informací, respektive „odstranění“ těch, jež mají charakter výsostně laický, těch, které postrádaly hodnověrné informace a naopak dokonce obsahovaly faktické chyby. Reflexe webových stránek nejrozličnějších fanclubů by byla užitečná tehdy, když bych svoji práci měl v úmyslu pojímat jako pojednání o vnímání seriálu jeho diváky a fanoušky a zaměřoval se tak spíše na sociologickou sféru spjatou se *Simpsonovými*.

Vzhledem k záměrům a cílům mé práce však bylo potřeba oprostít se od velké většiny článků z populárních magazínů, od internetových serverů nenabízejících hodnověrné (a tedy i další literaturou podložené) informace a v neposlední řadě i od knižních publikací, které neuchopují dané téma odborně, nesumarizují odbornou literaturu a ani nenabízejí vlastní interpretace.

Zbylé zdroje lze rozdělit do tří základních skupin, na knižní publikace, články a internetové servery.

### **Knižní publikace**

Pro moji práci se ukázalo být vhodnými patnáct knižních publikací zpracovávajících téma *Simpsonovi*. Rozdělit je lze na ty, jejichž záběr je primárně úzký a cílem autora tak je poskytnout co nejhlubší vhled na dané téma. Další skupinu tvoří publikace, pod nimiž je podepsán také jeden autor, ale tentokrát upřednostňuje širší tematický záběr. Dané publikace se vyznačují přehledovou koncepcí, jednotlivé kapitoly poskytují stručný náhled na kon-



krétní téma. Obdobně koncipované jsou sborníky, na nichž se podílí autorů více.

První zmiňovanou kategorii reprezentuje monografická práce Jonathana Graye, profesora komunikačních a mediálních studií na Fordham University, *Watching With The Simpsons. Television, parody, and intertextuality* (New York, London: Routledge, 2006). Gray se obšírně zabývá problematikou parodie a intertextuality, předkládá jak teoretické vymezení pojmů (včetně nejzásadnější teoretických konceptů), tak je především začleňuje do kontextu televizní tvorby, aby mu tyto „základy“ poté sloužily k odborné interpretaci seriálu *Simpsonovi* co do jeho intertextových tendencí. Práce Jonathana Graye je v kontextu literatury o *Simpsonových* ojedinělá nejen svým úzkým tematickým zaměřením, ale také svojí odborností a teoretickým „podchycením“ tématu.

Taktéž monografii, nicméně s notně slabším výsledkem, sepsal Steven Keslowitz, vysokoškolský student CUNY. *The Simpsons and Society* (Hatts Off Books, 2003) představuje „nezávislou analýzu“ seriálu *Simpsonovi* a zaměřuje se na jeho vliv na současnou společnost. Keslowitz však na rozdíl od Graye nestaví vlastní teze na teoretických koncepcích, vykazuje nesrovnatelně menší míru odbornosti a velmi často pouze překládá interpretace, které se objevily v jiných publikacích.

O tři roky později nakladatelství Sourcebooks, Inc. vydalo další práci Stevena Keslowitze. Koncepce *The World According to The Simpsons* se v tomto případě neomezuje na dílčí téma, ale snaží se nabídnout analýzu hlavních postav a souběžně s ní řešit témata dysfunkce rodiny, „špatného vlivu“ Barta Simpsona či úlohy matky v rodině. Keslowitz na malém prostoru představuje i další televizní seriály, které mají tematicky k *Simpsonovými* blízko. Druhou část publikace tvoří devět dílčích témat, od globalizace přes průmysl až po problematiku ozbrojování. *The World According to The Simpsons* představuje koncepčně sice širokou, nicméně monografickou publikaci, která jako jedna z mála seriál *Simpsonovi* nezjednodušuje do

obecných frází, na straně druhé jí ale chybí pečlivější začlenění seriálu do historického kontextu.

Mezi další monografické práce patří publikace *Planet Simpsons: How a Cartoon Masterpiece Defined a Generation* (Da Capro Press, 2005), pod kterou je podepsán novinář Chris Turner, držitel čtyř National Magazine awards. Turner se zabývá přednostně jednotlivými postavami, přičemž se pochopitelně největšího prostoru dostává členům rodiny Simpsonových. Skrze jejich charakteristiku se Turner dotýká tematické roviny seriálu. Tu ale neanalyzuje v „uzavřeném prostoru“, nýbrž hledá vztahy mezi diváky a seriálem. Například kapitola *Bart Simpson, Punk Icon*.

Bohatá na vlastní interpretace je kniha *The Gospel according to The Simpsons* (Westminster John Knox Press, 2001) Marka I. Pinskiho, který se problematice zobrazování víry a náboženství v animované tvorbě dlouhodobě věnuje (například v tvorbě Walta Disneye, ale také v kontextu animovaných televizních sérií obecně). Kniha od M. I. Pinskiho má strukturu několika málo kapitol, kdy každá se zabývá dílčím tématem ve vztahu k víře a náboženství (např. modlitba, slepá víra, duše...) a to na základě analýzy konkrétní epizody seriálu *Simpsonovi*.

Následující knižní publikace už nejsou notně dílem jednoho autora, čím se však vyznačují více, je jejich sklon k popularizaci tématu, respektive menší míře odbornosti. Patří sem *The Psychology of The Simpsons: D'oh!* (Bennella Books, 2006) autorů Alana Browna a Chrise Logana, *The Simpsons and Philosophy: The D'oh! of Homer* (Open Court, 2001) od Williama Irwina, Marka T. Conarda a Aeona J. Skobleho.

Profesor arkansaské univerzity M. Keith Booker napsal v roce 2006 publikaci *Drawn to Television: Prime-Time Animation from The Flintstones to Family Guy*, která nejprve uvede do kontextu hlavního vysílacího televizního času, aby v následujících pěti kapitolách představila stěžejní animované prime-time série (*The Flintstones*, *The Simpsons*, *Family Guy*, *King of the Hill*, *American Dad* a *South Park*). Bookerova práce sice nenabízí hlubší vhled do seriálu *Simpsonovi* (omezuje se zejména na jeho historii a základ-

ní tematické vymezení a jeho vliv), ale umožňuje je chápat v kontextu ostatní tvorby prime-time animovaných seriálů.

Tématu seriálu *Simpsonovi* se věnují i německy píšící autoři, přičemž německé publikace mají spíše podobu antologií či knih strukturovaných do několika kapitol, jež každá pojednává o jiném tématu a jako celek nemá v úmyslu být ucelenou monografickou studií. Nakladatelství Tectum Verlag v roce 2004 vydalo práci Michaela Czogalla *Behind the Laughter. „Die Simpsons“ im Kontext der amerikanischen Populärkultur*. Téměř polovinu útlé knihy věnuje Czogalla uvedení do problematiky animovaného seriálu, nastiňuje kontext prime-time animace, atributy žánru sitcomu a předloží i základní charakteristiku hlavních postav. Následují kapitoly o tématech „rodina“ a „náboženství“, které i přes nevelký rozsah nevyznívají plynule a dokáží tato témata uchopit i v širším kontextu.

Širší tematické rozpětí vykazuje sborník *Subversion zur Prime-Time. Die Simpsons und die Mythen der Gesellschaft* (Marburg: Schüren, 2002), na němž se podílelo celkem jedenáct autorů. Jednotlivé studie staví vlastní analýzy na konkrétním/konkrétních epizodě/epizodách, text je doplněn obrázky, které teze dokládají. Témata, a vlastně i jednotlivé závěry, v které studie vyústí, jsou obdobná s těmi, o nichž byla již řeč. Opět se zde autoři zabývají postavením a úlohou rodiny, společenským dopadem. Mnohem více prostoru je zde věnováno problematice násilí a médiím, vyskytující se v seriálu.

O seriálu *Simpsonovi* se lze pochopitelně dočíst v mnoha knižních publikacích o historii animovaného filmu, resp. animovaných sérií, či amerického animovaného filmu. Také v publikacích, jež pojednávají o televizních žánrech, vývoji televizního vysílání apod. Zde se jako velmi podnětné ukázaly být knihy *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (J. Mittel, New York: Routledge, 2004), *Drawing the Line: The Untold Story of the Animation Unions from Bosko to Bart Simpsons* (T. Sito, University Press of Kentucky, 2006), *Enchanted Drawings: The History of Animation* (Ch. Solomon, Random House Value Publishing, 1994) a *Televi-*

*sion Cartoon Shows: An Illustrated Encyclopedia, 1994 Through 2003* (H. Erickson, McFarland & Company, 2005).

### **Články**

Jak jsem již v úvodu předestřel, v případě seriálu *Simpsonovi* není překážkou nedostatek článků o tomto seriálu, nýbrž nedostatek odborně pojatých textů. K napsání mé práce byly z dohledaných článků vhodných zhruba tři desítky, v některých případech se jednalo o krátké novinové či magazínové články (například o historii seriálu), v jiných případech dokonce o odborné studie, jejichž autoři pocházejí z řad vysokoškolských pedagogů. Jako nevhodné se ukázaly být články, v nichž autoři měli ambice uchopit seriál „zeširoka“, čímž docházelo k maximalizaci zjednodušení. Přesným opakem byly studie na dílčí témata (např. postoj Homera Simpsona k víře, náboženství a církvi).

Pro pochopení širšího kontextu, žánrového či historického, jsou vhodné stránky, které nabízejí texty mapující to či ono období televizní historie a žánru (např. americká rodina v televizi).

Nalézt lze množství článků o vlivu *Simpsonových* na veřejnost, zvláště pak Barta Simpsona na děti, v mé práci jsem se však tomuto tématu věnoval jen okrajově.

### **Internetové servery**

Platí o nich totéž, co o člancích, jen ještě ve větší míře byla nutná selekce. Zcela zásadní se pro uchopení *Simpsonových* jeví stránka *The Simpsons Archive* ([www.snpp.com](http://www.snpp.com)), která nabízí nejen scénáře, přehledně také jednotlivé intertextové odkazy, ale funguje i jako databáze vybraných článků, studií a webový rozcestník. *The Simpsons Archive* obsahuje i rešerše knižních publikací, novinových článků, recenzí apod. Jedinou nevýhodou je pomalá aktualizace serveru.

K napsání své práce jsem z nejrůznějších serverů vycházel jen nepatrně, posloužily mi především k dohledávání názvů epizod. Obecně lez totiž říci, že internetové servery mají „fanouškovský“ charakter, nabízejí spíše nej-

různější zajímavosti/senzace, domněnky a v neposlední řadě obrázky a videa, pro odbornou reflexi tématu tak, jak jsem jej koncipoval já, byly proto nepoužitelné.

# I. ČÁST

## KONTEXT

Dnes se o 19. dubnu 1987, kdy se v rámci pořadu *Tracy Ullman Show* objevil ve vysílání krátký skeč s pětičlennou rodinou Simpsonů, z mnoha článků dočteme především o bezprostřednosti a až náhodnosti vzniku pozdějšího animovaného seriálu.<sup>1</sup> Koncept rodiny ale nebyl tak náhodný, naopak za ním stála čtyři desetiletí dlouhá tradice americké televizní tvorby. Matt Groening<sup>2</sup> byl nejvíce ovlivněn dvěma sitcomy, v jejichž centru stálo soužití nevelké rodiny: *Leaver It to Beaver* (1957-1963) a *The Adventures of Ozzie and Harriet* (1952-1966).<sup>3</sup> V obou případech komediální seriál zachycoval spokojený rodinný život „obyčejných“ Američanů, Groening tento obraz pokřivil a vytvořil rodinu disfunkční, podle Kennetha R. Clarka jde o něco jako „mutanta *Ozzie and Harriet*“<sup>4</sup>. Groening vycházel z mnoha dalších tematických zdrojů a inspirací v oblasti hraných sitcomů o americké rodině, stejně tak důležité jsou ale i vazby s animovanou tvorbou. Bližší seznámení s historií amerických kreslených filmů umožňuje nejen nalézt bezpočet vzájemných vlivů mezi *Simpsonovými* a ostatními sériemi, ale také částečně pochopit význam tohoto seriálu v kontextu historie televizního vysílání.

---

<sup>1</sup> Producenta James L. Brookse zaujal komiks *Life in Hell* a hodlal jej převést do podoby animovaných epizod, které by se staly součástí *Tracy Ullman Show*. Na pracovní schůzku si pozval autora, Matta Groeninga. Vzhledem k tomu, že Groening ale neměl v úmyslu „ztratit kontrolu“ nad svojí postavou z *Life in Hell*, narychlo před onou schůzkou načrtl pětičlennou rodinku. Nový nápad Brookse zaujal.

GROENING, M. Interview with David Bianculli. *Fresh Air*. National Public Radio. 14. února 2003. Dostupné z: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1162008>> [cit. 4. ledna 2008]

<sup>2</sup> Matt Groening se narodil 15. března 1954 animátorovi a producentovi Homerovi a učitelce Margaret Groeningovým. Vystudoval Lincoln High School a Evergreen State College, v roce 1977 získal diplom z filozofie, přestěhoval se do Los Angeles s úmyslem stát se scenáristou a spisovatelem. Vystřídal mnoho povolání, ta jej, stejně jako neúspěchy a nespokojenost s prostředím velkoměsta, inspirovala k vytvoření komiksových stripů *Life in Hell*, které nejdříve posílal jako pozdravy přátelům a známým. Komiks byl následně vydán a začal se poté objevovat v časopise *Wet magazine*. V roce 1908 *Life in Hell* otiskl Los Angeles Reader. Hlavní postavou stripu je zajíc Blinky. Groening rozvíjel v budoucnu jeho osudy v pěti komiksových knihách. Jména postav rodiny Simpsonových jsou převzata z Groeningovy vlastní rodiny, pouze Bart vznikl přesmyčkou slova „brat“ (= spratek). Jména ostatních postav seriálu mají původ například v ulicích Groeningova rodného města Portland (např. Flanders, Quimby, Loveyou, Terwilliger, Powell). Na *Simpsonových* se podílí jako animátor, výkonný producent a scenárista.

<sup>3</sup> MITTEL, J. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. 1. vydání. New York: Routledge, 2004. 256 stran. Kapitola 6, Making Fun of Genres – The Politics of Parody and Genre Mixing in *Soap* and *The Simpsons*, s. 182.

<sup>4</sup> CLARK, K. R. *The Simpsons proves cartoons not just for kids*. *Chicago Tribune TV Week*, 14. ledna 1990, s. 3-4.

## I. 1. Cesta amerického animovaného filmu z kina směrem k televizi

Když kanál KNBH<sup>5</sup> odvysílal 1. srpna 1950 *Crussader vs. the State of Texas*, epizodu z animovaného seriálu *Crussader Rabbit*<sup>6</sup>, předznamenal tak novou etapu v dějinách animace, stejně jako televizního vysílání. Čtyřminutová dobrodružství králíka a tygra se zrodila v doznívajícím vyvrcholení tzv. zlaté éry amerického animovaného filmu (polovina 40. let 20. století), kdy série s animovanými hrdiny byly „obchodním artiklem“ všech velkých filmových společností. Každá z nich měla buď přímo své animační oddělení, nebo byla výhradním distributorem produkce malých studií. Hollywoodská studia jako Paramount, Warner Bros. či třeba MGM se předháněla, kdo nasadí do kin vtipnější postavu a vytvoří tak hrdinu nové série.

Na rovnoměrný konkurenční boj to z počátku ale nevypadalo. Od nástupu zvuku na sebe strhl největší pozornost Walt Disney. Jeho *Steamboat Willie* (1928) bývá považován za první animovaný snímek se synchronizovaným obrazem a zvukem<sup>7</sup>, prvenství si vydobyl i v použití nejvyspělejšího tříbarevného procesu Technicoloru.<sup>8</sup> Především však vytvořil sérii s Mickey Mousem (první díl 15. května 1928) a sérii *Silly Symphonies* (1929 – 1939) a s ní kačera Donalda nebo Pluta. Jestliže s Disney Company v němém

---

<sup>5</sup> KNBH, dnes přejmenovaný na KNBC, je čtvrtým kanálem televizní stanice NBC, vysílá v oblasti Los Angeles.

<sup>6</sup> Crusader Rabbit. *Toonopedia* [online]. Dostupné z < <http://www.toonopedia.com/crusader.htm> > [citováno 10.1.2008]

<sup>7</sup> Ve skutečnosti mu o celé dva roky předcházela třiminutový *My Old Kentucky Home* Maxe Fleischera.

*My Old Kentucky Home* Production Information. *The Big Cartoon Database*. [online] dostupné z < [http://www.bcdb.com/cartoon\\_information/24964-My\\_Old\\_Kentucky\\_Home.html](http://www.bcdb.com/cartoon_information/24964-My_Old_Kentucky_Home.html) > [citováno 10.1.2008]

<sup>8</sup> Jedná se o snímek z cyklu *Silly Symphonies* s názvem *Flowers and Trees* (1932). Disney podepsal dohodu se zakladatelem Technicolor, Inc., Herbertem Kalmusem, čímž získal výhradní právo na využívání nejmodernější technologie Technicoloru. Smlouva měla platit po dobu pěti let, ostatní studia, která se musela spokojit jen s dvojbarevným procesem, si však vymohla její předčasné zrušení.

*Technicolor History at the American WideScreen Museum, Technicolor System 4, Glorious Technicolor 1932-1955*. Dostupné z: <<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor5.htm>> [cit. 4.1.2008]

*Glorious Technicolor: An Illustrations Legacy Corporate History*.

URL<<http://www.technicolor.com/NR/rdonlyres/A759DCE7-AA8A-45AB-BE9C-1BDF61FCC2DE/0/TechnicolorCorporateHistory090106.doc>> [cit. 4.1.2008]



období kinematografie o diváky rovnocenně soupeřilo Pat Sullivan Studio s příběhy o kocouru Felixovi (*Felix the Cat*), po nástupu zvuku, s nímž se série *Felix* nedokázala vypořádat, to až do poloviny 30. let vypadalo, jako by Disney na „trh“ nepustil žádnou jinou výraznou osobnost. Úspěšný nebyl ani Ub Iwerks, autor myšáka Mickeyho, který z Disney Company odešel. Během 30. let Iwerks produkoval série *Flip the Frog*, *Willie Whopper* (pro MGM) a *ComiColor Cartoons* pro Power's Celebrity Productions. Po zániku druhé zmiňované společnosti neměl možnost distribuovat své snímky, chvíli pracoval pro Columbiu a nakonec se vrátil k Waltu Disneymu.<sup>9</sup>

Úspěchy téměř „disneyovské“ zažíval z kraje třetí dekády minulého století jen Max Fleischer s koketou jménem *Betty Boop* (poprvé 9. srpna 1930), její kouzelné rozvernosti bylo ale učiněno za dost v roce 1934, kdy vstoupil v platnost Haysův kodex. Sexappeal Betty Boop byl postižen cenzurními zásahy, což se odrazilo na poklesu její popularity.<sup>10</sup> Zhruba v tu samou dobu však Fleischer adaptoval do podoby animovaného seriálu strip *Thimble Theatre* a pro diváky objevil zdatného konkurenta Disneyova myšáka, Pepka námořníka.

Ostatní studia si jen stěží nemohla nepovšimnout komerčního potenciálu, který skýtaly animované série. Mickey Mouse se stal výnosnou značkou, merchandising například v roce 1934 vynesl Disney Company zhruba 600 000 dolarů.<sup>11</sup> A tak, zatímco Paramount měl „svého“ *Pepka námořníka*, pozadu nezůstala ani studia Warner Bros. a MGM. Touha po nových a neotřelých postavičkách vedla k navazování spolupráce s invenčními výtvarnicí, ne zřídka vzešly z „disneyovské dílny“. Warner Bros. distribuovala sérii *Looney Tunes* (s hrdinou Boskem) a *Merrie Melodies*, obojí vzniklé

---

<sup>9</sup> Ub Iwerks. *The Animated Cartoon Factory* [online]. Dostupné z: <http://www.brianlemay.com/History/PEOPLE/iwerksub.html>

<sup>10</sup> COLLETA, Ch. Betty Boop. *St. James Encyclopedia of Pop Culture*. [online] 2002. Dostupné z: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_g1epc/is\\_tov/ai\\_2419100117?Istpn=search\\_sampler&Istpc=search&Istpr=external&Istprs=other&Istwid=1&Istwn=search\\_results&Istwp=body\\_middle](http://findarticles.com/p/articles/mi_g1epc/is_tov/ai_2419100117?Istpn=search_sampler&Istpc=search&Istpr=external&Istprs=other&Istwid=1&Istwn=search_results&Istwp=body_middle)

<sup>11</sup> SOLOMON, Ch. The Golden Age of Mickey Mouse. *The Walt Disney Family Museum* [online]. Dostupné z: <http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/mickeymousegoldenage/index.html> > [cit. 4.1.2008]

v produkci Leo Schlesingera. Hlavní animátorská dvojice Hugh Harman a Rudolf Ising se v roce 1933 se Schlesingerem rozešla a tvořila novou sérii, *Happy Harmonies* pro MGM<sup>12</sup>, zatímco Leo Schlesinger pokračoval v *Merrie Melodies*. Díky příchodu Texe Averyho (rok 1935) se tato série stala mnohem originálnější co do stylu animace a také populárnější, neboť s ní na plátna kin vstoupilo prasátko Porky, kačer Daffy či Bugs Bunny. Pro Universal vznikaly postupně série *Oswald the Lucky Rabbit*, *Krazy Kat* a poměrně úspěšný *Scrappy*.

Animovaným sériím se v 30. letech dařilo bezesporu i díky tehdejší distribuční politice. Každé z velkých studií mělo svoji vlastní síť kin, a tak mohlo bez velkých potíží snáze nejen snímky distribuovat, ale také se starat o programovou skladbu. To v němé éře neexistovalo, o tvorbu se starala malá studia se skromnými vazbami na kina, čímž cesta animovaných snímků k divákovi byla mnohem složitější. Od 30. let byla zvyklost taková, že projekce dvou celovečerních filmů odděloval filmový týdeník a animovaný krátkometrážní snímek.

Skutečná zlatá éra animovaného filmu naplno vypukla v roce 1937. Walt Disney slavil kritický i komerčně nebývale velký úspěch se *Sněhurkou a sedmi trpaslíky*, prvním celovečerním animovaným filmem. Právě ono Disneyovo „vítězství“ paradoxně dopomohlo ostatním studiím, neboť Disney Company přesunulo pozornost z krátkometrážních příběhů na ty dlouhometrážní, kde jim tehdy nehrozila žádná konkurence.<sup>13</sup> Narostla tím

---

<sup>12</sup> Jelikož Bosko nebyl příliš úspěšný, MGM nahradilo dvojici Harman a Ising Fredem Quimbym. Jeho série *The Captain & The Kids* se ale stala zklamáním, proto MGM navázalo opět spolupráci s Harmanem a Isingem, kterým se podařil comeback s postavou Barney Bear. MARKSTEIN, D. MGM Studio Cartoons. *Toonpedia*. [online] Dostupné z <<http://www.toonopedia.com/mgm.htm>> [cit. 10.1.2008]

<sup>13</sup> Fleischer Studios produkovalo tři středometrážní filmy (1936, 1937 a 1939), v roce 1939 vytvořilo celovečerní *Gulliver's Travels* a o dva roky později *Mister Bug Goes to Town*, obojí zaznamenalo mizivý komerční ohlas. Paramount, který filmy distribuoval, propustil z vedení Fleischer Studios samotného Maxe Fleischera. Celovečerní filmy (nepočítáme-li ty od Disney Company) pak vznikly až v roce 1959 (*1001 Arabian Nights*) a následně v roce 1962.

větší poptávka po jiných animovaných sériích, zvláště těch, které produkoval Leo Schlesingerem (*Looney Tunes, Merrie Melodies*<sup>14</sup>).

S 40. lety přišly dvě události, jež významně změnily pozici hollywoodských animačních studií. První z nich byl vstup USA do Druhé světové války. Studia byla nucena na tuto skutečnost zareagovat, proto se převážně soustředila na výrobu propagandisticky zaměřených animovaných snímků s oblíbenými hrdiny (Pepek námořník, kačer Donald či třeba série Warner Bros. s názvem *Private Snafu*).

Ještě citelnější „vlnobití“ způsobila stávka v Disney Company roku 1941, kdy mnoho členů společnost opustilo, založilo si vlastní studia, či vstoupilo do jiných. Bez této stávky by se s největší pravděpodobností americký animovaný film ubíral jinak, respektive by neprošel takovou proměnou. Animátoři, kteří Disneye opustili, de facto mnohdy opustili i animační styl.<sup>15</sup> Do animace začaly vstupovat ozvuky avantgardního výtvarného umění a moderních směrů, abstrakce a zjednodušenost, to vše v přímém protipólu s realistickou malbou disneyovských snímků a pečlivým vykreslením pohybu postav.<sup>16</sup> Walt Disneye potkala další rána: film *Victor Through Air Power*

---

<sup>14</sup> Dnes oba názvy v podstatě splývají, ale před rokem 1943 mezi sérií *Looney Tunes* a *Merrie Melodies* byly jisté rozdíly. V první zmiňované se začaly objevovat postavy, které se poté ustálily – nejprve to byl Bosko, pak třeba slavné prasátko Porky. *Merrie Melodies* bylo koncipováno jako konkurent disneyovských *Silly Symphonies*, tudíž v nich hrála důležitou roli hudba a písně. Snadný rozpoznávací znak představuje barva: zatímco *Merrie Melodies* byly barevné od roku 1934, *Looney Tunes* si držely podobu černobílého animovaného filmu až do roku 1943.

<sup>15</sup> Multimedia Panel: The 1941 Strike. *The Walt Disney Family Museum*. [online] Dostupné z < [http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/1941strike\\_mp/index.html](http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/1941strike_mp/index.html) > [cit. 10.1.2008]

SITO, T. The Disney Strike of 1941: How It Changed Animation and Comics. *Animation World Magazine*. [online] 19. července 2005. Dostupné z < [http://mag.awn.com/index.php?ltype=pageone&article\\_no=2562#](http://mag.awn.com/index.php?ltype=pageone&article_no=2562#) > [cit. 10.1.2008]

SITO, T. *Drawing the Line: The Untold Story of the Animation Unions from Bosko to Bart Simpsons*. University Press of Kentucky, 2006. 425 stran. Kapitola 5: The Great Disney Studio Strike, str. 101-152.

JACHNIN, B. *Walt Disney*. ČSFÚ, 1990, Praha. Vydání 1. Kapitola III/5. *Stávka. Dumbo*. Str. 122-128.

<sup>16</sup> Největší roli ve zrodu nových tendencí sehrála UPA (United Productions of America), která vznikla přejmenováním IFPS (Industrial Film and Poster Service) v roce 1946. U zrodu stáli animátoři Zack Schwartz, Dave Hilberman a Stephen Bosustow. UPA se snažila o změny v estetice animace, zdůrazňovala abstrakci nad naturalismem. Položila základy tzv. omezené animace (*limited animation*): plochá perspektiva, abstraktní pozadí, výrazné primární barvy, velmi jednoduchá animace. Pohyb uvnitř rámu byl redukovaný, opakovaný, na tváři se hýbaly pouze oči (mrknutí). Používalo se mnohem méně kreseb, čímž se pohyb stával mírně trhavý. Toto vše vedlo nejen ke změně

znamenal ztrátu půl miliónů dolarů, po válce nejambicióznější projekt *Song of the South* (1946), v němž se mísí živá herecká akce s animací, byl kritizován v utvrzování rasových stereotypů a předsudků a popularita Mickey Mouse poklesla.<sup>17</sup>

Čtvrtá dekáda minulého století se nicméně, či právě proto, stále nesla ve znamení zlatého údobí. Studio MGM se stalo zcela konkurenceschopné díky dvojici William Hanna a Joseph Barbera (*Puss Gets The Boot*, *Tom a Jerry*) a příchodu Texe Averyho (*Red Hot Ridding Hood*). Navzdory mnohým problémům (osobní rozpory, prodeje studia aj.) měla tvorba Maxe Fleischera (*Pepek námořník*, *Superman*) velmi početnou skupinu diváků a nevelké studio Waltera Lantze slaví úspěchy se sérií *Andy Panda* a *Woody Woodpecker*.<sup>18</sup>

Konec 40. let však sebejistými základy animovaných sérií zásadně otřásl. V roce 1948, po dlouholetém vyšetřování, obvinil Nejvyšší soud hollywoodská studia, tzv. Velkou pětku (Paramount, Warner Bros., Loew's/MGM, 20th Century-Fox a RKO) a Malou trojku (Universal, Columbia a Unted Artists) z porušování protitrustových zákonů dohodou za účelem monopolizování obchodu s filmem.<sup>19</sup> Studia byla nucena vzdát se své sítě kin, čímž se logicky oslabila distribuce vyrobených titulů. Hollywood v tentýž čas navíc musel soupeřit s rostoucí popularitou televize. Nové médium na jedné straně působilo rozkladně na síly velkých filmových studií, která záhy poté za-

---

stylu animovaného filmu, ale také ke zlevnění výroby, čehož patřičně využila televize. UPA se proslavila sérií pro Columbia Pictures, *Mr. Magoo* (1949).

BUTLER, J.G. Cartoons. *The Museum of Broadcast Communications*. [online] Dostupné z < <http://www.museum.tv/archives/etv/C/htmlC/cartoons/cartoons.htm> > [cit. 10.1.2008]

<sup>17</sup> SOLOMON, Ch. The Disney Studio At War. *The Walt Disney Family Museum*. [online] Dostupné z

< <http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/studioatwar/index.html> > [cit. 10.1.2008]

SOLOMON, Ch. *Mickey Mouse the Post-War Era*. The Walt Disney Family Museum. [online] Dostupné z <

<http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/mickeymousepostwar/index.html> > [cit. 10.1.2008]

<sup>18</sup> BRADY, D.E. Walter Lantz, Creator of Woody Woodpecker, Dies. *Los Angeles Times*. 23. března 1994. Dostupné z < <http://davidbrady.com/times/latlantz.html> > [cit. 10.1.2008]

<sup>19</sup> THOMPSON, K., BORDWEL, D. *Dějiny filmu : Přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha : AMU / Lidové noviny, 2007. Kapitola 15: Americký film v poválečném období, 1945-1960, s. 335.

čala rušit svá animační oddělení, na straně druhé se stalo pro animátory ideálním útočištěm. Nejenže se v televizi mohly „zúžitkovat“ již dříve vyrobené animované příběhy, ale začaly pro ni přímo vznikat nové.

## I. 2. Animovaný seriál v televizi

*Crussader Rabbit* byl jako první seriál uveden v televizi, i když zpočátku pro ni nebyl zamýšlen. Svým stylem a malými finančními náklady, ovlivněn animací UPA, novému médiu vyhovoval. Nicméně zkraje 50. let neměl mnoho následovníků. Produkce animovaných filmů se stále ještě snažila uplatnit v kinodistribuci (jako například *Road Runner*) a s televizí bylo spojeno uvádění snímků starších.<sup>20</sup> Mezi prvními, kdo se po *Crussader Rabbit* pokusil vyměnit filmové plátno za obrazovku, byl Joe Oriolo se sérií *Felix the Cat*.<sup>21</sup>

Když v roce 1957 uzavřelo MGM své animační oddělení, měla dvojice William Hanna a Joseph Barbera již s televizí zkušenosti.<sup>22</sup> Po rozvázání smluv s MGM uzavřela dohodu s Screen Gems (televizní divize Columbia Pictures) a za poskytnutí kapitálu nabídla společnosti práva na svoji tvorbu. V prosinci ještě téhož roku měl premiéru první díl nové, tentokrát přímo pro televizi vyrobené, série *The Ruff & Reddy Show*, o rok později (1958) následoval *The Huckleberry Hound Show*.

Na nové médium si rychle „přivykl“ Walt Disney. Zatímco žádné jiné velké hollywoodské studio nechtělo navázat s televizními stanicemi spolupráci ze

---

<sup>20</sup> Například producent Paul Terry prodal televizi práva na tvorbu svého studia Terrytoons (působilo v letech 1928-1968).

<sup>21</sup> Kocour Felix se objevil v kinech v roce 1919, s příchodem zvuku se však nedokázal příliš vyrovnat, ztrácel na popularitě a po smrti svého autora, Otto Messmera, roku 1933 zanikl. Joe Oriolo, tvůrce série *Casper the Friendly Ghost* (1945), se v polovině 50. letech postaral o znovuzrození Felixe.

*History of Felix*. Felix The Cat [online]. Dostupné z: <<http://felixthecat.com/history2.htm>> [cit. 4.1.2008]

*Toonpedia – Felix the Cat* [online]. Dostupné z: <<http://felixthecat.com/history2.htm>> [cit. 4.1.2008]

<sup>22</sup> Hanna-Barbera Enterprisse (později Hanna-Barbera Production) se podílela souběžně s výrobou animovaných snímků pro kina také na televizních reklamách a stála u zrodu populární série *I Love Lucy*.

strachu, aby se tak nepodílelo na odlivu diváků z kin směrem k televizním obrazovkám. Disney zastával jiné stanovisko. Stanice NBC 25. prosince 1950 odvysílala pořad *One Hour in Wonderland*, který zaznamenal 90% sledovanost, a úspěšný byl i o rok později odvysílaný *The Walt Disney Christmas Special*. A zatímco do kin Walt Disney vyráběl další celovečerní animované filmy (*Peter Pan*, *Lady a Tramp*, *Šípková Růženka*), od 27. října 1954 začal pravidelně vysílat vlastní televizní show *Disneyland*,<sup>23</sup> který výrazně dopomohl výstavbě stejnojmenného zábavního parku.<sup>24</sup> První významnou postavičkou objevující se v pořadu byl strýček Skrblík (Ludwig Von Drake). Disneyova televizní show znamenala nejen „domov“ pro několik animovaných sérií (například u nás známí *Gumídci méd'ové*, *Chip a Dale*, *My z Kačerova*<sup>25</sup>), ale také propagaci produktů a projektů spojených s Disney Company.<sup>26</sup> Pozdní 50. léta označuje Charles Solomon jako „zlatý věk televizní animace“<sup>27</sup> a následně uvádí tvorbu televizních producentů, ani v nejmenším se neomezuje pouze na Hanna-Barbera Productions. S přelomem do šesté dekády minulého století se na televizních obrazovkách objevuje pestrá škála animačních technik a postaviček.

Historii televizního formátu animovaných seriálů si však bez Williama Hanna a Josepha Barbera můžeme stěží představit, neboť svými sériemi stála u zrodu fenoménu *Saturday morning*. Termín lze brát zjednodušeně jako

---

<sup>23</sup> V průběhu se pořad sedmkrát dočkal změny názvu a vystřídal také televizní stanice (ABC, NBC, CBS, Disney Channel).

<sup>24</sup> Walt Disney dlouhou plánoval stavbu velkého zábavního parku a toho času sháněl finanční prostředky. Opory se mu nedostalo ani od bratra Roye, který jeho sen považoval za neuskutečnitelný. Nabídka stanice ABC, aby na ní Disney vysílal pravidelný pořad, se proto Walt Disney chopil a dohodl se na tom, že ABC bude spolufinancovat stavbu Disneylandu. Mimoto byla za každý díl Disneymu vyplacena částka 50 000 dolarů.

*Disneyland*. TV.com [online] Dostupné z <[http://www.tv.com/disneyland/show/6244/summary.html?q=&tag=search\\_results;more;2](http://www.tv.com/disneyland/show/6244/summary.html?q=&tag=search_results;more;2)> [cit. 13.1.08]

COTTER, B. The Television World Of Disney. *The Walt Disney Family Museum*. [online] Dostupné z <<http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/waltandtv/index.html>> [cit. 13.1.2008]

<sup>25</sup> *Disney's Adventures of the Gummi Bears*, *Chip 'n Dale Rescue Rangers*, *DuckTales*

<sup>26</sup> Například 17. července 1955 byl odvysílán speciál *Dateline: Disneyland*, který se věnoval otevření zábavního podniku Disneyland.

<sup>27</sup> SOLOMON, Charles. *Enchanted Drawings: The History of Animation*. [s.l.] : Random House Value Publishing, 1964. Revised edition . On The Small Screen: The Television Years, s. 231.

označení doby vysílání (sobotní dopoledne mezi 8. a 12. hodinou), ale i jako pojmenování televizního žánru. *Saturday morning* bylo charakteristické tzv. limitovanou/omezenou animací, která dominovala v kinech po Druhé světové válce díky společnosti UPA. Jednoduchost kresby nebyla jen projevem nových trendů, ale motivovaly ji mnohonásobně nižší finanční náklady na výrobu. Vysílání animovaných sérií v rámci *Saturday morning* se ve druhé polovině 60. let ujalo na všech hlavních stanicích (ABC, CBS, NBC)<sup>28</sup> a postupem času v programu nalezneme seriály detektivní, inspirované celovečerními filmy, literaturou, komiksy, počítačovými hrami, čerpající ze života dětí, teenagerů a další. Zatímco pořadům uváděným v rámci *Saturday morning* přibývalo diváků, vznášela se nad nimi kritika ze strany nezávislých animátorů. Chuck Jones<sup>29</sup> označil tyto animované příběhy jako „ilustrované rádio“, animace na rozdíl od snímků, které byly k vidění tenkrát (a v „zlaté éře“) v kinech, kladla větší důraz na hudbu, zvukové efekty a modulaci hlasu.<sup>30</sup>

V éře, která té ve znamení *Saturday morning* předcházela, většina animovaných sérií primárně oslovovala dospělé diváky. Tato tendence přešla i do televizního formátu, vyvrcholením byl seriál *Flintstoneovi*, který se usídlil v hlavním vysílacím čase (tzv. Prime Time/prime time) ABC od 30. září 1960 až do roku 1966.<sup>31</sup> Úspěch tohoto seriálu z dílny Hanna-Barbera započal boom prime-time animace. Následovaly série *Matty's Fundy Funnies*, *Bugs Bunny*, *Calvin and the Colonel*, *Top Cat*, *The Alvin Show*, *The Bullwinkle Show* (aka *Rocky and Bullwinkle*), *The Jetsons*, *Johny Quest*.

---

<sup>28</sup> Detailní programové schéma Saturday Morning všech amerických televizních stanic od roku 1960 do roku 2000 si lze prohlédnout na stránkách Wikipedie. Dostupné z <[http://en.wikipedia.org/wiki/1960-61\\_United\\_States\\_network\\_television\\_schedule\\_\(Saturday\\_morning\)](http://en.wikipedia.org/wiki/1960-61_United_States_network_television_schedule_(Saturday_morning))> [cit. 13.1.08]

<sup>29</sup> Animátor podílející se během své kariéry například na *Looney Tunes*, *Merrie Melodies*, *Tom a Jerry*. Je podepsán pod nejslavnější epizodou *Looney Tunes*, *What's Opera, Doc?*, vytvořil dvojici Road Runner a Wile E. Coyote. V televizi se proslavil adaptací vánočního příběhu Dr. Seusse *How the Grinch Stole Christmas!* (1966)

<sup>30</sup> SOLOMON, Charles. *Enchanted Drawings: The History of Animation*. [s.l.] : Random House Value Publishing, 1964. Revised edition. On The Small Screen: The Television Years. Kapitola: On The Small Screen: The Television Years. 229-265.

<sup>31</sup> ALEXANDER, A. The Flintstones. *The Museum of Broadcast Communications*. [online] Dostupné z <<http://www.museum.tv/archives/etv/F/htmlF/flintstones/flintstones.htm>> [cit. 13.1.08]

Všechny tyto seriály se ale v hlavním vysílacím čase neudržely příliš dlouho, většinou jednu sezónu a jen několik málo dílů. Bylo to dáno poklesem zájmu o samotné *Flintstoneovi*. Televizní stanice proto raději od prime-time animace upouštěly a seriály, původně zaměřené na dospělé publikum, zařadily na sobotní dopoledne.<sup>32</sup> (Ostatně i repríza *Flintstoneových* se odehrávala od roku 1967 v rámci *Saturday morning*.) Opadnutí této „prime-time vlny“ bylo determinováno i tehdejšími předsudky, že animovaný film je záležitostí dětského diváka,<sup>33</sup> a zapříčinilo, že od konce 70. let až do první epizody *Simpsonových* v roce 1989 byly animované seriály výhradně určeny pro děti.<sup>34</sup> Zásadní vliv na dramaturgii televizního vysílání měly diskuze nad zobrazováním násilí a asociálních motivů v některých sériích *Saturday morning*. Na přelomu 60. a 70. let se zasadily lobbistické skupiny rodičů (například Action for Children's Television) o to, aby televizní stanice ustoupily, animátoři byli nuceni se vyvarovat jakýchkoliv projevů násilí a sociálních konfliktů.

Fenoménu *Saturday morning* uštědřila další rána jeho komercializace v 80. letech. Za prezidenta Reagana došlo ke změnám v standardech televizního vysílání pro děti, které předtím muselo mít jistý výchovný podtext. „Povolení otěží“ se chopily výrobci hraček a v *Saturday morning* se tak začaly objevovat série vycházející z nejrůznějších figurek a počítačových her: *G.I. Joe*, *Transformers*, *Care Bears* (Marvel), *Pac-Man*, *Saturday Supercade* (Han-

---

<sup>32</sup> BOOKER, M. K. *Drawn to Television: Prime-Time Animation from The Flintstones to Family Guy (The Praeger Television Collection)*. [s.l.] : Praeger Publisher, 2006. Introduction: A Very Brief History of Prime-Time Animation, s. x.

<sup>33</sup> Svár mezi názory, zda je animovaný film určen pro dětského či dospělého diváka, existoval od samého počátku. V USA označení *adult animation* asociuje sexualitu, problematika *adult animation* má kořeny v rating systému. Ve skutečnosti animace pro dospělé nemá/nemusí mít se sexualitou nic společného. Ve zlaté éře animovaného filmu byly animované grotesky určeny pro dospělé, ale časem se potýkaly s malou komerční odezvou, proto se buďto studia musela orientovat více na dětského diváka, nebo svá animační oddělení zavřít. Renesanci *adult animation* zažila díky *Flintstoneovým*, ale s poklesem sledovanosti se prime-time animace (čili animace pro dospělé) z TV vytratila na dvacet let.

GOODMAN, Martin. Going Swimmingly? - Part 1. *Animation World Magazine* [online]. 2005. Dostupný z <[http://mag.awn.com/index.php?&article\\_no=2720#](http://mag.awn.com/index.php?&article_no=2720#)>. [cit. 13. 1. 2008]

<sup>34</sup> Mimo tuto „všeobjímající“ vlnu dětské animace vznikala pochopitelně díla i pro dospělou generaci diváků, jednalo se však v porovnání se seriály ze *Saturday morning* o okrajové záležitosti. Například první animovaný film se známkou X-rated (přístupný od 18 let), *Fritz the Cat* (1972) od Ralphi Bakshi.



na-Barbera), *He-Man and the Masters of the Universe*, *My Little Pony* (Filmation) aj.<sup>35</sup> Diskuze nad zobrazováním násilí ze 60. let nyní vystřídaly dohady, do jaké míry jde ještě o animovaný film a do jaké míry už o reklamu. Propojenost s reklamou, merchandisingem na konci 80. let kulminovala a bezesporu ji lze brát jako jednoho z viníků konce *Saturday morning*. Na animovaných sériích se projevil úbytek kvality. Faktorů bylo pochopitelně více a zdaleka ne všechny přímo souvisely s animovaným filmem. Za pokles sledovanosti *Saturday morning* mohla i skutečnost, že děti již tolik o sobotních dopoledních neseděly před televizí, rodiny upřednostňovaly „kvalitní trávení času“ (rekreační sporty, návštěvu divadel, muzeí, ZOO, pláží). Rozvodovost v USA navíc stoupla o 49% procent, děti proto víkendy trávily společně s jedním z rodičů, který je měl možnost vidět pouze v těchto dvou dnech. A v neposlední řadě měly na tom svůj podíl počítačové hry, internet a vznik kabelových a satelitních televizních stanic, které nabízely dětskému divákovi animované příběhy sedm dní v týdnu od rána do večera. Pro srovnání: zatímco *Saturday morning* dosahovalo v průměru 20 miliónů diváků, speciální stanice ABC Kids, FOX Kids a Kids' WB sleduje pouze desetina, přičemž se ale podle statistik zvětšil počet dětí v Americe o 10%.<sup>36</sup> Fenomén *Saturday morning* je dnešním dětským divákům neznámý. Existence kabelových kanálů jako The Disney Channel, Nickelodeon a Warner's Cartoon Network rozprostřelo animované série do všech vysílacích časů v průběhu celého týdne. Mohlo by se zdát, že tak vznikne mnohem pestřejší nabídka, skutečnost je však mnohem problematičtější. V 90. letech velkou část tvořily reprízy starších „saturday“ animovaných seriálů, nebo vznikaly nové, které je pouze modifikovaly (například *Tiny Toons Adventure* vycházející z *Looney Tunes* nebo *Tom and Jerry Kids Show*).

---

<sup>35</sup> Ne nutně šlo o pořadí hračka->animovaný seriál, například *Želvy Ninja* (Teenage Mutant Ninja Turtles, 1987), *Hromokočky* (Thundercats, 1985), *Šmoulové* (The Smurfs, 1981) se dočkaly „svých“ hraček až následně.

<sup>36</sup> RAITI, G. The Disappearance of Saturday Morning. *Animation World Magazine*. [online] 2003. Dostupné z <[http://mag.awn.com/index.php?type=pageone&article\\_no=1751&page=1](http://mag.awn.com/index.php?type=pageone&article_no=1751&page=1)>

Přechod do 90. let znovu oživil téma animace pro dospělé. Souběžně s tím, jak sláblo výsadní postavení televizní animované tvorby pro děti (nízká kvalita, slabá sledovanost), zažíval animovaný film renesanci.<sup>37</sup> Studia jako Paramount, Fox, Warner Bros., Universal znovu začala distribuovat animované snímky, objevilo se nespočetně nezávislých tvůrců a animačních studií.

Vztáhnu-li renesanci animace na televizní vysílání, paradoxně se tolik netýká dětských pořadů, ale naopak sérií pro dospělého diváka. V rámci *Tracy Ullman Show* se 19. dubna 1987 poprvé na obrazovkách objevila pětičlenná rodina Simpsonových a 17. prosince 1989 televizní kanál FOX odvysílal první epizodu *Vánoce u Simpsonových* (*Simpsons Roasting on an Open Fire*). Po dvaceti letech se tak animovaný seriál vrátil do hlavního vysílacího času.

### I. 3. Animovaný seriál v prime time

Původně mělo jít pouze o jeden jediný speciální díl, vysílaný v předvánoční čas. James L. Brooks a Matt Groening si však vymohli u vedení stanice FOX, aby z tehdy 30 až 90 sekundových epizod uváděných v rámci *Tracy Ullman Show* vznikl přímo seriál.<sup>38</sup> Matthew P. McAllister upozorňuje na to, že kdyby stanice FOX nebyla ve svém raném stádiu (začala vysílat 9. října 1986) a nepotřebovala by hledat co nejrychlejší cestu k divákům, stěží by takto riskovala.<sup>39</sup> Hned v úvodní sezóně se však *Simpsonovi* probojovali do skupiny třiceti nejsledovanějších televizních pořadů v USA, s více jak třinácti milióny diváků obsadili dvacátou osmou příčku.<sup>40</sup> S velkou sledova-

---

<sup>37</sup> Viz. SITO, T. The Late, Great, 2D Animation Renaissance – Part 1. *Animation World Magazine*. [online] Dostupné z <[http://mag.awn.com/index.php?&article\\_no=3155#](http://mag.awn.com/index.php?&article_no=3155#)> [cit. 13.1.2008]

<sup>38</sup> SOLOMON, Charles. *Enchanted Drawings: The History of Animation*. [s.l.] : Random House Value Publishing, 1964. Revised edition. On The Small Screen: The Television Years, s. 261.

<sup>39</sup> McALLISTER, M. The Simpsons. U.S. Cartoon Situation Comedy. *The Museum of Broadcast Communications*. [online] Dostupné z

<<http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/simpsonsthe/simpsonsthe.htm>> [cit. 13.1.2008]

<sup>40</sup> TV Ratings: 1989-1990. *ClassicTVHits.com*. [online] Dostupné z

<<http://classictvhits.com/tvratings/1989.htm>> [cit. 13.1.2008]

ností šel ruku v ruce i značný zisk z merchandisingu a vysílacích práv, jen v roce 1990 částka činila 750 miliónů dolarů.<sup>41</sup>

Divácký úspěch, stejně jako pozitivní přijetí mezi kritiky, vedl k tomu, že i tzv. Velká trojka (ABC, CBS, NBC) nechtěla zůstat pozadu.<sup>42</sup> V roce 1992 vznikly dvě nové prime-time série. *Fish Police* (CBS), vycházející z komiksu Stevea Moncuse, si dělá legraci z noir filmů a *Capitol Critters* (ABC) si za hrdiny zvolilo myši a krysy, které obývají sklepení Bílého domu. Obě série čekal neslavný konec, kvůli nízké sledovanosti a negativním recenzím byly záhy staženy z vysílání.<sup>43</sup> Největší zklamání představoval *Family Dog*, který nasadila na hlavní vysílací čas stanice CBS v roce 1993. Seriál měl být sázkou na jistotu, neboť rozvíjel divácky úspěšnou speciální epizodu z televizní show *Amazing Stories* (odvysílána 16. února 1987). Její stěžejní tvůrce Brad Bird však animovanou sérii pro CBS nepřipravoval, což mohlo být důvodem, proč jak u diváků, tak i u kritiky zcela propadla.<sup>44</sup>

Stanice ABC si o rok později (1994) pokusila napravit reputaci po fiasku s *Capitol Critters* animovaným seriálem *The Critic*, který stejně jako *Simpsonovi* vyrobilo studio Gracie Film a pod níž byli podepsaní Al Jean a Mike Reiss, jedni z tvůrců *Simpsonových*, a také producent James L. Brooks. Hlavní postavou byl filmový kritik Jay Sherman a těžiště seriálu spočívalo na parodii nejrůznějších filmů, seriálů a televizních show. Holohlavý a bříchatý Sherman však příliš připomínal Homera Simpsona, což jej diskvalifikovalo jako neoriginální postavu a odrazilo se i na slabší sledovanosti.<sup>45</sup> *The Critic* po 13 epizodách skončil, ale práva na něj odkoupila stanice FOX, v roce 1995 odvysílala dalších 10 dílů a ačkoliv sledovanost nevykazovala klesající tendenci (a rozhodně ne hodnot jako *Fish Police*, *Capitol Critters* a

---

<sup>41</sup> SOLOMON, Charles. *Enchanted Drawings: The History of Animation*. [s.l.] : Random House Value Publishing, 1964. Revised edition. On The Small Screen: The Television Years, s. 263.

<sup>42</sup> SOLOMON, Charles. *Enchanted Drawings: The History of Animation*. [s.l.] : Random House Value Publishing, 1964. Revised edition. On The Small Screen: The Television Years, s. 261.

<sup>43</sup> CBS z *Fish Police* místo původních 6 epizod odvysílala pouze 3, ABC *Capitol Critters* ze 13 odvysílalo 7 dílů. Obě série se svého úplného uvedení později dočkaly na stanici Cartoon Network, *Fish Police* však pouze v Evropě.

<sup>44</sup> CBS odvysílala pouze 2 epizody, se zbylými 8 díly pak seriál prodala lokálním stanicím.

<sup>45</sup> SOLOMON, Charles. *Enchanted Drawings: The History of Animation*. [s.l.] : Random House Value Publishing, 1964. Revised edition. On The Small Screen: The Television Years, s. 263.

*Family Dog*), byla ukončena. Licenci na *The Critic* získal poté kanál Comedy Central, seriál neustále reprizuje a dopomohl mu k silné fanouškovské základně. Osud této animované série jde však dál, mimo „sféru“ prime-time animace v pravém slova smyslu. V roce 2001 se začaly vyrábět epizody *The Critic* určené k „odvysílání“ výhradně na internetu, vzniklo sice pouze deset nových dílů<sup>46</sup>, nicméně se rozrostla fanouškovská základna a seriál byl také kompletně vydán na DVD. Právě internet sehrál významnou roli i v případě dalších animovaných seriálů (včetně *Fish Police* či *Family Dog*). Ať už legálně, či ilegálně umístěná videa jednotlivých epizod znamenala pro neúspěšné (či příliš kontroverzní) série novou šanci, ještě výraznější než reprízy na kabelových a satelitních kanálech. Zaměří-li se přímo na ně a to v kontextu prime-time animace, lze vysledovat odlišné tendence v porovnání s tvorbou „Velké trojky“ a FOX.

V polovině srpna 1991 v pozdních večerních hodinách odvysílala kabelová televize Nickelodeon premiérový díl seriálu *Ren and Stimpy*. Pod dobrodružstvími astmatického chrta Rena a prostoduchého tlustého kocoura Stimpyho byl podepsán kanadský animátor John Kricfalusi. V porovnání s ostatními prime-time sériemi, o nichž zde byla řeč, se mu dostalo mnohem větší pozornosti (od kritiků i diváků), ale také kontroverze.<sup>47</sup> „Samozřejmě že chceme lidi pobouřit, zaměřujeme se na extrém, ne na to, co je mezi nimi,“ reagoval Kricfalusi.<sup>48</sup> Následujícího roku (v září 1992) jej Nickelodeon propustil kvůli vzájemným sporům. Sérii stanice zastavila po 5 sezónách, ale v letech 2003-2004 se Kricfalusi se svými hrdiny vrátil na kanále Spike TV v ještě vyhrcořenější podobě. *Ren & Stimpy „Adult Party Cartoon“* si pohrávalo s tématem homosexuality mezi ústřední dvojicí, větší prostor zaplnily vulgarity a nahota.

---

<sup>46</sup> Webové společnosti Atomfilms.com a Shockware.com neměly již finanční prostředky na výrobu. About the Show (1994 – present day). *Critic.nohomers.net*. [online] Dostupné z <[http://critic.nohomers.net/About\\_the\\_Show.html](http://critic.nohomers.net/About_the_Show.html)> [cit. 16.1.2008]

<sup>47</sup> SOLOMON, Charles. *Enchanted Drawings: The History of Animation*. [s.l.] : Random House Value Publishing, 1964. Revised edition. On The Small Screen: The Television Years, s. 263.

<sup>48</sup> Tamtéž.

Na základě krátkometrážního snímku Mika Judgeho *Frog Baseball* vznikl zkraje roku 1993 seriál pojmenovaný po ústřední dvojici teenagerů žijících ve fiktivním městě Highland v Texasu. *Beavis and Butt-head* byli zaměřeni přesně na cílovou skupinu, která tvořila jádro diváků kabelové stanice MTV. Série spočívala na vzájemné konverzaci Beavise a Butt-heada plné cynismu, anarchistického myšlení, témat jako násilí a sex. Zatímco *Ren and Stimpy* kresbou odkazovalo ke zlaté éře animované grotesky, Mike Judge zvolil ležerní styl animace, která vypadá, „jako by seriál vytvořili vysokoškolští studenti na svém notebooku“.<sup>49</sup> V roce 1993 se *Beavise and Butt-head* postarali o znovurozpoutání diskuze nad zobrazováním násilí v animovaných snímcích, neboť byla evidována „nehoda“, kdy pětiletý chlapec z Ohia zapálil postel, v níž spala dvouletá sestra. Údajně jej k tomu inspirovala právě jedna z epizod seriálu.<sup>50</sup> Ačkoliv MTV před každým dílem odvíšlala upozornění<sup>51</sup>, musela čelit značné kritice. I proto byly inkriminované úvodní epizody cenzurovány, ty následující nedosahovaly takové brutality a byly vysílány až po 23. hodině.<sup>52</sup>

S označením *adult animation* se v letech 1993-1997 na kanálu USA Network vysílal *Duckman*, seriál Everetta Pecka o oplzlém, alkoholu propadlém soukromém kačeřím detektivovi, jeho prasečím kolegovi a rodině.

Rok 2001 znamenal v oblasti animace pro dospělé publikum zlom. Kabelová stanice Cartoon Network, orientující se doposud na dětské diváky, vysílání rozdělila a ve večerních hodinách vysílá blok nazvaný *Adult Swim*. Jako první se objevila na obrazovkách nová animovaná série *Home Movies*. Až do dnešních dnů následovaly zhruba čtyři desítky dalších seriálů, velmi

---

<sup>49</sup> SOLOMON, Charles. *Enchanted Drawings: The History of Animation*. [s.l.] : Random House Value Publishing, 1964. Revised edition. On The Small Screen: The Television Years, s. 264.

<sup>50</sup> Tamtéž

<sup>51</sup> „*Beavis and Butt-head nepředstavují vzory. Oni dokonce ani nejsou lidmi, jsou to kresby. Tím, co dělají, byste mohli někoho zranit, být zatčeni, možná i vykázáni ze země. Existuje jen jediné východisko: nezkoušejte to.*“

<sup>52</sup> Protesty proti zobrazování násilí byly „druhou vlnou“, která v počátcích 90. let otřásala televizním průmyslem. V říjnu 1990 Kongres reagoval na stížnosti o nadměrném množství reklamy zákonem, který reguloval kvantitu reklamních spotů. Mohla pak dosáhnout během týdne maximálně 12 minut/1hodinu a o víkendu 10,5minuty/1hodinu.

často obsahujících černý humor, explicitní násilí a sexuální narážky či scény<sup>53</sup>. Nabídka zahrnuje několik žánrů.<sup>54</sup>

*Adult Swim*, díky němuž se k americkým divákům dostaly i filmy a seriály japonského anime, lze brát jako obdobu dětského *Saturday morning*.<sup>55</sup> Srovnávat obojí však co do významu v rámci historického kontextu televizního vysílání animovaných sérií dost dobře nemůžeme. *Adult Swim* je součástí pouze jediného kanálu, v mnoha případech vysílá tvorbu malých a nezávislých studií, která více než na originálním a kvalitním scénáři staví na provokativních tématech a neotřelých animačních postupech<sup>56</sup>.

Hovořím-li o animovaném seriálu v prime time, má *Adult Swim* roli „toho“, kdo prime-time série částečně ovlivňuje a zvláště pak plní funkci alternativy, kterou si velké televizní stanice nemohou dovolit. Jsou stylem i tematicky vyhocenější, žánrově pestřejší.

V kontextu hlavního vysílacího času amerických televizních stanic v prime time (z hlediska animovaných sérií) tak až do konce 90. let bez jakékoliv konkurence „vládli“ *Simpsonovi*.<sup>57</sup> První změny nastaly v roce 1997. V lednu stanice FOX uvedla jemně satirickou parodii na průměrného amerického občana *King of the Hill*. Tvůrci Mike Judge a Greg Daniels staví do centra rodinu Hillovu a pokračují tak v trendu nastaveném *Simpsonovými*, jež vycházejí z tradice rodinných televizních seriálů a speciálně sitcomů.

---

<sup>53</sup> Před vysíláním epizody je zobrazován varovný titulek, přístupnost se v průběhu existence *Adult Swim* pohybovala od věkové hranice 17 let, resp. 18 let.

<sup>54</sup> Seznam animovaných sérií zde < <http://www.adultswim.com/shows/index.html> > [cit. 16.1.2008]

<sup>55</sup> Několika sériemi *Adult Swim* parodovalo produkci dvojice Hanna-Barbera, nebo využívalo pro H-B charakteristický styl animace. Například *Space Ghost: Coast to Coast* (1994) představuje „postmoderní mix“ vycházející z původního *Space Ghost* (1966). Surrealistická *Sealab 2021* (2000) rozvíjela sérii *Sealab 2020* (1972).

<sup>56</sup> Pochopitelně to nelze zobecňovat, ve vysílání *Adult Swim* se nabízí hned několik příkladů, které svědčí o opaku (např. *The Brak Show*, *Aqua Teen Hunger Force*, *Tom Goes to the Mayor*).

<sup>57</sup> V kontextu tvorby pro mladší diváky přichází s koncem 90. let renaissance: Nickelodeon vysílal série jako *SpongeBob SquarePants*, *Invader Zim*, *The Fairly OddParents*. Produkce Hanna-Barbera po rozpačitých 80. letech dokázala udržovat krok s konkurencí se sériemi *Dexter's Laboratory*, *Johnny Bravo*, *Cow and Chicken*, *The Powerpuff Girls* a *Courage the Cowardly Dog*. Naopak kvalitativně jedním z nejhorsích „výrobců“ animované tvorby byla Disney Company, speciálně pak oddělení DisneyToon Studios, které se specializovalo na sequely úspěšných kino-hitů, ty se vyráběly přímo k uvedení na VSH a DVD.

*King of the Hill* má za sebou již 223 epizod, respektive 12 sezón a patří na stanici FOX po *Simpsonových* k nejdéle trvajícím sériím.<sup>58</sup>

V polovině srpna téhož roku (1997) se na kanálu Comedy Central začal vysílat politicky i společensky nekorektní, černohumorný *South Park* Treye Parkera a Matta Stonea. Brzy si získal silnou fanouškovskou základnu, početné publikum a také příznivé hlasy filmových publicistů. Odvysíláno bylo celkem 167 epizod (11 sezón), dvanáctá řada se začala vysílat 12. března 2008 a podepsána je smlouva na další tři sezóny (do roku 2011). Zatímco *King of the Hill* představuje umírněnou formu, založenou na jemném, mnohdy intelektuálním humoru, *South Park* podobně jako *Ren and Stimpy* a *Beavis and Butt-head* volí cestu vtipů drsných, témat stále ještě v americké společnosti tabuizovaných a také animace (v podobě vystřihovánek) je velmi zjednodušená, úmyslně „neumětelská“.

I v roce 1999 se nabídka prime-time animace rozrostla o dva významné tituly. *Family Guy* měl premiéru 31. ledna na stanici FOX, ale s koncem druhé série avizovala stanice FOX zrušení seriálu. Po protestech diváků se do televize dostala i řada třetí, ale poté byl *Family Guy* zastaven. Zatím seriál „sbíral“ nové a nové diváky díky reprízám v rámci *Adult Swim* a v roce 2003 kompilace vydaná na DVD čítala zhruba 2 200 000 prodaných kusů.<sup>59</sup> Vzrůstající obliba seriálu vedla k výrobě nových dílů, 1. května 2005 FOX ve 21 hod. zahájila pátou řadu. Šestá sezóna následovala od podzimu 2007 a připravuje se i řada sedmá.

Druhým seriálem, premiérováným v roce 1999, byla *Futurama* Matta Groeninga a Davida X. Dojena. *Futuramu* lze brát jako „sesterský projekt „*Simpsonových*, ale styčné vazby jsou zejména ve stylu animace, žánrem i tematicky jde o zcela jiná díla. Ačkoliv byl seriál úspěšný, po čtyřech sezónách již nové díly nevznikly. *Futurama* se poté dočkala reprízy na *Adult*

---

<sup>58</sup> Přitom v roce 2005 bylo vysílání na popud tehdejšího prezidenta FOX, Gail Bermána, zrušeno. Na televizní obrazovky se (na tentýž stanici) vrátil *King of the Hill* 28. ledna 2007. STRIKE, J. King of the Hill: Adult Animation Returns. *Animation World Magazine*. [online] Dostupné z < [http://mag.awn.com/index.php?&article\\_no=3155](http://mag.awn.com/index.php?&article_no=3155) > [cit. 17.1.2008]

<sup>59</sup> BATTAGLIO, S. The Second Life of Brian. *TV Guide*. Květen 2005.

*Swim*. Pátá řada je plánována na rok 2008, vysílat se bude na kanálu Comedy Central.

Animovaná seriálová tvorba pro děti i pro dospělé na přelomu tisíciletí v současnosti vykazuje rozmanitost a sílu podobnou vrcholné éře televizní animace v 50. a 60. letech. Na rozdíl od tehdejší doby patří dnes tzv. adult animation nejen k rozšířenému druhu televizních pořadů, ale také k lukrativnímu. Zatímco v 60. letech se dokázal na poli prime time udržet pouze seriál *Flintstoneovi*, díky rodině *Simpsonových* s více než čtyřmi stovkami odvysílaných epizod lze, i přes klopýtavé začátky (*Fish Police*, *Capitol Critters*), hovořit o éře prime-time animace.



## II. ČÁST

# ANALÝZA STYLU

Historie amerického animovaného filmu se, co do animačního stylu v tom nejobecnějším pohledu, dělí na tzv. plnou animaci (full animation) a omezenou animaci (limited animation). Rozdíl mezi plnou a omezenou animací se primárně určuje podle čtyř základních kritérií: pohybu kreseb, proměňování kreseb, počtu kreseb a podle toho, zda dominují vizuální či auditivní komponenty.<sup>60</sup> První zmiňovaná stylová tendence vychází z tradic Walta Disneye a právě tvorba studia Disney je dnes jednou z mála, která k ní inklinuje.<sup>61</sup> Proti „iluzi života“ vystoupila řada animátorů, v kontextu americké kinematografie se za první projevy omezené animace považuje UPA, respektive John Hubley, Zach Schwartz, Bob Cannon, Bill Hurtz a Dave Hilberman. S koncem Druhé světové války na podobu animovaného filmu mělo vliv, jak již bylo nastíněno v první kapitole, několik faktorů. Nešlo jen o prosazování avantgardních výtvarných směrů, podstatnou roli sehrály finanční možnosti jednotlivých studií a společností. Docházelo k postupnému uzavírání animačních oddělení, v lepším případě ke snižování nákladů a tedy i ke změně výrobního procesu. S postupným nabýváním vlivu televize a přechodem animovaných sérií na obrazovky mnohonásobně vzrostlo užití omezené animace. Podle Jiřího Kubíčka byl vztah mezi televizním médiem a animovaným filmem od počátku smysluplný. „Animace totiž díky tomu, že pracuje se situací umělou a nikoli se situací skutečnou, neobsahuje v obraze takové množství vizuálních informací jako reálný film. Velice často se stává, že v obraze vystupuje jediná figura na neutrálním pozadí, což velmi dobře vyhovovalo omezeným rozlišovacím schopnostem televize.“<sup>62</sup> Zde vidíme jednu z hlavních příčin, proč se nové televizní série tak lišily od těch pro kina a proč je Chuck Jones nazval „ilustrovaným rádiem“. Plná animace používá kontinuálního pohybu s minimem smyček, omezená ani-

---

<sup>60</sup> KUBÍČEK, J. *Úvod do estetiky animace*. Praha: Nakladatelství AMU, 2004. 110 stran. Kapitola 13: Animace 2D, s. 87.

<sup>61</sup> Poprvé se snaha o co nejvěrnější zachycení skutečného života a lidí v animovaném filmu promítla do stylu krátkometrážního snímku *The Goddess of Spring* (1934), o tři roky později pak určila podobu celovečerní *Sněhurky a sedmi trpaslíků*.

<sup>62</sup> KUBÍČEK, J. *Úvod do estetiky animace*. Praha: Nakladatelství AMU, 2004. 110 stran. Kapitola 11: Animace a televize, s. 64.

mace naopak mechanické pohybové smyčky či dlouhé úseky, které jsou zcela bez pohybu.<sup>63</sup> To má za následek, že zatímco plná animace musí být snímána po jednom, maximálně po dvou okénkách, filmy ve stylu omezené animace jsou snímány po třech až dokonce šesti okénkách.<sup>64</sup> S omezením pohybu a celkovým zjednodušením kresby (perspektiva, barevnost, detaily) logicky souvisí i větší důraz na slovo, na stránku auditivní, nikoliv tedy vizuální.<sup>65</sup>

Prime-time animované série sice v žádném případě nevyužívají stylu plné animace, nicméně některé z nich nelze zařadit ani mezi typické zástupce druhé stylové tendence. Z počátku 90. let měla k plné animaci nejbližší jen série *Capitol Critters*. V současnosti v porovnání s ostatními to je *King of the Hill*, animátoři se snaží (sice s využitím vizuální zkratky) zachytit postavu proporcionálně věrně a dbají na detaily v mimice.<sup>66</sup> Na zcela opačném konci stojí *South Park*, pracuje se stylizací „vystřihovánek“ a flash animace. *Ren and Stimpy* směřovalo k estetice animovaných grotesek jako byly *Looney Tunes*, *Family Guy* a *The Critic* stejně jako kdysi *Flintstoneovi* praktikují omezenou animaci.

*Simpsonovi* patří mezi ty série, k nimž nelze přiřadit ani jednu ze stylových tendencí. Vyskytují se v nich dlouhé dialogové pasáže, ale i scény čistě postavené na vizuálnosti (například úvodní sekvence). Pohyb postav při promluvách připomíná omezenou animaci z *Flintstoneových*, na druhou stranu se střídá s mnohdy velmi akčními pasážemi. Pohyb se pak neomezuje na to, aby postava procházela zleva doprava a naopak. Práce „kame-ry“ odpovídá omezené animaci svojí častou konstantností – nemění se velikosti záběrů, úhel pohledu a „kamera“ se tolik nepohybuje. Tvůrci *Simpso-*

---

<sup>63</sup> Ve filmu s plnou animací je každá kresba použita pouze jednou, v animaci omezené se opakuje několikrát. Zatímco plná animace dbá na pečlivé vykreslení sebemenších pohybů (a emocí postavy), a proto kresba mění často tvar a polohu postavy, omezená animace si „vystačí“ s minimálním (opakovaným) pohybem. V plné animaci se postavy pohybují i směrem ke „kameře“ a od „kamery“, v omezené pouze zleva doprava a zprava doleva.

<sup>64</sup> KUBÍČEK, J. *Úvod do estetiky animace*. Praha: Nakladatelství AMU, 2004. 110 stran. Kapitola 13: Animace 2D, s. 87.

<sup>65</sup> Mnohdy tak byl jediným pohybem otevírání a zavírání úst, popřípadě mrkání víček.

<sup>66</sup> Nicméně se o plnou animaci nejedná, neboť okolí postav je velmi zjednodušené a dokonce i samotný pohyb postav se omezuje především na tvář či letmá gesta rukou.

*nových* ale stejně tak uplatňují zcela opačné výrazové prostředky – ve většině případů jde o záběry, scény, které mají úmyslně a očividně vybočovat. Neobvyklými rakursy, transfokátorem či „virtuální jízdou kamery“ zdůrazňují právě probíhající děj, ať už proto, aby podtrhli dramatickост, nebo ji shodili. V *Simpsonových* právě příklon k plné animaci, k „iluzi života“, často funguje jako parodický prvek.<sup>67</sup>

Při bližší analýze stylu se k hledání podobností, více než ostatní prime-time animované série, nabízejí hrané hollywoodské filmy. Jestliže omezená animace úmyslně evokovala vlastní „neprostorovost“, v *Simpsonových* se dbá na to, aby zvolený úhel pohledu vylimoval záběry, v nichž by například linie oddělující podlahu a stěnu v pokoji byly paralelní s filmovým rámem. Vzniklý dojem prostorovosti je nejen dynamičtější, ale má více společného s hranými filmy, než se současnými animovanými sériemi jako *South Park*, *King of the Hill* či *The Critic*.<sup>68</sup> S perspektivou se pracuje také vynalézavěji. Například při jednání Montgomeryho Burnse v kancelářích je pohled „kamery“ za jeho zády tak, aby byl vidět částečně profil Burnsovy tváře a navíc z mírného podhledu. Postavy, s nimiž Burns hovoří, nestojí v jeho blízkosti, neboť by tak linie jejich hlav byla výš než Burnsova. Animátoři ony postavy zasadí do prostoru dál od stolu Montgomeryho Burnse, čímž se jeví z divákova pohledu jako menší. Zdůrazní se tím Burnseův mocenský vliv a síla vůči všem ostatním lidem.<sup>69</sup> Specifickým rysem animace *Simpsonových* je, že v nich takřka nenajdeme záběry, jejichž orámování by ořezalo hlavu postav tak, že uvnitř rámu by byla například pouze pravá po-

---

<sup>67</sup> Neobvyklý rakurs, totální podhled, může asociovat ještě s přispěním nasvícení zdola klíše hororového žánru. Opakovaným záběrem je v *Simpsonových* vygradování dramatické situace totálním nadhledem – jízdou (buď plynulou, nebo sestřihanou po úsecích) se kamera vzdaluje od postavy, ta většinou směrem k nebesům křičí: „Proč?!“/ „Néé!“, nebo provolává věty typu: „Já nemám syna!“.

<sup>68</sup> Jak již bylo ale řečeno, snímání z většího úhlu (totální podhled a nadhled) nebo z neobvyklého úhlu je využíváno především pro větší dramatický efekt scény, nebo její zesměšnění.

<sup>69</sup> Jiný příklad: při kázání reverenda Lovejoye se nabízí velký celek a mírný nadhled – v záběru by byl reverend, kazatelna a minimálně třetina kostela (lavice s lidmi). Tento pohled by byl však konvenční, proto animátoři „kameru“ často umísťují těsně nad podlahou (v uličce mezi lavicemi), vidět jde reverend stojící za kazatelnou a boční strany prvních lavic. Dalším záběrem je polodetail reverenda opírajícího se o kazatelnu, vše v podhledu.

lovina Homerova obličej (ať už zepředu či zezadu).<sup>70</sup> Pokud chtějí animátoři reflektovat a podtrhnout emocionální pochody postav, komponují záběr s přispěním různých vzdáleností „kamery“ a odlišnými rakursy. Opře-li se s hrůzou Montgomery Burns o desku stolu, když zjistí, že mu byly ukradeny peníze, jeho tvář se ocitne velmi blízko „objektivu kamery“, která tvář snímá navíc z podhledu.<sup>71</sup> Důležitou normou pro animátory *Simpsonových* je také pravidlo osy, které neporušují.

Co do velikosti záběrů lze animaci tohoto seriálu rozdělit na tři základní: široký, střední a uzavřený. První z nich lze nazvat také jako ustanovující, neboť je základem každé nové scény. Nemusí být nutně na jejím začátku, ale nesmí chybět, neboť by mohl být divák dezorientován. Typickým širokým záběrem je pohled na obývací pokoj rodiny Simpsonových – vpravo gauč s rodiči (a Magie), vlevo televizní obrazovka z profilu a uprostřed na zemi ležící Bart a Lisa, kteří se na televizi dívají. Střední velikost záběru představuje rám, v němž se nachází už jen dvojice Marge a Homer, a uzavřený záběr „nabízí“ (polo)detail Homera.

Animace postav zaujme na první pohled využitím žluté barvy, ta bezpochyby fungovala v začátcích seriálu *Simpsonovi* jako jistý prvek „upoutání“ diváků, kteří přepínali mezi jednotlivými televizními kanály. Mnohem zajímavější je však skutečnost, že Matt Groening při vytváření kostry jednotlivých postav nevycházel z tradic Walta Disneye či animátorů studia Warner Bros. Zatímco oni kresbu postavy stavěli z kruhů a oválů, Groening se inspiroval loutkami s válcovitým tělem, trubicovitými končetinami a klínovitými chodidly.<sup>72</sup> Animace pětičlenné rodinky se vyvíjela a prošla třemi různými podobami. Ranná podoba (*Simpsonovi* byli součástí *Tracy Ullman Show*) se podstatně liší od té dnešní a má mnohem blížeji ke komiksovému stripu Matta Groeninga *Life in the Hell*. Jakmile se začali *Simpsonovi* samostatně

---

<sup>70</sup> Zde se kompozice liší od běžného využití *point-of-view* hraných filmů, kdy kamera zabírá tvář jedné z postav „přes rameno“ postavy druhé, takže divák vidí pouze malou část hlavy.

<sup>71</sup> V jedné ze scén se cítí Lisa osamělá, prochází školní chodbou. „Kamera“ ji snímá z nadhledu a tak, aby Lisa byla nejen malá, ale aby se za ní „táhla“ prázdná a dlouhá chodba.

<sup>72</sup> SOLOMON, Charles. *Enchanted Drawings: The History of Animation*. [s.l.] : Random House Value Publishing, 1964. Revised edition. On The Small Screen: The Television Years, s. 261.

vysílat, zaoblil Groening linie, postavám ale ponechal výraznější ústa (horní „ret“). Styl kresby prošel změnou ještě jednou.<sup>73</sup>

Stanice FOX dlouho tajila pozadí výrobního procesu *Simpsonových*, až v dubnu 1993 odvysílala krátkometrážní pořad, který poprvé odhalil například dabování postav, nebo proceduru od náčrtů, přes storyboardy až po vybarvování kreseb.<sup>74</sup> Proces výroby *Simpsonových* se nijak významně neliší od jakéhokoliv jiného animovaného filmu.<sup>75</sup>

Důležitou složku seriálu představuje hudební kompozice, pod níž je podepsán Alf Clausen.<sup>76</sup> Partitura se orchestrací neodlišuje od hraných filmů a stojí v opozici jednoduchým (a mnohdy syntezátorovým) hudebním podkresům ostatních animovaných sérií, stejně jako využití hudebních nástrojů v groteskách studií Warner Bros. či MGM.<sup>77</sup> Vzhledem k tomu, že *Simpsonovi* často parodují klišé hollywoodské filmové produkce a konkrétních žánrů, přizpůsobuje tomu kompozici i Alf Clausen. Při sentimentálních záběrech na odchod vstříc zapadajícímu slunci tak skládá rozmáchlou melodii

---

<sup>73</sup> Samozřejmě že se změny stylu kresby netýkaly jen ústřední rodiny, ale i ostatních postav Springfieldu. Například hospodský štamgast Barney měl blond vlasy, Milhouse zase neměl svůj typický modrý vlasový porost.

<sup>74</sup> ROBINSON, B. Making of The Simpsons. *The Simpsons Archive*. [online] Dostupné z <<http://www.snpp.com/guides/making.html>> [cit. 24. 1. 2008]

<sup>75</sup> Scénář k jedné epizodě vzniká zhruba 3 měsíce v týmu cca 15 lidí. Z nákresů se vytvářejí storyboardy a podle dialogové listiny se nahrávají jednotlivé promluvy. Na základě nich se dokresluje a upravují storyboardy. K rozkreslení na jednotlivé obrázky (v rámci jedné epizody se počet pohybuje mezi 17 000 – 34 000) se posílají storyboardy do jihokorejských animačních studií Akom či Draft, čímž se ušetří čas, respektive náklady. K vybarvení dochází na počítači, závěrečnou fázi animace zajišťuje studio Film Roman, to v roce 1992 nahradilo studio Klasky-Csupo Animation. (Film Roman je podepsán na výrobě i dalších sérií: *King of the Hill*, *Family Guy*, *Mission Hill*, *The Critic*, *Tripping the Rift*, *The Oblongs*, *Free For All*, *Garfield*, *H-Men: Evolution*, *Felix the Cat*. Celkem na přípravě *Simpsonových* pracuje v tomto studiu kolem 130 animátorů.

The Making of The Simpsons. *Pick's Tribute To The Simpsons*. [online] Dostupné z <<http://www.synergizedsolutions.com/simpsons/creation.shtml>> [cit. 24. 1. 2008]

ABELE, R. Digital Cartooning. *The Simpsons Folder*. [online] Dostupné z <<http://www.simpsonsfolder.com/library/digitalcartooning.html>> [cit. 24. 1. 2008]

HALL, D. The Simpsons Producer Changes Animation Firms. *Los Angeles Times*. 21. ledna 1992. Dostupné z <<http://www.snpp.com/other/articles/animfirms.html>> [cit. 24. 1. 2008]

RHODES, J. The Making of „The Simpsons“. *Entertainment Weekly*. [online] Dostupné z <<http://www.ew.com/ew/article/0,,317407,00.html>> [cit. 24. 1. 2008]

<sup>76</sup> Nahradil tak Arthura B. Rubinsteina (2 epizody, 1990) a Richarda Gibbse (13 epizod, 1989-1990).

<sup>77</sup> Například *Tom a Jerry* je dokonalým příkladem, kdy hudební složka v podstatě zastává funkci složky zvuku – nástroje tak nahrazují různé zvukové efekty.

pro smyčcový orchestr. V epizodách se vyskytují aluze rozmanitých snímků, jejichž hudební motivy vstupují do původní Clausenovy kompozice.<sup>78</sup> Své zvláštní místo má úvodní sekvence s melodií Danny Elfmana, v němž neustále variuje saxofonové sólo Lisy, když opouští zkoušení školního orchestru. Další součástí, jež se každým dílem obměňuje, jsou Bartovy tresty. Bart stojí u tabule a na ni musí několikrát napsat větu pro „ponaučení“.<sup>79</sup> A do třetice: s novou epizodou přicházejí tvůrci s jinou „gaučovou scénou“, která úvodní sekvenci završuje.<sup>80</sup> Zběsilé tempo úvodní sekvence lze brát jako „odraz“ hektické přípravy epizody, stejně jako členové žluté rodinky pospíchají domů a tak-tak se vyhýbají nástrahám po cestě, tak i tvůrci musejí „zápasit“ s problémy při výrobě každého dílu.<sup>81</sup>

*Simpsonovi*, ať už jim lze přisoudit inklinaci k té či oné stylové tendenci (plná vs. omezená animace), nabízejí nepochybně dostatek prostoru pro hlubší analýzu stylu. Martin Goodman tento seriál dokonce řadí mezi nejvlivnější díla, která formovala vzhled a narativní struktury moderní americké animace.<sup>82</sup> Jestliže bych však chtěl hovořit o tom, co z tohoto seriálu dělá výjimečné dílo v kontextu televizní tvorby, nepůjde tolik o styl animace, nýbrž o formu *Simpsonových* jako celku, čili strukturu vyprávění, jednotlivých tématech, nakládání se společenskými hodnotami a v neposlední řadě o intertextuální rovině.

---

<sup>78</sup> Většinou jde o motivy dostatečně známé – např. z filmu *Psycho*, *Hvězdných válek*, *Indiana Jonese* aj.

<sup>79</sup> Nové věty se neobjevují všech dílech. Jejich seznam v českém překladu je k nalezení například zde: <http://www.simpsonsworld.cz/bartovy-tresty.html>. [cit. 24. 1. 2008]

<sup>80</sup> Dokonce již některé z těchto „gaučových scén“ odkazují na úvodní scény jiných filmových pořadů, filmů a seriálů: například filmy s Jamesem Bondem, *Monty Pythonův létající cirkus*, *Flintstoneovi*.

<sup>81</sup> RHODES, J. The Making of „The Simpsons“. *Entertainment Weekly*. [online] Dostupné z <<http://www.ew.com/ew/article/0,,317407,00.html>> [cit. 24. 1. 2008]

<sup>82</sup> Mezi další podle něj patří film *Falešná hra s králíkem Rogerem* (Who Framed Roger Rabbit, 1988), brodwayská stylizace disneyovské *Malé mořské víly* (The Little Mermaid, 1989), sérii *The Red and Stimp Show* a také vlivy japonského anime.

GOODMAN, M. Viva La Revolution. *Animation World Magazine*. [online] 21. července 2003. Dostupné z <[http://mag.awn.com/index.php?ltype=pageone&article\\_no=1809&page=1](http://mag.awn.com/index.php?ltype=pageone&article_no=1809&page=1)> [cit. 24. 1. 2008]

# III. ČÁST

## TEMATICKÁ

## ANALÝZA



### III.1. Hlavní témata

V první části této práce jsem seriál *Simpsonovi* začlenil do historického kontextu televizního vysílání, aby vyvstaly jasněji jeho kořeny, inspirace a v neposlední řadě shodnosti a rozdíly se současnou animovanou produkcí, zařazenou do hlavního vysílacího času. Druhá, méně obsáhlá, část pak byla postavena přednostně na analýze animačního stylu, ale i zde sehrála komparace se soudobou animovanou seriálovou tvorbou a historický kontext významnou roli. V centru pozornosti třetí části stojí tematická rovina animované série *Simpsonovi*. Ti získávají pozornost (a výsadní postavení v prime-time animaci) především díky výběru a uchopení jednotlivých témat. V následujících podkapitolách za pomoci konkrétních příkladů představím ta stěžejní. Komparatistická metoda a historický kontext v tomto případě nebude hrát významnější úlohu, s výjimkou kapitoly věnující se rodině, kde je naopak začlenění do historie televizního vysílání a porovnání s vybranými seriály o americké rodině pro komplexnější vnímání *Simpsonových* zcela nezbytné.

#### III.1.1. Televize uvnitř televize

James Monaco ve své knize *Jak číst film*, resp. kapitole věnované roli televize ve vztahu k americké rodině, s jistou dávkou nadsazení podotýká, že v televizních seriálech se toho napovídá mnohem více, než ve skutečném životě.<sup>83</sup> V porovnání fiktivní rodiny se skutečnou tak z toho ta televizní vy-

---

<sup>83</sup> „Jediným přitažlivým rysem rodin z televizních seriálů, s nimiž trávíme většinu času, je, že se nedívají na televizi. Kdyby to dělali, byli by tak nudní jako my a my bychom je vypnuli stejně rychle jako vypínáme sebe... Během 22 minut jednoho dílu seriálu toho spolu (a se svými dětmi) Roseanne a Dan Connorovi napovídali více než mnozí jejich fandové za 10 050 minut mezi dvěma epizodami. Mary Tyler Mooreová nepřišla, jako většina osamělých žen, večer domů do prázdného bytu a nestrávila večer u televize. Místo toho šla na kávový dýchánek k hovorným a vtipným sousedům... Dvacet a něco *Přátel* se rozvalovalo v kavárně, ne před obrazovkou. Servírovala snad někdy Harriet Ozziemmu, Daveovi a Rickymu televizní večeri? Díval by se někdo na *Miluju Lucy*, kdyby Lucy a Ethel trávily odpoledne sledováním mýdlových oper?

MONACO, J. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004. 740 stran. Kapitola 6: Média: V centru událostí – „Televize“ jako virtuální rodina, s. 522-423.

chází jako značně nereálná, nevěrohodná. Do výše uvedeného bezesporu nespádají *Simpsonovi*, neboť tento seriál „je o procesu sledování TV.“<sup>84</sup> Role televize v případě rodiny Simpsonových dokonce nabírá až podobu něčeho božského, co má nad nimi kontrolu. Simpsonovi představují „na-prostou oběť televize“.<sup>85</sup> Ve srovnání s hranými televizními seriály, například zmiňovanou *The Cosby Show*, jednotliví členové rodiny spolu hovoří mnohonásobně méně, o to více pak tráví čas na gauči před obrazovkou. O jejich vztahu k televizi vypovídá již samotná úvodní znělka, kdy se rodina přes nejrůznější nástrahy dostane z práce/školy do obývacího pokoje a se- jde se před zapnutou obrazovkou.<sup>86</sup>

Tak jako se například v případě Shakespeara často hovoří o divadle na divadle, *Simpsonovi* obdobně pracují s televizním médiem. Jon Horowitz hovoří o „televizi uvnitř televize“<sup>87</sup>, explicitně patrné díky animovanému se- riálu *Itchy a Scratchy* a televizní show Šášy Krustyho, které sledují Bart a Líza. Nezbytnou součástí programu jsou pak zpravodajské relace uváděné Kentem Brockmanem: *Eye on Springfield* a *Smartline*. Obojí se vysílá na KBBL-TV (Kanál 6), fiktivní televizní stanici Springfieldu, která svým sloga- nem „We're Channel 6, Just Catch Us Now!“ odkazuje na konkurenta FOX, stanici NBC se sloganem z první poloviny 80. let 20. století: „We're NBC Just Watch Us Now“.<sup>88</sup> Pořad *Eye on Springfield* již svým názvem paroduje zpravodajství stanice KABC-TV<sup>89</sup> *Eye on LA*, ale „spadeno“ má na televizní žurnalistiku obecně. Ve Spojených státech se musejí jednotlivé kanály

---

<sup>84</sup> Prime-Time Animation: A Conversation with the Creators of The Simpsons, King of the Hill, and South Park. *The Museum of Television and Radio University Satellite Seminar Series*. October 8, 1998.

<sup>85</sup> HOROWITZ, J. *Mmm... Television. A study of the audience of „The Simpsons“*. Rutgers Univer- sity, 1999. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/jh.paper.html> > [cit. 10.2.2008]

<sup>86</sup> Znělku lze současně vykládat i jako zdůraznění fikce, toho, že televizní divák pozoruje rodinu v televizi. Také jde o sebereflexivní prvek – rodina Simpsonových se dívá na sebe sama (na obra- zovce před ní se objevují jména tvůrců *Simpsonových*).

<sup>87</sup> HOROWITZ, J. *Mmm... Television. A study of the audience of „The Simpsons“*. Rutgers Univer- sity, 1999. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/jh.paper.html> > [cit. 10.2.2008]

<sup>88</sup> KBBL-TV používá i další slogan: „No sports, no rock, no information; for mindless chatter, we're your station“, který by se dal voně přeložit jako „Žádný sport, žádný rock, žádné informace, pro hloupé tlachání jsme ta pravá stanice.“

<sup>89</sup> KABC-TV je sedmý kanál přidružený k vysílání ABC a vlastněný American Broadcasting Com- pany, resp. Walt Disney Company, pod kterou American Broadcasting Company patří.

svým zpravodajstvím zaměřovat na lokální politiku a *Eye on Springfield* paroduje jejich snahu o to, udělat z „malých místních“ událostí „velké“, srovnatelné s děním ve velkých městech nebo přímo s děním celonárodního do-  
sahu. Pořad reaguje na veškeré alespoň trochu kontroverzní události a místo objektivních a kvalitních informací nabízí zprávy spíše bulvárního charakteru.<sup>90</sup> Kent Brockman navíc do zpravodajství vstupuje s vlastními hodnotícími soudy, neodpouští si emocionální zabarvení předčítaných faktů, doplňuje je pikantnostmi nebo posměšky. Události v *Eye on Springfield* mnohdy reflektují konání rodiny Simpsonových, jejíž členové se tak mohou sledovat v televizi. Televizní vysílání nefunguje v *Simpsonových* pouze jako zesměšnění ne/profesionalita zpravodajství, ale také demonstruje, jak s fakty nakládají média. Devátá epizoda šesté série nazvaná *Zvrhlík Homer* toto ideálně dokládá a současně zobrazuje pevné vazby mezi jednotlivými členy rodiny Simpsonových (vyjma Marge) a televizí. Homer je falešně obviněn ze snahy o sexuální napadení studentky, která přes den hlídala jeho děti a on ji po službě vezl domů autem.<sup>91</sup> Celý Springfield stojí proti němu a zpravodajství pobouřenému lidu předkládají další „fakta“, která vše od reality více a více odvracejí. Homer se chce obhájit a proto souhlasí s natočením interview pro pořad *Rock Bottom*, který však jeho výpověď sestříhá tak, aby obraz Homera byl ještě odpudivější.<sup>92</sup> Homer Simpson

---

<sup>90</sup> Často se stává, že informace o něčem skutečně důležitém (například rozsáhlá tragédie – požár, havárie apod.) je nedořečena a přerušena „velkou“ událostí ze Springfieldu. A pokud není přerušena, tak jí je věnováno nesrovnatelně méně prostoru.

<sup>91</sup> V ten den byl Homer s Marge na veletrhu cukroví a objevil tam přísně střeženou a vzácnou želatinovou Venuši. Podařilo se mu ji ukrást a uprchnout s ní, doma ji však poté nemohl najít. Když studentka Ashley vystupovala z auta, všiml si Homer, že na jejích riflích (a konkrétně na hýždích) je přilepená ona želatinová figurka. Nadšeně po ní vztáhl ruku a se slovy „Vzácná Venuše“, želé odebral ze studentčina pozadí. Ashley se lekla, prudce otočila a uviděla (pro Homera typický) lačný pohled, který si automaticky spojí s lačností po jejím těle. Zatímco Ashley odbíhá, Homer nadšeně sní želatinovou Venuši.

<sup>92</sup> *Simpsonovi* zde metodu sestřihání reportáže, popřípadě rozhovoru tak, aby výsledný dojem odpovídal záměrům pořadu/televizní stanice, vyhrocují do extrému. Stříhy jsou okaté, Homerovy odpovědi se opakují. Navíc na stěně za Homerem visí úmyslně hodiny, na nichž lze poznat změnu času – tam a zpět, přičemž prostřihy na moderátora mají budít zdání reálně probíhajícího času. Nejvyhrocenější je pak zastavený záběr (Homer se při vzpomínce na želatinovou figurku zasní a z otevřených úst mu tečou sliny), který zdůrazňuje neukojené sexuální pudy Homera. Snímek se před objektivem kamery přibližuje a divák slyší moderátorovo volání, aby na něj pan Simpson neútočil.

najednou zjišťuje, že televize není tak pravdivá, jak se domníval. Zachrání jej až školník Willie, který onu neblahou událost zaznamenal videokamerou. Záběr dokáže, že Homer opravdu neměl v úmyslu sáhnout na Ashley, nýbrž si vzal pouze želatinovou Venuši.<sup>93</sup> Televize je nucena přiznat omyl a omluvit se.<sup>94</sup> Hned po omluvě následuje ukázka na příští reportáž o nebezpečném voyeurovi, školníkovi (Willie), „který vás nahrává na video tehdy, když to nejmíň čekáte“.

Homer na ukázkou reaguje: „Ten chlap je vadnej!“

Marge: „Ale vždyť školník Willie tě zahránil!“

Homer: „Neslyšíš tu hudbu? Ten chlap je zlej!“

Marge: „Homere, ještě jsi nepochopil, že nemůžeš věřit všemu, co vidíš?“

Homer: „Neboj se, milá Marge, nepochopil jsem opravdu vůbec nic.“

Všichni zklamaně odcházejí, Homer přistoupí k televizní obrazovce a obejmeme ji se slovy: „Nesmíš mě už nikdy pomlouvat...“.

Epizoda *Zvrhlík Homer*, včetně jejího vygradování, vykresluje dvojí tvář televizního média – jako služebníka i jako protivníka. Současně demonstruje pouto mezi Homerem a televizní obrazovkou.<sup>95</sup> Pro něj představuje čas strávený před ní nezbytnou součást dne, resp. života, a jen velmi nerad od tohoto „rituálu“ upouští.<sup>96</sup> Televize je jako „učitel (poskytuje znalosti a moudrost), matka (dává rady a nabízí porozumění) a milenka (nikdy jí není dostatečně uspokojený)“.<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> Marge po zhlédnutí videonahrávky, která bezesporu osvobodí jejího muže, prohlásí: „Na soudy už není spolehnout, ale dokud se všichni natáčíme na video, spravedlnost zvítězí.“

<sup>94</sup> Tvůrci seriálu ovšem i v tomto případě ušetří televizím (včetně FOX, jejíž logo se v pořadu objevilo) posměšek, neboť text omluvy Homerovi, včetně s desítkou dalších za pokřivení skutečnosti, jež má *Rock Bottom* na svědomí, se na obrazovkách mihne v těžko postřehnutelné rychlosti.

<sup>95</sup> *Speciální čarodějnický díl V* (Dům hrůzy) v parodii na Kubrickův horor *Shining* exemplárně dokazuje závislost Homera na televizi. Rodina Simpsonových jde hlídat Burnsovo sídlo za ztížených podmínek – Burns odveze veškeré pivo a odpojí televizi. Z Homera se stane šílenec, který se snaží zabít vlastní rodinu. Zachrání ji před ním až nalezení maličké přenosné televize, která Homera uklidní.

<sup>96</sup> V epizodě *Himlhergotdoneveterkrucajselement* (13. díl osmé série) propadá Marge stresu. Všimnou si toho i děti a posléze i Homer, který sedí před televizí: „Vaše matka se zdá být opravdu rozrušená. Bude lepší, když si s ní promluvíme... během reklamní pauzy.“

<sup>97</sup> HOROWITZ, J. *Mmm... Television. A study of the audience of „The Simpsons“*. Rutgers University, 1999. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/jh.paper.html> > [cit. 10.2.2008]

Specifické na Homerovi je vstřebávání informací, které na něj z obrazovky plynou, zvláště pak jeho snadné podlehnutí reklamním sloganům. Homer symbolizuje omezenost a lenost diváka, jenž si vezme z nabízených fakt pouze to, co chce, a nevstřebává celek.<sup>98</sup> V 18. dílu čtvrté série (*Tak takhle to dopadlo*) běží v televizi reklama na pivo Duff, která však končí varováním: „Nadměrné pití alkoholu může způsobit poškození jater a rakovinu konečníku.“ Homer lačně vzdychne: „Mmm... pivo...“ Varující dodatek vůbec neregistruje.

Vztah ostatních členů rodiny Simpsonových vykazuje mnohem slabší intenzitu, pro Marge dokonce televize není důležitá – sama upřednostňuje chvíle strávené s rodinou. Zajímavě tvůrci naznačují pouto mezi nejmenší Maggie a obrazovkou. Když Bart a Líza nutí Maggie, aby si vybrala, koho z nich má raději, po chvíli váhání nejmladší člen rodiny vykročí vstříc televizi a obejmě ji. (Objímání obrazovky je vůbec v případě *Simpsonových* častým jevem.) Lze to interpretovat jednoduše jako důkaz jisté disfunkčnosti rodiny, respektive neschopnosti rodičů a sourozenců vytvořit si k Maggie natolik silný vztah, aby za něj nemusela hledat náhradu u televizní obrazovky.

*Simpsonovi* se ale nezaměřují čistě na vazbu členové rodiny – televize, ale také, jak bylo předestřeno zmínkou o epizodě *Zvrhlík Homer*, na samotnou reflexi televizního média. Vedle zpravodajství *Eye on Springfield* moderuje Kent Brockman na Kanálu 6 diskusní *Smartline*, jenž odkazuje jak na zprávy NBC *Dateline*, tak předně paroduje pořad *Nightline* (ABC). *Smartline* stejně jako springfieldská zpravodajská relace zesměšňuje novinářskou práci, v tomto případě vážnost, s jakou se moderátoři a hosté v *Nightline* berou. V „mutaci“ v čele s Kent Brockmanem se navíc neobjevují všeobecně známí politici, nýbrž místní osobnosti jako Líza Simpsonová nebo vědec a vynálezce Jonathan Frink.

Vedle KBBL-TV vysílá (ve španělštině) také stanice Canal Ocho, jejíž dominantou je one-man-show Bumblebee Mana. Za vzory si bere němé gro-

---

<sup>98</sup> Tamtéž

tesky a má sklony až k surrealistickému humoru. V tomto případě se terčem parodie staly mexické stanice a jejich komediální show (např. El Chavo del Ocho), zvláště pak komik Roberto Gomez Bolaños, slavný v Latinské Americe během 70. let minulého století.

V centru springfieldského televizního vysílání však stojí nepochybně show Šášy Krustyho, kterou nejenže pravidelně sledují Bart s Lízou, ale samotný Krusty hraje významnou roli i „vně“ svůj pořad, čili v životě Springfieldu jako takovém.<sup>99</sup>

Jako základní předobraz Krustymu posloužil Rusty, klaun regionální televizní stanice, kterou sledoval Matt Groening coby dítě v Portlandu, nicméně vliv na podobu a chování springfieldského šáška mělo hned několik osobností. Vzhledem k tomu, že samotný Groening inspirační kořeny neupřesňuje, nelze než vycházet z dohadů a domněnek. Mezi nejčastěji zmiňované patří například komik Jerry Lewis, Johnny Carson či David Letterman.<sup>100</sup>

Šáša Krusty, vlastním jménem Herschel Kristovsky, je více než symbolem zábavy, symbolem komercializace zábavního průmyslu, a to se všemi negativy, které toto označení asociuje. V *Simpsonových* se de facto ze samotné show odvysílá jen velmi málo Krustyho výstupů, v nichž by mohl dokázat svůj komediální talent. Naopak upřednostňovány jsou buďto slabé chvílky (Krusty má špatnou náladu, nedokáže se soustředit, nenapadá jej vtip...), nebo scény mimo manéž, respektive televizní show. Ale i tam se díky Krustymu obraz zábavního průmyslu stává pokřiveným světem nepřestávající reklamy a stejně tak i neschopnosti být originální a vtipný.<sup>101</sup> Tvůrci seriálu úmyslně z Krustyho udělali celebrity, obdivovanou a milovanou

---

<sup>99</sup> Krusty navíc svoji roli v show od skutečného života neodděluje – vypadá stále stejně a často si, jako třeba při soudním přelíčení, neodpustí své typické fóry a smích.

<sup>100</sup> Who Was Krusty Modeled After? *The Krusty the Clown Homepage*. [online] Dostupné z < <http://www.silverbox.com/krusty/debate1.html> > [cit. 10.2.2008]

<sup>101</sup> Má-li Krusty možnost propagovat vlastní výrobky (od hraček až po hamburgery), tak to udělá. Když je ovšem po něm vyžadováno, aby pobavil, není schopen přijít s nápadem a vtipem.

všemi dětmi ze Springfieldu<sup>102</sup>, aby tak sarkasticky podtrhli klamavý obraz médií a v tomto případě komiků. Šáša je nevrlý, náladový, uvědomuje si vlastní cenu a patřičně to dává najevo. Krustyho arogantní chování a opovrhování vlastními fanoušky (ke všemu dětem) patří k nedílné součásti jeho osobnosti.<sup>103</sup> Humor Šášovy show se velkou měrou zakládá na zesměšnění druhých, nekorektnosti a krutých vtípcích na Krustyho „spoluhráčích“ – Levák Bob a Sideshow Mel.

Stejně jako Krusty ukazuje komerční stránku zábavního průmyslu, demytizuje jej jakožto továrnu na sny.<sup>104</sup> Bart se stane jeho asistentem (*Bart na vrcholu slávy*), ale první, čeho se od svého idolu dočká, je úkol vyčistit Krustyho toalety.

Součástí Šášovy show tvoří animovaná série *Itchy a Scratchy* (seriál uvnitř seriálu), díky níž *Simpsonovi* reflektují a za pomoci hyperbolizace parodují poetiku televizních animovaných sérií o dvojicích jako Tom a Jerry, Road Runner a Willy E. Coyote či Tweety a Silvester. V epizodě *Den, kdy zemřelo násilí* (18. díl sedmé série) se díky hledání skutečného tvůrce Itchyho a Scratchyho odkrývají kořeny amerického animovaného filmu. Narážky na snímek *Steamboat Willy* upozorňují na skutečnost, že plagiátorství (a to i v případě Walta Disneye) nebylo ničím neobvyklým.

Herecké osobnosti Troy McClure a Rainer Luftwaffe Wolfcastle se dotýkají více filmového průmyslu, nežli televizního, nicméně i zde existuje provázanost s televizním médiem. McClure symbolizuje neúspěšné herce, kteří vystupují v podřadných filmech a pořadech, a přesto si na tom zakládají.

---

<sup>102</sup> Bart: „Můj život je postaven na tom, co jsem se naučil od Krustyho.“ (*Je Šáša vinen?*, 12. díl první série)

<sup>103</sup> V epizodě *Bart na vrcholu slávy* (12. díl páté série) si v rámci autogramiády přijde pro podpis ke Krustymu malá dívka. Šáša kouří a arogantně ukáže na frontu dalších dětí, které stojí u stolku, za nímž sedí Bart a podepisuje se za Krustyho. Na stolku je přidělena cedulka „KRUSTY“. Dívka se zasněně na Barta podívá a zvolá: „Miluji tě Krusty!“. Tato krátká scéna vystihuje televizní zábavu jako lživou propagaci něčeho, co ve skutečnosti neexistuje, a odkrývá její komerční fungování.

<sup>104</sup> VOGL, B. *The Simpsons And Their World – A Mirror Of American Life? The Simpsons Archive*. [online] 2001. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/bv.paper.html> >

„Ahoj, já jsem Troy McClure. Můžete si mě pamatovat z filmů jako...“<sup>105</sup> – s touto větou McClure vždy začíná svůj výstup, ať už jde o reklamu či vzdělávací film propagující například jadernou elektrárnu nebo odstřel ptáků za účelem výchovy ptáčat. Seriálová postava má základ na skutečných hercích B-filmů (Troy Donahue, Doug McClure) a vychází i ze svého dabéra, Phila Hartmana.<sup>106</sup> McClure zosobňuje hereckou druhořadost, neumětelsví, současně pak snadnější „zaprodanost“ pochybným zakázkám s nulovým kvalitativním potenciálem. Troy McClure se ale stal také průvodcem dvou speciálních dílů (138. slavnostní epizoda, *Filmy, v nichž si Simpsonovi zahráli*).

Na rozdíl od Troye McClura se podařilo Rainieru Wolfcastleovi v herecké branži uspět. Proslavil se sérií s akčním hrdinou McBainem, která prochází *Simpsonovými*, stejně jako Wolfcastle samotný.<sup>107</sup> Postava jak rakouským jménem, tak i akcentem a pochopitelně přímo hereckou kariérou explicitně odkazuje na Arnolda Schwarzeneggera. Mezi další styčné body patří manželství s Marií Shriver Kennedy Quimby (Schwarzeneggerova žena se jmenuje Maria Shriver a pochází z rodu Kennedyových) i jeho politické ambice.<sup>108</sup> Tvůrci se skrze Wolfcastlea vysmívají myšlenkové prostotě akčních hrdinů, kteří vzešli z Reaganovy éry, a jejichž doménu představovaly pouze svaly. Svoji rozporuplnou minulostí (reklamní spoty, homosexuální

---

<sup>105</sup> Např.: *Malomocný za čárou, Herkulova erotická dobrodružství, Elektrický Gigolo, B jako Blázen, Záchod odvedle, Hledá se prezidentův krk, Dnes zabij a zítra zemři, Mami, co to ten pán má s obličejem, nebo Maso a My*.

<sup>106</sup> Phil Hartman byl 28. května 1998 zavražděn svojí ženou Brynn, studio se rozhodlo, že na postavu McClurea nebude hledat náhradníka, proto s desátou sezónou (konkrétně třetím dílem *Bart v úloze matky*) Troy McClure a právník Lionel Hutz, jehož Hartman také namlouval, ze seriálu odcházejí.

Phil Hartman, wife die in apparent murder-suicide. *CNN.com* [online] 28. 5. 1998. Dostupné z <<http://www.cnn.com/SHOWBIZ/TV/9805/28/hartman/>>

<sup>107</sup> V roce 1991 měl premiéru hraný akční film *McBain* a Twentieth Century Fox doporučilo, aby se hrdina McBain ze *Simpsonových* vytratil – objevoval se pouze pod jménem Wolfcastle. Nicméně po čase se do série opět McBain vrátil.

<sup>108</sup> Je členem Republikánské strany Springfieldu – stejně jako třeba Burns, Krusty, Dr. Hibbert a hrabě Dracula.



pornografické filmy, kulturistika...) navíc postava Rainiera Wolfcastla zpochybňuje aureolu idolu, celebrity a vážené osobnosti. Propaguje také síť restaurací *Planet Hollywood*, kterou vlastní společně s Chuckem Norrisem, třetí manželkou Johnnyho Carsona a ruskou mafií. O soukromí Wolfcastla, který mimo jiné neúspěšně ztvárnil hlavního hrdinu ve filmové adaptaci komiksu *Radioaktivní muž*, se toho v seriálu příliš neprozradí, několika náznaky však může divák nabýt podezření, že Rainier inklinuje k nacistické ideologii a antisemitismu.<sup>109</sup>

### III.1.2. Politika, justice a policie

*Simpsonovi* odrážejí život americké rodiny s natolik širokým tematickým záběrem, že zde zákonitě nechybí ani politika, soudnictví či městská správa. O reflexi politické moci platí totéž, co o problematice (ne)disfunkčnosti rodiny Simpsonových: ačkoliv se tvůrci staví do opozice politiků (a obou politických stran), uštěďrují jim jeden výpad za druhým a zesměšňují je, přes veškerou kritičnost vůči stávajícímu systému nezpochybňují americkou demokracii jako takovou, resp. její hodnoty a ideje.

Zatímco k hodnocení stavu amerických televizních médií a v menší míře i filmu přistupovali tvůrci za pomoci springfieldských osobností, témata politická jsou nahlížena optikou nejen regionální (starosta Quimby), ale i celonárodní (nejrůznější politici jako George Bush st., Bill Clinton, Gorbačov, Gerard Ford).

*Simpsonovi* zobrazují politiku jako držení moci s absencí zájmu o volitele, pakliže dotyčný již zvítězil ve volbách. Politik se na občany obrací pouze tehdy, pokud má být buďto znovuzvolen, nebo se pokouší teprve na funkci dostat. Volby pak nejsou ničím jiným než hrou. V seriálu nemusí vždy nutně

---

<sup>109</sup> Na Krustyho hlášku: „Myslel jsem, že jsem pravý Žid, ale spíše to vypadá, že jsme antisemita.“ Wolfcastle nadšeně reaguje: „Máme si toho tolik co říct!“

jít o obsazení významné politické funkce (prezident, starosta), ale třeba jen ředitele městských technických služeb (*Kam s odpadem*, 22. díl deváté série), pravidelně se však místo názorové argumentace uplatňuje demagogie.<sup>110</sup> *Simpsonovi* na jedné straně sice často varují volby a dělají si z nich legraci, na straně druhé s sebou nesou vyústění s jistou dávkou morality, že čím více agresivní a bezduchá kampaň je, tím hůře dotyčný skončí.<sup>111</sup> Detailně proces kampaně zachytili tvůrci v epizodě *Kdo s koho* (4. díl druhé série). Montgomery Burns, majitel jaderné elektrárny, se rozhodne kandidovat na post guvernéra. Celý díl se výrazně nechal inspirovat filmem Orsona Wellese *Občan Kane*<sup>112</sup> a i zde se nejvíce prostoru věnuje přípravě a budování mediálního obrazu Burnse jakožto ideálního vůdce, ochránce práv, neochvějného a čestného občana Spojených států. Burns musí především čelit dosavadnímu nelichotivému názoru svých spoluobčanů, neboť jej znají jako panovačného, nevrlého a hamižného starce. Stejně velký problém pro něj představuje téma jaderné energetiky, respektive jaderný odpad. Ve Springfieldu je totiž odchycena tříoká ryba. Burns vnucuje naivním voličům argumenty, že tento živočich se podle Darwinovy teorie nachází na vyšším vývojovém stupni, a tedy nepředstavuje nic zdegenerovaného, či

---

<sup>110</sup> V malém měřítku to platí například v případě voleb o post předsedy třídy (*Lízín let do nebe*, 19. díl druhé série). Zatímco se jedničkář Martin Prince snaží získat hlasy svých spolužáků věcnými fakty, protikandidát Bart volí jednoduchá a úderná hesla, která jsou v podstatě bezobsažná, ale třída se jimi nechá strhnout. Bart navíc na Martina přímo útočí, čímž si chce svoji pozici ještě více upevnit. V den voleb vaří před školní budovou guláš, jenže si tím de facto způsobí porážku – všichni spolužáci, kteří by jej totiž volili, nebyli ve třídě, aby vhodili hlasovací lístek, místo toho pojídali „volební guláš“. Martin Prince tak vítězí díky svému hlasu a hlasu jediného žáka, Wendella.

V díle *Kam s odpadem* se rozhodne Homer ucházet o post ředitele technických služeb. S dosavadním ředitelem jsou sice všichni obyvatelé spokojeni, ale Homer s heslem „Ať to udělá někdo jiný!“ přesvědčí spoluobčany, že město by mělo odvázet odpad každý den a v běžný by měl být i třeba úklid domácností. Homer také využívá jednoduchého hesla, prostých vět, naopak nešetří na velképosti (vplete se i na koncertní vystoupení kapely U2). Nezbytnou součástí jeho volební kampaně jsou i urážky protikandidáta, vypouštění úmyslných lží a dokonce poškození brzd na autě, aby se dosavadní ředitel nemohl dostavit na společnou diskusi s Homerem před obyvateli Springfieldu.

<sup>111</sup> Homer je sice zvolen za nového ředitele technických služeb, slavnostně začne plnit „spoustu svých šílených slibů“, jenže během týdne vyčerpá roční rozpočet. Další peníze získává pak tajně – od ostatních měst, které do Springfieldu začnou vozit vlastní odpad. Ze Springfieldu se tak stane jedna velká skládka a všechny domy musejí být přesunuty o pět mil.

<sup>112</sup> K filmu *Občan Kane* přímo odkazují scény, kdy Burns promlouvá k davům a za jeho zády visí obrovský plakát s jeho tvář, a když vzteky Burns „rozbíjí“ byt Simpsonových tak, jako to udělal Kane s místností své ex-manželky.

dokonce zmutovaného. (Sám rybu pojmenuje Blinky a před televizními obrazy o ní hovoří jako o svém domácím mazlíčkovi.) Epizoda odhaluje postupy a strategie, jak nejlépe zmanipulovat média ve svůj prospěch a poškodit soupeře. Burns na radu svého týmu poradců zavítá na společnou večeři (pochopitelně za přítomnosti novinářů a televizních reportérů) u „obyčejné rodiny“ – vybere si Simpsonovi, neboť ti pro něj představují prototyp průměrnosti. Kampaň v tomto momentě nabrala až divadelních rozměrů, neboť vše bylo připraveno (otázky od členů rodiny Simpsonových, výzdoba bytu – např. fotografie s Burnsem na stěnách) a živá reportáž tak měla být pro diváky de facto dokonale zinscenována, aby z ní Montgomery Burns vzešel jako dobrosrdečný muž, a tedy vítěz nadcházejících voleb. *Simpsonovi* ale i v tomto případě degradují takového uchazeče o politickou funkci způsobem, že z kampaně odejde nejen jako poražený, ale s mnohonásobně horším obrazem své osobnosti.<sup>113</sup>

Demagogie a zneužití lidské důvěřivosti (a to mnohdy za přispění médií) je častým motivem v *Simpsonových* a lze si jej vykládat nejen jako „demytizování“ kampaní pojednávajících o amerických hodnotách a ideálech, ale i jako osten vůči všem občanům, kteří se snadno nechávají strhnout jednoduchými frázemi a výraznými gesty. Lidé se stávají jednolitou masou, která volí cestu vydlážděnou co nejambicióznějšími sliby, nebo přinejmenším takovou, která klade nejméně odporu.<sup>114</sup>

Tvůrci se co do politické orientace nekloní ani k jedné ze dvou politických stran Spojených států, naopak v sedmém *Speciálním čarodějnickém díle* tento americký volební systém napadají.<sup>115</sup> Dosvědčuje to i desátá epizoda zatím poslední, devatenácté série s názvem *E Pluribus Wiggum*, která rea-

---

<sup>113</sup> Marge se rozhodla, že na večeři připraví onu trojokou rybu Blinky. Burns dlouze váhá, než ukrojí malé sousto, ale to záhy vyplivne znechuceně přes celý stůl. Vše samozřejmě zachytí fotoaparáty a kamery. Poté Burns našťvaně odchází a snaží se poničit nábytek.

<sup>114</sup> V díle *Konec SRPŠ* (21. epizoda šesté série) škole scházejí peníze a ředitel Skinner je nucen šetřit, kde se dá. Vzrůstá nespokojenost učitelů, což vede ke stávce a také schůzce SRPŠ. U řečnického pultu se střídá revoltující pedagožka Edna Krabappelová a ředitel Skinner. Oba přesvědčují obyvatele o své pravdě – občané vždy hlasitě souhlasí s daným argumentem toho kterého mluvčího, takže celý výstup působí naprosto schizofrenně a staví lid do podoby loutek.

<sup>115</sup> Bill Clinton (Demokratická strana) a Robert Dole (Republikánská strana) se oba jeví jako špatní kandidáti na prezidenta, namítají však: „Co můžete dělat? Musíte si vybrat jednoho z nás!“

guje na právě probíhající volební klání v roce 2008. I zde tvůrci podsouvají názor, že výběr ze dvou stran lze brát buďto jako nedostačující, nebo že, ať už jde o jakoukoliv stranu, rozdíl je především jen ve jménu politika a názvu strany, nikoliv však ve způsobu kampaně a (ne)výsledku práce po zvolení. Ve zmiňované epizodě soupeří o hlasy springfieldských obyvatel demokrate i republikáni, nakonec se však „horkým favoritem“ stává hloupý chlapec Ralph Wiggum, čehož se chytanou obě partaje a snaží se jej získat na svoji stranu. Díl vyznívá opět sice poněkud ve prospěch jasných a úderných sloganů v rámci kampaně, nicméně zde je tvůrci dovádějí až do absurdity. Z politiky se vytrácí obsah, jde o pouhý akt zaujmout a zvítězit. V podání Ralpha Wigguma politický program do sebe vstřebává nehranou prostotu a naopak vyeliminovává velkolepé ideje (jako národní zájmy, řešení ekonomické krize aj.).

*Simpsonovi* se dost kriticky staví také k fungování demokratického systému v USA, zvláště poukazují na korupční pozadí (jeho zosobněním je starosta Springfieldu, Joe Quimby) a neduhy, s nimiž si buďto politická reprezentace nedokáže poradit, nebo je sama vyvolává. (Problematika snadně dostupného vlastnictví střešné zbraně,<sup>116</sup> rozdíly mezi bohatou a chudou vrstvou Američanů<sup>117</sup>). Ve spojitosti s nazíráním na poněkud problematický současný stav americké politiky se tvůrci navážejí i do samotného budování demokracie, respektive vzniku Spojených států.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Homer si zbraň pořídí a pak ji zcela absurdně využívá například k otevření plechovky, i když avízoval, že ji má na sebeobranu.

<sup>117</sup> Montgomery Burns (*Bart kazívěť*, 7. díl druhé série) má na Den díkůvzdání obrovský dlouhý stůl obložený jídlem, přičemž si jen uždibne z krůty, pochválí Smitherse a pokyne mu k úklidu. V tentýž díl paralelně s touto scénou divák sleduje, jak se Bart, který odešel z domu, ocitá v chudinské čtvrti a nemůže sehnat nic k snědku. Kontrast mezi dvěma vrstvami obyvatel zobrazuje v krátké scéně také epizoda *Den, kdy zemřelo násilí* (18. díl sedmé série). Slavnostní průvod na počest seriálu *Itchy a Scratchy* přechází z „oficiální“ čtvrti Springfieldu do „chudé“. Rozdíl podtrhává už jen barevné rozlišení (čtvrť hýřící barvami vs. temně hnědá a šedá chudinská oblast), ale také strach lidí v průvodu, který se raději dá na útěk, aby nebyl napaden.

<sup>118</sup> V rámci školní exkurze (*Konec SRPŠ*, 21. epizoda šesté série) sledují žáci springfieldské školy rekonstrukci budování Springfieldu – během občanské války vojáci napadli vzdávající se nepřátele, i když odložili zbraň a mávali bílými vlajkami.

V epizodě *Líza bortí mýty* (16. díl sedmé série) Líza v archivech odhaluje skutečnou pravdu o zakladateli Springfieldu Jebediáši, který není hrdinou, ale podvodníkem.

Vedle výkonné moci stojí v centru pozornosti také moc soudní. Na zákony se v *Simpsonových* vyskytuje „odborník“ Lionel Hutz. Tento právník tvrdí, že navštěvoval Harvard, Oxford, Yale, Sorbonnu a Louvre, symbolizuje právníký diletantismus a lživé praktiky. Hutz sice chodí oblečen v obleku, nicméně jeho pracovní kufřík obsahuje pouze svačinu a kanceláři dominují především holé stěny. Vzhledem k tomu, že od roku 1977 Nejvyšší soud v USA legalizoval advokátní reklamu, dochází ke komercializaci soudní praxe. Hutz zákony jako by ani nerozlišoval od potravin, obchoduje s nimi, respektive s vlastním zaměstnáním, způsobem, který není odlišný od marketingu nákupních středisek.<sup>119</sup> I proto používá reklamní slogany typu: „Váš případ vyhraji do 30 minut, jinak máte pizzu zdarma!“, nebo ve chvíli, když si jej Homer zvolí jako obhájce, prohlásí: „Nezískáváte jen právníka, pane Simpsono, ale také tento náhrdelník v hodnotě 99 dolarů.“ Samotné Hutzovo jednání jde často proti zákonům: „Pane Simpsono, stát mi zakazuje slíbit vám velké hotovostní vyrovnání, ale mezi námi: slibuji vám velké hotovostní vyrovnání.“

Domáhání se svých práv ve světě, který ukazují *Simpsonovi*, není tak jednoduché, střetá-li se běžný občan s osobou zastávající vyšší funkci, nebo jinak mocnou. Proti Burnsovi se jednou ocitne Marge s Homerem, jenže jakmile jejich zástupce, Lionel Hutz, spatří vedle Burnse tým jeho právníků, s panikou uprchne. „No... Myslím, že lidi jako my si nemohou dovolit spravedlnost... Měli bychom jít domů,“ reaguje Marge.

Podobný pohled skýtá zobrazení policejní složky ve Springfieldu. V čele se šerifem Clancy Wiggumem je „strana zákona“ neschopná proti zločinu bojovat a ochraňovat obyvatele města. Wiggum a jeho podřízení Eddie a Lou uplatňují taktiku pečlivě „hlídat“ omezený prostor Springfieldu, konkrétně fast-food restauraci Krusty Burger a prodejny koblihů Lard Lad a Bistro. Vyšetřovací strategie, kterou Wiggum vymyslel a zastává, spočívá v tom,

---

<sup>119</sup> WERTHEIM, L. M. The Law of the Simpsons. *The Simpsons Archive*. [online] 2003. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/articles/lawsimpsons.html> >

že jednoduše čeká, jak to všechno dopadne. Když je zapotřebí, vypomůže si detektivními romány Agathy Christie. Velmi často však pro svoji lenost raději vypne vysílačku, aby jej neobtěžovali s hlášením o nějakém přestupku či zločinu. Clancy Wiggum ztělesňuje mentální prostotu (tu zdědil jeho syn Ralph), absolutní podlehnutí lenosti, ale pravděpodobně má ke všemu, stejně jako starosta Quimby, sklony k braní úplatků (i to by mohl být důvod, proč místní mafie nemá s policií téměř žádné starosti).

Témata, která zachycují prostřednictvím politiků, justice či místního policejního sboru motivy střetu obyčejného občana s vrstvou mocných, obecně mocí jako takovou, nejsou i přes všechnu svoji kritičnost a zesměšnění takovou deziluzí. Nadějně vyústění příhod však nespočívá na bedrech těch, co vlastní moc, nýbrž běžných obyvatel Spojených států. *Simpsonovi* se sice ani v případě těchto „obyčejných vrstev“ nevyhýbají sarkastických komentářů, ale ve výsledku důvěřují jejich rozumu. V centru samozřejmě stojí rodina Simpsonových, která se nechá stejně tak lehce ovlivnit a podléhá negativním vlivům mocných (Homer a Bart), současně ale neztrácí kritický odstup, schopnost vlastního úsudku (Marge) a v ideálním případě ani odvalu proti neduhům „shora“ bojovat (Líza).

### **III.1.3. Rodina**

#### **III.1.3.1. Obraz rodiny v amerických televizních seriálech**

Seriály, v jejichž centru stálo rodinné soužití, se staly v průběhu druhé poloviny 20. století neoddelitelnou součástí televizního vysílání. Tematické zaměření na rodinu nebylo primárně vyvoláno diváckou poptávkou, nýbrž několika (především demografickými) aspekty. Po Druhé světové válce rychle rostla natalita, přibývalo rodin, které využívaly hypotéky a stavěly domy na předměstí. Televize začala být koncipována jako rodinné médium,

neboť právě rodiny představovaly nejsilnější diváckou základnu.<sup>120</sup> Tři největší stanice ABC, CBS a NBC na základě toho „vynalezly“ prime time, tedy čas, kdy rodiny usedají k obrazovkám nejčastěji (po pracovní době a večeři). Náplň hlavního vysílacího času reflektovala svoji skupinu diváků a také vzhledem k tomu, že v 50. letech probíhaly vášnivé diskuze nad zločinností mladistvých a „spolupodílením se“ masmédií na ní, se stala seriálová tvorba o americké rodině stavebním kamenem vysílání. Podle Lynna Spigela byla vždy prezentace rodiny v historii TV v zájmu nejrůznějších lobbistických skupin, diváků a obecně pak i průmyslu.<sup>121</sup> Ostatně v samotné americké společnosti je rodinná pospolitost a úcta k jejím hodnotám pevně zakořeněná. Rodinné seriály stály v opozici spíše anarchističtější pojetým animovaným groteskám a sériím, především pak skutečné realitě.<sup>122</sup>

V raných 50. letech byla prezentace rodin rozmanitá: žily na předměstích, ve městech i na venkově. V centru stála tzv. „nuclear family“, většinou tedy rodiče a dvě či tři děti (*The Adventures of Ozzie and Harriet*, 1952-1966). Scenáristé ale nabídli i pohled do rodin bezdětných (*I Married Joan*, 1952-1955), nevyhýbaly se ani různým etnikům (norská rodina v *Mama*, 1949-1957; židovská v *The Goldbergs*, 1949-1953) s tou výjimkou, že členové neměli pocházet z hispánských či asiatských řad.<sup>123</sup> V době, kdy se rodiny

---

<sup>120</sup> „Televize se stává součástí naší reality. Pro průměrnou americkou rodinu, která se dívá na televizi téměř sedm hodin denně (podle každoročních Nielsenových výzkumů), je televize pozadím každodenního života.“

MONACO, J. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004. 740 stran. Kapitola 6: Média: V centru událostí – „Televize“ jako virtuální rodina, s. 514.

<sup>121</sup> SPIGEL, L. Family On Television. *The Museum of Broadcast Communications*. [online] Dostupné z < <http://www.museum.tv/archives/etv/F/htmlF/familyontel/familyontel.htm> > [cit. 28.1.2008]

<sup>122</sup> Seriály o rodinách realitu svým způsobem nahrazovaly. Zatímco ve 20. letech 20. století rodina trávila společně čas třeba u večeře, členové si navzájem povídali a byli ve vizuálním kontaktu, s rozšířením radiopřijímačů se omezil kontakt audiofonický, nicméně přetrvával vizuální. S nástupem televizí se situace změnila. Rodina seděla před obrazovkou, vzájemný kontakt audiofonický i vizuální vymizel, proto rodinné seriály de facto nahrazovaly rodiny reálné. (Situace se vyhrotila následně tím, že mnohdy měl každý člen rodiny svoji vlastní televizi, čímž rodina nemusela být při sledování pohromadě.)

MONACO, J. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004. 740 stran. Kapitola 6: Média: V centru událostí – „Televize“ jako virtuální rodina, s. 515-516.

<sup>123</sup> Na pokraji stálo také etnikum černochů, nicméně ti se stali hlavními hrdiny seriálu *Amos 'n' Andy* (1951-1953).

stěhovaly na předměstí, vznikaly seriály odehrávající se ve městě. Byly prodchnuté nostalgii a vztahy notně idealizovány.

V říjnu roku 1952 měl premiéru první díl zmiňovaného seriálu *The Adventures of Ozzie and Harriet*. Rodina Nelsenových se stala prototypem televizní seriálové tvorby, byla založena na dialogu než na obrazech, intimnosti a psychologii, čímž se pro obrazovku dokonale hodila. Navíc zcela vyhovovala soudobým cílům – sentimentálně laděné příběhy utvrzovaly ve víře v sílu americké rodiny. Otec zde figuroval jako živitel a moudrý a chápavý muž, matka byla hospodyně a ozdoba rodiny. O obrovské oblíbenosti svědčí, že se ve vysílání (ABC) udržel seriál s více jak čtyřmi stovkami epizod až do září 1966.

V polovině 50. let se přesunula televizní výroba do hollywoodských studií a dostala se pod jejich kontrolu. Prezentace rodiny se standardizovala do podoby domácí komedie, s 60. léty ustupuje (a vytrácí se) etnická rozmanitost, stejně jako vážnější prvky a dramata, naopak si postavení upevnily komedie z předměstí. V centru stála americká (bělošská) rodina střední vrstvy. Seriály jako *Father Knows Best* (1954-1960), *Leave It to Beaver* (1957-1963) a *The Donna Reed Show* (1958-1966) notně idealizovaly život americké společnosti a navíc byly vystaveny na takřka totožných narativních schématech.

Televizní tvorba musela záhy reflektovat zvýšenou rozvodovost Američanů na počátku 60. let. Vznikaly tak seriály o „single“ otcích (*My Three Sons*, 1960-1972; *Family Affair*, 1966-1971; *Bonanza*, 1959-1973) a „single“ matkách (*Julia*, 1968-1971; *Here's Lucy*, 1968-1974; *The Big Valley*, 1965-1969) s tou podmínkou, že osamělý rodič nesměl být rozvedený, jeden z partnerů o toho druhého přišel vinou úmrtí. Cenzurní zásahy vytěsnily rozvod do sféry tabu.<sup>124</sup>

S přechodem do následující dekády nastal posun. Obraz rodiny byl mnohem různorodější (dokonce i fantastický žánr: *Bewitched* 1964-1972; *The*

---

<sup>124</sup> SPIGEL, L. Family On Television. *The Museum of Broadcast Communications*. [online] Dostupné z < <http://www.museum.tv/archives/etv/F/htmlF/familyontel/familyontel.htm> > [cit. 28.1.2008]



*Addams Family*, 1964-1966), obecně se vnímaly rozpadlé rodiny jako odraz smrti prezidenta Johna F. Kennedyho a také vyvstávaly mnohem jasněji rozdíly mezi realitou a stavem v domácích komediích. V 70. letech televizní dokumenty ukazovaly odvrácenou tvář „amerického snu“, nacož zákonitě zareagovaly právě i televizní seriály, do nichž se dostala zobrazení pracujících žen, černošské střední vrstvy a témata jako svár pohlaví a politického smýšlení. Rodinný ideál let padesátých byl značně poskvrněný. Seriál *All in the Family* (1971-1979) rozvíjel vážné rodinné otázky a problémy, vedle *The Jeffersons* (1975-1985) pak novou linii prezentovala *Maude* (1972-1978), kde hlavní hrdinka byla rozvedená a dokonce se zde (v prime time) odehrála první interrupce, a *The Webster* přišli s netradičním složením rodiny, rodiče-běloši vychovávají černošské děti.<sup>125</sup> Od poloviny 70. let se začaly více objevovat matky, které byly buďto rozvedené, nebo se vůbec neprovdaly: *One Day at a Time* (1975-1984), *Kate and Allie* (1984-1989) a *Murphy Brown* (1988-1998).

Zcela v protichůdné pozici oproti 50. a 60. létům stál seriál Craiga Gilberta *An American Family*, který se vysílal v roce 1973 na stanici PBS. V podstatě šlo o reality show, neboť Gilbert natáčel rok uvnitř rodiny Loudových a ze shromážděného materiálu vytvořil seriál ve stylu „cinéma vérité“. Netradiční byla ale i zobrazovaná témata, především pak homosexualita nejstaršího syna Lance.

I když se s přelomem 60. a 70. let a následně s krajem let osmdesátých v televizních rodinných seriálech bortila tabu a mezi zobrazovanou a skutečnou rodinou byly menší a menší rozdíly, objevovaly se stále i seriály, které vycházely z konzervativních tradic předešlých dekad. *The Brady Bunch* (1969-1974), *Eight is Enough* (1977-1981), *Little House on the Praire* (1974-1983) a v neposlední řadě *The Waltons* (1972-1981) se snažily zdůrazňovat hodnoty, které byly jinými pořady zrelativizovány, a tak kladly důraz na vzájemnou pomoc, víru a sílu rodiny.

---

<sup>125</sup> Opačná situace však v žádném seriálu nenastala.

Na těchto principech byl postaven i jeden z nejúspěšnějších seriálů 80. let *The Cosby Show*. Sitcom o rodině Huxtableových se na NBC poprvé odvysílal 20. září 1984 a až do 30. dubna 1992 patřil mezi pilíře televizní rodinné zábavy.<sup>126</sup> Na seriálu se však podepsala doba prezidentování Ronalda Reagana (1981-1989), kterou Lynn Spigel označuje jako „sen o konzumním blahobytu“.<sup>127</sup> O Huxtableových se rozhodně nedá říci, že by strádali, naopak životním nadstandardem se vzdalovali od průměrné americké rodiny. Osmá dekáda 20. století však „útěkům“ do fiktivního světa přepychu přála, o čemž svědčí i úspěch seriálů *Dynasty* (1981-1989) a *Dallas* (1978-1991). Opozici tvořily „dělnické“ rodiny (*Married ... with the Children*, 1987-1997; *Roseanne*, 1988-1997) i příběhy o neprovdaných a nezávislých mladých lidech (*Seinfeld*, 1989-1998; *Living Single*, 1993-1998; *Melrose Place*, 1992-1999), do popředí se tak dostávají témata jako sex dospívajících, manželské hádky, lesbické romance. Podobných seriálů vznikalo mnohem více, i proto zareagoval křesťanský kanál *Family Channel* tím, že reprizoval staré seriály typu *Father Knows Best*.

Konec 80. let tak nabízel dvě protichůdné tendence – konzervativní (opakování starých seriálů a nové, které z nich vycházely) a moderní (objevování doposud ukrytých témat a problémů uvnitř rodiny a obecně i americké společnosti). A v tomto období se na stanici FOX objevila rodina Simpsonových...

---

<sup>126</sup> Nejenže byl oceněn několika prestižními cenami (včetně Emmy a Zlatého glóbu), ale mohl se pyšnit pevnou diváckou základnou. S výjimkou dvou posledních sezón se počet diváků pohyboval vždy nad 20 milióny, v letech 1986-1988 dokonce dosáhl tří desítek miliónů diváků. *The Cosby Show*. *Wikipedia.org* [online] Dostupné z < [http://en.wikipedia.org/wiki/Cosby\\_Show](http://en.wikipedia.org/wiki/Cosby_Show) > [cit. 28.1.2008]

<sup>127</sup> SPIGEL, L. Family On Television. *The Museum of Broadcast Communications*. [online] Dostupné z < <http://www.museum.tv/archives/etv/F/htmlF/familyontel/familyontel.htm> > [cit. 28.1.2008]

### III.1.3.2. Obraz rodiny v *Simpsonových*

Pro kritiky i diváky bylo překvapením, když stanice FOX koncem roku 1989 „exhumovala“ starobylý vzorec sitcomu o dělnické rodině na předměstí.<sup>128</sup> *Simpsonovi* se na první pohled hlásili ke kořenům televizní tvorby 50. a 60. let, ostatně rodina Simpsonových bydlí ve Springfieldu stejně jako tenkrát Andersenovi ve *Father Knows Best*. V centru seriálu stojí rodiče s třemi dětmi (desetiletý Bart, osmiletá Lisa a šestiměsíční Maggie), nejde tedy o žádnou neúplnou rodinu, do níž zasáhla smrt či rozvod. I když se se *Simpsonovými* pojí často pojem disfunkční, jde spíše o zavádějící soud.

Matt Groening se sice vymezuje vůči tradičním a zkonstatěle nekonfliktním seriálům jako *Leave It to Beaver* a *The Adventures of Ozzie and Harriet*, nikoliv však tím, že by explicitně bortil hodnoty americké rodiny a útočil na rodinu jako stavební jednotku státu. Vysmívá se formě, s jakou konzervativní tvůrci k zobrazování rodiny přistupovali. *Simpsonovi* úmyslně problematizují funkčnost vztahů mezi jednotlivými členy, odhalují kazy manželského soužití a chyby, kterých se rodiče při výchově dětí dopouštějí. To vše ale s výsledkem posílení „instituce“ rodiny, s vírou v její jednotnost a sílu.

Předobrazem pětičlenné rodiny Simpsonových jsou jak Stoneovi z *The Donna Reed Show*, zmiňovaní Andersenovi, Nelsonovi z *Ozzie and Harriet*, ale také seriály se satirickým ostřím a dramatickým společenským podtextem *The Honeymooners* (1952-1978) a *All in the Family*.<sup>129</sup> *Simpsonovi* tedy vycházeli především z hrané televizní tvorby, výjimkou jsou animované série z produkce Hanna-Barbera *Flintstoneovi*<sup>130</sup> a v menší míře *The Jetsons*. Naopak *Simpsonovi* se stali inspiračním zdrojem pro další animovanou televizní tvorbu, zvláště *King of the Hill*, *Family Guy* a *Dinosaurs*.

---

<sup>128</sup> MITTELL, J. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, 2004. 256 stran. Kapitola 6: Making Fun of Genres – The Politics of Parody and Genre Mixing in *Soap* and *The Simpsons*, s. 182.

<sup>129</sup> ALLEN, E. V. An Imperfect Ideal Family. *The Simpsons Archive*. [online], Stranford University, 2000. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/ea.paper.html> > [cit. 29.1.2008]

<sup>130</sup> Ostatní *Flintstoneovi* mají hlavní inspirační zdroj právě v *The Honeymooners*.

### *Simpsonovi a stereotypy rodinných sitcomů*

Situační komedie existovaly ještě před nástupem televizního vysílání jako rozhlasový žánr a některé z nich se z něj přímo modifikovaly do podoby televizního seriálu (*I Love Lucy, My Favorite Husband*). Byla-li řeč o ustálených schématech seriálů pro televizi, nutno doplnit, že stereotypy při prezentaci amerických rodin byly převzaty z rozhlasových her. „Rozhlasové situační komedie byly moralistní příběhy o středních vrstvách. Americká rodina byla ukázána jako důležitá instituce naplněná láskou, vírou a sebe-důvěrou.“<sup>131</sup> K dosažení větší sledovanosti v případě televizních rodinných seriálů preferovaly stanice sitcomy laskavější a mírnější. Každá stanice měla vlastní cenzurní oddělení, která stanovovala a hlídala normy. V sitcomech se tak v žádném případě nemohly objevit ani náznaky „chyb uvnitř americké společnosti“: výtržnosti, protesty, sex ani drogy. Do života rodin také nevstupovaly žádné problémy politického charakteru (Studená válka, strach z bomb, válka ve Vietnamu), respektive scenáristé stavěli příběhy výhradně na starostech uvnitř rodiny, která tak představovala de facto uzavřený svět.<sup>132</sup>

Z výše uvedeného logicky vyplývá, že obraz americké rodiny podléhal značnému zjednodušení. Jinými slovy: ustanovila se pravidla, o nichž můžeme hovořit jako o stereotypech, které byly neslučitelně spjaty s každou nově vzniklou sérií.

Jednotlivé stereotypy a jejich prostupování napříč dějinami rodinných sitcomů (a ve vztahu se *Simpsonovými*) lze demonstrovat na analýze manželského páru Homera a Marge Simpsonových.

### *Homer a Marge – manželé z čítanky pro špatné rodiče?*

V předcházejících kapitolách jsem rozdělil seriály o rodinách podle toho, zda patří mezi tradiční linie, nebo naopak přicházejí s novými a často provo-

---

<sup>131</sup> MACDONALD, J.F. *Don't Touch That Dial*. Chicago: Nelson-Hall, 1979, s. 141.

<sup>132</sup> BUTSCH, Richard. *Thinking Outside The Box : A Contemporary Television Genre Reader*. Gary R. Edgerton, Brian G. Rose. Kentucky : The University Press of Kentucky, 2005. Five decades and three hundred sitcoms about class and gender, s. 111-135.

kativními tématy. Toto dělení lze stejně tak realizovat na základě společenského statusu rodiny, čili podle toho, jestli jde o střední (Middle-Class), nebo nižší/dělnickou vrstvu (Working-Class). Se zařazením do té či oné vrstvy se totiž pojí standardizovaná pravidla, která následně určují, zda seriál patří do linie „tradiční“, či „inovační“.

*Simpsonovi* bývají velmi často označováni jako seriál o disfunkční rodině. Jde o tvrzení ne nepravdivé, nicméně přinejmenším zavádějící. Jak následně doložím na konkrétních příkladech, řadí se *Simpsonovi* se svými stereotypy v naraci a typologii postav k „dělnickým sitcomům“, výsledným sdělením o důležitosti rodiny mají v mnohém blízko k seriálům středostavovským a tradičním.

Manželé v sitcomech o střední třídě byli v 50. letech prezentováni jako ideální pár. Oba byli inteligentní, citliví, klidní, vlídní a chovali se moudře. Jedinou (a společnou) starostí byla výchova jejich dětí, kterýmžto dávali každou epizodou moudrou radu a morální lekci. Rovnocenný vztah však mezi nimi prakticky neexistoval, neboť zde platil stereotyp otce-živitele a ženy-hospodyně. Otec měl výsadní postavení v rodině, platil za autoritu se silným morálním kreditem. Mimoto se těšil i dobrému místu na společenském žebříčku, zastával významné funkce (právník), měl dobře placené místo (doktor) či byl jinak úspěšný (herecká „star“). Pokud doposud ještě na kariéřním žebříčku nevystoupal tak vysoko, bezesporu se svojí (z)dravou ambiciózností to bylo pro něj jen otázkou času.<sup>133</sup>

Zatímco právě otec byl tmelem rodiny a tím, kdo dokázal vždy odpovědět zvědavým dětem na jejich otázky, protipól představovala jeho žena, jemně hloupá, často blondýna (stereotyp hloupé blondýny – „dizzy blonde“). Rodinné sitcomy tak mimo jiné charakterizovala maskulinizace společenského uspořádání.

---

<sup>133</sup> Mezi takové seriály patří například: *The George Burns and Gracie Allen Show*, *I Love Lucy*, *The Adventures of Ozzie and Harriet*, *Make Room for Daddy*, *Father Knows Best*, *Leave It to Beaver*, *December Bride*.

Producent James L. Brooks již v 70. letech produkoval sitcom *The Mary Tyler Morre* (1970-1977), jehož hrdinka stála v opozici k této stereotypní prezentaci ženy v domácnosti. Podobným případem je i Marge Simpsonová, ač nepatří do linie pracujících žen, nebo single matek (např. *Maude*). Marge podléhá však zase jiným normám, a to ze sitcomů o rodině z dělnické vrstvy. Manželka v nich figuruje jako moudrá, racionálně uvažující, ale také citlivá, zodpovědná a vyspělejší osoba, což z ní dělá přesný opak svého muže. Postavíme-li vedle Marge Homera, demonstrují nám tvůrci *Simpsonových* detailně všechny stereotypy otce-dělníka, jakého mohli diváci najít v seriálech 50. let (*The Honeymooners*, *The Life of Riley*, *I Remember Mama*), 70. a 80. let (*All in the Family*, *Sanford and Son*, *Good Times*) a z přelomu 80. a 90. let (*Roseanne*, *Married... with Children*). Zatímco Marge se stará o domácnost, Homer chodí do práce a vydělává peníze. Výsadního postavení otce jako autority se však v žádném případě netěší. S vydělanými penězi neumí nakládat, respektu se mu nedostává ani od dětí, ani od Marge (tam respekt nahrazuje chlácholivá podpora). Pracuje sice jako bezpečnostní technik v jaderné elektrárně, svému povolání ale nerozumí a většinu času stráví požíváním koblih. Doma čas tráví vleže či vsedě na gauči před televizní obrazovkou. Jestliže seriály o středostavovské rodině prezentovaly otce jako toho, kdo rodinu stmeluje, dokáže vyřešit problémy a zodpovědět dotazy svých dětí, Homer buď nemá zájem, nebo se mu to i přes snahu daří s velkými obtížemi. Stereotyp otce-dělníka totiž zahrnuje i skutečnost, že děti většinou inteligencí svého tatínka předčí a že on sám se stává pro vlastní manželku dalším „dítětem“, kterého musí vést a dopomáhat mu k pochopení hodnotového systému a důležitosti základních společenských pravidel. Jak napsal Richard Butsch: „Ne tatínek, ale maminka všechno zná.“<sup>134</sup> Navíc úspěchy dětí kontrastují s jeho selháními. Je to otec, kdo představuje v „dělnických“ sitcomech největšího šprýmaře, z jeho mužské nedokonalosti vyvěrá humor těchto seriálů. Homer je natvrd-

---

<sup>134</sup> BUTSCH, Richard. *Thinking Outside The Box : A Contemporary Television Genre Reader*. Gary R. Edgerton, Brian G. Rose. Kentucky : The University Press of Kentucky, 2005. Five decades and three hundred sitcoms about class and gender, s. 116.

lý, nezpůsobilý (například právě pro svoji práci v elektrárně) a nezralý. Svůj předobraz nachází v animované sérii *Flintstoneovi*<sup>135</sup>, Fredovi, ten zase v Ralphu Kramdenovi z *The Honeymooners* a Chesteru Rileyovi z *The Life of Riley*.

V 60. letech středostavovské seriály *The Donna Reed Show*, *My Three Sons* a *Family Affair* přišly s obrazem „superrodičů“<sup>136</sup>, kteří dokonale zvládají vychovávat své děti a navíc být krásnými, úspěšnými, bohatými a šťastnými.<sup>137</sup> V 80. letech je následovaly rodiny ze seriálu *The Hogan Family*, *Family Ties*, *Growing Pains* a především *The Cosby Show*<sup>138</sup>.

V případě Homera-dělníka se výchovný potenciál zdá být naprosto nulový, i proto mohou *Simpsonovi* fungovat jako „slabikář pro špatné rodiče“<sup>139</sup>. Ve 14. epizodě třetí série *Líza sázkařem* začne mezi Homerem a Lízou existovat vzájemné pouto, Líza má pocit, že konečně našla k otci cestu (resp. on k ní). Důkazem toho byly jejich společné neděle. Líza vystřízlivěla, když zjistila, že Homer s ní nedělní odpoledne tráví jen proto, že dokázala vždy předem odhadnout vítěze ve fotbalovém utkání a on si pak na něj vsadil. Vztahem mezi Homerem a Lízou tvůrci nejvíce reflektují disfunkčnost uvnitř rodiny: nepochopení, nedocnění, absence rozvíjení, minimální společně strávený čas. S tím vším se musí obzvláště prát Líza a i když se jí útěchy dostává od Marge, Groening zdůrazňuje především potřebu, aby se otec stal vzorem. Ani konejšivost slov od matky Líze toto nenahrazují. Jako příklad se nabízí díl *Lízin let do nebe* (19. epizoda druhé série), kdy její třídu začne učit nový mladý učitel, do něhož se Líza zamiluje. De facto nejde ani

---

<sup>135</sup> *The Flintstoneovi* byli jediným seriálem v 60. letech, který patřil mezi tzv. dělnické sitcomy.

<sup>136</sup> BUTSCH, Richard. *Thinking Outside The Box : A Contemporary Television Genre Reader*. Gary R. Edgerton, Brian G. Rose. Kentucky : The University Press of Kentucky, 2005. Five decades and three hundred sitcoms about class and gender, s. 119.

<sup>137</sup> Tento model byl v následující dekádě i v „tradiční linii“ mírně zrelativizován, rodiče dělali chyby, byli více nervóznější a napjatí. Nicméně brzy získali nad situací kontrolu.

<sup>138</sup> Stanice FOX dokonce v z kraje 90. let nasadila vysílání *Simpsonových* proti *The Cosby Show* (NBC), čímž o diváckou přízeň soupeřila rodina ideální a dobře zajištěná (Cosby) a rodina v socioekonomické situaci podobné většině diváků.

<sup>139</sup> ROSENBERG, H. Bart up to the bar in Fox's toonville world. *Los Angeles Times*. 29. ledna 1999.

tak o holčičí zamilovanost, jako o skutečnost, že se učitel stává náhradou za otce, jejím mužským vzorem, který má pro malou Lízu pochopení, oceňuje její znalosti a nadání (hru na saxofon). Obraz Homera-otce v porovnání s novým pedagogem vyznívá bezútěšně, Homer je v Líziných očích buranem. Vše se vyhrotí v momentě, kdy učitel odjíždí ze Springfieldu a Líza nutně při svém smutku potřebuje oporu. Homer ale vůbec nechápe, proč by měla plakat za učitelem, situaci zlehčuje, Líza se poté rozkřikne: „Vy, pane, jste pro mne barbar! Barbar! Barbar!“. Tato epizoda je exemplárním důkazem problematičnosti, kterou středostavovské sitcomy zastíraly. Na druhou stranu díl končí tím, že Homer se snaží své nedostatky napravit a dceru rozesměje (předvádí gorilu). Líza mu odpustí a oba končí v objetí. Nutno podotknout, že Homer nikdy nepřestává být tím „roztomilým hlupákem“<sup>140</sup>, ale nikdy také v nitru nepřestává ctít rodinu jako základ svého života. „Otec z dělnických sitcomů je hloupý, ale má dobré srdce a o rodinu se stará. Jen jednoduše není tak schopný plnit svoji roli otce a manžela.“<sup>141</sup> Homer sice divákovi nutí dojem, že tato Butschova definice na něj neplatí a je prototypem buranského ignoranta a lenocha, jde však o velmi zjednodušený pohled. Tvůrci úmyslně prezentují, že Homer není vůbec schopen děti vychovávat a uniká mu, že by se měl přičinit, aby se ostatní členové cítili dobře. Svého syna Barta často nazývá pouze kluku/chlapče, v rozčilení spratku. (Scény, kdy Barta drží pod krkem, nejsou neobvyklé.) A na existenci nejmladší Maggie mnohdy zcela zapomíná. Proč je ale označení *Simpsonových* jako seriál o disfunkční rodině zavádějící, dosvědčuje ona bipolarita samotného Homera. Jakmile totiž Homer coby otec či manžel selže, okamžitě se (to) snaží napravit.<sup>142</sup> Mnohdy k tomu ale potřebuje „po-

---

<sup>140</sup> GARRISON, E. A Reflection of Society and a Message on Family. *The Simpsons Archive*. [online] 2001. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/eg.paper.html> > [cit. 29.1.2008]

<sup>141</sup> BUTSCH, Richard. *Thinking Outside The Box : A Contemporary Television Genre Reader*. Gary R. Edgerton, Brian G. Rose. Kentucky : The University Press of Kentucky, 2005. Five decades and three hundred sitcoms about class and gender, s. 116.

<sup>142</sup> Jako příklad může posloužit osmý díl třetí série s názvem *Cena lásky*. Líza má mít vystoupení, ale potřebuje, aby jí Homer koupil jazýček do saxofonu. Cestou do obchodu se však staví na pivo U Očka, jazýček sice nakonec získá, ale přichází do sálu, až když Líza končí svůj tragicky nezdařený



strčit“ nebo pomoci. Matt Groening tak zpochybnil tradici rodinných sitcomů, podle nichž se milióny Američanů domnívá, že otec (mimočodem dobrák se smyslem pro humor) může vyřešit všechny problémy.<sup>143</sup>

Jedno ze stěžejních témat seriálu tedy představuje vratkost rodinné soudržnosti. Každá z epizod, která toto téma zpracovává, končí ale šťastně a zobrazuje Simpsonovi jako ideální rodinu, která drží při sobě.<sup>144</sup> *Simpsonovi* proto o kvalitách americké rodiny vypoví mnohem více než *Father Knows Best*, kde „otec vydělává, manželka je na ozdobu a uklízení a děti hezky poslouchají“.<sup>145</sup> *Simpsonovi* si čas od času z těchto seriálů dělají legraci. Například v epizodě *Hromská sobota* (9. díl třetí série) zjistí Homer, že je špatným otcem, neboť nezodpoví ani jednu otázku v „otcovském testu“ – nezná například ani Bartovy záliby. Pořídí si příručku Billa Cosbyho nazvanou *Fatherhood* a díky radám v ní nachází k synovi cestu. („Děkuji ti, Bille Cosby, zachránil jsi Simpsonovi!“).

Známý je také výrok tehdejšího prezidenta George Bushe st., který nařkl *Simpsonovi* ze špatného vlivu na děti a v rámci volební kampaně v roce 1992 brojil proti tomuto seriálu: „Chceme posílit americké rodiny – tak, aby byly více jako Waltonovi a méně jako Simpsonovi!“<sup>146</sup> (Záhy poté zareago-

---

výstup. Homer neví, jak si má její náklonnost znovu získat, proto jí koupí vysněný dárek – poníka. Vztahy se napraví, jenže poník rodinu stojí obrovské peníze. Homer však nechce přijít o lásku Lízy a nechce jí rozesmutnit, proto si přibere ještě další zaměstnání. Epizoda ukazuje, že se Homer pro rodinu (zde konkrétně pro Lízu) dokáže obětovat. Spí denně jen pár minut a postupně se fyzicky „odrovnává“.

Ve *Válce Simpsonových* (20. epizoda z třetí série) se na večírku v domě Simpsonových Homer neuvěřitelně opije. Marge se rozhodne se s ním přihlásit na manželskou terapii, kterou pořádá reverend Lovenou. Homer se doví, že se v jezeře, kousek od místa konání, prohání obrovský sumec, a tak se ho pokusí i za cenu ztracení své lásky chytit. Když však zjistí, jak moc Marge záleží na tom, aby se polepšil, rozhodne se vzdát ulovené trofeje a vrací se pokorně ke své ženě.

<sup>143</sup> ALLEN, E. V. An Imperfect Ideal Family. *The Simpsons Archive*. [online], Stranford University, 2000. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/ea.paper.html> > [cit. 29.1.2008]

<sup>144</sup> Poprvé stálo toto téma v centru v pořadí čtvrté epizody s názvem *Taková nenormální rodinka*.

<sup>145</sup> ALLEN, E. V. An Imperfect Ideal Family. *The Simpsons Archive*. [online], Stranford University, 2000. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/ea.paper.html> > [cit. 29.1.2008]

<sup>146</sup> GARRISON, E. A Reflection of Society and a Message on Family. *The Simpsons Archive*. [online] 2001. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/eg.paper.html> > [cit. 29.1.2008]

GRIFFITHS, Nick. America's First Family. *The Times Magazine*. 15.4.2000, vol. 5, no. 16, s. 27-28. Dostupný z <<http://www.snpp.com/other/articles/firstfamily.html>>. [cit. 29.1.2008]

valí *Simpsonovi* hláškou Barta s jízlivým podtextem: „Jsme jako Waltonovi, také procházíme recesí.“)

Na rozdíl od *Fathers Knows Best* a spousty dalších seriálů, o kterých byla řeč v předešlé podkapitole, *Simpsonovi* nepodporují maskulinní pohled na rodinu a hodnoty patriarchálního řádu. Ačkoliv je Homer hlavním hrdinou a hned po něm Bart, největší morální kredit mají Marge a Líza – a ony se především zaslouhují o to, aby *Simpsonovi* jako rodina fungovala.

*Simpsonovi* jsou proto všechno nejen realističtější ve srovnání se seriály o „ideálních rodinkách“, ale i s těmi, které se proti tradičním vymezovali. *Married...with Children* (u nás známý jako *Ženatý se závazky*) představuje spíše „televizní rodinu obrácenou do světa ‚zlé‘ animované grotesky“<sup>147</sup> a podle kritičky S. J. Elmové i v porovnání s *Roseanne* je rodina Simpsonových mnohem věrohodnější než rodina Connerových.<sup>148</sup> V průzkumu mezi australskými školáky bylo dokonce zjištěno, že podle nich jsou *Simpsonovi* nejrealističtějším televizním pořadem hned po zpravodajství.<sup>149</sup>

*Simpsonovi* slouží jako ideální příklad sitcomů o rodinách z dělnické vrstvy, zvláště patrné je to na postavení otce ve vztahu k dětem a ke své ženě. Na druhou stranu i přes dodržování stereotypů nevytvořili tvůrci jednostranně „anarchistický“ seriál, který by se prvoplánově stavěl do konfrontace s tradičními rodinnými „středostavovskými seriály“.<sup>150</sup> Můžeme-li jej s nějakým jemu podobným porovnat, nabízí se nepochybně *Flintstoneovi*, s nimiž tedy nemají *Simpsonovi* společné pouze to, že obě série patří mezi v historii prime-time animace mezi nejúspěšnější.<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> ZOGLIN, R. Home Is Where the Venom Is. *Time*. 16.4.1990, s. 86.

<sup>148</sup> ELM, S. J. Are the Simpsons America's TV Family of the '90s? *TV Guide*. 17.3.1990, s. 7-8.

<sup>149</sup> FLEW, T. *The Simpsons: Culture, Class and Popular TV*. *Metro Magazine*. 1994, no. 97, s. 19.

<sup>150</sup> Jak například vyznívá „konkurenční“ animovaná série *Family Guy*.

<sup>151</sup> Mezi léty 1990-1999 vzniklo celkem 52 nových rodinných sitcomů, přesto pouze 16 z nich se zaměřovalo na dělnické rodiny, patří mezi ně právě i *King of the Hill*, s nímž snesou *Simpsonovi* porovnání. Hank Hill podobně variuje neschopnost otce odpovídat na dotazy svého potomka. BUTSCH, Richard. *Thinking Outside The Box : A Contemporary Television Genre Reader*. Gary R. Edgerton, Brian G. Rose. Kentucky : The University Press of Kentucky, 2005. Five decades and three hundred sitcoms about class and gender, s. 128.

### *Typologie členů rodiny Simpsonových*

Jestliže v obecné rovině „podléhají“ vztahy mezi členy rodiny Simpsonových výše uvedeným stereotypům, tak i přesto jednotlivé postavy disponují svébytnými vlastnostmi, které každou z nich diferencují od ostatních a pochopitelně spoluvytvářejí jak děj dílčích epizod, tak i charakter seriálu jako takového.

Ústřední postavou je Homer, o němž coby otci byla řeč v předcházející podkapitole. Homer Simpson je zobrazením průměrnosti, v mnohém dokonce nedokonalosti. Má pleš, nadváhu a finanční situace jeho rodiny se leckdy projeví jako kritická. Homer netráví volný čas nijak kreativně, koníčky de facto nemá. Nejčastěji se schází s dalšími štamgasty v hospodě U Vočka, pokud není tam, sedí či leží na gauči před televizí. S rodinou tráví aktivně čas sporadicky, spíše jen tehdy, je-li k tomu donucen (např. navštívení zábavního parku, výlet apod.). Tam, kde se mu nedostává chutě do práce a pohybu, tam si ji vynahrazuje apetitem požitkáře – zvláště koblih a plechovka piva Duff jeho osobnost dokonale symbolizují.<sup>152</sup> Seznam Homerových neduhů nalezneme v epizodě *Válka Simpsonových* (20. díl druhé série). Marge jela s Homerem na manželskou „terapii“ na chatu reverenda Lovejoye a když došla řada na to, aby se svěřila, co jí na manželovi vadí, následoval dlouhý výčet: „On je tak sobecký! Zapomíná na narozeniny, výročí, svátky, ať už státní nebo církevní. Při jídle funí a mlaská. A chrápe! Vysedává ve špinavé putyce s otrapama. Smrká do ručníků a vrací je zas zpátky do prádelníku... a pije přímo z láhve, nikdy nepřebalí malou. Mluví ze spaní a když se probudí, tak začne chrchlat, chrchlá i při snídani. Jo a taky se drbe na zadku, nestříhá si nehty a nemyje si nohy, takže to při sledování televize vypadá jako v pavilonu opic.“

---

<sup>152</sup> Pití alkoholických nápojů, především piva, se díky *Simpsonovými* dostalo do hlavního vysílacího času – jeho časté požívání zobrazují zvláště animované seriály. Vedle *Simpsonových* je to *King of the Hill* (hned titulková sekvence znázorňuje Hanka Hilla s kamarády, kterak postávají s plechovkami piva a upíjejí z nich) a *Family Guy*.

ROUSSEVE, D. Portrait of a Heroic Family. *The Simpsons Archive*. [online] 2001. Dostupné z <<http://www.snpp.com/other/papers/dr2.paper.html>> [cit. 2.2.2008]

Ellen Amy Cohen nahlíží na Homera jako na klauna a dokonce jej připodobňuje k Falstaffovi ze Shakespearovy hry *Jindřich IV.* Charakterizuje jej jako osobu se „zbídačeným zjevem – téměř holohlavým, pupkatým a (stejně jako Falstaff) posedlým jídlem a pitím“.<sup>153</sup> Specifické jsou pro Homera jeho promluvy s vlastním mozkem především ve chvílích, když uvažuje, jakou výmluvu vymyslet. „Vnitřní hlas“ mu však jen stěží nabídne řešení, naopak obvykle v hlavě probíhají představy naprosto nesouvisející s danou situací, nebo vyhrocené do absurdní podoby.<sup>154</sup> Tvůrci dávají možnost nahlédnout do Homerova mozku i ve chvílích, kdy chtějí dokázat, že jen máloco dokáže Homera upoutat (například schůzky s ředitelem školy, když si stěžuje na chování Barta) a že jen s obtížemi udržuje pozornost. V takových situacích se Homer tváří buďto naprosto kamenně s doširoka otevřenými očima (představuje si věci nesouvisející s tím, co se děje kolem něj), nebo se mírně usmívá a souhlasně přikyvuje (myslí na pivo, koblihy či jiné potraviny). Má podprůměrné IQ, je lakomý a zdá se, že v centru jeho světa stojí jídlo. Přesto všechno není zlý a necitlivý. Svoji ženu miluje a dokáže udělat cokoliv, aby ji neztratil. Dokonce pro Marge podruhé uspořádal svatební obřad, neboť ten první byl příliš skromný a neodpovídal Margeiným představám o romantickém sňatku.

Aby jejich manželství mohlo být v rovnováze, představuje Marge Homerův opak. Neustále má na paměti rodinu a starost o jednotlivé členy. Jen velmi zřídka ztrácí sílu a víru, to pak nastupuje právě Homer, který ji z krize vyvede. Marge společně s Lízou funguje jako morální svědomí rodiny, ale zatímco Líza upřednostňuje dobro obecné (tedy dobro města, země, světa), Marge se ve většině případů stará o udržování hodnot uvnitř rodiny Simp-

---

<sup>153</sup> COHEN, E.A. Homer Simpsons: Classic Clon. *The Simpsons Archive*. [online] 1998. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/eac.paper.html> > [cit. 2.2.2008]

<sup>154</sup> V okamžiku, kdy nechce Homer v jedné z epizod mít „hříšné myšlenky“ na svoji novou kolegyni z práce, brání se mozek představou notorického alkoholika Barneyho tančícího a oděného jen do dvoudílných ženských plavek.

sonových.<sup>155</sup> Má mnoho společného se svojí dcerou Lízou, i ona nikdy nepatřila mezi oblíbené dívky, respektive ženy. Nedokázala zapadnout do společenství, ať už pro svůj postoj, nebo pro nezáměr ostatních.<sup>156</sup> Stejně jako Líza, i když v menší míře, má sklony k melancholii, tu se snaží skrývat, neboť chce působit za všech okolností jako vyrovnaná máma, opora rodiny. Ačkoliv nesnáší hazard a všechny činnosti, které zavání závislostí, nebezpečím a rizikem, čas od času něčemu takovému sama podlehne (kuželky, podnikání s nemovitostmi, sexuální hrátky s Homerem na veřejných místech, zběsilá jízda autem, alkohol). To, že je Marge ženou v domácnosti, nese někdy těžce, i proto se snaží být užitečná pro okolí – stane se policistkou, začne dávat rady obyvatelům Springfieldu nebo učí ve škole.

Líza je prototypem aktivní bojovnice za lidská práva, spravedlnost a ekologii. Není schopna stát na straně zločinu<sup>157</sup> a i když tím uškodí sama sobě, hájí pravdu a odkrývá špínu<sup>158</sup>. Nemá kamarádky a ani kamarády, s nimiž by se bavila, neboť je na svůj věk (8 let) velmi inteligentní, navíc intelektuálka, která upřednostňuje četbu před pobíháním na hřišti. Nejí maso a inklinuje k buddhistickému učení. Zvláštností ovšem je, že ačkoliv se ve všem výrazně liší od Barta, ráda se s ním baví u násilného animovaného seriálu *Itchy a Scratchy* a stejně tak u vtípků Barta, kterými „terorizuje“ hospodského Vočka. A i přesto, že se orientuje ve filozofii, duchovních naukách a světových dějinách, mezi její oblíbené záležitosti patří dívčí komiksy, animované pořady pro děti a panenka Malibu Stacey. Lízinu povahu nejlépe charak-

---

<sup>155</sup> Mezi výjimky patří devátý díl druhé řady *Za všechno může televize*, kde Marge brojí proti zobrazování násilí v televizních pořadech.

<sup>156</sup> V epizodě *Pokřivený svět Marge Simpsonové* (11. díl osmé série) je vyloučena z Klubu investorek, neboť má pochybnosti o výhodnosti společných investic. Marge je „vyvržencem“, solitér, který se snaží uspět i osamoceně, jenže bez úspěchu.

<sup>157</sup> V epizodě *Homer a desatero aneb Každý krade jak dovede* (13. díl druhé série) si nechá Homer načerno zavést kabelovou televizi. Líza jako jediná s tím nesouhlasí a jelikož ji nikdo nepodpořil, alespoň demonstrativně odmítá se na televizi s ostatními dívat. Nakonec však přesvědčí ostatní členy rodiny (a v závěru i Homera), že jde o špatnost a kabel je odstraněn.

<sup>158</sup> *Líza na stopě zločinu* (2. díl třetí série): Díky své práci o společnosti a politice vyhraje Líza cestu do Washingtonu, D.C., kam ji doprovází celá rodina. Ovšem když se stane Líza svědkem toho, jak kongresman přijímá úplatek, její víra v demokracii je otřesena a rozhodne se jednat. Svůj původní esej roztrhá a přednese obžalobu americké společnosti, politiky a její zkorumpovanosti.

terizuje (stejně jako Homera pivo a kobliha) hra na saxofon, především pak smutný blues.

Její desetiletý bratr Bart představuje naopak přesný opak: úpěnlivě se snaží bojkotovat sebevzdělávání, ve škole jej spolužáci obdivují pro jeho odvahu postavit se učitelce a řediteli a smějí se jeho naschválům. Bart se podobá v lecčems svému otci, jen není tak apatický. Dokáže být někdy krutý, zvláště když jde o jeho vztah k Líze.<sup>159</sup> Na rozdíl od Lízy nepodléhá melancholii a ani citovým návalům, naopak své emoce pokud možno ukrývá a nesnáší, když se s ním Marge tulí, nebo musí-li říct, že má svoji rodinu rád (svého otce zásadně neoslovuje tati, nýbrž Homere). Jeho věrným kamarádem je Milhouse, přičemž Bart představuje v tomto vztahu „vůdce“. Miluje komiksy a Šášu Krustyho, jehož merchandisingu vždy rád podlehne (jeho pokoj je plný hraček, plakátů a dalších věcí s podobou Krustyho). Zatímco Líza má svůj vzor v jazzovém hráči Martym Krvavé Dásni, on obdivuje nepřívětivého a mnohdy vulgárního Krustyho.

Nejmladší jednoletá Maggie nemluví a charakterizuje ji cumlání dudlíku a neustálé pády při chůzi. I když se nijak zvláště neprojevuje a nemá v seriálu příliš prostoru, jsou epizody, v nichž radikálně zasáhne do děje (například postřelí pana Burnse, udeří Homera do hlavy paličkou...).

---

<sup>159</sup> V sedmém dílu druhé série nazvaném *Bart kazisvět* zničí dekoraci, kterou Líza s láskou a pečlivostí dlouho připravovala.

## III.2. Lidská práva a hodnoty

### III.2.1. Víra a náboženství

Podle statistických údajů, které nashromáždil William D. Romanowski do své knihy *Eyes Wide Open – Looking for God in Popular Culture*, přiznalo jistou míru sepjetí s Kristovou naukou více jak dvě třetiny amerických obyvatel (67%), přičemž 41% z nich označuje jako „absolutně oddané“.<sup>160</sup> Víra je pro většinu Američanů nezpochybnitelnou hodnotou a součástí jejich života, což pochopitelně *Simpsonovi* reflektují. V roce 2001 publikované studii Johna Heerena z Kalifornské státní univerzity v San Bernardinu se objevují mimo jiné dvě cifry: 11% epizod má jako hlavní téma náboženství a v 70% (do té doby vytvořených) epizodách se toto téma objevuje.<sup>161</sup> Mark I. Pinsky upozorňuje, že křesťané a křesťanství se vyskytují v hlavním televizním vysílacím čase nejvíce právě díky *Simpsonovým*.<sup>162</sup> Přesto se proti tomuto seriálu nezdálo objevovat protesty a nátlak skupin ze strany katolíků. Jako vysvětlení uvádí Jeff Shalda prudký vzestup oblíbenosti postavy Barta Simpsona z kraje 90. let mezi americkými školáky, kteří se s jeho „anarchistickým“ vystupováním ztotožňovali, už jen třeba nošením triček s nápisy: „Sněz mi mé kalhoty!“<sup>163</sup> Můžeme to brát jako pouhý předsudek, nebo skutečně *Simpsonovi* útočí na jednu z nejzákladnějších amerických hodnot: víru, resp. náboženství?

Stejně jako bylo problematické hovořit o Simpsonových coby disfunkční rodině, tak i nakládání s tématem víry a náboženství nabízí bipolární pohled

---

<sup>160</sup> ROMANOWSKI, W. D. *Eyes Wide Open – Looking for God in Popular Culture*. Brazos Press, Grand Rapids, 2001. Str. 26-27.

<sup>161</sup> SATKIN, S. The Simpsons as a Religious Satire. *The Simpsons Archive*. [online] 2001. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/ss.paper.html> > [cit. 15.2.2008]

DART, J. Simpsons have soul. (Religious satire on The Simpsons show). *The Christian Century*. 31.1.2001. Dostupné z < <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-70368683.html> > [cit. 15.2.2008]

<sup>162</sup> PINSKY, M. I. *The Gospel According to The Simpsons: The Spiritual Life of the World's Most Animated Family*. Westminster John Knox Press, 2001. 164 stran. Introduction: Epiphany on the Sofa, str. 8.

<sup>163</sup> SHALDA, J. Religion in The Simpsons. *The Simpsons Archive*. [online] 2001. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/jsh.paper.html> > [cit. 15.2.2008]

na věc. Víra, například v případě hlavní postavy seriálu, Homera, se vyznačuje nejednoznačností. „Jeho hříchy jsou odpustitelné, ne smrtelné. On sice chybuje, ale nikdy neodmítá Boha jako představu božské spravedlnosti.“<sup>164</sup> Díky průzkumu Romanowského vzejde několik paralel mezi obrazem Američana a Homera. Homer Simpson pochybuje o tom, že si vybral to nejvhodnější náboženství (*Homer kacířem*, 3. díl čtvrté série) a de facto dokazuje, že mu nerozumí. Stejně tak třetina Američanů, kteří se hlásí ke křesťanství, nedokáže vysvětlit, co třeba znamená evangelium.<sup>165</sup> Homer taktéž zcela mylně vykládá Bibli, například tvrdí Líze, že obhajuje hazard. Když se jej dcera zeptá, kde to v ní vyčetl, neurčitě odpoví: „Někde vzadu.“ Neznalost Bible ale není devízou jenom Homera, nýbrž valné většiny dotázaných věřících. Podle Romanowského celkem 80% amerických občanů věří, že Bible je inspirována slovem Božím, ale jen 20% z nich si ji přečetlo.<sup>166</sup> Další styčný bod mezi výsledky zmiňovaného průzkumu a *Simpsonovými* tvoří víra v sílu a schopnosti modlitby. 90% Američanů v toto věří - 75% se jich modlí denně (52% u „stolu“, tedy před snídaní, obědem, večeří...). V seriálu se postavy, zvláště pak členové rodiny Simpsonových, uchylují k modlitbě často, ale přednostně tehdy, jde-li o nutnou pomoc „shora“. Simpsonovi se obrací na boha, když mají nějakou krizi.<sup>167</sup> Modlitby nemotivované prosbou o záchranu situace se odehrávají u stolu před jídlem, ale ty Homerovy bývají dost atypické.<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> KISKEN, T. The Gospel of Homer. *Ventura Century Star*. 4. 9. 1999. Dostupné z <  
<http://www.snpp.com/other/articles/gospelofhomer.html> > [cit. 15.2.2008]

<sup>165</sup> ROMANOWSKI, W. D. *Eyes Wide Open – Looking for God in Popular Culture*. Brazos Press, Grand Rapids, 2001. Str. 26-27.

<sup>166</sup> Tamtéž

<sup>167</sup> Bartovi hrozí propadnutí, není schopen se včas připravit na písemku, potřeboval by alespoň jeden den, proto se upřímně začne k Bohu modlit. Večer začne zničehonic sněžit a napadne tolik sněhu, že se neučí a ani nepracuje a všichni se radují ze sněhu. Bart se tak může učit. (*Bart propadá*, 1. díl druhé série)

<sup>168</sup> *Taková nenormální rodinka* (4. díl první série): „Drahý Pane, děkujeme ti za tento dar z mikrovlnné trouby, i když jej nejsme hodni. Mám tím na mysli naše děti, jsou jako čerti. Omluv mi moji francouzštinu, ale chovají se jako savages. Viděl jsi je na pikniku? No samozřejmě, že jsi je viděl. Jsi všude. Jsou tak žraví! Ó Pane, proč jsi mě potrestal takovou rodinou?“



Na dodržování křesťanských zásad dbá pouze Marge, v tomto nemá oporu ani v Líze, která zastává vůči víře v Boha skeptický postoj. Ten dosvědčuje epizoda přímo nazvaná jako *Líza skeptik* (8. díl deváté série), kdy se marně snaží obyvatelům Springfieldu vnutit více racionálního vnímání a pochyb a oprostít je od naivní víry.<sup>169</sup> Marge tak zůstává v tomto případě na vše sama, snaží se alespoň o to, aby celá rodina pravidelně v neděli chodila na bohoslužbu. Bart s Lízou musejí navštěvovat tzv. nedělní školu, kdy se seznamují se základy náboženství. Hodiny v rámci nedělní školy (včetně vychovatelky) ale patří mezi ty aspekty tématu víra, náboženství, jež *Simpsonovi* nekompromisně shazují. Při debatě o tom, jak vypadá nebe a kdo má právě v něm být, čelí vychovatelka Bartovým dotazům, zda může do nebe břichomluvec a zda se jednonohý v nebi setká zase se svojí nohou. Po několika otázkách (poslední: „A dostane se do nebe robot s lidským mozem?“) rezignovaně vyčte učitelka dětem: „Já nevím! Nechte všech těch dotazů! Copak nemůžete trochu slepě věřit?!“<sup>170</sup> Homer podobně jako jeho děti nesdílí nadšení z navštěvování kostela. Argumentuje: „Nejsem zlý člověk, tvrdě pracuju, mám rád své děti... tak proč bych měl strávit polovinu neděle posloucháním toho, jak se dostanu do pekla?“ (*Homer kacířem*) Po mši se rád dívá na fotbal, protože ten ho „zbaví nepříjemného pachu kostela“.<sup>171</sup> Homerův postoj k víře nejlépe vystihuje zmiňovaná epizoda *Homer kacířem*. Homer se vymluví z návštěvy kostela a zatímco jeho rodina je na bohoslužbě, on prožije „báječný den“.<sup>172</sup> Rozhodne se praktikovat „vlastní verzi náboženství“ a v podobných nedělích pokračovat. Marge z toho nadšená není, pokouší se jej přesvědčit i reverend Lovejoy a soused Ned Flanders, ale bezúspěšně. Příští neděli však Homer kouří doutník, který upadne, když Homer usne. Postupně se ocitá celý dům v plamenech. Z něj

---

<sup>169</sup> Líza provádí se svými spolužáky archeologický výzkum v místě, kde má stát nové obchodní centrum, a objeví kostru podivného tvora s křídly. Celý Springfield věří, že jde o kostru anděla. Ovšem Líza trvá na důkladné vědecké analýze.

<sup>170</sup> *Mluvicí hlava* (8. díl první série)

<sup>171</sup> *Líza sázkařem* (14. díl třetí série)

<sup>172</sup> Dlouho spí, tančí ve spodním prádle, vymyslí vlastní druh wafflí, vyhraje v soutěži v rádiu, nalezne penny pod gaučem...

jej zachrání Flanders. Homer to bere jako Boží odplatu za to, že nešel do kostela. Ve snu rozmlouvá s Bohem<sup>173</sup>, ale když se mu Bůh snaží vysvětlit, v čem spočívá smysl života, přeruší jej závěrečné titulky seriálu. Tvůrci tak na jedné straně vyvodili morální důsledky z Homerova „selhání“, na straně druhé koncem epizody vážnost tématu shodili z piedestalu a zlehčili jej.

Ona oscilace mezi zesměšněním a seriózním zacházením s vírou a náboženstvími je pro *Simpsonovi* charakteristická. Obecně řečeno, to, co se vyznačuje jakousi dogmaticností a ortodoxností, se setkává s posměchem a parodií, zatímco chybní, váhající a neasketický Homer či Bart bývá odměněn pochopením.

Kritikům, kteří napadají *Simpsonovi* za nekorektní postoj k hodnotě, jakou představuje víra, stojí v opozici k jejich tvrzením například epizoda *Bart prodává duši* (4. díl sedmé série). Bart Simpson nevěří v něco, o čem ostatní (a i v kostele) hovoří jako o duši, proto neváhá a spolužáku Milhouseovi ji prodá za pět dolarů (na list papíru napíše „Duše Barta Simpsona“). Následující dny se pro něj stávají utrpením: nedokáže se smát nad nezdary svého otce ani u *Itchyho a Scratchyho*; domácí zvířata se k němu nechovají hezky; automatické otvírání vstupu do obchodu na něj nereaguje. Navíc jej trápí noční můry. Snaží se svoji duši znovu získat, ale Milhouse ji prodal dál. Nešťastný Bart si uvědomuje cenu, jakou duše pro člověka má, že jde opravdu o to „nejcennější a největší bohatství“, proto se modlí k Bohu a prosí jej o pomoc. Zachrání jej Líza, která duši koupila. *Simpsonovi* tímto dílem jasně dokazují, že víru neznehodnocují a stejně jako problematizování rodiny nepopíralo její hodnotu, ani zde nejružnější pochybnosti a narážky nepopírají hodnotu víry.

Pochopitelně, že se samotným náboženství tomu bude trochu jinak, zvláště pak, když se tvůrci zaměřují na „institucionalizaci víry“ – tedy na církve. Reverend Lovejoy představuje spíše karikaturu duchovního pastýře. V epizodě *Tajemství úspěšného manželství* (22. díl páté série) dokonce doporučí rozvod jako řešení Margiiných starostí s Homerem. Na dotaz Marge, zda to

---

<sup>173</sup> Na rozdíl od všech postav má Bůh pět prstů.

není hřích, reaguje lakonicky: „Marge, všechno je hřích. Už jste si někdy přečetla Bibli? Prakticky bychom neměli ani používat koupelnu.“ Když mu telefonicky volá o radu ředitel Skinner, doporučí mu reverend četbu Bible. Skinner se zeptá, která pasáž by se mu v jeho případě nejvíce hodila, Lovejoy reaguje opět stručně: „V Bibli je dobré všechno.“ Reverend se staví k většině zásadních událostí ve Springfieldu zcela apaticky, jinak tomu bylo ale v kauze, kdy Šáša Krusty čelil (falešnému) obvinění z loupeže. Lovejoy uspořádá obrovské pálení Krustyho reklamních předmětů.

Terčem neustálého posměchu je Ned Flanders<sup>174</sup>, zbožný soused rodiny Simpsonových. Homer jej nemůže vystát pro jeho „pánbíčkářství“, dobrotu a i hmotné zajištění. Ned praktikuje zásadu: udeří-li tě někdo na tvář, nastav mu i druhou, čímž Homera ještě více irituje. I když většina epizod se skládá z výsměšných poznámek vůči Flandersovi, stejně jako scén, kdy je to právě on, kdo prohrává, morálně si Ned udržuje kredit a víry se nevzdává. (A ve světlých výjimkách mu dokáže i Homer pomoci.)

Za jeden z nejkontroverznějších momentů bývá označována reklama v rámci rozhodujícího utkání o Super pohár (Super Bowl, americký fotbal), která se objevila v epizodě *Sportovní neděle* (12. díl desáté série). Známořňuje mladíka, jenž přijíždí natankovat k osamocené pumpě uprostřed nehostinné krajiny. Najednou přicházejí krásné a mladé ženy, které se všelijak nakrucují, aby vynikly křivky jejich těl. Omývají mu auto, tankují benzín, přičemž pohyby nabývají dvojsmyslných, čili i sexuálních, významů. V závěru spotu se jedna z nich nakloní k mladíkovi (ke „kameře“) a v hlubokém výstřihu s bujným poprsím visí velký kříž. „Katolická církev – udělali jsme několik změn.“ Jak kříž, tak následně přednesený slogan vyburcoval církevní spolky k protestům a dokonce i k zásahu samotné společnosti FOX vůči autorům *Simpsonových*.<sup>175</sup> Slogan byl kvůli Katolické lize pro náboženská a

---

<sup>174</sup> Flanders má dva malé syny, Roda a Todda. Todd v epizodě *Bart milencem* (16. díl třetí série) vyslechne klení souseda Homera a u společného rodinného oběda pak některé ze slov použije. Vyslouží si největší trest: musí odejít od stolu a nebude moci být u rodinného večerního čtení z Bible.

<sup>175</sup> ROSENBERG, H. Fox Does Have Standards—and Double Standards. *Los Angeles Times*. 2. 6. 1999. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/articles/foxstandards.html> > [cit. 15.2.2008]

občanská práva změněn na „Církev: udělali jsme několik změn“. Jeden z čelních tvůrců seriálu, Mike Scully, neskrýval své rozhořčení, když ze strany FOX přišlo doporučení, aby se podobným tématům, resp. přístupu k nim, vyhýbali. „Lidé se mohou urážet pro svoji tloušťku, rasu, inteligenci i sexuální orientaci... ale když jde o náboženství, tak jsou hrozně nervózní.“<sup>176</sup>

Do záběru *Simpsonových* se dostávají mimo křesťanství i ostatní náboženské nauky, díky Krustymu to je židovství, díky obchodníku Apuovi zase hinduismus. Židovství silně rezonuje v díle, kdy Bart s Lízou pomáhají k sblížení Krustyho s jeho otcem, jenž ho před lety zavrhl, neboť nesouhlasil s jeho komediantskou dráhou. Celkově k němu tvůrci přistupují dosti shovívavě, stejně tak k „menšinovému“ Apuovi, který je konfrontován především s nepochopením samotného Homera.

Kritického výsměchu se dočkaly v seriálu i nejrůznější alternativy, zvláště pak sekty, které jsou zde prezentovány jako lživé a podvodné spolky, kdy „vůdce“ jen mámí z lidí jejich majetek a víra v tomto případě je více než slepá a dělá z obyvatel Springfieldu „tupé stádo“ poddajných „oveček“.<sup>177</sup>

### III.2.2. Stáří

V *Simpsonových* jsou zastoupeny všechny generace, od batolat až po důchodce. Zatímco v případě předcházejícího tématu nechyběla bipolarita, stáří lze označit za hodnotu, kterou seriál úmyslně snižuje. Úctu ke starším obyvatelům bychom ve většině epizod hledali zcela marně, jen výjimečně se tematika stáří zpracovává seriózněji. Už jen samotný výčet a stručná charakterizace postav, které mají v *Simpsonových* větší prostor a řadí se mezi důchodce, dosvědčuje tuto tezi.

---

<sup>176</sup> GARRISON, E. A Reflection of Society and Message on Family. *The Simpsons Archive*. 12.12.2001. Dostupné z < [http://www.snpp.com/other/papers/eg\\_paper.html](http://www.snpp.com/other/papers/eg_paper.html) >

<sup>177</sup> *Radost ze sekty* (13. díl deváté série)

Včele stojí otec Homera, Abraham J. Simpson. Tvrdí, že má 83 let,<sup>178</sup> ale často bývá líčen jako starší. Údaje o jeho životě se dovídáme přednostně jen od něj, vzhledem k jeho senilitě však historky vykazují nesčetné množství podivností, nepřesností a nepravděpodobností, navíc si navzájem mnohdy protiřečí. Abraham Simpson, zkráceně též Abie, se narodil buďto v Irsku nebo Skotsku, nemůže si vzpomenout. (O své rodné zemi tedy hovoří neurčitě jako o „Old Country“) Bojoval ve všech významných válkách. Tvrdí, že byl i v zákopech První světové války (byť by musel být pouhým chlapcem). Do bojů v Evropě během Druhé světové války se mu nechtělo, a proto se „přestrojil“ a hrál ligu ženského basketbalu. Nakonec však narukovat musel. Den před vyloděním v Normandii zplodil ve Spojeném království nemanželskou dceru. Zažil také „boje ve Vietnamu, černošské nepokoje, dobu, kdy čtvrták ještě něco znamenal, a časy, kdy prezidenti USA mlátili děti den co den.“ Abraham Simpson lpí na tradicích, vlastních pravidlech a názorech: „Metrický systém je nástroj ďábla!“ Vlastní americkou vlajku s 49 hvězdami („To radši umřu, než abych uznal Missouri jako stát!“). Je nejen senilní, ale také trpí narkolepsií, předně však podléhá náladovosti, je nevrlý a čas tráví psaním stížností.<sup>179</sup> Nelze jej považovat za příkladného otce, k Homerovi nikdy neměl zvláště vřelý vztah („Homere, ty jsi hloupý jak mezek a dvakrát tak ošklivý!“). Pro Homera zase Abraham znamenal problém, s nímž se nedokázal vypořádat, a proto jej dal do místního domova důchodců (tzv. Springfield Retirement Castle). Společně s ním tráví omezený čas, a to ještě velmi nerad. I zde funguje Marge jako ta, která oba stmeluje a snaží se, aby Homer byl ke svému otci milý, nebo si na něj přinejmenším našel chvíli.

Nicméně Abraham Simpson není znázorňován jako vážená osobnost, zasluhující úctu, naopak jeho stáří z něj dělá absolutně neschopnou bytost, která okolí jen vadí. Tvůrci zdůrazňují zvláště jeho senilitu a nevrlost. Ze-směšnění Abie Simpsona se vyskytuje pravidelně ve všech sériích, ať už

---

<sup>178</sup> *Million Dollar Abbie* (16. díl sedmnácté série)

<sup>179</sup> Například prezidentovi proto, že považuje počet států v USA za příliš veliký a doporučuje alespoň tři zrušit. Také se mu nelíbí vulgarita a sexuální narážky v televizi a časopisech.

jde o scénu, kdy osamocen sedí na pokoji a zvedne nevyzvánějíci telefon s nadějí, že bude třeba někdo na druhém konci, s kým by si mohl popovídat, nebo o scénu, kdy rodina Simpsonových přijede z letiště a má pocit, že něco zapoměla (následuje na zděšenou tvář Abrahama sedícího v letadle). Dědeček Simpson prožije také několik lásek, třeba v 17. díle druhé série *Dědovo dědictví* se zamiluje do noblesní důchodkyně Bey.<sup>180</sup>

Čas od času jej rodiče Simpsonovi požádají, aby hlídal jejich děti, přičemž výsledek je takový, že spíše oni musejí hlídat jeho.

Stáří, o němž se Bart vyjádřil jako o „divném zápachu svého dědy“, prezentuje několik dalších postav. Zmiňovaný Springfield Retirement Castle<sup>181</sup> působí jako nelítostná parodie na úctu ke starým lidem, neboť jeho obyvatelé jsou svým způsobem podivní či s nimi tvůrci zacházejí až černohumorným způsobem.<sup>182</sup>

Montgomery Burns je karikaturou starce, v němž se tříští jeho mocenský pud a negativní charakter s křehkým tělsem. Ač ovládá v podstatě celé město, nedokáže hodit baseballový míček dál než metr od sebe. V Burnsově chabém těle třímá nestárnoucí odhodlání nashromáždit co nejvíce majetku za jakoukoliv cenu a despotizmus. Stáří je tak charakterizováno fyzickou kondicí, která v Burnsově osobě dosahuje až absurdních (mini)rozměrů: Montgomery z výškové budovy nespadne na zem, nýbrž poletuje ve vzduchu jako list papíru. V průběhu seriálu se setkává Montgomery Burns s velkým množstvím chorob, má 104 let a během Druhé světové války byl ve stejné jednotce jako Abraham Simpson. Od něj se ale radikálně liší, už jen pro svoji necitlivost a absenci empatie.

---

<sup>180</sup> Abraham si s ní domluví rande a paradoxně právě v tentýž den se rozhodne Homer s rodinou, že s nimi stráví dědeček den (chtějí dokázat, že jim na něm záleží). Abie se vzpouzí, oni to ale berou jen jako další projevy jeho náladovosti a nevrlosti. Při návratu do domova důchodců zjistí, že Bea ten den zemřela. Viní za to Homera, že mu nedovolil strávit s jeho milou její poslední den. *Dědovo dědictví* je jedním z mála dílů, kdy Abraham není tolik zesměšňován. Naopak: rozhodne se, že dědictví, které mu Bea odkázala, daruje tomu, kdo jej nejvíce potřebuje. Jelikož obyvatelé Springfieldu s penězi chtějí naložit jen ku svému prospěchu, použije je nakonec Abie na přestavbu domova důchodců.

<sup>181</sup> Před vchodem visí nápis: Děkujeme, že o nás nebude tam venku mluvit.

<sup>182</sup> Když si nejlepší přítel Abrahama Simpsona Jasper Beardly splete Barta s dívkou a on se na něj zlostně obrátí s dotazem: „Copak jste slepej?!“, Jasper tiše a krátce odpoví: „Ano...“.

Důležitou postavu představuje i adoptivní matka ředitele Skinnera. Agnes Skinnerová sice neovládá jadernou elektrárnu, springfieldská média ani policii, ale despoticky bdí nad životem Seymoura Skinnera. Neumožňuje mu, aby se z jejího vlivu vymanil a ve svých pětáctyřiceti letech si konečně našel vážnou známost (je zamilován do kolegyně Edny). Vztah mezi Agnes a Seymourem odkazuje k Hitchcockovu *Psychu* a pochopitelně si tak mnohdy dělá legraci z Oidipova komplexu. Agnes je podobně nevrlá jako Abraham a Burns.

Další důchodkyní, nepříjemnou pro mnohé obyvatele, je tzv. Kočičí dáma, vlastním jménem Eleonor Abernathyová, která má ve zvyku být obklopena tmavými kočkami a ty často využívat k házení po okolních lidech.

Zcela zvláštní případ tvoří Hans Moleman, jenž sice vzhledem vypadá jakožto nejstarší občan Springfieldu, ve skutečnosti mu je však 32 let, což dokazuje i řidičský průkaz s uvedeným datem narození: 2. srpna 1961. Moleman má šedý zákal, takřka nevidí i přes silně dioptrické brýle a chodí o holi. (Má se za to, že takto vypadá kvůli alkoholu a užívání „lékařské marihuany“, přesto jde spíše o domněnky.) Moleman, ačkoliv zdravotně zcela nezpůsobilý, prochází několika zaměstnáními<sup>183</sup>, přičemž nejčastěji coby řidič kamiónů, nákladních automobilů apod. Co však Hanse Molemana charakterizuje v kontextu nejen „starých“ postav, je jeho smůla. Patří mezi ty nejubožejší figurky *Simpsonových*<sup>184</sup>, jak pro svoji existenci na hraně mezi žitím a nežitím, ale především proto, že kdykoliv se má někomu něco zlého přihodit (například ocitnout se pod velkým kamenem), stane se to jemu.

---

<sup>183</sup> Moderoval ranní show v rádiu, vyučoval na Adult Learning Centr pojídání pomerančů, pracoval jako pošťák, vrátný v jaderné elektrárně a v posledních sezónách seděl za pokladnou ve First Bank of Springfield.

<sup>184</sup> SNYDER, J. S. Delwing Deep „Simpsons“ Universe. *New York Sun*. 17. 12. 2007. Dostupné z <[http://en.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Moleman](http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Moleman)> [cit. 15.2.2008]

### III.2.3. Vzdělání

Se zobrazením vzdělávacího systému Springfieldské základní školy (Springfield Elementary School) lze použít v této práci již několikrát použitý pojem „disfunkční“. I zde je však značně diskutabilní. *Simpsonovi* instituci školy sice nijak neoznačují jako „negativum“, nicméně její fungování, včetně pedagogického sboru nešetří kritiky a posměchu. Hned v samém úvodu své studie univerzitní pedagog Carl Meskill uvádí, že o disfunkčnosti lze jen stěží hovořit, neboť Springfield, a to zvláště ve vztahu ke škole, nekřiví nijak obraz reality v USA, nýbrž jej věrně odráží.<sup>185</sup> Nutno podotknout, že obraz je to dosti neutěšený. Jestliže bereme základní školu ve Springfieldu jako spodobnění amerického školského systému, jen stěží můžeme chápat postoj tvůrců seriálu jako přitakání. Právo na vzdělání a vzdělávání samo o sobě jsou důležitými hodnotami pro každého občana, o to více se *Simpsonovi* staví kriticky k systému, který ony hodnoty má zprostředkovat. Školu ve Springfieldu charakterizuje neschopnost a netečnost. Pedagogický a zaměstnanecký sbor doslova ztrácí motivaci a následně i kompetence k výchově a vzdělávání žáků, resp. k udržování instituce v chodu.

Ředitel Skinner si nedokáže vybudovat pozici, z níž by byl schopen školu administrativně řídit, a nedostává se mu ani respektu od žáků. Zvláště Bart představuje soupeře, kdy existuje jediná možná cesta, jak s ním neprohrát, a to – být s ním v příměří. Skinnerovi se při sledování událostí ve škole častokrát vybavují zážitky z války ve Vietnamu, ve Springfieldu, zdá se, ale nereprezentuje silnou osobnost. Dokládají to záchvaty vzteku a sebelítosti, ale také strach ze školního inspektora Gary Chalmerse. Ten přichází na kontrolu shodou nešťastných okolností vždy, když se ve škole stane nějaká katastrofa. Chalmers zosobňuje nepřístupného a tvrdého státního zaměst-

---

<sup>185</sup> MESKILL, C. Through the Screen, into the School: Education, subversion, ourselves in The Simpsons . In *Discourse: studies in the cultural politics of education*. University at Albany, State University of New York : Routledge, 2007. s. 37-48.



nance, bez známky smyslu pro humor.<sup>186</sup> Školství z té „kruté“ stránky doplňuje ještě inspektorův asistent, hromotluk Leopold.<sup>187</sup>

Pokud jde o samotné pedagogy, zaměřuje se seriál na dvě učitelky. Třicetiletá Edna Krabappelová je třídní učitelkou čtvrté třídy, do níž chodí i Bart Simpson. Ednu lze vnímat s trochou nadsázky jako karikaturu školního systému a pedagožek obecně. Kdysi plna elánu,<sup>188</sup> nyní vyčerpaná, znechucená. Kouří i v hodinách a specifické jsou velké kruhy pod očima. Sice na mnohém z toho se podepsal její osobní život (rozvod, neschopnost Seymoura začít s ní žít), přičíst to můžeme právě i jejímu nástupu na pozici učitelky.

Velmi podobně je na tom i její kolegyně Elizabeth Hoover, třídní učitelka druhé třídy. Školství z ní vytvořilo apatickou a nudnou ženu podléhající depresím. Stresu se brání alkoholem a kouřením. Její prvotní nadšení ze vzdělané a aktivní Lízy postupem času přešlo do únavy a nezájmu. Dokonce malému Ralphovi, jenž sklízí často posměch třídy, řekla: „Děti mají právo se ti smát, Ralph.“

Když se jednou rozhodne Líza vzít všem učitelům jejich pedagogické učebnice a schová je, zůstane škola paralyzována. Učitelé nejsou bez návodů, osnov a předepsaných textů schopni vyučovat. Jde o ostrý útok vůči nedokonalému, ba spíše špatnému, systému vzdělávání. *Simpsonovi* sklízí kritiku z řad pedagogů (nikoliv však univerzitních), je otázkou, do jaké míry jim vadí napodobování Barta dětmi a do jaké míry se jen za tuto výtku učitelé schovávají, neboť seriál karikuje školu jako celek. Ušetřeny nejsou ani ostatní zaměstnanci: Doris je současně špatnou kuchařkou a aby si vydělala, tak i školní psycholožkou a zdravotní sestrou. Školník Willie má být pro děti odstrašujícím příkladem, jak dopadnou, když se odmítnou učit. Řidič školního autobusu Otto zásadně překračuje povolenou rychlost a jak se později zjistí, dokonce nemá ani řidičák.

---

<sup>186</sup> Pookřát dokáže až při bližším seznámení s Agnes Skinnerovou, což pochopitelně Seymour těžce nese.

<sup>187</sup> Jako jedna z mála postav má i obočí.

<sup>188</sup> O její minulosti, mládí, pojednává 13. epizoda sedmnácté série *Zdánlivě nekonečný příběh*.

Pokud bych v *Simpsonových* hledal téma, které i přes svoji humornost vyznívá až bezútěšně, tak je to právě téma vzdělávání, resp. školství.

### III.3. Násilí

Přinejmenším stejně tak velkou diskuzi jako v případě disfunkčnosti rodinných vztahů či problematice víry a náboženství vyvolává zobrazování násilí. Není cílem této práce klást otázky, do jaké míry skutečně *Simpsonovi* mají či nemají na diváky vliv, i proto se zde nebudu zabývat dosavadními studiiemi a teoretickými úvahami o vztahu mezi televizním médiem (a jeho prezentací násilí) a recipienty. V centru pozornosti bude stát pojmenování toho, co lze v seriálu za projevy násilí považovat, jak se k násilí seriál staví a do jaké míry je či není ojedinělým případem v kontextu animovaných seriálů.

#### *Za všechno může televize*

V takto nazvané epizodě, v pořadí deváté ve druhé sérii, se násilí v televizních pořadech stalo hlavním tématem. Na malém prostoru se podařilo tvůrcům seriálu ať už přímo či nepřímo vyprovokovat v divácích otázky, ne nutně spjaté jen s mírou násilností, s níž se na televizních obrazovkách lze setkat, ale řeší také problém, zda televizní médium opravdu může ovlivnit chování diváků a v neposlední řadě hledá odpovědi na to, kdo může nastavit obecná měřítká a na která díla jej lze aplikovat.

Z kraje epizody po vzoru scény ze série *Itchy a Scratchy* napadne malá Magie svého otce. Homera udeří paličkou na maso do hlavy a omráčí jej. Marge si útok automaticky spojí se scénkou zhlédnutou v televizi, odtud je už jen krůček k přesvědčení, že násilnosti animovaného seriálu mají vliv na jejich diváky, děti. Rozhodne se napsat stížnost řediteli *Itchy & Scratchy International*, Rogeru Meyersovi Jr., ten však s úsměškem zareaguje, že její jediný hlas nic neznamena – v jeho očích je tak Marge Simpsonová „bláznem“, který nemá šanci nic změnit. To Marge vyprovokuje k ofenzivě:

vytvoří uskupení SNUH,<sup>189</sup> demonstruje před Meyersovou společností a brzy se k ní přidávají další a další rodiče, kteří s ní sdílejí nejen názor, ale i zkušenosti, kdy se násilí v *Itchy a Scratchyho* dostalo do jejich života. Ačkoliv všichni ostatní (jako i třeba Kent Brockman) v Marge vidí naivní ženu, jež nakonec jistě ničeho nedocílí. Zvoláním, aby všichni nespokojení rodiče poslali Meyersovi stížnost, však nakonec Marge dosáhne toho, že z *Itchyho a Scratchyho* musejí všechny projevy násilí zmizet. Výsledkem je seriál opěvující přátelství a mír, který ale dětské diváky natolik nezajímá, že televizní obrazovky vypínají.<sup>190</sup> Toho času se má Springfield stát zastávkou amerického „turné“, kdy se v muzeích vystavuje Michelangelův David. Expozice nahého muže pobouří SNUH, kteří se chtějí zasadit o to, aby se Springfieldu David vyhnul. Marge vysvětluje, že v tomto případě jde o umění a naopak je za výstavu ráda. Její obhajoba jednoho a kritika druhého se zdá všem jako pokrytectví a dvojí metr, SNUH se rozpadne a do *Itchyho a Scratchyho* se násilí opět vrátí (stejně jako se vrátí k obrazovkám děti a zanechají venkovních her).<sup>191</sup>

Epizoda *Za všechno může televize* nijak nesoudí a ani nepodsouvá příklon k tomu, zda násilí v animovaných seriálech, potažmo televizi vůbec, skutečně dětského diváka ovlivňuje. Malá Magie by toho sice byla důkazem, nicméně všechna ostatní dítky nijak své hrdiny nenapodobují. Navíc útok batolete tvůrci „zaranžovali“ tak, aby fungoval jako intertextuální odkaz na Hitchcockovo *Psycho*. Vyznění dílu spíše znesnadňuje vyřčení jednoznačného soudu a tedy se nese na stejné vlně s rozrůzněnými postoji odborníků i laické veřejnosti. Kdybychom přeci jen nějaký názorový podtext

---

<sup>189</sup> Springfieldians for Nonviolence, Understanding, and Helping (= Springfieldané za nenásilí, porozumění a pomoc)

<sup>190</sup> Dotýkáme se zde již popsaného tématu „televize v televizi“, *Simpsonovi* poukazují na skutečnost, že děti a mládež u televizních obrazovek tráví většinu svého volného času. Ve zmiňované scéně, kdy nespokojení diváci pozmeněného (nenásilného *Itchyho a Scratchyho*) odcházejí od televize, toto tvůrci vtípně vyhrocují. Děti vycházejí z domů, kde je „oslepuje“ sluneční den, promnou si oči a začnou se nadechovat čerstvého venkovního vzduchu. Všechno najednou nějak ožije, je veselější, lze slyšet ptačí zpěv, dětský smích... Děti si venku hrají, sportují, baví se...

<sup>191</sup> Epizoda končí smutným povzdechem Marge, která je s Homerem zcela osamocena v muzeu před sochou Davida, nad tím, že se děti a mládež na to umělecké dílo nepřišla podívat. (Homer ji alespoň uklidní konstatováním, že je k tomu určitě donutí škola.)

v *Simpsonových* hledali, obsahoval by sice naději pro jednotlivce, že mohou docílit jistých změn, na straně druhé se k podobným hnutím (organizacím, spolkům) staví s notnou dávkou skepse, neřkuli i ironie, neboť si je vědom, že vliv násilí na diváky není nijak definován/dokázán a nevyjasněné hranice (co může být ještě pobuřující a co již ne) jsou takovým spolkům vlastní.

### *Den, kdy zemřelo násilí*

Osmnáctá epizoda sedmé série znovu nastoluje problém, který pro některé zobrazování násilí v seriálu *Itchy a Scratchy* představuje. Tentokrát však ale jen ve vedlejší linii. Díl toto téma totiž rozšiřuje o historický kontext, podkrývá, že násilné animované seriály nejsou doménou devadesátých let, nýbrž jdou ruku v ruce s celým vývojem animovaného filmu. Současně patří probíraná epizoda mezi ty, které odvážně podsouvají myšlenku, že tvorba dílčích animátorů nebyla vždy výsledkem jejich talentu, ale vzájemného plagiátorství. Tvůrci tak například nepřímou zpochybňují výsadní postavení Walta Disneye.

Zaměřím-li se nyní přednostně na historický kontext ve vztahu s *Itchym a Scratchym*, jako nejužší vazba se nabízí se slavnou sérií *Tom a Jerry*. Ústředními hrdiny je dvojice myš-kocour, přičemž v obou případech má převahu vždy myš. *Itchy* je však vyhoceným *Jerrym* ad absurdum, na kocoura (*Scratchy*) nevyzrává rozumem a důvtipem, nýbrž silou. Zatímco *Jerry* před *Tomem* vždy unikal a *Tom* si ubližoval vlastní nešikovností, *Itchy* stojí v ofenzivě, on je tím agresorem. Na *Scratchyho* přichází s motorovou pilou, dynamitem či třeba nožem. *Scratchy* se sice snaží vzdorovat, sám čas od času zaútočí, leč marně a bezúspěšně, obětí je vždy on.

Spojovat seriál *Itchy a Scratchy* pouze s *Tom a Jerry* však nelze, neboť i ona série společnosti MGM<sup>192</sup> má několik vazeb na další animovanou tvor-

---

<sup>192</sup> Pro MGM vytvořila mezi léty 1940-1957 více než sto dělů dvojice Hanna-Barbera, historie *Toma a Jerryho* pokračuje až do současnosti. Vystřídalo se na ní několik tvůrců (odtud pramení i rozlišná kresba dvojice) a studií, např. Gene Deitch (1950-1962), Chuck Jones (1963-1967) a v následujících

bu. Koncept zneprátelené dvojice, kdy jedinec vypadající jako slabší má převahu, existuje od počátků animovaného filmu. Nejdeálnějsími příklady se jeví třeba Sylvester a Tweety (kocour a kanárek z *Looney Tunes*, resp. *Merrie Melodies*), Road Runner a Willy E. Coyote (kukačka a kojot taktěž z *Looney Tunes*, resp. *Merrie Melodies*) či ruský seriál *Jen počkej zajíci!* (zajíc a vlk). Obdobný vztah ale fungoval i v dalších sériích. Protihráči tak byli králík Bugs Bunny a lovec Elmer, stejně jako Bunny a kačer Daffy.

Zajímavé zjištění je, že tvorba Walta Disneye na podobných principech nestála a snad i to byl důvod, proč epizoda *Den, kdy zemřelo násilí* si z Disneye dělá legraci. Násilností se Disney vyhýbal, vždy mu spíše šlo o slovní a obrazový humor založený na situační komice. Zmiňoval jsem se o tom, že proti tvorbě Disneyho vznikala díla postavená na zcela protichůdných estetických principech (avantgarda, jednoduchost...) co do animačního stylu. Vyhrazení se vůči Disneymu tak lze rozšířit i o prvky násilí. Studia jako Warner Bros. a MGM se zaměřila na starší diváky a svoji roli na tom sehrála (v případě *Looney Tunes*) i obliba gangsterského filmu, který Warner Bros. produkoval.

Princip soupeřící dvojice tak má základy v celé historii amerického animovaného filmu,<sup>193</sup> v současnosti však takto pojaté série nevznikají. Násilí se přesunulo do seriálů jako *South Park*, ve vztahu s *Itchym a Scratchym* však nijak přímo nesouvisejícím.

#### *Násilí fikční, násilí skutečné*

Podíváme-li se na *Simpsonovi* nikoliv ve spojitosti s „fikčním světem“ (*Itchy a Scratchy*), ale se světem skutečným (život rodiny Simpsonových a ostatních postav), zjistíme, že násilí se zde vyskytuje ve velmi malé míře.

---

třiceti letech Hanna-Barbera a Filmation Studios. V současnosti pak Warner Bros., které však Tom a Jerryho přetransformovalo i do „dětské podoby“ a s tím i změnilo celkovou poetiku seriálu.

<sup>193</sup> V porovnání s ním v českém, resp. československém animovaném filmu žádné takové seriály nenajdeme. Ačkoliv ve většině večerníčkovských sérií vystupovala dvojice, vždy se jednalo o vztah funkční, který naopak brojil proti neřádům okolí. De facto ani *Jen počkej zajíci!* nelze přímo zařadit vedle takového *Tom a Jerryho*, neboť i když vlk se zajíce snaží dostat, nikdy ne pomocí násilí (zbraně, životu nebezpečné nástrahy).

Zvláštní místo tvoří speciální čarodějnické díly, které si mnohdy pohrávají s hororovým žánrem a navíc stojí zcela vně ostatní epizody, proto si mohou dovolit nejen větší projevy násilí, ale také smrt té či oné postavy ze Springfieldu.

Běžné díly seriálu omezují násilnosti na škrcení (Homer drží pod krkem Barta), školní šikanu (tlučení Barta trojicí starších a silnějších spolužáků) či občasnou potyčku mezi jinými obyvateli Springfieldu.<sup>194</sup> *Simpsonovi* se zobrazováním krve velmi šetří, i proto dané scény vyznívají mnohem více sugestivně a ve většině případů humorněji. Spíše než zobrazování explicitního násilí (přestřelky, výbuchy) upřednostňují tvůrci náznaky (třeba krátký záběr na lidské tělo v kufru mafiánského bose Tonyho).

*Simpsonovi* by tak rozhodně nemohli být řazeni vedle seriálu *South Park*, těžko by je šlo porovnávat co do násilností s *Looney Tunes* či *Tom a Jerry*, nicméně několikrát zmiňovaný *Itchy a Scratchy* tuto takřka absenci ve „skutečném světě“ Springfieldu bohatě vynahrazuje. Seriál lze označit za brutální, kocour se nejen že nedožije konce epizody, ale jeho tělo nezůstane nikdy ani v celku. Dětskému divákovi se nabízejí scény, v nichž střeva mohou fungovat jako provaz, oči jako doplněk koktejlu a variací na propíchnutí je nespočet.

Kdyby „rozprostřeli“ tvůrci násilné scény rovnoměrně mezi *Itchyho a Scratchyho* a život ve Springfieldu, vyzněli by *Simpsonovi* jako celek násilně a rozhodně by nemohli poukazovat s odstupem (a v podstatě s ironií) na násilí v televizních programech. Takto v jednom seriálu existuje současně mírumilovnější i vyhrocená tvář televizního média ve vztahu k prezentaci násilí, stejně jako zde existuje téma násilí v televizi současně s jeho reflexí (viz. zmiňované dvě epizody).

---

<sup>194</sup> Soupis scén, které lze (někdy s jistou dávkou nadsázky) považovat za násilné a které se objevili v *Simpsonových*, se nachází na stránce The Simpsons Archive zde <http://www.snpp.com/guides/violence.html> [cit. 22.2.08]

IV. ČÁST  
ANALÝZA  
NARATIVU

## IV.1. ÚVOD DO NARATOLOGIE SIMPSONOVÝCH

### IV.1.1. Žánr

Co do práce s žánrem vykazuje televizní praxe, jak podotýká Jakub Korda v článku *Televizní žánry*<sup>195</sup>, dvě protichůdné tendence. Na jedné straně lze televizi brát jako konzervativní médium – a to také pak důsledně dbá na dodržování žánrových konvencí a současně nabízí zhuštěný výskyt indicií, které mají dopomoci divákovi jednoduše a rychle identifikovat žánru.<sup>196</sup> Na straně druhé vykazuje televizní médium trend k sebereflexi, čímž dochází k výraznému narušení žánrové jednotnosti a čitelnosti. Jinými slovy dochází v tomto případě k žánrové hybridizaci. Jakub Korda k tomu dodává, že sebereflexní povaha televize se nejčastěji uplatňuje v komediálních žánrech, které „přebírají a upravují konvence svých televizních žánrových sousedů.“<sup>197</sup> Ačkoliv *Simpsonovi* v tomto kontextu přímo nezmiňuje,<sup>198</sup> sebereflexe coby prime-time animované série, rodinného sitcomu a v nejširším významu televizního pořadu *Simpsonovými* významně prostupuje od jejich počátků až po dnešek. Je potřeba podotknout, že animovaná série o rodině Simpsonových ostatní nejrůznější televizní formáty pouze reflektuje, sama „nepodléhá“ atributům jednotlivých žánrů a ani je tedy v pravém slova smyslu nehybridizuje. Žánrové konvence serií a seriálů například akčních, sci-fi, detektivních, nebo atributy televizního zpravodajství, one man show ad., se pro *Simpsonovi* stávají „objekty“ ke hře, k parodii.<sup>199</sup> Vstřebávají je do sebe k tomu, aby je využili k podtržení aluzí, nebo pomocí nich vypráví

---

<sup>195</sup> KORDA, J. Televizní žánry. *Cinepur*. 2004, roč. 14, č. 39, s. 20-23.

<sup>196</sup> Mezi nimi je například umělý smích v sitcomu, typ prostředí ve studiu zpravodajského deníku, dynamická úvodní znělka akčního seriálu, neformální řečový registr ve snídaňové show apod.

Tamtéž

<sup>197</sup> Tamtéž.

<sup>198</sup> Jako příklady uvádí *Monty Pythonův létající cirkus* a jeho televizní debaty, *TV Nation* pro svoji hybridizaci populárně zábavného pořadu, investigativního žurnalistu, televizní ankety, cestopisného dokumentu a televizního happeningu, *Akta-X* mísí špionážní žánr se sci-fi.

<sup>199</sup> GRAY, J. *Watching With The Simpsons. Television, parody, and intertextuality*. New York, London: Routledge, 2006. Chapter 2: Parody and genre. Str. 47.



děj epizody či její části<sup>200</sup>, ale v žádném případě neopouštějí pevnou „konstrukci“ svého žánru – sitcomu.

Sitcom můžeme považovat za základní stavební jednotku moderního televizního vysílání, nejjobecnější rozdělení se nabízí podle charakteru ústředních „konfliktů“, a to na sitcom rodinný a sitcom profesní. Možností, jak si vyložit tento termín je více, upřednostňováno je zkrácení ze „situation comedy“, ale jak podotýká Barbora Šťastná v první kapitole své diplomové práce *Příběhy o něčem jiném*<sup>201</sup>, se situační komedií se nám vybaví především spojitost s filmem, kdy se však charakterem (honičky, záměny kufříků, spektakulární šlehačkové bitvy) od televizního sitcomu výrazně liší. Proto je vhodnější vykládat tento pojem jako „sitting comedy“ (komedie v sedě), neboť postavy většinou sedí a hovoří (například postavy v sitcomu *Přátelé* se scházejí v kavárně).

Na několika místech této práce byla zmíněna provázanost *Simpsonových* s televizní tvorbou minulých dekád 20. století. Ne nutně šlo o sitcomy v takové podobě, v jaké je známe dnes (o jejich attributech bude ještě řeč), nicméně žánrové konvence splňovaly. Sitcomový žánr vznikl v podstatě ještě před samotným televizním vysíláním, neboť se stal skloubením rozhlasového seriálu<sup>202</sup> s výstupy klubových bavičů („stand up comics“). Již v této době se ustanovila hlavní pravidla žánru a pomocí nich můžeme také nastínit podobu narativ *Simpsonových*.

---

<sup>200</sup> Ideálním příkladem je 24. epizoda osmé řady *Filmy, v nichž si Simpsonovi zahráli*. Je zde například část o náčelníku Wiggumovi, která splňuje žánrové konvence policejních seriálů.

<sup>201</sup> Práce byla obhájena v roce 2000 na katedře dramaturgie a scenáristiky FAMU, její první kapitola vyšla v časopise *Film a doba*, 2001, roč. 47, č. 2, str. 81-86.

<sup>202</sup> Tyto rozhlasové seriály mají počátek ve dvacátých letech 20. století a již ony mají podobu dvacetiminutovek, přerušovaných reklamou, stejně tak i v jejich případech se dalo hovořit o žánrech: detektivky, westerny, sci-fi, ale právě také „situační komedie“.

#### IV.1.2. Struktura zápletek

*Simpsonovi* jsou televizní sérií, jejíž strukturu lze nazvat jako epizodickou. Devatenáctou řadou překročila série čtyři stovky dílů, přičemž vysoký počet epizod je možný především díky schématu typického pro sitcom. Každá z epizod je totiž uzavřenou jednotkou, jejich děj na sebe nenavazuje. „Drobné příběhy jednotlivých dílů se odehrávají v jednu provždy daném rámci postav a vztahů.“<sup>203</sup> Barbora Šťastná uvádí, že díky této epizodické struktuře, mohou na jedné sérii pracovat nezávisle na sobě „celé týmy scenáristů“ a výhodu skýtá i pro diváka, který může vynechat dílčí epizodu, aniž by to nějak poznamenalo jeho orientaci v celku.

Zatímco běžný televizní formát má zhruba 45 minut a více, délka sitcomu je ustálená na 22-24 minut.<sup>204</sup> Výjimku tvoří pouze tzv. piloty, tedy první díly, někdy také závěrečné díly. Struktura epizody je následující: úvodní expozice dosahuje maximální stopáže 2 minut a ve většině případů expozice funguje jako „upoutávka“, po níž následuje první reklamní přestávka. Po jejím skončení přichází na řadu tzv. první dějství (9-10minut), v němž se rozehrává hlavní a případně i vedlejší linie příběhu dané epizody. Postavy prochází prvními konflikty, komplikacemi. Ještě před druhou reklamní pauzou dochází k prvnímu dramatickému vyvrcholení, v tomto případě nastává tzv. krize. Po skončení reklam následuje druhé dějství (opět 9-10minut), v němž se hlavní a případně i vedlejší dějová linie nadále rozehrává a v samotném závěru se otevírá cesta k vyřešení. Praxe (nemám-li na mysli české televizní stanice) je taková, že ještě před závěrečnou částí (od 45 sekund do 2 minut) epizody bývá umístěn jeden reklamní vstup.

Co tvoří sitcom specifickým, je schéma založené na postavách, jejichž charaktery, vztahy a základní životní situace zůstávají stále konstantní. I když mohou nastat výjimky, co se týče *Simpsonových* pravidla tohoto schématu na ně „sedí“, respektive série jim podléhá. Týká se to i případů, při nichž

<sup>203</sup> ŠŤASTNÁ, B. Co je to sitcom? *Film a doba*, 2001, roč. 47, č. 2, str. 81-86.

<sup>204</sup> GRAY, J. *Watching With The Simpsons. Television, parody, and intertextuality*. New York, London: Routledge, 2006. Chapter 2: Parody and genre. Str. 50.

sice může dojít k radikálním proměnám (např. Marge se stane policistkou, Bart pracuje pro mafii...), ale jen uvnitř jedné epizody, na jejímž konci se vše vrátí do původního status quo. Svět *Simpsonových* je tedy uzavřeným systémem, neměnným, nevyvíjejícím se.

Výstavbu dílčí epizody si představíme na konkrétním příkladě, poslouží nám k tomu třetí díl první řady *Homerova odysea*.

Struktura epizody se v případě *Simpsonových* vyznačuje tím, že expozice rozehrává dějovou linii, která se zdá být tou hlavní, přesto – jak se záhy ukáže – jde buďto o „slepou“ linii, která je nahrazena tou „skutečnou“ hlavní a nemá s ní nic společného, nebo je nahrazena hlavní linií, ale funguje jako nápaditá cesta, jak ji rozehrát. U dílu *Homerova odysea* se věnujeme třídě, do níž chodí Bart. Třída se vydává na školní exkurzi, po cestě se seznamujeme s postavami spolužáků, vykresluje se Bartův sklon k „anarchii“. Po příjezdu do elektrárny vše nasvědčuje tomu, že stěžejní v tomto případě bude právě exkurze a snad i tematika jaderné energie. Dochází však k prvnímu zlomu: Bart a jeho třída vidí, jak je Homer coby zaměstnanec elektrárny neschopný a dokonce způsobí havárii.

Epizoda prochází změnou, najednou se do popředí dostává místo Barta jeho otec. Je propuštěn a hledá zaměstnání. Ústředním tématem se stává nezaměstnanost. Homer se postupně stává odepsanou existencí, už ani pivo na dluh mu Vočko nedá, Homer polehává na gauči a nakonec se rozhodne spáchat sebevraždu.

V třetím dějství se díky této krizi mění i vývoj epizody. Homera totiž cestou na most, odkud chce skočit i k sobě přivázaným balvanem, zastaví jeho rodina, kterou však málem na silnici srazí auto. Homer se rozčílí, že zde chybí dopravní značení, a tak se rozhodne, že udělá vše proto, aby tam značka byla. V této části epizody se téma nezaměstnanosti přemění na téma dodržování pořádku a bezpečí vs. omezení svobody. Homer totiž novými a novými značkami a cedulemi omezuje v podstatě všechny a vše ve Springfieldu. Jeho boj nakonec skončí v jaderné elektrárně, kde brojí za její zrušení. Opět se dostáváme k tématu jaderné energie.

Ačkoliv by mělo přijít velké finále (Homer má obrovskou podporu veřejnosti v boji proti jaderné elektrárně), epizoda vyústí v to, že Homera „uplatí“ majitel elektrárny Burns tím, že jej znovu zaměstná. „Rozhýbaný“ děj se tak uklidní a vše se navrátí do své původní podoby, stavu.

#### IV.1.3. Narativní techniky a plán děje

Při způsobu utváření narativu využívají *Simpsonovi* rozličných narativních technik. Postavím-li proti sobě diegesi a mimesi, převládá jednoznačně vyprávění skrze vševědoucího vypravěče. Nicméně vyprávění odrážející se v postavě personalizovaného vypravěče se v *Simpsonových* také vyskytuje, ve většině případů však jde o speciální díly (čarodějnické, kdy například jednotlivé postavy vyprávějí svůj strašidelný příběh), nebo díly, které jsou ve srovnání s ostatními netradiční – jako příklad může posloužit 12. epizoda aktuální, devatenácté série *Love, Springfieldian Style*. Epizoda je věnována svátku sv. Valentýna a Homer, Marge, Bart a Líza v něm postupně vyprávějí ty „své“ zamilované příběhy. (Podobných příkladů se nabízí ještě několik, kdy je děj vyprávěn některou z hlavních postav)

Úloha vypravěče v příběhu je znatelná v případě právě těchto „neobvyklých“ epizod, neboť v nich buďto vypravěč mění fakta, nebo do nich promítá své představy a touhy (např. právě ona zmiňovaná epizoda z devatenácté série). Stává se také to, že příběh vyprávěný jednou z postav není dořečen do konce, nebo do něj vstoupí či zasahují jiné postavy, vypravěči.

Obecně ale lze říci, že *Simpsonovi* subjektivních úhlů na děj nevyužívají příliš mnoho a místo toho dávají přednost tradiční výstavbě narativu, který od expozice putuje k finále.

Jak již bylo naznačeno, výstavba jednotlivé epizody je vzhledem k omezenému času (necelá půlhodina) až překvapivě pestrá co do postupného budování ústřední linie a tématu. Tvůrci zde opravdu jen málokdy v samotné expozici otevírají již hlavní příběh, běžná praxe je taková, že dílčí postavy a

děje s nimi spojené přicházejí a odcházejí velmi nenásilně, vše je propojeno tak, aby i přes jedno stěžejní téma/linii nepůsobila epizoda prostě.

Současně nesmíme zapomínat na fakt, že *Simpsonovi* výraznou mírou fungují jako sebereflexe televizního formátu s jistými pravidly a že se neomezuji jen na konvence svého žánru (sitcomu), ale reflektují i atributy žánrů jiných. S tím spojená parodie tak mnohdy hraje důležitou roli v samotné výstavbě narativu. Jonathan Gray na toto upozorňuje a podotýká, že skladba dílů je v samotném závěru vykonstruována tak, aby byla znatelná snaha o co nejrychlejší vyřešení konfliktu. Aby vše dobře dopadlo, neváhají *Simpsonovi* jít proti logice a využívat tzv. deus ex machina.<sup>205</sup> Toto vyhrocení do absurdity neznačí neschopnost tvůrců *Simpsonových*, nýbrž parodování podobných postupů v jiných televizních sitcomech.

#### IV.1.4. Postavy

Pro sitcomy je typické, že se odehrávají v rámci uzavřeného kolektivu, ve většině případů vytvořeného třemi až šesti osobami. *Simpsonovi* se v porovnání například se sériemi jako *South Park*, *King of the Hill* a *Family Guy* odlišují vysokým počtem postav. Ty jsou sice vedlejší, ale za dobu vysílání *Simpsonových* se dočkaly pečlivého propracování charakterů a především svých typických znaků (např. Krusty, Kent Brockman, ředitel Skinner, školník Willie a mnoho dalších). Zatímco *Family Guy* je postaven zásadní mírou na rodině, čili úzkém okruhu postav, svět *Simpsonových* nabízí rozmanitou škálu charakterů, povah, které děj epizod ovlivňují, přinejmenším se pak přičiňují o ozvláštňení, resp. mají nemalý vliv na oblíbenost série. Není výjimkou, kdy se epizoda přednostně věnuje některé z vedlejších postav (např. *Je vinen Šáša?*, *Láska klíč i v ředitelně*, *Zkáza domu Flan- dersů*)<sup>206</sup>, přesto v obecném měřítku v centru stojí pětičlenná rodina Simp-

---

<sup>205</sup> GRAY, J. *Watching With The Simpsons. Television, parody, and intertextuality*. New York, London: Routledge, 2006. Chapter 2: Parody and genre. Str. 51.

<sup>206</sup> „Na rozdíl od soap opery, v níž jsou do děje vtahovány stále nové a nové figury, které pak kontinuálně pokračují ve svých příběhových liniích, je vedlejšími postavám vyhrazena role obvykle jen

sonových. V rámci konvencí žánru vystupuje z tohoto úzkého okruhu postav jedna, kterou lze považovat za hlavní (zde jde o Homera). Ve spojitosti s vedlejšími postavami je nutno doplnit, že jejich počet je poměrně konstantní, město Springfield má širokou „základnu“ charakterů, proto se jen v omezené míře využívají vedlejší postavy nové – a to takové, které vstoupí do dílčí epizody, aby z ní opět vystoupily. Jako příklad může sloužit Homerův bratr Herbert, o němž se Homer dozví v epizodě *Ach, rodný bratře, kde tě mám?* (15. díl druhé série). Herbert v dané epizodě výrazně ovlivní životy rodiny Simpsonových (přestěhují se do jeho milionářského sídla), přičemž však Homer radikálně vstoupí i do Herbertova života (zkrachuje). Epizoda končí návratem do původního stavu, pokud jde o rodinu Simpsonových. Vedlejší postava Homerova bratra se však ještě v seriálu za jistý čas opět objeví. Zajímavostí je, že v několika případech se o postavách, jež do života Simpsonových vstoupily a posléze z něj odešly (v rámci jedné epizody), hovoří. Simpsonovi na ně vzpomínají, nebo v některých situacích je připomenou. Pozoruhodné to je z důvodu již zmiňované „uzavřenosti“ a neměnnosti, kterou do absurdní roviny přivádí postava Montgomeryho Burnse. Ten se totiž svého asistenta Smitherse neustále dokola ptá, kdo že je ten zaměstnanec (ukazuje na Homera). Jako by tak tvůrci skrze tuto podivnou Burnsovu „zapomnětlivost“ parodovali pojetí času a vývoje v sitcomovém žánru. Skutečnost, že se v některých případech daná postava z jedné epizody objeví o několik sezón později znovu, nebo když na postavy rodina Simpsonových vzpomíná, mluví o nich, lze brát také jako jistou formu komunikace tvůrců se stálými diváky, stejně jako jemné provázání epizod/sezón navzájem.

---

v rámci jednotlivé epizody. Důvod je zřejmý: v sitcomu je nutno na ploše necelé půlhodiny odehrát uzavřený příběh. Není tedy možné sledovat příliš mnoho lidí současně.“  
ŠTASTNÁ, B. Co je to sitcom? *Film a doba*, 2001, roč. 47, č. 2, str. 84.

#### IV.1.5. Čas a prostor

O specifickém nakládání s časem jsem se již několikrát zmínil. Sitcom má vzhledem ke své narativní výstavbě pomocí uzavřených epizod jiný vztah s plynutím času v porovnání s běžnými televizními seriály či dramatickým dílem obecně. Zatímco v seriálech (např. *Dallas*) prochází postavy vývojem (psychologickým i věkovým) a jejich život probíhá v čase, časoprostorovost v sitcomu (a i v *Simpsonových*) je zcela opačná.<sup>207</sup> Mick Eaton tuto situaci nazývá jako žití v „existenčním kruhu“.<sup>208</sup> Ať se totiž stane v epizodě postavám cokoliv, základní situace rodiny Simpsonových se tím nijak nezmění. Homer stále zastává svůj post bezpečnostního zaměstnance v jaderné elektrárně, Marge je doma a stará se o malou Maggie, Líza a Bart navštěvují školu. Konstantnost se týká logicky i věku postav, které tak zůstávají stejně staré (Maggie za celých těch 19 sérií nevyrostla, nepromluvila, Bart chodí do čtvrté třídy a Líza stále do druhé). Vyplývá z toho, že „žádné jednání postav pro ně nemůže mít trvalé a definitivní důsledky a do značné míry předurčuje charakter zápletek i celkové vyznění seriálu.“<sup>209</sup> Sitcomy (potažmo rodina Simpsonových) tedy existují mimo čas a „postavy žijí v deformovaném čase bez vztahu na jiné epizody“.<sup>210</sup>

Byla-li řeč o sebereflexní povaze *Simpsonových*, vztahuje se také právě na onu časovou neměnnost. Jonathan Gray naznačuje několika příklady, že si *Simpsonovi* často „hrají s sitcomovým časem a se ztrátou sitcomové paměti.“<sup>211</sup> Rodinní příslušníci tak zapomínají na důležité události z jejich života a v případě různých „návratů“ do minulosti je historie vyprávěna mnohdy zce-

---

<sup>207</sup> Slavný sitcom *Přátelé* však toto pravidlo nespĺňuje zcela, neboť i přes epizodickou strukturu série postavy jsou ovlivněné minulostí, reflektují to, co se odehrálo „kdysi“ a dokonce se (byť velmi zvolna) vyvíjejí – např. Chandler a jeho strach ze zodpovědnosti a trvalého vztahu přejde nejdříve v delší vztah, poté spolužití s přítelkyní Monikou, následuje svatba a nakonec „dospěje“ i do stádia otcovství.

<sup>208</sup> EATON, M. Television Situation Comedy. *Screen*. 19. 4. 1978, 61-89.

<sup>209</sup> ŠŤASTNÁ, B. Co je to sitcom? *Film a doba*, 2001, roč. 47, č. 2, str. 86.

<sup>210</sup> GROTE, D. *The End of Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition*. Hamden, CN: Archon, 1983. Str. 67.

<sup>211</sup> GRAY, J. *Watching With The Simpsons. Television, parody, and intertextuality*. New York, London: Routledge, 2006. Chapter 2: Parody and genre. Str. 50.

la rozdílně (např. rozličné vyprávění o tom, jak se Homer a Marge seznámili, začali spolu chodit, stali se manželi).

*Simpsonovi* navíc zesměšňují techniky, které jiné seriály volí k tomu, aby divákům dali na srozuměnou, že došlo k posunu v čase, kdy jisté události byly vynechány. Gray uvádí jako příklad epizodu *Osm raubířů* (7. díl jedné řady), kdy se v jedné scéně přeskočí devět měsíců. Nejenže v případě sitcomu jde o záležitost neobvyklou, ke všemu ji tvůrci podají způsobem, aby skok v čase náležitě vyhrotili. Zničehonic Homer konstatuje: „Těch devět měsíců bylo šílených...“ a následuje výčet toho, co se během nich jednotlivým postavám událo, přičemž jde vždy o výrazné události (třeba Líza se stala nejoblíbenější dívkou ve škole, o čemž mimochodem vždy snila), které však – jak se ukáže – opět „odezněly“ a vše je tak, jako bylo předtím. Barbora Štastná uvádí, že „čas je v sitcomu veličinou, která funguje pouze v rámci jednotlivé epizody. Začátek a konec jsou zde vždy pouze relativní. Zatímco klíčovým slovem běžného dramatického díla je změna, klíčovým slovem sitcomu je neměnnost. Proto divák může sledovat jeho epizody na přeskáčku, aniž by si toho vůbec povšiml.“<sup>212</sup> (Toto platí bezvýhradně na *Simpsonovi*, ale na již zmiňované *Přátele* nikoliv.)

Konstantnost ale není pouze časová, ale časoprostorová. Valná většina sitcomů se odehrává v jednom, dvou základních místech a minimálním dalším počtu prostředí. Prostor v *Simpsonových* je řešen obdobně - epicentrem je dům rodiny Simpsonových (nejvíce pak obývací pokoj a kuchyně), epizody série se ale odehrávají na dalších důležitých a často využívaných prostorech: hospoda U Vočka, školní třída, Krustyho studio, obchod Kwik-E-Mart... Jednotlivé prostory jsou co do výskytu v rovnováze. Každé z prostředí je obýváno „svojí“ postavou či postavami (např. hospoda – Vočko, Carl, Lenny, Barney; Kwik-E-Mart - Apu) a proto se část (třeba přímo dějství) odehrává v daném prostředí, aby se do děje mohly zapojit patřičné postavy, nebo přesně naopak – aby mohly určité postavy zasáhnout do děje, přesouvá se děj do jejich prostředí.

---

<sup>212</sup> ŠTASTNÁ, B. Co je to sitcom? *Film a doba*, 2001, roč. 47, č. 2, str. 86.



Vzhledem k tomu, že v *Simpsonových* existují desítky vedlejších postav, musí zákonitě docházet i k pestrosti prostorů (zasedací místnost při projevech starosty, domov důchodců, laboratoř vědce Johnathana Frinka, televizní studio, restaurace), mnohdy ne přímo spojených s konkrétní postavou. *Simpsonovi* proto z tohoto hlediska žánrové konvence sitcomu splňují jen částečně (v protikladu můžeme zmínit opět *Přátele*, kde se jen výjimečně objevují nové prostory, ty však do sitcomu vstoupí pouze do jedné či omezeného počtu epizod).

## IV.2. ÚVOD DO INTERTEXTUALITY SIMPSONOVÝCH

### IV.2.1. Simpsonovi postmoderní

Zatímco moderna se vyznačovala „velkými vyprávěními“<sup>213</sup>, s nástupem postmoderny nastal jejich konec. Podle Jean-Francoise Lyotarda velká vyprávění ztratila na přesvědčivosti a byla nahrazena vyprávěními malými, něco na způsob jazykových her.<sup>214</sup> I když se postmodernismus mnohdy definuje na základě vymezení vůči modernismu, upozorňuje Bertens, že si hned několik důležitých rysů modernismu zachovává, například vědomí sebe sama, rozrušení forem vyprávění, kulturní eklektismus a smysl pro parodii.<sup>215</sup> Postmoderna odráží změněný postoj umělců k tradici; tvůrčím způsobem z ní čerpá, opakuje některé postupy a motivy. Jejím důležitým předpokladem je zvýšený důraz na přijetí uměleckého díla publikem, které z něj má mít potěšení, a také odmítání zastřešující ideologie (politické, umělecké). Antipolitické umění, kdy je vše dovoleno, musí být i proto přístupné.

Začlenění *Simpsonových* není zcela jednoznačné - jde úmyslně o dílo patřící do postmodernismu, nebo jej spíše tak vnímáme pro jeho vazby s postmodernou?<sup>216</sup> Odpověď bychom mohli najít ve výčtu typických znaků postmoderny a postmodernismu. *Simpsonovi* bezesporu hranice mezi tzv. vysokým a nízkým stírají, orientují se na masového diváka, nepochybně do jejich podoby prostupuje vliv „trhu“. Vlastní jim je hra, eklektismus, inspirace kulturními zdroji (texty), jež mohou být jim samotným coby televiznímu animovanému seriálu dosti vzdálené (např. poezie romantismu). Pro *Simpsonovi* je navíc charakteristická provázanost s jinými médii, i proto lze termín intertextualita doplnit (nikoliv dát do opozice) o intermedialitu. Ať už by tvůr-

---

<sup>213</sup> BERTENS, H.N. *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister and Principal, 2005.

<sup>214</sup> LYOTARD, J.-F. *O postmodernismu*. Praha: Filosofia, 1993.

<sup>215</sup> BERTENS, H.N. *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister and Principal, 2005.

<sup>216</sup> Chápeme-li postmodernu jako označení pro kulturní období či subkulturu a postmodernismus jako kulturní proud nebo směr.

PAVELKA, J. *Kultura, média a literatura*. Brno: SVN, 2004.

ci se zařazením mezi postmoderní díla souhlasili, či nikoliv, princip několika-kerého kódování, otevřenost interpretacím a v neposlední řadě i postupování až rušení žánrových hranic jsou pro *Simpsonovi* specifické. Stejně jako další prvky, které k definici postmodernismu přidávají Pavelka a Pospíšil: sklon k mystifikaci, demytizaci a současně novou mytizaci událostí a ironický přístup k minulosti.<sup>217</sup>

Problematická, ne-li nevyhovující, je ale teze, že lze postmodernu nahradit pojmem pluralita. Podle Welsche tak postmoderna vypovídá o ztrátě důvěry v jakýkoliv dominantní stylový proud v umění, jako by se zhroutily dějiny stylů. Pluralita tak vzbuzuje pocit, že je vše dovoleno.<sup>218</sup> Jak jsem však uvedl v minulých kapitolách, *Simpsonovi* z tohoto hlediska tak nejednoznační nejsou. Narativní konstrukcí spadají do televizního žánru komediálního sitcomu, byť si z nich mohou dělat legraci a úmyslně na ně upozorňovat. Pevné vazby s televizními seriály o amerických rodinách byly také zmíněny, stačí připomenout jen kolik stereotypů v *Simpsonových* je, aby jakožto rodinný working-class sitcom mohli fungovat. Pluralita v *Simpsonových* pochopitelně je, ale dotýká se intertextuální a intermediální roviny seriálu, rozhodně nijak nezpochybňuje žánr, do něhož *Simpsonovi* patří a jehož pravidla musejí splňovat.

Co *Simpsonovi* mezi postmoderní díla řadí, je skutečnost, že se ke „konzumentovi“ nestaví do pozice něčeho nadřazeného, neuzavírají se do náročné formy, nýbrž se snaží konzumentovi přiblížit. Pro postmoderní dílo je bezesporu patrný proces komercializace a popularizace. Vztah mezi umělcem a tzv. pozorovatelem je tak velmi intenzivní, podle Monaca dokonce zcela rovnocenný.<sup>219</sup> V postmoderní době, jak upozorňuje Pavelka, se rodí alternativní masové umění, které se staví do opozice vůči vysokému (sofistikovanému, tradičnímu) a nízkému (etnickému, triviálnímu) umění. Podstatným rysem je pak princip hry a zábavy a s ní spojená estetizace ký-

---

<sup>217</sup> PAVELKA, J., POSPÍŠIL, I. *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*. Brno: Nakladatelství Georgetown, 1993.

<sup>218</sup> WELSCH, W. *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP, 1993.

<sup>219</sup> MONACO, J. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2006. Str. 33.

če.<sup>220</sup> *Simpsonovi* jsou toho zářným příkladem. Ve své pevné struktuře ro-  
dinného sitcomu mísí vysoké a nízké umění tak, aby hranice mezi ním ne-  
byla buďto vůbec patrná, nebo byla naopak zdůrazněna ad absurdum. Se-  
riál si přitom s takovým míšením nejen často hraje, ale pohrává si také  
s mnoha klišé (a to nejen vlastního žánru). Příkladem může být i závěr epi-  
zody, kdy udobřená dvojice Homer a Marge odchází vstříc zapadajícímu  
slunci. Západ slunce, obecně považovaný lidmi jako archetyp něčeho, co  
lze nazvat kýčem, je zde neustále opakován. Využití tohoto osvědčeného  
motivu dobrého konce by se mohlo zdát jako kýč tehdy, pokud by jej tvůrci  
užili v seriálu jednou, dvakrát. Vzhledem k tomu, že každá série ten svůj  
západ slunce má, přestává fungovat jako kýč i jako parodický prvek. Na-  
opak je povýšen na typický znak pro katarzi epizod, řešících manželskou  
krizi mezi Marge a Homerem.

Bylo zde již zmíněno, že vztah mezi umělcem a pozorovatelem je v případě  
postmoderního díla intenzivní, blíže k tomu píše James Monaco, který sou-  
časně zdůrazňuje, že hovořit o divákovi (resp. jakémkoliv příjemci díla) jako  
o konzumentovi, je nesprávné, neboť konzument evokuje pasivitu v přijí-  
mání. Pozorovatelé (diváci) jsou však naopak velmi aktivní. Účastní se  
uměleckého procesu. „Spíše než aby produkoval hotové dílo, umělec teď  
produkuje – ať se vám to líbí nebo ne – suroviny, které my konzumenti mů-  
žeme uspořádat, jak se nám zlíbí.“<sup>221</sup> I *Simpsonovi* můžeme vnímat jako  
otevřenou hru mezi autory a diváky. Seriál je otevřen mnoha interpretacím  
a ve velké většině záležití čistě na individuálním přístupu daného pozorova-  
tele, co si jak dešifruje, co z „textu“ vyčte a jak si jednotlivosti seskládá.

#### IV.2.2. Simpsonovi intertextoví

Při pojmenování styčných bodů s postmodernou, resp. postmodernismem,  
jsme se de facto neustále dotýkali „roviny“, jež lze označit jako intertextuali-

---

<sup>220</sup> PAVELKA, J. *Kultura, média a literatura*. Brno: SVN, 2004. Str. 86.

<sup>221</sup> MONACO, J. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2006. Str. 24.

tu. Byla-li řeč o eklektismu, souvisí s ním i vzájemná provázanost pomocí odkazů mezi jednotlivými filmy. Belton se od tohoto faktu odráží a identifikuje tři základní znaky postmoderního filmu. Film je podle něj založen na pastiši tradičního materiálu. Velká část parafráze je tvořena obrazy z minulosti, které jsou nabízeny jako nostalgická náhražka namísto skutečného zkoumání minulosti a přítomnosti. A v neposlední řadě: toto odkazování k minulosti reflektuje jeden z hlavních problémů, kterým čelí dnešní filmaři – nelze říct nic nového, co už nebylo řečeno v minulosti.<sup>222</sup>

Poslední znak postmoderního filmu vyznívá značně bezútešně, ale není záměrem této práce jej v obecném měřítku potvrdit či vyvrátit. Vztáhnou-li tyto tři identifikační znaky na *Simpsonovi*, jako funkční by se ukázal být pouze první zmiňovaný. Pastiš je v seriálu všudypřítomný, ale rozhodně nepodléhá/nesměřuje k nostalgickým náhražkám namísto zkoumání minulosti a přítomnosti. Ba naopak. Charakterizuje jej snaha o vědomé napodobení, vytvoření souboru nesourodých, navzájem spojených uměleckých stylů, druhů a žánrů, které navozují nové souvislosti a nečekaný úhel pohledu. *Simpsonovými* prostupuje stejně tak historie televizního žánru jako jeho současnost, týká se to pochopitelně i kinematografie jako celku. O upřednostnění nostalgie se v jejich případě nedá hovořit. Neberu-li v potaz vazby na žánr rodinného sitcomu (stereotypy jakožto i narativní schéma), chovají se naopak *Simpsonovi* k předchůdcům spíše nevybíravě (mezi výjimky patří například *Flintstoneovi*). V kapitole věnující se rodinným seriálům jsem uvedl hned několik těch, jež v 60., 70. i 80. letech navazovali vždy na ty předcházející (z těch novějších to byla slavná *The Cosby Show*), a právě v jejich případě by Beltonova definice byla na místě. *Simpsonovi* tedy jsou a nejsou postmoderním dílem.

Nyní se zaměřím již přímo na intertextuální rovinu *Simpsonových*. Teoretické vymezení termínu, jak již bylo řečeno, je značně variabilní a souvisí s tím či oním teoretikem, já jej budu chápat jako provázanost mezi dvěma a více texty, přičemž *Simpsonovi* pro mě představují text nový a díla, s nimiž

---

<sup>222</sup> NELMES, J. (ed) *An introduction to film studies*. New York: Routledge, 1999. Str. 176.

komunikují, jsou zdrojovými texty/zdroji. *Simpsonovi*, stejně jako třeba animovaný seriál *Family Guy*, v menší míře *American Dad* či *South Park* a *Futurama*, jsou výraznou měrou založeny na intertextualitě. Ta na jedné straně je jim ku prospěchu, mohou tak být hravějšími, interpretačně rozmanitějšími, současně ale lze intertextualitu vnímat jako přítěž. Linda Hutcheon podotýká, že nadměrný zájem o intertextualitu překrývá samotného autora. Text je čten divákem, jehož pohled/čtení se ne nutně shoduje se záměrem autora.<sup>223</sup> Mnohovýznamovost v očích diváků tak vlastně může znamenat nepochopení tématu, o němž původně autor chtěl vyprávět. Vzhledem k tomu, že *Simpsonovi* využívají aluzí, citací a parodují různá (nejen) audiovizuální díla, má divák tendenci hledat intertextové přesahy i tam, kde ve skutečnosti žádné nejsou. I proto může být vztah mezi autorem a pozorovatelem v podstatě narušený, autorova role oslabena.

Intertextualitu lze rozdělit na horizontální a vertikální.<sup>224</sup> Horizontální forma je nejrozšířenější a jedná se o ni tehdy, jsou-li odkazy na stejné úrovni, čili film odkazuje na jiný film, kniha na jinou knihu apod. Vertikální forma intertextuality naopak zahrnuje odkazy, které jdou napříč ostatními druhy umění (film odkazuje na literaturu, hudbu, výtvarné umění).

Dříve, než uvedu několik konkrétních příkladů, je potřeba intertextualitu dále specifikovat. Doposud jsem o ní hovořil jako o provázanosti mezi novým a zdrojovým textem. Komunikace mezi texty při tom funguje na bázi odkazů. Odkaz je však pojmem poněkud obecným, málo upřesňujícím přístup tvůrců k propojení vlastního textu s jiným. A ke všemu se pro svoji neurčitost nemůže zbavit negativně zabarveného soudu, na který upozornila Linda Hutcheon, tedy obtížnou rozpoznatelnost toho, zda byl myšlen tak, jak si jej vykládá divák, či zda vůbec daná (např.) scéna měla odkazem na jiné dílo být.

Nejzákladnějšími součástmi intertextuality jsou aluze a citát. Ne vždy bývají tyto termíny rozlišovány, především pak ve vnímání diváků-laiků. Rozdíly

---

<sup>223</sup> HUTCHEON, L. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

<sup>224</sup> FISKE, J. *Television Culture*. Routledge, 1988. Chap. 7., Intertextuality. Str. 108-127.

vykazují ale podstatné. Citát lze definovat tak (bude-li se držet filmového díla), že do filmového díla (postextu/nového textu) je přímo vložen úryvek z jiného filmového díla (pretextu/zdroje). U aluze se jedná o nepřímý a mnohdy velmi jemný odkaz, funguje tedy jako narážka na určitý rys jiného díla (pretextu).<sup>225</sup> Je tedy patrné, že nazvat obojí pojmem odkaz je zkreslující. V případě citátu totiž jde o postup, jenž můžeme pojmenovat jako reprodukci. Naopak s aluzí lze spojit termín evokace.

Jelikož se ale citát ve filmu nachází opravdu jen v malé míře (většinou tedy, dívá-li se postava na televizi či na film v kině), rozšířila dělení Gloria Withalmová ještě o tzv. citující narážku. Ta funguje jako více či méně důkladná nápodoba scény z jiného snímku, sahající nejspíše až k rekonstrukci úhlů pohledu kamery a střihové skladby.

William Irwin pak dále aluzi člení na náhodný odkaz, jednoduchý odkaz (souvislost z původního textu použita v nových souvislostech/situaci), odkaz na sebe sama, opravující odkaz (je v opozici k originálu), zjevný a rozmanitý odkaz.<sup>226</sup> A sám podotýká, že aluze je více spjata s osobností autora než intertextualita obecně. Problematické se jeví jeho tvrzení, že jde zásadně o jednosměrnou záležitost: Když se A zmiňuje o B, pak nemůže B narážet na A.<sup>227</sup> Mohou nastat případy, kdy mezi postextem a pretektem není časový rozdíl, resp. odkazují-li *Simpsonovi* na seriál *Dinosaurři*, kteří se vysílali v tutéž dobu (90. léta), mohou i *Dinosaurři* v některém svém dílu odkázat na *Simpsonovi*. (Provázanost se objevila například mezi *Simpsonovými* a *Futuramou*, *Family Guy* či *The Critic*).

K závěru této části kapitoly je třeba intertextualitu doplnit ještě o další pojem: parodie. Ta je vnímána sice jako žánr, případně jako subžánr komediálního žánru, nicméně Johnathan Gray o ní hovoří více jako o intertextuálním a žánrovém procesu, nežli o žánru jako takovém. (Parodie vždy potře-

---

<sup>225</sup> MAREŠ, P. Citát a aluze ve filmu. *Illuminace*. 1997, č.2. str. 5-11.

<sup>226</sup> IRWIN, W. *Against Intertextuality*. Philosophy and Literature, 2004.

<sup>227</sup> Tamtéž

buje „hostující“ žánr.)<sup>228</sup> Parodování i v *Simpsonových* tak de facto funguje na podobných principech jako aluze či citace a citující narážka. I v jejím případě musí divák znát pretext, zdroj, z něhož autoři nového textu vycházejí. A stejně tak dokonce může jako aluze a citace fungovat jakožto pocta danému pretextu (i konkrétní osobnosti).

Bavím-li se o intertextualitě, v mnoha případech jde o průnik seriálu s televizí, počítačovými hrami, komiksem, resp. o intermedialitu. Podle Petra Szczepanika jde o ekvivalent intertextuality, „přičemž intermedialita vzhledem k intertextualitě plní roli kategorie doplňující, nikoli konkurenční.“<sup>229</sup>

#### IV.2.2.1. Citace a aluze

Pokud bych se držel přísně definice pojmu citace, jak jsem ji uvedl v předcházející kapitole, a tedy, že citát spočívá v tom, že do filmového díla je přímo vložen úryvek z jiného filmového díla, zjistím, že něco takového v případě *Simpsonových* není možné, pokud se zaměřím na film (pretext) hraný. Do *Simpsonových* „nevstupuje“ úryvek hraného filmu tak, aby si zachoval svoji přesnou podobu, neboť by tak výsledek působil dosti rozpačitě.<sup>230</sup> V seriálu *Simpsonovi* se tak citace objevují, ale přetransformované do animované podoby.<sup>231</sup>

Mnohem jednodušší situace nastává tehdy, citují-li *Simpsonovi* přímo díla animovaná, nutno podotknout, že k tomu dochází však jen v minimální míře. Výjimkami je využití části z titulkové sekvence *Monty Pythonův létající cirkus* (VB, 1969), přesněji Gilliamovy animace nohy, která zašlápne rodinu

---

<sup>228</sup> GRAY, J. *Watching With The Simpsons. Television, parody, and intertextuality*. New York, London: Routledge, 2006. Chapter 2: Parody and genre. Str. 44.

<sup>229</sup> SZCZEPANIK, P. Intermedialita. *Cinepur*, 2002, č. 22. Dostupné z <<http://www.cinepur.cz/article.php?article=5>> [cit. 25.2.2008]

<sup>230</sup> Jako příklad poslouží expozice CGI animovaného filmu *Strašpytlík (Chicken Little, USA, 2005)*, kdy animované postavy sedí v kině a na plátně se promítá expozice z filmu *Dobyvatelé ztracené archy* – a to ve své skutečné podobě, čili jako hraný film.

<sup>231</sup> Například v televizní obrazovce, na kterou se rodina *Simpsonových* dívá, běží úryvek ze seriálu *Dinosaurs (USA, 1991)*, který je ve skutečnosti hrán lidmi v „převlecích“, tady jsou postavy vytvořeny 2D animací jako *Simpsonovi*.



Simpsonových v tzv. gaučové scéně na začátku epizody *Homer jde studovat* (4. díl páté série).

Citace, ve smyslu animovaných úryvků hraných filmových děl, se objevují také zřídka, zato citujících narážek je zde dostatek. Epizoda *Milhouseův románek* (23. díl třetí série) parafrázuje začátek *Dobyvatelů ztracené archy*, vše, co se odehrávalo v dobrodružném filmu Stevena Spielberga, odehrává se i v *Simpsonových*, jen třeba namísto toho, aby Bart (coby Indiana Jones) prchal před valící se koulí, utíká před oválným tělem svého otce padajícího ze schodů. Platí to, o čem píše Gloria Withalmová<sup>232</sup>: nápodoba dané scény je důkladná, odpovídá jí stříhová skladba, úhly kamery, kompozice a zde i hudební partitura. Velmi věrně narážejí *Simpsonovi* třeba na film Stanleyho Kubricka *The Shining* (speciální čarodějnický díl druhé sezóny), při šílenství, které postihlo Homera alias postavu z *The Shining* v podání Jacka Nicholsona, dodržují *Simpsonovi* i velikosti záběrů.

Aluze lze rozdělit na základě toho, zda *Simpsonovi* odkazují na díla, jež vyžadují větší diváckou zkušenost, tedy díla běžně označená jako „umělecká“ nebo „artová“. Druhou skupinu tvoří snímky, které naopak jsou v povědomí diváků dobře známé, jde o díla většinou zařaditelná mezi „komerční“.

Do první kategorie lze jistě započítat tvorbu Stanleyho Kubricka, na kterou *Simpsonovi* několikrát odkazovali, či z něj citovali. Nejčastěji to byla *2001: Vesmírná odysea*,<sup>233</sup> pak *The Shining*, *Mechanický pomeranč*, *Olověná vesta* a *Dr. Divnoláska...* Tituly jako *Lolita*, *Spartakus* a *Eye Wide Shut* zůstaly opomenuty.

Stěžejní pro *Simpsonovi* je provázanost s filmem *Občan Kane* (USA, 1941), z něhož primárně vychází postava Montgomeryho Burnse včetně jeho sídla (např. častý záběr na dům přes vysoké oplocení a vstupní bránu odpovídá

---

<sup>232</sup> WITHALM, G. Von Duchen, Kiderwagen und Lüftungsschächten. Methoden des Verweizens im Film. *Zeitschrift für Sémiotik*. 14, 1992. str. 202, 210-219.

<sup>233</sup> *Ach, rodný bratře, kde tě mám?* (15. díl druhé série), *Cena lásky* (8. díl třetí série), *Hrdinný kosmonaut Homer* (15. díl páté série), *Speciální čarodějnický díl VII* a další.

úvodnímu záběru z *Občana Kanea* na sídlo Charlese Fostera Kanea nazvané jako Xanadu). Mimo povahu Burnse na film odkazují desítky aluzí, ať už drobných (Burns vztekle ničí vybavení bytu – Kane totéž dělá v pokoji své ženy), nebo explicitních (Burns kandidující na post guvernéra hřímá u pultu a za ním visí jeho podobizna vytvořená přesně ve stylu té Kaneovy, nehledě na to, že celá scéna je komponována stejně jako ve filmu *Občan Kane*).

Do první skupiny bych mohl dále řadit narážky a odkazy na tvorbu indického režiséra Satyajita Raye (1921-1992), horor *Zrůdy*, *All That Jazz*, *Gándhi*, *Malý Velký Muž* – a to jsou zmíněna jen díla, na nichž *Simpsonovi* odkazovali v prvních dvou sériích.

Co se druhé kategorie týče, podívám-li se opět na první dvě série, k nalezení zde jsou odkazy na *Rockyho*, *Návrat do budoucnosti*, *Batmana*, *Čelisti*, *E.T. Mimoszemšťana*, *Terminátora*, *Robocopa*, *Karate Kida*. Úzké sepjetí je zde mezi postavou herce Troy McClurea (a jeho akčním hrdinou McBainem) a Arnoldem Schwarzeneggerem a jeho akčními rolemi.

Výčet citujících narážek, ať už vizuálních, nebo pouze slovních, bych mohl konkretizovat a pokračovat v jejich dlouhém výčtu, i proto se nabízí podobná myšlenka té od Glorie Withalmové. Vypadá to totiž tak, jako by se filmy „živily“ jen z jiných filmů. Withalmová k tomu dodává: „Byla-li kdysi u počátků filmu jakási skutečnost, odstartovala poté, co byla zachycena na filmový pás, proces mnohonásobného odrážení, jež nedovoluje odlišit realitu od zrcadlového obrazu (...). Mohlo-li se nám kdysi zdát, že film potvrzuje existenci skutečnosti, která byla před ním, dnes film potvrzuje svou vlastní existenci, existenci *simulakra*, jemu nic nepředchází.“<sup>234</sup>

Přemíra intertextových odkazů, v případě *Simpsonových* citací a citačních narážek, vede k pochybnostem o hledání nových cest, původnosti a inovacím. Petr Mareš ve své studii *Citát a aluze ve filmu* upozorňuje na skutečnost, že navíc „existuje soubor filmů s kultovním statusem, které stále zno-

---

<sup>234</sup> Tamtéž

vu podněcují k citátům, obměnám a evokacím (přesně řečeno, většinou jde o několik zvlášť proslulých scén z nich). (...) Dějinami filmu procházejí stále nové varianty masakru na oděském schodišti (...) a rovněž varianty hitchcockovské smrti pod sprchou. K tomu přistupuje např. barová scéna z *Casablanky* a loučení na letišti z téhož filmu.<sup>235</sup>

Marešem všechny zmíněné „kultovní“ scény se v *Simpsonových* objevily a to nejednou, ale *Psycho* lze napočítat do dvou desítek!

„Filmový svět“ díky citátům vykazuje nejen provázanost mezi jednotlivými díly, ale i jistou uzavřenost (pojící se s negativním významem tohoto slova). Proto i *Simpsonovi* paradoxně není třeba brát bezvýhradně jako dílo otevřené, neboť v nich intertextuální rovina hraje důležitou roli. Seriál cituje (využívá citačních narážek) z mnoha filmových děl z uplynulých dekád kinematografie, přičemž ale pochopitelně převládají narážky na díla (resp. dílčí scény) známá, tedy i taková, z kterých citují další animované seriály a další snímky používající citací a aluzí. Vytváří se nám abstraktní uzavřený kruh, omezený natolik, nakolik jsou omezeny znalosti průměrného televizního diváka co do kontextu dějin kinematografie.

Skutečnost, že nic není tak jednoznačné, lze vztáhnout i na výše uvedenou kritiku. *Simpsonovi* totiž z opačného hlediska lze vnímat jako dílo, které se nebojí vstřebávat citace a aluze na texty známé omezené skupině diváků, například zrcadlová scéna z filmu Orsona Wellese *Dáma ze Šanghaje* (USA, 1947), která běžnému televiznímu divákovi mnoho neřekne. Současně by bylo nespravedlivé nahlížet na *Simpsonovi* jako na seriál stojící na intertextualitě. Mnoho aluzí a citačních narážek má subtilní rozměry, což poukazuje na fakt, že seriál je svým způsobem bere opravdu jen jako podtext, možnost hry s divákem, ale fabule jím není nijak výrazně (zda vůbec) ovlivněna.

*Simpsonovi* jako postmoderní dílo jsou navíc animovaným sitcomem využívajícím parodii, o které jsem již uvedl, že jde spíše o intertextuální proces nežli nový žánr. Citace a aluze tak jdou ruku v ruce s parodickou linií seriá-

---

<sup>235</sup> MAREŠ, P. Citát a aluze ve filmu. *Illuminace*. 1997, č.2. str. 5-11.

lu, která může sice fungovat i jako pocta, *Simpsonovým* je ale vlastní spíše ironický náhled na parodizovaná díla. Všechny tyto „podsložky“ intertextuality se vzájemně prolínají a mísí, čímž dělají seriál zábavnějším – a samozřejmě hůře (a jednoznačně) dešifrovatelným.

V závěru této kapitoly je potřeba ještě na obhajobu *Simpsonových* dodat, že výtky z uzavřenosti do jednolitého systému děl (filmového světa), kdy filmy odkazují na sebe navzájem, se jich netýká v takové míře. Vedle intertextuality zde totiž probíhá i intermedialita, pomocí níž se *Simpsonovi* otevírají ostatním médiím a vzájemně s nimi v textu komunikují. Počítačové hry a jejich virtuální svět prostupují některými epizodami a spojení s komiksem je v případě *Simpsonových* všudypřítomné (už jen pro Bartovu zálibu v něm, springfieldského obyvatele Jeffa Albertsona zvaného „Comic Book Guy“ a fiktivního komiksového hrdinu Radioaktivního Huga).

V. ČÁST

SIMPSONOVI

VE FILMU

## V.1. Úvod do kontextu celovečerních podob animovaných televizních sérií

Obousměrné přechody na „trase“ televizní seriál – celovečerní film nejsou neobvyklá záležitost. Velmi často si však dlouhometrážní formát obléká modernější kabát a se svými seriálovými kořeny zůstává jen ve volném, inspiračním vztahu (s minimální či žádnou účastí původních tvůrců), přičemž jej mnohdy od série dělí nemalé množství let. Platí to především v případě hraných filmů, resp. seriálů/sérií. Celovečerní podoby animovaných seriálů a sérií se naopak snaží držet svých televizních „kolegů“ velmi věrně, a i to je možná důvod, proč ve většině případů jde o snímky nevybočující, pozapomenuté, většinou distribuované přímo na video/dvd. Existují výjimky, které se však přímo srovnávat s celovečerním filmem *Simpsonovi ve filmu* nemohou, neboť při přechodu do celovečerního formátu dojde i k transformaci „druhu“. „Dlouhohrající“ *He-Man* vzniklý na motivy série *He-Man and the Masters of the Universe* (1983) není animovaný, nýbrž hraný. Stejně tak vznikla trilogie na základě *Želvy ninja*, kdy zmutované želvy ztvárnili herci v převlecích. *Flintstoneovi* se také dočkaly v 90. letech své hrané verze. V příkladech bych mohl pokračovat, důležitější však jsou ty celovečerní snímky, které mají sepjetí se seriálem, pracovali na něm tytéž tvůrci a stejně jako série i celovečerní snímky jsou animované. V kontextu prime-time sérií se to týká především *Southparku* (*South Park: Peklo na zemi* z roku 1999), *Family Guy* (film z roku 2005 se jmenoval *Family Guy Presents: Stewie Griffin – The Untold Story*) a *Futuramy* (*Futurama: Bender's Big Score*, 2007). Ale pouze první zmiňovaný film byl určen do klasické kino distribuce, zbylé dva směřovaly přímo na video/dvd. V případě *Futuramy* je situace jiná, proto nesrovnatelná se *Simpsonovými ve filmu*, neboť celovečerní film je prvním z plánovaných čtyř, po jejichž dokončení se všechny rozdělí do čtyř epizod a vznikne tak nová série *Futuramy* určena k televiznímu vysílání.

*Family Guy Presents...* má se sérií mnoho styčných prvků a bez větších ambicí tento film funguje opravdu spíše jen jako „bonus“ pro fanoušky série, nestaví na originálním dějovém nápadu, ale vrší vizuální a slovní gagy.

Jediným skutečným posunem do polohy celovečerního filmu tak zaznamenal pouze *South Park*, který již samotným názvem (v originále) *South Park: Bigger Longer & Uncut* naznačuje, že bude nejen delší, ale větší (resp. velkolepější) a mnohem nekorektnější.

## **V.2. Srovnání celovečerního filmu *Simpsonovi ve filmu* s televizní sérií *Simpsonovi***

Prvním problémem, který ve vztahu série *Simpsonovi* a filmu *Simpsonovi ve filmu* vyvstane, je otázka, do jaké míry lze převést tak svébytný televizní žánr, jakým sitcom je, do celovečerní podoby určené pro kina. Ač můžeme zachovat charakter postavy, typ humoru a jednotlivá témata, narativní sitcomová schémata musejí zákonitě projít obměnou. Nenastane-li „transformace“, zůstane celovečerní film pouhou „prodlouženou epizodou“, a tedy přichází na řadu dotaz po jeho opodstatnění.

Hovořili jsem o členění na jednotlivá dějství, totéž lze vyzorovat i u *Simpsonovi ve filmu*. Nejprve na diváka čeká „otvírák“ v podobě epizody *Itchyho a Scratchyho*, po něm scéna z koncertu kapely Green Day, která současně již naznačuje stěžejní téma. Rozdíl v případě celovečerního filmu přichází právě hned v prvním „dějství“, jelikož v rámci epizody fungovalo spíše jako jakési „rozehřátí“, kdy ve většině případů motivy s ním spojené se nadále nerozvíjely a ustoupily hlavní dějové linii. Zde se od počátku rozehrává téma ekologie, vzápětí pak konflikt rodičovství (vztah mezi Homerem a Bartem), který však není „slepou“ linií, nýbrž se vyvíjí po celou dobu filmu souběžně s tématem ekologie.

První dějství vyvrcholí pohromou, kterou způsobí Homer a úprkem rodiny Simpsonových ze Springfieldu.

Druhé dějství se soustředí na „nový začátek“ života Simpsonových, zabydlí se na Aljašce a Homer s Marge zažehnají manželskou krizi. Zatím se ve

Springfieldu lidé bouří proti vládnímu opatření – město je uzavřeno v bání, neboť Springfield je nejznečištěnější oblastí. Když se vláda rozhodne město raději vyhodit do povětří (a nepřímo z televizního zpravodajství se o tom doví i rodina Simpsonových), přichází další krize. Marge s dětmi opouští Homera, který odjet nehodlá.

Třetí dějství je věnováno Homerovi, který musí nejprve najít chybu sám v sobě a poté hledá svoji rodinu a chce Springfieldu pomoci. To se mu po několika peripetiích podaří.

Předností výstavby celovečerního filmu je, že neztrácí tempo, které je charakteristické pro seriálovou epizodu. Struktura filmu vychází z uspořádání epizody a skutečně tak působí jako jedna velká epizoda, což je však lepší, než aby film vyzníval jako „slepenec“ několika epizod dohromady. Tím, že se tematická rovina filmu věnuje několika liniím souběžně a dává jim dostatek prostoru, je celovečerní délka dostatečně naplněna motivy a tedy ději.

Za stinnou stránkou filmu ale paradoxně lze považovat i toto výše zmíněné: *Simpsonovi ve filmu* totiž nepřicházejí s inovací, která by tak dlouho ohlašovanému (a vpravdě vytouženému) počínu příslušela. Srovnám-li výsledný dojem celovečerní podoby série *Simpsonovi* například s celovečerním filmem *Southpark: Peklo na zemi*, slabosti *Simpsonových ve filmu* se ještě zdůrazní. *Southpark: Peklo na zemi* sice variuje dílčí motivy série *Southpark*, využívá typického humoru a postav, přesto posouvá celovečerní podobu série „dál“. Téma, humor a i chování postav je vyhrocenější, formou navíc film dostává podobu velkolepého muzikálu. Dlouhodobé očekávání z celovečerního formátu *Simpsonových* by si zasloužilo ozvláštnění a právě i onu „vyhrocenější“ formu. *Simpsonovi ve filmu* ale nabídli pravý opak, specifická tendence k nekorektnosti zde byla snad až na téma americké politiky značně umírněna.

Nebudu-li se ale zaměřovat nyní na tematickou rovinu filmu, zůstává jeho výstavba, která (právě ve srovnání se *Southparkem: Peklem na zemi*) nepřichází s ničím novým, žádným ozvláštněním a, jak bylo v úvodu kapitoly představeno, dodržuje narativní strukturu epizod televizní série. Dokonce i



samotné finále zachovává spád vyřešení zápletky ve stylu deus ex machina typické pro sitcomy, z něhož si *Simpsonovi* (série) běžně dělají legraci.

Plynutí času se nijak neliší od jakékoliv epizody, což je však logické, neboť uvnitř epizody čas skutečně probíhá, zatímco v kontextu série nikoliv. *Simpsonovi ve filmu* tedy v sobě plynutí času obsahují, stejně jako sitcomový žánr (a tedy i *Simpsonovi*) se ve svém konci vracejí do původního stavu, tudíž všechno to, co se ve filmu odehraje na *Simpsonovi* jako takové nemá žádný vliv.

*Simpsonovi ve filmu* nevyužívají potenciál vedlejších postav, neboť se dramaturgicky drží výstavby typické pro celovečerní formu. Obyvatelé Springfieldu se zde doslova jen mihnou a v ději má větší roli pouze soused Flanders. Tvůrci se tak mohou věnovat důkladnějšímu vykreslení ústředních dějových linií a tedy i rodině Simpsonových.

Co se týče témat, *Simpsonovi ve filmu* neinovují obsahovou stránku, což lze přičíst na vrub skutečnosti, že se *Simpsonovi* vysílají od začátku 90. let a témata se nutně musejí opakovat. S tím dochází k recyklování dílčích motivů spojených s jednotlivými členy rodiny. Líza bojující za ekologii, Bartův ne-ideální vztah s otcem, důležitým motivem je opět manželská krize mezi Marge a Homerem... Tvůrci zjednodušeně řečeno zvolili cestu nevybočující z charakteru série, čímž sice nenarušili kontinuitu *Simpsonových*, ale vyhnuli se možnosti přijít s jiným náhledem na postavy, který by tolik proklamovaný snímek vyžadoval.

Jako zpestření se ukáže poněkud vyhrocená situace města Springfield, který se vinou ekologické katastrofy octne pod skleněnou bání, uzavřen od okolního světa. Obohacující je i změna prostředí, kdy se část příběhu odehrává v horách na Aljašce. Naopak poměrně rušivě působí úvodní (byť vtipná) sekvence, věnovaná *Itchy a Scratchy*. Slouží pouze k tomu, aby bylo znázorněno, že se odehrává na plátně, před nímž stane Homer a diví se, proč platit za něco, co může sledovat i doma. Jde o sebereflexivní prvek, bohužel příliš okatý, explicitní, jenž má upozornit na fakt, že tentokrát sledujeme ne epizodu, ale celovečerní film, ne v televizi, ale v kině.

## ZÁVĚR

O seriálu *Simpsonovi* existují články, jež se zabírají vždy konkrétním dílčím problémem/tématem, a publikace, kdy jde o antologie studií, opět vždy se zaměřujících jen na jediný problém/téma. Bylo mým cílem nabídnout monografickou studii, jenž by se pokusila dílčí poznatky, názory, pohledy a interpretace seriálu *Simpsonovi* zakomponovat do jediného textu. Za důležité pokládám začlenění tohoto seriálu mezi seriálovou tvorbu animovanou a také do kontextu televizních seriálů o americké rodině. Rozšíření o tento kontextový rámec, do něhož jsem seriál *Simpsonovi* zasadil, je vhodné pro úplnější vnímání jak tematické, tak i stylové a narativní roviny seriálu.

V první části, věnované kontextu vývoje amerického animovaného seriálu, jsem poukázal na (možné) vlivy, které *Simpsonovi* absorbovali, a také na jejich zásadní postavení v dějinách televizní tvorby. Umístění do hlavního vysílacího času totiž pro animovaný seriál, s výjimkou seriálu *Flintstoneovi*, nebylo vůbec obvyklé a s příchodem (a následným úspěchem) *Simpsonových* se tato praxe změnila a hlavní vysílací čas se „otevřel“ dalším animovaným seriálům. Kapitola (třetí část práce) o zobrazení rodiny se za pomoci rozšíření o kontext televizní tvorby v oblasti seriálů o americké rodině pokusila odkrýt množství stereotypů v seriálu *Simpsonovi*, daných jejich vazbami se seriály o rodinách z tzv. working class a vymezení se vůči seriálům o středostavovských rodinách. Nesoustředil jsem se však pouze jen na pojmenování typických znaků (např. otec v porovnání s manželkou a dětmi jako hlupák, neschopný poradit a vychovávat), ale souběžně s tím představoval jednotlivé členy rodiny Simpsonových. Výstupem této kapitoly mimoto byla i obhajoba prezentace rodiny Simpsonových, která ač nazývána jako disfunkční, nabízí obraz rodiny jakožto základní stavební jednotky státu, resp. základní jistoty a hodnoty ve společnosti.

K podobným závěrům, kdy seriál *Simpsonovi* primárně volí cestu kritiky, sarkasmu a zobrazování neduhů (např. víra, náboženství, justice...), jsem dospěl i v dalších kapitolách a poukázal na skutečnost, že i přes veškerou podvratnost, či právě díky ní, seriál *Simpsonovi* upozorňuje na dodržování

lidských hodnot, na nepodlomení se v boji s politickou korupcí a mocí, znázorňuje vítězství jedince v boji s institucemi apod.

Na základě těchto poznatků jsem pak mohl nabídnout interpretaci dalších témat, k nimž se však *Simpsonovi* stavějí mnohem skeptičtěji – jsou to například vzdělávací systém v USA, úroveň televize a její praktiky ve zkreslení informací. Na základně konkrétních příkladů ve spojitosti s vybranými postavami seriálu jsem také dospěl k závěru, že *Simpsonovi* narozdíl třeba od víry či rodinné soudružnosti zobrazují stáří výsostně jako objekt výsměchu, zdroje humoru.

Jak v části tematické analýzy, tak i analýzy narativu, několikrát upozorňuji a dokládám subverzivní povahu seriálu *Simpsonových*, respektive její silnou inklinaci k sebereflexi (ve spojitosti jak s televizním médiem obecně, tak i animovanými seriály v televizi, sitcomovým žánrem a *Simpsonovými samotnými*).

Jako dala práce *Simpsonovi* do vztahu s jinými animovanými seriály a jinými televizními seriály o rodině, tak jej začlenila i do žánru sitcomu. Tím pojmenovala pravidla, jimiž se při budování zápletky tvůrci řídí, pojmenovala tedy schémata se sitcomovým žánrem spojená. V porovnání s jinými sitcomy (např. s *Přáteli*) jsem se pokusil dokázat, že *Simpsonovi* typická schémata sitcomu dodržují zcela zásadově, současně si však úmyslným upozorňováním na ně z těchto schémat dělají legraci (např. „ztráta paměti“). Díky odkrytí toho, jak je seriál *Simpsonovi* narativně konstruován, jsem mohl posléze seriál porovnat s celovečerním snímkem *Simpsonovi ve filmu*, kde jsem se snažil zproblematizovat celkovou formu celovečerní podoby na základě podobnosti s podobou jednotlivé epizody.

Cílem práce tedy nebylo vytvoření komplexního uchopení seriálu *Simpsonovi*, nýbrž vytvoření monografie, která by poprvé přinesla ucelenější obraz tohoto seriálu. Jsem si vědom, že při strukturování práce do jednotlivých kapitol muselo dojít k vytvoření dílčích tematických částí, ne nepodobných vydaným sborníkovým publikacím. Snažil jsem se však o provázanost jed-

notlivých kapitol tak, aby vzájemně mezi sebou koexistovaly a i jejich uspořádání nebylo náhodné, nýbrž opodstatněné.

Při psaní této práce jsem také pochopitelně musel přistoupit na řadu kompromisů, vzdát se několika nabízejících se témat (jako třeba reflexe americké historie, roztrídění intertextuálních odkazů do kategorií na dílčí oblasti kultury, podrobnější typologii vedlejších postav atp.), nástinu historického vývoje samotného seriálu *Simpsonovi* či portrétům tvůrců. Tato selekce mi nedovolila nabídnout pohled na *Simpsonovi* „komplexní“, ale i tak dostatečně ucelený, široký. Nicméně díky koncepci této práce se otevírají možnosti k dalšímu bádání a rozšíření, což také bylo jedním z mých záměrů.

## **PRAMENY**

*Simpsonovi* (The Simpsons), 19 sezón (1989-2008)

*Simpsonovi ve filmu* (The Simpsons Movie, 2007), režie: David Silverman, scénář: James L. Brooks, Matt Groening, hudba: Hans Zimmer, střih: John Carnochan

**GROENING, M.** Interview with David Bianculli. *Fresh Air*. National Public Radio. 14. února 2003. Dostupné z: <  
<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1162008>> [cit. 4. ledna 2008]

## **LITERATURA**

Crusader Rabbit. *Toonpedia* [online]. Dostupné z <  
<http://www.toonopedia.com/crusader.htm>> [citováno 10.1.2008]

*Disneyland*. TV.com [online] Dostupné z  
<  
[http://www.tv.com/disneyland/show/6244/summary.html?q=&tag=search\\_results;more;2](http://www.tv.com/disneyland/show/6244/summary.html?q=&tag=search_results;more;2)> [cit. 13.1.08]

*Glorious Technicolor: An Illustratious Legacy Corporate History*.  
URL<<http://www.technicolor.com/NR/rdonlyres/A759DCE7-AA8A-45AB-BE9C-1BDF61FCC2DE/0/TechnicolorCorporateHistory090106.doc>> [cit. 4.1.2008]

*History of Felix*. Felix The Cat [online]. Dostupné z:  
<<http://felixthecat.com/history2.htm>> [cit. 4.1.2008]

Multimedia Panel: The 1941 Strike. *The Walt Disney Family Museum*. [online] Dostupné z  
<  
<http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/1941strike/mp/index.html>>  
[cit. 10.1.2008]

My Old Kentucky Home Production Information. *The Big Cartoon Database*. [online] dostupné z <  
[http://www.bcdb.com/cartoon\\_information/24964-My\\_Old\\_Kentucky\\_Home.html](http://www.bcdb.com/cartoon_information/24964-My_Old_Kentucky_Home.html)> [citováno 10.1.2008]

Phil Hartman, wife die in apparent murder-suicide. *CNN.com* [online] 28. 5. 1998. Dostupné z <  
<http://www.cnn.com/SHOWBIZ/TV/9805/28/hartman/>>

*Technicolor History at the American WideScreen Museum, Technicolor System 4, Glorious Technicolor 1932-1955.* Dostupné z: <<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor5.htm>> [cit. 4.1.2008]

The Making of The Simpsons. *Pick's Tribute To The Simpsons.* [online] Dostupné z <<http://www.synergizedsolutions.com/simpsons/creation.shtml>> [cit. 24. 1. 2008]

*Toonpedia – Felix the Cat* [online]. Dostupné z: <<http://felixthecat.com/history2.htm>> [cit. 4.1.2008]

TV Ratings: 1989-1990. *ClassicTVHits.com.* [online] Dostupné z <<http://classictvhits.com/tvratings/1989.htm>> [cit. 13.1.2008]

Ub Iwerks. *The Animated Cartoon Factory* [online]. Dostupné z: <<http://www.brianlemay.com/History/PEOPLE/iwerksub.html>>

Who Was Krusty Modeled After? *The Krusty the Clown Homepage.* [online] Dostupné z <<http://www.silverbox.com/krusty/debate1.html>> [cit. 10.2.2008]

**ABELE, R.** Digital Cartooning. *The Simpsons Folder.* [online] Dostupné z <<http://www.simpsonsfolder.com/library/digitalcartooning.html>> [cit. 24. 1. 2008]

**ALEXANDER, A.** The Flintstones. *The Museum of Broadcast Communications.* [online] Dostupné z <<http://www.museum.tv/archives/etv/F/htmlF/flintstones/flintstones.htm>> [cit. 13.1.08]

**ALLEN, E. V.** An Imperfect Ideal Family. *The Simpsons Archive.* [online], Stranford University, 2000. Dostupné z <<http://www.snpp.com/other/papers/ea.paper.html>> [cit. 29.1.2008]

**BATTAGLIO, S.** The Second Life of Brian. *TV Guide.* Květen 2005.

**BERTENS, H.N.** *Encyklopedie postmodernismu.* Brno: Barrister and Principal, 2005.

**BOOKER, M. K.** *Drawn to Television: Prime-Time Animation from The Flintstones to Family Guy (The Praeger Television Collection).* [s.l.] : Praeger Publisher, 2006. Introduction: A Very Brief History of Prime-Time Animation, s. x.

- BRADY, D.E.** Walter Lantz, Creator of Woody Woodpecker, Dies. *Los Angeles Times*. 23. března 1994. Dostupné z < <http://davidbrady.com/times/latlantz.html> > [cit. 10.1.2008]
- BUTLER, J.G.** Cartoons. *The Museum of Broadcast Communications*. [online] Dostupné z < <http://www.museum.tv/archives/etv/C/htmlC/cartoons/cartoons.htm> > [cit. 10.1.2008]
- BUTSCH, Richard.** *Thinking Outside The Box : A Contemporary Television Genre Reader*. Gary R. Edgerton, Brian G. Rose. Kentucky : The University Press of Kentucky, 2005.
- CLARK, K. R.** *The Simpsons* proves cartoons not just for kids. *Chicago Tribune TV Week*, 14. ledna 1990, s. 3-4.
- COLLETA, Ch.** Betty Boop. *St. James Encyklopedia of Pop Culture*. [online] 2002. Dostupné z: <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_g1epc/is\\_tov/ai\\_2419100117?lstp=se arch\\_sampler&lstp= search&lstp=external&lstp=other&lstw=1&lstw=search\\_results&lstp=body\\_middle](http://findarticles.com/p/articles/mi_g1epc/is_tov/ai_2419100117?lstp=se arch_sampler&lstp= search&lstp=external&lstp=other&lstw=1&lstw=search_results&lstp=body_middle)>
- COHEN, E.A.** Homer Simpsons: Classic Clon. *The Simpsons Archive*. [online] 1998. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/eac.paper.html> > [cit. 2.2.2008]
- COTTER, B.** The Television World Of Disney. *The Walt Disney Family Museum*. [online] Dostupné z < <http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/waltandtv/index.html> > [cit. 13.1.2008]
- DART, J.** Simpsons have soul. (Religious satire on The Simpsons show). *The Christian Century*. 31.1.2001. Dostupné z < <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-70368683.html> > [cit. 15.2.2008]
- EATON, M.** Television Situation Comedy. *Screen*. 19. 4. 1978, 61-89.
- ELM, S. J.** Are the Simpsons America's TV Family of the '90s? *TV Guide*. 17.3.1990, s. 7-8.
- FISKE, J.** *Television Culture*. Routledge, 1988.
- FLEW, T.** *The Simpsons: Culture, Class and Popular TV*. *Metro Magazine*. 1994, no. 97, s. 19.

- GARRISON, E.** A Reflection of Society and a Message on Family. *The Simpsons Archive*. [online] 2001. Dostupné z <  
<http://www.snpp.com/other/papers/eg.paper.html> > [cit. 29.1.2008]
- GOODMAN, M.** Going Swimmingly? - Part 1. *Animation World Magazine* [online]. 2005. Dostupný z  
<[http://mag.awn.com/index.php?&article\\_no=2720#](http://mag.awn.com/index.php?&article_no=2720#)>. [cit. 13. 1. 2008]
- GOODMAN, M.** Viva La Revolution. *Animation World Magazine*. [online] 21. července 2003. Dostupné z <  
[http://mag.awn.com/index.php?ltype=pageone&article\\_no=1809&page=1](http://mag.awn.com/index.php?ltype=pageone&article_no=1809&page=1) > [cit. 24. 1. 2008]
- GRAY, J.** *Watching With The Simpsons. Television, parody, and intertextuality*. New York, London: Routledge, 2006.
- GRIFFITHS, N.** America's First Family. *The Times Magazine*. 15.4.2000, vol. 5, no. 16, s. 27-28. Dostupný z  
<<http://www.snpp.com/other/articles/firstfamily.html>>. [cit. 29.1.2008]
- GROTE, D.** *The End of Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition*. Hamden, CN: Archon, 1983.
- HALL, D.** The Simpsons Producer Changes Animation Firms. *Los Angeles Times*. 21. ledna 1992. Dostupné z <  
<http://www.snpp.com/other/articles/animfirms.html> > [cit. 24. 1. 2008]
- HOROWITZ, J.** *Mmm... Television. A study of the audience of „The Simpsons“*. Rutgers University, 1999. Dostupné z <  
<http://www.snpp.com/other/papers/jh.paper.html> > [cit. 10.2.2008]
- HUTCHEON, L.** *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- IRWIN, W.** *Against Intertextuality*. Philosophy and Literature, 2004.
- JACHNIN, B.** *Walt Disney*. ČSFÚ, 1990, Praha. Vydání 1.
- KISKEN, T.** The Gospel of Homer. *Ventura Century Star*. 4. 9. 1999. Dostupné z <  
<http://www.snpp.com/other/articles/gospelofhomer.html> > [cit. 15.2.2008]
- KORDA, J.** Televizní žánry. *Cinepur*. 2004, roč. 14, č. 39, s. 20-23.
- KUBÍČEK, J.** *Úvod do estetiky animace*. Praha: Nakladatelství AMU, 2004. 110 stran.



- LYOTARD, J.-F.** *O postmodernismu*. Praha: Filosofia, 1993.
- MAREŠ, P.** Citát a aluze ve filmu. *Iluminace*. 1997, č.2. str. 5-11.
- MARKSTEIN, D.** MGM Studio Cartoons. *Toonpedia*. [online] Dostupné z <<http://www.toonopedia.com/mgm.htm>> [cit. 10.1.2008]
- McALLISTER, M.** The Simpsons. U.S. Cartoon Situation Comedy. *The Museum of Broadcast Communications*. [online] Dostupné z <  
<  
<http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/simpsonsthe/simpsonsthe.htm>  
> [cit. 13.1.2008]
- McDONALD, J.F.** *Don't Touch That Dial*. Chicago: Nelson-Hall, 1979
- MESKILL, C.** Through the Screen, into the School: Education, subversion, ourselves in The Simpsons . In *Discourse: studies in the cultural politics of education*. University at Albany, State University of New York : Routledge, 2007.
- MITTEL, J.** *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. 1. vydání. New York: Routledge, 2004. 256 stran.
- MONACO, J.** *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004. 740 stran.
- NELMES, J.** (ed) *An introduction to film studies*. New York: Routledge, 1999.
- PAVELKA, J.** *Kultura, média a literatura*. Brno: SVN, 2004.
- PAVELKA, J., POSPÍŠIL, I.** *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*. Brno: Nakladatelství Georgtown, 1993.
- PINSKY, M. I.** *The Gospel According to The Simpsons: The Spiritual Life of the World's Most Animated Family*. Westminster John Knox Press, 2001. 164 stran.
- RAITI, G.** The Disappearance of Saturday Morning. *Animation World Magazine*. [online] 2003. Dostupné z <  
<  
[http://mag.awn.com/index.php?ltype=pageone&article\\_no=1751&page=1](http://mag.awn.com/index.php?ltype=pageone&article_no=1751&page=1)  
>
- RHODES, J.** The Making of „The Simpsons“. *Entertainment Weekly*. [online] Dostupné z <  
<  
<http://www.ew.com/ew/article/0,,317407,00.html>> [cit. 24. 1. 2008]

- ROBINSON, B.** Making of The Simpsons. *The Simpsons Archive*. [online] Dostupné z < <http://www.snpp.com/guides/making.html> > [cit. 24. 1. 2008]
- ROMANOWSKI, W. D.** *Eyes Wide Open – Looking for God in Popular Culture*. Brazos Press, Grand Rapids, 2001.
- ROSENBERG, H.** Bart up to the bar in Fox's toonville world. *Los Angeles Times*. 29. ledna 1999.
- ROSENBERG, H.** Fox Does Have Standards—and Double Standards. *Los Angeles Times*. 2. 6. 1999. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/articles/foxstandards.html> > [cit. 15.2.2008]
- ROUSSEVE, D.** Portrait of a Heroic Family. *The Simpsons Archive*. [online] 2001. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/dr2.paper.html> > [cit. 2.2.2008]
- SATKIN, S.** The Simpsons as a Religious Satire. *The Simpsons Archive*. [online] 2001. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/ss.paper.html> > [cit. 15.2.2008]
- SHALDA, J.** Religion in The Simpsons. *The Simpsons Archive*. [online] 2001. Dostupné z < <http://www.snpp.com/other/papers/jsh.paper.html> > [cit. 15.2.2008]
- SITO, T.** *Drawing the Line: The Untold Story of the Animation Unions from Bosko to Bart Simpsons*. University Press of Kentucky, 2006. 425 stran.
- SITO, T.** The Disney Strike of 1941: How It Changed Animation and Comics. *Animation World Magazine*. [online] 19. července 2005. Dostupné z < [http://mag.awn.com/index.php?type=pageone&article\\_no=2562#](http://mag.awn.com/index.php?type=pageone&article_no=2562#) > [cit. 10.1.2008]
- SITO, T.** The Late, Great, 2D Animation Renaissance – Part 1. *Animation World Magazine*. [online] Dostupné z < [http://mag.awn.com/index.php?&article\\_no=3155#](http://mag.awn.com/index.php?&article_no=3155#) > [cit. 13.1.2008]
- SNYDER, J. S.** Delving Deep „Simpsons“ Universe. *New York Sun*. 17. 12. 2007. Dostupné z < [http://en.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Moleman](http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Moleman) > [cit. 15.2.2008]
- SOLOMON, Ch.** *Enchanted Drawings: The History of Animation*. [s.l.] : Random House Value Publishing, 1964. Revised edition .

**SOLOMON, Ch.** *Mickey Mouse the Post-War Era*. The Walt Disney Family Museum. [online] Dostupné z <  
<http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/mickeymousepostwar/index.html> >  
[cit. 10.1.2008]

**SOLOMON, Ch.** The Golden Age of Mickey Mouse. *The Walt Disney Family Museum* [online]. Dostupné z:  
<<http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/mickeymousegoldenage/index.html> > [cit. 4.1.2008]

**SOLOMON, Ch.** The Disney Studio At War. *The Walt Disney Family Museum*. [online] Dostupné z  
<  
<http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/studioatwar/index.html> >  
[cit. 10.1.2008]

**SPIGEL, L.** Family On Television. *The Museum of Broadcast Communications*. [online] Dostupné z <  
<http://www.museum.tv/archives/etv/F/htmlF/familyontel/familyontel.htm> >  
[cit. 28.1.2008]

**STRIKE, J.** King of the Hill: Adult Animation Returns. *Animation World Magazine*. [online] Dostupné z <  
[http://mag.awn.com/index.php?&article\\_no=3155](http://mag.awn.com/index.php?&article_no=3155) > [cit. 17.1.2008]

**SZCZEPANIK, P.** Intermedialita. *Cinepur*, 2002, č. 22. Dostupné z  
< <http://www.cinepur.cz/article.php?article=5> > [cit. 25.2.2008]

**ŠŤASTNÁ, B.** Co je to sitcom? *Film a doba*, 2001, roč. 47, č. 2, str. 81-86.

**THOMPSON, K., BORDWEL, D.** *Dějiny filmu : Přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha : AMU / Lidové noviny, 2007.

**VOGL, B.** The Simpsons And Their World – A Mirror Of American Life? *The Simpsons Archive*. [online] 2001. Dostupné z <  
<http://www.snpp.com/other/papers/bv.paper.html> >

**WELSCH, W.** *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP, 1993.

**WERTHEIM, L. M.** The Law of the Simpsons. *The Simpsons Archive*. [online] 2003. Dostupné z <  
<http://www.snpp.com/other/articles/lawsimpsons.html> >

**WITHALM, G.** Von Duchon, Kiderwagen und Lüfungsschächten. Methoden des Verweisens im Film. *Zeitschrift für Sémiotik*. 14, 1992. str. 202, 210-219.

**ZOGLIN, R.** Home Is Where the Venom Is. *Time*. 16.4.1990, s. 86.

## SEZNAM CITOVANÝCH SERIÁLŮ A CELOVEČERNÍCH FILMŮ

1001 Arabian Nights (USA, 1959, r.: Jack Kinney)  
Addams Family, The (USA, 1964)  
Adventures of Ozzie & Harriet, The (USA, 1952)  
All in the Family (USA, 1971)  
All That Jazz (USA, 1979, r.: Bobb Fosse)  
Alvin Show, The (USA, 1961)  
Amazing Stories / Neuvěřitelné příběhy (USA, 1985)  
An American Family (USA, 1973)  
Andy Pandy (VB, 1950)  
Aqua Teen Hunger Force (USA, 2000)  
Back to the Future / Návrat do budoucnosti (USA, 1985, r.: Robert Zemeckis)  
Batman (USA, 1992)  
Beavis and Butt-head (USA, 1993)  
Betty Boop (USA, 1932)  
Bewitched (USA, 1964)  
Big Valley, The (USA, 1965)  
Bonanza (USA, 1959)  
Brady Bunch (USA, 1969)  
Brak Show, The (USA, 2000)  
Casper the Friendly Ghost (USA, 1945)  
Capitol Critters (USA, 1992)  
Care Bears (USA, 1985)  
Citizen Kane / Občan Kane (USA, 1941, r.: Orson Welles)  
Cosby Show (USA, 1984)  
Courage the Cowardly Dog (USA, 1999)  
Cow and Chicken (USA, 1997)  
Critic, The (USA, 1994)  
Crusader Rabbit (USA, 1949)  
Dallas (USA, 1978)  
Dexter's Laboratory / Dexterova laboratoř (USA, 1996)  
Disneyland (USA, 1954)  
Donna Reed Show, The (USA, 1958)  
Duckman (USA, 1994)  
Duck Tales / My z Kačerova (USA, 1987)  
Dynasty / Dynastie (USA, 1981)  
Eight is Enough (USA, 1977)  
E.T. the Extra-Terrestrial / E.T. Mimoszemšťan (USA, 1982, r.: Steven Spielberg)  
Fairly OddParents (USA, 2001)  
Family Affair (USA, 1966)  
Family Dog (USA, 1993)  
Family Guy (USA, 1999)

Family Guy Presents: Stewie Griffin – The Untold Story (USA, 2005, r.: Pete Michels)  
 Father Knows Best (USA, 1954)  
 Felix the Cat (USA, 1960)  
 Fish Police (USA, 1992)  
 Flintstones / Flintstoneovi (USA, 1960)  
 Flowers and Trees (USA, 1932, r.: Burt Gillett)  
 Freaks / Zrůdy (USA, 1932, r.: Tod Browning)  
 Friends / Přátelé (USA, 1994)  
 Futurama (USA, 1999)  
 Futurama: Bender's Big Score (USA, 2007, r.: Dwayne Carey-Hill)  
 Gandhi / Gándhi (VB / Indie, 1982, r.: Richard Attenborough)  
 Goddess of Spring, The (USA, 1934, r.: Wilfred Jackson)  
 Goldbergs (USA, 1949)  
 Gummy Bears, The / Gumídci (USA, 1985)  
 Gulliver's Travels (USA, 1939, r.: David Fleischer)  
 He-Man and the Masters of the Universe (USA, 1983)  
 Here's Lucy (USA, 1968)  
 Home Movies (USA, 1999)  
 Honeymooners (USA, 1952)  
 How the Grinch Stole Christmas! (USA, 1966, r.: Chuck Jones, Ben Washam)  
 Huckleberry Hound Show, The (USA, 1958)  
 I Love Lucy (USA, 1951)  
 I Married Joan (USA, 1952)  
 Invader ZIM (USA, 2001)  
 Jaws / Čelisti (USA, 1975, r.: Steven Spielberg)  
 Jeffersons, The (USA, 1975)  
 Jetsons, The (USA, 1962)  
 Johnny Bravo (USA, 1997)  
 Julia (USA, 1968)  
 Karate Kid (USA, 1984, r.: John G. Avildsen)  
 Kate and Allie (USA, 1984)  
 King of the Hill / Tatík Hill a spol. (USA, 1997)  
 Krazy Kat (USA, 1963)  
 Lady and the Tramp / Lady a Tramp (USA, 1955, r.: H. Luske, W. Jackson)  
 Leaver It to Beaver (USA, 1957)  
 Little Big Man / Malý Velký Muž (USA, 1970, r.: Arthur Penn)  
 Little House on the Praire (USA, 1974)  
 Living Single (USA, 1993)  
 Mama (USA, 1949)  
 Married ... with the Children / Ženatý se závazky (USA, 1987)  
 Mary Tyle Morre, The (USA, 1970)  
 Matty's Fundy Funnies (USA, 1959)  
 Maude (USA, 1972)  
 Melrose Place (USA, 1992)

Mister Bug Goes to Town (USA, 1941, r.: Dave Fleischer)  
 Mr. Magoo (USA, 1949)  
 Murphy Brown (USA, 1988)  
 My Little Pony Tales (USA, 1992)  
 My Old Kentucky Home (USA, 1926)  
 My Three Sons (USA, 1960)  
 Nu pogodi! / Jen počkej! (SSSR, 1969)  
 One Day at a Time (USA, 1975)  
 One Hour in Wonderland (USA, 1950, r.: Robert Florey)  
 Pac-Man (USA, 1982)  
 Popey / Pepek námořník (USA, 1956)  
 Powerpuff Girls (USA, 1998)  
 Puss Gets The Boot / Jak kočka dostala padáka (USA, 1940)  
 Red Hot Ridding Hood (USA, 1943, r.: Tex Avery)  
 Ren & Stimpy Show, The (USA / Kanada, 1991)  
 Road Runner Show, The (USA, 1966)  
 Robocop (USA, 1987, r.: Paul Verhoeven)  
 Rocky (USA, 1976, r.: John G. Avildsen)  
 Roseanne (USA, 1988)  
 Ruff & Reddy Show, The (USA, 1957)  
 Ryhlá rota / Chip 'n Dale Rescue Rangers (USA, 1989)  
 Saturday Supercade (USA, 1983)  
 Seinfeld (USA, 1989)  
 Silly Symphonies (USA, 1929)  
 Sleeping Beauty / Šípková Růženka (USA, 1959, r.: Clyde Geronimi) Snow  
 White and the Seven Dwarfs / Sněhurka a sedm trpaslíků (USA, 1937, r.:  
 David Hand)  
 Song of the South (USA, 1946, r.: Wilfred Jackson)  
 Space Ghost: Coast to Coast (USA, 1994)  
 SpongeBob SquarePants (USA, 1999)  
 South Park / Městečko South Park (USA, 1997)  
 South Park: Bigger Longer & Uncut / South Park: Peklo na zemi (USA,  
 1999, r.: Trey Parker)  
 Steamboat Willie (USA, 1928, r.: Ub Iwerks, Walt Disney)  
 Terminator, The / Terminátor (USA, 1984, r.: James Cameron)  
 Tom and Jerry / Tom a Jerry (USA, 1965)  
 Tom and Jerry Kids Show (USA, 1990)  
 Top Cat / Kočičí banda (USA, 1961)  
 Tracy Ullman Show, The (USA, 1987)  
 Transformers (USA, 1984)  
 Victor Through Air Power (USA, 1943, r.: H.C. Potter, Jack Kinney, Clyde  
 Geronimi, James Algar)  
 Waltons, The (USA, 1972)  
 Webster (USA, 1983)  
 Woody Woodpecker Show, The (USA, 1957)

## Summary

A plenty of journal articles and naturally a great number of web servers deal with a phenomenon of animated sitcom the Simpsons. But in fact a serious literature dealing with this issue is much less. My thesis reflects these texts and tries to show their mutual relations. I used contemporary texts as a starting point for finding real examples and creating complex and often surprising conclusions.

My thesis consists of five main parts:

The first one offers a view on a developing American animated series and is incorporated into the context both thematically and as for its animation style.

The second part is an introduction to an animation style issue. It uncovers basic aesthetic and technological relations, connected with an animated movie. It also pointed out two different trends (full animation vs. Limited animation). At the end of this part we can find an analysis of style of animation in the Simpsons sitcom.

The third one introduces basic themes of the sitcom. The emphasis is put on my conclusions and certain examples. Simultaneously with the themes there are descriptions of important protagonists of the sitcom.

The most comprehensive third part is divided into the main themes human rights, human values and violence in the sitcom. We can also find problems of "TV inside a TV". I mention then a reflexion of TV news (e.g. TV reporting, show) and film in this chapter. The following chapter uncovers a way of the Simpson's presentation of political, judicial and police power.

The biggest emphasis is put on the chapter describing typology of the main heroes (members of the Simpsons family) and an historical overview of TV sitcoms dealing with families and also uncovers schemes and stereotypes of the Simpsons.

The third part deals with issues such as: faith and religion, oldness and education. There is also mentioned a way of depicting violence.



The fourth part, called The Analysis of Narrativity, put the Simpsons into the particular TV genre (sitcom) and makes clear schemes and typical elements in a relation with the Simpsons. After this introduction to a narrativity of the Simpsons I elaborated on integration of the Simpsons to postmodern tendencies. A theoretic view on intertextuality comes after the introduction followed by actual examples of an intertextuality used in the Simpsons.

The last part of my thesis is targeted on a comparison of the film "The Simpsons in a movie" and the sitcom "The Simpsons".

A goal of this thesis is to create a comprehensive monographic study integrating many texts from different sources, confronted them mutually and at the same time allows me to determine my own view on mentioned themes and problems.

## ANOTACE

<b>Jméno a příjmení:</b>	Bc. Lukáš Gregor
<b>Katedra:</b>	divadelních, filmových a mediálních studií
<b>Vedoucí práce:</b>	Mgr. Jakub Korda
<b>Rok obhajoby:</b>	2008

<b>Název práce:</b>	Pod střechami Springfieldu <i>Simpsonovi</i> – kontext a analýza stylu, témat a narativu
<b>Název v angličtině:</b>	Under Roofs of Springfield <i>The Simpsons</i> - Context And An Analysis Of Style, Themes And Narrativity
<b>Anotace práce:</b>	Pojednání o seriálu <i>Simpsonovi</i> v kontextu tvorby amerických animovaných seriálů a televizních seriálů o americké rodině. Důraz je kladen na analýzu stylu a vybraných základních témat prostupujících seriálem. Součástí je i analýza narativu podléhajícího žánrovým schémátům televizního sitcomu a komparace seriálu s celovečerním filmem <i>Simpsonovi ve filmu</i> .
<b>Klíčová slova:</b>	americký animovaný film; narativ; intertextualita; <i>Simpsonovi</i> ; sitcom; televizní prime-time animované série
<b>Anotace v angličtině:</b>	An essay about <i>The Simpsons</i> in context of American animated series and television series about family. This work puts accent on analysis of style and basic themes. Part of the work is also an analysis of narrativity, which underlies genre schematics of television sitcom, and comparison <i>The Simpsons</i> with <i>The Simpsons Movie</i> .
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	American animated film; narrativity; intertextuality; <i>The Simpsons</i> ; sitcom; television prime-time animated series
<b>Přílohy vázané v práci:</b>	
<b>Počet titulů použité literatury</b>	89
<b>Rozsah práce:</b>	130 stran
<b>Jazyk práce:</b>	čeština