

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra žurnalistiky

**ZPŮSOBY ZOBRAZOVÁNÍ ŽENSKÝCH HRDINEK
V KRIMINÁLNÍCH SERIÁLECH VYSÍLANÝCH NA
ČESKÝCH KOMERČNÍCH TV STANICÍCH**

Magisterská diplomová práce

Iveta JANSOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Zdenek SLOBODA

Olomouc 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem příloženou práci „Způsoby zobrazování ženských hrdinek v kriminálních seriálech vysílaných na českých komerčních TV stanicích“ vypracovala samostatně a použité zdroje jsem uvedla v seznamu pramenů a literatury.

Celkový počet znaků práce (bez poznámek pod čarou a seznamů zdrojů) činí 178 993.

V Olomouci dne

Podpis:

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Mgr. Zdenku Slobodovi za trpělivé vedení a inspirující zázemí. Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Evě Chlumské a Mgr. Marku Lapčíkovi, Ph.D. za podnětné konzultace. V neposlední řadě mé díky patří Bc. Zdence Burešové a Bc. Věře Bartalosoové za neúnavné diskuse nad prací, které mě vedly k jejímu dokončení.

Název práce: Způsoby zobrazování ženských hrdinek v kriminálních seriálech vysílaných na českých komerčních TV stanicích

Anotace

Již od počátku televizního vysílání byla pozice ženských hrdinek v jeho obsazích nelehká. I tato práce se zaměřuje na způsoby zobrazování (typy) ženských postav, a to v policejním dramatu, subžánru kriminálních seriálů, tedy jednoho z nejmáskulinnějších žánrů vůbec. Práce se konkrétně snaží o nalezení typů, kterých hrdinky současných policejních dramát nabývají. Výsledkem práce je terminologicky a významově nová typologie těchto hrdinek. Práce k dosažení konečné typologie využívá metody zakotvené teorie, jelikož ta byla nejen svou flexibilitou, a tedy prostorem pro utvoření nových typů a znovu zachycování jejich nuancí v procesu, pro výzkum nejvhodnější. V analytické části práce představuje jednotlivé typy (celkem 13), charakterizuje je a snaží se o jejich explanaci v kontextu tezí sociálního a genderového konstruktivismu.

Klíčová slova: policejní drama, maskulinity, femininity, typy hrdinek

Title: The image of female protagonists in crime series broadcast on Czech commercial TV stations

Anotation

From the beginning of the television broadcast, the position of female characters in its content has been problematic. Thus, this thesis focuses on the ways of portrayal of female characters in police drama, subgenre of crime series, which was and still is one of the most masculine genres ever. The aim is to discover types (of representation) of heroines in the contemporary police dramas. The thesis results in a new typology of those representations/heroines. To reach the aim, the method of grounded theory was used in the thesis. This method was found the most suitable due to its flexibility. In the analytical part of the thesis, the 13 newly discovered types are presented, described and explained in the context of a social and gender constructivism.

Key words: police drama, masculinity, femininity, types of heroines

OBSAH

1. Úvod.....	8
2. Teoretická východiska a dosavadní poznatky	11
2.1 Televize, krimi a policejní drama.....	11
2.1.1 Televizní krimi / policejní drama	12
2.1.2 Televizní krimi a „jeho ženy“	13
2.1.2.a Televize a ženy obecně.....	13
2.1.2.b Ženy v prostředí kriminálních seriálů	15
2.2 Konstruktivismus	21
2.2.1 Sociální konstrukce reality	21
2.2.2 Mediální a naratologický konstruktivismus	23
2.3 Feminity a maskulinity (genderová fluidita)	24
3. Metodika práce a získání vzorku.....	29
3.1 Vzorek	29
3. 1. 1 Postupy získání vzorku.....	29
3. 1. 2 Konečná podoba korpusu	31
3.2 Metodika a sledované proměnné	33
3.2.1 Zakotvená teorie (grounded theory)	33
3.2.2 Sledované proměnné a průběh analýzy	35
4. Analytická část - typologie ženských hrdinek.....	39
4.1.1 Kriminalistka profesionálkou	40
4.1.2 Kriminalistka vědkyní a policistkou	42
4.1.3 Kriminalistka šéfkou	44
4.1.4 Kriminalistka matkou a dcerou	49
4.1.5 Kriminalistka velkou / malou sestrou.....	53
4.1.6 Kriminalistka nejlepší přítelkyní / „buddy“	55

4.1.7 Kriminalistka volavkou	59
4.1.8 Kriminalistka obětí	62
4.1.9 Kriminalistka „kyborgem“	66
4.1.10 Kriminalistka „lesbou“	69
4.1.11 Kriminalistka „butch“ / „femme“ ženou	72
4.1.12 Kriminalistka „mužem“	78
4.1.13 Kriminalistka a minoritní typy	80
4.1.13.a Kriminalistka partnerkou	81
4.1.13.b Kriminalistka postavou alternativního světa	81
4.1.13.c Kriminalistka mravně-sociální altruistkou	82
5. Závěr	83
6. Seznam zkratk	87
7. Použité prameny	88
8. Seznam použité literatury	92

1. ÚVOD

Televizní médium prošlo od doby svého vzniku významnými technickými, strukturními, formátovými, institucionálními i dalšími změnami. Za tuto dobu (od padesátých let dvacátého století) se změnil i způsob toho, jak lidé televizi (dále také TV) sledují, vnímají a dokonce ovlivňují. Televizní současnost je teoretiky nazývána různě, ať se jedná o to post-flow TV/post-network TV (Butler, 2007), či éru mnohosti (Ellis, 2000), tyto pojmy v zásadě naznačují velice podobné skutečnosti. Mezi ně patří především zvýšená interaktivita diváků a média, vysoká konkurence mezi samotnými stanicemi a v neposlední řadě zvyšování počtu platform, na kterých se může příjem nejen TV odehrávat. Přese všechny změny a příchod technologií modernějších (př. internet) je podle Lyn Spiegel (2004) televize i nadále (celosvětově) podstatným zdrojem zábavy (stejně jako informací a dalších, pozn. I. J.) Stále trvající význam televizního média potvrzuje právě i akademický zájem o něj, na tradice literárních, divadelních a filmových studií tak navazují nověji i televizní studia (TV Studies¹).

Spolu s vývojem vlastního média se logicky měnily a mění i vysílané obsahy, dochází k rozmanitému žánrovému a formátovému růstu. Televizní žánry bývají podle vztahu k realitě děleny na fikční (drama, komedie, melodrama) a faktuální (zpravodajství, publicistika, dokumenty atp.) Pro fikční televizi je jedním z nejtypičtějších formátů televizní seriál. Přestože se práce zabývá subžánrem kriminálních seriálů, policejním dramatem (viz dále), který mnohem více odpovídá definici pojmu série², bude i nadále v textu užíváno termínu seriál. Pro účely díla tato distinkce (série a seriálu) není natolik podstatná, aby musela být striktně vymezena.

V rámci žánrového a formátového rozvoje dochází rovněž ke změnám v míře prostoru poskytovanému účinkujícím různým pořadům. Jedná se zde především o poměr mužů a žen, který byl vždy společensky i kulturně problematický (viz dále). Současná televize jistě poskytuje velice pestrou paletu fiktivních postav, která dalece přesahuje možnosti v počátcích televizního vysílání. Není ale třeba zastávat příliš optimistická stanoviska, jelikož sice dochází

¹ Pro více informací o vzniku a východiscích televizních studií viz Butler, 2007.

² Jakub Korda vymezuje sérii takto: „V sérii, podobně jako v seriálu, jsou hlavní protagonisty či protagonisté divákovi dobře známi. Série ve své čisté podobě operuje s vyprávěním, které působí svébytně na úrovni jedné epizody – na začátku je stanovena nová narativní hádanka, klíčová pro danou epizodu, v závěru je tato hádanka zodpovězena. (...) Je-li pro vyprávění televizní série typické grafické znázornění v kruhu (vyprávění se z bodu A vrací zpět do bodu A), pro postavu je typické statické spočívání v bodu A, od expozice první epizody až do uzavření celé série.“ (Korda, 2011: 33)

k postupnému zlepšování situace zobrazování ženských postav³, ale zdaleka se nejedná o stav rovnocenný s postavami mužskými. Snahy o vyrovnanější zobrazování hrdinů a hrdinek, typické pro některé současné produkty, jsou stále znovu a znovu pokoušeny, neboť s příchodem novějších možností (technických, žánrových atp.) se zákonitě vynořují i nové výzvy, kterým je nutno čelit. Jednou z více problematických oblastí zobrazování ženských hrdinek byly a jsou kriminální a akční žánry, kde tyto hrdinky zpočátku jen těžko nacházely místo, a to samozřejmě nejen v televizním, ale mnohem dříve i v literárním a filmovém kontextu.

Cílem předkládané práce je v návaznosti na předchozí tvrzení nalézt to, jak je s ženskými hrdinkami zacházeno právě v kriminálních seriálech, což bude učiněno nalezením a zaznamenáním způsobů zobrazování těchto hrdinek. V konkrétním kontextu a provedení této práce jsou způsoby zobrazování hrdinek chápány jako typy vyskytujících se ženských protagonistek. Výsledkem díla by pak měla být, v závislosti na hledání a pozorování typů, významově a terminologicky nová typologie ženských postav současných kriminálních seriálů, která na způsoby zobrazování hrdinek poukazuje a v ideálním případě je rovněž vysvětluje.

Důvodem tohoto zacílení práce je snaha postihnout existující rozmanité typy hrdinek, které doposud nebyly ve svém celku akademicky popsány. Tato rozmanitost se projevuje tím, že vedle neutrálních zobrazení žen jako členek policejních, právnických a detektivních týmů se objevují i případy výjimečných zobrazení. Příkladem může být nápadné zdůrazňování ženskosti hlavní hrdinky kriminálního seriálu *The Closer*. Pozornost poutající je i neúspěch cele ženských vyšetřovacích kolektivů u publika a následné stažení seriálů z vysílání – př. *The Woman's Murder Club*. Výjimku tvoří jeden z nejsledovanějších seriálů kabelových televizí současnosti, jediný kriminální seriál se dvěma hlavními hrdinkami *Rizzoli & Isles*. Ojedinelým seriálem přítomnosti je rovněž *The Killing*, který pracuje s hlavní hrdinkou naprosto se vymykající běžnému zobrazení ženských hrdinek (viz dále).⁴ Zmíněná

³ Zlepšováním situace je myšleno zvyšování počtu žen, jejich kvality a komplexnosti – podrobněji viz 2.1.2.

⁴ Hlavní postava – policistka Sarah Linden – je portrérována jako svéhlavá žena, která naprosto rezignuje na úpravu svého zevnějšku. Běžně obléká volný svetr, jednoduše svázané vlasy a nenosí make-up. Zároveň má problém se svou rolí matky, neboť jen těžce spojuje svou práci a osobní život. Zdá se tedy, že ideální krása jako z módní přehlídky už nemusí být zásadní charakteristikou ženské postavy. Stejně tak je tomu u stereotypního vnímání ženy jako primární a dobré pečovatelky.

neobyčejnost a rozličnost hrdinek současnosti byly jedněmi z nejdůležitějších inspiračních zdrojů pro napsání této práce.

Jak vyplývá z předchozího odstavce, velice podstatnou složkou zobrazování ženských hrdinek v seriálech (ale i dalších mediálních produktech) je míra femininity, kterou jsou obdařeny. Nuance pohybu žen na škále mezi femininitami a maskulinitami jsou pro práci jedny z nejpodstatnějších sledovaných proměnných a zároveň jsou stavebními prvky některých typů. Výsledná typologie by měla posléze posloužit jako mapa současných typů ženských hrdinek objevujících se v policejních dramatech a postihnout tak mnohé typologické danosti i zvláštnosti. Typologie by mohla rovněž posloužit jako výzkumný nástroj pro kvantitativní výzkumy s příbuzným zájmovým polem.

Práce ve svých úvodních částech poukáže na pozici televizního média v současném západním sociokulturním klimatu. Poohlédne se do minulosti na způsoby zobrazování ženských postav v televizi a podrobně zaměří se na specifickou existenci žen v kriminálním žánru. Teoretickými východisky pro ni budou především sociální konstruktivismus a v jeho tradici i pojetí genderové tematiky. Dále bude představena metodika práce s použitím metody zakotvené teorie a v neposlední řadě výsledky analytické části, jejímž východiskem by měla být zmiňovaná typologie ženských hrdinek v současných policejních dramatech. Jednotlivé typy by měly být ideálně popsány a vysvětleny, a to z hlediska způsobů jejich vytváření a případného rozkládání (viz dále). Závěrečná sekvence poslouží jako prostor kritické reflexe provedené výzkumné práce a konstatace dosažených výsledků.

2. TEORETICKÁ VÝCHODISKA A DOSAVADNÍ POZNATKY

Úvod práce představil zejména své cíle a krátce naznačil obsah následujících kapitol. Aktuální (druhá) kapitola se věnuje teoretickému zasazení a inspiračním konceptům díla.

Podloží předkládané práce je vybudováno na několika teoretických pilířích. V první řadě bude nezbytně vymezen kriminální seriál ve specifickém pojetí, které odpovídá definici tzv. policejního dramatu. Tím bude nastaveno jedno z kritérií výběru jednotek do výzkumného vzorku. Mimo vydefinování policejního dramatu bude stručně a obecně nahlédnuto do minulosti zobrazování žen v televizním vysílání, spolu s tímto náhledem budou zmíněna i některá tematicky relevantní díla feministické kritiky. Nicméně bližší pozornost bude věnována pouze fenoménu výskytu žen v kriminálních seriálech. Dalšími z opěrných bodů budou teoretická východiska sociálního konstruktivismu, opomenuty nebudou ani konstruktivismy mediální a naratologický. V rámci představení konstruktivistických tezí bude zároveň rozvíjena tematika stereotypu jako potenciálně možného úkazu v analyzovaných materiálech. V konstruktivistické tradici bude obdobně chápán i gender, další stěžejní koncept díla. V souvislosti s pojmem gender půjde práci především o zdůraznění nutnosti hovořit o maskulinitách a feminitách a ne maskulinitě a feminitě. Užívání plurálu odpovídá mnohosti a fluiditě obou. Následující podkapitoly se již podrobně věnují nastíněným tématům.

2.1 Televize, krimi a policejní drama

Sledování televize ve smyslu, jak o něm píše David Morley (1992) či Roger Silverstone (1994), zjednodušeně tedy činnosti, jíž se účastní celá rodina, a která je typická svou mocí strukturace času a prostoru domácností, nemusí nutně reflektovat současné televizní praktiky. Již v úvodu bylo upozorněno na zásadní proměnu televizního média od doby jeho vzniku. Obdobně byla řešena změna příjmu mediálních obsahů, která je díky technické dostupnosti současnosti multiplatformová. Příjmem mediálních obsahů na různých platformách (vedle televizorů také notebooky, chytré telefony atp.) se sice diváci odklánějí od původního modelu sledování, ovšem podstatný je fakt, že tyto obsahy i nadále přijímají, a to dokonce s mnohem větší kontrolou nad způsobem samotného příjmu z hlediska časového i prostorového.⁵ Hovořit

⁵ Nemusí být na určitém místě v určitém čase, aby mohli zhlédnout svůj oblíbený pořad, naopak si díky možnosti uložení obsahu či jeho získání z jiných zdrojů (např. internetu) mohou svůj program sestavovat zcela libovolně.

o televizních seriálech a jejich možných dílčích významech je proto i v dnešní době zcela legitimní, neboť si ke svým příjemcům cestu stále nacházejí, přestože se tak nemusí striktně díť skrze televizní obrazovku situovanou ve středu obývacího pokoje.

2.1.1 Televizní krimi / policejní drama

Žánr televizního krimi se stejně jako ostatní žánry proměňoval s dobou. Bylo by obtížné nalézt jednoduché schéma charakterizující všechny jednotliviny spadající do celku kriminálních seriálů. Lze ovšem vysledovat velice obecnou a jednoduchou kostru, která sice může být v každém novém užití rozvíjena a variována, přesto ale ve svých základech zůstává popsateľná. Casey (2003: 59) za stavební prvky kriminálního žánru považuje počáteční narušení sociálního statu quo (většinou způsobeného kriminálními živly), o jehož napravení se snaží ochránci práva (policisté či jiní vyšetřovatelé). Z konfliktu mezi policisty a kriminálníky vznikají třecí plochy tvořící příběhové napětí. Děj běžně vrcholí odhalením pachatele, případně explicitním dopadením zločinců. Podrobný výčet a popis zásadních (amerických) kriminálních seriálů a jejich formálních i žánrových proměn (chronologicky řazený od padesátých let do současnosti) poskytuje Douglas Snauffer v díle *Crime Television* (2006).

Kriminální seriály bývají často nazývány policejními seriály. Pro potřeby této práce bylo zvoleno specifičtější a výmluvnější vymezení prostřednictvím subžánru TV krimi, policejního dramatu, jak jej definuje Jakub Korda (2011). Toto vymezení je jednou z determinant následného výběru seriálů a analytického zájmu o ně. Samotný pojem policejní drama je jednotkou Kordovy vlastní taxonomie⁶, jak sám píše: „...*neexistuje jednotné ustavení názvů jednotlivých kategorií a podkategorií...*“ (Korda, 2011: 39) Policejní drama pak v jeho vymezení stojí vedle dalších subžánrů, kterými jsou detektivní drama, soudní a právnické drama, gangsterské a mafiánské drama, vězeňské drama a různé hybridizované formy kriminálních seriálů. (Ibidem: 50) Omezení na policejní drama a vynechání dalších zmiňovaných subžánrů bylo provedeno z důvodů formátové proměny kriminálních seriálů, jež nastala v roce 2000 (podrobně viz 3.1.1 – podmínky pro sběr vzorku), a tedy mnohem větší rozmanitosti pracovních pozic, které se v policejních dramatech mohou objevovat. Soudní,

⁶ Tuto taxonomii vytvořil s důrazem na dva určující prvky kriminální fikce, a to „*centrální roli zločinu v jeho různých procesuálních fázích (...) a přítomnost postav angažovaných v těchto aktivitách v centrálních rolích vyprávění.*“ (Korda, 2011: 41) Jako zmíněné fáze je možné vnímat jak páchaní zločinu, tak jeho vyšetřování. Podobně je to s postavami, kteréžto, zjednodušeně řečeno, zahrnují zločince i vyšetřovatele.

detektivní, právnícká, gangsterská a další dramata sice také pracují s některými profesemi objevujícími se v policejním dramatu (například policisté), ovšem jejich specifikace: detektivní (detektiv „amatér“), právnícké (soudní síň, právnícká kancelář a legislativní procesy) či hybridizované drama (většinou míšení se sci-fi) atp. mohou být ze své subžánrové podstaty vůči prostoru k některým postavám (soudní lékař, forenzní specialista, balistik a další) reduktivní.

Hrdiny policejního dramatu mohou být uniformovaní i neuniformovaní policisté, forenzní specialisté a další specialisté / pomocníci, kteří jsou k policii vázání nějakým pracovním kontraktem. Zatímco identifikace uniformovaného (předpisová uniforma; pozn. I. J.) a neuniformovaného policisty (poznatelné např. podle odznaku; pozn. I. J.) je poměrně jednoduchá, charakteristika pomocných expertů nemusí být jednoznačná. Zásadní je pro takového experta jeho odbornost a profesionalita, konkrétně v oblasti některé z věd přírodních nebo společenských. Mezi postavami policejního dramatu je tedy možné očekávat např. odborníky soudní patologie, balistiky, informatiky, ale i matematické analýzy či psychologie. (Korda, 2011: 55-60) Vymezení profesí, s nimiž policejní drama pracuje, naznačuje i souhrn činností, jež se k nim váží (soudní patologie, balistika atp.). Jak už bylo výše rozebráno, shoda postav se zásobníkem možných profesí policejního dramatu je důležitým kritériem výběru seriálů do zkoumaného vzorku.

2.1.2 Televizní krimi a „jeho ženy“

V minulé části byl představen kriminální seriál a přesněji vymezen v charakterizaci policejního dramatu. V tomto oddílu je nejprve naznačen vývoj vztahu ženských hrdinek a jejich zobrazování v televizi nezávisle na žánru či formátu. Posléze se pozornost upírá na relaci mezi ženskými hrdinkami a kriminálními seriály, a to v chronologickém sledu.

2.1.2.a Televize a ženy obecně

Podoba zobrazování žen nejen v prime time⁷ televizním vysílání byla tematizována v mnoha minulých i současných studiích. Starší práce většinou shodně hovoří o nižším počtu žen na obrazovkách a jejich zobrazování ve stylu méněcennějším, než je obvyklé u mužů. Tento nevyrovnaný způsob reprezentace mužů a žen se projevuje například zvýšenou

⁷ Prime time neboli hlavní vysílací čas (večerní vysílání, ne denní ani noční), jež odpovídá nejvyšší denní sledovanosti. Pro práci není vymezení tohoto pojmu zásadní, proto není popisován blíže. Podrobněji viz např. Reifová, 2004: 191-192)

aktivitou mužských hrdinů oproti pasivitě ženských hrdinek (srovnej Smythe, 1953), větší důležitostí a stálostí mužských postav (srovnej Miller, Reeves, 1976) nebo převažujícím zobrazováním (u žen) osobní interakce nad tou profesionální (srovnej McNeil, 1975).

První stať feministické filmové teorie (vycházející z psychoanalytické tradice) přinesla koncept tzv. „male gaze“ neboli představy, že žena na plátně existuje jako zcela pasivní objekt, představující pouhou pastvu pro mužovo oko. Mužův pohled je pak vnímán jako aktivní, a tak opozitní ženině pasivnímu bytí pro pohled. (viz Mulvey, 1975) Guy Tuchman hovoří o zneviditelňování žen neboli tzv. „symbolické anihilaci“ (1978), kterýžto koncept nemusí být nutně spojován pouze s ženami, ale i s národnostními a dalšími „menšinami“. Uvedené příklady odpovídají ve společnosti dodnes tradovaným mužsko-ženským binaritám, které jsou nazývány genderovými stereotypy. Mezi tyto stereotypy patří: mužská aktivita, nadřazenost, nezávislost, intelektualita a logika, naproti tomu stojí ženská pasivita, podřízenost, závislost, fantazijnost, nelogičnost a mnoho dalších. Pro různá pojetí a příklady těchto polarit viz Karsten (2006: 13) či v kontextu televizním Fiske (2003: 203).

Kontrující nálezy a stanoviska zastává Barbara Peeverse (1979), která naopak nachází výraznější genderovou stereotypizaci u mužů. Tato práce je však svou optikou i výsledky ojedinělá.

V průběhu následujících let je sice několika studii zaznamenáno zlepšení situace, ovšem stále jdoucí po boku s některými neduhy z předchozích dekád. Signorielli (1989) hovoří o přetrvávající početní a prostorové nevyrovnanosti mezi ženami a muži, ale všímá si, že během osmdesátých a devadesátých let se k ženám na obrazovkách zvyšuje respekt. S minulými pracemi se shoduje například na tendenci pořadů zobrazovat ženy v mladším věku než jejich mužské kolegy, jako by jejich hodnota spočívala pouze v mladosti. Nejsoučasnější autoři (devadesátá léta až dnešek) se v názorech vzájemně liší. Výrazné zlepšení má být vidět například ve snížení počtu žen na pozicích asistentek a sekretářek a zvýšení ukázek jejich kariérního postupu až do managementu (Atkin, 1991). Gauntlett (2008: 90) se dokonce domnívá, že došlo k téměř celistvému srovnání postavení ženských a mužských postav. Celkově vidí hrdiny a hrdinky jako komplexnější a méně podléhající stereotypům. Další autoři ale stále ještě nachází nedostatky, berou v potaz zlepšení kupříkladu početní, ovšem upozorňují na některé přetrvávající stereotypy a simultánní vznik nových.

V hodnocení současného stavu je třeba obezřetnosti. Objevují se takové náhledy, jež jsou podkresleny přílišnou idealizací situace, jiné naopak radikálním kritikem. Příkladem

poněkud naivního idealismu je tvrzení o skoro všeobecné rovnoprávnosti současných ženských a mužským TV postav a jejich generální komplexnosti (Gauntlett, 2008: 57-90), podobně pak rozhořčená kritika zacházení s ženskými hrdinkami v seriálu *CSI: Crime Scene Investigation* (Lavigne, 2009) postrádá nutný odborně kritický odstup, všímá si účelově pouze negativních aspektů provázejících zobrazování žen v seriálu *CSI: Crime Scene Investigation* (dále také *CSI*) a zcela odhlíží od přítomných pozitivních a neutrálních stránek.

2.1.2.b Ženy v prostředí kriminálních seriálů

Z literatury vyplývá, že kriminální žánr, televizní krimi nevyjímaje, byl od počátku primárně maskulinní (maskulinitě/ám a femininitě/ám bude věnována podrobná pozornost v dalších podkapitolách). (Např. Snauffer, 2006 či Fiske, 2003) Pozice aktivní ženské hrdinky v něm byla vždy složitá a narušovala mnoho žánrových i celospolečenských stereotypů (viz výše; pro osvětlení pojmu stereotyp viz podkapitolu 2.2). Už samotný výskyt ženských postav v kriminálním či akčním žánru by mohl být nahlížen jako paradoxní, jelikož užívání zbraní, automobilů a dalších strojů (typických pro tyto žánry) bylo vždy mužskou doménou. Fiske dokonce hovoří o tom, že zbraně a další „mašiny“ jsou považovány za jakési falické protézy („penile extenders“; překlad I. J.), což je dle jeho názoru: „*snaha uzavřít mezeru mezi penisem a falem*⁸, *mezi skutečným a imaginárním nebo materiálním a ideologickým*.“ (Fiske, 2003: 210) Dodnes také existuje dělení jednotlivých žánrů na mužské a ženské. Za ženské žánry bývají považovány mýdlové opery, melodramata, romantické filmy, telenovely a případně reality show. Jako mužské žánry jsou vnímány akční, dobrodružné a sci-fi žánry. (Kuhn, 2003)

Ještě než dojde k hlubší deskripci vývoje zobrazování hrdinek kriminálních seriálů, je nutné upozornit na to, že literatura zabývající se tímto tématem mapuje především angloamerickou zkušenost. Ta jistě poskytla základ i mnohým evropským počínům, ovšem není možné tvrdit, že byl vývoj mezikontinentálně totožný. Specifické prostředí například českého krimi podrobně zkoumá již citovaný Korda (2011). Důvodem angloamerického zastřešení v této práci je většinová převaha seriálů tohoto původu ve večerním vysílání (na českých komerčních TV stanicích), tedy pro dílo podstatného času. Dokonce i nově vznikající původní seriály přebírají mnoho modelů nastolených těmito díly, přestože nutně

⁸ Falus jako sociální konstrukt symbolizující maskulinitu a dominanci odpovídající disponibilitě fyzickým penisem. (viz např. Butler 1990: 43-57)

pracují s aspekty danými místním kontextem. Při hovoru o ženách v kriminálních seriálech bude nadále užíváno obecného a pro práci nadřazeného pojmu kriminalistka, popřípadě jeho specifikace v konkrétní profesi typu soudní lékařka atp.

Nyní už k evoluci ženských hrdinek. Kriminální drama své místo a oblibu našlo hned v počátcích televizního vysílání. Jak bylo řečeno výše, byl to primárně maskulinní formát, a to jak ve smyslu producentském (většinou), obsahovém, tak i diváckém. Od padesátých do sedmdesátých let dvacátého století byla výhradní maskulinita žánru dodržována, ženy se objevovaly, pokud byly vůbec přítomny, jako manželky, milenky nebo dcery hlavních hrdinů, případně jako pachatelky zločinů a zejména jejich oběti (podrobněji viz Snauffer, 2006; Desjardins, 2013). Ženské hrdinky se výjimečně objevovaly i jako pracovní partnerky mužských hrdinů, ovšem nikdy ne samostatně.

Sedmdesátá léta ještě v jistém smyslu pokračovala v úzu minulých desetiletí, nakonec ale přinesla první díla s ženskými hrdinkami. Po několika nezdařilých pokusech různých TV stanic - představit ženu jako hlavní hrdinku kriminálního seriálu - se v roce 1974 objevilo první úspěšné kriminální drama s hlavní ženskou hrdinkou⁹ – *Police Woman*. (Snauffer, 2006: 84) Sedmdesátá léta přinesla další zajímavé projekty, velice specifický byl seriál *Charlie's Angels* (uvedený 1976), který pracoval zcela netradičně se třemi hlavními hrdinkami, a to dokonce schopnými vyrovnat se svým mužským protivníkům (intelektuálně, ale mnohdy i fyzicky). Oprávněná kritika (Snauffer, 2006: 104-105; Fiske, 2003: 38) však poukazuje na fakt, že tato rádoby vyrovnanost byla vykoupena ideální krásou všech tří představitelk, jejich sexualizací (až fetišizací¹⁰) a jejich podřízenosti mužskému anonymovi (tedy symbolicky patriarchátu), jímž byl vlastník detektivní společnosti a jejich zaměstnavatel Charlie. I přes tuto neopominutelnou kritiku patří seriál mezi pokrokové v ohledu nezobrazování žen pouze v pasivních, závislých a podřízených rolích, jak tomu bylo do té doby zvykem.

Znatelný obrat přinesla léta osmdesátá. Průlomový projekt se objevil v roce 1982, tím byl seriál *Cagney and Lacey* navazující na stejnojmenný televizní film. Jak autoři (Snauffer, 2006: 123-124; Fiske, 2003: 47; Casey, 2003: 62) píší, *Cagney and Lacey* byl první

⁹ Vůbec prvním americkým seriálem s ženou detektivem byl ve skutečnosti seriál *Honey West* (1965-1966), ten ovšem nebyl natolik úspěšný jako *Police Woman*. (Viz Mizejewski, 2004: 52)

¹⁰ Fetišizace v kontextu textu Laury Mulvey, tedy jako odcizený obraz. Žena, která pro muže není hrozbou, protože je pro něj pouhým objektem. (Podrobněji viz Mulvey, 1975)

dramatický TV počin představující dvě policistky v hlavní roli. Prvenství držel rovněž v instalaci dvou žen do tzv. „buddy schématu“ (v mužském podání např. *Starsky & Hutch*).¹¹ Christine Cagney jakožto svobodná a uštěpačná individuálka vymezená vůči své pracovní partnerce a kamarádce - vřelé Mary Beth Lacey, matce tří dětí s často nezaměstnaným manželem starajícím se o domácnost. Obě ženy se snažily prorazit v dominantně maskulinním prostředí a dokázat svým mužským kolegům platnost v daném odvětví. Seriál byl zpočátku silně ovlivněn ženským hnutím, v následujících letech byl však díky nízké sledovanosti nucen změnit obsazení jedné z hlavních hrdinek, jelikož „přílišná maskulinita“ neboli „nedostatečná femininita“ představitelky Christine Cagney byla údajně vnímána jako lesbická (ve skutečnosti použito hanlivé dyke; pozn. I. J.). Tato změna podtrhla nohy původním feministickým snahám. Přes veškeré potíže a několikeré zrušení a znovuoobnovení se seriál díky diváckému úsilí (sledovanost a stížnosti při zrušení) udržel na televizních obrazovkách po šest let a dodnes je vnímán jako významný mezník ve způsobu zobrazování ženských postav v kriminálním žánru. „Zobrazování aktivních, autonomních, feministických žen v „buddy svazku“ byla základní východiska Cagney and Lacey, a proto nemohly být protagonistky zobrazeny jako sexuální objekty nebo zachráněny mužskými policisty.“ (D’Acci, 1994: 119; překlad z ang.¹² I. J.)

Již bylo zmíněno, že objektivizace (ve smyslu bytí objektem) byla pro ženské představitelky typická, ono zachránění mužskými kolegy pak odpovídá klasickému modelu „hrdinka v ohrožení“ (heroine in jeopardy či damsel in distress; viz Fiske, 2003: 212), kterou nutně zachraňoval udatný mužský hrdina. Zajímavý je fakt, že se až do roku 2010, kdy soukromá kabelová televize TNT uvedla na obrazovky seriál *Rizzoli & Isles*, nastolení podobného schématu úspěšně nepovedlo (byl také pouze jediný pokus; pozn. I. J.).

Druhé dílo osmdesátých let se silnou hlavní hrdinkou bylo uvedeno v roce 1982, seriál *Remington Steel* (dále také RS) rovněž čerpal z feministických východisek a upozorňoval na šovinismus pracovního prostředí (konkrétně detektivního). Základní plot RS představuje hlavní hrdinku Lauru Holt, která se s nepříznivostí pracovního trhu (pro ženy v detektivní branži) úspěšně vyrovnává pomocí vymyšlení fiktivního mužského nadřízeného. RS byl od

¹¹ Buddy schéma nebo tzv. buddy policejní seriály označují partnerství mezi hlavními představiteli/představitelkami (běžně však v mužském podání), které zachází hlouběji, než je běžná pracovní spolupráce. Stávají se až nejlepšími přáteli. (Viz Snauffer, 2006: 100)

¹² Zkratka ang. v kontextu práce označuje anglický jazyk.

počátku žánrovým smíšením kriminálního dramatu a soap opery¹³ a tak se původní feministické ambice během vysílacích let postupně ztrácely. (Snauffer, 2006: 124-129) Do konce osmdesátých let, s výjimkou *Cagney & Lacey*, „byly ženské vyšetřovatelky přehnaně zobrazovány jako zosobnění dívek z kalendáře nebo blondřaté krasavice uklidňující nás představou o „přirozené ženě“, která ví, jak nosit vysoké podpatky.“ (Mizejewsky, 2004: 52; překlad z ang. I. J.) Podobným příkladem je i v Česku oblíbený a dodnes reprízovaný seriál *Depsey & Makepeace* (1984-1986).

V roce 1991 byl v Británii uveden seriál *Prime Suspect* s hlavní hrdinkou Jane Tennison. *Prime Suspect* nabízel explicitní pohled na diskriminaci žen v policejním sektoru a možná rámcově i samotného TV kriminálního žánru. Jane byla nucena se s touto genderově laděnou diskriminací vyrovnat a dokázat mužským kolegům svou platnost v „jejich“ prostředí, nejednou k tomu používala tzv. femininní cesty.¹⁴ Charlotte Brundson píše: „*Takže Jane Tennison nejen ukazuje, že dokáže dělat policejní práci, ale také, že její výkon do tohoto zaměstnání vnáší nové kompetence.*“ (Brundson, 1998: 231-234; překlad z ang. I. J.)

Snauffer (2006: 160) považuje za nejzásadnější seriál devadesátých let seriál *Law & Order* (uvedený 1990). Pro kontext této práce je však mnohem podstatnější spin-off¹⁵ tohoto seriálu - v roce 1999 premiérováný seriál *Law & Order: Special Victims Unit*, ten se soustředí na vyšetřování sexuální deliktů, jejichž oběťmi bývají zpravidla ženy. Ústřední dvojice je tvořena detektivem¹⁶ Olivíí Benson a detektivem Eliotem Stablerem, jejichž charaktery jsou definovány poněkud neobvykle. Detektiv Stabler je zobrazován jako klidný, rodinný muž, kdežto detektiv Benson je ukázána jako prudká a horkokrevná. (Snauffer, 2006: 186) Zde je

¹³ Tento jev se v osmdesátých letech stával běžným, spolu se stoupající významností ženského hnutí docházelo i k větší feminizaci policejních dramát. „*Ideologická kontradikce mezi vzestupem feminismu a znovunastolování maskulinní moci vyzývala k míšení žánrů (policejní show s mýdlovými operami nebo policejní show se sitkomem): žánrové míšení znamenalo také genderové míšení – policejní show jsou hlavně maskulinními žánry, sitkomy a mýdlové opery jsou více femininní.*“ (Fiske, 2003: 113; překlad z ang. I. J.)

¹⁴ Jane odhalí klíčový aspekt vyšetřování povšimnutím si umělých nehtů a napadne ji spojitost s továrnou, která je vyrábí. Detail, kterému by muž pravděpodobně nevěnoval pozornost. I když takový předsudek se může dnes zdát stereotypní, v kontextu seriálu a doby byl naprosto samozřejmý.

¹⁵ Spin – off je odvozenina od původního pořadu zachovávající jisté formátové prvky, stejně jako producentské zastřešení, ovšem příběhově variující. Příkladem mohou být *Kriminálka Las Vegas / CSI: Crime Scene Investigation*, *Kriminálka Miami / CSI Miami* a *Kriminálka New York / CSI NY*, které všechny pocházejí od stejného tvůrce, zobrazují vyšetřování pomocí kriminalistů a forenzních specialistů. Jejich variabilita je pouze v odlišném geografickém zasazení. Vědomost faktu vyplývá s dlouhodobým kontaktem se seriálovým formátem a znalostí jeho úzu.

¹⁶ V textu bude pro označení ženské hrdinky v pozici detektiva užíváno mužského rodu. Ženský rod – detektivka – totiž konotuje specifický žánr a nikoli pracovní pozici. Mužský rod je zde zachovávan z důvodu srozumitelnosti.

nutné poznamenat, že Snauffer se ve svém zdůvodnění impulzivnosti detektiva Benson dopouští patrné stereotypizace. Jako důvod uvádí fakt z kontextu seriálu, že byla sama v dětství sexuálně obtěžována. To samozřejmě může být důvodem některých odstínů jejího charakteru, ale Snauffer zde zakládá dojem, že žena nemůže být aktivní, výbušná (vlastnosti klasicky připisované mužům) a vykonávat práci u této speciální jednotky, aniž by byl přítomen nějaký hlubší (v tomto případě temný) důvod. Naopak neobvyklost zobrazení muže jako dobrého otce Snauffer vůbec netematizuje.

I další kriminální seriály devadesátých let prezentovaly zajímavé ženské hrdinky. Vedle seriálu *Prime Suspect* a jeho Jane Tennison se tak objevuje Rose Phillips v *Under Suspicion* (1994-1995), Dana Scully z *The X-Files* a Sam Waters ze seriálu *Profiler* (1996-2000). Mizejewsky píše: „Tyto prime-timeové hrdinky byly drsné, úspěšné a brilantní...“ (Mizejewsky, 2004: 78; překlad z ang. I. J.)

Seriály odvysílané po roce 2000 jsou reprezentací současné televizní produkce, s těmito seriály se publikum (i českých) televizních programů může naprosto běžně setkat, jak v jejich premiérových, tak v reprízových (tam se objevují i seriály starší výroby) podobách. Není zde ambicí provést podrobné popisy jednotlivých seriálů, ale zdůraznit takové, jež posunuly kriminální seriály blíže k podobě, v níž je znají dnešní diváci, popřípadě ty, které jsou významné svou prací s ženskými hrdinkami. Předpokládá se, že některé ze seriálů se mohou objevit v analyzovaném vzorku.

Na podzim roku 2000 byl odvysílán první díl seriálu *CSI: Crime Scene Investigation*, pozornost byla poprvé cele věnována průběhu práce forenzních specialistů, kteří k zajišťování a následovnému zkoumání fyzických důkazů z místa činu využívají nejmodernější techniky. Ve vyšetřovacím týmu jsou vedle mužských kolegů představeny i dvě ženy, jejich zobrazení se však neobchází bez stereotypizace. Pearson píše: „Obě ženy plně participují v pracovním prostředí stejně jako jejich mužští kolegové, ale ve shodě s kulturní konstrukcí femininity, hraje rodina mnohem důležitější roli v životě Catherine Willows a Sary Sidle, než jí hraje v životech Gila Grissoma, Warricka Browna či Nicka Stokes.“ (Pearson, 2007: 48-49; překlad z ang. I. J.) Rozsáhlejší kritiku *CSI* a jeho zacházení s ženskými postavami píše již zmiňovaná Carlen Lavigne (2009: 386), která ve své analýze (genderu a sexuality v tomto seriálu) dochází z feministických východisek k závěru, že seriál je konzervativní a hraničí s misogynií, přičemž zcela plýtvá možností představit pozitivní obraz ženy či sexuálně marginalizovaných postav. Tato kritika, ač vyzdvihuje několik opakujících se stereotypů

objevujících se generálně v kriminálních seriálech¹⁷, je jednostranná, záměrně poukazuje na negativy zobrazování dvou ženských hrdinek seriálu, a to bez nutné plasticity pohledu.

Jiným kriminálním dramatem, tematizujícím profesi forenzních specialistů, je v roce 2001 uvedený seriál *Crossing Jordan*. Seriál nikdy nedosáhl míry techničnosti jako ten předchozí (*CSI*), soustředí se totiž mnohem častěji na osobnější rovinu. Informaci lze vnímat jako pokračování ve stereotypním zobrazování žen s důrazem na sledování jejich osobního života, namísto toho profesního. Tento seriál je tedy pohledem na profesní a osobní život hlavní hrdinky, soudní patoložky Jordan Cavanaugh. Snauffer (2006: 205-206) opět poněkud příznakově podtrhává, že její obsese s vyřešením případů (vyzvěděním, proč oběť skončila na jejím stole) pramení z neobjasnění případu vraždy její matky, je zde patrná potřeba legitimizace výskytu ženy na profesní pozici, která bývá tradičně připisována mužům.

Specifickým přístupem k práci s ženskou postavou se vyznačuje od roku 2005 vysílaný seriál *The Closer*. Hlavní hrdinka je náměstkyně policejního šéfa Brenda Leigh Johnson, jejíž primární pracovní hodnotou má být schopnost vyslýchat podezřelé. Brenda je charakteristická svou demonstrativní femininitou, vždy obléká šaty a vysoké podpatky, viditelný make-up a vymodelovaný účes. Jeden z tvůrců seriálu tuto skutečnost popsal slovy: „*Věc s Brendou se má tak, že jsme jí udělali neúprosně ženskou. Ve většině ostatních policejních seriálů jsou ženy ukázány, jak se zbavují své femininity, aby prokázaly, že umí vše, co umí muži. Co jsme chtěli, byla pravá žena ukazující, že co může dělat žena, je stejně dobré jako to, co může dělat muž, bez toho aniž by se mužem stala...*“ (Snauffer, 2009: 234; překlad z ang. I. J.). Otázkou zůstává, zda tato ostentativní femininita mnohdy nehraničí s komedií až parodií.

Ženy jsou dnes kriminálními seriály prezentovány zcela běžně, tvoří tak nezbytnou součást většiny zobrazovaných vyšetřovacích týmů (pro další příklady viz Snauffer, 2009: 206-234). Jaké jsou ale současné hrdinky kriminálních seriálů a jakých typů nabývají je předmětem zjištění této práce.

Ještě předtím, než bude toto téma zcela opuštěno, by bylo vhodné zmínit dva zcela zvláštní případy zacházení s ženskou protagonistkou. Jedná se o seriály *Alias* a *Nikita*. Oba seriály představují hrdinky obdařené neobyčejnými schopnostmi, ať už se jedná o jejich ovládní

¹⁷ Například velice častá sexualizace ženských obětí a těl, které bývají odhaleny očím vyšetřovatelů a vyšetřovatelek mnohem častěji a explicitněji než oběti mužské. Sabrina Denney Bell nazývá takové zacházení „femicide“, česky pak „ženovražda“ (spojení slov female a homicide, tedy žena a vražda – předklad z ang. a poznámka I. J.); (Lavigne, 2009: 389)

bojových umění, manipulaci s nejrůznějšími zbraněmi - od pistolí, přes nože, po samurajské meče - mluvení bezpočtem cizích jazyků nebo jejich zdánlivou nesmrtelnost. Jak Nikita, tak Sydney Bristow (hlavní hrdinka seriálu *Alias*) jsou téměř superženy, jsou schopny se vymanit z každého nebezpečí a navíc ze zapeklých situací vysvobozovat své mužské kolegy. Stejně jako jejich téměř super schopnosti i jejich krása je neobyčejná a právě v tomto ohledu se objevuje paradox provázející oba televizní počiny. Ve většině situací je jejich úspěch způsoben tím, že jsou svými mužskými protějšky podceněny. Jsou totiž primárně onou pastvou pro oko („male gaze“ viz výše), která jim dovolí přístup na honosné večírky a svádění vysoce postavených státníků, až sekundárně pak neočekávaně vyhrávání v nastalé roztržce. Přestože obě disponují znalostí mnoha bojových postupů a manipulace se zbraněmi, nejčastěji používají jako zbraň své tělo a krásu. Podrobněji tuto paradoxní situaci rozebírají Brown (2011: 63-93) či White (2011). Totožně se svou hlavní hrdinkou pracuje seriál z roku 2010 *Covert Affairs*.

2.2 Konstruktivismus

Předchozí podkapitola a její části blíže seznámily se specifickým pojetím kriminálního seriálu ve vymezení subžánru policejní drama, stručně představily práce některých teoretiků a teoretiček na téma zobrazování žen v televizních pořadech a podrobně se zabývaly vývojem obrazu a místa ženského subjektu v kriminálních seriálech, jakožto zprvu cizorodého prvku, napříč časem od počátku televizního vysílání po současnost. Tato podkapitola pracuje s pojmem konstruktivismus, konkrétně s jeho trojjediným dosahem zahrnujícím sociální konstrukci reality, mediální konstruktivismus a naratologický konstruktivismus.

2.2.1 Sociální konstrukce reality

Důležitost sociálního konstruktivismu leží (v pojetí této práce) v konstruktivistickém chápání genderových a sociálních identit. Způsoby konstrukce těchto identit, tedy okolím vnímaných typů (viz dále), jejich poznání a následné zkoumání jsou základními východisky pro cílovou typologii ženských hrdinek v kriminálních seriálech.

Pojem sociální konstrukce reality je běžně spojován s prací teoretiků Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna v jejich pojednání *Sociální konstrukce reality* (1999). Teorie sociálního konstruktivismu úzce souvisí s tzv. sociologií vědění, jejíž náplní má dle autorů být „...analýza sociálního vytváření reality.“ (Berger, Luckmann, 1999: 11) Jedná se o teorii zabývající se tím, jak obyčejný člověk vnímá svět okolo sebe, jak tomuto světu rozumí a jak

vznikají významy přisuzované věcem v lidském životě. Autoři nabízejí názor, že lidský jedinec vnímá každodenní realitu jako objektivní, ta ve skutečnosti objektivní nemá být, nýbrž je pouze objektivizována¹⁸ samotnými členy společnosti. Člověk sám vytváří onu zdánlivě objektivní realitu její objektivizací¹⁹, vnímá jí jako předem danou a svého autorského podílu na její existenci si není vědom. Nevědomost vlastního autorství se nazývá zvěcnění. „Zvěcnění znamená, že člověk je schopen zapomenout na své vlastní autorství lidského světa. (...) Zvěcnělý svět je (...) světem dehumanizovaným.“ (Berger, Luckmann, 1999: 90)

Člověk neustále vstupuje do vzájemné interakce se svým okolím (sociálním světem), které je tvořeno souborem pro něj poznatelných typů. „*Realita každodenního života v sobě obsahuje typizační schémata, jejichž prostřednictvím vnímám ostatní lidi a „zacházím s nimi“ při osobních setkáních.*“ (ibidem: 36) Člověk je tak schopen rozeznat typy pod různými pojmy a přisoudit jim určité vlastnosti založené na této typizaci - například Evropan, Američan, dělník, prodavačka, ale i základní typy jako jsou žena a muž. Rozpoznání typů, jichž nabývají ženy v kriminálních seriálech, je kruciólní pro vytvoření zamýšlené (výsledné) typologie těchto hrdinek. Je patrné, že typy se od sebe liší svým dosahem a závažností. Dělník a prodavačka jsou jedny z mnoha sociálních rolí, které jedinec může sehrávat²⁰, kdežto základní typy žena a muž jsou genderovou identitou. Gender může být sice chápán jako sociální role, přesto by bylo velice zjednodušující ho chápat na stejné úrovni se sociálními rolemi, jako jsou dělník, prodavačka, matka, bratr apod. (Na téma gender viz 2.3).

Sociální role jsou ztělesněním institucí, s nimiž se člověk setkává každý den. Opět se jedná o „zapomenutý“ výdobytek lidí vnímaný jako objektivně existující nezávisle na jejich působení. Jak Berger s Luckmannem podotýkají: „*Je důležité mít na paměti, že objektivita světa institucí, jakkoli přesvědčivě se tento svět může jedinci jevit, je objektivitou, kterou vytvořil a vymyslel člověk.*“ (Ibidem: 63) Prostřednictvím hraní jednotlivých sociálních rolí se člověk účastní lidského světa. (Ibidem: 76)

Nezbytným nástrojem každodenní objektivizace je jazyk. Slovy autorů: „*Jazyk užívaný v každodenním životě mi neustále poskytuje nezbytné prostředky k objektivizaci a stvrzuje existenci řádu, v jehož rámci tyto objektivizace dávají smysl...*“ (Berger, Luckmann, 1999: 27)

¹⁸ „*Proces, při němž externalizované produkty lidské činnosti nabývají objektivní povahu.*“ (Berger, Luckmann, 1999: 63)

¹⁹ V rámci práce může být slova použito ještě ve významu bytí objektem, např. objektivizace ženy – žena jako objekt pozorování. V takovém případě bude upozorněno na konkrétní význam.

²⁰ Prodavačka může být zároveň kamarádkou, matkou, sestrou atp.

Právě jazyk se podílí na tvorbě typizací, jež vytváří lidmi vnímaný (zdánlivě) objektivní svět. Jazyk lidskou zkušenost schematizuje a umožňuje obecné vytyčení určitých kategorií, kterým rozumí nejen jejich tvůrci, ale i ostatní lidé. (Ibidem: 44)

Jak bylo řečeno, schematizace sociálního světa se děje pomocí typizací. Obdobně může být člověk definován i tzv. stereotypem, tomu bývá ve většině případů přisuzována negativní konotace. Stereotypizace je zde vnímána v pojetí Stuarta Halla jako „...*redukce lidí na několik málo jednoduchých, esenciálních charakteristik, které jsou reprezentovány jako dané přírodou.*“ (Hall, 1997: 257; překlad z ang. I. J.) Je nutné si uvědomit, že typy a stereotypy se od sebe liší. „*Stereotypizace redukuje, esencializuje, naturalizuje a fixuje rozdíl, (...) rozděluje normální a přijatelné od nenormálního a nepřijatelného.*“ Typy jsou pak „*případy, které poukazují na ty, co žijí podle pravidel společnosti (sociální typy) a na ty, jež pravidla předepisují vyloučit (stereotypy).*“ (Ibidem) Stereotypy jsou velice často nástrojem pro vymezení se vůči druhému, nejčastěji se jedná o dělení „my“ versus „oni“. V kontextu analýzy této práce je možné, že bude naráženo na některé genderové stereotypy, část jich byla již uvedena v části 2.1.2.a. Obecně lze hovořit o tom, že genderové stereotypy předepisují, jak má vypadat „správný“ muž (tedy maskulinní muž) a správná žena (tedy femininní žena). Více na toto téma viz podkapitola 2.3.

2.2.2 Mediální a naratologický konstruktivismus

Přestože sociální konstruktivismus je jedním ze základních východisek této práce, ze zřetele by se neměl ztrácet fakt, že celé dílo pracuje s fiktivními postavami žijícími ve fikčních světech vyprodukovaných scénáristy a spisovateli, nikoli s reálně existujícími lidmi. V rámci zkoumání této práce by bylo tedy možné zohlednit stanoviska mediálního a naratologického konstruktivismu, jež částečně odkazují na styk reality a fikce, její reprezentace a případné přetváření právě v rukou médií. V návaznosti na sociální konstrukci reality by pak v kontextu mediálního konstruktivismu byla média vnímána jako to, co má moc tvořit či reprodukovat lidskou realitu.

Casey (2003: 235) hovoří o reprezentaci v mediálních studiích v trojím možném chápání – 1. prezentovat či popisovat něco, 2. reprezentovat ve smyslu stát na místě něčeho a za 3. naznačuje, že se v případě mediální reprezentace může jednat o reflexi nebo zkreslení něčeho pravdivého a reálného. Dále o televizním / mediální realismu pojednává například Fiske: „*Televizi tedy můžeme zvat esenciálně realistickým médiem díky její schopnosti přenášet sociálně přesvědčivý smysl skutečného. Realismus není záležitostí žádné věrnosti*

empirické reality, ale diskurzivních konvencí, kterými a pro které je smysl skutečného konstruován.“ (Fiske, 2003: 21; překlad z ang. I. J.) Korda pak ve své práci tematizuje kompatibilitu fikčního a reálného světa: „...je zajímavou otázkou referenční míra pořadu, tedy kompatibilita fikčního světa a reálného světa diváka, (...) symbolický svět nás vybavuje určitými obrazy a očekáváními, které vztahujeme k realitě, jež není obdařena apriorními významy, stejně jako její instituce. Kompatibilita, či naopak stylizovanost prostředí má tedy teoreticky na budování takových očekávání značný vliv.“ (Korda, 2011: 178-179) Propojení sociální a mediální reality se může dít také skrze identifikace herečky / herce s rolí, kterou ve fikčním světě zastávají (viz Butler, 1995).

Další výchozí pozicí pro zkoumání třecích ploch fikčního a reálného světa nabízí kulturní naratologie, která si na rozdíl od klasické naratologie klade otázku, jak se literární tvorba zapojuje do nepřetržité tvorby kultury. „Kulturní naratologie zpochybňuje tradiční představu, že je vztah mezi fikcí a realitou založen na mimesis, a vychází z předpokladu, že by měl být narativ pojímán jako svébytná aktivní síla podílející se na generování myšlení a postojů, tedy něčeho, co stojí v pozadí historického vývoje.“ (Nünning, 2009: 19) Podobně pak studie postavy „Jugoslávce“ v současné české povídce Jiřího Hrabala upozorňuje na to, jak i umělecká literatura používá ve svých vyprávěních kulturní a sociální konstrukty a stereotypy, čímž se účastní na jejich potvrzování. (Viz Hrabal, 2009) Postuláty kulturní naratologie by byly velice snadno převoditelné na seriálovou produkci.

Předchozí řádky naznačují různé přístupové strategie, jež lze volit, pokud je setkání či vztah reality a fikce předmětem zájmu. Přestože kriminální žánr a konkrétně policejní dramata bývají často považována za velice adekvátní, co se zobrazované reality týče, střet reálných a fikčních světů není v centru pozornosti této práce a nadále už o něm nebude řeč.

2.3 Feminity a maskulinity (genderová fluidita)

Podkapitola 2.2 se zabývala teorií sociální konstrukce reality a okrajově pak mediálním a naratologickým konstruktivismem. Předkládaná podkapitola rovněž vychází z konstruktivistických tezí a přibližuje v tomto kontextu koncept genderu. Bližší vymezení nabízejí následující odstavce.

Premisou následovného osvětlování genderové tematiky je pochopení dvou protichůdných pozic jeho vnímání – esencialistickou a konstruktivistickou. Ještě předtím je však nezbytné vydefinování samotného pojmu gender tak, jak s ním tato práce zachází.

Gender je běžně tematizován v souvislosti s hovorem o biologickém pohlaví, různé teoretické náhledy se liší v chápání míře souvislosti mezi oběma. Tato práce chápe pohlaví a gender podle Michala Bočáka, ten pohlaví charakterizuje jako „*souhrn vrozených biologických vlastností, především vnějších a vnitřních pohlavních orgánů, konfigurace pohlavních chromozomů, přítomnosti pohlavních hormonů v krvi.*“ (Bočák, 2007: 5; překlad ze slovenštiny I. J.) V západní společnosti jsou pak lidé zařazováni do dvou definičních kategorií – muž a žena, toto podvojně dělení (a možnost fixní charakterizace genderu) zpochybňuje existence intersexuálních jedinců. Intersexuálové jsou osoby vymykající se představě o striktně oddělené existenci ženského a mužského pohlaví, jelikož mohou disponovat oběma sadami, ne nutně identifikovatelnými na první pohled. (Ibidem: 6)

Pojem gender lze v češtině překládat jako rod, případně sociální pohlaví, od obou se ale v současnosti upouští, neboť nešikovně konotují biologické pohlaví. Bočák gender vymezuje „*jako sociálně konstruovanou roli náležící vrozenému pohlaví jednotlivce. (...) Status maskulinity (mužskosti) a femininity (ženskosti) se v různých (sub-)kulturách liší, což zpochybňuje teorii vrozenosti rodu.*“ (Bočák, 2007: 6; překlad ze slovenštiny I. J.) Jedinec je společností akceptován jen v případě, že adekvátně provádí genderové vyjádření (gender expression), tedy je „správnou“ ženou nebo „správným“ mužem. (Ibidem: 6) Definici genderu dále rozvíjí například Fafejta: „*Gender je sociální konstrukt a jako takový se mezi společnostmi liší a lze ho sociálně měnit. (...) Není pevný, závazný je pouze na základě sociálních norem.*“ (Fafejta, 2004: 30)

Již v oddíle 2.2.1 bylo upozorněno, že gender bývá zván i sociální rolí, to je patrné i v Bočákově vymezení, ale také v pojetí Judith Butler (viz dále), Erwinga Goffmana (1989), Kessler a McKenny (1978) a samozřejmě dalších. Není však možné gender vnímat na stejné úrovni jako další sociální role typu učitel, žák, matka, sestra atp. Genderovou roli nelze jednoduše opouštět na základě vhodného sociálního kontextu jako je běžné u některých sociálních rolí (především kariérních). Srovnání se sociální rolí má spíše poukázat na neukotvenost genderového konceptu a zároveň možnost normativního vynucování konkrétního genderu, tedy ono „správné“ bytí ženou či mužem.

Na začátku této podkapitoly bylo řečeno, že konstruktivistické postoje se běžně vymezují vůči náhledům esencialistickým, svým konstruktivistickým základem se k nim vymezuje i toto dílo. Esencialismus obecně předpokládá existenci fixního jádra, které posléze determinuje různé výchozí fenomény, popřípadě lidské jednání. Z hlediska genderové

tematiky tedy existuje představa rozdílu žen a mužů v jejich principu (jejich jádru). Velice často je ono fixní jádro stavěno na roveň biologické determinaci. Esencialistický přístup byl vystaven mnohé kritice. Jedním z kritiků je i R. W. Connell, který vidí slabinu esencialismu v možné volbě samotné esence. Tvrzení o nějaké esenci má dle Connella (2005: 69) vypovídat spíše o člověku, který takové tvrzení vyřkl, než o konkrétní esenci. Příkladem sporu esencialistických a konstruktivistických pohledů může být vymezení poststrukturalistického feminismu vůči humanitnímu feminizmu a feminizmu difference. Jak píše Barša: „*Diferencialistická esencializace pohlavního rodu i humanistická esencializace abstraktního jáství představují pro ně [poststrukturalistické feministky, pozn. I. J.] jen dva příklady falešné „naturalizace“ a „univerzalizace“ výtvorů historicky a kulturně partikulárních praktik. Rod i abstraktní já vytěšňují komplexní počátky každé – individuální i skupinové – identity.*“ (Barša, 2002: 18)

Mezi poststrukturalisticky vnímané feministky patří i teoretička Judith Butler, její koncept performativu (představený v knize *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*) slouží jako příklad chápání genderu v rámci této práce. Butler se explicitně staví proti esencialistické představě preexistence fixní genderové identity. „*Není zde žádná genderová identita za genderovým vyjádřením; ta identita je performativně konstituována samotným vyjádřením, které je řečeným východiskem.*“ (Butler, 1990: 25; překlad z ang. I. J.) Předchozí citace již naznačuje aspekty performativní koncepce genderu. Jedná se o smýšlení, jež nepředpokládá primární existenci nějaké fixní genderové identity, nýbrž ji chápe jako stále znovu ustavovanou jejím opakovaným prováděním v lidských interakcích. Butler uvádí příklad travesti imitace genderu poukazující na jeho neexistující danost: „*V imitaci genderu, travestita implicitně odhaluje imitativní strukturu genderu samotného – stejně jako jeho nahodilost.*“ (Butler, 1990: 137; překlad z ang. I. J.) Butler se tedy snaží vytvořit představu, že žádná hmatatelná esence genderu neexistuje, jelikož ten není fakticky existující entitou, ale pouhou ideou. Gender má být v jistém smyslu ustavován a znovu stvrzován „genderovým jednáním“. „*Jako v jiných sociálních rituálech, genderové jednání vyžaduje performanci, která je opakována.*“ (Butler, 1990: 140; překlad z ang. I. J.)

Judith Butler koncepci performativu rozvíjí a dovysvětluje ve svém dalším díle *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*, tam rovněž reaguje na potenciální nedorozumění, která z prvotní formulace performativity mohla vyplynout. Upozorňuje především na nutnost chápání performativity nejen jako jednotlivého aktu, ale opakovaného jednání, kteréžto jako

svůj produkt konstruuje vědomí materiálního těla (viz Butler, 1993: 2). Nejen samotný gender, ale i představa esenciality (biologické determinace) genderu je tak nutně konstrukcí. Dále se Butler vymezuje vůči nesprávnému chápání genderového performativu jako jakési volné hry či divadelního představení (ibidem: 95).

Nejdůležitější je pro kontext práce představení performativního konceptu a na něj navázané uvědomění si fluidity genderových identit. Jak sama Butler píše: „*Toto opakované posouvání ustavuje fluiditu identit, která naznačuje otevřenost resignifikaci a rekontextualizaci (...) imitace, jež efektivně posouvají význam originálu, imitují mýtus originality samotné.*“ (Butler, 1990: 138; překlad z ang. I. J.) Jak už bylo několikrát zmíněno, maskulinita a femininita by tedy neměly být vnímány jako předem dané entity, ale především jako ideální typy, kterým se jednotlivci konkrétní společnosti snaží dostat, a kteréžto ideální zpodobnění je společností vyžadováno, až vynucováno. (Podrobněji viz Butler, 1993: 230-251) Zásadní je zároveň vzít v potaz, že i přes existenci ideálních typů jedné „správné“ maskulinity a jedné „správné“ femininity, by mělo být o obou kategoriích uvažováno v plurálu, neboť zmiňovaná genderová fluidita logicky vylučuje existenci jediného správného modelu.

V rámci hovoru o existujících ideálních typech je nasnadě zmínit koncept tzv. hegemonické maskulinity, který v roce 1995 pojednal R. W. Connell. Po značné kritice ze strany odborníků ho Connell přepracoval a znovu představil ve spolupráci s J. W. Merschmidtem v roce 2005. Connell ve svém původním konceptu chápe hegemonickou maskulinitu jako „*model postupů (...), které dovolují mužské dominanci nad ženami pokračovat. Hegemonická maskulinita byla oddělena od ostatních maskulinit, především od podřízených maskulinit. (...) Nebyla předpokládána jako běžná ve statistickém slova smyslu, (...) ale byla rozhodně normativní. Ztělesňovala současně nejvíce ceněný způsob bytí mužem.*“ (Connell, Merschmidt, 2005: 832; překlad z ang. I. J.) Hegemonická maskulinita je zjednodušeně označení ideálního typu muže v konkrétním sociokulturním upřádání a historickém období. Velice často bývala / bývá hegemonická maskulinita spojována s militarismem. (Viz Higate a Hopton, 2005) Vedle militarismu je ovšem konotována i s dalšími pracovníky v uniformách, jakými jsou například policisté či hasiči. Spojení s policisty je v rámci práce zásadní, znovu totiž může stavět ženy do pozice nepatřičnosti k těmto jednotkám. Connell s Merschmidtem v přepracovaném chápání hegemonické maskulinity upozorňují na dva nejpodstatnější body: její pluralitu a charakteristickou

hierarchičnost. Pro kontext práce je však podstatný jejich důraz na vnímání regionálně různých maskulinit a zároveň dynamičnost maskulinit (tedy neexistence jediného ideálního modelu). (Connell a Merschmidt, 2005: 846-853) Variabilitu a mnohost maskulinit naznačují například také Collinson a Hearn (1996), kteří se soustředí na specifické maskulinity spojené s pracovními pozicemi mužů.

Podkapitola 2.3, která uzavírá výchozí teorie předkládané práce, představila koncept genderu v konstruktivistické tradici, jíž vymezila k tradici esencialistické. Samotný gender byl vydefinován spolu s pohlavím a bylo poukázáno na jejich rozdíly a souvislosti. Následně práce definovala performativ Judith Butler a koncept tzv. hegemonické maskulinity R. W. Connella, kteréžto definice měly v širším hledisku upozornit zejména na neukotvenost genderu samotného a na nutnost vnímat femininitu a maskulinitu jako plovoucí a variabilní, a proto o nich hovořit v plurálu. Jejich mnohost a fluidita jsou jedněmi z ustavujících determinant výchozích typů vytvářené typologie tohoto díla.

3. METODIKA PRÁCE A ZÍSKÁNÍ VZORKU

V předchozí kapitole byla probrána teoretická východiska nezbytná pro konceptuální zasazení práce. V aktuální kapitole je pozornost věnována postupům vedoucím k saturaci vzorku a představení metody, jejíž pomocí byl již hotový korpus zkoumán.

3.1 Vzorek

3.1.1 Postupy získání vzorku

Jako základní výzkumná jednotka byl pro sběr vzorku ustanoven jeden díl seriálu. Jednotlivé díly byly samy výběrem z premiérových řad kriminálních seriálů vysílaných na českých komerčních TV stanicích v podzimní sezóně 2012. Z každé z premiérových řad vybraných seriálů byl zajištěn nadpoloviční počet dílů konkrétní premiérové řady, jakožto dostatečná reprezentace oné řady (viz dále). Nebylo možné pracovat pouze s jedním či dvěma díly z celé řady, jelikož mohla nastat situace, v níž by byl vysílán díl speciální a zkreslil by tak celý výzkum. Speciální díl je typický svým zasazením do zvláštního prostředí či prací se zvláštními efekty, tedy pro svůj žánr netypickými, takové strategii se říká *genre crossing* neboli žánrové překračování (překlad z ang. I. J.).²¹ Přestože bylo nutné zajistit větší počet dílů než jeden až dva, nebylo nezbytné zajistit všechny jednotky řady. Předpokládá se totiž, že hledané způsoby zobrazování (zde typy) jsou dlouhodobě existující a rozvíjející se, není možné je tedy nezachytit vynecháním jednoho dílu.

K potřebnému zajištění nadpoloviční většiny dílů byl tak sebrán první a druhý díl seriálů a posléze každý další sudý díl (tedy 4, 6, 8...), až byl vyčerpán počet jednotek v určité řadě seriálu. Započítí sběru právě prvním dílem každého seriálu je nutné z hlediska dějového kontextu, první díl řady běžně obsahuje odkaz na řady předchozí a na události, které v nich proběhly, poskytuje tak připomenutí již vyprávěných narativů a snazší orientaci v ději, jež následuje v řadě aktuální. Uvědomění si důležitosti vlastnění prvního dílu vychází z dlouhodobé zkušenosti a ověřování si faktu při sledování nejrůznějších seriálových počínů, stejně tak jako z provedení pilotního výzkumu.

²¹ *Genre crossing* znamená překročení žánru pro určitý seriál běžného (např. krimi) a vypůjčení si žánru jiného (např. muzikál), je to běžná strategie a slouží k ozvláštnění seriálu. O totožné strategii (takto nepojmenované) už bylo hovořeno u seriálu *Remington Steel* v teoretické části.

Omezení na české komerční TV stanice pochází rovněž z pilotního výzkumu, který neukázal žádné zástupce kriminálních seriálů na veřejnoprávní stanici. Důvodem časového vymezení podzimní sezónou 2012 byla nejaktuálnější možná dostupnost výzkumných jednotek. Premiérové seriály na českých komerčních TV stanicích jsou z větší části opožděny pouhý rok za premiérou v původních lokacích. Premiéry právě probíhající v jiných světových oblastech (jejichž práva jsou posléze zakupována českými komerčními stanicemi) jsou většinou legálně nedostupné a časově nevýhodné, neboť jsou v současnosti teprve vysílány a je tedy v rámci práce nemožné je postihnout.

České komerční stanice, zdroje získání korpusu, sestávají z kanálů: *Nova*, *Nova Cinema*, *Fanda*, *Prima Family*, *Prima Love*, *Prima Cool* a *Barrandov*. Výběr byl omezen na večerní vysílací časy (konkrétně od 20.00 do 24.00), neboť právě tyto časy bývají pravidelně vyhrazeny pro premiérová vysílání. Na základě zkoumání televizních programů, jež bylo provedeno v pilotním výzkumu, bylo zjištěno, že kriminální seriály jsou běžně vysílány i během dne, především v odpoledních hodinách. Jedná se však převážně o reprízy již odvysílaných seriálů, z toho důvodu nebyl denní program předmětem zájmu.

Místní zasazení, vymezené českými komerčními TV stanicemi, je částečně odůvodněno v předchozím odstavci (viz časové vymezení), dalším důvodem byla snaha postihnout i místní seriálovou produkci a vyhledat případné geografické originality, odchylky či naopak shody se zahraničními seriály. Jak vyplývá z následující části (3.1.2), ve vybraném časovém a místním úseku se nakonec nenacházely žádné seriály české produkce.²² Z důvodů nedisponibility dostatečným technickým zázemím, které by umožnilo zajišťovat výzkumné jednotky ze záznamu, byly seriály konečné podoby vzorku zakoupeny na DVD setech. Zkoumány tedy byly v původním (anglickém) znění, kterýžto fakt není problematický, jelikož rozdílný jazykový kód neznamena významovou změnu.

Dalšími kritérii sestavování vzorku byly žánrové prvky, které měly odpovídat policejnímu dramatu vymezenému v podkapitole 2. 1. V neposlední řadě bylo přihlíženo k nejzazšímu ročníku výroby seriálu, ten byl stanoven na rok 2000. Seriály natočené před rokem 2000 tak

²² V nedávných letech byly na obrazovky uvedeny dva pro dílo relevantní seriály: *Kriminálka Anděl* a *Expozitura*. *Kriminálce Anděl* se ve své práci věnuje Jakub Korda (viz 2011: 125-136), *Expozitura* prozatím nebyla rozsáhleji odborně zpracována.

nebyly pro vzorek relevantní.²³ Důvodem pro stanovení hranice v roce 2000 je zásadní formátová přeměna kriminálních seriálů, která se počátkem nového milénia odehrála. Na podzim roku 2000 byla uvedena premiérová řada seriálu *CSI: Crime Scene Investigation*, kde byli poprvé podrobně představeni forenzní odborníci jako objekty zájmu mnoha kriminálních seriálů nové doby. (Snauffer, 2006: 199) Zlom po roce 2000, který ovšem pramení částečně i z dekády let devadesátých, lze charakterizovat jako přesun pozornosti na důkaz (Snauffer, 2006: 237) a veškerou práci s ním od první chvíle jeho objevení, až po jeho konečné kontextuální a významové zasazení na místo činu (tematizováno již v části 2.1.2.b). Důkaz získává kruciólní roli, kterou doposud zastávali očití svědkové. Podstatným posunem je také rozložení vyšetřování mezi jednotlivce-specialisty vícečetných týmů či cele specializovaných jednotek a pomocníků. Tím se otevřely zcela nové prostory a pozice, které mohly být zaplněny i ženskými hrdinkami. Příkladem, kde se tak stalo, jsou seriály *Crossing Jordan* se soudní lékařkou jako hlavní hrdinkou seriálu, *Cold Case* s hlavní postavou ženy detektiva zabývající se případy z minulosti či spin-offy *CSI – CSI: Miami* a *CSI: New York*, kde se ženy představily nejen v pozicích detektivů a soudních lékařek. Právě tato kariérní otevřenost, nové pozice pro ženy a jejich následné zobrazení v seriálech jsou podstatným prvkem, který patří mezi hlavní výzkumné zájmy práce.

3. 1. 2 Konečná podoba korpusu

V návaznosti na kritéria vymezená v předchozí části a provedení předvýzkumu byl z premiérových řad seriálů, vysílaných na českých komerčních TV stanicích v podzimní sezóně 2012, vybrán konečný vzorek. Ten se skládá ze seriálů: *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti / Law & Order: Special Victims Unit* (1999 - ?) – desátá řada, 22 dílů (12 k analýze); *Sběratelé kostí / Bones* (2005 - ?) – sedmá řada, 12 dílů (7 k analýze); *Myšlenky zločince: Chování podezřelých / Criminal Minds: Suspect Behavior* (2011 - ?) - první řada, 13 dílů (7 k analýze); *Zvláštní poldové / The Unusuals* (2009 - ?) – první řada, 10 dílů (6 k analýze); *Castle na zabití / Castle* (2009 - ?) – čtvrtá řada, 23 dílů (12 k analýze); *Kriminálka Miami / CSI: Miami* (2002 - ?) – devátá řada, 22 dílů (12 k analýze); *Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles* (2010 - ?) – první řada, 10 dílů (6 k analýze); *Odložené případy / Cold Case* (2003 – 2010) – sedmá řada, 22 dílů

²³ Výjimka mohla nastat, pokud byla vysílaná premiérová řada natočena po roce 2000, a pracuje již s atributy typickými pro policejní dramata uvedená v (a po) roce 2000, taková skutečnost vyplývala z předvýzkumu a bude na ní upozorněno.

(12 k analýze); *Dexter* (2006 – ?) – šestá řada, 12 dílů (7 k analýze). Dohromady bylo analýze podrobeno 81 dílů seriálů. Nadále budou seriály uváděny pouze českým názvem, popřípadě zkratkami seriálů, které jsou uvedeny v následujících odstavcích.

Na základě předvýzkumu byly učiněny dvě výjimky z kritérií výběru. První výjimka se týkala seriálu *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti*, který byl sice vyroben v roce 1999, ale jeho desátá řada byla natáčena v roce 2008. Samotná tematika seriálu, s těžištěm ve vyšetřování sexuální deliktů, může práci přinést velice zajímavé poznatky. Seriál je rovněž subžánrovým smíšením policejního a právníckého dramatu, s ohledem na fakt, že sledována byla pouze část policejního vyšetřování a soudním procesům nebyla přikládána žádná váha, není existence seriálu ve vzorku problematická. Obdobně bylo postupováno i u seriálu *Dexter*, který sice primárně vypráví o životě sériového vraha, ale jeho pozornost je většinou věnována vyšetřování zločinů, zobrazení miamské policejní stanice a jejích členů, které je zcela adekvátně vypovídající o zkoumané tematice.²⁴

Ještě před představením metodiky a sledovaných proměnných, je nutné zmínit všechny relevantní hrdinky (hrdiny až v průběhu popisu typologie, pokud budou kontextuálně nezbytní), které posléze nabývají jednotlivých typů, a to z důvodu ulehčení orientace mezi postavami. Z obdobného důvodu jsou seriálům opatřeny zkratky, vedle lepší orientace je zohledněno i zbytečné čerpání místa (psaním celých názvů). Současné uvedení českého a anglického názvu je v tomto odstavci činěno naposledy, a to z potřeby smysluplnosti vytvořených zkratk. Seriál *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti / Law & Order: Special Victims Unit* (dále také *L&O:SVU*) zobrazuje osm členů speciálního oddělení newyorské police, tři z toho jsou ženy – detektiv Olivia Benson, soudní lékařka Melinda Warner a právníčka Alexandra Cabot. *Sběratelé kostí / Bones* (dále v textu rovněž *Bones*) disponují šesti postavami, z toho 3 ženami - antropoložkou Temperance „Bones“ Brennan, soudní lékařkou a policistkou Camille Saroyan a umělkyní / počítačovou specialistkou

²⁴ Z konečného vzorku byly z žánrových a formátových důvodů vypuštěny seriály: *Hranice nemožného / Fringe* (sci-fi), *Grimm* (sci-fi), *Chladnokrevné zločiny / Cold Blood* (dokument) a *24 hodin / 24*. Dále *Kriminálka New York / CSI: New York*, jelikož nebyla vysílána premiérová řada. Nakonec také *Ochrana svědků / In Plain Sight*, protože seriál nevypovídá přímo o vyšetřování zločinů a nezobrazuje tak vyšetřovací či policejní tým, ale zabývá se zajišťováním svědků pro nadcházející soudní přelíčení. Vynechán byl rovněž seriál *Ve službách FBI / White Collar*, kde je hlavním hrdinou zločinec pomáhající FBI s vyšetřováním. Právě z důvodů „zločinecké expertízy“ nebyl seriál zařazen, představitel nebyl považován za adekvátního vyšetřovacího specialistu. Z obdobného důvodu byl vyřazen i britský seriál *Profil vraha / The Wire of Blood*, který má sice adekvátního pomocníka z hlediska policejního dramatu – psychologa, ale tento odborník nevyužívá jen znalosti psychologie, ale také jakéhosi hlubinného vcítění se do vrahových myšlenek. Pomocí tohoto vcítění pak vraha dopadá, toto transcendentální vcítění ovšem nemůže být z hlediska práce považováno za postihnutelnou vyšetřovací metodu.

Angelou Montenegro. Další seriál - *Myšlenky zločince: Chování podezřelých / Criminal Minds: Suspect Behavior* (nadále jen *CM: SB*) – představuje rovněž šestičlenný tým, a to i se stejným počtem žen (3): agentky Beth Griffith, Ginu LaSalle a počítačovou odborníci Penelope Garcii. Newyorské oddělení vražd vyličené v seriálu *Zvláštní poldové / The Unusuals* (dále také *Unus*) sestává z osmi členů, z toho jsou dvě ženy – hlavní hrdinka detektiv Casey Shraeger a detektiv Allison Beaumont. Seriál *Castle na zabítí / Castle* (dále také *Castle*) má sice pět ženských hrdinek, ale pouze tři jsou členky vyšetřovacího týmu (zbylé dvě jsou matka a dcera Richarda Castla – hlavního hrdiny), jsou to detektiv Kate Beckett, soudní lékařka Lanie Parish a kapitánka Victoria Gates. Vyšetřovací tým v seriálu *Kriminálka Miami / CSI: Miami* (dále také *CSI: M*) představuje rozmanité mužské osazenstvo (5) a k tomu dvě ženské hrdinky – forenzní specialistku Calleigh Duquesno a forenzní specialistku Natalii Boa Vistu. Dvěma hlavními hrdinkami seriálu *Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles* (dále *Rizzles*) jsou detektiv Jane Rizzoli a soudní lékařka Maura Isles. *Odložené případy / Cold Case* (dále *CC*) pak představují detektiva Lilly Rush a detektiva Kat Miller. Nakonec i seriál *Dexter* zaměstnává dvě ženské postavy, a to detektiva a posléze poručici Debru Morgan a kapitánku Marii LaGuertu.

3.2 Metodika a sledované proměnné

Hlavní výzkumnou metodou sloužící ke zkoumání sebraného materiálu byla zvolena zakotvená teorie. Ta nejlépe odpovídá potřebám práce, jejímž cílem je vytvoření terminologicky i významově nové typologie ženských hrdinek představovaných v kriminálních seriálech současnosti. Vytvořená typologie by po svém dokončení mohla sloužit jako výzkumný nástroj tematicky relevantních kvantitativních výzkumů. Není možné předpokládat, že typologie bude schopna postihnout všechny existující typy ženských hrdinek, a to jednak z časového, místního a subžánrového omezení výběru vzorku, ale také z důvodů neustálého vývoje a posunu samotných seriálů, které se starším modelům mohou vymykat. Práce by ale i tak měla být s to zmapovat naprostou většinu existujících typů, případně zaznamenat vývoj a vznik typu ještě ne zcela zaběhnutého.

3.2.1 Zakotvená teorie (grounded theory)

Definice zakotvené teorie (v pozdních šedesátých letech dvacátého století) je spojována s prací dvou amerických sociologů - A. Strausse a B. Glassera. (Hendl, 2005: 125) Na dalším vývoji a modifikaci zakotvené teorie se rovněž podíleli zmínění autoři a po jejich názorovém

rozchodu pak A. Strausse doplnila J. Corbinová. (Hendl, 2005: 243) Zakotvená teorie není výlučně výzkumnou metodou s rigidně danými pravidly, nýbrž jedná se spíše o zastřešení určitých kroků a strategií výzkumu. Cílem postupů zahrnutých v zakotvené teorii je vytvoření teorie nové. Navržená teorie je vytvářena svou postupnou znovukonceptualizací v průběhu zkoumání určitého jevu. Strauss a Corbinová píše, že „...je to teorie induktivně odvozená ze zkoumání jevu, který reprezentuje. To znamená, že je odhalena, vytvořena a prozatímně ověřena systematickým shromažďováním údajů o zkoumaném jevu a analýzou těchto údajů.“ (Strauss, Corbinová, 1999: 14)

Nová teorie, hlavní cíl grounded theory, vychází ze zpracování získaných dat. Jak píše Hendl: „Vznikající teorie je zakotvená v datech, získaných během studie. Pozornost se věnuje zvláště jednání a interakcím sledovaných jedinců a procesům v daném prostředí.“ (Hendl, 2005: 125) Práce s daty je induktivní, tedy hledá opakující se schémata a jevy nebo předpokládá společné vlastnosti, jež se znovu aplikací snaží ověřovat a ustavovat jako obecně platné. Existují tři základní komponenty zakotvené teorie, těmi jsou – koncepty, kategorie a propozice. „Koncepty (teoretické pojmy) jsou základní jednotky analýzy, protože teorie se navrhuje pomocí konceptualizace dat, ne přímo z dat.“ (Hendl, 2005: 244) Kategorie a propozice jsou pak abstraktnějšími prvky. Kategorizace zjednodušeně zahrnuje proces spojování teoretických pojmů, jež pravděpodobně náleží k totožnému jevu. Propozice nakonec vymezují zobecnělé vztahy jak mezi kategoriemi a koncepty, tak mezi samotnými kategoriemi. (Ibidem)

Celkový postup zakotvené teorie shrnuje Šedřová (2007) do tří kroků, jimiž jsou: sběr dat (ustanovení kódů), kódování materiálu (vznik základních kategorií) a vytvoření teorie vycházející ze vztahů mezi kategoriemi. Naprosto zásadní je pro grounded theory kódování materiálu. V návaznosti na Corbinovou a Strausse představuje Jan Hendl tři druhy kódování: otevřené (nalezení zásadních jevů a jejich pojmenování – vznik kategorií), axiální (hlubší propracovanost kategorií a odhalování vztahů mezi nimi – vznik podkategorií) a selektivní (spojení dosavadních výsledků a poslední krok k tvorbě zakotvené teorie; nutnost vyšší abstrakce než u předchozích). (Podrobně viz Hendl, 2005: 247-252) Vzhledem k dynamičnosti zakotvené teorie nelze chápat tyto tři druhy jako posloupný postup, mohou tak sice probíhat, ale není výjimkou, když se vzájemně prolínají.

Z předcházejícího textu jasně vyplývá, že primárním cílem postupů zakotvené teorie je navržení nové teorie, v případě této práce se jedná o novou typologii, a to typologii ženských

hrdinek v policejních dramatech současnosti (podrobněji viz 3.2.2). „*Někdy má teorie podobu typologie. Tu pak lze považovat za teorii pouze tehdy, pokud její komponenty a kategorie jsou přesvědčivě dokumentované, zdůvodněné a navzájem propojené.*“ (Hendl, 2005: 243) Přestože je běžné, aby se jednotlivé typy různých typologií navzájem vylučovaly, je více než pravděpodobné, že v této práci tomu tak nebude. Vzhledem k tomu, že jednotlivé typy ženských hrdinek budou vycházet především z rozpoznání jednotlivých rysů v proměnlivosti sociálních a genderových identit, které jsou jednotlivým hrdinkám přiřknuty, prolínání typů je logické a nevyhnutelné.

Genderové i sociální identity jsou komunikovány i vytvářeny v sociálních procesech a interakcích jedinců (v tomto případě fiktivních postav), použití zakotvené teorie je pro dílo výhodné právě díky svému důrazu na procesy a v neposlední řadě i své dynamičnosti. Volba jediné výzkumné metody (např. sémiotické analýzy či jiných) by byla zbytečně reduktivní. Hendl (2005: 127) sice zdůrazňuje, že zakotvená teorie se uplatňuje především k účelům explorační, k získávání a rozvoji nových teorií, v kontextu této práce je však rovněž cílem explanace existence jednotlivých typů a jejich konkrétního vytváření či rozkládání (viz dále).

3.2.2 Sledované proměnné a průběh analýzy

Několikrát již bylo uvedeno, že hlavním cílem práce je nalézt typy, které jsou vytvářeny zobrazováním ženských hrdinek v policejních dramatech, konkrétně se jedná o snahu vytvořit typologii těchto postav. Hned z počátku je třeba upozornit na to, že při konstrukci typologie bylo pracováno pouze s hlavními a vedlejšími postavami, ty jsou chápány jako osoby, které jsou součástí vyšetřovacích týmů, nebo jejich pomocníky / pomocnicemi. Hlavní a vedlejší postavy určité řady jsou přítomny téměř po celý čas jejího průběhu a jména herců a hereček, kteří je zpodobňují, jsou uváděna v úvodní či závěrečné audiovizuální titulkové sekvenci (to závisí na způsobu konceptualizace konkrétních seriálů).²⁵ Důvodem soustředění pozornosti na hlavní a vedlejší postavy je potřeba pečlivého vysledování a podrobného zaznamenání určitého typu, jež by nebylo možné u postav, které se objevují jen jedinkrát. Omezení na hlavní a vedlejší postavy pak odpovídá i zaměření se na členky vyšetřovacích týmů a jednotek, případně na pomocnice těchto a ne ženy jako pachatelky, podezřelé či oběti. Postavy obětí, pachatele atp. jsou totiž příliš variabilní a zachycení nějakého opakujícího se

²⁵ Znalost této skutečnosti opět vychází z dlouhodobého styku se seriálovým formátem a povědomosti o jeho obyčejích.

jevu by bylo možné zejména při provedení případové studie konkrétního seriálu. V takovém případě by potenciálně provedená studie dokázala vypovědět o zacházení s pachatelkami, oběťmi a dalšími v kontextu určitého seriálu. Vzorek tohoto díla není natolik rozsáhlý, aby možnost zaznamenání a popisu práce se ženami jako oběťmi, podezřelými a pachatelkami umožňoval. Pozornost však samozřejmě byla věnována mužským postavám (dalších členů týmů a jednotek) zkoumaných seriálů, jsou totiž důležitými komponenty pro kontextuální vytváření jednotlivých typů hrdinek.

Představení typů je provázeno charakterizací každého typu a především popisem způsobu jeho vytváření a poté rozkládání. Pro účely této práce je k popisu konstrukce určitého typu využíváno pojmu maskování a k deskripci jeho případného²⁶ rozkladu termínu demaskování. Maskováním se rozumí strategie vytváření konkrétního typu, a to jak pomocí vizuálních, tak audiálních postupů. Stejná situace nastává u demaskování, tam dochází k rozložení určitého typu a většinou ihned navazujícímu přechodu do jiného typového režimu. Příkladem může být cesta kriminalistky k soudu, kde tato sehrává roli svědkyně (musí být nějak oblečena a nějak se chovat). Jakmile se ocitne mimo tuto roli, např. se svlékne ze speciálních šatů a oblékne pracovní šaty, opět se stává policistkou. V tomto případě by byl typ vytvářen určitým oblečením a specifickým chováním. Popisem maskování a demaskování typů dochází k jejich vysvětlení a významové kontextualizaci jejich vytvoření. Sledována byla především tvůrčí iniciativa jednotlivých typů a tedy pátrání po tvůrci tematizovaných a nalezených typů (Vytváří onen typ sama hrdinka nebo jej vytváří její okolí? Jak jej tvoří?). Podstatná je proto i míra identifikace hrdinky s určitým typem (identifikuje-li se např. se svou profesní rolí policistky apod.).

Poznámky předcházejícího odstavce mohou napovědět, že samotná analýza probíhala ve dvou vlnách. První vlnou bylo analyzování korpusu a pomocí poznámek a porovnávání jednotlivých poznatků vytvoření nové typologie ženských postav v policejním dramatu. Po primárním ucelení dané typologie docházelo ke kontrole jednotlivých typů, tedy k retestu a případnému znovuuštění některých typů, dodání chybějících nebo naopak odstranění typů neopodstatněných. Druhá vlna pak k nalezeným typům přiřadila způsoby, jakými je konkrétní typ maskován a případně demaskován. To bylo učiněno pomocí explicitních odkazů do textu

²⁶ Ne všechny typy jsou nutně rozkládány (viz analýza).

vzorku, popisem a vysvětlením aktů maskování a demaskování. V rámci genderově relevantních typů docházelo k nalézání mechanismů produkce genderových identit u biologických žen.

Jako následek použití zakotvené teorie nebylo možné dopředu předpovědět sledované proměnné, avšak po provedení analýzy se ukázalo, že aspekty, které je nutné zohledňovat, jsou:

- pracovní pozice hrdinek;
- seriálem představené množství jejich sociálních rolí (př. matka, sestra, policistka atp.);
- stav (manželství, svoboda, atp. – míra řešení u ženských a mužských postav);
- akce / aktivita hrdinek (řízení auta, zatýkání, pronásledování, střelba a další)
- oblékání a celková úprava zevnějšku (vlasy, nehty, naličení atp.; kolik pozornosti věnuje samotný seriál);
- stravovací návyky;
- chování při pracovní nasazení a v osobním životě.

Kombinace znalosti stavu, počtu sociálních rolí a pracovních pozic již poukazuje na některé seriálem vytvářené typy a zároveň poskytuje materiál k popisu nuancí, které tyto typy doprovází a odlišují. Akci, respektive aktivitu, bylo nutné sledovat především z důvodů poznání rozložení aktivity mezi ženy a muže v jednotlivých seriálech a opětovně také z hlediska poznání projevů doprovázející konkrétní typy (příklad: policistka řídí auto, zatýká podezřelého atp.). Tyto projevy pak napovídají tomu, jak je konkrétní typ (př. policistka) definován a sestrojován, jaké činy jsou pro něj typické. Oblékání a celková úprava zevnějšku jsou pro práci podstatné z pohledu již probírané výjimečnosti výskytu žen v kriminálním žánru. Kriminalistka, která má například velice dlouhé nehty a stále dokonale upravené vlasy (např. i po upadnutí do vody), bude jen s obtížemi střílet ze zbraně (nehty mohou být překážkou) a nebude pravděpodobně vnímána seriózně, a tedy se nestane ničím víc než krásnou ozdobou svého mužského kolegy, jak tomu bylo v mnohých seriálech doposud. Stravovací návyky pak mohou indikovat míru ovlivňování chování jednotlivých postav (chození na drink po práci jakožto možnost vyloučení ženy z kolektivu nebo naopak jejího zapojení). Sledována byla i míra stereotypizace, a to zejména v porovnání s mužskými postavami (např. pozitivní stereotyp altruistického a udatného mužského hrdiny, který zachraňuje kolegyni z nesnází; mladistvost zobrazovaných žen jako jejich zvýznamňovaná

kvalita apod.), tedy opět možná percepce narušení pevného podloží seriózně vnímané hrdinky.

4. ANALYTICKÁ ČÁST - TYPOLOGIE ŽENSKÝCH HRDINEK

V předcházejících kapitolách bylo informováno o teoretickém a metodickém zakotvení práce. Aktuální kapitola reflektuje výsledky provedené analýzy na sebraném vzorku policejních dramát a představuje hotovou typologii ženských hrdinek, následně pak popisuje a vysvětluje tvorbu a rozklad jednotlivých typů, a tak poukazuje na jejich specifika a ustavující aspekty.

Výsledná typologie sestává z třinácti typů, z toho je poslední typ věnován několika doplňujícím „pseudotypům“ (nedostatečně reprezentovaných, přesto existujících typů). Konečnými typy terminologicky a významově nové typologie jsou:

1. Kriminalistka profesionálkou
2. Kriminalistka vědkyní a policistkou
3. Kriminalistka šéfkou
4. Kriminalistka matkou a dcerou
5. Kriminalistka velkou / malou sestrou
6. Kriminalistka nejlepší přítelkyní / „buddy“
7. Kriminalistka volavkou
8. Kriminalistka obětí
9. Kriminalistka „kyborgem“
10. Kriminalistka „lesbou“
11. Kriminalistka „butch“ / „femme“ ženou
12. Kriminalistka „mužem“
13. Kriminalistka minoritními typy

Jednotlivé typy jsou pak kombinací sociálně rolových typů (**kriminalistka profesionálkou; vědkyní a policistkou; šéfkou; matkou a dcerou; velkou / malou sestrou; nejlepší přítelkyní / „buddy“; volavkou; obětí a „kyborgem“**) a typů genderových (**kriminalistka „lesbou“; „butch“ / „femme“ ženou a „mužem“**). V představované typologii je velice běžné, že dochází k multiplikaci identit, to znamená, že jedna kriminalistka obvykle nabývá i více typů. Na možnost výskytu jedné kriminalistky v několika typech bylo upozorněno již v oddílu 3.2.1, je to v jistém smyslu vymykání se klasicky vytvářených typologií, kde se jednotlivé typy spíše vylučují, než že by se ovlivňovaly a prostupovaly.

Podrobná deskripce jednotlivých typů a následná explanace postupů tvorby (maskování) a rozkládání (demaskování) každého z nich je obsažena v nadcházejících částech.

4.1.1 Kriminalistka profesionálkou

První typ je ze všech nalezených nejběžnější a nejpoužívanější, pro účely práce byl nazván **kriminalistka profesionálkou**. Jak už bylo v práci zmíněno, kriminalistka je pojem zahrnující jak policistky, soudní lékařky, tak například i počítačové či balistické expertky. Název prvního typu explicitně odkazuje k situacím, kdy je kriminalistka profesionálkou, tedy vykonává práci, která její profesi náleží. Je možné tvrdit, že tomuto typu odpovídají naprosto všechny nalezené a zkoumané hrdinky. Přestože zároveň mohou nabývat typů speciálních, každá z nich stráví velké množství času bytím profesionálkou.²⁷

Konkrétně to znamená, že ženy v pozici detektiv / neuniformovaná policistka vykonávají detektivní / policejní práci, která zahrnuje: zátah na podezřelé (vejítí do bytu, popřípadě vyrazení dveří s oznámením jména jednotky – např. NYPD otevřete!), vyslýchání podezřelých, pronásledování podezřelých se zbraní v ruce, ohledávání místa činu, zatýkání a odvádění podezřelého / usvědčeného v poutech, dále také psaní časové linky na případovou tabuli²⁸, kam rovněž umísťují fotografie podezřelých, pachatelů a obětí, u této tabule pak běžně besedují s kolegy a snaží se o rekonstrukci zločinu, profilaci zločince apod. Veškeré tyto činnosti jsou v naprosté většině času prováděny za doprovodu dalších kolegů a kolegyně. Velice zřídka se stává, že by tyto úkony vykonávaly dvě ženy pospolu, nejběžnějším scénářem je kombinace ženy a muže či dvou mužů.

Soubor vyjmenovaných činností – náplně práce – je jedním z klíčových postupů maskování, vykonávání pracovních povinností (konkrétních úkonů) je způsob, jakým je pozice kriminalistky zpodobňována. Demaskování se pak děje přechodem k pracovně nerelevantnímu ději – žena jde sportovat, jde ven s přáteli, jde domů za rodinou atp. S policejními pracovními povinnostmi se potýkají Lilly Rush a Kat Miller (CC); Kate Beckett

²⁷ Do prvního typu vedle soudních lékařek, policistek a dalších spadá i právnička (respektive soudní návladní) ze seriálu *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti*. Tato žena je také bezpodmínečnou profesionálkou, velice často se snaží docházet s vyšetřovacím týmem na místa činu a účastnit se výslechů. Vzhledem k tomu, že takové aktivity nepatří do její pracovní náplně, je většinou odkázána do svého pravého pracovního zázemí – soudní síně či právnícké kanceláře. Práce se právníckými dramaty nezabývá, již bylo naznačeno, že tato jurisdikční část probíraného seriálu nebude zohledňována, proto nadále o právničce Alexandře Cabot nebude řeč.

²⁸ Případová tabule je název vykonstruovaný pro potřeby práce, jedná se o magnetickou, skleněnou nebo korkovou tabuli, na níž se píše záležitosti týkající se určitého případu – časová linka, pobyt podezřelých, podobizny / fotky podezřelých a obětí.

(*Castle*); Jane Rizzoli (*Rizzles*); Olivia Benson (*L&O:SVU*); Debra Morgan (*Dexter*) a Casey Shraeger s kolegyní Allison Beaumont (*Unus*). Totožnou náplň práce vykonávají agentky Gina LaSalle a Beth Griffith (*CM: SB*), u nichž je kladen větší důraz na profilaci potenciálního pachatele / pachatelky, jelikož patří ke speciální jednotce „profilátorů“.

Dalším způsobem maskování prvního typu je oblékání, s výjimkou Kate Beckett (*Castle*; viz 4.1.12) všechny vyjmenované ženy oblékají variace kalhotového kostýmu (podstatné je sako, to je variováno s košilí, halenkou i tíllem). Přestože může být sako doplněno např. riflovými kalhotami, podstatná je dispozice páskem, na němž jsou umístěné odznak se zbraní. K demaskování pak logicky slouží změna oblečení na domácí, sportovní nebo společenské.

Profesionalita soudních lékařek (medical examiner / coroner) spočívá v ohledávání zesnulé oběti, odhadu (podle teploty jater) přibližné hodiny úmrtí, stejně tak jako pravděpodobné příčiny smrti. Soudní lékařky většinou oblékají latexové rukavice, aby nekontaminovaly místo činu. Záleží na jednotlivých seriálech, jak velkou pozornost věnují nutnosti oblékání speciálních ochranných obleků (opět snaha zabránit kontaminaci – striktně oblékání tohoto šatstva dodržuje pouze seriál *Sběratelé kostí*). První odhady učiněné na místě činu jsou pak laboratorními testy a pitvou (rovněž běžná činnost soudních lékařek) potvrzeny, vyvráceny či upřesněny. Stejně jako u policistek i zde je maskování typu **kriminalistky profesionálkou** spoluvytvářeno setem konkrétních pracovních činností. Na rozdíl od policistek mají soudní lékařky mnohem větší svobodu v oblékání, pitvu provádějí ve svém běžném oblečení, které pouze zakryjí laboratorním pláštěm, případně v doprovodu s ochranným štítem na obličej. Jak bylo řečeno, oblékání ochranných obleků na místě činu se v seriálech liší. Práci soudních lékařek reprezentují postavy – Lanie Parish (*Castle*), Melinda Warner (*L&O:SVU*); Maura Isles (*Rizzles*) a Camille Saroyan (*Bones*)

Speciální profesi vykonávají Temperance Brennan a Angela Montenegro v seriálu *Sběratelé kostí*. Doktorka Brennan je forenzní antropoložkou a její specializací je tak zkoumání kosterních pozůstatků, tento přístup je poněkud specifický, jelikož ostatní seriály pracují s tělem oběti nanejvýš na pitevním stole. Výjimečnost antropologického přístupu vězí v potřebě odstranění kůže, masa orgánů a vaziva, to vše bývá učiněno, aby bylo možné zkoumat lidský skelet. Potřeba ohledávání kosterních pozůstatků je v seriálu většinou usnadněna tím, že jsou jen zřídka nacházeny oběti v zachovalém stavu, ty jsou naopak ve většině případů již velice daleko v procesu rozkladu. Dokud se však na skeletonu nachází nějaké maso, kůže, orgány atp., podléhá oběť přezkoumání soudní lékařce Camille Saroyan.

Specifičnost práce Angely Montenegro spočívá v její umělecké profilaci – je malířkou, týmu přispívá rekonstrukcí tváří a zločinů pomocí svých uměleckých schopností a použitím nejmodernější počítačové techniky. Obě profese – forenzní antropoložka i digitální artistka (název pouze pro účely této práce) – jsou ve zkoumaných seriálech ojedinělé.

Forenzní specialistky, které se objevují v *Kriminálce Miami* – Calleigh Duquesno a Natalia Boa Vista, spolu s počítačovou expertkou Penelope Garciou (*CM: SB*) a kapitánkami Victorií Gates (*Castle*) i Mariou LaGuertou (*Dexter*) budou podrobně probrány v jiných typech.

Jak bylo naznačeno v předchozích odstavcích, popsaná běžná práce, která činí zmíněné ženy profesionálkami, je vykonávána naprosto rutinně a velice podobně ve všech zkoumaných seriálech, výjimky činí pouze zvláštní specializace jednotlivých týmů a geografické rozdíly (jiná barva policejních pásek a jiná dispozice prostory či automobily). Následující typy nejsou tak obecné a jsou reprezentovány mnohem menším počtem hrdinek, jejich popis bude proto převážně obsahovat odkazy do původního textu výzkumných jednotek a nebude pouhou deskripcí, ale zároveň explanací jednotlivých typů.

4.1.2 Kriminalistka vědkyní a policistkou

Název **kriminalistka vědkyní a policistkou** prakticky cele shrnuje rozsah řešeného typu, ten popisuje kriminalistky, které vedle své vědecké práce (např. v laboratoři) vykonávají i klasickou policejní práci (blíže popsána v prvním typu). Tento typ se týká tří zkoumaných postav – Camille Saroyan (*Bones*); Calleigh Dequesno a Natalie Boa Visty (*CSI: M*)²⁹ Mimo své vědecké zázemí se během vyšetřování ocitá i Temperance Brennan, která často doprovází svého kolegu Seeley Bootha při vyšetřování. Hrdinka však nedisponuje žádným oficiálním federálním pověřením a její zásahy do FBI rutiny jsou možné jen díky iniciativě samotného agenta Bootha, který její přítomnost vítá. V tomto typu postava forenzní antropoložky Temperance Brennan proto nebude nadále řešena.

Camille Saroyan pokrývá vědecko-policejní dvojsečností pracovní náplň soudní lékařky a policistky. Jako soudní lékařka (či koronerka) doráží na místo činu, kde ohledává oběť, u té se snaží určit dobu úmrtí a jeho příčinu. Ostatky jsou běžně převezeny do laboratoře, kde doktorka provádí pitvu či rozbor zachovalých orgánů. Již bylo poznamenáno, že seriál

²⁹ Tohoto typu také nabývají hrdinky předlohy seriálu *Kriminálka Miami – Kriminálka Las Vegas / CSI: Crime Scene Investigation* - i jeho dalšího spin-offu *Kriminálka New York / CSI: New York*, ty ve vzorku zastoupeny nejsou.

Sběratelé kostí je specifický svým zájmem / specializací na kosterní pozůstatky, pitva a vyšetření orgánů (či kůže a jiné tkáně) bývá spíše doplňující. Maskování soudní lékařky na místě činu je u Camille více než explicitní, obléká totiž ochranný overal, aby neznečistila důkazní materiál. Stejně tak při vykonávání pitvy nosí laboratorní plášť (výjimečně není tento plášť bílý, ale modrý – specifikum výzkumného ústavu, v němž jsou hrdinové a hrdinky seriálu zaměstnání). Maskování se zde děje chováním a danými profesními postupy (řešenými už v 4.1.1) v kombinaci se speciálním oblečením. K profesním postupům a výkonu práce nezbytně patří odborná anatomická terminologie. Sejmutím pláště Camille běžně přechází do některého z typů soukromých či typu nadřízené, ty budou představeny později. Druhá profesní pozice Camille – policistka – není seriálem v této řadě (sedmé) maskována pomocí činů nebo pracovních úkonů, nýbrž pouze verbálně. Tato verbální typizace je naznačena v první ukázce, podstatná slova jsou v textu zvýrazněna tučným písmem (toto zvýraznění bude činěno i v dalších ukázkách, nebude na něj již nadále upozorňováno).

Ukázka č. 1

Ve druhém díle sedmé řady Camille pochybuje o svém rozhodnutí přijmout bývalého mladistvého delikventa jako člena týmu a probírá tento problém s kolegyní, která při diskusi její pracovní dvojsečnost explicitně vokalizuje.

Camille: „Co tím chceš říct?“ || Kolegyně: „Jsi **policistka a soudní lékařka**, co si proboha myslíš, že říkám?“ (*Sběratelé kostí / Bones*; sezóna | epizoda - s07e02; čas od 00:19:32; znění anglické, překlad I. J.)

Calleigh Dequesno a Natalie Boa Vista (*CSI: M*) jsou zároveň policistkami a forenzními laborantkami. Pro přiblížení jimi vykonávané policejní práce lze opět odkázat k prvnímu typu. Profese forenzní laborantky zahrnuje velké množství práce v laboratoři - balistická analýza, ohledávání podezřelého senzorem na střelný prach, senzorem na alkoholové výpary, chemický rozbor důkazů nalezených na místě činu (pro určení původu látky a jejího složení) a v neposlední řadě pokusy napodobující zločin tak, jak pravděpodobně proběhl. Tyto pokusy napomáhají hledání vražedné zbraně nebo poskytují informace o pachateli, místě činu atp.

Příkladem takových pokusů může být situace, kdy se Natalie Boa Vista³⁰ s pomocnicí snaží demonstrací úderů loktu do figuríny nalézt vhodný loketní chránič – pravděpodobnou vražednou zbraň. Ani jedné z žen se nedaří vyvinout dostatečnou sílu (na vypočítání potřebné

³⁰ *Kriminálka Miami / CSI: Miami*; sezóna | epizoda – s09e12; čas od 00:25:04

rychlosti, úhlu a dalších podrobnosti existují počítačové programy, s nimiž pracují), aby způsobila smrtelná zranění, kterým oběť podlehla. Až jejich mužský kolega této síly dosáhne. Díky tomu je Natalie navedena na stopu pachatele. Vědeckou specializaci Natalie dokazuje i verbalizace tohoto zaměření v samotném seriálu.

Ukázka č. 2

*Natalie unese odsouzený zločinec a vyžaduje po ní, aby dokázala jeho nevinu.*³¹
*Hrdinka je spoutána v autě a únosce s ní hovoří. Únosce: „Připravil jsem se. Četl jsem ty práce. (...) Ty nejsi nějaký omezený detektiv z oddělení vražd. **Ne. Ty jsi chytrá. Znáš svou vědu** a můžeš mi pomoci. Pomůžeš mi!“* (*Kriminálka Miami / CSI: Miami*; sezóna | epizoda – s09e18; čas od 00:08:41; znění anglické, překlad I. J.)

V druhé ukázce únosce vyzdvihuje hrdinčinu vědeckou práci, zdůrazňuje, že unesl právě z důvodů její vědeckosti. Stejně jako Natalie i Calleigh má svou vědeckou platnost. Calleigh se dle svých pracovních výkonů zdá být specialistkou na balistiku, i když tato skutečnost ve zkoumaném vzorku nikdy explicitně nezazní. Calleigh v laboratoři střílí z nejrůznějších zbraní a tuto střelbu pak vědecky vyhodnocuje (domněnka o odborníci na balistiku vzniká právě díky variabilitě zbraní, s nimiž umí zacházet - luk a šíp, střelné zbraně atp.).

Vědecké zaměření obou je obdobně jako u soudní lékařky maskováno oblečením a striktně pracovním chováním (dodržování postupů při získávání stop, zpracování nalezených důkazů atp.). Přes své běžné pracovní oblečení navlékají bílý laboratorní plášť a povětšinou i ochranné brýle (především u testovací střelby a chemických pokusů). Typové demaskování je znázorněno převlečením do běžného oblečení nebo jednoduše odložením laboratorního pláště. Celkové opuštění typu – tedy jeho podvojněho dosahu – je běžně činěno přesunem do šatny, kde se hrdinové a hrdinky loučí (končí směnu) a odcházejí domů nebo na po pracovní posezení s přáteli, ze slov je obvykle patrné, do jakého typového režimu přecházejí.

4.1.3 Kriminálníka šéfkou

Pojmenováním třetího typu se práce snaží postihnout hrdinky, které působí ve vedoucích pozicích, což v seriálech (ale i dalších mediálních počinech) bylo a stále je místo zastávané

³¹ Tematiku kriminalistiky jako oběti blíže rozebírá část 4.1.6.

převážně muži.³² Typ **kriminalistka šéfkou** se týká pěti hrdinek zkoumaného materiálu: Camille Saroyan (*Bones*); Victorie Gates (*Castle*); Beth Griffith (*CM: SB*) a v neposlední řadě Marie LaGuerty a Debry Morgan (*Dexter*).

Společné téměř všem těmto postavám je, že na svou nadřízenou pozici často upozorňují, aby podřízeným, ale i stejně postaveným mužům, své místo připomněly. Toto upozorňování se děje především verbálně, a to v první řadě samotnou šéfovou (viz ukázky č. 3 a 4) a ve druhé vyšším nadřízeným, který kriminalistce status šéfové například právě uděluje nebo postupuje svůj (př. v době své nepřítomnosti).

Ukázka č. 3

*Camille pracuje ve velice familiárním kolektivu, často proto své nadřízení musí zdůraznit, aby zamezila příliš neformálním a neautorizovaným postupům svých podřízených. V prvním zkoumaném díle kárá podřízeného a upomíná potřebu prodiskutovat s ní, jako vedoucí, veškeré pracovní kroky. Camille: „Dovolte. Šéfová tady [ukazuje na sebe] potřebuje vysvětlení“ (Sběratelé kostí / *Bones*; sezóna | epizoda – s07e01; čas od 00:39:15; znění anglické, překlad I. J.)*

Ukázka č. 4

*Camille se opětovně potýká s neautorizovanými postupy podřízených (pořizování drahých strojů). Nyní ovšem tyto stroje poskytly kruciólní výsledky pro vyšetřování, je nucena je přijmout, ne však bez toho, aby podřízenému (Hodgins) dokázala jeho podřízenost. Hodgins: „Hele, jestli máš pocit, že jsou ty výsledky nekale získané, respektuji rozpočtovou integritu této situace a zkrátka je vyhodím.“ || Camille [přísně se podívá]: „A jelikož **já jsem tvá šéfová**, jsem dost dobře schopná vyhodit tebe.“ || Hodgins: „Dobrá poznámka [podá jí výsledky].“ (Sběratelé kostí / *Bones*; sezóna | epizoda – s07e12; čas od 00:31:48; znění anglické, překlad I. J.)*

Už předchozí ukázky naznačily, že žena ve vedoucí pozici musí často své místo legitimizovat nebo na něj upomínat, aby si zjedнала adekvátní respekt. Některé z hrdinek pak raději dokazují svou patřičnost a platnost zvýšenou přísností, vysokými požadavky nebo chladností. Vytvářejí si tak od svých podřízených a kolegů odstup, jímž si zjednávají

³² Srovnej např. Miller, Reeves, 1978, kteří píšou o větší důležitosti mužských hrdinů, než je tomu u hrdinek ženských.

potřebnou disciplínu. Toto chování jim mezi kolegy většinou pomáhá utužovat pevnou reputaci, ale zároveň jim vysluhuje nejrůznější přezdívky degradujícího charakteru.

Ukázka č. 5

*V 1. dílu čtvrté řady seriálu Castle se díky rekapitulaci lze dozvědět o smrti bývalého šéfa oddělení, na jeho místo nastupuje nyní žena, ta je popsána hovorem jednoho z policistů. Policista: „Nová šéfová, Victoria Gates, jinak také **Železná Gates**.“ (Castle na zabití / Castle; sezóna | epizoda – s04e01; čas od 00:13:53; znění anglické, překlad I. J.)*

Adjektivum železná jasně indikuje snahu definovat přísnost, ráznost a nekompromisnost. Zmíněný snižující charakter slouží obecně k podrytí a částečnému znehodnocení nějakého statusu. Zde je možné se domnívat, že se jedná o snahu vyrovnat se s kombinací přísné šéfové a skutečnosti, že je to žena. Možná je zároveň interpretace adjektiva železná jakožto odkazu na Železnou lady (Iron Lady - Margret Thatcher), která byla pověstná svou nekompromisností. Bylo již naznačeno, že budování této pozice moci je ze strany žen intencionální, samy si bývají vědomy toho, jakou mají pověst a často se ji snaží i nadále utužovat.

Ukázka č. 6

*Šéfová Victoria Gates hovoří se svou podřízenou a poukazuje na svou vědomost přezdívky, která jí byla přiřazena. Gates: „**Já vím, jak mi přezdívací** detektive, „**železná Gates**“. Slyším tu šeptandu...“ (Castle na zabití / Castle; sezóna | epizoda – s04e12; čas od 00:28:00; znění anglické, překlad I. J.)*

Maria LaGuerta je kolegy rovněž vnímána jako nekompromisní a svéhlavá. Své postoje sama tematizuje, příkladem může být překvapení její podřízené Debry Morgan, když jí Maria povoluje kontroverzní postup pronásledování vraha. LaGuerta na toto očividné (mimikou naznačené) překvapení reaguje promluvou o tom, že si je vědoma toho, co si o ní Debra myslí (že je bezcitná mrcha), ale to dle jejích slov **k vedoucí pozici a setrvání na ní patří**.³³ LaGuerta při dalším hovoru s Debrou upozorňuje na to, že **její** (Debrina) **přílišná**

³³ Dexter; sezóna | epizoda – s06e12; od - 00:25:50

emocionalita je její největší překážka v kariérním postupu. Podle ní lze na **vedoucí pozici uspět pouze upřednostněním svého pracovního života nad tím soukromým.**³⁴

V ukázkách 3 a 4 lze rozpoznat zcela jinou strategii budování šéfovského typu, než je tomu v ukázce šesté a následovném popisu událostí ze seriálu *Dexter*. Zatímco Camille Saroyan (*Bones*) volí přátelskou atmosféru s občasnou nutností upomenutí své pozice nadřazené prostřednictvím až jakéhosi rodičovského kárání. Victoria Gates (*Castle*) a Maria LaGuerta (*Dexter*) zastávají striktně autoritativní metodu, která jim vysluhuje pověst neústupných a přísných šéfových, jež bývá v pracovní šeptandě karikována. Právě karikování a upozadování (či neexistence) soukromého života znamená po tyto ženy vykoupení za jejich dominantní postavení v pracovním procesu.

Stanovisko šéfových Gates a LaGuerty lze také vnímat jako tzv. „syndrom první generace manažerek“ (viz Ciglerová, 2007). Tento syndrom má reflektovat úpěnlivou snahu vyrovnat se mužským kolegům, a to eskalací svého chování (zde např. agresivity, přísnosti a jiných) či nevlídným postojem k dalším ženám, které by měly na vedoucí pozice aspirovat. V běžném pracovním světě muži obecně zastávají pozice s vyšším sociálním statutem, pravidlem bývá, že pokud je na určité místo dosazen větší počet žen, tato pozice bývá devalvována a klesá její sociální prestiž. Taková žena ve vedoucí pozici (trpící „syndromem první generace manažerek“) se proto snaží zachovat hodnotu místa tím, že sebe považuje za výjimečnou a na ostatní ženy usilující o stejné místo nahlíží prizmatem možné devalvace a snížení exkluzivnosti svého postavení. V případě hovoru o řešených seriálových hrdinkách, lze „syndrom první generace manažerek“ pozorovat jak u Victorie Gates, která se striktně nechá zvat pane, namísto madam (ukázka č. 7)³⁵, tak u Marii LaGuerty, ta se silně brání tomu, aby její minulou (také vedoucí) pozici zastávala další žena.

Ukázka č. 7

Detektiv Kate Beckett se vrací po pracovní neschopnosti do práce a poprvé se setkává se svou novou nadřízenou Victorií Gates. Kate [klepe na dveře a vstupuje]: „Madam.“ || Gates: „Jestli se zastaví má matka, můžete jí říkat madam, mně říkejte pane nebo kapitáne.“ (Castle na zabití / Castle; sezóna | epizoda – s04e02; čas od 00:14:52; znění anglické, překlad I. J.)

³⁴ *Dexter*; sezóna | epizoda – s06e12; od - 00:41:02

³⁵ Zvláštní skutečnost toho, že si žena nechá říkat pane, bude ještě probrána v typu 4.1.13.

Maria LaGuerta byla v páté sérii povýšena ze své poručické pozice na kapitánku (vyplývá z rekapitulace v 1. díle šesté řady – zkoumané řady). Ve druhém díle šesté řady má být na LaGuertino bývalé místo jmenována Debra Morgan. LaGuerta se proti tomuto rozhodnutí svého nadřízeného staví, její frustrace pramení v hádce³⁶, kterou nakonec prohrává a Debru i přes svůj odpor jmenuje poručicí.³⁷

Jak analýza vzorku ukázala, k výkonu nadřízené pozice patří vedle intencionálních promluv a určitého chování také úzus v oblékání. Vzhledem k tomu, že šéfové (kapitánky) převážně nenavštěvují místa činu (pracovní náplň detektivů a řadových policistů), ale obstarávají tisková prohlášení, povolování zásahu a interakci se soudy (pro získání povolení např. k prohlídce domu) a podobné reprezentativní úkony, jejich oblečení a úprava zevnějšku jsou vybraně společenské. Všechny ženy ve vedoucí pozici tak obouvají vysoký podpatek, Camille Saroyan a Maria LaGuerta pak podpatky doplňují šaty. Victoria Gates spíše kalhotovým či sukňovým kostýmek. Všechny tyto hrdinky pak zdobí výrazně femininní make-up – zvýrazněné oči, rty a tváře. Z analýzy je patrné, že tohoto seriály zobrazovaného šéfovského „dress codu“ / „kódu oblečení“ jsou si vědomi i další pracovníci.

Ukázka č. 8

Jeden z mužů chce nově jmenované poručici Debre Morgan poradit, jak by se měla obléknout. Kolega: „Měla byste se trochu profesionálněji oblékat. Jako poručík. Sukně, sáčko, podpatky...“ || Debra: „Co se ti nezdá na mém oblečení?“ || Kolega: „Vypadáte trochu jako...“ || Debra: „Jako co? Detektiv?“ || Kolega: „Jako byste se chystala na rodeo.“ |od 00:12:51| (*Dexter*; sezóna | epizoda – s06e04; znění anglické; překlad I. J.)

Maskování typu **kriminalistka šéfkou** se děje explicitním verbálním projevem o dané skutečnosti, specifickým chováním a v neposlední řadě normativním oblečením. Demaskování je poměrně těžko identifikovatelné, jelikož se s hrdinkami divák setkává převážně v pracovním nasazení. Jako u předchozích typů je jednou z možností demaskování přechod do jiného typového režimu – u Camille Saroyan je to například soudní lékařka. Běžné je rovněž odcházení po skončení pracovní doby doplněné slovním komentářem – Victoria

³⁶ *Dexter*; sezóna | epizoda – s06e02; od – 00:45:36

³⁷ *Dexter*; sezóna | epizoda – s06e02; od – 00:47:06

Gates obvykle upozorňuje na skutečnost, že odchází domů za rodinou. Opouštění šéfovského typu je však minimální a ve zkoumaném vzorku těžko pozorovatelné.

Ještě než bude tento typ zcela opuštěn, je nutné zmínit, že Victoria Gates a Maria LaGuerta jsou obě starší ženy, jejich věk není ve zkoumaném vzorku explicitně řešen, ale z vizuálního hlediska je evidentní, že se jedná minimálně o čtyřicátnice. Jak naznačuje oddíl 2.1.2.a, zobrazení starších (než 20 a 30 let) ženských hrdinek nebylo v minulosti příliš obvyklé. Fakt, že se takové hrdinky nyní objevují opakovaně, je možné vnímat jako pozitivní krok k rovnocennějšímu zobrazování ženských a mužských hrdinů.

4.1.4 Kriminalistka matkou a dcerou

Dcerou je logicky každá ze zkoumaných žen, jen u některých je však tato sociální role zdůrazňována samotným seriálem. Matkou jsou pak Temperance Brennan, Angela Montenegro a Camille Saroyan (*Bones*); hrdinky doplňuje také Kat Miller (*CC*).

Jak vidno, jako matky jsou prezentovány všechny tři ženské postavy seriálu *Sběratelé kostí*. Je nutné upozornit na to, že pro Temperance je pozice matky zcela nově nabytým statutem, jelikož šest předchozích řad matkou nebyla, až v řadě sedmé (zkoumané) se pracuje s konceptem jejího těhotenství a následného porodu. Mateřství právě této postavy je doprovázeno neustálým rozkladem tohoto typu (matky), hrdinka se totiž díky hormonálnímu rozpoložení způsobeného těhotenstvím dostává do situací pro ni naprosto nepříznivých, tedy emocionálně vypjatých (je silně racionální osobou a citové investice jsou jí více méně cizí). Již v prvním dílu tematizuje, že těhotenství ovlivňuje její racionální úsudek.

Ukázka č. 9

*Temperance si uvědomuje klíčový fakt vyšetřování až velice pozdě (na své standardy), to okamžitě připisuje svému těhotenství. Temperance: „Věděla bych to už dávno, **kdybych nebyla zaplavena hormony**.“ (Sběratelé kostí / Bones; sezóna | epizoda – s07e01; čas od – 00:36:29; znění anglické; překlad I. J.)*

Opakem Temperanciny racionality je její životní i pracovní partner, agent FBI Seeley Booth. Skutečnost, že v seriálu je představena žena jako silně racionální bytost a jejím citovějším, instinktem a emocemi se řídícím protějškem pak muž, vyvrací více než jeden genderový stereotyp zmíněný v části 2.1.2.a. Zároveň je vyvrácen v západní společnosti nepříliš výjimečný dojem, že žena je k dítěti ihned po porodu silně poutána a toto jakési magické pouto mezi nimi je nenahraditelné. Bowlby ve své knize *Vazba* (2010) upozorňuje na

skutečnost, že nejen žena může být primární pečovatelkou, ale i otec, popřípadě oba, jak je to prezentováno právě v tomto seriálu.

Na střetu striktní vědeckosti (Temperance) a „selského rozumu“ (Booth) je vystavěna základní dynamika seriálu. Tento střet je možné pozorovat v ukázce číslo 10, která popisuje rozličné reakce Temperance a Seeleyho na jednání jejich dcery.

Ukázka č. 10

Agent Booth chová v ruce svou a Temperancinu dceru Christine a domnívá se, že na něj mrkla. Booth: „Jé, ona na mě mrkla.“ || Temperance: „To má pravděpodobně něco v oku.“ (Sběratelé kostí / Bones; sezóna | epizoda – s07e06; čas od – 00:00:00; znění anglické; překlad I. J.)

Opakem v racionalitě je Temperance i její kolegyně a kamarádka Angela Montenegro, ta pro ni mnohdy zastává pozici označitelnou jako emocionální průvodce. Angela by mohla být ve vztahu ke své přítelkyni chápána jako symbolická matka. Není neobvyklé, že nastávají momenty, v nichž je nucena (Angela) své přítelkyni vysvětlit vhodnost chování v určitých sociálních situacích, nuance sarkasmu (nebo skutečnost, že sarkasmus vůbec někdo použil) a další společensky běžné úkony. Více bude asociálnost Temperance a nutnost „sociálního průvodce“ probrána v typu 4.1.9. Angela si pak své „reálné“ (ne symbolické) mateřství užívá, ráda prohlubuje své mateřské pouto a jen těžko se se synem loučí a dává jej do pracovních jeslí. Často ho nosí do kanceláře, kde jej ukrývá před šéfovou. Šéfová – Camille Saroyan – je třetí matkou seriálu a liší se od obou popsanych. Je adoptivní matkou osmnáctileté dívky, potýká se tedy s rozdílnými rodičovskými úkony. Obává se o svou adoptivní dceru v ohledu výběru vhodných partnerů a jejího vzdělání.

Zatímco všechny probrané hrdinky je možné spatřit pospolu se svým potomkem a zhlédnout je v interakci, Kat Miller (CC) své mateřství zmiňuje pouze verbálně a ve zkoumaném vzorku je její dcera vizualizována pouze jedinkrát - ve vteřinovém záblesku konečné sekvence čtrnáctého dílu sedmé řady.

U mateřského typu, jak už bylo tematizováno u vztahu Angely a Temperance, je možné vypořadovat zajímavý fakt, že mateřství nemusí být jen fyzické (tedy skutečně mateřství), ale může nabývat hodnot symbolických. Někdy se symbolickou matkou stává i žena ve vedoucí pozici. Vypovídajícím příkladem je Camille Saroyan, jejíž vláda ve familiárním pracovním prostředí už byla zmíněna v předchozím typu - **kriminalistka šéfkou**. Tam byla tematizována

i Victoria Gates (*Castle*), vylíčená jako rázná a nekompromisní žena, na své podřízené shlížející shora, krotící jejich pošetilosti a nutící je k profesionalitě. Muže ve svém týmu (partnery Kate Beckett) Kevina Ryana, Chaviera Esposito a stále přítomného spisovatele Richarda Castla velice často oslovuje, jako by byli mladými hochy a ona přísnou kárající matkou.

Ukázka č. 11

Šéfová výjimečně vyráží s týmem na místo pravděpodobného výskytu Kate a Castla (Kate a Castle zmizeli, a tak po nich bylo vyhlášeno pátrání). Gates [vytahuje zbraň a obrací se na Kevina a Chaviera]: „Pojďme hoši!“ (Castle na zabít / Castle; sezóna | epizoda – s04e10; čas od 00:14:50; znění anglické, překlad I. J.)

Převážně však seriály pracují s „reálným“ mateřstvím, které se projevuje velkou afektivitou matek vůči svým dětem, starostlivostí a dalším (západní společností vnímaným) vhodným chováním. Tento typ narušuje pouze Temperance Brennan, která právě tyto normativy tematizuje a svým chováním zpochybňuje (normativům mateřství paradoxně vyhovuje svým chováním spíše její životní partner – Seeley Booth), přesto není vyobrazena jako špatná matka. Její zpodobnění mateřského typu rebeluje vůči chování a postupům přijatelných v seriálové definici typu matka, a tak upozorňuje na jeho běžné maskování a zároveň ho demaskuje (viz dále).

Jak bylo vyřčeno již v úvodu představování aktuálního typu, dcerou jsou všechny zobrazované a zkoumané hrdinky, jen u některých je ale tato role zvýznamňována. U několika žen funguje postava matky či otce jako precedens jejich profesního zaměření (Kate Beckett *Castle na zabít*; Lilly Rush *Odložené případy* a Gina LaSalle *Myšlenky zločince: Chování podezřelých*), tyto hrdinky a specifičnost jejich vztahu s rodičem jako jakéhosi „temného spouštěče“ budou tematizovány v typu 4.1.8.

Vřelým vztahem s matkou disponuje Jane Rizzoli (*Rizzles*). Jejich velice blízký vztah je mnohdy zdrojem komických situací, jelikož Angela (matka Jane) se k dceři chová, jako by jí bylo stále 15 – 20 let (hledá jí vhodného partnera, poučuje o správném strojení a chování atp.), přičemž hrdinka je seriálem portrétována jako žena za svým třicátým rokem. Angela rovněž trpí potřebou komentovat „nevhodnost“ Janiny profese (detektiv).

Ukázka č. 12

*V prvním dílu první řady je pomocí vzpomínkových sekvencí představena situace, kdy byla Jane držena v područí sériového vraha. Ten je sice v současnosti uvězněn, ale zdá se, že má následovníka, všichni se tak strachují o Janinu bezpečnost. Její matka jí přišla dělat společnost na noc a neopomněla vyčítat Jane její profesi. Angela: „Kdo by mohl spát? **Od té doby, co jsi měla tuto bláznivou myšlenku stát se policistkou**, nepřestala jsem se bát. Nikdy nevím, jestli se vrátíš domů.“ (Rizzoli & Isles: *Vraždy na pitevně* / Rizzoli & Isles; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:20:03; znění anglické; překlad I. J.)*

Zcela odlišně je pak tematizován dceřiný typ Janiny pracovní kolegyně Maury Isles, ta byla v dětství adoptována. Maura je zvláštní postavou, skutečnost, že byla adoptována, sama vokalizuje a vidí to jako jednu z příčin formování své zvláštní osobnosti. Podrobně o této postavě a jejích zvláštностech viz typ 4.1.9.

Je zřejmé, že společnost má vůči sociálním rolím matka a dcera jistá očekávání, u matky je to většinou starost o dítě, afektivita vůči němu, strach z volby vhodného partnera, touha po adekvátním vzdělání atp. Všechny tyto vlastnosti byly různými hrdinkami zpodobněny a byl tak maskován typ matky. Výjimkou byla postava Temperance Brennan, která se svým chováním vymykala, upozorňovala tak na běžné předpoklady spojené s mateřstvím a zároveň typ demaskovala. Její odlišný přístup k mateřství přináší komický pohled na normativy s ním spojené. Není možné tvrdit, že by postava Temperance byla zobrazována jako nedostatečně milující matka, její náhled na výchovu je ovšem silně racionální a podpořený antropologickými znalostmi, kteréžto často vokalizuje a rozbíjí tak běžné zaslepení mateřskou láskou nejen vůči nedostatkům vlastních dětí.

Bytí dcerou nebylo tematizováno u všech ženských hrdinek, přestože toho typu logicky musí nabývat. Citová investice matky Jane Rizzoli i v její dospělosti znovu odkazuje na zmiňované předpoklady mateřství.

Na konec poznámek k mateřskému a dceřinému typu (platí i u následujícího sesterského) je třeba upozornit na to, že se od pracovních sociálních rolí liší. Matkou, dcerou a sestrou jsou hrdinky neustále, tuto roli samozřejmě mohou upozadovat v kontextu pracovních rolí, avšak nikdy ji nemohou zcela opustit. Hovor o demaskování v těchto případech tedy slouží spíše

jako souhrn činností a postupů, které odkrývají, jak je např. takové mateřství vyobrazeno, variováno a kombinováno s náročnou prací.

4.1.5 Kriminální velkou / malou sestrou

Stejně jako všechny čtyři předchozí typy i pátý svým názvem přímo odkazuje na to, co typ ve svém jádru popisuje. Bytí sestrou je stejně jako bytí matkou či dcerou velice běžná sociální role, ale opět nabývá významu pouze v případě, že ji nějaký seriál intencionálně zdůrazní. Typ se týká tří zkoumaných hrdinek Debry Morgan (*Dexter*) a Jane Rizzoli (*Rizzles*), které se obě stýkají se svými bratry i v pracovním procesu, a jsou jim kolegyněmi, podobně pak Lilly Rush (*CC*), jejíž sestra není zároveň i kolegyní. Debra Morgan je sestrou malou, tedy mladší, Jane Rizzoli a Lilly Rush jsou sestrami staršími (velkými). Volba přívlastků malá a velká byla učiněna z důvodů metaforického, který odkazuje na situace, kdy jsou starší sestry vnímány jako vzory a idoly (je tomu tak u obou zkoumaných starších sester) a mladší sestry bývají pod ochranou svého staršího sourozence (obdobně je tomu i u Debry Morgan).

Již u přechodného typu (4.1.4) bylo naznačeno, že postava Jane Rizzoli byla seriálem obdařena starostlivou matkou Angelou Rizzoli, podobně jako k Jane se Angela chová i ke svému mladšímu potomkovi Frankiemu Rizzoli. Frankie ke své starší sestře vzhlíží, je řadovým policistou a chtěl by dosáhnout pozice detektiv jako Jane. Mezi sourozenci panuje jistá dávka rivality projevující se například při sportu a společných zájmech, které Jane s Frankiem sdílí. Příkladem může být scéna, kdy Jane a Frankie hrají na dvoře před matčíným domem basketbal.³⁸ V zápalu hry se Frankie ožene loktem a rozbije sestře nos. To vyvolá velké pozdvižení u matky, která paradoxně viní Jane, že šikanuje mladšího bratra. Idolovou či rolovou podstatu vztahu Jane a Frankieho zdůrazňuje sám Frankie, který často slovně tematizuje svůj zájem se jí profesně podobat.

Lilly Rush lze také vnímat jako velkou sestru, tou je, jak nevlastnímu bratrovi³⁹, tak vlastní sestře. Z hovoru mezi Lilly a jejím pracovním partnerem Scottym je informováno o tom, že sestra Lilly měla v minulosti problém s drogami a mladickou delikvencí. Role velké sestry je zde maskována jako role záchránkyně, Lilly hledá svou zmizelou sestru a nachází jí ve velice

³⁸ *Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles*; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:00:56

³⁹ Ten se ve čtvrtém díle zkoumané řady objeví, aby Lilly poznal a dozvěděl se něco o jejich společném otci.

špatném fyzickém i psychickém stavu spolu s její dcerou, následně ji zachraňuje od tyranského partnera.

Malou sestru ve zkoumaném vzorku zpodobňuje pouze Debra Morgan, která je sestrou hlavního hrdiny seriálu *Dexter* – Dextera Morgana. Dexter byl do její rodiny adoptován, to ovšem nemění nic na faktu, že Debra k němu vzhlíží a ráda vyhledává jeho společnost. Jakýkoli problém se Debrě v osobním či pracovním životě naskytne, v ní okamžitě vyvolává potřebu jej prodiskutovat se svým velkým bratrem. Příkladem může být scéna, kdy je Debra požádána svým současným přítelem a zároveň pracovním partnerem o ruku, Debra vyhledá Dextra, aby s ním sdílela své vyděšení.

Ukázka č. 13

Debru požádá o ruku její přítel Quinn, ta v šoku odpovídá, že si musí situaci promyslet a zamíří na konzultaci ke svému bratrovi. Debra: „Quinn mě teď proklatě⁴⁰ požádal o ruku při podělaných palačinkách. Co je to do prdele s ním?“
(*Dexter*; sezóna | epizoda – s06e02; čas od – 00:08:07; znění anglické; překlad

I. J.)

Debrin vztah s Dexterem v průběhu zkoumané řady (šestá) nabývá patologického rázu, Debra dochází k terapeutovi, aby uvolnila pracovní i osobnostní stres, její diskuse s psychologkou běžně končí u tématu jejího bratra. V posledním díle řady (s06e12) se lze z rekapitulace dozvědět, že si Debra na sezení s terapeutkou uvědomila svou lásku k Dexterovi, která dalece přerůstá lásku sourozeneckou. Šestá řada už neposkytuje této situaci žádné východisko, naopak ve finále vztah Debrý a Dextera komplikuje, když Debra v posledním díle odhaluje Dexterovu pravou identitu sériového vraha.

Typ **velké / malé sestry** není nijak komplexní, popisuje čistě příbuzenský vztah, který obsahuje jakési ochranné instinkty starších sourozenců vůči těm mladším a jistou dávku obdivu či vzhlížení ze strany mladších bratrů a sester. Patologičnost vztahu Debrý a Dextera je ojedinělá. Maskování a demaskování typu **kriminalistka velkou / malou sestrou** se děje primárně verbální formou, skutečnost, že je někdo sestrou nebo bratrem je explicitně vyřčena, následující činy s bratrskou / sesterskou rolí jsou příliš variabilní na to, aby bylo možné je typizovat do nějaké opakující se řady postupů a běžného chování. Lze naznačit pouze

⁴⁰ Velice specifický – vulgární - projev Debriny postavy bude tematizován ještě v typu 4.1.11.

kontury, jak tomu bylo učiněno v předchozích řádcích. Není možné tvrdit, že se mimo zkoumaný vzorek neobjevují složitější či rozmanitější sourozenecké relace, analyzovaný vzorek však taková zjištění nepřináší.

4.1.6 Kriminalistka nejlepší přítelkyní / „buddy“

V oddílu 2.1.2.b bylo představeno tzv. „buddy schéma“ popisující profesionální partnerský vztah, který přerůstá v přátelství, mnohdy v přátelství nejlepší, případně velice blízké. Stejně tak jako tomu bylo zhruba do devadesátých let dvacátého století, kdy bylo „buddy schéma“ aplikováno v mužském provedení (samozřejmě s výjimkou seriálu *Cagney and Lacey*), je dnešní použití postav v tomto schématu převážně kombinací muže a ženy.⁴¹ Není neobvyklé, že dlouhodobá „buddy“ spolupráce muže a ženy přeroste v romantický vztah, příkladem toho mohou být seriály nacházející se ve výzkumném vzorku - *Sběratelé kostí* a *Castle na zabití*, je však nutné podotknout, že u obou seriálů bylo očekávání romantického spojení a sledování chemie dvou hlavních postav jednou z největších strategií pro udržení divácké sledovanosti již od prvních dílů.

Na speciální přátelství Temperance Brennan a Angely Montenegro (*Bones*), které zahrnuje především Angelinu roli jako Temperancina sociálního a emocionálního průvodce, bylo upozorněno v typu 4.1.4, ještě mu také bude věnována pozornost v typu 4.1.9. Temperance měla v průběhu seriálu velice blízké přátelství i s kolegou Seeley Boothem, ve zkoumaném vzorku jsou však již životními partnery a rodiči dcery Christine. Dalšími „páry“, které odpovídají nejlepšímu přátelství, respektive „buddy schématu“, jsou Lilly Rush a Scotty Valens (*CC*); Kate Beckett a Lanie Parish (*Castle*); Jane Rizzoli a Maura Isles (*Rizzles*) a nakonec Olivia Benson a Elliot Stabler (*L&O: SVU*).

Nejlepší přátelství pracovních partnerů se projevuje především hovorem o osobním životě během profesionálního nasazení, chozením na drink po práci, navštěvováním jeden druhého ve svých bytech či častým sdílením pokrmů. Nedílnou součástí těchto speciálních přátelství je vzájemně poskytovaná ochrana, ať už v podobě snahy zakrytí nedostatků toho druhého / té druhé nebo nasazování života za sebe navzájem, u soudních lékařek se objevuje vykonávání menších zákroků či zachraňování života (lékařskými znalostmi) té druhé / toho druhého.

⁴¹ Tato znalost vyplývá z pilotního výzkumu a dlouhodobého zájmu o formát kriminálního seriálu.

Z analyzovaného vzorku vyplývá, že nejlepší přátelství dvou žen je zobrazováno v mnohem intimnějších situacích, než je tomu u přátelství mezi mužem a ženou, dochází tam především k většímu počtu doteků. Partnerství / přátelství ženy a muže zachází do menších detailů, co se hovorů o vztazích týče, a přenáší se spíše do roviny ochrany a pečování o druhého / druhou v pracovním procesu.

Nasazování života či kariéry jednoho / jedné z partnerů za druhého / druhou se objevuje například ve čtrnáctém díle *Odložených případů*, kdy je Lilly suspendována a vyšetřována jako potenciální pachatelka, Scotty jí bez váhání poskytne alibi na dobu zločinu, přestože z jeho mimických projevů je zřejmé, že nemluví pravdu. Hned v další zkoumané jednotce (s07e16) se situace mění a Lilly ochraňuje Scottyho, který sám za sebe vyšetřuje okradení své matky. Jak u Lilly a Schottyho, tak u dalšího mužsko-ženského přátelství – Olivie a Elliota (*L&O: SVU*) – je patrná profesionální souhra vyplývající z dlouhodobé spolupráce, pro domluvu stačí pouhý pohled, druhý se záhy zachová podle toho, jak první naznačil (například u výslechů).

Jak bylo řečeno v předchozích řádcích, není výjimkou, že si kolegové navzájem zachraňují život. Příkladem může být situace nastolená v seriálu *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti*.⁴² Pomatený laboratorní technik, který zničil důkazní materiál, chce odčinit svou chybu tím, že sám zabije a za zločin zkorumpováním laboratorních výsledků usvědčí původního pachatele. Elliot jej odhalí, je však omráčen a spoután. Olivia volá Elliotovi, aby zjistila, kde se nachází, odpoví technik a snaží se jí svést ze stopy. Olivia se přesto do laboratoře vydá, tam objeví spoutaného Elliota, sehraje na pomatence scénku a Elliota vysvobodí. Ten se diví, proč i po zavádějícím telefonátu přišla, Olivia vtipně odpovídá, že se jí technik snažil namluvit, že Elliot se odebral na sushi (to on ale nejl). Olivia mohla Elliota zachránit jen díky znalosti jeho jídelníčku a všeobecně znalosti jeho osobního života. Ani u jednoho ze smíšených párů nedochází k explicitní vokalizaci jejich vztahu, u celé ženské přátelství takové přímé vyslovení není vůbec výjimečné. Stejně tak u mužsko-ženských přátelství příliš nedochází k tělesnému kontaktu, to lze přisuzovat snaze o obraz skutečného přátelství nezabíhajícího do romantických linií.

⁴² *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti / Law & Order: Special Victims Unit*; sezóna | epizoda – s10e22; čas od – 00:35:36

Stejně jako Olivia zachraňuje Elliota, i Lanie se snaží pomoci Kate (*Castle*), vzhledem k tomu, že je soudní lékařka (resp. koronerka), může přispět svými medicínskými znalostmi.

Ukázka č. 14

*V rekapitulaci prvního dílu řady lze pozorovat, že byla Kate postřelena. Nový díl na tuto skutečnost navazuje, zraněná Kate je převážena do nemocnice, zatímco Lanie klečí na jejích nosítkách a provádí CPR (kardiopulmonální resuscitaci; pozn. I. J.). Doktor jdoucí vedle nosítek: „Vystřídat. Máme to pod kontrolou.“ || Lanie: „**Tohle je má přítelkyně**, rozumíte. **Je má přítelkyně**.“ || Doktor: „Tak nás nechte zachránit jí život.“ (*Castle na zabití / Castle*; sezóna | epizoda – s04e01; čas od 00:01:41; znění anglické, překlad I. J.)*

Lanie v emocionálním vypětí, znatelném na jejím třesoucím se hlasu a mimických projevech, několikrát zdůrazňuje, že je Kate její přítelkyně. Podobně jako Lanie i Maura Isles poskytuje Jane své medicínské znalosti, ovšem ne v tak kruciólním momentu, jakým je ocitnutí se mezi životem a smrtí.⁴³

Ukázka č. 15

*Jane má rozbitý nos ze hry basketbalu se svým bratrem, dojede na místo činu a tam se setkává s Maurou, ta si hned všímá Janina zranění. Jane: „Mohla bys mi to nahodit zpátky?“ || Maura: „Nemohla bys dělat něco bezpečnějšího jako třeba jógu? [uchopí její nos]: Může to trochu zabolet.“ [rychlý pohyb ruky a křupající zvuk] (*Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles*; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:05:54; znění anglické; překlad I. J.)*

Už bylo naznačeno, že u ženské podoby přátelství je kladen mnohem větší důraz na hovor o soukromém životě a především na vztahovou rovinu soukromých životů. To se většinou děje u sklenky vína, popřípadě jiného nápoje, a společné večeře.

Ukázka č. 16

Kate a Lanie jsou u jedné z žen doma v domácím oblečení a popíjejí víno. Probírají vztah mezi Castlem a Kate, Lanie Kate radí, aby nečekala příliš dlouho

⁴³ V posledním díle série (s01e12) je ale Maura nucena provádět zákroky na Janině bratrovi Frankiem, který byl postřelen, tato situace by mohla být označena za moment mezi životem a smrtí.

s projevem citů vůči Castlovi, na to Kate reaguje tím, že jsou s Castlem pouze přátelé. Lanie: „Ne, co máme ty a já je přátelství“ [přerušuje telefon volající je na místo činu] „Nemysli si, že jsi zachráněna Kate Beckett. Jako tvoje přítelkyně tohle nenechám jen tak plavat...“ (Castle na zabít / Castle; sezóna | epizoda – s04e20; čas od 00:02:46; znění anglické, překlad I. J.)

Na zvýrazněných částech je očividná Lanieina potřeba zdůrazňovat svou pozici jako kamarádky. Naprosto totožně probíhají večery mezi Maurou a Jane, přičemž Maura je ta z přítelkyň, která trpí potřebou Jane zadat s nějakým adekvátním partnerem. Téměř každý díl (*Rizzles*) končí tím, že obě ženy sedí v oblíbeném baru nad sklenkou nějakého drinku a večere nebo u jedné z žen doma, kde opět popíjejí a večerí.

Stejně jako u smíšených přátelských párů se navzájem ochraňují a brání i ženy. Většinou je v pozici ochránitelky (v případě seriálu *Rizzles*) Jane, jelikož Maura je velice zvláštní osobností, jejíž specifika budou ještě řešena v typu 4.1.9.

Ukázka č. 17

*Maura dorazí na místo činu a nechce se vyjádřit na kameru, dokud neohledá tělo. Přihlížející detektiv (Crowe) se obrátí na reportérku a chce sám situaci komentovat. Mezitím nepozorovaně přijíždí Jane a zaslechne detektivův komentář. Crowe: „Nemohu toto říct na kameru, ale přezdíváme doktora Isles „Královna mrtvých“.“ || Jane [výhrušně]: „Co jsem to zaslechla Crowe?“ || Crowe [se poleká, ale rychle vzpamatuje]: „Ježíš, vezmi si Midol.“⁴⁴ (prášek proti menstruačním bolestem, pozn. I. J.); (*Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:03:53; znění anglické; překlad I. J.)**

Kriminalistka nejlepší přítelkyní zastřešuje jak mužsko-ženská, tak cele ženská přátelství a pracovní spolupráci. Typ může být maskován pomocí explicitního slovního vyjádření, jak tomu bylo především u postavy Lanie Parish a komentování jejího vztahu s Kate Beckett (*Castle*). Mnohem častěji se však jedná o speciální pouto, které je vyjadřováno beze slov – činy. Ať už je to bezmyšlenkovité krytí a bezbřehá důvěra v druhého / druhou, nasazování vlastního života, nebo zachraňování / pomáhání v nesnázích. K demaskování u tohoto typu prakticky nedochází, podobně jako u bytí matkou, dcerou či sestrou ženské hrdinky jen těžko

⁴⁴ Na šovinismus, kterému ženy v pracovním kolektivu někdy čelí, bude upozorněno v typu 4.1.11.

tuto roli upozadí či zcela opustí. Za částečné rozložení typu lze považovat, když se soudní lékařka projevuje v typu soudní lékařky (**kriminalistky profesionálkou**) a vykonává pracovní úkon na té druhé, ovšem ani tak nemizí skutečnost toho, že jim v náručí krvácí přítelkyně (viz Lanie provádějící CPR na Kate). Z analýzy plyne, že jak mateřský, dceřiný, sesterský, tak přátelský typ oslabují veškeré pracovní typy, jelikož je pro kamarádky mnohem důležitější zachránit umírající přítelkyni (Lanie – *Castle*), nezvěstnou sestru (Lilly – *CC*) či uvězněného partnera (Olivia - *L&O: SVU*), než dodržovat pracovní postupy a příkazy spojené s předpisovým chováním v pracovním typu.

4.1.7 Kriminalistka volavkou

Sedmý typ - **kriminalistka volavkou** - se snaží postihnout takové pracovní situace, v nichž se ženské hrdinky stávají návnadou. Takové bytí volavkou zahrnuje situace, kdy se hrdinka vydává v přestrojení na kriminogenní místa, aby místa infiltrovala a dopadla tak pachatele. Klíčovým aspektem volavčího typu je přestrojení a striktní chování podle kontextového scénáře, to všechno ve snaze napodobit konkrétní rysy či chování preferované / vyhledávané pachatelem. Volavkou ale může být i hrdinka, která ve prospěch vyšetřování flirtuje s vyšetřování bránícím / ohrožujícím člověkem. Návnadou se stávají nejrůznější hrdinky, ve zkoumaném vzorku to byly konkrétně: Kate Beckett (*Castle*); Olivia Benson (*L&O: SVU*), Casy Shreager (*Unus*) a Jane Rizzoli (*Rizzles*).

Jak úvodní odstavec napovídá, v některých případech bytí volavkou nevyžaduje složité maskérské a módní výkony, postačí, když hrdinka odvádí pozornost obstrukce (v hladkém průběhu akce).

Ukázka č. 18

*Kat Miller se snaží s kolegou získat nedostupný materiál, plíží se po noční budově, ale vyruší je uklízeč / údržbář. Aby se neprozradili, Kat se k němu vydá a poskytuje tak kolegovi prostor a čas pro získání materiálu. Nejprve se jej snaží odvést výmluvou o prasklém umyvadle, když neuspěje takto, flirtuje s ním. Kat [ohmatává uklízeči sval]: „Chodíte do posilovny?“ || Uklízeč: „Jen tady tahám tenhle mop a kbelík.“ || Kat: „**Aha. Vypadáte svalnatě.**“ || Uklízeč [polichocně se usmívá]: „Co jste říkala, že bylo špatně s tím umyvadlem?“ (*Odložené případy / Cold Case*; sezóna | epizoda – s07e22; čas od – 00:25:36; znění anglické; překlad I. J.)*

Z ukázky je patrné, že hrdinka chtěla nejprve odlákat uklízeče hovorem o prasklém umyvadle, jehož oprava by měla být uklízečova/údržbářova pracovní povinnost. Tato výmluva však na něj nezapůsobila, a tak se musela Kat uchýlit k lichocení tomuto muži a projevu sexuálního zájmu (obdivu) o něj. Obdobně se „vystavit“ je nucena (ve prospěch pokračujícího vyšetřování) i Kate Beckett (*Castle*)⁴⁵ Ta se snaží získat otisky politicky vysoce postaveného člověka. Na rozdíl od Kat musí Kate již investovat čas do přestrojení a kamuflovat tak svou identitu na večírku, kam nebyla zvána. Obléká si černé společenské šaty, obouvá vysoké podpatky a výraznou maskaru, na místě zapřádá s podezřelým hovor a pomocí naznačeného svádění nakonec získává jeho otisky (z kapsy mu odcizí pouzdro na vizitky)

Velice častým projevem volavčího typu je předstírání profese prostitutky. Ve zkoumaném vzorku se toto přestrojení objevilo sice pouze v jediném provedení, ale dlouhodobá znalost formátu kriminálního seriálu (respektive policejního dramatu) tvrzení potvrzuje.

V prvních minutách prvního dílu seriálu *Zvláštní poldové* se objevuje jeho hlavní hrdinka, ta je právě v převlečení za prostitutku. Ve stylu objektivizace, jak jí popisuje Laura Mulvey (1975) svým konceptem „male gaze“, pracuje kamera i s hrdinkou (Casey Shreager) v převlečení za prodejnu ženu. Kamera zabírá odhalené nohy obuté do vysokých podpatků a pokračuje pomalým pohybem objektivu po hrdinčině těle. Je tak možné pozorovat, jak je volavka-prostitutka maskována - krátkými upnutými šaty s hlubokým dekoltem a viditelnou rudou podprsenkou, přes šaty je oblečen krátký kožíšek, na tváři se pak nachází notný nános červené rtěnky, v uších jsou viditelné velké kruhové náušnice, vlasy jsou vyfoukány („nedbale rozčepýřeny“) a oči zdůrazněny sytou černou řasenkou s tmavými stíny.

Ukázka č. 19

*Kolega v nedaleké dodávce komentuje to, že Casey ještě nikoho nenalákala, aby ho mohli zatknout. Kolega: „Musíš je svést Shreager. **Zatřes trochu boky.** Miluj se s dopravou.“ |00:00:34|*

*Než stačí Casey reagovat na parťákovy rady, je vyzvednuta jistým mužem, který jí oznamuje, že byla převelena k oddělení vražd. Přiděluje jí k novému parťákovi (Walsh), který záhy komentuje její vzhled. Walsh: „Vždycky se oblékáš takhle?“ || Casey [obráti oči v sloup]: „**Ještě před deseti minutami jsem byla děvka.**“*

⁴⁵ *Castle na zabít / Castle; sezóna | epizoda – s04e20; čas od – 00:26:20*

Na zvýrazněných slovech v předchozí ukázce je patrné, jaké části a pohyby jsou vnímány jako běžné pro povolání prostitutky (třesení boků a vyzývavé pohledy). Nejedná se však jen o pohyby, ale i celkový vizuální dojem, který zvýrazňuje hrudní část, téměř celé nohy a je doprovázen velice silným make-upem na obličeji. Jak je vidět na reakci Caseyina nového kolegy, oblečení je to skutečně příznakové. Rozložení (demaskování) tohoto typu je velice jednoduché, Casey se začne zouvat z vysokých podpatků a demonstrativně odstraňuje silikonové vycpávky z hrudní části, které způsobily velice bohatě vypadající dekol. Při jejím dalším výskytu na kameře není stopy po make-upu ani po oblečení, je tedy patrné, že k procesu demaskování patřila i změna oblečení a líčení.

Téměř totožně je maskována a demaskována Olivia Benson⁴⁶, která se převléká do červených šatů s odhalujícím dekoltem, vysokých podpatků, dlouhovlasé blondáté paruky, doplňky jsou draze vypadající šperky, kabelka a velké množství nákupních tašek. Přestože Olivia nepředstírá, že je prostitutka, maskování je skutečně totožné i z toho důvodu, že mají být obě hrdinky (Casey i Olivia) primárním sexuálním objektem pro hypotetického mužského pachatele.

Obdobně jako předchozí dvě postavy se i Jane Rizzoli (*Rizzles*; s01e06), ve snaze dopadnout pachatele stává primárním sexuálním objektem. Rozdíl je ovšem v tom, že se v přestrojení vydává do lesbického baru a má tak být objektem nikoli pro muže, nýbrž pro ženy. Přes on-line seznamovací stránku policisté smluvili několik falešných schůzek v lesbickém baru. Maskování a demaskování je opět stejné jako u předchozích žen, sestává z oblečení a líčení. Přičemž aby Jane obstarala potřebný důkaz, flirtuje nakonec s majitelkou baru, od níž se nechá políbit na krk, získává tak potřebný materiál pro stěr DNA. Více o této konkrétní scéně, viz typ 4.1.10.

Předchozí odstavce jasně naznačují způsob maskování a demaskování volavčího typu, děje se primárně pomocí oblečení a někdy je doprovázeno verbálním komentářem. Všechny hrdinky, které se v určitou chvíli proměnily ve volavku, se touto proměnou stávaly sexuálním

⁴⁶ *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti / Law & Order: Special Victims Unit*; sezóna | epizoda – s10e04; čas od 00:10:19

objektem, a to jak pro muže, tak i ženy. Pozoruhodně se jeví, že všechny ženy byly nuceny sehrávat jinou než sobě vlastní femininitu. Brown (Brown, 2011: 40) v návaznosti na Judith Butler obdobné chování nazývá „dvojitou travesti“ (dual drag, překlad z ang. I. J.). Takové tvrzení lze v tomto kontextu chápat tak, že žena, která v rámci akce v přestrojení performuje ještě jinou ženskost, tak poukazuje na imitativní (nebo i fluidní) povahu genderu.

Velice zajímavé poznatky vychází z komparace ženské a mužské práce v přestrojení. Zatímco ženy se spíše svlékají a vystavují se na odív, aby nalákaly potencionálního pachatele / pachatelku, muži oblékají několik vrstev oblečení a jedinými jejich nezakrytými částmi jsou obličej a ruce.⁴⁷ Stejně tak jako ženy se většinou pozicují do postavy krásky v nesnázích či snadno dosažitelné kořisti, muži naopak chodí v přestrojení jako velcí boháčů⁴⁸, významní političtí / společenští činitelé⁴⁹ a výjimečně jako muži ulice⁵⁰ (bezdomovci – ve zkoumaném vzorku nikdy prostitutky). Polarita mužských a ženských převleků - na jedné straně žena jako objekt, kořist a návnada, na druhé straně muž jako subjekt a predátor (boháč, co si vybírá z mnoha žen, zakázek atp.) – je přinejmenším příznaková a využívá klasické genderové stereotypy (např. pasivní žena a aktivní muž).

4.1.8 Kriminální oběti

Osmý typ - **kriminální oběti** - se projevuje dvěma způsoby. Označuje tak situaci, kdy je hrdinka fyzicky zraněna, popřípadě unesena. V druhém případě se pak momenty, kdy se hrdinka stává obětí v mentálním slova smyslu - pomocí vzpomínkových sekvencí či hovoru o minulosti je poukázáno na situaci, ve které bylo hrdince ublíženo, a z níž si nese následky (psychické) doposud (např. noční můry, oslabení pracovních kvalit atp.). Poškození v mentálním slova smyslu bývá někdy kriminálními seriály vyobrazeno jako „temný spouštěč“ neboli důvod toho, proč se postava stala právě kriminálníčkou. Motivací může být vendeta vůči nedopadeným vrahům matky (Kate Beckett - *Castle*) či vlastní traumatická zkušenost (Olivia Benson - *L&O:SVU* – ve zkoumaném vzorku se tato informace neobjevuje,

⁴⁷ *Castle na zabiti / Castle*; sezóna | epizoda – s04e06 – všichni tři muži Ryan, Esposito i Castle v převlečení za Elvise.

⁴⁸ *Kriminálka Miami / CSI: Miami*; sezóna | epizoda – s09e10 – detektiv jde v přestrojení jako boháč, který si vybírá z množství žen a sociálních kontaktů.

⁴⁹ *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti / Law & Order: Special Victims Unit*; sezóna | epizoda – s10e20 – Elliot jde v přestrojení za vlivného a bohatého muže.

⁵⁰ *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti / Law & Order: Special Victims Unit*; sezóna | epizoda – s10e06 – kolega Olivie a Elliota v přestrojení za poblázněného bezdomovce.

ale z předchozí zkušenosti autorky a literatury⁵¹ vyplývá skutečnost, že Olivia byla v dětství zneužívána). Fyzickými oběťmi v analyzovaném vzorku se ukázaly být Kate Beckett (*Castle*), Natalie Boa Vista (*CSI: M*), Jane Rizzoli (*Rizzles*) a Olivia Benson (*L&O:SVU*). Mentálními oběťmi pak Lilly Rush (*CC*) spolu s již zmíněnými Kate Beckett a Olivíí Benson (u této postavy se ve zkoumaném materiálu její traumatický spouštěč v dětství neřeší, nebude tedy v tomto ohledu dále příkladem). Je logické, že fyzická zranění mohou evokovat i ta psychická, nelze je tedy striktně oddělit, neboť se velice často prolínají. Předchozí dělení je tedy možné vnímat pouze ilustrativně.

Hrdinka seriálu *Castle na zabít* - Kate Beckett - je jak fyzickou, tak psychickou obětí. V rekapitulaci prvního dílu čtvrté řady je poskytnuta informace o tom, že Kate téměř celou svou kariéru zasvětila pátrání (postrannímu – vedle aktuálních případů) po vražích své matky, kterážto vražda byla klasifikována jako nehoda - zbloudilá kulka pouličních přestřelek. Zmínka jakéhosi „temného spouštěče“ z minulosti není vůbec neobvyklý legitimizační prostředek pro vysvětlení pozice ženy jako kriminalistky.⁵² Fyzickou obětí se Kate měla podle rekapitulace stát postřelením. První díl nové řady již pracuje se zraněnou Kate a snahou její život zachránit. Diváci explicitně vidí krvácející hrdinku a snahy nejlepší přítelkyně zamezit její smrti. Právě aranžérii krváčení a bezvládného těla je možné považovat za maskování fyzické oběti. Demaskování se pak děje pomocí zobrazování procesu uzdravení a doslovně prvních krůčků, posléze také opětovného nástupu do pracovního režimu.

Kate se v rámci zkoumaného vzorku stává obětí ještě dvakrát. V desátém dílu čtvrté řady je spolu s Richardem Castlem (spisovatelem) uvězněna v jakémisi sklepení a posléze napadena tygrem. Zachrání se vzájemnou spoluprací a včasným příjezdem kolegů. Třetí „obětní situace“ se opět týká Kate a Castla, jež jsou tentokrát i s automobilem svrženi do řeky. Kate je uvězněna pásem (s04e16), ze kterého se nedokáže sama vysvobodit, znovu je na pokraji smrti, omdlívá, avšak včasná reakce Castla je oba zachraňuje. Je patrné, že pokud postava explicitně nekrvácí nebo netrpí viditelnými zraněními, typ oběti je maskován pomocí vypjaté

⁵¹ Již citovaný Snauffer, 2006: 186.

⁵² Tento závěr je ověřen pilotním výzkumem a soukromým pátráním autorky i v jiných seriálech. Již v teoretické části 2.1.2.b bylo u představení seriálu *Crossing Jordan* upozorněno na poměrně příznakové vyzdvihování skutečnosti, že hrdinka prožila v minulosti trauma ztráty rodiče (nevyřešení této ztráty), její současná kariéra tak má být až obsesivním vynahrazováním této absence a snahy o kompenzační náhradu tím, že tragédie jiných budou vyřešeny.

situace s alespoň po nějaký čas otevřeným koncem, demaskován je poté navrácením do původního (zdravého, vysvobozeného atp.) stavu.

„Pouze“ mentální obětí se ve vzorku jeví jediné Lilly Rush, která verbálně odkazuje na svou minulost – matku alkoholičku, gamblérku, a tedy nekompetentní osobu ve výchově. Zdůrazňováním této pochmurné doby svého života poukazuje na to, že ona si vybrala život, v němž druhým pomáhá, tato dětská / mladistvá traumata pro ni mají být posílením. Tím, že se vydala na cestu pomoci druhým, se vymanila ze špatného vlivu (a vzoru) své matky. Na příkladu její sestry jsou následky této „nevýchovy“ však očividné (drogově závislá, vyhledává problémové partnery atp.). Svou sestru se proto Lilly snaží zachraňovat. Své životní útrapy mnohdy tematizuje při výsleších, aby ukázala podobným případům, že s nimi sympatizuje, popřípadě rozumí jejich situaci.

O únosu postavy Natalie Boa Visty bylo hovořeno již ve druhém typu, kde byl dokonce tento únos částečně popsán. V ukázce č. 2 (u typu 4.1.2) byl kladen důraz na vokalizaci Nataliiny vědecké specializace. Celá situace však ve svém plném rozsahu zahrnuje unesení hrdinky, její omráčení a spoutání, vlastní snahu se osvobodit, hovor s únoscem, až po konečné osvobození sama sebe a napadení únosce, které způsobí havárii automobilu a únik zločince. Zajímavý moment nastává, když Natalie přehodnocuje případ svého únosce podle jeho žádosti (pátrá po skutečnostech jeho zločinu). Kolegové a kolegyně na to reagují s nevolí a jeden se dokonce domnívá, že prožívá tzv. stockholmský syndrom.⁵³

Ukázka č. 20

Kolega (Eric) má o Natalii po jejím únosu obavy. Eric: „Tohle je nějaká podoba stockholmského syndromu, čím teď procházíš?“ (Kriminálka Miami / CSI: Miami; sezóna | epizoda – s09e18; čas od 00:23:47; znění anglické, překlad I. J.)

Na ukázce (č. 20) a jejích zdůrazněných částech je možné pozorovat, že Natalie je obětí, jak fyzickou (únosu a následných zranění), tak hypoteticky mentální, jelikož se u ní vyskytuje podezření na stockholmský syndrom. Natalie je pak v deváté řadě znovu unesena (respektive uzavřena do kufru) jiným zločincem (s09e22), její nadřízený (Horatio) je za několik okamžiků po jejím uzamčení postřelen a ona i s automobilem svržena do řeky. Zda unikla, nebylo

⁵³ Stockholmský syndrom neboli taková psychická reakce na únos, kdy rukojmí projevuje jakousi loajalitu vůči svému únosci, rukojmí s agresorem může pocítit i citové spojení (pro více o syndromu viz např. Fabrique, 2007).

možné ze zkoumaného vzorku vyhodnotit a bylo tedy zaznamenáno pouze maskování typu oběti, bez jeho následného demaskování.

Nataliino bytí obětí je divákovi audiovizuálně zprostředkováváno v „aktuálním“ čase, v případě Olivie Benson se to děje pomocí jejího vyprávění (zповědi u terapeutky) a vizuálních záblesků, které události zahrnující Olivii jakožto oběť přibližují.⁵⁴ Olivia byla podle svých vlastních slov zhruba před čtyřmi měsíci tajně nasazena jako volavka (evidentní prolínání s typem 4.1.7) v ženském vězení, tam se jí pokusil znásilnit dozorce. Doposud je z tohoto skoro znásilnění nervózní, nemůže spát, tyto stavy se zhoršují díky jejímu každodennímu styku s oběťmi sexuálních deliktů (tedy převážně znásilněnými ženami). Opakovaně je možné zaznamenat prolínání fyzické a psychické stránky typu obětí.

Poslední z postav (analyzovaného materiálu), nabývajících typ **kriminalistka obětí**, je Jane Rizzoli (*Rizzles*). Stejně jako u Olivie se o zločinu spáchaném na Jane informuje pomocí vzpomínkové audiovizuální sekvence.⁵⁵ Ta zpravuje o tom, že byla Jane obětí sériového vraha a na setkání s ním má neustálou vzpomínku díky jizvám na dlaních. Jane musí znovu čelit svým traumatům ve chvíli, kdy neznámý pachatel začne vraždit přesně po vzoru „jejího“ sériového vraha (Charlese Hoyta). Navštěvuje proto Hoyta ve vězení, aby byla schopna dopadnout jeho napodobitele, při vězeňských hovorech s Hoytem je vystavena jeho deptajícím řečem.

Ukázka č. 21

Jane čeká ve vězení v místnosti pro návštěvy, přivádějí Hoyta, který odmítá spolupracovat, dokud mu Jane neukáže jizvy na rukou, které zůstaly po jeho týrání. Hoyt: „Chci je vidět. Ruce jsou tak užitečné, šikovné a tvé hrály na piano.

Fungují ještě?“ (Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:10:26; znění anglické; překlad I. J.)

I v případě Jane Rizzoli je očividné prolínání oběti fyzické s obětí psychickou. Charles Hoyt ještě v rámci prvního dílu uniká z vězení a spolu s novým komplicem unáší Jane. Jane se opět stává jeho obětí, nakonec se však ze zajetí vymaní a mstí se za staré i nové týrání.

⁵⁴ *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti / Law & Order: Special Victims Unit; sezóna | epizoda – s10e01; čas od – 00:38:44*

⁵⁵ *Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:06:40*

Ukázka č. 22

Jane Hoytovi prostřelí ruce stejně tak, jak je má zjizvené ona. Jane: „Teď ladíme.“

(*Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles*; sezóna | epizoda – s01e01;

čas od – 00:46:18; znění anglické; překlad I. J.)

Uvedené příklady dokládají, že hrdinka, která se stane fyzickou obětí, se většinou nadále potýká i s projevy typickými pro oběť psychickou. S výjimkou Lilly Rush všechny zmíněné hrdinky čelily jak fyzickému, tak mentálnímu ublížení. Typ **kriminalistka obětí** je maskován buď přímým audiovizuálním zobrazením činu (postřelení, unesení atp.), nebo jeho vyvoláním pomocí vzpomínání oběti (audiovizuální vzpomínková sekvence, která je pro odlišení od aktuálního toku času seriálu vyvedena v černobílé či výrazně nasvícené podobě; popřípadě verbální popis události). Demaskování se ve většině případů děje hovorem o událostech a pomalým hojením, ať už psychickým - pomocí hovoru s terapeutem (Olivia Benson) či s přáteli – nebo fyzickým (Kate Beckett a její hojení rány). Rozkládání typu oběti se ale rovněž děje pomocí vendety, příkladem může být Jane Rizzoli a postřelení jejího tyrana.

4.1.9 Kriminalistka „kyborgem“

Devátý typ zachycuje velice specifické zacházení s kriminalistkou. Týká se sice pouze dvou postav – Temperance Brennan (*Bones*) a Maury Isles (*Rizzles*), ale jeho nezachycení bylo redukcí, neboť takto zvláštních ženských postav v současnosti přibývá (viz např. seriál *Unforgettable*).

Typ kriminalistka „**kyborgem**“ se snaží popsat zvláštní charaktery Temperance a Maury, které je možné považovat za silně asociální. Pohyb v běžných sociálních situacích jim totiž činí potíže, nacházejí se převážně v rovině faktické a přímé, jakákoli nadsázka, metafora, ironie či sarkasmus může v komunikaci s nimi způsobit problémy, popřípadě nepochopení z jejich strany. Obě postavy jsou silně racionální a geniální, sociální inteligence jim však v určité míře schází. Veškeré informace, které tyto ženy podávají, jsou empiricky ověřená (a ověřitelná) fakta, obě mají rovněž rozsáhlé znalosti v mnoha dalších oborech, než jen soudním lékařství (Maura) a antropologii (Temperance). Robotičnost obou postav (proto název „kyborg“) je maskována velice podobně.

Jak bylo naznačeno, běžná komunikace s hrdinkami může zadržávat, jelikož každou vyřčenou větu vnímají v jejím doslovném významu.

Ukázka č. 23

Těhotná Temperance upadne mezi bedny artefaktů, kvůli svému těhotenství se sama nedokáže zvednout, i přes předchozí hádku s partnerem Seeleym (ohledně bydlení) mu zavolá o pomoc. Seeley zvedne Temperance a praví: „Omlouvám se, že jsem tě předtím tak tlačil.“ || Temperance: „Ve skutečnosti jsi mě tahal, a to zabralo velmi dobře.“ || Seeley: „Ne, já jsem myslel ohledně hledání bydlení.“
(*Sběratelé kostí / Bones*; sezóna | epizoda – s07e01; čas od – 00:34:27; znění anglické; překlad I. J.)

Ze zvýrazněných pasáží ukázky č. 23 je patrné, že Seeley hovořil o tlačení metaforickým, tedy tlaku na Temperance, aby pořídili bydlení takové, jaké si představuje on. Temperance si tuto metaforu neuvědomuje a domnívá se, že hovoří o tom, jak jí vytáhl z pod beden artefaktů, proto jej opravuje, že jí netlačil, nýbrž tahal. Až Seeley podané vysvětlení pro ni objasňuje situaci a předmět hovoru. Podobně jako její životní a pracovní partner Seeley Booth jí někdy sociálními těžkostmi provází nejlepší kamarádka Angela Montenegro, o jejich přátelství byla již řeč v typech 4.1.4 a 4.1.6. Angelina vysvětlení a uvádění věci na pravou míru jsou mnohdy doprovázena intimními oslovenými „zlato“ a „drahoušku“, které konotují právě mateřskou péči o potomka. Angelin vztah k Temperance by tedy mohl být vnímán jako nejlepší přátelství zacházející až do rovin symbolického mateřství.

Antisociálnost Temperance i Maury se projevuje například i v nepochopení sarkasmu.

Ukázka č. 24

*Temperance si od vedoucí jeslí (Noonan) nechává každou půlhodinu posílat fotky dcery, což vedoucí značně pobuřuje, aby ukázala své pobouření, dává jí fotku špinavé plíny. Noonan: „Vím, že jste chtěla fotku každou půl hodinu, takže jsem tuto pořídila těsně předtím, než jste se ukázala.“ || Seeley [odvrací znechuceně tvář]: „Á a je to špinavá plína.“ || Temperance [usmívá se]: Ano. Christinina stolice se zdá být perfektní. Jemná, žlutá, volná. **Toto bylo od paní Noonanové velice hezké.** || Booth: „Nemyslím si, že hezké byl její úmysl.“* (*Sběratelé kostí / Bones*; sezóna | epizoda – s07e08; čas od – 00:17:34; znění anglické; překlad I. J.)

Ukázka č. 25

Jane navštěvuje Mauru u ní doma a vyděsí se, když na zemi spatří obrovskou želvu, Maura jí kárá, aby jejího mazlíčka neděsila. Jane [sarkastický tón]: Jo, je to

skvělý mazlíček. **Vsadím se, že je skutečně interaktivní.** || Maura [hladí želvu]:
Mh-hmm. [souhlasné zamručení]. (*Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles*; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:21:30; znění anglické; překlad I. J.)

Obě hrdinky také v běžné konverzaci zapojují faktografické výčty svých znalostí na určitá témata, zároveň jsou si tyto postavy vědomy své nadprůměrné inteligence. Temperance (s07e06) hovoří o tom, že nezná nikoho chytřejšího než je ona sama. Maura je pak například množstvím znalostí přirovnávána k Wikipedii (ukázka č. 26).

Ukázka č. 26

Maura poskytne Jane jednu ze svých faktografických poznámek, ta se na ní s obdivem usmívá. Jane: „Jsi lepší než Wikipedie.“ || Maura: „No, **ona je Wikipedie často špatně.**“ (*Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles*; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:21:51; znění anglické; překlad I. J.)

Sociální faux pas provádí hrdinky i ve jejich osobním životě, Maura běžně flirtuje nad mrtvým tělem, nad čímž její kolegyně často nevěřičně kroučí hlavou. Podobně si potom na romantických schůzkách všimá zdravotních neduhů svých protějšků a trpí potřebou diagnostikovat jejich choroby, což běžně působí pozdvižení a uražené odcházení ze strany jejich partnerů. Nakonec je i v rámci seriálu (*Rizzles*) explicitně tematizováno, že Mauřino chování je poněkud robotické. Jane se při jednom ze svých hovorů s Maurou své přítelkyně ptá, zda by jí řekla, kdyby byla „kyborgem“, Maura se zamyslí a po chvíli odpoví, že by jí to pravděpodobně neřekla.⁵⁶

Původ této asociálnosti je seriály sledován až do útlého dětství hrdinek. Maura sama tematizuje, že byla zvláštní dítě (viz ukázka 27). V rámci zkoumané řady seriálu *Bones* se o minulosti Temperance neinformuje, ovšem patří ke znalosti pravidelných diváků, že jí v mládí zemřela matka, protože byla ona umístěna do státní sociální péče (její otec je napravený kriminálník a v seriálu se běžně objevuje). Pobyt ve státní sociální péči mají obě postavy společné, Maura byla adoptována bohatými rodiči, ale její vztah s nimi nikdy nebyl podle jejích přání.

⁵⁶ *Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles*; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:23:20

Ukázka č. 27

*Hrdinky seriálu Rizzles se opět setkávají se sériovým vrahem Hoytem, tentokrát se tento snaží deptat Mauru, při výslechu j naznačí, že je naprosto stejná jako on. Mauru toto nařčení trápí a ptá se sama sebe, zda to není pravda. Maura: „Třeba se nemýlí.“ || Jane: „O čem to mluvíš?“ || Maura: „Možná jsem trochu jako on.“ || Jane: „Ty nejsi ani trochu jako on.“ || Maura: „Já nevím Jane, **byla jsem zvláštní dítě.**“ (...) „**Pitvala jsem hodně žab**“ (...) „**Strávila jsem hodně času o samotě. Víš, že jsem byla adoptovaná...**“ (Rizzoli & Isles: *Vraždy na pitevně* / Rizzoli & Isles; sezóna | epizoda – s01e08; čas od – 00:24:39; znění anglické; překlad I. J.)*

Jak bylo upozorněno už v začátcích popisu tohoto typu, jedná se o velice zvláštní a specifický typ. Jeho maskování se děje asociálními projevy hrdinek, které jsou v drtivé většině verbalizovány – nepochopením sarkasmu, faktografickými výčty v běžné konverzaci, doslovným chápáním významů, nepochopením poměrně běžných konverzačních strategií (sarkasmus, ironie, nadsázka, metafora atp.) a potřebou hovořit v ověřených faktech. Demaskování typu provádí vždy druhá osoba, která upozorňuje na sociální pochybení, popřípadě vysvětluje tento asociální přešlap, v konečné fázi jej také s překvapeným, pobaveným či nechápavým výrazem přechází. K demaskování typu a především sociálních faux pas patří v obou seriálech hudební doprovod, který indikuje přicházející komickou situaci (ty většinou z těchto nedorozumění vznikají). Jako vysvětlení faktografické obsese je u obou postav implicitně nabízeno dětství v ústavní a náhradní péči, což lze považovat za předsudečné a generalizační, jelikož nelze tvrdit, že všechny osoby, které prošly ústavní péčí, jsou asociální (a už vůbec ne geniální). Jak bylo řečeno, vysvětlení je to pouze naznačené, a tedy silně závislé na individuální interpretaci příjemce.

4.1.10 Kriminalistka „lesbou“

Desátý typ je první, který necharakterizuje roli sociální, ale pracuje s rolí genderovou. Stejně tak tomu bude i u všech navazujících typů (s výjimkou posledního, který zahrnuje „pseudotypy“). Všechny genderově relevantní typy jsou uváděny v uvozovkách, neboť popisují jevy symbolické (nikoli jako u sociálních rolí doslovného mateřství, soudního lékařství atp.). Například u aktuálního typu není hrdinka skutečně lesbickou ženou, ale pouze hypotetickou lesbou či lesbou v převlečení (viz dále).

Typ **kriminalistka „lesbou“** popisuje v první řadě situaci, kdy je kriminalistka jinou osobou lesbou nazvána, toto označení lze pak považovat za stereotypní. Stereotypní je v této situaci domněnka, že žena, která vykonává původně silně maskulinní a maskulinizovanou profesi, nemůže být heterosexuální. Zde je možné pozorovat, že policejní profese (spolu s hasičskou nebo vojenskou) může být i nadále vnímána v pozici hegemonské maskulinity (viz oddíl 2.3) a jako jedno z mála vysvětlení výskytu ženy na takovémto pracovním místě se nabízí její homosexualita. Situace, v níž je hrdinka v seriálech nazvána lesbou, mají běžně negativní konotace, ve zkoumaném vzorku se týká dvou postav - Casey Shraeger (*Unus*) a Jane Rizzoli (*Rizzles*).

Ukázka č. 28

Casey přichází na rodinnou oslavu ve svém pracovním oblečení (kalhotový kostým, košile a nízké boty). Její matka se nad vzhledem pozastaví. Matka: „Co to máš na sobě? Vypadáš jako lesba.“ (Zvláštní poldové / The Unusuals; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:24:23; znění anglické; překlad I. J.)

Ukázka č. 29

Jane se svým partnerem klepou na dveře domu podezřelého, otevírá postarší žena – matka podezřelého. Jane: „Kdepak je váš syn, madam?“ || Žena: [očima prohlíží Jane od hlavy k patě]: Proč by hubená, nechutná⁵⁷ lesba hledala mého syna? (Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles; sezóna | epizoda – s01e02; čas od – 00:26:39; znění anglické; překlad I. J.)

Ukázky 28 a 29 naznačují, že soud o lesbické sexuální orientaci je vynášen na základě vizuálního dojmu, který hrdinky vyvolávají. Vzniká zde představa, že lze sexuální orientaci jedince soudit pouze z pohledu na něj/ní. Zcela očividné je, že tato domněnka je (ve zkoumaných seriálech) běžně konotována s kalhotovým kostýmem (kalhoty, sako a košile) a případně profesí policistky (nedílná součást odznak a zbraň na opasku). Takové vývody jsou silně stereotypní. Vedle předsudečného posouzení sexuální orientace na základě vizuálního vjemu, lze v ukázce 29 spatřit naprosto totožnou stereotypizaci, tentokrát ovšem rasistické povahy (viz poznámka 57).

⁵⁷ Užito slova greaseball, což je hanlivé slovo pro Italy, naznačující, že mají být smradlaví, nemytí, nehygieničtí. Postava Jane a její rodiny je skutečně původu italského.

Druhý případ, kdy hrdinky nabývají symbolické lesbické identity, nastává v analyzovaném vzorku ve chvíli práce v přestrojení. Již u typu 4.1.7 - **kriminalistka volavkou** – byla zmíněna práce v přestrojení v lesbickém baru. Jane Rizzoli se nejprve tomuto krytí brání, až po tlaku kolegů (vyplní hrdince on-line profil na lesbické seznamovací stránce bez jejího vědomí) se uvolí jít do lesbického baru jako volavka. Ještě než akce v přestrojení proběhne, dochází k vokalizaci několika stereotypů vázaných k lesbické identitě obecně.

Ukázka č. 30

*Maura a mužští kolegové Jane (Frost a Korsak) vyplňují její on-line profil na lesbické seznamce. Maura sedí u počítače a vyplňuje požadované kategorie, přitom tyto kategorie komentuje. Maura: „Proč to dělají? **Tyhle kategorie jsou strašné stereotypy.**“ (...) „Dobře [obrací se na kolegy], musím zaškrtnout škatulku, takže femme, butch, lipstick, chapstick nebo sporty?“⁵⁸ || Frost: „**Viděl jsem Jane zlomit židli o hlavu drogově poblázněného zločince.**“ || Maura [váhavě]: „**Takže butch?**“ || Frost: „Jasně. Úplně ho odrovnala.“ (*Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles; sezóna | epizoda – s01e06; čas od – 00:21:18; znění anglické; překlad I. J.*)*

Ukázka č. 31

*Jane se dozvídá, že musí jít do lesbického baru v přestrojení a probírá tuto skutečnost s Maurou u sklenky vína. Maura: „Zajímá mě, **jaký druh žen bychom měly rády, kdybychom měly rády ženy.**“ || Jane: „Cože?! No, tak za prvé, **já bych byla ten chlap.**“ || Maura: „**To je klišé.** Proč ty bys byla muž?“ || Jane: „Protože...“ || Maura [výsměšně]: „Protože jsi panovačná?...“ (*Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles; sezóna | epizoda – s01e02; čas od – 00:23:38; znění anglické; překlad I. J.*)*

⁵⁸ Kategorie jsou ponechány v anglickém jazyce, jelikož jejich užívání je internacionální. Jejich význam patří k samozřejmě znalosti v lesbické komunitě (ovšem nejen tam), jejich význam není normativní a velmi často se jeho významové kontury mění na základě nového uchopení. Dvěma nejdůležitějšími pojmy jsou butch a femme, které mají ideálně označovat míru femininity a maskulinity určité osoby, jejich významu bude věnována pozornost u následujícího typu (4.1.11). Ostatní zmíněná označení jsou podrobnějšími variantami a poddruhy základních butch a femme. Pojem lipstick lesba je běžně chápán jako vyhocení typu femme, označuje ženu, která se zajímá o módu a ráda investuje svůj čas a peníze do oblečení, kosmetiky atp. Chapstick lesba má popisovat ženu, která má ráda pohodlné až sportovní oblečení, ovšem když společenská situace žádá, dokáže být i velice femininní. Nakonec termín sporty označuje lesbu, která je na první pohled atleticky vypadající. Jak bylo řečeno, pojmy jsou to variabilní a jejich významy nejsou pevně ustanovené, bylo by těžké nalézt adekvátní zdroj hodný citace, termíny jsou zde proto uvedeny čistě ilustrativně.

Z ukázek 30 a 31 je patrné, že odhalování stereotypičnosti nastalých situací se v *Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně* ujímá postava Maury Isles – upozorňuje na stereotypní vymezení v kategoriích butch lesba, femme lesba, lipstick lesba atp. Dále se podivuje nad kolegovou volbou kategorie butch pro jejich společnou kolegyni jen z důvodů toho, že si dokáže poradit ve složité pracovní situaci. Nakonec upozorňuje (výsměchem) i kolegyni a kamarádku Jane na to, že společností vnímané rozdělení lesbického vztahu podle heteronormativních pravidel (muž a žena) nemusí být adekvátní.

Maskování i demaskování desátého typu se děje výhradně verbálně, sice může být promluva reakcí na konkrétní vizuální podněty (oblečení) a chování (panovačnost, síla apod.), avšak až ve chvíli vyřčení pojmu je těmto vizuálním a v chování zakořeněným aspektům dáván nový smysl. Demaskování se děje především pomocí vyvracení tvrzení / dojmu, že někdo je nebo není lesba (ať slovně či pohledem na kolegu - gestika i mimika), popřípadě zdůrazněním stereotypičnosti interpretace různých situací a osobnostních kvalit a vymezením se tak k nevhodnému označení.

4.1.11 Kriminální „butch“ / „femme“ ženou

Již u předchozího typu (4.1.10) se práce setkala s pojmy butch a femme. V poznámce pod čarou (58) bylo naznačeno, že těchto výrazů se běžně používá ve spojitosti s popisem lesbických žen a jejich funkcí je označovat ideální typy naznačující míru femininity a maskulinity u jednotlivých osob. Judith Butler píše, že stejně jako při vytváření srozumitelné heterosexuality i při tvorbě pochopitelné homosexuality je využito opozic (u heterosexuality muž a žena, pozn. I. J.) – a tedy rozdělení butch a femme. (Butler, 1993: 115) Alison Eves ve své práci na téma lesbických prostorů a butch/femme identit označuje butch a femme za základní rozpoznatelné lesbické archetypy, které jsou podstatné pro stanovení lesbické viditelnosti. (Eves, 2004: 481)

Předkládaná práce kontinuálně chápe gender v konstruktivistickém pojetí. Při použití Butlerové konceptu performativu je tedy možné vnímat butch a femme jako způsob konstrukce genderu leseb a větší přichylnost k maskulinitě (butch) či femininitě (femme). Stejně jako opozice žena a muž, které dílo vnímá jako ideální typy, respektive bytí „správným“ mužem nebo „správnou“ ženou, i označení butch a femme jsou dvěma ideálními póly na škále femininity a maskulinity. Přestože butch a femme jsou běžně spojovány s popisem žen lesbických, je možné těchto pojmů užívat (a práce tak nadále činí) i v hovoru o „nelesbách“.

Pojmy v dalších řádcích pomohou poukázat na rozličnost hrdinek kriminálních seriálů v míře zpodobňované či identifikované femininity nebo maskulinity.

Jak bylo již vysvětleno, butch a femme jsou dvěma póly maskulinně-femininní škály, termíny jsou zde užity obrazně, a to jako náznaky projevované maskulinity či femininity (proto budou nadále uváděny v uvozovkách) u zkoumaných hrdinek. Nikdy se nejedná o doslovné popisy jimi zpodobňovaných identit. Jak píše Brown: „*Pro butch a femme zde neexistuje základní rozdíl, jejich genderová performance není nikdy prováděna jako krytí jejich skutečného pohlaví.*“ (Brown, 2011: 24; překlad z ang. I. J.) Důležitost pozornosti věnované této tematice je spojena se specifickým postavením žen v kriminálním žánru.

K označení „butch“ inklinuje ve zkoumaném vzorku několik hrdinek, již v předchozím typu bylo u dvou postav (Jane Rizzoli a Casey Shraeger) upozorněno na stereotypní (z hlediska kontextu) označení lesba, to bylo vyvoláno vizuálním dojmem, jež postavy vytvářely. Stejně jako obě zmíněné postavy (Jane a Casey) se oblékají i hrdinky seriálu *Odložené případy* – Lilly Rush (vždy kalhotový kostým kombinovaný s různými košilemi) a Kat Miller (košile bez saka). Obdobně se pak šatí i Beth Griffith (*CM: SB*), Olivia Benson (*L&O: SVU*), Allison Beaumont (*Unus*), či Debra Morgan (*Dexter*). Všechny tyto postavy zpodobňují role detektivů, je evidentní, že takové oblečení by mělo být naprosto běžné a profesionální (v kontextu seriálového zpodobnění), přesto jej i seriály samotné mnohdy tematizují a stereotypizují (viz ukázky 28 a 29 „lesbické vyznění“; popřípadě ukázka č. 8 „nevhodnost“ oblečení ženy detektiva pro vyšší pracovní pozice). K variacím kalhotového kostýmu pak u těchto hrdinek patří decentní make-up (téměř nerozpoznatelný)⁵⁹ V případě, že tyto postavy ve výjimečných situacích změni své obvyklé pracovní způsoby oblékání a líčení, seriál na to reaguje prostřednictvím ohlasů u ostatních postav (ukázky 32 a 33).

Ukázka č. 32

Debra Morgan se snaží obléknout jako poručice (sukňový kostým, silonky a podpatky), její kolegové si všímají změny. Kolega 1: „To je snad poručík Morganová v sukni?“ || Kolega 2: „Bez botasek jí poznám horko těžko.“

⁵⁹ Pokud ovšem nenabývají jiných typů takovou úpravu zevnějšku vyžadujících (např. volavka).

(*Dexter*; sezóna | epizoda – s06e04; čas od – 00:08:07; znění anglické; překlad

I. J.)

Významově nejlepším možným překladem tematizovaných bot v ukázce č. 32 jsou skutečně botasky, zajímavé ovšem je, že v původním znění jsou boty nazvány manboots, tedy v doslovném překladu mužské boty. Doslovný překlad ještě více poukazuje na příznakovost kolegova komentáře a zároveň na běžný úzus oblečení žen detektivů, které, jak ukázka naznačuje, je stereotypně vnímáno jako neženské až mužské.

Ukázka č. 33

Jane Rizzoli si výjimečně namaluje rty, aby se zalíbila spolupracujícím agentovi FBI, změnu komentuje kolega Crowe. Crowe: „Rizzoli, ty máš na sobě rtěnku?“

[Jane ho odstrčí] Jane: „Drž hubu!“ (*Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles*; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:13:42; znění anglické; překlad I. J.)

Ilustrativní „butch“ vyznění ženských hrdinek kriminálních seriálů se na základě zkoumaného vzorku jeví jako běžné a nepříznakové, přesto se někdy seriály nepochopitelně dopouští jejich negativní stereotypizace. Specifičnost a nepraktičnost „femme“ vyznění je pak tematizováno seriály ještě více.

Některé hrdinky, které inklinují spíše k „femme“ prototypu nijak neubírají na autenticitě zobrazovaných pracovních úkonů spadajících do kriminalistčiny profese. Příkladem může být seriál *Sběratelé kostí*, kde šéfová Camille Saroyan obouvá vysoké podpatky a přiléhavé šaty zcela běžně, avšak při své práci soudní lékařky v terénu okamžitě šaty mění a vystupuje v adekvátním ochranném overalu, popřípadě při práci v laboratoři obléká přes své šaty laboratorní plášť a plastový ochranný štít na oči (nebo bezpečnostní brýle). Stejně tak je tomu u dalších dvou hrdinek seriálu *Temperance Brennan* a *Angely Montenegro*. Obdobně neproblémově jsou prezentovány hrdinky seriálů *Dexter* (Maria LaGuerta) a *Castle na zabítí* (Victoria Gates). Ve své pracovní pozici kapitánky, jakožto reprezentativní bytosti pro dané pracovní prostředí, obléká Maria šaty, vysoké podpatky, výrazný make-up a doplňkové šperky. Podobně pak Victoria kalhotový nebo sukňový kostým, rovněž výrazný make-up, šperky a vysoké podpatky. Na rozdíl od své kolegyně Beth Griffith (*CM: SB*) se Gina LaSalle kalhotovému kostýmu vyhýbá, většinou obouvá kozačky s nízkým i vysokým podpatkem a pohodlné oblečení (džíny a halenku), její femininita rovněž není problematizována.

Až příznaková femininita se objevuje u třetí ženy seriálu *CM: SB* Penelope Garcii. Penelope je představena jako počítačová odbornice, jejíž náplní práce je sezení u několika počítačů a okamžitá virtuální podpora týmu. Tato hrdinka se do pole nikdy nevydává, proto její oblečení do vysokých podpatků a velice pestrobarevných variací šatstva není problematizováno. Její vzhled je i přesto pozornost poutající, neboť vedle pestrobarevných šatů často nosí velice ostentativní šperky na ruku i kolem krku, výrazné brýle a jako doplnění kontroverzní předměty ve vlasech (barevná ptačí pera, velké sponky v podobě květiny atp.). Popsanou vizuální výstřednost lze vnímat jako snahu seriálu o legitimizaci ženské hrdinky s nadprůměrnou technickou gramotností (dispozice u ženy nepředpokládané a genderově stereotypně nemožné). Pozoruhodný je fakt, že jako jediná z žen ze zkoumaného vzorku nedostává seriály nastavenému normativu velice štíhlých hrdinek, Penelope je totiž ženou korpulentní.

Výrazná femininita hrdinek je tematizována v seriálech *Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně* a *Castle na zabítí*, vyskytuje se i v seriálech *Kriminálka Miami* a *Myšlenky zločince: Chování podezřelých*, tam ale není explicitně problematizována. Vyobrazení hrdinek seriálu *Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně* jako protipólů, nejen v konfiguraci „butch“ a „femme“, není pro „buddy schéma“ výjimečné. Zdůrazňovaná femininita postavy Maury Isles je nejčastěji komentována právě jejím „protějškem“ Jane Rizzoli, stejně tak jako Maura komentuje Janin, v jejích očích nedostačující, šatník.

Ukázka č. 34

Jane navštěvuje Mauru doma bez předchozího oznámení, když jí přítelkyně otevře dveře, Jane se diví jejímu oblečení. Jane: „Proč vždycky vypadáš, jako bys měla odběhnout na focení?“ (Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles; řada | díl – s01e01; čas od – 00:20:46; znění anglické; překlad I. J.)

Maura hledá Jane vhodné oblečení (v Janině šatníku) pro její akci v přestrojení.

Maura: „Uh-oh.“ || Jane: „Copak?“ || Maura: „Teď už rozumím tomu, proč vždycky vypadáš tak, jak vypadáš.“ || Jane: „No dovol?!“ || Maura: „Ty nemáš co na sebe!“ |00:26:40|

Maura se Jane snaží vnutit své vlastní šaty, Jane se snaží argumentovat tím, že to není její styl. Jane: „Mauro, my všichni milujeme fakt, že se oblékáš tak, jako bys měla právě scházet po pařížském módním molu...“ |00:27:40|

(Rizzoli & Isles: *Vraždy na pitevně* / Rizzoli & Isles; sezóna | epizoda – s01e06;

znění anglické; překlad I. J.)

Na rozdíl od Kate Beckett a Natalie Boa Visty ovšem Mauře Isles její šacení příliš nepřekáží v pracovním výkonu, stejně jako Camille Saroyan (*Bones*) se v laboratoři chrání laboratorním pláštěm a ochrannými brýlemi. Na místě činu však zůstává ve svém běžném oblečení, což se zdá být seriálovou idealizací pracovní pozice soudní lékařky, neboť ohledávání s rozpuštěnými vlasy by mohlo způsobit kontaminaci místa činu, stejně tak je otázkou, jak je možné, že hrdinka v podřepu na vysokých podpatcích a v upnutých šatech neztratí rovnováhu a neupadne tak na ohledávanou oběť nebo do jiných důkazních materiálů. Styk s realitou či reálnost zobrazovaných postav / jevů však, jak bylo již v teoretické části naznačeno, nejsou zájmem této práce.

Příznakově působí rovněž oblečení hrdinky Natalie Boa Visty (*CSI: M*), která vždy obléká bílé nebo světlé kalhoty a obouvá vysoké podpatky, v nichž ohledává místa činu a pronásleduje zločince. Nevhodnost tohoto oblečení byla naznačena v osmém díle zkoumané řady (9.), kdy se Natalia svou obuví bořila do hlíny na místě činu. Nepraktičnost vysokých podpatků v profesi policistky tematizuje seriál *Castle na zabití*, přestože jej i po explicitním problematizování nadále používá.

Ukázka č. 35

Castle a Kate jsou uvězněni, snaží se svépomocí zachránit, Castle komentuje vysoké podpatky, jež Kate obléká. Castle: „Jak v těchhle věcech [ukazuje na podpatky] můžeš běhat?“ || Kate: „Drž hubu...“ (Castle na zabití / Castle; sezóna | epizoda – s04e10; čas od 00:24:05; znění anglické, překlad I. J.)

Ilustrační označení „butch“ a „femme“ mělo naznačit, jak jsou hrdinky policejních dramát odlišovány pomocí vizuálních aspektů (oblečení a zdobení). Přestože některé se spíše klonily k větší maskulinitě a jiné k větší femininitě, stále všechny zůstávaly ženami, zde se explicitně jeví fluidita genderu (v tomto případě ženského). Jak vyplývá z výzkumu, pozicování spíše jako „butch“ působí v seriálech profesionálněji a jeví se při zobrazovaných pracovních úkonech jako praktičtější a funkčnější. Faktem je, že tato vizuální stránka u mnohých odráží i osobnostní stránku – Jane Rizzoli je od počátku představena jako žena poněkud tomboyovitého rázu. Přestože se pojmu tomboy většinou užívá při popisu poněkud

chlapeckého chování u mladých dívek⁶⁰, je v kontextu seriálu možné tohoto termínu užít, neboť Jane je stále pronásledována svou příliš starostlivou matkou, sourozeneckou rivalitou (i sportovní – př. hra basketbalu) a svou potřebou proti tomuto až dětinskému zacházení rebelovat. Velice podobně je vyobrazena hrdinka seriálu *Dexter*, Debra Morgan, jejíž sprostota je nejvyšší ve všech vysílaných seriálech současnosti, paradoxní na této skutečnosti zůstává, že je Debra žena, vulgární jazyk je dle genderových stereotypů západní společnosti především doménou mužů.

Maskování a demaskování typu „butch“ / „femme“ se děje primárně pomocí oblečení a vnějšího zdobení. Jak bylo naznačeno, u některých postav tato vnější reprezentace odráží i jejich osobnost – Jane Rizzoli, Debra Morgan („butch“) či Maura Isles a Maria LaGuerta („femme“) - jejich maskování je proto přenášeno i do domácího či volnočasového prostředí. Ať už se jedná o pohodlné šortky s tričkem při sportu (Debra, Jane) nebo tepláky u televize (Jane), případně variace dalších společenských šatů pro posezení s přáteli (Maura a Maria). Demaskování je potom logicky činěno odstrojováním, naprosto vypovídající je postava detektiva Allison Beaumont (*Unus*), která přes den obléká šaty ilustrativně vymezené jako „butch“, jakmile se však hrdinka ocitá mimo pracovní dobu, rozpouští si vlasy, nanáší výrazný make-up, nasazuje vysoké podpatky a obléká femininnější oblečení (halenka, popřípadě šaty). Demaskování může být také provedeno změnou typu, příkladem je typový přechod Camille Saroyan a Temperance Brennan (*Bones*) z ochranného overalu na místě činu (typ **kriminalistky profesionálkou**) do běžných či domácích šatů (typy **kriminalistka matkou** - Temperance, **kriminalistka šéfkou** – Camille), tak by bylo možné pokračovat dále.

Zajímavým poznatkem, který vyplývá z provedené analýzy, je, že pozici ženy v policejních týmech většinou hájí ženy ilustrativně popsané jako „butch“, přestože by bylo možné předpokládat, že legitimizaci svého místa budou muset provádět ženy vyznění „femme“. Obecně se jedná o reakce postav, které jsou vystaveny nějakým šovinistickým poznámkám svého okolí, přičemž se paradoxně stále hovoří o hrdinkách označených termínem „butch“.

⁶⁰ Tomboyismus jako etapa dívčího vyrůstání naprosto běžná u mnoha dívek, která má posilovat jejich asertivitu a soběstačnost v dospělosti. (Srovnej např. Burn, a kol., 1996).

Ukázka č. 36

Kolega (Alvarez) detektiva Allison Beaumont jí upozorňuje, že je jí z pod košile vidět podprsenka. Alvarez: „Toto je převážně mužské pracovní prostředí. Nechceme zkrátka, aby to rušilo...“ || [Beaumont si sundá podprsenku a hodí mu jí do obličeje] Beaumont: „Je to takhle lepší?“ |00:05:39|

Alvarez se vrací k incidentu s na něj vrženou podprsenkou. Alvarez: „Detektive, ocenil bych, kdybyste mě nezesměšňovala před ostatními muži.“ || Beaumont: „Příště až budeš mluvit o mých prsou, nakrmím tě svými kalhotkami.“ |00:10:04|

(*Zvláštní poldové / The Unusuals*; sezóna | epizoda – s01e08; znění anglické; překlad I. J.)

Ukázka č. 37

Starší kolega Jane Rizzoli vyhledá vysloužilého policistu, aby s ním konzultoval starý případ, Jane ho doprovází. Starší policista reaguje na to, že je žena.

Policista: „Detektiv, co? **Slyšel jsem, že k této práci pouští i ženy**“ || Jane [sarkasticky]: „Jo, dokonce nás nechají řídit naše vlastní auta.“ (*Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles*; sezóna | epizoda – s01e02; čas od – 00:18:02; znění anglické; překlad I. J.)

Z ukázek 36 a 37 je evidentní, že je pozice ženy v policejním kolektivu stále zpochybňována (v seriálovém zobrazení). Zajímavé na tomto faktu je, že se s tímto zpochybněním setkávají ženy poměrně „butch“ vyznění a ne naopak „femme“, u nichž by byla nevráživost k nim a pocit jejich nekompetentnosti ze strany kolegů (a všeobecně okolí) logičtější. Je možné se domnívat, že právě „butch“ ženy mohou pro okolní muže představovat hrozbu jejich maskulinitě, jelikož jsou již na první pohled stejně ne-li více kompetentní. Femininější vyhlížející ženy mohou být ve svých schopnostech z tohoto důvodu naopak podceňovány.

4.1.12 Kriminální „mužem“

Poslední celistvý typ (dostatečně reprezentovaný ve zkoumaném vzorku) – **kriminální „mužem“** – má opět hodnotu pouze symbolickou, žádná ze zkoumaných hrdinek nepodstupuje proceduru změny pohlaví, ani není typická svým mužským vzhledem. U některých postav lze však pozorovat přichylnost k „mužskému chování“. Na rozdíl od hrdinek z ukázek 36 a 37 se tyto postavy totiž nesnaží vyvracet stereotypy o nepatřičnosti žen v policejním prostředí, nýbrž je potvrzovat. Přestože takové konání nemusí být intencionální,

ve výsledku má hodnotu potvrzování genderových stereotypů a konkrétně pak stereotypů o nemístnosti ženy v tomto prostředí (policejní / kriminalistické i obecně krimi seriálové).

O kapitánce Victorii Gates (*Castle*), která si místo madam nechá říkat pane (sir), byla řeč již v typu 4.1.3. Tato skutečnost byla přiřazena k tzv. „syndromu první generace manažerek“, jež popisuje situaci, kdy žena dosáhne vysokou pozici převážně zastávanou muži, chce tuto pozici dlouhodobě zastávat, a tak brání ostatním ženám v podobném kariéerním postupu, aby její místo neztratilo prestiž a ona sama status výjimečnosti. I u ostatních hrdinek, jichž se tento typ týká, je možné pozorovat snahu o zapadnutí do většinově mužského kolektivu, a to upořádáním své femininity, popřípadě přiřazování genderového stereotypu, ženské slabosti, osobám mužským. Pozoruhodné je, že se toto „zřikání se femininity“ netýká projevů vizuálních, nýbrž slovních.

Ukázka č. 38

Casey při zátahu zastřelí útočícího podezřelého. Po akci sedí poblíž místa činu na lavičce a přemýšlí, její kolega (Walsh) jí chce poskytnout podporu. Walsh: „Jsi v pořádku?“ || Casey: „Nezacházej se mnou jako s holkou. Jsem v pohodě.“
(*Zvláštní poldové / The Unusuals*; sezóna | epizoda – s01e01; čas od – 00:39:19; znění anglické; překlad I. J.)

Ukázka č. 39

*Beth s kolegou mají prohledat opuštěnou farmu, když dorazí na místo, leží tam rozkládající se kůň, její kolega špatně snáší tento odér, na to Beth reaguje posměvačně. Beth: „No tak **seber se a uprav si sukni**, musíme pokračovat.“*
(*Myšlenky zločince Chování podezřelých / Criminal Minds: Suspect Behavior*; sezóna | epizoda – s01e06; čas od 00:30:10; znění anglické; překlad I. J.)

U obou ukázek (38 a 39) jsou ženy těmi, které potvrzují genderové stereotypy, na zvláště zřetelných částech je patrné, že se obě postavy brání tomu, aby byly vnímány jako slabé, v tomto případě tedy stereotypně jako ženy. Jedna se ohrazuje vůči péči kolegy, druhá si ze „slabšího“ spolupracovníka tropí žerty a ve snaze jeho chování dehonestovat jej implicitně označuje za ženu (zmínka o úpravě sukni).

Ve chvíli, kdy by hrdinka Casey Shreager měla být označena za muže ve vztahu, se však tomuto označení silně brání.

Ukázka č. 40

Casey se ptá svého partnera (Walsh) na názor. Casey: „Připadám ti jako druh člověka, **který by byl mužem ve vztahu?**“ || Walsh: „Ano.“ || Casey: „Ne vážně.

Davis se na mě zlobí. **Říká, že ho nenechám být mužem**, cokoli už to znamená...“ || Walsh: „**No vidíš. Jsi babochlap.**“⁶¹ || Casey: „Cože.. babochlap? Ne, to tedy nejsem.“ || Walsh: Hele, na tom není nic špatného. **Jsi polda, jasný? Jsi polda, který je mužem v každém vztahu.**“ || Casey: „**Žena nemusí být mužem, aby byla dominantní ve vztahu.**“ || Walsh: „Jak myslíš.“ (*Zvláštní poldové / The Unusuals*; sezóna | epizoda – s01e10; čas od – 00:01:30; znění anglické; překlad I. J.)

Z ukázky 40 a jejích zvýrazněných částí je opět očividné stereotypní vnímání ženy policistky, která jako by se nutně musela zbavovat své role ženy, aby byla platnou členkou policejní posádky. Tato ukázka je o postavě Casey Shraeger mnohem více vypovídající, než ukázka 38, ve zkoumaném vzorku je totiž její inklinace k tomu, aby byla vnímaná jako muž, ojedinelá, spíše se snaží prosadit pozici ženy jako právoplatné členky kolektivu.

Symbolické přitakání nadvládě mužů v policejním a kriminálním prostředí provádějí hrdinky a hrdinové verbální cestou, maskují tedy typ **kriminalistka „mužem“** svými slovy. Demaskování se děje rovněž na rovině slovní, a to především vyhrazením se vůči možné záměně ženy s mužem (např. Casey mužem ve vztahu). Předchozí řádky naznačují, že ženy, které běžné stereotypy o slabosti žen a jejich nepatřičnosti do policejních posádek potvrzují, tak činí ze strachu, aby samy nebyly označeny za slabé a nehodné tak své pracovní pozice.⁶²

4.1.13 Kriminalistka a minoritní typy

Poslední část typologie ženských hrdinek shrnuje typy, jejichž aspekty byly rozeznatelné, přesto ale ve zkoumaném vzorku nedostatečně reprezentované. Ze znalosti seriálového formátu však vyplývá, že ani tyto (v tomto zkoumání se jevící) „pseudotypy“, není možné zcela pominout.

⁶¹ Užito výrazu shemale, který běžně označuje transsexuálního jedince, z kontextu rozhovoru však babochlap vyplývá jako logičtější varianta překladu.

⁶² Podobná situace byla zpodobněna již v seriálu *Cagney and Lacey*. Ženám se při výkonu práce rozbije auto a ony ho nemohou opravit, čekají na mužského opraváře a obávají se šovinistických poznámek, které by měly naznačit jejich nekompetentnost. Když přijede opravář a je to ve skutečnosti opravářka, oběma ženám se uleví. Tato žena se však na ně povýšeně podívá a pronese: „*No to je jasně, ženské!*“ (blíže viz Fiske, 2003: 216)

4.1.13.a Kriminální partnerkou

Kriminální partnerkou je pseudotyp, který by mohl být zařazen i mezi ostatní celistvé typy, ve zkoumaném vzorku mu však nebyl všeobecně dáván takový prostor a natolik výrazné zvýznamňování, aby mu bylo nutné věnovat větší část textu i s ukázkami. U některých hrdinek je jejich romantické zapojení v partnerském svazku tematizováno, přesto převažují situace, v nichž se postavy objevují v typech pracovních, maximálně mateřských či sesterských. Jeden z více zmiňovaných vztahů (ve zkoumaném materiálu) je ten spojující Temperance Brennan a Seeley Booth (Bones), u nich ale v analyzované řadě (7.) převládá jejich nově nabytý status rodičovství. Postranní pozornost je pak rovněž věnována vztahu Debry Morgan (Dexter) a pracovního kolegy Quinna, který Debru v druhém díle zkoumané řady (6.) žádá o ruku, po jejím odmítnutí se seriál od romantického svazku zcela odvrací a prohlubuje tematizování patologického vztahu Debry a jejího nevlastního bratra Dextera (tam až do poslední chvíle analyzované řady převažuje vztah sourozenecký).

Jak bylo řečeno již na začátku, „pseudotyp“ **kriminální partnerkou** by mohl být naprosto adekvátním typem vedle dvanácti popsaných, omezení vzorku však signifikantnější nálezy nepřineslo, a tak je uváděn mezi typy potenciálními.

4.1.13.b Kriminální postavou alternativního světa

Označení **kriminální postavou alternativního světa** odkazuje na situace, kdy se postavy konkrétního seriálu ocitají v pro sebe nepřirozeném prostředí. Tento fakt je většinou doprovázen již zmiňovaným křížením žánrů (genre-crossing), krimi tak ve speciálním dílu může přebírat prvky muzikálu, satiry a jiných.

V analyzovaném vzorku došlo k alternaci běžného prostoru a času pouze jedinkrát, a to ve čtrnáctém díle (4. řady) seriálu *Castle na zabití*. Při vyšetřování případu Richard Castle nachází starý deník, při jeho čtení si za postavy dosazuje sobě známé tváře (další hrdiny seriálu), tyto představy jsou zpodobněny i v audiovizuální podobě, a tak se divák setkává se soudní lékařkou (Lanie) jako kabaretní zpěvačkou a podobnými charakterovými záměnami. Křížení žánrů je u seriálového formátu (a nejen u něj) běžnou strategií oživení vysílací rutiny, proto bylo považováno za vhodné i na jediný výskyt ve zkoumaném vzorku upozornit.

4.1.13.c Kriminalistka mravně-sociální altruistkou

Třetí „pseudotyp“ má snahu zachytit altruistickou povahu některých hrdinek, které jsou sice natolik finančně zajištěny, že by nemusely pracovat vůbec, přesto své schopnosti uplatňují ve státním sektoru, respektive při pomoci druhým (vyšetřováním zločinů). Taková situace se týká Temperance Brennan (*Bones*), Maury Isles (*Rizzles*) a Casey Shraeger (*Unus*). Všechny tři hrdinky mají velké jmění, i tak ale pracují na pozicích, na kterých pracují. **Kriminalistka mravně-sociální altruistkou** je zařazena mezi „pseudotypy“ opět z důvodů nedostatečného zvýznamňování samotnými seriály. I přes skutečnost, že znalost hrdinčiných poměrů není zcela implicitní, není na druhou stranu zmiňována často nebo zásadnější formou.

Dvanáct popsaných a vysvětlených typů, jichž nabývají hrdinky policejních dramát, bylo posledním typologickým vstupem doplněno ještě třemi „pseudotypy“. Jak bylo řečeno již před začátkem představování výsledné typologie, není možné tvrdit, že by obsahovala naprosto všechny existující typy současných policejních dramát. Drtivou většinu z nich však postihuje a na potencionální typy upozorňuje.

5. ZÁVĚR

Hlavním cílem práce bylo vytvoření typologie hrdinek policejních dramát současnosti, ta měla v návaznosti na poznání dosavadního zacházení s ženskými hrdinkami v kriminálním žánru obecně (přiblíženému v teoretické části), představit soudobé způsoby zobrazování (zde v podobě rozpoznávaných typů) ženských postav v tomto tradičně maskulinním žánru. Při cestě k takto vytyčenému cíli se práce věnovala nejprve pozici televizního média v dnešní technicky vysoce disponibilní době, zásadně pak tematice zobrazování žen v televizním médiu obecně a v tomto kontextu konkrétně představení problematického výskytu ženských postav v kriminálním žánru. Práce se zaujetím stanovisek sociálního konstruktivismu vymezila vůči redukcionistickému esencialismu, a to především v závislosti na konstruktivistickém chápání genderu.

Základního cíle, vytvoření terminologicky a významově nové typologie hrdinek policejních dramát, bylo pomocí užití metody zakotvené teorie úspěšně dosaženo. Práce tak ve své analytické části představuje třináctičlennou typologii. Typů bylo ve skutečnosti nalezeno dvanáct, ovšem kusé výskyty a potenciální náznaky některých doposud nedostatečně reprezentovaných typů se nabízely k alespoň částečnému zmínění. Tak bylo učiněno právě ve třináctém typu, který shrnuje několik necelých typů (v práci zvaných „pseudotypů“), jež aspirují na celistvé typy, ale prozatím jsou spíše podreprezentovány. Samotná typologie (v rozsahu dvanácti typů, bez doplňujících „pseudotypů“) je dělitelná na dvě části. První a větší část zahrnuje takové typy, které jsou svou podstatou sociálně rolové (typy 4.1.1 – 4.1.9), druhá část pak reprezentuje typy se základem v genderové identitě (4.1.10 – 4.1.12). Jednotlivé typy byly představeny podrobným popisem strategií svého vytváření, procesu v práci nazvaném maskování, a posléze případného rozkládání neboli demaskování. Nutno podotknout, že ne všechny typy byly nutně maskovány i demaskovány. Vedle deskripce strategií maskování a demaskování se práce snažila u jednotlivých typů zapojit i explanační rovinu významů pojících se k jejich vzniku, výskytu i možnému zániku.

První a druhý typ konečné typologie (**kriminalistka profesionálkou, kriminalistka vědkyní a policistkou**) byly představeny jako základní, zahrnovaly tak naprosto všechny relevantní hrdinky zkoumaného vzorku a poukázaly na zcela rutinní pracovní náplně rozličných profesí, jichž ženy vyšetřovacích týmů (tedy primárního zájmu výzkumu) v policejních dramatech nabývají. Následující typy se již týkaly omezenějšího počtu ženských

postav a ve svých nejen deskriptivních, ale i explanačních částech přinesly zajímavé poznatky, které se k nim vázaly. Třetí typ (**kriminalistka šéfkou**) popsal výjimečné postavení ženské hrdinky v prestižní vedoucí pozici, které bylo ovšem vykoupeno částečnou ztrátou osobního života a možnou nevraživostí kolegů i podřízených. V rámci typu byl pozorován výskyt tzv. syndromu první manažerky, jehož realizace přinášela hrdinkám ještě větší odcizení od okolí.

Následující tři typy (**kriminalistka matkou a dcerou, kriminalistka velkou / malou sestrou a kriminalistka nejlepší přítelkyní / „buddy“**) tematizovaly osobní stránky života kriminalistek. Pozoruhodným nálezem bylo rozrušování stereotypu matky jako primární pečovatelky a nalezení symbolické roviny mateřství. Výzkum nepřekvapivě ukázal to, že všechny tyto typy, orientované do osobního života, významově převyšují typy pracovní. Zároveň ze zkoumání vyplynulo, že tyto typy nebývají běžně zcela demaskovány a podobně, jako je tomu u genderových identit, z nich hrdinky nevystupují. Mohou je pouze upozadit, ale nikdy je neopouštějí.

Sedmý typ (**kriminalistka volavkou**) upozornil na stereotypní záležitost, která se vyskytuje v případech práce v přestrojení. Hrdinky se ve snaze dopadnout kriminálního stávají volavkami, a tedy primárními sexuálními objekty. Na rozdíl od (pro ženy typického) stávání se objektem sexuální touhy pachatele, se mužští kolegové hrdinek vydávají v přestrojení za subjekty a případné predátory. V rámci následujícího typu (**kriminalistka obětí**), který u postav nabýval fyzické i mentální roviny, práce odhalila strategii seriálů pro legitimizaci ženské hrdinky v tradičně maskulinním prostředí. Touto strategií je instalace tzv. „temného spouštěče“ (např. násilná smrt blízkého v útlém dětství) do minulosti ženských postav. Nejedná se sice o jev cele generální, ale přesto hojně reprezentovaný. Poslední sociálně rolový typ (**kriminalistka „kyborgem“**) je velice specifický, týká se pouze dvou hrdinek, avšak z důvodu návaznosti na podobnou práci s hrdinkami i v dalších seriálech současnosti (ve vzorku se nevyskytujících) byl podrobněji rozpracován. Typ přibližuje zvláštní charakterové rozpoložení definovatelné souslovím asociální génius.

Poslední tři celistvé typy, které jsou ve svém základu genderově relevantní, nabývají pouze symbolické hodnoty, všechny se rovněž potýkají s notnou mírou stereotypizace. **Kriminalistka „lesbou“** ve svém jádru poukazuje na stereotypní vnímání žen v zásadě maskulinním prostředí jako natolik maskulinizovaných, že je jim automaticky připisována homosexualita. V typu je zároveň zahrnuta vokalizace několika obecně se

objevujících stereotypů o lesbické identitě. Typ jedenáctý (**kriminalistka „butch“ / „femme“ ženou**) ilustrativně naznačuje pohyb ženských hrdinek na mužsko-ženské škále, na níž se tyto postavy ocitají s rozličnou inklinací k opačným pólům, druhotně pak potvrzuje konstruktivistickou podstatu genderu. V rámci typu se projevila normativní stereotypičnost vzhledu hrdinek těchto seriálů (policejních dramát), který je nezávisle k míře tíhnutí k vymezené „butch“ a „femme“ opozitě⁶³, téměř totožný. Téměř všechny hrdinky jsou ve svých třicátých letech, jsou štíhlé a převážně dlouhovlasé (pouze 2 výjimky). Tato skutečnost navazuje na Brownovu konstataci podobné stereotypičnosti u akčních hrdinek: *„Řídí narativ a svůj osud, dělá svá vlastní rozhodnutí a utkává se ve vlastních bitvách. Je zvědavá a inteligentní, fyzicky a emocionálně silná. (...) Na druhé straně akční hrdinky zachovávají ideál ženské krásy a sexuality, který byl vždy zásadní kulturní hodnotou žen v naší společnosti.“* (Brown, 2011: 7; překlad z ang. I. J.) Štíhlý (normativní) vzhled nesplňuje pouze jediná z jednadvaceti zkoumaných hrdinek. Pozitivně se na druhé straně jeví fakt, že postavy nejsou striktně bělošky, ale objevují se i ženy černošské (či míšenky), a to (na standardy seriálové tvorby obecně) v lichotivém poměru 13 (bělošky) vs. 8 (černošky a míšenky). Dalším kladem jsou dvě výchyly z normativního věku, které jsou situovány do svých čtyřicátých let a zároveň představovány ve vedoucích pozicích.

Poslední celý typ (**kriminalistka „mužem“**) poukazuje na potřebu některých hrdinek zbavovat se své femininity, popřípadě jí upozaďovat, a to ne ve smyslu vizuálním, nýbrž verbálním a ideovým. Takové postavy se symbolicky staví do role mužů (stereotypně silnějších a aktivnějších jedinců) a vymezují se vůči slabosti žen (opět stereotypní), aby dokázaly svou patřičnost v tomto pracovním prostředí.

Návrat k analýze práce (představení nálezů v předchozích řádcích), který pracuje s jednotlivými typy výsledné typologie, mohl naznačit výjimečnost samotné typologie, jež pramení především z typové multiplicity všech hrdinek. Označení typová multiplicita naznačuje, že ženské postavy nabývají z pravidla více než jednoho typu, což u typologií, jak bylo v samotné práci tematizováno, není zcela běžný úkaz. Vedlejšími nálezy práce, které nebyly primárně cílem zkoumání, je v první řadě objevení faktu, že seriály téměř zcela upustily od portrétování hrdinek jako krásek v nesnázích (damsel in distress). Ženské postavy

⁶³ Ty totiž vězí především v chování, z vizuálního hlediska jsou tyto ilustrativní názvy („butch“ a „femme“) zejména odrazem reakcí okolí hrdinek, než jejich vnitřní identifikací. Blíže v práci.

ocitající se v nebezpečí si z obtížných situací převážně pomáhají samy nebo případnou spoluprací s kolegou. Pozoruhodný byl rovněž nále, že ženy jsou mnohdy zobrazovány jako racionálnější protějšky svých instinktivněji a emocionálněji založených mužských kolegů/partnerů/part'áků. V neposlední řadě a v souvislosti s předchozím souvětím se v seriálech opakovaně (seriály *Sběratelé kostí* a *Castle na zabiti*) objevila postava otce jako kompetentního pečovatele o dítě, což je rozhodně zvikláním společenského stereotypu matky jako jediné schopné pečovatelky o dítě.

Práce (v typologii) poukázala na pestrost způsobů zobrazování hrdinek policejních dram, která se projevuje v realizaci jednotlivých typů. Oproti minulosti kriminálních seriálů je patrné jak zásadní zmnožení rolí, které ženské postavy zastávají, tak i nepopíratelné a očividné zvýšení významu a celkově kvality těchto postav. Upozorněno bylo na pozitivní fakt výskytu většího počtu černošských a smíšených ženských postav vedle těch bělošských. Nakonec je však nutno konstatovat, že nelze zastávat zcela optimistická stanoviska o způsobu zobrazování ženských hrdinek v policejních dramatech. Hrdinky jsou i nadále v poměrové menšině vůči svým mužským kolegům (zde 21:35) a jejich výskyt v tradičně maskulinním prostředí je obvykle doprovázen sadou negativních jevů a dokonce negativy konotujících sociálních i genderových stereotypů, částečně potvrzujících dominantní maskulinitu subžánru policejní drama, ale i celkově kriminálních seriálů.

Výsledná třináctičlenná typologie ovšem bezvýhradně splnila ambici práce - postihnout typy současných hrdinek policejních dram, přičemž lze předpokládat, že typy se mohou objevovat i v ostatních kriminálních subžánrech (vyjmenovaných v práci samotné) a celkově tak v kriminálních seriálech obecně. Není možné se domnívat, že typologie je zcela vyčerpávající, a to z důvodu subžánrového, místního a časového omezení vzorku, na druhou stranu lze tvrdit, že generálně postihuje většinu typů hrdinek současně existujících kriminálních seriálů. Typologie se nabízí jako nástroj pro významově relevantní kvantitativní šetření, které by mohlo zobecněně vypovědět o skutečném stavu všech existujících hrdinek kriminálních seriálů.

6. SEZNAM ZKRATEK

Běžné zkratky v textu

ang. – anglický jazyk

TV – televize

Zkrácené názvy seriálů

Castle na zabití / Castle - Castle

Kriminálka Las Vegas / CSI: Crime Scene Investigation – CSI

Kriminálka Miami / CSI: Miami - CSI: M

Myšlenky zločince: Chování podezřelých / Criminal Minds: Suspect Behavior - CM: SB

Odložené případy / Cold Case - CC

Remington Steel – RS

Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles – Rizzles

Sběratelé kostí / Bones - Bones

Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti / Law & Order: Special Victims Unit - L&O:SVU

Zvláštní poldové / The Unusuals – Unus

7. POUŽITÉ PRAMENY

Audiovizuální prameny

Castle na zabití / Castle

Počet epizod / řada: 12 / čtvrtá

Rok výroby / Doba vysílání: 2009 / 2009 - ?

Vysíláno na stanici (ČR): Prima Family

Vysíláno na stanici (USA): ABC

Nosič, znění: DVD set, anglické

Analyzované díly: 1, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22

Dexter

Počet epizod / řada: 7 / šestá

Rok výroby / doba vysílání: 2006 / 2006 - ?

Vysíláno na stanici (ČR): Prima Cool

Vysíláno na stanici (USA): Showtime

Nosič, znění: DVD set, anglické

Analyzované díly: 1, 2, 4, 6, 8, 10, 12

Kriminálka Miami / CSI: Miami

Počet epizod / řada: 12 / devátá

Rok výroby / doba vysílání: 2002 / 2002 - ?

Vysíláno na stanici (ČR): Nova

Vysíláno na stanici (USA): CBS

Nosič, znění: DVD set, anglické

Analyzované díly: 1, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22

Myšlenky zločince: Chování podezřelých / Criminal Minds: Suspect Behavior

Počet epizod / řada: 7 / první

Rok výroby / doba vysílání: 2011 / únor 2011 – květen 2011

Vysíláno na stanici (ČR): Prima Family

Vysíláno na stanici (USA): CBS

Nosič, znění: DVD set, anglické

Analyzované díly: 1, 2, 4, 6, 8, 10, 12

Odložené případy / Cold Case

Počet epizod / řada: 12 / sedmá

Rok výroby / doba vysílání: 2003 / 2003 - 2010

Vysíláno na stanici (ČR): Nova Cinema

Vysíláno na stanici (USA): CBS

Nosič, znění: DVD set, anglické

Analyzované díly: 1, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22

Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně / Rizzoli & Isles

Počet epizod / řada: 6 / první

Rok výroby / doba vysílání: 2010 / 2010 - ?

Vysíláno na stanici (ČR): Prima Family

Vysíláno na stanici (USA): TNT

Nosič, znění: DVD set, anglické

Analyzované díly: 1, 2, 4, 6, 8, 10

Sběratelé kostí / Bones

Počet epizod / řada: 7 / sedmá

Rok výroby / doba vysílání: 2005 / 2005 - ?

Vysíláno na stanici (ČR): Prima Family

Vysíláno na stanici (USA): FOX

Nosič, znění: DVD set, anglické

Analyzované díly: 1, 2, 4, 6, 8, 10, 12

Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti / Law & Order: Special Victims Unit

Počet epizod / řada: 12 / desátá

Rok výroby / doba vysílání: 1999 / 1999 - ?

Vysíláno na stanici (ČR): Nova

Vysíláno na stanici (USA): NBC

Nosič, znění: DVD set, anglické

Analyzované díly: 1, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22

Zvláštní poldové / The Unusuals

Počet epizod / řada: 6 / první

Rok výroby / doba vysílání: 2009 / duben 2009 – červen 2009

Vysíláno na stanici (ČR): Nova Cinema

Vysíláno na stanici (USA): ABC
Nosič, znění: DVD set, anglické
Analyzované díly: 1, 2, 4, 6, 8, 10

Prameny dostupné na internetu

<http://www.imdb.com>

Seznam dalších citovaných TV pořadů

24 hodin (24, 2001-2010)

Akta X (The X-files, 1993–2002)

Alias (Alias, 2001–2006)

Cagney a Laceyová (Cagney and Lacey, 1982–1988)

Closer (The Closer, 2005-2012)

Covert Affairs (2010-?)

Dempsey a Makepeaceová (Dempsey and Makepeace, 1985–1986)

Dexter (Dexter, 2006–?)

Drzá Jordan (Crossing Jordan, 2001–2007)

Expozitura (2011)

Grimm (Grimm, 2011-?)

Hranice nemožného (Fringe, 2008-2012)

Hlavní podezřelý (Prime Suspect, 1991–1996)

Honey West (1965-1966)

Charlieho andílci (Charlie's Angels, 1976–1981)

Chladnokrevné zločiny (Cold Blood, 2008-?)

Kriminálka Anděl (2008, 2010)

Kriminálka Las Vegas (CSI: Crime Scene Investigation, 2000–?)

Kriminálka New York (CSI: New York, 2004–?)

Nikita (Nikita, 2010-?)

Ochrana svědků (In Plain Sight, 2008-2012)

Police Woman (1974-1978)

Právo a pořádek (Law and Order, 1990–2010)

Profesionálky (Women's Murder Club, 2007-2008)

Profil vraha (Wire in the Blood, 2002-2008)

Profiler (1996-2000)

Remington Steele (1982–1987)

Starsky and Hutch (1975–1979)

The Killing (2011)

Under Suspicion (1994-1995),

Unfortettable (2011-?)

Ve službách FBI (White Collar, 2009-?)

8. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ATKIN, David. The Evolution of television series addressing single women, 1966-1990. *Journal of Broadcasting & Electronic media*, 1991, roč. 35, č. 3, p. 517-523. ISSN 0883-8151.

BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy: Feminismus mezi psychoanalýzou a postrukturalismem*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002. 323 s. ISBN 8086429067.

BERGER, Peter. L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality*. 1. vyd. Brno: CDK, 1999. 214 s. ISBN 80-8595946-1.

BOČÁK, Michal. Viditelné a neviditelné v diskurze pohlavia, rodu a sexuality. [online]. 2007, s. 1-13 [cit. 2013-03-24]. Dostupné z: http://www.issuu.com/michalbocak/docs/bocak_pohlavie-gender-sexualita_diskurz_2007

BOWLBY, John. *Vazba: Teorie kvality raných vztahů mezi matkou a dítětem*. Praha: Portál, 2010. 360 s. ISBN 978-80-7367-670-4.

BROWN, Jeffrey A. *Dangerous Curves: Action heroines, gender, fetishism and popular culture*. 1. vyd. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. 269 s. ISBN 978-1-60473-714-1.

BRUNDSON, Charlotte. Structure of anxiety: recent British television crime fiction. *Screen*. 1998, roč. 39, č. 3, s 223-243. ISSN 0036-9543.

BURN, Shawn M. a kol. Childhood tomboyism and adult androgyny. *Sex roles*, 1996, roč. 34, č. 5-6, 419-428. ISSN 0360-0025.

BUTLER, Jeremy G. „I’m not a doctor, but i play one on TV: Cahracters, actors and acting in television soap opera.“ In: ALLEN, Robert C. *To be continued...Soap operas around the World*. London and New York: Routlege, 1995. s. 145-164. ISBN: 0415110076.

BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 1. vyd. Mahwah, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. ISBN 0-8058-5415-0.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. 1 vyd. New York, London: Routlege, 1993. ISBN 0-415-90365-3.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1 vyd. New York, London: Routlege, 1990. ISBN 0-415-90042-5.

- CASEY, Bernadette. *Television Studies: The Key Concepts*. 1 vyd. London, New York: Routledge, 2003. ISBN 0-415-17237-3.
- CIGLEROVÁ, Jana. Sexmise 2008. *Magazín DNES*, 2007, č. 48, s 14. ISSN 1210-1168.
- COLLINSON, David a HEARN, Jeff. „Men“ at „work“: multiple masculinities / multiple workplaces. In: MÁIRTÍN Mac a Ghail. *Understanding masculinities: social relations and cultural arenas*. Buckingham: Open University Press, 1996. s 61-76. ISBN 0335194605.
- CONNELL, Raewyn a MERSCHMIDT, James W. Hegemonic masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*. 2005, roč. 19, č. 6, s. 829-859. ISSN 0891-2432.
- CONNELL, Raewyn. *Masculinities*. 2. vyd. Berkley, Los Angeles: University of North Carolina Press, 2005. 324 s. ISBN 978-0-520-24698-0.
- D'ACCI, Julia. *Defining Women: Television and the case of Cagney & Lacey*. 1. vyd. North Carolina: University of North Carolina Press, 1994. ISBN 0-8078-4441-1.
- DESJARDINS, Mary. Gender and Television. In: [online]. [cit. 2013-03-24]. Dostupné z: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=genderandte>
- ELLIS, John. *Seeing things: Television in the Age of Uncertainty*. London: I.B. Tauris, 2000. 193 s. ISBN 1 86064 489 9.
- EVES, Alison. Queer Theory, Butch/Femme Identities and Lesbian Space. *Sexualities*. London: Sage Publications, 2004, roč. 7, č. 4, s. ISSN 480-496. 1363-4607.
- FABRIQUE, Nathalie a spol. Stockholm Syndrome. *FBI Law Enforcement Bulletin*. Washington DC, 2007, č. 7, s 10 – 15. ISSN 0014-5688.
- FAFAJETA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: J. Piskiewicz, 2004. 156 s. ISBN 80-86768-06-6.
- FISKE, John. *Television Culture*. 12. vyd. London: Routledge, 2003. 355 s. ISBN 0-415-03934-7.
- GAUNTLETT, David. *Media, Gender and Identity: An Introduction*. 2. vyd. London, New York: Routledge, 2008. 317 s. ISBN 0415396611.
- GOFFMAN, Erwing. *Gender Advertisement*. New York: Harper Torchbooks, 1989. 84 s. ISBN -06-132076.

- HALL, Stuart. Stereotyping as a signifying practice. In: HALL, Stuart. *Representation: Culture Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 1997. s 257-261. ISBN 0-7619-5432-5.
- HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 1. vyd. Praha: Portál, 2005. 408 s. ISBN 80-7367-040-2.
- HIGATE, Paul a HOPTON, John. War, Militarism and Masculinities. In: KIMMEL, Michael a spol. *Handbook of studies on men and masculinities*. CA: Sage, 2005. s 432-437. ISBN 9780761923695.
- HRABAL, Jiří. „Kulturní determinace narativní identity: Postava ‚Jugoslávce‘ v současné české povídce.“ In: TOPINKA, Daniel a kol. *Kultura–Média–Komunikace Speciál 2/2009. Vyprávění – identita – diference. Vybraná témata kulturních studií*. Olomouc: Univerzita Palackého 2009, s. 63–72. ISSN 1804-0365.
- KARSTEN, Hartmut. *Ženy – muži: Genderové role, jejich původ a vývoj*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. 184 s. ISBN 80-7367-145-X.
- KESSLER, Suzanne J. a MCKENNA, Wendy. *Gender An Ethnomethodological Approach*. New York: Wiley, 1978. 252 s. ISBN 0226432068.
- KORDA, Jakub. *České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti*. Olomouc, 2011. 206 s. Disertační práce (Ph.D.). Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta.
- KUHN, Anette. „Women’s Genres.“ In: BRUNDSON, Charlotte a spol. *Feminist Television Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 2003. s. 145-155. ISBN 0198711530.
- LAVIGNE, C. Death Wore Black Chiffon: Sex and gender in CSI. *Canadian Review of American Studies*, 2009, roč. 29, č. 4, s. 383-398. ISSN 0007-7720.
- MCNEIL, Jean C. Feminism, femininity and the television series: A content analysis. *Journal of Broadcasting & Electronic media*, 1975, roč. 19, č. 3, s 259-271. ISSN 0883-8151.
- MIZEJEWSKI, Linda. *Hardboiled and High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*. 1. vyd. New York: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96971-9.
- MILLER, Mark M. a REEVES, Byron. Dramatic TV content and children’s sex-role stereotypes. *Journal of Broadcasting & Electronic media*, 1976, roč. 20, č. 1, s 35-50. ISSN 0883-8151.

MORLEY, David. *Television, Audiences and Cultural Studies*. 1. vyd. New York: Routledge, 1992. ISBN 0-415-05445-1.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 1975, roč. 16, č. 3, s 6-18. ISSN 0036-9543.

NÜNNING, Ansgar. *Kde se potkávají historiografická metafikce a naratologie*. K aplikované kulturní naratologii. In: TOPINKA, Daniel a kol. *Kultura–Média–Komunikace Speciál 2/2009. Vyprávění – identita – diference. Vybraná témata kulturních studií*. Olomouc: Univerzita Palackého 2009, s. 13-37. ISSN 1804-0365.

PEARSON, Roberta. Anatomising Gilbert Grissom - The Structure and Function of the Televisual Character. In: ALLEN, Michael. *Reading CSI: crime television under the microscope*. London and New York: I. B. Tauris, 2007, s. 39-57. ISBN 978 1 84511 428 2.

PEEVERS, Barbara H. Androgyny on the TV screen? An analysis of sex-role portrayal. *Sex roles*, 1979, roč. 17, č 5, s 797-809. ISSN 0360-0025.

REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. s 191-192. ISBN 80-7178-926-7.

SIGNORIELLI, Nancy. Television and conceptions about sex roles: Maintaining conventionality and the status quo. *Sex Roles*, 1989, roč. 21, č. 5/6, s 341-360. ISSN 0360-0025.

SILVERSTONE, Roger. *Television and Everyday Life*. 1. vyd. London and New York: Routledge, 1994. ISBN 0-415-01647-9.

SMYTHE, Dallas. *Three Years of New York Television, 1951 – 1953*. Urbana, Illinois: National Association of Educational Broadcasters, 1953. 161 s.

SNAUFFER, David. *Crime Television*. 1. vyd. Westport: Praeger, 2006. ISBN 0-27598-807-4.

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

STRAUSS, Anselm a CORBINOVÁ, Juliet. *Základy kvalitativního výzkumu*. Boskovice: Albert, 1999. ISBN 80-85834-60-X.

ŠEĎOVÁ, Klára. *Děti a rodiče před televizí. Rodinná socializace dětského televizního diváctví*. Paido, 2007. 157 s. ISBN 8073151499.

TUCHMAN, Guy. Introduction: The symbolic annihilation of women by the mass media. In: TUCHMAN, Guy a kol. *Hearth and home: Images of women in the massmedia*. New York: Oxford University Press, 1978. s 3–38. ISBN 019502351X.

WHITE, R. Alias: Quality Television and the New Woman Professional. In: WATERS, Melanie. *Woman on Screen: Feminism and Feminity in Visual Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. s 45-58. ISBN 978–0–230–22965–5.