

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci**

**Katedra mediálních a kulturních studií a žurnalistiky**



**Vnímání „jinakosti“ – Analýza seriálu Kauzy z Bostonu**

**Perception of „Otherness“ - Analysis of the Series Boston Legal**

*Magisterská diplomová práce*

**BCA. PETRA KOCIÁNOVÁ**

**Vedoucí práce:** Mgr. Zdeněk Sloboda

**Studijní obor:** Mediální studia

**Studijní program:** Komunikační studia a žurnalistika

v kombinaci s:

**Studijní obor:** Filmová věda

**Studijní program:** Filmová věda

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Vnímání „jinakosti“ – Analýza seriálu Kauzy z Bostonu* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato magisterská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

Podpis

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala Mgr. Zdeňku Slobodovi za odborné vedení, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování této práce. Mé poděkování patří též Lucii Černé za jazykovou korekturu a cenné rady, které mi pomohly tuto práci zkompletovat.

Zvláštní poděkování pak patří mým rodičům a sestře za podporu, povzbuzování a trpělivost.

*Denny, some people are saying that network television has no business trafficking in political debate, social discourse or moral outrage.*

*Then I say, mission accomplished. (TV Tropes)*

## Abstrakt

Hlavním tématem této diplomové práce je mediální reprezentace konkrétně vybraných psychických, fyzických a sexuálních jinakostí v televizním seriálu *Kauzy z Bostonu*. Tento seriál byl proto v rámci kvalitativního výzkumu podroben sémioticko-strukturální analýze, pomocí které je zjištěno, jaké podoby a charakteristiky mají narativy s ohledem na analyzované jinakosti, jak média pracují se stereotypy a jak lze tyto postupy interpretovat v rámci televizní tvorby. Závěry této analýzy demonstrují konkrétní postavy a situace ve srovnání se současnou politickou i společenskou situací ve Spojených státech amerických.

**Kociánová, P.:** *Vnímání „jinakosti“ – Analýza seriálu Kauzy z Bostonu*, Olomouc 2016. Magisterská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filosofická fakulta. Katedra žurnalistiky, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Sloboda.

**Klíčová slova:** seriál – právo – jinakost – televize – homosexualita – postižení – diskriminace – Spojené státy americké – *Kauzy z Bostonu*.

## Abstract

The main topic of this diploma thesis is a media representations of specifically selected mental, physical and sexual otherness in the television series of *Boston Legal*. This series was therefore subjected to semiotic-structural analysis within the qualitative research by which are determined narrative forms and characteristics given to analyzed otherness, how the media works with stereotypes and in what way it is possible to interpret these practices within the television production. The conclusions of this analysis are demonstrate on the specific characters and situations compared to the current political and social situation in United States.

**Kocianova, P.** *Perception of „Otherness“ - Analysis of the series Boston Legal*, Olomouc 2016. Master's thesis. Palacky University in Olomouc. Philosophical faculty. Department of Journalism. Supervisor: Mgr. Zdenek Sloboda.

**Key words:** series – law – otherness – television – homosexuality – disability – discrimination – United States of America – *Boston Legal*.

# OBSAH

ÚVOD.....	7
POUŽITÁ LITERATURA A ZDROJE .....	9
1. SERIÁL A SERIÁLOVÝ NARATIV.....	11
1.1 VLIV PUBLIKA .....	18
1.2 DRAMEDY .....	26
1.2.1 DAVID EDWARD KELLEY .....	28
2. METODOLOGIE .....	32
2.1 KAUZY Z BOSTONU (BOSTON LEGAL) .....	34
3. REPREZENTACE NORMALITY A JINAKOSTI V MÉDIÍCH .....	38
3.1 MEDIÁLNÍ OBRAZ LIDÍ S TĚLESNOU JINAKOSTÍ .....	40
3.2 MEDIÁLNÍ OBRAZ LIDÍ S MENTÁLNÍ JINAKOSTÍ .....	44
3.3 MEDIÁLNÍ OBRAZ SEXUÁLNÍ JINAKOSTI .....	46
3.4 MEDIÁLNÍ OBRAZ RASOVÉ A ETNICKÉ JINAKOSTI .....	52
4. ANALÝZA SERIÁLU KAUZY Z BOSTONU.....	55
4.1 NANISMUS.....	55
4.2 ASPERGERŮV SYNDROM.....	59
4.3 HETERONORMATIVITA, MASKULINITA, HOMOSEXUALITA .....	64
ZÁVĚR.....	74
PŘEHLED LITERATURY A ZDROJŮ .....	76
LITERATURA .....	76
ELEKTRONICKÉ ZDROJE .....	77
AUDIOVIZUÁLNÍ ZDROJE .....	83
JINÉ ODBORNÉ ZDROJE .....	84

## Úvod

Cílem této diplomové práce je pomocí analýzy zjistit, jak je skrze média konstruována psychická a fyzická jinakost a jak s ní média pracují. Předmětem tohoto výzkumu je seriál *Kauzy z Bostonu*. Tato televizní show, jejímž autorem je David E. Kelley, se poprvé na televizních obrazovkách objevila v roce 2004.

Autorka si tento seriál vybrala na základě způsobu zpracování témat, kterými se autoři v seriálu zabývají a také pro jejich nynější aktuálnost v rámci americké společnosti. Mnoho z těchto témat – politika potratů, emigrace, kontrola střelných zbraní, práva sexuálních menšin, chudoba, zdravotní péče apod., nabylo na důležitosti v průběhu prezidentské kampaně ve Spojených státech amerických a staly se hlavními konverzačními tématy po zvolení Donalda Trumpa. Autoři se nebojí glosovat ani citlivá společenská témata a jejich satiry nejsou ušetřeni jednotlivci ani společnosti. Podobným stylem pracují například moderátoři nočních televizních show, jako jsou Stephen Colbert, Samantha Bee nebo Trevor Noah.

V rámci *Kauz z Bostonu* jsou analyzovány konkrétní seriálové postavy, které mají fyzickou či psychickou odlišnost, i postavy, které se s takovým člověkem střetnou. Výsledky tohoto zkoumání jsou poté použity jako zástupný znak za celou třídu, společenskou vrstvu, povolání nebo skupinu. K tomuto slouží předpoklad, který ve své knize *Meze interpretace* popsal Umberto Eco, že „*vybrané charaktery budou zástupci pro svou třídu, společenskou vrstvu či povolání, které ztvárňují v seriálu*“ (Eco, 2004, str. 104).

Tato práce pojí poznatky z oboru mediální studia i filmová věda, ve snaze aplikovat je na mediální zpracování aktuální problematiky jinakosti. V posledních dvou letech se zastřešující téma jinakosti stalo předmětem mnoha diskuzí a v rámci svých podskupin je denně medializováno. Příkladem je boj za práva LGBT komunity, rasové nepokoje ve Spojených státech či problematika adopce dětí lidmi, kteří žijí v homosexuálním svazku, tematizuje se ale také čím dál častěji téma inkluze osob s mentálním či tělesným hendikepem atp.

Přestože je to od poslední epizody *Kauz z Bostonu* již 8 let (finální epizoda byla odvysílána 8. prosince 2008), témata, se kterými se v tomto seriálu pracuje, jsou stále aktuální a tzv. hýbou společností v pozitivním i negativním smyslu slova.

Spojené státy americké čelí dlouhodobě rasovým problémům, problémům s nelegální imigrací, diskriminací žen, starších osob, osob s postižením apod.

Česká republika se s takovou mírou násilí spjatou s rasovými problémy nesetkala, přesto čelí kritice ze strany sousedních států. Tato kritika se nejvíce váže na vztahy s romskou menšinou, postojem k uprchlické krizi a muslimům obecně.

Dle názoru autorky této práce je sexuální, rasová a náboženská odlišnost momentálně nejvíce debatovaným tématem ve světě i v České republice. Důvodem je podobně jako v České republice uprchlická krize, obavy z teroristických útoků, vliv například amerického prezidenta Trumpa či tureckého prezidenta Erdogana na domácí a zahraniční politiku a s tím spojená práva homosexuálů, legálních i ilegálních migrantů atp.

Důvodem pro sepsání této práce je identifikace různých podob diskriminačního chování i v tom nejmenším měřítku a analýza jeho následné prezentace v médiích s ohledem na to, jaký může tato prezentace mít vliv na diváka a jeho následné vnímání sebe sama a svého okolí v daném kontextu. Zároveň se autorka pokusí určit, zda jsou závěry aplikovatelné i na aktuální dění ve Spojených státech amerických. Seriál *Kauzy z Bostonu* byl k této analýze vybrán z důvodu četného zobrazování různých typů diskriminace, což je uvozeno i kontextem právního prostředí, do kterého je seriál zasazen.



## Použitá literatura a zdroje

Při psaní této práce čerpala autorka z několika stěžejních publikací. První z nich je kniha *Jinakost – Postižení – Kritika: Společenské konstrukty nezpůsobilosti a hendikepu* od Kateřiny Kolářové. Autorka se v rámci tohoto textu zabývá tzv. disability studies, oborem, který by měl být alternativou k „dominantnímu vědění, které tělesnou a mentální jinakost především patologizuje, medikalizuje, disciplinuje a individualizuje a zbavuje ji tak sociokulturních souvislostí.“ (Kolářová, 2012, st. 15).

Disability studies se snaží přispět k sociální změně, odvrátit se od stigmatizované interpretace různých jinakostí. Pokouší se pohlížet na celou problematiku v celospolečenském, politickém i kulturním kontextu, který by mohl umožnit společnosti kritickou reflexi. Kolářová se v této knize také podrobněji zabývá pohledy na jinakost a shrnuje poznatky, texty a teorie, které se zabývají fyzickou či mentální jinakostí.

Kniha Kolářové značně čerpá z práce Michela Foucaulta. Jedním ze zdrojů pro tuto diplomovou práci je proto i dílo *The Birth of Clinic* (Foucault, 2003).

Dále bude pro tuto práci důležitá kniha Umberta Eca *Meze interpretace* (Eco, 2004). V této knize Eco rozvíjí problematiku seriality, objasňuje pojmy „seriál“ a „retake“; a poukazuje na nutnost zkušenosti se serialitou, která je nutná pro interpretaci obsahu a formy. Také se zabývá hercem jako zástupným znakem reality pro publikum, což je pro tuto práci klíčové, jelikož analýza Kautz z Bostonu bude prováděna tak, jako by vybrané postavy zastupovaly společenskou třídu/skupinu, ke které náleží.

Třetí knihou, která práci poskytne potřebný základ, je *Antidiskriminační právo* od Sandry Fredman (Fredman, 2007). V té jsou charakterizovány pojmy, jako je „rovnost“, „rovné zacházení“ a „odlišnost“. Jsou zde také popsány tři vývojové linie právního principu rovnosti a spor rovnosti se svobodou. Čerpáno je i z kapitol konkrétně se zabývajících diskriminací na základě věku, zdravotního postižení, sexuální orientace, rasy, náboženství apod.

Velice důležitou je také publikace *Gay TV and Straight America* od Rona Beckera (Becker, 2006). Tato kniha se zabývá kulturním a politickým pozadím, které hrálo roli při nárůstu queer a gay tematiky v pořadech vysílaných americkými televizními stanicemi. Ron Becker v této studii zmiňuje reálné soudní případy, rozhodnutí Nejvyššího soudu a popisuje události, které jsou spjaty s bojem za rovnoprávnost či naopak.

Becker v knize dále zkoumá, jak je gay komunita prezentována v sitkomech, dramatech a jakou roli hrají v rámci marketingových a programových strategiích

televizních stanic. „*Nástup programů s gay tematikou přispěl k boji za definování legislativy a uzákonění sexuality, identity a sociálního života.*“ (Becker, 2006, str. 7)

Kniha je, kromě úvodu a závěru, rozdělena do šesti hlavních kapitol, které se věnují civilním právům LGBT komunity obecně až po tematické programové zařazení v rámci televizního vysílání. V těchto kapitolách je popsána genealogie a rozšíření konceptu tzv. heterosexuální paniky (straight panic), kdy se autor soustřeďuje na mainstreamový proud hnutí za práva homosexuálů a z historického pohledu hodnotí nástup gay témat. Autor postupně rozvíjí úvahy, zda bylo zařazení gay tematiky prospěšné pro televizní vysílání, obecně pro společnost a pro členy LGBT komunity. Zkoumá změny ve společnosti a v přístupu k této tématice a uvažuje nad dopadem, který měl tento náhlý zájem na LGBT komunitu, zvláště když dlouhou dobu žili ve společnosti, která se jejich existenci snažila ignorovat či potlačovat.

Co se týče tématu sexuality, autorka vychází z knihy Martina Fafejty *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality* (Fafejta, 2004). Tato studie zkoumá sexualitu, problematiku pohlaví a genderu ze sociologického hlediska. Dále se zabývá tématy, jako je intersexualita, transsexualita, problematika transgenderu a vliv sociálního konstruktivismu na vnímání lidského sebepojetí, identity a vlastní sexuality.

V rámci metodologie a analyzování sdělení a významů bude stěžejním zdrojem publikace *Výzkum médií. Nejužívanější metody a techniky* od Renaty Sedlákové (Sedláková, 2014).

Mezi další použité zdroje patří disertační a diplomové práce, novinové články, reportáže, interview a analýzy. Autorka této práce pracuje s informacemi, které jsou dostupné na internetových stránkách novin a týdeníků, např. *The Washington Post*, *The Guardian*, *The Telegraph*, *Variety*.

Nejdůležitější informace, pro samotnou analýzu, pocházejí přímo ze seriálu *Kauzy z Bostonu*. Autorka se dále odkazuje na seriály, které jsou tomuto tematicky podobné.

# 1. Seriál a seriálový narativ

V této kapitole autorka seznámí čtenáře/čtenářku s pojmy „seriál“ a „serialita“, které jsou důležité pro pochopení principu mediální reprezentace a také, jak se v mediálních obsazích tohoto typu s reprezentacemi „jinakosti“ zpravidla pracuje. V kontextu vývoje těchto pojmů a jejich rostoucího významu v rámci vývoje televize i toho, jaký vliv měla televize na svého diváka, například na způsob trávení jeho volného času, bude provedena analýza seriálu *Kauzy z Bostonu*.

V této kapitole je čtenář také podrobněji seznámen se seriálem *True Detective* a to z důvodu demonstrace jeho významu pro vývoj seriálů a vnímání televizního vysílání.

Serialita je narativním postupem, jenž spočívá v opakování, přepracování a přejímání určitého mediálního materiálu. Počátek seriálové tvorby lze zařadit do 19. století, přestože seriálová vyprávěcí forma jako taková je mnohem starší. „*Za hlavního předchůdce [televizních seriálů] mohou být považovány romány 19. století, následované filmovými sériemi 20. a 30. let, rádiovými pořady či komiksy.*“ (Korda, 2010).

Před objevením knihtisku a rádia se příběhy mezi lidmi šířily ústně. Příkladem ústní formy seriálového vyprávění je příběh, který po tisíc a jednu noc vypráví Šeherezáda králi Šahrijárovi. Stejně jako později seriáloví tvůrci i Šeherezáda každý večer zakončila příběh tak, aby král toužil po pokračování i večer následující. A přesně to je podstatou seriálové tvorby – využít lidské naděje, že v budoucnu leží odpovědi na otázky vztahující se ke sledovanému příběhu. Využít představy diváka, že tyto odpovědi bude možné aplikovat na jeho vlastní život, i jeho zvědavosti nad tím, jaké další zvraty děj přinese a jak na ně bude konkrétní postava reagovat. Paradoxně ale žádný pravidelný seriálový divák neusedá k aktuální epizodě s představou, že by mělo dojít k rozřešení a zodpovězení všech otázek, které děj seriálu vytyčil. Irena Reifová a Petr Bednařík tento fakt popisují následovně: „*Publikum si dobrovolně a často nadšeně nechá dávkovat příběh jeho distributorem, aniž by tuto proceduru mohlo ovlivnit, a periodicky tak vlastně vyhledává neustále se opakující krátká uspokojení a spolehlivě navazující frustrace. Obliba seriality nemá psychologicky daleko k drobnému každodennímu masochismu; seriálová recepce nemůže existovat bez vnějšího přísného organizátora příběhu, který jej v přesnou chvíli utne. Hlídat se v konzumaci příběhu, sám za sebe jej delimitovat a dopřávat si ho v předem stanovených dávkách, je naprosto nemožné. Proto se také serialitě nedaří v prostředí neustálé a kontinuální dostupnosti internetu. Serialita je úspěšná pouze tam, kde existuje vnější „cenzor“ a stimulant touhy publika, organizátor narace a její*

*distributor.*“ (Reifová, Bednařík, 2008, str. 72). Na základě vlastní zkušenosti se autorka s touto citací zcela ztotožňuje.

Seriálový způsob vyprávění pronikl i do kinematografie a byl to oblíbený žánr mezi diváky i tvůrci již v éře němého filmu. „*V amerických metropolích se v prvních třech dekádách 20. století skutečně promítaly filmy na pokračování, obvykle o víkendy. Odtud také pojem „cliffhanger“ jako název otevřeného konce epizody typické dnes například pro mýdlové opery.*“ (Reifová, Bednařík, 2008, str. 73).

Také v pozdější době se filmové série těší z velké obliby diváků. Z novějších můžeme jmenovat například filmy s Jamesem Bondem, Harry Potterem či Indiana Jonesem, jmenovat můžeme také série Pán Prstenů, Stmívání či kultovní Star Wars, pozadu nezůstávají ani filmy o nejrůznějších superhrdinech a mnohé další.

Forma vyprávění příběhu na pokračování je ale nejvíce spjata s televizním vysíláním. Napínavý příběh nemá uzavřený děj a skrze iluzi blízkého vztahu k postavám přiměje diváka v pravidelných intervalech zasednout k televizi a podívat se na další díl.

V seriálech navíc plyne čas v odlišném tempu, než jak je tomu ve skutečném světě. K tomu přispívá i rozdělení děje do jednotlivých epizod, které dává možnost vzniku komunit utvořených kolem seriálů a diskuzí o dalším vývoji příběhu, což scenáristé podporují i „utnutím“ děje v napínavém okamžiku (již zmíněný cliffhanger).

V 70. letech 20. století seriál dominoval televiznímu vysílání. „*Z ekonomického hlediska je serialita vyvolána snahou masových médií upevnit loajální vazbu příjemců k mediálnímu kanálu a vyvolat kontinuální pozornost publika určitých předvídatelných socioekonomických vlastností.*“ (Trampota, 2004, str. 225)

Seriálové uspořádání pořadů dále umožňuje reprodukovat zápletky kolem stabilní skupiny postav, které existují v téměř neměnicím se prostředí, čímž jsou minimalizovány produkční náklady na výrobu studiových dekorací a kostýmů. Výhodné jsou pak i dlouhodobé kontrakty s herci a členy štábu. To vše stanicím umožňuje efektivně vytvářet publikum, které takové pořady pravidelně sleduje, a na které se poté zaměřují zadavatelé reklamy (Korda, 2010).

Seriál v průběhu svého vývoje prošel mnoha obměnami. V 80. letech bylo možné rozeznat dva modely vyprávění: seriál a série<sup>1</sup>.

Seriál, jenž byl typický pro denní televizi, je charakteristický pro své kumulativní vyprávění, které se rozvíjí napříč jednotlivými epizodami a sezónami. V rámci jednoho

---

<sup>1</sup> V textu je dále využito popisu, který vychází z textu J. Kordy „Nový televizní seriál / Od triumfu k soumraku“ (Korda, 2010).

dílu je divák konfrontován s větším množstvím narativních linií a tedy i s větším množstvím postav, které se v rámci své existence v příběhu psychologicky vyvíjejí. Tento soubor postav je pokaždé stejný a zahrnuje i různé podskupiny, které se vztahují ke stálému souboru. Ty na sebe vzájemně působí a jejich osudy jsou proplétány v různých časových odstupech, čímž divák získává iluzi o tom, že postavy mezi epizodami aktivně pokračují ve svém životě. Příkladem takového typu seriálu jsou např. *Přátelé*.

Série naopak dominovala hlavnímu vysílacímu času. Na rozdíl od seriálu série pracuje s konceptem vytyčení jedné hlavní narativní hádanky v rámci jedné epizody, která je na jejím konci vyřešena. Hlavní protagonisté jsou v sériích konstantní, antagonisté a vedlejší postavy se co epizodu mění. Divákům v tomto případě není předhazována iluze, že postavy pokračují ve svém fiktivním životě. Přesto ale, pokud jsou postavy konstantní, se v rámci série objevuje tzv. metapříběh, který se postupně rozvíjí a na jehož základě postavy zažívají každou novou epizodu nová vzrušující dobrodružství. (Korda, 2010)

Příkladem takové série je televizní seriál britské televize BBC *Sherlock*, v hlavní roli s Benedictem Cumberbatchem a Martinem Freemanem.

Příběhy obecně vždy slouží k tomu, aby svého posluchače pobavily a poučily. Stejně ke svému programu přistupují i televizní stanice. Děj seriálu ale má zároveň diváka nalákat k další epizodě. Tvůrčí taktikou je rozptýlení diváka a odvedení jeho pozornosti od vlastního života, čímž je zároveň vytvářena nepozorovaná závislost na seriálovém ději, kterému divák jinak neporozumí. Seriálová tvorba tak přináší záruku stability a stálosti publika (Zatloukalová, 2010, str. 191).

Obecně mohou seriály prezentovat děj dvěma způsoby: jako „*komplexní a propracovaný děj, nebo naopak ukazovat v každém díle jiný příběh a celkový děj posouvat téměř nezatelně.*“ (Pavelková, 2015, str. 7).

Televize byla dříve obecně považována za „*symptom aktuálních společenských neduhů*“ (Korda, 2010). Celkově jí byl upírán jakýkoli potenciál umělecké aspirace. Mnoho z dnes oblíbených a kultovních televizních sérií není dochováno kompletně, jelikož producenti v té době neměli potřebu je archivovat.

V současné době se již k televizi přistupuje jinak a kvalitní televizní obsah už není jen součástí specializované nabídky, která ozvláštnila jinak ustálený program. Na začátku devadesátých let měnily obsahy, spadající do kategorie „Quality TV“, vysílací strategie všech producentů a televizních společností, kteří si všimli, že se tyto programy stabilně drží mezi top 10 v primetime. Jednou z prvních společností, která začala zvyšovat laťku v rámci programu, bylo HBO, které tomu uzpůsobilo i svůj slogan: „*To není televize.*“

*To je HBO.*“ (McCabe, Akass, 2007, str. 68). Ratingy společnosti stoupaly, koncept „Quality TV“ se šířil jako virus a mýtus o tom, že televizní seriál nemůže konkurovat filmu či nemůže mít uměleckou hodnotu, je rozbořen (McCabe, Akass, 2007, XVIII.).

Dokazují to i peníze investované do jednotlivých seriálů. U některých titulů jako např. *Game of Thrones* nebo *Walking Dead* dosahují rozpočty stejné výše jako u celovečerních filmů. Výrazným příkladem z poslední doby je televizní minisérie *True Detective*.

*True Detective* (2014) se svou první řadou, čítající osm hodinových epizod, navždy zapsal do historie televizního vysílání. Scénář k tomuto seriálu napsal Nic Pizzolatto,<sup>2</sup> režie se ujal Cary Fukunaga,<sup>3</sup> kameramanem byl Adam Arkapaw.<sup>4</sup>

*True Detective* je minisérií, která je zpracována jako antologie – každá další série bude mít nové hrdiny a děj se bude odehrávat na jiném místě. V současné době má tento seriál dvě osmidílné řady.

První řada se odehrává v americkém státě Louisiana. Jejími hlavními postavami jsou detektivové Martin „Marty“ Hart a Rustin „Rust“ Cohle. Příběh těchto dvou mužů je rozdělen do dvou narativních linek. Tvůrce Nica Pizzolatto k napsání tohoto scénáře inspirovaly horory, detektivky, neo-noir<sup>5</sup> a žánr jižanské gotiky (*southern gothic*)<sup>6</sup>. Za své

---

<sup>2</sup> **Nic Pizzolatto** (\*1975), americký spisovatel, scénárista a producent. Narodil se v New Orleans, ve státě Louisiana. Vystudoval obor tvůrčí psaní na University of Arkansas a Louisiana State University. Kromě dvou řad seriálu *True Detective*, které byly vysílány na stanici HBO, je autorem povídek *Ghost-Birds* (2003), *Between Here and the Yellow Sea* (2004) a knižního thrilleru z roku 2010 *Galveston* (Cohen, 2015; Orr, 2014).

<sup>3</sup> **Cary Joji Fukunaga** (\*1977), americký režisér, scénárista a kameraman. Narodil se v Oaklandu, ve státě Kalifornie a vystudoval University of California v Santa Cruz a přihlásil se ke studiu na New York University's Tisch School of the Arts Graduate Film Program. Jeho režijním a scénáristickým debutem byl krátkometrážní film *Victoria para Chino* (2004), který v roce 2005 uvedl na Sundance Film Festival. Tento snímek získal více než dvacet mezinárodních ocenění, mezi kterými byl např. Student Academy Award, Nejlepší krátký film nebo zvláštní ocenění BAFTA/LA. Neméně úspěšný byl i jeho první celovečerní film *Sin Nombre* (2009), který získal několik ocenění za režii a kameru. Mezi jeho další úspěchy se řadí i film *Jane Eyre* (2011), *Beasts of No Nation* (2015) a také minisérie *True Detective* za jehož režii získal Fukunaga cenu Emmy (Independent Films; Press Servis, 2011).

<sup>4</sup> **Adam Arkapaw**, kameraman pocházející z australského města Bowral. Vystudoval University of Melbourne's Victorian College of the Arts v oboru Film a televize. Mezi jeho významná díla se řadí filmy *Animal Kingdom* (2010), *Snowtown* (2011), *Lore* (2012) a minisérie *Top of the Lake* (2013). Získal dvě ocenění Emmy, z nichž jedno bylo za HBO sérii *True Detective* v kategorii „Vynikající kamera pro seriál snímáný jednou kamerou“. Konkrétně šlo o kritiky i diváky opěvovanou šestiminutovou kontinuálně natočenou scénu policejní razie ve čtvrté epizodě „Who Goes There“ (Overactiv Brain Editors, 2015; Fukunaga, 2014).

<sup>5</sup> Termínem **neo-noir** jsou označovány filmy, které byly natočeny v 60. a 70. letech 20. století, tedy po skončení období klasického film-noir. Stále ale obsahují témata a prvky charakteristické pro film-noir. Mezi ně patří např. pesimismus, odcizení, morální ambivalence, násilí, sex, erotika, kriminální činnost, korupce apod., v rámci tvorby je to užítí šerosvitu, Dutch Angle (holandský úhel – naklání kamery/fotoaparátu; využívá se k vyjádření pohybu a zdůraznění negativních pocitů), voice-over, dlouhé soustředěné záběry kamerou apod. Natáčení probíhá v noci v prostředí barů, průmyslových komplexů, detektivních/policejních

vzory považuje iracionalistické filosofy Friedricha Nietzscheho, Emila M. Ciorana a Thomase Ligottiho, jejichž vliv se prokazatelně promítl do způsobu uchopení děje a hlavně také do charakteru postavy Rustina Cohlea. Právě protikladné povahy obou hlavních představitelů jsou jedním z hlavních nosných prvků celého seriálu (Cervone, 2014).

Tyto dva rozporuplné charaktery na pozadí louisianské krajiny vyšetřují zvláštní okultní vraždu a zmizení několika dětí a mladých žen. Prostředí rozpadajících se průmyslových komplexů, zlověstná bažinatá krajina pohlcující vymírající vesnice, všudypřítomný rozklad a chudoba prohlubují tíseň, kterou podporuje Arkapawova práce s kamerou (Hoffmanová, 2014).

Přesto to nejsou oběti, o které v seriálu jde, a primárním cílem není ani zjistit, kdo je vrahem. Nosnými prvky jsou naturalismus ztvárnění celého seriálu, dynamika hlavní dvojice a transformace, kterou oba charaktery prošly za 17 let a která vygraduje ve finálové epizodě. „*Jeho dílo [Nica Pizzolatta] je možné vnímat jako grandiózní porušení pravidel: detektivka, ve které se vlastně moc nepátrá a chybí v ní nějaký plnokrevní podezřelý, jediné skutečné postavy jsou dva detektivové. Příběh s tajemstvím, na němž zas až tolik nezáleží a přesto v něm jde jistým způsobem o všechno, taky příběh o příbězích, místech, kosmu a hrůze z něho, hnaný otázkami po vlastní povaze: O čem se to vlastně vypráví? spíš než Jak to dopadne?*“ (Štindl, 2014).

Pomalé útržkovité vyprávění a filosofický aspekt seriálu udržoval diváky v napětí až do poslední epizody. Oproti filmovým hitům, které v dnešní době spoléhají na trikovost a velkolepou akci, přejala seriály funkci téměř románového vyprávění (Fila, 2015).

---

kanceláři nebo na opuštěných ulicích. Protagonisté jsou sarkastičtí, mají svá temná tajemství – závislost, násilí, problémy v rodině, ale také se drží svého osobního kodexu. Dále je pro tyto filmy typická postava femme fatale. Neo-noir filmy téměř nejsou natáčeny černobíle a neobsahují hru světla a stínu, jež byla charakteristická pro jejich předchůdce. Tvůrci neo-noir filmů měli v rámci své tvorby mnohem lepší představu o tom, jak s tímto žánrem pracovat, jelikož období film-noir bylo pojmenováno retrospektivně, zatímco neo-noir na něj plynule navázal. Také měli při své tvorbě více volnosti, což bylo způsobeno zrušením cenzury a uvedením konceptu ratingového hodnocení. Příkladem tohoto uvolnění je nepotrestání zločinu a postavení diváka do situace, kdy nadřazuje hlavní postavě, která je zločincem. Příklady neo-noir filmů a televizních seriálů: *Point Blank* (1967), *Chinatown* (1974), *Taxi Driver* (1976), *Blade Runner* (1982), *Miami Vice* (1984), *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* (1994), *Sin City* (2005), *The Dark Knight trilogy* (2005–2012).

<sup>6</sup> *Southern gothic* je subžánr americké jižanské literatury, který vychází z anglické gotické literatury 18. století. V tomto duchu tvořil E. A. Poe, W. Faulkner nebo N. Hawthorne. Soustředí se převážně na groteskní témata, problémy společnosti, narušené charaktery, deziluzi, děs, zoufalství, šílenství a smrt. Často se pojí s romantickými a nadpřirozenými prvky. V rámci děje je reflektována i historie amerického Jihu. Příběhy jižanské gotiky se obvykle odehrávají na plantážích, bývalých otrockých farmách nebo v chudých čtvrtích. Postavy těchto příběhů jsou většinou mentálně nestabilní a emocionálně narušené. Snaží se vybojovat si své místo ve společnosti, která je odmítá přijmout, a jejich morální hodnoty jsou přinejlepším diskutabilní. Autoři ve svých dílech zkoumají, co všechno jsou lidské bytosti schopny si navzájem udělat. Kritizují tak společnost, modernu a poukazují na společenský, hodnotový i lidský rozklad (Surber).

Přesto se publikum nedočkalo šokujícího vyústění. Detektivové neodhalili rozsáhlé tajuplné spiknutí, ale vytáhli na světlo, že všechno to zlo bylo veskrze lidské, koncentrované do parodické podoby hororového psychotického zabijáka. Iluze nadpřirozenosti se rozpadá a divákovy naděje na bombastický závěr v podobě velkého zatýkání zůstávají nenaplněny.

*True Detective* změnil představu o tom, co by televize mohla vysílat. Oblíbenost tohoto temného žánru, ve kterém je rovnocenná důležitost dialogů a vizuálního ztvárnění, potvrdil i kolaps serverů HBO při online vysílání finálové epizody. Podobný vliv měl na kinematografii i film *Deadpool*, který svou brutalitou, sexuální otevřeností, sarkasmem a nevhodným humorem změnil pohled producentů a filmových studií na to, na co je ochoten divák v dnešní době jít do kina.

První řada *True Detective* získala pět cen Emmy, z toho dvě byly v kategorii režie a kamery (Outstanding Directing for a Drama series, Outstanding Cinematography for a Single-Camera Series); dále dvě ceny televizních kritiků (Television Critics Association Awards) a cenu BAFTA za nejlepší mezinárodní program.

Jedním z nejdůležitějších aspektů sledování televize v dnešní době je interaktivita – možnost ovládat kde, kdy a jak dlouho bude divák sledovat jím zvolený program. Dává mu to tak možnost manipulovat s konkrétním audiovizuálním zážitkem v konkrétním čase.

Míra této manipulace prošla vývojem od možnosti volně měnit programy pomocí dálkového ovládání, přes tzv. zastavení televizního toku za pomoci rekordérů, které umožnily divákům opakovaně sledovat oblíbené pořady, až po systém Video on Demand (VoD) – digitální archivy a platformy s pořady na vyžádání, např. Hulu, Netflix. (Korda, 2014, str. 24)

VoD způsobili revoluci ve způsobu sledování televize. Televizní obsah se přestává sledovat na klasických televizích a díky internetu je možné sledovat „televizi“ na různých přenosných zařízeních kdykoli, kdekoli a co je, dle názoru autorky práce, pro diváka nejdůležitější, může shlédnout tolik epizod, kolik bude chtít. Změnila se tak produkce i distribuce filmů a seriálů. Například společnost Netflix přišla na trh s originálním konceptem, kdy dává k dispozici všechny díly seriálu najednou. S tím se ve velkém měřítku změnila i míra konzumace televizního obsahu, což dalo za vznik pojmu „přehnané sledování“ (angl. *binge watching*), což znamená zhlédnutí většího počtu epizod za sebou (Radoňský, 2015).



Tento směr vývoje televizního vysílání umožnil vznik *House of Cards* – prvního seriálu, u něhož se nepředpokládalo, že bude vysílán v televizi, ale který byl exkluzivně určen pro internetovou platformu Netflix. Byl tak zcela narušen rituál sledování televize, ale zároveň byl vyslán signál všem seriálovým tvůrcům a producentům, který ve svém článku pro METRO UK shrnul Robert Wagner: „*To, jak Netflix přistoupil k této show, obrátilo televizní průmysl naruby. Vydání celé řady najednou a oproštěné od reklam mi potvrdilo, [...]že lidé raději sledují seriály za svých vlastních podmínek, bez reklam a jsou ochotni za to zaplatit... Přijde čas, kdy nám bude připadat směšné, že jsme se jako malí lumíci scházeli kvůli seriálu před televizí v konkrétní den a v konkrétní čas. Budeme se smát těm starým dobrým dnům, kdy jsme byli co pět minut vyrušováni reklamou na fast food nebo pojištění auta. A myslím, že se ohlédneme zpět a vzpomeneme si na House of Cards a Netflix, jako na začátek toho všeho.*“ (Wagner, 2013).

Seriály v dnešní době nejsou tematicky nijak omezovány a scénáristé jsou ve zpracování značně kreativní. Obecně lze jednoduše rozeznat klasické narativy, které jsou doplněny o informace, se kterými je divák seznámen, alespoň na úrovni základních znalostí. Divák tak mohl zhlédnout v rámci série *American Horror Story: Roanoke* příběh, který byl inspirován legendou o zmizelé kolonii osadníků, či v rámci *American Crime Story: The People v. O. J. Simpson* prožít jeden z největších soudních procesů 20. století.

V dalších (hlavně v seriálech z policejního prostředí) lze vidět, jak hlavní hrdinové nacházejí ztracená letadla či dlouho hledané teroristy, odhalují ruské špiony, vyšetřují střelbu na školách, získají informace o korupci vládních špiček nebo o porušování zákona vládními agenturami atp.

Podobně sestavené seznamy by byly neuvěřitelně dlouhé, avšak potvrdily by jedno – současný divák má nepřehledné množství materiálu, který může sledovat. Informace, které takto získá, ovlivňují jeho úsudek a názory, čehož si jsou televizní společnosti, studia i tvůrci vědomi. Jakmile vytvoří dostatečně poutavý příběh, inovativní, který bude intelektuální výzvou nebo bude zajímavý svým motivem, získají tak nad svým divákem moc. Na druhou stranu podobným, ne-li silnějším vlivem disponuje i divák a tento vliv se v současné on-demand době rozrůstá.

## 1.1 Vliv publika

Tato kapitola se soustředí na roli diváka jako konzumenta, spolutvůrce televizního obsahu a kritika. Diváci byli vždy předmětem zkoumání ze strany televizních společností a filmových studií, avšak až s příchodem ratingu a rozdělením publika dle konkrétně zadaných specifikací na ně začal být cílen i specifický televizní obsah. Pro lepší představu vlivu, který má publikum na autory, režiséry, scénáristy a obecně na tvůrce televizního obsahu, jsou v následující kapitole jako příklady ze současnosti uvedeny dva zahraniční seriály – *Game of Thrones (Hra o Trůny)* a *The 100 (Stovka)*.

Aspekt vlivu diváka začal být využíván hlavně u pořadů typu reality show, soutěží apod. U tohoto typu pořadu je na význam diváka kladen velký důraz. Televizní show jako taková je obrovským komplexem verbálních a vizuálních významů, které jsou realizovány divákovou interpretací (Pavelková, 2015, str. 8).

Podle názoru autorky této práce nabyla role diváka s rozvojem sociálních sítí na důležitosti, a to ve zcela novém rozměru. Tato on-demand éra, o které se autorka zmiňovala v předešlé kapitole, má silný dopad na to, jak vypadá současná práce ve filmovém průmyslu.

Díky tomuto vlivu byl natočen film *Serenity*, který navazoval na předčasně ukončený seriál *Firefly*. Po úniku scénáře a traileru k filmu *Deadpool* přiměl tlak fanoušků stejnojmenného komiksu vedení studia 20th Century Fox k natočení celovečerního filmu, přičemž samotní tvůrci a herci se o to snažili více než 11 let. Díky vlivu fanoušků došlo k návratu nebo obnovení oblíbených seriálových titulů, jako jsou *X Files (Akta X)*, *Futurama*, *JAG*, *Full House (Plný dům)*, *The Killing (Zločin)*, *Prison Break (Útěk z vězení)*, *Twin Peaks* nebo *Gilmore Girls: A Year in the Life (Gilmorova děvčata: Rok v životě)*. Tyto a mnohé další seriály byly vzkříšeny buď na základě zvýšené sledovanosti, nebo tlaku fanoušků (Jabbari, 2016). Je zcela patrné, že to takto nefunguje vždy a v jednání je mnoho aspektů, které ovlivňují takové rozhodnutí. Tyto individuální příklady mají buď základ v ratingu dané show, v ochotě tvůrců i herců vrátit se k danému tématu, případně ve fanouškovské základně.

Je tedy možné shrnout, že vliv publika je něco, co dnešní seriálový tvůrce nemůže ignorovat. Na zřetel musí být brány reakce diváků, které se v současnosti objevují bezprostředně po odvysílání nové epizody seriálu nebo nového filmu.

Současný divák je ochoten nechat se do jisté míry podvádět, pokud následně zjistí, že to mělo v rámci děje nějaký vyšší smysl, ale rozhodně se sebou nenechá manipulovat.

Důkazem toho jsou samotné divácké reakce na cliffhangery či překvapivé osudy/odchody hlavních nebo oblíbených postav. Jako příklad jsou níže uvedeny dvě různé situace, z nichž se každá odehrála v jiném seriálu, který je v současné době vysílán.

První je znásilnění postavy Sansy Stark (Sophia Turner) ze seriálu *Game of Thrones*<sup>7</sup>. V šesté epizodě páté sezóny seriálu s názvem „Unbent, Unbowed, Unbroken“ je Sansa o své svatební noci znásilněna svým novomanželem Ramsayem Boltonem (Iwan Rheon). Hrůza celé situace je ještě umocněna tím, že Ramsayho otec pomohl vyvraždit značnou část Sansiny rodiny.

Reakce publika byla okamžitá. Oficiální facebookové stránky seriálu i twitter byly zahlceny komentáři, ve kterých bylo autorům spíláno, že postava musela projít takto traumatickým zážitkem. Zvlášť když tento osud nesdílí Sansa z knižní předlohy George R. R. Martina.

Diváci se okamžitě domáhali vysvětlení, které by alespoň částečně ospravedlnilo Sansin osud (Blumson, 2015). Tato reakce není nijak neobvyklá a demonstruje, jakou sílu má obecnost. I ze starších seriálů známe, že hlas publika může být velmi mocný. Zářným příkladem z českého prostředí je smrt doktora Štrosmajera (Miloš Kopecký) v seriálu *Nemocnice na kraji města* a doktora Skalky (Jiří Bartoška) v seriálu *Sanitka*. Tehdy dostala Česká televize nespočet dopisů, ve kterých diváci požadovali návrat svých oblíbených postav, a v časopise *Mladý svět* vycházely články požadující návrat doktora Skalky.

V rámci těchto bouřlivých reakcí na osud Sansy vydalo vedení HBO prohlášení, ve kterém se postavilo za tvůrčí tým zodpovědný za *Game of Thrones* i za rozhodnutí, která tento tým učinil. Zastánci této scény na obranu tvůrců argumentovali tím, že „*násilí, sexuální i jiné, je esencí Martinovi tvorby při vytváření krutého světa ovládaném válčícími stranami, podobným těm ze středověku. Opoprhování sociálními normami a tabu bylo klíčové při vykreslení hloubky mytologie a postav.*“ (Littleton, 2015).

Spisovatel George R. R. Martin, autor knižní série *Píseň ledu a ohně*, která je předlohou pro seriál, divácké pobouření okomentoval tak, že: „*Využití znásilnění*

---

<sup>7</sup> *Game of Thrones* je americký televizní seriál, který je od roku 2011 vysílán na stanici HBO. Jeho tvůrci a výkonnými producenty jsou David Benioff a D. B. Weiss. Žánrově spadá do kategorie fantasy a drama. Předlohou tohoto seriálu je, prozatím nedokončená, populární knižní série od George R. R. Martina *Píseň ledu a ohně*. Děj se odehrává na kontinentu jménem Západozemí a Východní země – fiktivní země, ve kterých existují draci, magie, obři, oživilé mrtvoly apod. Příběh je zaměřen na politiku a boje mezi rody, které vládnou historickým územím říše Západozemí (Sedm království). Seriál nemá jednotného režiséra a několik epizod režíroval i sám George R. R. Martin. 27. června 2016 byla odvysílána poslední epizoda šesté řady tohoto seriálu. Rozpočet této řady se blížil k částce 100 milionů dolarů. K datu 17. července 2016 je tento seriál nominován ve 23 kategoriích cen Emmy.

*jako prostředku pro prosazení cílů postav je legitimní, jelikož to odráží evropskou historii, kterou se inspiroval ve svých románech.*“ (Linning, 2015).

Tvůrci seriálu byli touto reakcí značně ovlivněni. Režisér této epizody Jeremy Podeswa v rozhovoru pro *The Telegraph* přiznal, že tvůrci změni svůj přístup k zobrazování sexuálního násilí v seriálu. Tento následek lze považovat za ukázkou síly, kterou publikum má. Diváci si zvykli, že jsou jim zabíjeny oblíbené postavy, že celý seriál je postaven na šokujících situacích, ale zároveň tímto stanovili hranici. Odpůrci to ale považují za pokrytecké. Hned v první sérii byla o svatební noci znásilněna postava Daenerys, uprchlé následnice Železného trůnu, o který se v seriálu strhává boj. Ta se paradoxně později do svého manžela zamilovala a stali se tak jedním z nejoblíbenějších párů v seriálu. Na fakt, že byla tato láska založena na násilném sexuálním aktu, nikdo neupozornil.

Tato scéna i mnohé další byly hrozivé, diskutované, hodnocené, ale diváci byli schopni je nějakým způsobem přijmout. Byli schopni přijmout, že v takovémto brutálním světě není ušetřen nikdo a charaktery lidí jsou traumaty, jako je toto, formovány. Ale musí to u ženských charakterů být tak často znásilnění? Tuto problematiku adresovala herečka Jodie Foster na 68. filmovém festivalu v Cannes v rámci série rozhovorů *Women in Motion*: „*Jedna z věcí, které mě nejvíc otravovaly, jako herečku, byla tak, že když scénárista, mužský scénárista, hledal motivaci pro ženskou postavu, vybral znásilnění. Zajímalo by mě, proč je tady tahle uzlíček nervů? Ach, byla znásilněna. Zajímalo by mě, proč nevychází se svým šéfem. No protože byla znásilněna, což se dozvíte na konci.*“ (Cavassuto, 2016). Poukazuje na to, že mužští autoři pracují s tématem znásilnění tak často proto, že nemají zájem o jakékoli jiné „komplexní spojení“ s ženskou postavou.

Druhým příkladem jsou okolnosti smrti jedné z hlavních ženských postav ze seriálu *The 100*<sup>8</sup> jménem Lexa (Alicia Debnam-Carey). V seriálu se objevila ve druhé a třetí sérii, avšak v 17. epizodě třetí série umírá na střelnou ránu do hrudi.

---

<sup>8</sup> *The 100* je post-apokalyptický sci-fi seriál, vysílaný od roku 2004 na stanici The CW. Předlohou mu je stejnojmenná kniha spisovatelky Kass Morgan. Ke dni 5. 7. 2016 byly odvysílány 3 řady seriálu, tzn. 45 epizod. Tvůrcem *The 100* je americký televizní producent a spisovatel Jason Rothenberg. Děj seriálu se odehrává částečně ve vesmíru a částečně na Zemi 97 let po nukleární válce. Na obou místech se odehrává boj o přežití. Zlomek lidstva přežil na vesmírných stanicích, které obíhají okolo Země. Dohromady vytvořili koalici a jednu ohromnou vesmírnou stanici, kterou nazývají Archa, jež má pod kontrolou tzv. Rada. Na Arše panují přísné zákony a každý prohřešek vůči těmto zákonům je trestán smrtí. Výjimku tvoří pouze ti, kterým ještě nebylo 18 let. Poté, co systémy podporující život na stanicích začnou selhávat, rozhodne Rada, že sto mladistvých vězňů je pro stanici postradatelných a pošlou je zpět na Zemi, aby zjistili, zda je Země opět obyvatelná. Tato zpočátku bezstarostná stovka je konfrontována s drsnou, ale pro ně jistým způsobem krásnou realitou „nového“ zničeného světa, ve kterém se budou muset naučit přežít. Brzy navíc zjistí, že

Lexa se narodila na Zemi v jednom z klanů, který přežil nukleární apokalypsu. Tato postava je charakterizována jako hrdá moudrá válečnice, která skrývá své skutečné city před ostatními. Zranitelnost, která se pojí se starostí o ostatní, považuje za slabost. Její postava se stala jednou z nejzajímavějších postav s komplexním charakterem v seriálu a byla velmi dobře přijata fanoušky i kritiky. V rámci seriálu navazuje vztah s hlavní ženskou hrdinkou Clarke Griffin (Eliza Taylor).

Vztah, který je mezi těmito dvěma postavami, měl silný dopad na LGBT komunitu. Ta vítala přesvědčivé vyobrazení romantického vztahu mezi Lexou a Clarke, kritika chválila, že ženské charaktery se dostaly do vedoucích rolí, ale zároveň byli tvůrci i představitelé seriálu velice kritizováni po Lexině smrti. Lexa totiž zemřela pár minut poté, co byl její vztah s Clarke pomyslně naplněn. Pravidelní diváci seriálu se cítili zrazeni. „*Jeden z fanoušků shrnul ve svém statusu na Twitteru obecnou náladu značné části publika slovy: „Mám pocit, jako bych byl využit pro udržení ratingu.“*“ (Ryan, 2016 b)

Připravovat publikum na odchod některé z postav není obvyklé, ale fanouškům *The 100* byla zcela nečekaně vzata půda pod nohama. Přitom, jak později upozornili jak kritici, tak fanoušci, to takhle nepříjemným překvapením skončit nemuselo. Debnam-Carey se pravidelně objevovala v seriálu *Fear the Walking Dead*, takže se předpokládalo, že s postavou Lexy se budou muset diváci v jistém momentě rozloučit. Ovšem nikdo nečekal, že odejde takovým způsobem. Televizní kritička Maureen Ryan k tomu v článku pro internetový časopis *Variety* napsala:

„*Pokud by někdo vymyslel návod k tomu, jak pracovat s televizní propagací a publicitou ve věku sociálních médií, několik hlavních pravidel by mohlo mít následující podobu:*

- *Neuvádějte fanoušky v omyl a nenechávejte je marně doufat.*
- *Neproklamujte, že je vaše show ideálním příkladem jistého druhu vyprávění, když poté uděláte něco, čím základní element takového vyprávění zničíte.*
- *Když se něco kazí, nepředstírejte, že se nic neděje.*
- *Pochopte, že v těchto dnech, v tomto věku je propagace obousměrná: fanoušci, kteří se srocují kolem vašeho seriálu a pomáhají vylepšovat jeho profil, mohou tak snadno, jako přišli, i odejít, pokud jsou zklamáni nebo cítí, že s nimi bylo manipulováno.*

---

lidstvo nebylo válkou zcela vyhlazeno. Setkávají se s klany, které neustále bojují o moc, se skupinami, které se uchýlili ke kanibalismu apod.

*Zní to rozumně, že? Až na to, že The 100 se v posledních asi deseti dnech podařilo porušit všechna tato pravidla, možná i víc. A věrava, která teď obklopuje tento seriál, by měla být poučením pro ostatní seriály a jejich tvůrce.“ (Ryan, 2016 b)*

Dalším důvodem k všeobecnému rozhořčení bylo zabití toho, co Lexa v seriálu představovala. Postava Lexy neskrývala svou homosexualitu. Byla to silná žena a vůdkyně, která si vydobyla respekt ostatních vůdců, což bylo pro LGBT komunitu něco neobvyklého, jelikož homosexuální postavy jsou spolu s postavami tmavé pleti velice často zabíjeny či jinak „odejity“ a obecně jim nejsou dopřávány příliš šťastné konce a téměř nikdy se neocitnou v roli, kdy by měli ve svých rukou skutečnou moc. Nejen fanoušci náležející do LGBT komunity začali tuto „praktiku“ nazývat rčením „Pohřbi svého gaye“ (Bury Your Gays) (Framke, 2016). Reakce na tuto seriálovou smrt zašly tak daleko, že bylo založeno několik finančních sbírek, které dohromady vybraly více než 113 000\$ pro The Trevor Project – organizaci, která poskytuje 24hodinovou bezplatnou celostátní krizovou linku pro členy LGBT komunity a mládež v krizi. „*LGBT komunita je tak málo zprostředkovaná skrze komplexní charaktery,*“ uvedl Chandler Meyer, 22, který pomáhá s provozem webových stránek. „*LGBT Fans Deserves Better*“. „*Vidět jak vám takovou postavu, která je součástí show, berou je opravdu těžké.*“ (Butler, 2016)

Přitom je důležitost otevřeně homosexuálních postav v televizi nezpochybnitelná, jelikož „*mladší homosexuálně orientovaní lidé nemusí nutně znát jiné gaye nebo lesby. či mít homosexuální přátele,*“ okomentovala zakladatelka Autostraddle<sup>9</sup> Marie Lyn Bernard (známá pod jménem Riese). *Je to natolik významné, že se to [pro mnohé] může stát záchranným lanem.*“ (Butler, 2016).

Lze namítat, že děj seriálu se odehrává v krutém světě, který nikoho nešetří a kde je ohrožen život každé postavy, takže by žádná smrt neměla být příliš velkým překvapením. Lexa ale byla hrdou a moudrou válečnicí, byla vzorem pro mnoho fanoušků, avšak její smrt neměla žádný větší význam. Nezemřela v bitvě, nezemřela při záchraně milované osoby, její smrt nebyla nijak heroická. Byla zabita omylem, zbloudilou kulkou, která byla určena pro její milenku Clarke. Její smrt je označována za klišé, kterému je vystavena značná část postav spadající do LGBT komunity.

---

<sup>9</sup> *Autostraddle* je online magazínem a sociální sítí, které cílí hlavně na lesby, bisexuály a queen ženy. Byl založen v březnu 2009. Projekt začal jako start-up a postupně se vypracoval na jednu z nejpobulárnějších lesbických webových stránek, který získal několik ocenění. (Bernard, Vega, 2009).

Tvůrci seriálu se k celé záležitosti zprvu nijak nevyjadřovali, jelikož nechtěli celou situaci zhoršit nepromyšleným komentářem. Všichni se ale shodli na tom, že takovou odezvu nečekali. Mezi těmi, kdo se omluvil za uvedenou epizodu, byl její autor Javier Grillo-Marxuach a také výkonný producent Jason Rothenberg, který uznal, že k celé kontroverzi vedly chyby a přešlapy tvůrčího týmu. „*‘Jejich vztah [Lexy a Clarke] byl důležitější, než jsem si uvědomoval. A tato důležitost vzala za své jedinou zbloudilou kulkou. Motivací, která vedla k tomu, aby zničující tragédie následovala hned po momentech absolutního štěstí, bylo umocnění dramatickosti a podtržení všeobecné křehkosti života,‘ napsal o Lexině smrti. ‘Ale konečný výsledek se vyvinul v něco zcela jiného – k prohloubení znepokojující metafory „Pohřbi svého gaye“. Naše agresivní propagace této epizody a tohoto vztahu jen posílila pocit zrady.*“ (Ryan, 2016).

Rothenberg své pocity ohledně celé kontroverze, která v té době seriál obklopovala, vyjádřil v rozhovoru s Damianem Holbrookem pro *TV Insider.com*:

Holbrook: „*OK, rozruch, jaký způsobíte tím, že zabijete Lexu, jste museli očekávat, ne?*“

*Je to něco, čeho jste si museli být vědomi, když jste do toho šli.*“

Rothenberg: „*Ano i ne. Zprv, myslím, že bych měl začít tím, že řeknu, že za poslední dva týdny jsem nemyslel na nic jiného. Trvalo mi nějaký čas všechno zpracovat a já se snažil poslouchat a číst vše, co jsem k tomu mohl. Nevyjadřoval jsem se ani na Twitteru, abych ještě více nerozvášnil situaci a necítil jsem se na to, abych udával směr debaty. Jen jsem poslouchal a snažil se porozumět. Myslím, že jsme všichni byli trochu překvapeni – samozřejmě ne tím, že byli lidé rozrušeni, máte pravdu, v tomto směru jsme tak trochu věděli, že se to stane. Příběh, který vyprávíme, je tragédií. Lexa byla pro naše fanoušky významnou postavou, hlavně pro LGBT fanoušky, takže jsme věděli, že to bude emotivní, samozřejmě. Co jsme ale neočekávali, byla míra pobouření, která byla mezi lidmi vyvolána, ale myslím, že i to jsem pochopil.*“

Holbrook: „*Něco podobného jsme viděli u show se silnou podporou na sociálních sítích.*“

*Čím větší je pobouření, tím víc znepokojující se může stát celá situace.*“

Rothenberg: „*Ano. Lexina smrt u mnohých vyvolala skutečné emocionální trauma, víte?*“

*Je to součást reálného světa, součást jejich životů a jako heterosexuální bílý muž jsem, jak je zřejmé, neočekával, jak hluboce to může některé lidi ovlivnit. Když se dívám zpětně, uvědomuju si, že pokud někdo takto reagoval a poté se podíval na mé chování na Twitteru, které k té reakci vedlo, což byla oslava jejich*

vztahu (Clarke a Lexy), který byl následně zničen, dokážu pochopit, proč to někdo považuje za trestuhodné. Doufám, že to lidé pochopí.“ (Holbrook, 2016).

Ohlasy, které měla zmíněná epizoda, daly podnět k celkovému zkoumání toho, jak je zacházeno s postavami z řad minoritních skupin. „*Menšiny nejsou jen jednorázovými postavami. Neakceptujeme marginální příběhové linky. Nejsme focus group, které se můžete podbízet, využít ji pro ratingy a jejich příběhové linky pak zahodit*“, řekl Meyer s tím, že *LGBT postavám, postavám různě barevné pleti či postavám s nějakou formou postižení, jsou „často dávány role v sekundárních nebo terciálních příběhových linkách, kterých se lze snadno zbavit. Dostáváme se do bodu, když to nemůžeme dále akceptovat.*“ (Butler, 2016).

Možnost blízkého kontaktu s fanoušky je často využívána k prosazování změn, jako je například přístup k hercům (i jejich platům), přístup k postavám i tématům. Hlavními tématy současnosti jsou rovnost platů pro herce i herečky, zlepšení podmínek při udělování rolí hercům jiné barvy pleti nebo jiného etnika apod.

Divácký vliv byl ve filmovém a televizním průmyslu vždy přítomen, ale ve spojení se sociálními sítěmi a možností okamžité komunikace se tento vliv ještě umocnil a pronikl do našeho vnímání mezilidské komunikace i do vztahů. Publikum teď musí být bráno na zřetel scénáristy, režiséry, manažery, vedoucími propagačních týmů, správci webových stránek, správci diskuzních fór, kritiky i novináři. To dalo vzniknout tzv. kultuře spoilerů,<sup>10</sup> která změnila způsob sledování televize, vnímání televizního obsahu a komunikace o něm.

Televize bývala předmětem diskuze. Lidé se ve stejnou dobu většinou dívali na ten samý obsah, diskutovali o něm a byl považován za něco, co bylo všeobecně známé. Lidé se chtěli stát součástí debaty, aby mezi sebou mohli sdílet pocity z momentů nebo scén, které na ně zapůsobili. To se nyní změnilo prakticky u všech typů pořadů kromě

---

<sup>10</sup> **Spoiler** po dlouhou dobu označoval osobu, které něco zkazí jiné osobě (např. konkurent ve sportu nebo v politice, který zkazí jinak zajištěné vítězství jiného aktéra). Užití tohoto termínu ve významu „vyzrazení zápletky“ je relativně nový. Původ lze datovat do roku 1971, kdy v březnu vydal Doug Kenney, redaktor a spoluzakladatel časopisu National Lampoon, ve zmíněném časopisu náhled pro další číslo, které pojmenoval: „Spoilery! Co jsou zač? Jen triky na konci každého detektivního románu, každého filmu, který kdy uvidíte. Ušetřete peníze a čas!“. Následující měsíc vydal článek, který nazval „Spoilery“ a jako vzorek k němu vydal i část, která obsahovala finální zápletku k filmu *Psycho* od Alfréda Hitchcocka. Následující měsíc Kenney ve svém časopise se škodolibou radostí systematicky odhaloval zápletky filmů i románů. Ke konci roku 1970 se tento termín rozšířil i v rámci subkultury fanoušků science-fiction. Jedním z impulzů byl článek spisovatele Spidera Robinsona, který v jednom svém článku použil pojem „spoiler warnings“, česky „varování před spoilery“, aby tak varoval nic netušící čtenáře. Když se diskuze fanoušků přesunuly na online fóra, potřeba ochrany před spoilery tak úměrně narostla. První známé užití výrazu „spoiler alert“ pochází z roku 1982, kdy byl použit ve spojitosti s filmem *Star Trek II: Khanův hněv* v diskuzní skupině o filmech na síti Usenet (Zimmer, 2014).



jednoho – sportovních utkání. „Jde tu o základní proměněnu televize a o to, co nám tato změna dává. Zatímco moderní způsob konzumace příběhů se zlepšil, sociální složka se vytratila. Opravdu. Přišli jsme o veřejný kulturní zážitek a proměnili jsme jej v soukromý. Ze sledování televize se stala soukromá záležitost. To, co dříve lidi spojovalo „v okamžiku“ bylo silně narušeno. A jako u většiny věcí, způsob, jakým se nad touto věcí dohadujeme napříč mezi našimi narušenými frakcemi, ve skutečnosti odhaluje víc, než jen to, jak vnímáme spoilery. Když se podíváme na důvody našeho vzteku kvůli tomu, co kdo řekl, proč čekáme nebo jakým způsobem mluvíme o televizi, když o ní debatujeme, začneme vše vidět v širších souvislostech. Je to o tom, jak [televizi] konzumujeme. A o tom nikdo nemluví.“ (Film Crit Hulk, 2013)

## 1.2 Damedy

Damedy je hybridní televizní žánr, který kombinuje prvky komedie a dramatu. Do své konečné podoby se vyvinul v 80. letech 20. století, ale už i v letech sedmdesátých se objevovaly seriály, které experimentovaly s touto kombinací, aby vzbudili zájem publika. Šlo například o seriál *M\*A\*S\*H* (1972–1983) nebo *Taxi* (1978–1983). Byl to ale až seriál *Moonlighting*<sup>11</sup> (1985–1989), který se po ocenění laickou i odbornou veřejností stal synonymem pro damedy jako nově vzniklého televizního žánru. Inovativnost, s jakou bylo zkombinováno drama a komedie, byla oceněna výhrami v kategoriích „Nejlepší komedie“ a „Nejlepší drama“ při předávání cen Directors Guild of America.

Jedna epizoda *Moonlighting* trvala mezi 42 až 50 minutami, což se ale nestalo pravidlem. Například epizody seriálu *Sports Night*<sup>12</sup> trvaly 30 minut. V rámci této půlhodiny se autoři seriálu zaměřují na mezilidské vztahy i na etické otázky, které vyvolává tvorba televizního pořadu pod tlakem televizní společnosti i svědomí hlavních aktérů, kteří chtějí produkovat kvalitní show.

To nebyla jediná změna, kterou žánr damedy přivedl. Přestože je damedy výsledkem kombinace komedie a dramatu, tak například v rámci *Sports Night* úplně chybí směřící se publikum ve studiu, tak jak je známo například ze show *Přátelé* nebo *Teorie velkého třesku*. Reálné publikum ve studiu není nahrazeno ani umělou nahrávkou smíchu. Obojí, dle Sorkina, seriál poškozovalo a marně se o tom snažil vedení televize ABC přesvědčit. Podobnost mezi seriálem a realitou je zde nepřehlédnutelná.

I když byl seriál vysílán jen dvě sezóny, podařilo se jeho tvůrcům ukázat, že je v půlhodinovém formátu možné zpracovat i jiné žánry než pouze komedii.

Přestože žánr damedy jako takový slavil úspěch mezi diváky i kritiky, ne každý seriálový titul, který byl takto označen, měl zajištěnu popularitu a tvůrci si tak uvědomili, že natočit kvalitní a oceňovanou damedy je stejně těžké, jako vytvořit populární sérii

---

<sup>11</sup> *Moonlighting* je seriál, který byl vysílán na americké stanici ABC v letech 1985–1989. Tvůrcem je Glenn Gordon Caron, americký spisovatel, producent a režisér. V hlavních rolích se objevil Bruce Willis jako soukromý detektiv David Addison a Cybill Shepher v roli bývalé topmodelky Madelyn Hayes, současně také majitelky detektivní agentury, která zaměstnává Addisona. Celkově bylo odvysíláno 66 epizod (Vande Berg). „*Moonlighting kombinuje sémantické prvky nebo konvence televizního dramatu (vážná témata, komplexní ústřední postavy, vícero interiérů a exteriérů, texturové/dekorativní svícení a dlouhé kontinuální kamerové záběry) s obvyklými syntaktickými rysy televizních komedií (narativní struktura o čtyřech dějstvích, opakování, vtipné pohotovité odpovědi, verbální a hudební sebereflexe a nadsázka).*“ (Newcomb, 2004).

<sup>12</sup> *Sports Night* je americký televizní seriál, který byl vysílán na stanici ABC od roku 1998 do 2000. Seriál byl vysílán ve dvou řadách a celkově má 45 epizod. Děj se odehrává v prostředí smyšlené televizní stanice, konkrétně se soustřeďuje na postavy spojené s pořadem o sportovním zpravodajství *Sports Night*. Autorem tohoto seriálu je Aaron Sorkin, který se inspiroval skutečným pořadem *SportsCenter* vysílaným na stanici ESPN (Crouch, 2016).

v jiném žánru. Na druhou stranu bylo uvedení dramedy vítáno. Kritici oceňovali sofistikovanost a inovaci, kterou tento žánr vnesl do televizního vysílání a nazývali tyto série „kvalitní televize pro kvalitní publikum“. Dle Newcomba se shodli na tom, že *„vzhled dramedy sérií, jejichž vlastní reflexivita a intertextové odkazy vyžadují značný stupeň gramotnosti ze strany publika, co se týče populární a klasické kultury, pro pochopení a ocenění narážek a nuancí, znamená změnu ve vztazích mezi televizí, publikem a společností a ukazuje, že televize „dospěla“ jako umělecké médium.“* (Newcomb, 2004).

## 1.2.1 David Edward Kelley

David E. Kelley je americkým scénáristou a televizním producentem. Jeho manželkou je herečka Michelle Pfeiffer, se kterou společně vychovávají dvě děti. Narodil se roku 1956 ve Waterville, v americkém státě Maine jako syn slavného hokejového trenéra Jacka Kelleyho. Vystudoval politologii na Princetonské univerzitě a poté právnickou fakultu na Univerzitě práv v Bostonu (Boston University Law School), kde roku 1983 získal titul doktora práv.

Již na škole se projevila jeho kreativita a zájem o psaní. Například místo jedné závěrečné práce napsal divadelní hru o ústavě Spojených států amerických, kdy každý jednotlivý dodatek byl specificky personifikován. Jeho zájem o americkou ústavu, právo na svobodu projevu, zákony a jejich vliv na různé společenské vrstvy i soudní rozeprá se staly nosným tématem pro jeho pozdější scénářistickou práci.

Po studiích zůstal v Bostonu a pracoval v právnické firmě Fine & Ambrogne, kde byl přidělen do oddělení sporné agendy, kde měl na starosti menší kriminální případy a nemovitosti. Jeho prací tím pádem bylo zastupovat klienta v rozeprá s jinou stranou a snažit se tuto vyřešit tak, aby nebylo nutné podávat žalobu a jít k soudu. Tento typ advokacie jej brzy omrzela, a proto se ve volných chvílích vrátil ke svému koníčku a začal pracovat na svém prvním filmovém scénáři. Inspiraci pro příběh našel opět ve své práci. Jako mladý začínající právník musel často dlouho čekat v soudní budově na vyvolání svého případu, což poté vedlo k představení kauzy soudci. Kelley začal přemýšlet, co by se stalo, kdyby se nějaký právník začal v soudní síni chovat neortodoxně a místo klasického „S veškerou úctou, Vaše ctihodnosti“ by křičel, předváděl se a choval se víceméně šíleně. V Kelleyho hlavě se tak začal formovat scénář k filmu *From the Hip*, který byl poté roku 1987 skutečně natočen. Tím se mu povedlo něco, co se podařilo jen málokterému scénáristovi, jež zkusil své štěstí v Hollywoodu – napoprvé prodal svůj první scénář, který kdy napsal.

Na základě tohoto úspěchu si najal agenta Martyho Adelsteina, který začal jeho prvotinu rozesílat hollywoodským producentům a režisérům. Jedním z nich byl i producent Steven Bochco.<sup>13</sup> Ten hledal scénáristy, kteří by rozuměli právu natolik, aby mohli

---

<sup>13</sup> **Steven Bochco** (\*1943) pochází z New Yorku a pracuje jako televizní producent a spisovatel. K jeho scénářistické filmografii se řadí např. seriály *Myši z Bílého Domu*, *Hill Street Blues* a *The Twilight Zone*. Dále napsal několik televizních filmů, ve kterých se jako ústřední postava objevuje poručík Columbo. Jeho dílo je označováno za tzv. quality TV a bylo oceněno více než dvěma desítkami cen Emmy. Svou prací

pracovat na jeho novém televizním dramatu, které se chystal uvést pod patronátem NBC. Bochca Kelleyho scénářistická práce velmi zaujala a i díky jeho zkušenostem jako právníka jej hned najal na pozici editora pro svůj nový televizní seriál *L. A. Law*.<sup>14</sup>

Seriál *L. A. Law* zformoval formát právnických seriálů tak, jak jej známe dnes. Později měl značný úspěch a posbíral několik cen Emmy, což Kelleyho přimělo k tomu, aby se vzdal své práce v právníkové firmě, natrvalo se přestěhoval do Los Angeles a stal se výkonným editorem seriálu. Zde se, pod Brochcovým vedením, scénářisticky vyvíjel a jeho představa o vlastní tvorbě začala nabírat konkrétní tvary. Na rozdíl od Brochca Kelley upřednostňoval menší, komornější seriálové obsazení. I děj jednotlivých epizod je mnohdy uzavřen na jejím konci a dál se nerozvíjí. Brochcovy epizody obvykle obsahovaly tři až čtyři různé příběhy, z nichž jeden byl tzv. stěžním příběhem ze soudní síně. Podobný styl psaní později přejal i Kelley.

Brochco i Kelley se svými díly nezaměřovaly na mainstreamového diváka, který v té době hltal každou populárnější show. Oba cílili na vzdělané publikum s vyššími příjmy, které se chtělo bavit kvalitně. Jejich seriály se zabývaly aktuálními společenskými i politickými problémy, které prokládali chytrým, někdy poněkud bizarním, avšak kvalitním humorem. Kritik Robert J. Thompson o této změně napsal: „*Kvalitní televizní show (quality TV) není poháněna manažery ani producenty, ale tvůrci a scénáristy, kterým je dána neobvyklá svoboda.*“ (Levine, 1999).

Při psaní scénářů pro *L. A. Law* se často inspirovali reportážemi z novin a dalších médií a postupně se začali věnovat i kontroverzním tématům, jako byli například AIDS, diskriminace na základě rasy, práva homosexuálů apod. Terry Louise Fisher<sup>15</sup> to zpětně okomentovala slovy: „*Dokázali jsme urazit prakticky každého. Kdyby ne, tak bychom neuváděli nic, co by bylo zajímavé.*“ (Levine, 1999)

Čím úspěšnější byl seriál *L. A. Law*, tím více respektu a ocenění získával i Kelley. Během vysílání druhé řady seriálu se stal hlavním editorem a krátce nato koproducentem. Kelley se značně odlišoval od jiných seriálových tvůrců. Zatímco ostatní byli schopni napsat čtyři, nejvýše pět epizod za jednu řadu, Kelley byl schopen napsat osmnáct

---

také přispěl ke zpopularizování termínu „story arc“ neboli „příběhový oblouk“, což je prakticky drama na pokračování bez melodramatických prvků typických pro soap operu (Biography, 2014).

<sup>14</sup> *L. A. Law* je americký televizní seriál spadající do žánru legal drama (subžánr drama a krimi fikce zobrazující práci právníků, bezpečnostních složek, detektivů, soukromých detektivů apod.). Vysílán byl stanicí NBC od roku 1986 do roku 1994. Stanice odvysílala 171 epizod v 8 sezónách.

<sup>15</sup> **Terry Louise Fisher** je americká televizní producentka, scénáristka a spisovatelka. Původně pracovala jako právníčka v úřadu okresního státního zastupitelství v Los Angeles. Později se začala zajímat o právo v rámci zábavního průmyslu a v roce 1982 se podílela na tvorbě seriálu *Cagney & Lacey*. Dále spolupracovala s Kelleyem a Bochcem na seriálu *L. A. Law* (Harris).

z třiatvacesti epizod. I proto doporučil Brocho, když se rozhodl *L. A. Law* opustit, na své místo právě Davida Kelleyho. Jeho plat se v té době pohyboval okolo 50 000\$ za týden, přesto Kelley nepropadl pozlátku hollywoodského života.

V roce 1989, 1990 a 1991 získal L. A. Law cenu Emmy v kategorii „Nejlepší dramatický pořad“ a sám Kelley získal dvě ceny Emmy (1990, 1991) v kategorii „Nejlepší scénář pro dramatický seriál“.

Kelley dále spolupracoval s Brochcem na seriálu *Doogie Howser, M. D.*, a poté roku 1992 vytvořil svůj vlastní seriál pro stanici CBS, *Picket Fences*.<sup>16</sup> Byl to seriál odehrávající se ve fiktivním městě, které ale mělo co nejpestřeji odrážet reálnou společnost. *New York Times* tehdy tuto show označil za „křížovtku mezi surreálnem a seriózností.“ (Levine, 1999). V rámci tohoto seriálu pokračoval ve vyzvedávání závažných témat. V rámci první série se jednalo o dopad náboženství na osudy postav, druhou sérii otevřela epizoda, jež se zabývala sexuálním násilím a právem na držení zbraně. Nekonečným tématem pro něj byl i První dodatek Ústavy Spojených států amerických. Doslova hledá odpověď na otázku: „Nakolik může být člověk svobodný, než jeho činy začnou ohrožovat svobodu někoho jiného?“.

*Picket Fences* nikdy nedosáhlo na vysoká čísla, co se týče velikosti publika, avšak mělo velmi oddané diváky, kteří tento seriál považovali za jeden z nejlepších. Mnoho epizod bylo napsáno tak, aby přimělo diváky zamyslet se nad principy a hodnotami, podle kterých žijí. Příkladem může být jeptiška, která se rozhodla podstoupit eutanázii, či učitelka, která se projevila jako transsexuál.

Jeho velkým úspěchem, co do počtu diváků, však bylo až seriálové drama z lékařského prostředí *Nemocnice Chicago Hope (Chicago Hope)*, jež mělo premiéru v roce 1994. Kelley sám během jediné sezóny napsal téměř čtyřicet hodinových epizod. K napsání tohoto seriálu byl de facto přinucen stanicí CBS, která začala praktikovat politiku vysílání dvou silných, ale tematicky odlišných TV show zároveň. Původně chtěl Kelley vytvořit komerční seriál založený na vztazích mezi jednotlivými postavami, který by měl úspěch u mainstreamového publika, a dál se věnovat vlastním projektům. To pro Kelleyho ale nakonec nebylo možné, což ukázaly již první epizody. *Chicago Hope* se projevilo jako seriál, který na pozadí lékařského prostředí kombinuje humor a vážné

---

<sup>16</sup> *Picket Fences* je televizní seriál, který napsal a produkoval David E. Kelley. Vysílal se na televizní stanici CBS od roku 1992 do roku 1996. Odvysíláno bylo 88 epizod ve 4 sezónách. Děj seriálu se odehrává v malém městečku Rome ve státě Wisconsin. Hlavní postavou je stárnoucí šerif Jimmy Brock, který doufá, že v klidu doslouží, než odejde do důchodu. Místo toho vyšetřuje případy, které jsou mimo běžnou kompetenci venkovského policejního důstojníka.

etické otázky. Dominantnost etické stránky seriálu byla zprvu terčem mnohých kritik, postupem času ale začala být tím, co na něm bylo oceňováno.

Co měly Kelleyho předešlé show společného, byla přítomnost právního aspektu. Jelikož byl Kelley právníkem, bylo to pro něj jen přirozené. V seriálech, na kterých pracoval, se postavy buď dostávaly do konfliktu se zákonem, nebo byly mezi vedlejšími podpůrnými postavami právníci. Proto se dalo očekávat, že bude chtít brzy vytvořit seriál, který se bude odehrávat přímo v prostředí právnických kanceláří a soudních síní.

Jeho vize se stala reálnou poté, co pro televizní stanici ABC natočil seriál *The Practice* a pro stanici FOX *Ally McBeal*. Oba tyto seriály jsou zasazeny do prostředí právnických firem v Bostonu, ale v ostatních ohledech se od sebe radikálně liší. Zatímco *The Practice* svým dějem přibližuje každodenní život a práci skupiny trestních obhájců, kteří jsou tzv. na dně potravního řetězce, *Ally McBeal* nabrala zcela jiný směr. Hlavní postavou tohoto seriálu je sice stylová, ale také neurotická právnička se spoustou emocionálních problémů, která spolu se svými podobně emočně zatíženými kolegy pracuje v prestižní advokátní kanceláři.

*The Practice* je ukázkou „odvrácené strany“ právníkové práce: „*Je to příběh posedlých workoholických právníků, kteří si zvolili stát za svými ideály namísto hnaní se za vidinou prosklené kanceláře v mrakodrapu a 200 000\$ za rok.*“ (Levine, 1999, str. 44).

Úspěch *The Practice*, který debutoval na jaře 1997, se dostavil až poté, co měl seriál možnost rozvést svůj děj a při předávání cen Emmy za rok 1998 tak získal ocenění za „Nejlepší dramatický pořad“. Naproti tomu seriál *Ally McBeal*, který byl uveden až na podzim roku 1997, se stal hitem okamžitě.

Kelley se brzy stal tzv. králem prime-time a patřil mezi nejvlivnější a nejúspěšnější televizní osobnosti své doby. Je jedním z mála scénáristů, již pracovali pro čtyři největší televizní společnosti ve Spojených státech – ABC, CBS, NBC a Fox. Na obrazovkách se mu podařilo vytvořit postavy, se kterými se diváci ztotožnili a zamilovali si je. Zúročil i zkušenosti, které získal jako právník, jelikož mu pomohly vytvořit před kamerou autentické situace, které sám zažil u soudního dvora. Dokázal tak udržet prime-time drama pro diváky zajímavé a to i v době, kdy byla reality TV prakticky považována za zastaralou (Rotten Tomatoes).

Kelleyho přispěním se seriál *L. A. Law* dostal na vrchol žebříčku nejlépe hodnocených programů 80 let, zároveň to byl odrazový můstek pro jeho scénáristickou kariéru.

## 2. Metodologie

Autorka v této práci využila kvalitativní metodu výzkumu. Konkrétně se rozhodla pracovat se sémioticko-strukturální analýzou, která umožňuje hlouběji zkoumat konkrétní problematiku. Předmětem zkoumání je americký seriál *Kauzy z Bostonu* (v originále *Boston Legal*). Tento seriál pro americkou televizní stanici ABC napsal David E. Kelley a byl produkován ve spolupráci se společností 20th Century Fox Television. Vysílán byl od roku 2003 do roku 2008. V průběhu tohoto časového rozpětí bylo odvysíláno celkem 101 epizod, rozdělených do pěti řad. Délka jedné epizody čítá 39–41 minut. *Kauzy z Bostonu* jsou spin-off k seriálu *The Practice*,<sup>17</sup> jehož tvůrcem je také David E. Kelley.

Seriál spadá do žánru tzv. legal dramedy, jenž je hybridním televizním žánrem kombinujícím prvky komedie a dramatu. V případě *Kauz z Bostonu* se navíc odehrává v právnickém prostředí.

Autorka zhlédla třikrát všech 101 epizod seriálu, což je dohromady zhruba 197 hodin materiálu, počítáme-li, že jedna epizoda trvá 39 minut. Následně proběhla selekce postav, jednotlivých epizod a konkrétních scén, které byly podrobeny analýze po stránce technické a symbolické, jako je například záběr kamery, úhel záběru, rytmus, použité rekvizity, zvuk, samotná scéna atp. (Sedláková, 2014, str. 350-353).

Současně byla využita i technika analýzy vyprávění, která vychází z předpokladu, že lidé se přiklánějí k uvažování v souvislostech a propojují jednotlivé události či jejich aktéry a vytvářejí tak příběh (Sedláková, 2014, str. 370).

V rámci sociálních věd jsou příběhy významným faktorem se značným vlivem. Vyprávění totiž pomáhá lidem učinit dění kolem nich srozumitelné. Spolu s institucionalizací přináší narativizace do sociálního dění řád. „Analýza vyprávění tak slibuje, že umožní odhalit způsoby (strategie, mechanismy apod.), jakými vzniká a přetrvává sociální svět, ve kterém žijeme.“ (Krejčí, 2016, str. 33).

*Kauzy z Bostonu* byly pro analýzu vybrány na základě tematizace „jinakosti“ a jejího unikátního zpracování i dalších společenských témat. Jinakost zde nabývá různých podob a směřuje do různých charakteristik a činností jedince a společnosti. Představovaný teoretický rámec je tak důsledkem analýzy samotného seriálu.

---

<sup>17</sup> *The Practice* je americký televizní seriál, vysíláný na televizní stanici ABC od roku 1997 do roku 2014. Spadá do žánru drama a odehrává se v prostředí bostonské právníkové firmy Young, Frutt & Berlutti. S *Kauzami z Bostonu* je tento seriál propojen skrze postavy Alana Shorea a Tary Wilsona, již jsou po bankrotu Young, Frutt & Berlutti, ke kterému značně přispěli, najati do Crane, Pool & Schmidt.



Ten měl značný vliv na názory a postoje svých diváků. (Levine, 1999) Kelley záměrně vyhledával kontroverzní témata a postavy seriálu uváděl do netradičních situací. (Kelley, 2015) Jelikož se *Kauzy z Bostonu* odehrávají v právnickém prostředí, měl kontext situací i jejich pointa vždy nějakou právní, morální či etickou dohru. Sám autor v rozhovoru pro *The Archive of American Television* řekl, že pro něj bylo „pochvalou a ukázkou toho, že jdou správným směrem, když divácké reakce byly rozporuplné“ (Kelley, 2015).

Základní kostrou všech epizod, které Kelley napsal nebo se na jejich psaní podílel, je několik dějových linek. Existence některých z těchto linek vyvrcholí na konci jednotlivé epizody, jiné se stanou součástí příběhového oblouku, který se prolíná skrze několik dílů či i celou sérii. Divák si tak nikdy nemůže být jistý, jestli se zdánlivě banální situace nevyvine v komplikovanější zápletku. V rámci analýzy je proto důležité, jaký příběh je v textu komunikován. Zda mají všechny dějové linie stejný význam, či jaké v něm vystupují postavy, jaké mají motivy a jaké významy v textu zdůrazňují? (Sedláková, 2014) Následné užití analýzy narativu<sup>18</sup> přispělo k rozboru logiky narativu, rozboru jednotlivých postav a jejich příběhových funkcí, užitého jazyka, prostředí, obsahu sdělení atp.

Analýza ukázala pluralitu témat, které by mohly výzkumníka zajímat – autorkou jsou vybrány tři konkrétní: homosexualita, nanismus a Aspergerův syndrom. Na tyto tři jevy jsou navazována dílčí témata, jako je koncept zdraví, heteronormativita, diskriminace, atp.

Cílem této diplomové práce je pomocí sémioticko-strukturální analýzy vypořádat konstrukci jinakosti v seriálu *Kauzy z Bostonu*. Na základě zvolené metodologie a specifikací uvedeného seriálu autorka vytyčila hlavní výzkumnou otázku: Jaké podoby a charakteristiky mají narativy kolem vybraných jinakostí v seriálu *Kauzy z Bostonu*. Dále autorka vytyčila dílčí výzkumné otázky:

- Je sexuální, fyzická nebo psychická jinakost u postav determinujícím faktorem reprezentace jejich identity?
- Jak se v rámci mediální reprezentace pracuje se stereotypy?
- Jsou členové těchto skupin častěji stavěni do pozice obětí diskriminace či jsou v mocenském postavení?

---

<sup>18</sup> **Narativ** dle doktorky Sedlákové nelze chápat intuitivně a jen jako sdělování příběhu, avšak jako „posloupnost a různé vztahy zřetězení, protikladnosti, opakování atd. mezi skutečnými nebo fiktivními událostmi, které jsou předmětem promluvy.“ (Sedláková, 2014 str. 370).

## 2.1 Kauzy z Bostonu (Boston Legal)

I když je v této práci odkazováno na několik dalších seriálů, pro analýzu konstrukce jinakosti byl zvolen jeden konkrétní seriál. Tím seriálem jsou *Kauzy z Bostonu* (*Boston Legal*). Jak bylo zmíněno výše, tvůrcem a zároveň výkonným producentem tohoto seriálu je David E. Kelley.

*Kauzy z Bostonu* měly premiéru 3. října 2004 na americké televizní stanici ABC pod záštitou produkčních společností David. E. Kelley Productions/Dick Clark Productions/20th Century Fox Television. Poslední epizoda byla odvysílána 8. prosince 2008. Hlavních rolí se ujali James Spader (Alan Shore) a William Shatner (Denny Crane). Ve vedlejších rolích se objevili: Candice Bergen (Shirley Schmidt), René Auberjonois (Paul Lewinston), Rhona Mitra (Tara Wilson), Betty White (Catherine Piper), Constance Zimmer (Claire Simms), Gary Anthony Williams (Clarence Bell), John Larroquette (Carl Sack), Christian Clemenson (Jerry Espenson), Julie Bowen (Denise Bauer), Mark Valley (Brad Chase), Meredith Hope Eaton (Bethan Horowitz). Postavy budou více rozpracovány v následné praktické části této diplomové práce.

*Kauzy z Bostonu* jsou spin-off seriálu *The Practice*. Dle Kelleyho měla být tato televizní show tematicky lehčí než *The Practice* a sám to bral „jako příležitost k vývoji a posunutí se dál.“ (Erickson, 2009, str. 48).

„Nástupce Kelleyho *The Practice* byl vlastně hybrid, který kombinuje závažné případy a konflikty na pracovišti s pobuřujícím chováním, neobvyklými problémy a někdy až adolescentním přístupem k sexu, který zase odlišil Kelleyho kontroverzní *Ally McBeal*. [...] *Kauzy z Bostonu* si díky hvězdnému obsazení a Kelleyho progresivního úhlu pohledu získali spoustu oddaných fanoušků.“ (Spadoni, 2009).

Děj se odehrává v prostředí právnické firmy Crane, Pool & Schmidt a jeho hlavními hvězdami jsou dva sexem posedlí nekonvenční právníci Alan Shore a Denny Crane. Případy, kterými se firma Crane, Pool & Schmidt zabývá, jsou někdy značně bizarní, ale právě tato bizarnost je typická pro Kelleyho tvorbu, což je evidentní i u jeho dalších titulů, jako jsou seriál *Picket Fences* nebo *Ally McBeal*. A podivínství se nevyhýbá ani samotným právníkům. Každá z postav má nějaký rys, který je pro člověka „z venku“ mírně řečeno neortodoxní a excentrický. Přesně takové ale byly i samotné dějové zápletky. Kelley v rámci tohoto seriálu neustále posouvá hranici uvěřitelnosti a „zkouší, co divák

vydrží“. Přesto ale byla první řada seriálu oceňována za to, že se drží reality víc než jiné seriály z právního prostředí.<sup>19</sup>

V dalších řadách seriálu Kelley popustil uzdu své představivosti a s obměněným obsazením se pustil surrealistickým směrem, který už předtím použil u *Ally McBeal*, kdy „[Kelley] záměrně vytvořil svět, který se velmi podobal animacím *Texe Averyho*, takže člověk tak napůl očekával, že kdykoli Denny Crane potká krásnou ženu, spadne mu čelist až na zem a oči vypadnou z důlků.“ (Erickson, 2009, str. 51).

Kelley také rád tzv. bořil Čtvrtou zed<sup>20</sup> za pomoci dialogů, které indikovaly, že postavy jsou si plně vědomy své existence v rámci televizního seriálu: „Jedna postava se tak mohla zeptat druhé: „Kde jsi celou epizodu byl?“ (Erickson, 2009, str. 51).

I přes veškerý humor, mnohdy irelevantnost a drzost, s jakou přistupovali tvůrci k seriálu, postavy málokdy vtipkují, když narazí na palčivé téma: „Kelley byl zručný v lákání diváků do pastí svým nevyváženým humorem, načež je, dřív než měli šanci utéct, praštil přímo mezi oči nějakou kontroverzí. Případy, které se objevily v *Kauzách z Bostonu*, zahrnovaly dívku, jež se nakazila AIDS a žalovala svou školu za vyučování pouze sexuální abstinence; škola, která odmítla přijmout dětského génia, jen proto, že se kvůli nefunkčním obličejovým svalům nemohl smát; nemocnici zřízenou církví, která odmítla poskytnout oběti znásilnění nouzovou antikoncepční pilulku, protože byli na církevní půdě;...“ (Erickson, 2009, str. 51).

Kromě aplikování své divoké představivosti a citu pro kontroverzi se Kelley také vyhýbal zavedeným konvencím, se kterými televizní producenti pracují. Například neřešil, že jeho vize zpracování seriálu neodpovídá tomu, co k televizi přitahuje nejsilnější skupinu televizních diváků, tedy diváků mezi 18–49 lety a místo toho „dal prostor starším postavám ztvárněným televizními veterány.“ (Erickson, 2009, str. 52).

Také odmítl zastávat politiku spravedlivého a vyváženého zpracování témat, která se týkala současných problémů ve světě nebo společnosti. „*David E. Kelley se netajil*

---

<sup>19</sup> „V roce 2004 se k tomu v článku pro *CNN.com* vyjádřila expertka přes právo, Julie Hilden: „Vzhledem k tomu, jak jsou právníci líčeni v televizi, je jednou z nejzajímavějších televizních show seriál *Kauzy z Bostonu*, ve kterém se právník-hrdina vydává cestou antihrdiny. Přesto tento seriál zcela neobhájuje porušování etiky, tak jako naopak vyzdvihuje kouzlo výřečnosti v soudní síni a out-of-box myšlení. Tento seriál připouští, že soudci mají dle svého uvážení obrovský prostor na to aplikovat zákony, tak jak sami uznají za vhodné. A to odhaluje sílu těch [právníků], kteří svou výřečností a trefou do správného místa, dokáží přemluvit a přesvědčit soudce, porotu i celou soudní síň – navzdory faktu, že jejich příprava, dokumenty i právní základ případu může být chatrný. Kromě toho, seriál velice realisticky poukazuje na to, že povinná „horlivost“ ve jménu klienta může právníka přivést až na hranici etiky (nebo v *Shorově* případě, daleko za ni)...Skrytý vzkaz této show, se zdá být tento: Práce právníka je mnohem víc než čtení rozsáhlých složek s případy nebo lpění na literě zákona. Vskutku, kreativita – schopnost jít nad rámec věci – může být tím rozdílem mezi výhrou a prohrou.“ (Erickson, 2009, str. 50)

<sup>20</sup>

s tím, že je liberál. Každá postava v *Kauzách z Bostonu*, jejíž politický názor byl napravo od centra, byla napsána tak, aby působila jako trdlo nebo fanatik, zatímco scénář si s bezstarostnou nenuceností, kterou nikdo neviděl od dob *The Smothers Brothers Comedy Hour* svévolně vzal na mušku takové cíle jako je George W. Bush, Trent Lott, Tom DeLay, Glenn Beck a Fox News Channel. Není překvapením, že Kelleyho nesmlouvavý pro-liberální přístup mu pomohl získat tolik přátel jako i nepřátel, ale i ti, kteří s tím nesouhlasili, zjistili, že jeho upřímnost je osvěžujícím kontrastem k nadbytku televizních ideologických nestraníků, kteří se příliš bojí zaujmout jakékoli politické stanovisko ze strachu, že se odcizí té či oné demografické skupině.“ (Erickson, 2009, str. 52).

Co podtrhlo celkovou kontroverzi tohoto seriálu, byla i neustálá přítomnost tématu sexu v jeho mnoha podobách: „*Sex je opakujícím se tématem; zvlášť mužská část obsazení jím je zdánlivě posedlá (jak Alan, tak i stárnoucí Denny učinili různým ženám nespočet nemravných návrhů), zatímco většina žen, která prošla kanceláři této právní firmy, byla buďto považována za výkladní skříně nebo byla stejnými predátory jako jejich mužské protějšky.*“ (Spadoni, 2009).

Téma sexu ale není omezoáno jen na vztahy či sexuální obtěžování na pracovišti. Vztahují se k němu právní případy, zabývající se diskriminací, násilím, etikou, i osobní příběhy spjaté s naplňováním tužeb, sociálními fobiemi a jinakostí.

To, co je tomuto seriálu dále vlastní, je tzv. balkónová scéna. Scéna, kterou končí každá epizoda seriálu. Dvě hlavní postavy – Alan Shore a Denny Crane, se sejdou na balkóně budovy, ve které sídlí jejich právní firma, kouří doutníky, pijí skotskou a diskutují o svém dni, svých případech a klientech, o životě a ženách a v neposlední řadě i o svém přátelství a vzájemné platonické lásce. I pojetí tohoto přátelství zapříčinilo to, že *Kauzy z Bostonu* způsobily poprask ve všech směrech své existence. „*Od chvíle, kdy se Kauzy z Bostonu v roce 2004 oddělily od The Practice, přitáhl na sebe tento seriál pozornost poukazováním na eticky problematická témata, jako jsou asistované sebevraždy, popravování mentálně postižených osob, zanedbávání válečných veteránů, to vše s pachutí absurdního divadla. Pozornosti uniká to, že se seriál snaží zkoumat kontury a složitosti přátelství mezi muži takovým způsobem, jakým se o to pokusilo jen málo televizních show, pokud vůbec nějaké. Od poloviny první série končí prakticky každá epizoda tím, že pan Shatner s panem Spaderem sedí ve svých křeslech na balkóně Craneovy kanceláře a dlouho do noci hovoří o své (zřejmé) vzájemné platonické náklonosti, usrkávají skotskou a kouří doutníky. [...] Shore a Crane, kteří jsou jinak nenapravitelnými sukničkáři,*

*často své katarzní balkónové seance zakončují zdánlivě neškodným přespáním, buďto proto, že nechtějí být sami anebo chtějí dále diskutovat.*“ (Steinberg, 2008).

Sám Kelley v rozhovoru pro The New York Times prozradil, že našel v těchto balkónových scénách zalíbení, jelikož v něm vyvolávají vzpomínky na staré časy, kdy na střední a vysoké škole ještě byl prostor na to, popovídat si se svými přáteli.

Krátce řečeno, *Kauzy z Bostonu* udaly televizním dramátům zcela nový směr. Směs prapodivných případů, nekorektního chování právníků, ať společenského nebo politického, to vše na pozadí aktuálních témat, které hýbaly společností, byla na televizních obrazovkách téměř zjevením. Tvůrci se nebáli obměňovat seriálové obsazení a neustále tak seznamovali své publikum s novými postavami, které ovšem nebyly vždy ztvárněny mladými pohlednými herci.

Za 101 epizod se v seriálu vystřídal nespočet různorodých a mnohdy pokřivených postav – sympatický vrah, nesympatická oběť, zhýralý kněz, krásná vdova, odbojní studenti, příliš starostliví rodiče atp. Stejně pestrý byl i výběr témat, s nimiž se tyto postavy propojily. Kromě vyzdvihování politických témat se zaměřili hlavně na boj proti stereotypům – diskriminace na základě barvy pleti, politického přesvědčení, náboženského přesvědčení, sexuální orientace, věku apod. Snažili se bořit předsudky, které jsou stále zakotveny v lidské společnosti – lidé bez domova a chudí lidé si za svou situaci mohou sami, každý homosexuál je zároveň i pedofil, bohatí lidé stojí nad zákony nebo že za zvýšenou míru kriminality mohou etnické skupiny a přistěhovalci a ženy patří do kuchyně – a činili tak s humorem a grácií. David E. Kelley se nebál vzít si na paškál i samotnou úlohu a vliv televizní společnosti, zpravodajství a vlivných televizních osobností:

Alan Shore: „*Danny, někteří lidé říkají, že televize nemá co strkat nos do politické debaty, společenského diskurzu nebo morálního rozhořčení.*“

Denny Crane: „*Pak říkám, mise splněna.*“ (TV Tropes)

### 3. Reprezentace normality a jinakosti v médiích

*„Žijeme ve světě norem. Každý z nás usiluje o to být normální, nebo naopak se záměrně snaží tomuto stavu vyhnout.[...] V současném životě pravděpodobně neexistuje oblast, pro niž by nebyla v nějaké podobě vypočtena norma, střední hodnota či průměr.“*

(Kolářová, 2012, str. 71)

V rámci historie lidstva se názory na jinakost, ať fyzickou nebo psychickou, lišily a je tomu tak i v dnešní době. Lidé se urputně snaží určit, co to vlastně znamená „normálnost“ nebo „být normální“. Paradoxně pojem jako takový a koncept, který je takto označován, je vcelku nový: *„Slovo ‚normální‘ ve smyslu ‚představující běžný typ nebo standard, tomuto standardu odpovídající a od něj se neodchylující, běžný, obvyklý‘ se v angličtině objevuje teprve kolem roku 1840.“* (Kolářová, 2012, str. 72).

Průkopníkem v této oblasti se stal obor statistiky<sup>21</sup> a její zástupce, francouzský statistik Adolphe Quélet (1769–1847). *„Povšiml si toho, že ‚zákon chyb‘, s jehož pomocí astronomové určovali polohu hvězd [...], se dá obdobně použít i na rozdělení lidských vlastností, jako je výška či váha. Pak učinil další krok a zformuloval pojem průměrného člověka, ‚l’homme moyen‘.“* (Kolářová, 2012, str. 74-75)

Statistika se stala důležitou součástí v honbě za dokonalostí, jelikož téměř všichni ranní statistikové byli zastánci eugeniky a jak zmiňuje Kolářová: *„[...]existuje reálná souvislost mezi vytvářením statistických měřítek člověka a nadějí, že se podaří lidi vylepšit tak, aby se odchylky od normy zmenšily[...]. Statistika souvisí s eugenikou, protože je založena na myšlence, že populaci lze poměřovat určitou normou. Významným důsledkem pojmu normy pak je, že rozděluje celek populace na standartní a nestandardní část. A jakmile začneme populaci rozlišovat podle toho, zda odpovídá či neodpovídá normě, logickým dalším krokem státu je pokusit se podřídít normě i tu část populace, která ji nesplňuje – což je cílem eugeniky.“* (Kolářová, 2012, str. 79).

Lze říci, že vědecký přístup k lidskému tělu přispěl ke vzniku pojmů *norma* a *normální tělo*. *„Až do poloviny minulého století byla normalita často zjednodušovaně ztotožňována s normativitou. Člověk byl pokládán za normálního, pokud ‚nevyčínal‘,*

---

<sup>21</sup> *„Statistika vzniká v raném novověku jako ‚politická aritmetika‘ – požívání dat k ‚prosazování rozumné, poučené státní politiky‘. Slovo statistik poprvé použil v roce 1749 Gottfried Achenwall v souvislosti se shromažďováním informací o státu. Když v roce 1829 Bisset Hawkins definoval lékařskou statistiku jako ‚použití čísel k osvětlení přirozeného vývoje zdraví a nemocí‘, přesunul se dotyčný pojem ze státu na lidská těla.“* (Kolářová, 2012, str. 74)

*neporušoval zákony a bez většího odporu plnil, co od něj společnost očekávala. Normálním se tedy rozumělo chování přizpůsobené převládajícím společenským normám.*“ (Kolářová, 2012, str. 129)

Na základě této premisy tak byl logicky jako protiklad vytvořen i pojem těla postiženého, které bylo nežádoucí. Když se později začaly eugenické teze kombinovat s Darwinovou teorií o vývoji druhů, došlo k tomu, že: „[...] *postižení lidé byli odsunuti stranou jako evolučně vadné exempláře, které v procesu přirozeného výběru neobstojí. Tak začala být eugenika posedlá odstraněním ‘vadných jedinců’, což byla kategorie zahrnující ‘slaboduché, hluché, slepé, jedince s tělesnými vadami a tak dále.*“ (Kolářová, 2012, str. 80).

Přestože výše uvedené v mnohém připomíná nacistickou rétoriku o nadřazenosti vybraných skupin lidí, je nutné si uvědomit, že eugenika pronikla do mnoha aspektů života lidí v Evropě i v Americe. Lidské tělo se stalo odrazem lidské identity. Stalo se zrcadlem i duševního stavu jedince a tím pádem i celé společnosti, která tak mohla být oslabena.

Mezi zastánci teorie eugeniky či členy eugenických organizací byli i George Bernard Shaw<sup>22</sup>, Herbert George Well, Neville Chamberlain, Winston Churchill, Theodore Roosevelt nebo Emma Goldman<sup>23</sup>. „*Vliv eugenických myšlenek přetrval do prvních desetiletí 20. století, takže například i Emma Goldman byla s to napsat, že pokud se nebude prosazovat kontrola porodnosti, bude stát ‘legálně podporovat zvyšování počtu nuzáků, syfilitiků, epileptiků, alkoholiků, mrzáků, zločinců a degenerovaných’.*“ (Kolářová, 2012, str. 85).

Názory zastánců eugeniky tehdy padly na úrodnou půdu. Společnost podezírala kohokoli, kdo se vymykal obecné představě o lidské bytosti. Chudoba byla důsledkem neschopnosti, etnickým skupinám byla přisuzována slabomyslnost a sklony ke kriminální činnosti, mentální onemocnění bylo spojováno s nedostatečnou inteligencí apod. Tehdejší politici se dokonce snažili prosadit eugenické teorie skrze legislativu. „*V Anglii byly parlamentu předloženy zákony omezující svobodu lidí s mentální jinakostí a prestižní vědecký časopis Nature v roce 1933 vyjádřil souhlas s nacistickým návrhem zákona o ‘předcházení dědičným chorobám u potomstva’ pomocí sterilizace ‘postižených’.*“

---

<sup>22</sup> Názorným příkladem Shawova vztahu k eugenicě je jeho nejslavnější komedie *Pygmalion* (1912). V této hře profesor Higgins například zvolá, že: „*Ženská, která vydává tak otravné a ohavné zvuky, nemá právo na nic – ani na život.*“

<sup>23</sup> **Emma Goldman** (1869–1940), americká anarchistka a feministka židovského původu. „*Hrála klíčovou roli ve vývoji anarchistické politické filosofie v Severní Americe a v Evropě v první polovině 20. století.*“ (Good Reads, 2016). Byla vášnivou zastávkyní ideálu absolutní svobody, svobody projevu, sexuální svobody a antikoncepce, rovnosti a nezávislosti pro ženy, práv žena na vzdělání atp. (Falk, et al.).

*V úvodníku časopisu se psalo, že tento návrh si ve svém nynějším znění vyslouží uznalou pozornost všech, kdo se zajímají o řízené a záměrné zdokonalování lidského rodu.“* (Kolářová, 2012, str. 89).

Podobnost s názory nacistického vůdce Adolfa Hitlera v tomto případě není náhodná, jelikož dle Kolářové, uvedl Hitler do praxe teorie britských a amerických eugeniků. (Kolářová, 2012, str. 89).

Byť v současné době od těchto názorů většinová společnost upustila, zanechalo to prostor pro předsudky a omezování. *„Toto povrchní spojování odlišností, které dnes nazýváme ‚postižením‘ či ‚nezpůsobilostí, s trestnou činností, sníženými duševními schopnostmi, sexuální nevázaností a tak dále nám zanechalo z minulosti dědictví, s nímž lidé s (tělesnou) jinakostí zápasí dodnes.“* (Kolářová, 2012, str. 87).

### **3.1 Mediální obraz lidí s tělesnou jinakostí**

Antologie Kateřiny Kolářové, z níž autorka této diplomové práce vychází, se z části zabývá oborem nazývaným Disability studies, který se snaží nabídnout alternativu k *„dominantnímu vědění, které tělesnou a mentální jinakost především patologizuje, medikalizuje, disciplinuje a individualizuje a zbavuje ji tak sociokulturních souvislostí.“* (Kolářová, 2012, str. 15).

Disability studies se snaží přispět k sociální změně – ke změně vnímání lidí s hendikepou jako něčeho cizího a ke změně interpretace toho, jak a čím jsou jiní. To jest vymanit tělesnou i mentální jinakost ze stereotypních schémat a narušit hegemonní způsoby uvažování o funkcích a vzhledu těla (Kolářová, 2012, str. 15).

Podle Kolářové existují dva pohledy na jinakost (Kolářová, 2012, str. 12):

První je extrémně negativní, kdy jsou lidé s mentálním/fyzickým postižením považováni za důkaz o civilizačním úpadku, protipólem progresivnosti a de facto urážkou moderní medicíny, která i přes svou modernost není schopná vyléčit některé abnormality.

Druhý je naopak extrémně pozitivní, kdy jsou lidé s postižením vyzdvihováni jako hrdinové, kteří byli schopni překonat své fyzické/psychické nedostatky.

Ani jeden z těchto pohledů není úplně správný a utvrzuje v tom, že jsou lidé obecně jinakostí fascinováni. Dokladem toho mohou být v minulosti oblíbené freak show. Obě tyto protichůdné reakce pouze povzbuzují rozpor ve vnímání na „my“ a „oni“ a vyvolávají obavy z narušení ustavených hodnot a zažitých předporozumění (Kolářová, 2012, str. 11-12).



V rámci svých reportáží mají podobné tendence i média. Kromě toho, že vyzdvihují snahu a úspěchy jednotlivců s handicapem, zároveň dochází k jejich srovnávání se zdravými jedinci nebo jsou jejich činy relativizovány. Jednou z oblastí, na které lze tyto rozdíly nejlépe ilustrovat, je sportovního zpravodajství:

*„V horách přišel o ruce i nohy. Nevzdal to a vylezl až na Kilimandžáro.“* (Hron, 2016)

*„Muž bez nôh, ktorý sa vyšplhal na najnebezpečnejšie kopce v Číně!“* (Highlife.sk, 2014)

Tyto dva novinové titulky jsou příkladem toho, jak je médií prezentován úspěch člověka s fyzickým handicapem. Přestože z nich nelze vyčíst negativní konotace, Kolářová upozorňuje na to, jak je důležité zbavit se i až afektovaně pozitivních přídomek: *„... i zdánlivě pozitivní hodnocení totiž utvrzují a reprodukují stigma alterity. Obdivné vzhlížení k „postiženým“ hrdinům a hrdinkám, kteří neúnavně překonávají svůj osud, je druhou tváří abjekce a jistoty, že „postižení“ nejsme my. Oba typy stereotypů, negativní stejně jako pozitivní, stigmatizují a napomáhají útlaku.“* (Kolářová, 2012, str. 14)

A stejně tak se obor disability studies snaží rozšířit povědomí o lidské jinakosti a zabránit, aby postižení a jinakost byly vnímány jako problém nebo tragédie.

*„Čeští paralympionici jsou lepší než zdraví sportovci.“* (Dvořák, 2008)

*„Paralympionici boli rýchlejší ako olympijský víťaz, ako je to možné?“* (Balický, 2016)

Uvedené titulky zřetelně sdělují, že sportovci s handicapem mohou být lepší než zcela zdraví sportovci, přičemž první titulek ani nezařazuje paralympioniky do kategorie sportovců. Přestože se může zdát, že pro sportovce s handicapem působí zmíněné titulky pozitivně, opak může být pravdou. Výsledky zdravých sportovců jsou zde srovnávány způsobem, který naznačuje, že by s lidmi, kteří jsou fyzicky handicapováni, neměli „prohrávat“. Je na ně vyvíjen tlak okolí, které jim říká, že by měli být těmi nejlepšími z nejlepších. Soupeřit se „sebou rovnými“ a ne spadnout do kategorie, kdy ještě musí překonávat výsledky někoho, kdo nemá nohy nebo ruce.

U druhého titulku také dochází k tomu, že autor poukazuje na to, že vzhledem k handicapu daného sportovce by ani nemělo být možné, aby dosáhl dobrého výsledku, natož aby překonal zdravého olympijského vítěze.

V rámci západního modernistického diskurzu se předpokládá, že zdravý jedinec má své tělo pod kontrolou, splňuje všeobecně přijaté požadavky zdatnosti a je tak úplnou, schopnou a funkční lidskou bytostí.

*„Paralympionici jsou sportovci jako ostatní. Také dopují.“* (Aktuálně.cz, 2008)

Výše uvedený titulek na první pohled poukazuje na to, že zdraví sportovci a sportovci s handicapem přece jen našli oblast, ve které jsou si rovni. Paradoxně to je podvádění a umělé vylepšování jejich sportovních výkonů. Zdá se, že tak jak si nemohou být rovni na „bojišti“, jsou si rovni v zákulisí, jelikož schopnost podvádění je součástí lidské povahy, ať jedinec má fyzický handicap nebo ne.

*„Neuvěřitelné odhodlání! Egyptan hraje stolní tenis na paralympiádě jako jediný bez rukou!“* (O2 sport, 2016)

Zde dochází k vyčlenění člověka s handicapem ze skupiny handicapovaných lidí. U zmíněného egyptského sportovce je zdůrazněno, že je nejen jiný než zdraví sportovci, ale také je odlišný od handicapovaných sportovců, do jejichž kategorie by měl patřit. Je vyzdvihováno, že byť nemá ruce, přesto ovládá sport, který použití rukou vyžaduje. Lze se jen domnívat, jak by vypadaly novinové titulky, kdyby tento Egyptan vyhrál na Paralympiádě zlatou medaili.

Obecně jsou lidé s handicapem v médiích zobrazováni dle druhu daného handicapu a poté dle druhu informace, kterou má sdělení předat dál. Fyzický handicap je nejčastěji spojován se sportovními výkony, kdy jsou dané osoby považovány za hrdiny. Dále se objevují v „rolích“ obětí, které vzbuzují lítost buď přímo v rámci nějakého zločinu, nebo nehody, popřípadě jde o boj s byrokracií, kdy vedou spory s pojišťovny, zaměstnavateli, ústavy apod. Avšak je možné nalézt i výjimky, kdy je handicapovaná osoba skrze svou negativní vlastnost polidštěna a divákovi tak prezentována jako „úplně obyčejný člověk“ včetně charakterových nedostatků.

Jako příklad lze uvést postavu Emily, která se objevila v seriálu *The Big Bang Theory (Teorie Velkého třesku)*. Emily je kamarádkou hlavní postavy Penny a ta ji představí svému příteli Raji Koothrappalimu, který pochází ze zámožné rodiny. Když si ostatní přátelé všimnou, že Raj začal Emily kupovat značně drahé dárky,

diskutují o tom, zda jej Emily využívá jen pro peníze. Penny před ostatními Emily brání, jelikož předpokládá, že lidé s handicapem nejsou schopni ničeho vědomě zlého.

*Leonard: „Myslíš, že ho využívá?“*

*Penny: „Ou, ovšem, že ne, něco takového by neudělala. Je hluchá.“*

*Leonard: „Hluché ženy nemůžou být zlatokopky?“*

*Penny: „Handicapovaní jsou milí, Leonarde, to ví přece každý.“ (Cendrowski, 2011)*

Raj je ohledně své přítelkyně konfrontován svými rodiči a ti mu sdělí, že v případě, že s Emily zůstane, přestanou ho finančně podporovat. Raj si vybere Emily místo peněz, jelikož věří v sílu jejich vzájemné lásky, avšak Emily jej brzy poté opustí.

Další oblastí je úspěch na poli lékařském, když je vyvinut nový léčebný postup, pacient má neortodoxní protézu, byly vyzkoušeny experimentální léky, provedena nezvyklá operace atd. Zde se fyzicky handicapovaní objevují téměř v roli pokusných morčat, jelikož jejich jinakost je predispozicí k tomu, aby na nich „bylo něco zkoušeno“. To „něco“ by jim samozřejmě mělo pomoci vést normální (a často zmiňovaný) plnohodnotný život.

Tyto lékařské zajímavosti jsou oblíbeným tématem v mnoha seriálech. Ať už to jsou *Chirurgové*, *Scrubs*, *Sběratelé kostí*, *Rizzoli and Isles*, *Dr. House* nebo různé seriály, ve kterých se zdravotní problémy objevují jen epizodně. V mnoha dějových linkách se objevují postavy, které se dostanou do situace, kdy se musí vyrovnat s tím, že jsou handicapováni. Jsou lítostiví, vzteklí, naštvaní, avšak mnohdy je jim nabídnuta možnost experimentální léčby nebo riskantní operace, která by jejich stav mohla zvrátit, aby se poté mohli navrátit k „normálnímu životu“. Pokud se setkáváme s někým, kdo již je upoután na invalidní vozík, chybí mu končetina, má nádor na viditelném místě atp., je mnohdy zobrazován jako zahořklý, nesmířený, z vlastní vůle vyčleněný ze společnosti. Jelikož pouze v případě, kdy je člověk zdravý a tedy v očích okolí „normální“, může žít šťastně a spokojeně. Jen tak může být společností uznán jeho občanský a sociální statut, potažmo jeho vlastní lidství (Kolářová, 2012, str. 17).

V obecném měřítku lidé nejsou příliš schopni najít si k mentální nebo fyzické jinakosti pozitivní vztah. Proto existují různá zařízení, kam je možné tyto lidi umístit, jelikož převládá názor, že „mezi jim podobnými jim bude lépe“.

Při pohledu na něčí jiné tělo jsou zdraví lidé znepokojeni a nuceni uvědomit si svou vlastní křehkost a svou vlastní smrtelnost. Jsou vystaveni formě procesu chátrání,

které je také nevyhnutelně čeká, a to narušuje jejich představu o vlastní dokonalosti a obecně zažitě představě dokonalého jedince, kterou neumí tolerovat.

O to horší či stereotypní pak je i jejich mediální prezentace a prezentace sexuality takových lidí – tedy téměř žádná. U lidí s fyzickým či psychickým postižením se „nepředpokládá“, že by vůbec mohli toužit po sexuálním životě. Dříve to ani nebylo žádoucí, jelikož by tak svou „vadu“ mohli přenést na další generace.<sup>24</sup>

### 3.2 Mediální obraz lidí s mentální jinakostí

Stejný přístup měla i má společnost k mentálnímu postižení. Mnoho lidí, jež trpí nějakou formou mentálního postižení, je na základě toho považováno za neschopné, omezené a méněcenné. Je zpochybňována jejich schopnost fungovat v rámci společnosti a uvědomovat si své vlastní „já“. Tato pochybnost vychází z pevně zakořeněného předpokladu, že člověk nedokáže spolehlivě vyhodnotit svůj mentální stav – citové rozpoložení, odůvodnění jednání atp. a podává tak o sobě nespolehlivé zprávy. Na základě toho pak nelze výroky mentálně postižených osob v zásadě považovat za pravdivé (Kolářová, 2012, str. 159).

Tento motiv je hojně využíván ve filmech i seriálech, kdy je osoba s mentálním postižením označena za nespolehlivého svědka. Divák ze svého pohledu sice ví, že dotyčný mluví pravdu, avšak tato postava se potýká s nepochopením, nechotou rozumět omezeným vyjadřovacím schopnostem, předpokládá se, že dotyčný je ovlivněn léky nebo přímo svým „postižením“ apod.

Tak jako bylo tělo vnímáno kolektivně a ve společnosti byl zakořeněn požadavek na jeho bezchybnost, stejně bylo vnímáno i psychické zdraví. V obou případech, jak v rámci fyzické, tak i psychické jinakosti, hrál velkou roli pocit studu. I proto vznikala zařízení, ústavy, kam bylo možné takové lidi „odložit“ pod záminkou „léčby“.

*„Od 18. století národní státy postupně zdokonalují svou schopnost spravovat obyvatelstvo díky moci, kterou jim dává znalost přírodních a humanitních věd, díky vytváření institucí (a rozvoji různých forem odborného zasahování (rehabilitace, speciální vzdělávání). Státní ingerence, demokracie a vědění si podrobily jednotlivce. [...]standardizace homogenizace a normalizace těl a tělesného chování byla pro utváření moderního národního státu*

---

<sup>24</sup> „Žijeme ve světě, který nenávidí sex a zároveň je sexem přesycený, protože se cpe všude: do televize, do filmů, na billboardy, do časopisů, do nočních zpráv. Přesto postižení v tomto světě nenacházejí ani stopu své sexuality. Jsme bezpohlavní, asexuální nežádoucí osoby. [...]Být postiženou ženou znamená nebýt úplně ženou, být postiženým mužem znamená nebýt úplně mužem.“ (Kolářová, 2012).

nezbytná, neboť dala vzniknout ideálnímu národnímu fyzickému a etickému typu. Vytvářením ideálu národní státy zároveň vytvářejí nedokonalost. Pomoci takové diskurzivní praxe se nejen zjišťují problémy vyžadující měření a zásahy, ale zároveň ve snaze zajistit zdraví a prosperitu obyvatelstva vytvářejí objekty a subjekty biomoci (tj. hendikepy a hendikepovaní lidé). [...] Vědecké posouzení ‚slabomyslných‘ umožnilo společnosti, aby pomocí sterilizace a zavírání do ústavů omezila takovým ‚neproduktivním‘ jedincům příležitosti k množení‘. “ (Kolářová, 2012, str. 164-165).

Medicína, dle přijatého paradigmatu, sehrává v tomto směru velmi důležitou úlohu. Na lékaře byla uvalena zodpovědnost za určení toho, co je ještě normální. Oni nakreslili dělicí čáru mezi zdravím a nemocí. Jejich léčba, výzkumy a terapie se staly odpovědí na „problém postižení“.

Podle popisu Michela Foucaulta v knize *The Birth of the Clinic*, by medicína neměla být nadále omezována na soubor technik, pro léčení nemocí a znalostí, které jsou k tomu potřebné, ale měla by zahrnout i znalosti o zdravém člověku, studium ne-nemocného (non-sick man) člověka a definovat modelového člověka (model man). „A nakonec bude medicína tím, čím být musí, poznáním přirozeného a společenského člověka.“ (Foucault, 2003, str. 34-35).

Dle Foucaultových prací se medicínský diskurz stal určujícím v ustanovení pojmu „normalita“ a má v rámci lidské existence normativní pozici, která nejen že radí, jak zdravě žít, ale také určuje standardy pro fyzické a morální vztahy mezi jednotlivcem a společností, ve které žije. „Zkoumání ne-rozumu a šílenství mělo posloužit poznání rozumu a racionality (Foucault 1993, 2006), ‚postižená‘ těla zase sloužila a slouží jako zdroj poznání pro péči o těla zdravá či jako podklad pro studium možností, jak aberace, poruchy a zdravotní postižení eliminovat (např. Snyder, Mitchell 2006).“ (Kolářová, 2012, str. 30).

Tímto lze odůvodnit snahy o „vyléčení“ homosexuality, např. pomocí hormonální léčby, elektrošoky nebo kastrací. Dále to jsou i „léčba“ deprese provedením lobotomie, trepanace jako „lék“ na duševní poruchy a masáže klitorisu, které měly vyléčit to, co v minulosti bylo označováno jako ženská hysterie. Vše označováno jako „nové pokrokové metody“, které měly pacientům zlepšit život a jejich schopnost zařadit se do společnosti. Tyto snahy nejsou vlastní pouze lékařům. Touha napravovat, to co se jevílo jako „špatné“, „nenormální“ a nepřirozené“ se stala základem celé řady kulturních praktik (Kolářová, 2012, str. 24).

Lékařský přístup i náhled společnosti se samozřejmě v mnohém změnil a v rámci znalostí i přístupu k pacientům se značně posunul. Homosexualita již není

v „civilizovaných“ částech světa považovaná za nemoc a lidem trpícím schizofrenií není vrtána díra do hlavy. Přesto stále existují předsudky vůči těm, kteří dle zdravé části společnosti trpí nějakou anomálií.

### 3.3 Mediální obraz sexuální jinakosti

Autorka této práce pracuje s předpokladem, že homosexualita není anomálií nebo onemocněním, kterým „postižení trpí“ v důsledku degenerace lidské populace ani forma božího hněvu. „*Přestože je homosexualita již vyškrtnuta ze seznamu sexuálních chorob, je stále chápána jako méněcenná varianta sexuality a lingvisticky je spjata s urážkami a ponižením.*“ (Krejčí, 2016, str. 29).

V roce 2016 a ve Spojených státech amerických bylo uzákoněno manželství mezi osobami stejného pohlaví. Společnost se čím dál více seznamuje s transsexuální komunitou a to nejen díky Caitlyn Jenner, která se loni stala senzací díky své změně pohlaví, ale např. díky vysoce oceňovanému seriálu *Transparent* nebo také modelingovému průmyslu. Např. dne 12. října 2016 oznámila kosmetická firma *CoverGirl*, že jejím letošním mluvčím se stane umělecký maskér James Charles. Firma *CoverGirl* byla založena v roce 1961 a jako zástupce své značky si až do letošního roku nikdy nevybrala muže (Andrews, 2016).

Zmíněná legalizace sňatků homosexuálů ve všech 50 státech Spojených států amerických byla jedním z největších úspěchů na poli lidských práv a práv LGBT<sup>25</sup> komunity. Do roku 2015 byly tyto sňatky povoleny jen v 36 státech a ve Washingtonu DC (Roberts, Siddiqui, 2015). Americký nejvyšší soud rozhodl dne 26. června 2015, poměrem hlasů 5:4, pro legalizaci sňatků osob stejného pohlaví. Rozhodující hlas v tomto případě měl soudce Anthony Kennedy, republikán, který ale v otázkách práv homosexuálů stojí na jejich straně. Sám se k verdiktu vyjádřil takto: „*Žádný svazek není hlubší než manželství, jelikož ztělesňuje ty nejvyšší ideály lásky, věrnosti, oddanosti, obětování a rodiny. Při vytváření manželského svazku se dva stávají něčím větším, než byli dosud sami. Jak někteří z navrhovatelů ukázali, manželství ztělesňuje lásku, která trvá až do smrti.*“ (Abdullah, Williams, 2015).

Toto rozhodnutí oslavovali lidé po celých Spojených státech i ve světě, ale stejně silné byly i negativní reakce. Bývalý guvernér státu Arkansas a v té době kandidát na post prezidenta Spojených států amerických Mike Huckabee toto rozhodnutí označil

---

<sup>25</sup> Akronym LGBT označuje lesby, gaye, bisexuály a transgender osoby.

za „*nekontrolovatelný akt neústavní soudní tyranie*“ (BBC News, 2015) a Kellie Fiedorek, právnička zastupující stranu proti sňatkům homosexuálů, se k tomuto rozhodnutí vyjádřila komentářem, že „*byly ignorovány hlasy tisíců Američanů*“ (BBC News, 2015).

Zastánci práv LGBT komunity doufají, že jednou nastane doba, kdy zanikne označení „homosexuální sňatky“, zmizí tak jistá dělicí čára a svatba bude „jen“ svatbou.

Mediální prezentace LGBT komunity obecně je na první pohled jednoduchá i proto, že měla často tendence klonit se ke stereotypnímu zobrazování homosexuálů. Identita gayů a leseb byla zredukována plochým popisem jejich života. Nelze ale zpochybnit, že se reprezentace gayů a leseb v českých i zahraničních vizuálních médiích do velké míry změnila. Od toho, jak jsou prezentováni, se samozřejmě odvíjí i jejich vnímání celou společností. Nejde jen o homosexualitu a její přijetí či odmítnutí. Vše se odvíjí od vnímání základu – vnímání maskulinity, feminity, homofobie, genderu a mezilidských vztahů. Gender a s ním spojené rozdělení na feminitu a maskulinitu představuje všechny atributy, které jsou spojeny s ženským a mužským. Jedná se o osobnostní rysy, chování, postoje, zájmy, hodnoty apod. Tím také dochází k dělení na typicky mužské a typicky ženské chování, které se u mužů a žen vyžadují v rámci jejich sociálně-kulturním a historickém kontextu.

V tomto rozdělení má velkou roli i tzv. koncept heteronormativity,<sup>26</sup> který předpokládá, že mužský a ženský svět je od sebe navzájem striktně oddělen. Tento stereotypní zastaralý koncept předpokládá, že všichni lidé jsou heterosexuálně orientovaní a tím pádem jsou sexuálně přitahováni pouze k opačnému pohlaví.

Stejně rozdělení a s tím spojené „přidělování nálepek“ je podporováno i médií díky způsobu pojetí mediální reprezentace mužů a žen a jejich vzájemných vztahů. Odráží se to i ve výroku Bergera a Luckmanna: „*Společnost je výtvozem člověka. Společnost je objektivní realitou. Člověk je výtvozem společnosti.*“ (Berger, Luckmann, 1999, str. 64).

Lidské chování, jeho projevy – duševní i fyziologické, jsou do velké míry ovlivněny společností, tedy sociálně konstruované. Lidé se tak mohou dostat pod vliv

---

<sup>26</sup> „Termín „heteronormativita“ značí souhrn institucí, praktik a norem, které ustanovují heterosexuální (především její monogamní a reprodukční podobu) jako jedinou možnou, správnou a přirozenou formu sexuality. (Hetero)sexuální norma je jedinci vštěpována v rámci socializace spolu s ostatními normami. Vychází přitom z víry, že biologickému pohlaví je kromě genderu přirozená i sexuální touha (muže po ženě a ženy po muži).“ (Krejčí, 2016, str. 26).

společenského tlaku, který jim předepisuje, dle obecně přijatého paradigmatu, vhodné vzorce chování.<sup>27</sup>

Významnou roli v tomto ohledu hrají podle Fafejty instituce: „*Není to konkrétní budova či úřad. Institucí není škola, ale školství se vším, co je s ním spojeno: povinná školní docházka, učební metody, představy, co se má dítě ve škole naučit,[...]. Institucí je manželství a rodičovství, ale i způsob slavení Vánoc. Instituce nám říkají, jak v různých sociálních situacích jednat, co si o nich myslet a co od nich očekávat. Je-li něco institucionalizované, je to srozumitelné.*“ (Fafejta, 2004, str. 20).

Tuto problematiku – vliv společnosti na identitu a chování člověka – zajímavě pojal Michael Rohrbaugh ve svém krátkém filmu *American Male*, ve kterém zkoumá tzv. toxickou maskulinitu, která nutí muže chovat se určitým způsobem. Film poukazuje na frustraci, kterou prožívají muži, kteří sobě či svému okolí nepřiznali, že jsou homosexuální nebo se případně za svou orientaci stydí. Hlavní aktér popisuje, čeho všeho je nutné se vzdát a jaká opatření musel přijmout, aby nebylo pochybováno o tom, že je plnohodnotným mužem.<sup>28</sup> Většinová společnost totiž má tendenci s gayi asociovat ženské vlastnosti a způsob chování. Na konci uvedeného filmu poté zazní, že mladý muž již není člověkem, ale jen sadou sociálních nářezek, jež si zvolil cestu nejmenšího odporu.

Lze říci, že jednu z nejdůležitějších rolí při vnímání sebe sama i okolního světa, převzala televize. Skrze televizní vysílání si utváříme názory, naše vnímání je upravováno na základě informací, které jsou nám tak předloženy. To stejné platí i pro homosexuály a LGBT komunitu jako celek. Heterosexuálové si byli vědomi toho, jak je utvářen jejich mediální obraz. Vše, co bylo dříve v televizi vysíláno, se zaměřovalo na heterosexuální většinu. Do té doby, přibližně do roku 1990, byla existence homosexuality v rámci televizního vysílání zcela popírána. Od roku 1990 došlo k „prolomení“ a diváci mohli pozorovat nárůst epizod, ve kterých se objevily otevřeně homosexuální nebo bisexuální postavy: „*Mezi lety 1994 a 1997, například, více než 40 procent všech prime-time sérií vyprodukovalo alespoň jednu epizodu s homosexuální tematikou; 19 seriálů debutovalo*

---

<sup>27</sup> „*To, jestli se chováme jako muž nebo žena, nemusí být ani tak dáno naší mužskou nebo ženskou přirozeností jako výchovou a společenskými tlaky a očekávaními. I to, jestli se cítíme být tím či oním pohlavím, spoluurčuje společnost. Naše pohlavní role a pohlavní identita, způsob, jak sami sebe chápeme a jak vnímáme své tělo, jsou do značné míry ovlivněny sociálně.*“ (Fafejta, 2004, str. 23)

<sup>28</sup> „*Objednej si pivo, ne víno. [...] Vyhýbej se umění, teda pokud nežiješ na pobřeží. To znamená žádné divadlo, tancování, malování, poezie nebo próza. Příliš čtení je také riskantní, působíš pak jako slaboch a knihomol. [...] Ženy poslouchají popovou muziku, muži poslouchají rock. [...] Ženy nosí jasné barvy, jako je růžová, žlutá a fialová. Muži nosí tmavší odstíny - modrou, hnědou, zelenou, šedou a černou. [...] Ženy rozumí barvám, módě a designu. Muži jsou lepší v matematice, technice a v opravách domácností. [...] Ženy zpívají, tančí a hrají na pódiu. Muži sportují, dívají se na sport a mluví o sportu. [...] Ženy vaří, muži grilují.*“ (Rohrbaugh, 2016)



s vracejícími se homosexuálními postavami; hity jako *Roseanne*, *Přátelé*, *NYPD Blue* zahrnovali gay vtipy a odkazy na homosexualitu každý týden. Americká televize se stala homosexualitou posedlou.“ (Becker, 2006, str. 3).

S nárůstem homosexuální tematiky v televizním vysílání došlo i k dalším významným změnám. Jedním z nich bylo rozdělení publika dle demografických údajů.<sup>29</sup>

Dle Beckera nárůst této tematiky ve vysílání a sílící debata o sexuální orientaci, lidských právech a morálním aspektu věci přispěly k tzv. heterosexuální panice (straight panic). Heterosexuální populace Spojených států amerických nebyla nadšená z rostoucího vlivu aktivistů, kteří bojovali za rovná práva homosexuálů. Jejich naučené vzory chování, lidská hierarchie, představy o vztazích, o tom, co je sexualita, to a mnohem víc se bortilo. V rámci tohoto procesu mizely hranice, které odlišovaly gaye nebo lesby od toho, co znamenalo být heterosexuál. Tyto rozdíly podkopávaly představy o stabilitě heterosexuální identity a její všeobecné dominance v Americe a vytvořily mezi lidmi zmatek. (Becker, 2006, str. 4).

Nárůst homosexuální tematiky v televizním vysílání byl doprovázen velkým množstvím změn, které způsobily neméně starostí. Americká veřejnost se bála, že přijde o svá „heterosexuální práva“ a podle toho také reagovala: „*Akceptování homosexuálních postav v rámci televizního vysílání v devadesátých letech rozhodně nesignalizoval konec heterosexuální nadřazenosti nebo homofobie. Zákon na ochranu manželství a stálý růst zpráv o zločinech z nenávisti proti gayům jsou toho důkazem.*“ (Becker, 2006, str. 5).

Všechny tyto změny nebyly jednoduché ani pro lidi s homosexuální orientací, natož pro další členy LGBT komunity. Tato skupina lidí, která byla po většinu doby své existence utlačována nebo ignorována, prožívala značně smíšené pocity. Pozitivně bylo vnímáno to, že se LGBT komunita stala středem pozornosti, negativní přijetí měla stereotypní reprezentace homosexuálů (i ostatních sexuálních minorit) v médiích. Obojí má samozřejmě dopad na publikum, zvláště na děti, které se prostřednictvím televize učí genderovým normám i na samotné gaye a lesby, pro něž jsou média pravděpodobně

---

<sup>29</sup> „*Ačkoli demografie hrála roli v podnikání televizních společností po mnoho let, její vliv zesílil v polovině devadesátých let, principy narrowcastingu tak vyzvaly tradiční vysílací postupy. Pryč byly dny hodnocení masového publika pro domácí ratingy, které sloužily jen jako zlatý standart, podle kterého byly stanovovány reklamní sazby a měřen úspěch programu. Publiku je nyní členěno dle rasy, třídy, pohlaví a zejména věk se stal novou měnou pro ekonomiku televizního vysílání a publikum, které je ze strany inzerentů nejtžádanější, jsou dospělí mezi 18–49 lety. V důsledku toho se podoba hlavního vysílacího času změnila.*“ (Becker, 2006, str. 80).

nejdůležitějším zdrojem informací o homosexuální identitě během jejich mládí. (Krejčí, 2016, str. 31).

Až teprve nedávno přestaly být sexuální minority ze strany médií ignorovány. Jejich působení v rámci vizuálních médií není omezeno na tajné zpovědi o těžkém životě a útlaku, kdy má zpovídána osoba skrytý obličej.<sup>30</sup>

V kontextu stereotypního portrétování homosexuálů si lze vybavit epizody např. ze seriálu *Sex and the City* (*Sex ve městě*), *Friends* (*Přátelé*), *Will a Grace*, *Queer as Folk*, *Desperate Housewives* (*Zoufalé manželky*) nebo *True Blood* (*Pravá krev*).

V rámci současné seriálové produkce lze vysledovat jisté změny. Postavy homosexuálů již nejsou stavěny do opozice vůči „normálním“ postavám. Tyto změny ale neznamenaají konec stereotypnímu zobrazování. Avšak seriály jako *American Horror Story: Asylum*, *Penny Dreadful*, *Orange is the New Black*, *Empire* a další zpodobňují „současného“ homosexuála nebo člena sexuální minority mnohem propracovaněji. Již to nejsou plytké stereotypní vedlejší postavy, které měly „vyplnit prázdný prostor“ nebo povzbudit diváka ke smíchu. Jejich psychologie a příběhy jsou hlubší a stávají se tak plnohodnotnou součástí příběhu.

Naneštěstí toto tvrzení neplatí obecně a není uplatňováno pokaždé, když se v seriálu nebo ve filmu objeví postava s odlišnou sexuální orientací než je ta heterosexuální. Například seriály *Walking Dead* (*Živí mrtví*), *The 100*, *Jane the Virgin*, *Boardwalk Empire* se staly terčem kritiky za „likvidování“ homosexuálních postav.

Negativní reprezentace sexuálních minorit je nejčastěji zmiňována ve spojitosti s násilím na dětech. Zvláště se toto téma objevuje v souvislosti s uzákoněním možnosti adopce dítěte homosexuálními páry. Nejen na území Spojených států amerických, ale i v České republice je to stále velmi citlivou záležitostí, přestože se Američané v tomto směru již posunuli a adopce dětí homosexuálními páry je ve Státech možná.

V České republice bylo toto téma otevřeno při projednávání návrhu novely zákona o registrovaném partnerství,<sup>31</sup> která by měla umožnit partnerům adoptovat dítě jejich

---

<sup>30</sup> „Gayové bývají portrétováni, v duchu heteronormativních stereotypů, jako zženštilí nebo jako rozdělení podle tradičních genderových rolí. [...] Stejně jako je v televizních pořadech znatelná stereotypní genderovanost heterosexuálních vztahů (muži dominantní, ženy submisivní), tak jsou genderovány také páry homosexuální (jeden či jedna ‚hraje ženu‘ a druhý nebo druhá ‚hraje muže‘). Gayové jsou tak buď maskulinní a atletičtí nebo touží být ženami. Zároveň mívají stereotypní profese jako kadeřník, designér nebo číšník. Lesby pak buď vypadají ‚mužně‘ nebo mají tradičně femininní vzhled. [...] Členové minoritních sexualit jsou v médiích také mnohdy zobrazováni jako nebezpeční jedinci.“ (Krejčí, 2016, str. 30).

<sup>31</sup> Celým názvem: Návrh poslanců Radky Maxové, Jana Hamáčka, Jany Pastuchové, Jaroslavy Jermanové, Jany Hnykové, Soni Markové, Jany Černochové, Františka Váchy, Margit Balaščíkové, Martiny Berdychové, Marka Černocho, Radima Holečka, Pavla Ploce, Jiřího Dolejše a dalších na vydání zákona, kterým se mění

protějšku. Tato novela byla ostře kritizována poslankyní Ing. Pavlínou Nytrovou (ČSSD), která pronesla, že je to způsob, jakým chtějí homosexuálové zlegalizovat sex s dětmi.<sup>32</sup>

Návrh této novely zákona ještě nebyl schválen (k 1. 12. 2016) a jeho projednávání bylo prozatím odloženo.

Jedny z nejčastějších argumentů, které jsou používány proti LGBT komunitě jsou, že tak bude ohrožena heterosexuální identita a zavedené pořádky, bude narušena svátost manželství a ohrožena existence tradiční rodiny, bude nepříjemné s někým, kdo má jinou sexuální orientaci sloužit v armádě, děti budou ohroženy, jelikož homosexualita je často spojována s pedofilií, popřípadě budou homosexuální páry upřednostňovány před těmi heterosexuálními při adopci apod. Tento typ myšlení je důkazem o pocitu úzkosti a paniky, kterou většinová heterosexuální společnost cítí a to vyvolává nutkání položit si otázku „Proč?“.

Ještě v devadesátých letech bylo v rámci amerického soudního systému možné obhajovat se před soudem za pomoci tzv. strategie gay paniky a to nejen v případě napadení gaye, ale i v případě jeho zabití. Žádný z obviněných samozřejmě nikdy nebyl propuštěn pouze na základě této obhajoby, ale mnohdy to stačilo k tomu, aby soud uznal, že „setkání s homosexuálem je dostatečně provokativní, aby způsobilo, že jinak rozumný člověk nad sebou ztratí kontrolu.“ (Becker, 2006, str. 21).

Becker k tomu na stejném místě dodává: „Samozřejmě, člověk se pak musí ptát, jak stabilní a pevná je mužská heterosexuální identita, když i pouhá zmínka o střetu

---

zákon č. 115/2006 Sb., o registrovaném partnerství a o změně některých souvisejících zákonů, ve znění pozdějších předpisů, a další související zákony.

<sup>32</sup> Dne 13. 7. 2016 pronesla poslankyně Ing. Pavlína Nytrová (ČSSD) na půdě Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky řeč proti návrhu skupiny poslanců na vydání zákona, kterým se mění zákon č. 115/2006 Sb., o registrovaném partnerství a o změně některých souvisejících zákonů, ve znění pozdějších předpisů, a další související zákony (sněmovní tisk 320). Také zaštitila petici proti zákonu „Adopce dětí homosexuály“, která má k 18. 3. 2017 9 987 podpisů. Ve svém projevu vyjádřila negativní postoj k novele zákona, „ *která by umožnila registrovaným párům osvojit si dítě svého protějšku, pokud je v rodném listě dítěte uveden pouze jeden rodič, případně pokud jeho druhý rodič o dítě nepečuje a dá souhlas k osvojení dítěte.*“ (Nytrová, Besser, 2016). Poslankyně Nytrová se ve své řeči zastává tzv. klasického modelu rodiny – jeden otec, jedna matka. Dle jejího názoru homosexuální páry nemohou dítěti vytvořit stabilní prostředí pro růst a vývoj, jelikož se „[...] právě homosexuální páry se v drtivé většině vyznačují vysokou formou promiskuity, která je mnohonásobně vyšší než u běžných heterosexuálních párů.“ (Nytrová, Besser, 2016). Poslankyně Nytrová vyjádřila obavy z vlivu homosexuální lobby, která se, dle jejího názoru, snaží změnit fungování společnosti a „*staletí osvědčený model, fungující model rodiny*“ (Nytrová, Besser, 2016). Dále se obává, že budou odebírány děti heterosexuálním párům ve prospěch párů homosexuálních; bude se snižovat věková hranice povolující sexuální styk: „*Homosexuálové se budou snažit zrealizovat sex s dětmi. [...] Rizikové faktory života dětí v homosexuálních rodinách, kterým mohou být vystaveny děti homosexuálními páry, jsou vysoká promiskuita, vysoký výskyt pohlavních a jiných chorob, nadprůměrný sklon k alkoholu a drogám ve srovnání s heterosexuální společností, vyšší míra výskytu duševních a mentálních poruch, výrazně kratší věk dožití, výrazně vyšší výskyt násilného chování u homosexuálů.*“ (Nytrová, Besser, 2016). Od jejich výroků se okamžitě distancovali její straničtí kolegové, ale i členové jiných partají a premiér Bohuslav Sobotka.

*s homosexualitou stačí k tomu, aby u jinak racionálního heterosexuálního muže vyvolal psychotický vztek.“ (Becker, 2006, str. 21).*

Obdobně se lze zeptat v kontextu vizuálních médií: jak stabilní a pevný je mediální obraz heterosexuální identity, který byl utvářen a formován celá desetiletí, když jej dokáže rozhodit dobře napsaná homosexuální seriálová/filmová postava?

### **3.4 Mediální obraz rasové a etnické jinakosti**

Co je v kontextu jinakosti ve spojení se Spojenými státy americkými nutné zmínit, je rasová odlišnost. Byť tato část není v diplomové práci přímým předmětem analýzy, autorka se domnívá, že je důležité upozornit i na to, jak jsou v amerických médiích prezentovány rasové a etnické odlišnosti. Toto téma nabylo na důležitosti od chvíle, kdy byl v amerických volbách zvolen za 45. prezidenta Spojených států amerických Donald J. Trump.

Společností za poslední dva roky nehýbala jen prezidentská kampaň a Trumpovy výroky na adresu černošského obyvatelstva, muslimů nebo Mexičanů. Jako příklad lze uvést i loňské předávání cen americké Akademie filmového umění a věd (Oscar), kdy v rámci hereckých kategorií nebyli nominováni žádní herci nebo herečky tmavé pleti. To vyústilo v rozsáhlou debatu, která byla na internetu označována pod #OscarsSoWhite a postupně diskuze začala poukazovat na dlouhodobé problémy, které Akademie má (neaktivní členové komise, nízký počet zástupců etnických menšin, malá obměna členů, která ústí k tomu, že o přidělování cen rozhodují staří bohatí běloši) a herecká obec i kritici začali volat po nápravě.

Neúměrně horší než nedocenění herci jsou střety civilistů s policií, které v drtivé většině případů končí střelbou policejního důstojníka na neozbrojeného civilistu. Situace po takovém střetu je obzvláště napjatá, pokud zahrnuje policejního důstojníka-bělocha a civilistu-Afroameričana. Kritickým se celý případ stává v momentě, kdy existuje video oné střelby a policie jej odmítá zveřejnit či je takové video zamítnuto jako důkaz. K této absurditě se vyjádřila celá řada lidí, mezi nimi i Trevor Noah, moderátor televizního pořadu *The Daily Show with Trevor Noah*, která je vysílána na americké televizní stanici Comedy Central: „[...] *Poté, co jsem viděl tohle video, jsem si uvědomil, že tady je problém. Protože to, co vidíte, tomu věříte, ale z nějakého zvláštního důvodu, když dojde na videa policejní střelby, tak vidět, neznamena věřit.[...] ‘Víme, že to vypadá, že důstojník toho muže střelil i přes to, že podezřelý byl pod kontrolou, ale co*

video z tohoto úhlu neukazuje je, že policejní důstojník se bál o svůj život, vzhledem k podezřelému chování zadrženého, které, opět, není z tohoto úhlu dobře viditelné. ‘ Ptal jsem se sám sebe, [...] proč video nikdy nestačí? Tamir Rice<sup>33</sup> – existuje video, Eric Garner<sup>34</sup> – existuje video, Laquan McDonald<sup>35</sup> – existuje video, a přesto se stále pochybuje. A je to jen o tom! [Přítom], když přijde na Bigfoota, lidem stačí jedno jediné rozmazané video a jsou ochotni jeho hledání zasvětit celý svůj život. ‘ (Noah, 2016).

Za rok 2015 bylo zástupci zákona ve Spojených státech amerických zastřeleno více než 900 lidí.<sup>36</sup> K 6. srpnu 2016 bylo, dle online databází novin *The Guardian* (Swaine, Laughland, Lartey) a *The Washington Post*, v USA policejními důstojníky zastřeleno mezi 573 a 640 osobami z čehož 24 % obětí jsou Afroameričané.

Jednou z posledních obětí policejní střelby (k 6. 8. 2016) je Philando Castile (1983–2016), který byl zastřelen ve svém autě ve Falcon Heights ve státě Minnesota. Castilovu smrt prostřednictvím Facebooku živě přenášela jeho přítelkyně Diamond Reynolds, která v tu dobu byla v autě i se svou dcerou. Castile upozornil policistu Jeronima Yaneze, že u sebe má zbraň i povolení k jejímu nošení a když sahal do zadní kapsy pro své doklady, policista na něj několikrát vystřelil. I po této střelbě došlo k násilným nepokojům. Aspektem zde byla Castilova „smrt online“ a fakt, že to byla druhá

---

<sup>33</sup> **Tamir Rice** (2002–2014) byl postřelen policejním důstojníkem Timothy Loehmannem v Clevelandu, ve státě Ohio. Dispečink dvěma zasahujícím policistům nepředal informaci, že podezřelý je pravděpodobně nezletilý a zbraň vypadá jako replika. Rice u sebe měl airsoftovou zbraň, které chyběl oranžový kryt hlavně, upozorňující na to, že zbraň je falešná. Na střelná zranění zemřel o den později, 23. listopadu 2014. Střelba byla zaznamenána na městskou kameru (CBS News, 2016).

<sup>34</sup> **Smrt Erica Garnera** (1970–2014) se odehrála v červenci 2014 a byla natočena na mobilní telefon jeho známého, Ramseyho Orty. Při pokusu zatknout Garnera za prodávání tzv. kusovek (nekolokovaných cigaret) jej policejní důstojník Daniel Pantaleo popadl ze zadu kolem krku a začal jej škrtit se záměrem Garnera zpacifikovat. Když upadl na zem, dále mu drželi hlavu přitisknutou k chodníku. Garner 11x prosil o více vzduchu, než upadl do bezvědomí. Ani jeden z pěti přítomných policistů mu neposkytl první pomoc a přivolání záchranářů nezahájili okamžité oživování. Garner zemřel hodinu poté, co byl odvezen do nemocnice (Baker, Goodman, Mueller, 2015).

<sup>35</sup> **Laquan McDonald** (1997–2014) se v říjnu roku 2014 snažil vloupat do několika vozů na parkovišti pro nákladní vozy. U sebe měl nůž, kterým zasahujícím policistům prořízl pneumatiku na autě. Byl zastřelen policistou Jasonem Van Dykem, který na něj, po několika slovních urgencích, aby nůž zahodil, během 15 vteřin vypálil 16 výstřelů. Jeho smrt zachytily kamery na policejních autech i v nedalekém fast foodu. Všechny záznamy byly poškozeny, přičemž interní vyšetřování prokázalo, že konkrétně kamera na Van Dykově autě byla poškozena záměrně. Video, které natočila kamera u fast foodu zmizelo poté, co si jej vyžádala policie (Drash, 2015).

<sup>36</sup> Autorka diplomové práce vychází ze statistik nalezených na internetových stránkách novin *The Guardian* a *The Washington Post*. Oboje noviny sestavily vlastní databázi o policejní střelbě a počtu mrtvých na základě zpravodajských reportáží, veřejných záznamů, jiných internetových databází a původních reportů z míst činu. Dle informací z *The Guardian* (Swaine, Laughland, McCarthy, 2015) bylo ve Spojených státech amerických v roce 2015 strážci zákona zastřeleno 1 146 lidí, z čehož bylo 306 obětí černé pleti. Databáze *The Washington Post* (*The Washington Post*, 2015) uvádí 990 mrtvých z čehož je 258 afroamerických obětí. Přestože se čísla u obou novin liší, poměry se shodují a to v tom, že cca 50 % obětí policejní střelby byli běloši, zatímco cca 26 % zastřelených byli tmavé pleti. Tyto hodnoty jsou o to znepokojivější ve srovnání s celkovou populací Spojených států, kdy černošské obyvatelstvo tvoří pouze 13 % populace.

střelba během dvou dní, při níž rukou policisty-bělocha zemřel Afroameričan. (Associated Press, 2016)

I v těchto případech platí tvrzení Kolářové, že existují dva způsoby, jak o těchto událostech informovat (Kolářová, 2012, str. 12). Vykreslit Afroameričany jako oběti rasismu a přežitých názorů nebo hůře jako nepřizpůsobivé jedince, kteří si tyto problémy způsobují sami. A to neuniklo scénáristům a televizním producentům, jelikož *když se uklidní vřava, na konci zbyde příběh*. Dle názoru autorky proto můžeme očekávat nárůst epizod s touto tematikou v rámci seriálů z policejního prostředí. Příkladem lze uvést seriál *The Blindspot* (přeloženo do češtiny jako *Mrtvý bod*) z roku 2015. V osmé epizodě první řady musí agenti FBI nalézt útočníka, který vraždí policisty, jež měli co dočinění se střelbou na neozbrojené černošské obyvatelstvo Brooklynu. Tato epizoda je zpracována, jako by byla vystřižena z večerních zpráv. Policista je kolemjdoucím natočen na mobilní telefon, jak střílí po neozbrojeném černošském mladíkovi. Následně není obviněn a v komunitě vypuknou nepokoje. Stoupají stížnosti na policejní brutalitu, proto je do provozu uveden pilotní program, který poskytne policistům kamery, jež nosí na těle. Tvůrci v tomto případě jdou ještě dál, když vykreslí zmíněné policisty jako korupčníky, kteří využívají záběry z těchto kamer k vydírání. Příběh tak dostává nový rozměr a potvrzuje stoupající trend, kdy je v dnešní možné zpopularizovat a zprofanovat jakékoli téma.

## 4. Analýza seriálu Kauzy z Bostonu

### 4.1 Nanismus

Jedním z fyzických handicapů, který je v *Kauzách z Bostonu* prezentován, je nanismus, jinak také označován jako dwarfismus nebo trpaslictví. Tato růstová porucha, která se vyznačuje tím, že organismus je v důsledku defektu receptorů necitlivý na růstový hormon, ovlivňuje růst kostí do délky a tím i růst a rozměry celého těla.<sup>37</sup>

Je nutné podotknout, že vnímání nanismu i jeho odvozování od tzv. normální tělesné výšky se může značně lišit u různých národů i v různých zeměpisných šířkách: „*To, co je někde ohodnoceno jako nemoc, je jinde považováno za zcela běžné. Příkladem mohou být afričtí trpasličí Pygmejové. Za nanismus lze tedy označit jen odchylku tělesné výšky od průměru v konkrétní oblasti u konkrétního národu a rasy.*“ (redakce uLékaře.cz, 2008).

Herci nejen s tímto fyzickým postižením nacházejí čím dál větší uplatnění ve filmovém světě. Už nejsou zábavným doplňkem freak show nebo cirkusů, jejich postavy nejsou pouhými karikaturami a herecký rozsah se neomezuje na role pohádkových trpaslíků nebo vánočních skřítků. V současné době jsou pravděpodobně nejznámějšími herci s tímto fyzickým postižením Peter Dinklage, který ztvárňuje postavu Tyriona Lannistera v úspěšném seriálu *Game of Thrones* a Warwick Davis, který je znám z filmů s Harry Potterem.

V *Kauzách z Bostonu* se mezi lety 2006–2008 v celkem 18 epizodách objevila postava právničky Bethany Horowitz. Tato postava je ztvárněna herečkou Meredith Eaton (\*1974). Eaton měří na výšku 120 cm a řadí se tak do kategorie lidí trpasličího vzrůstu.

Postava Bethany svůj stav jako postižení nebere, avšak na zmínky o její výšce je značně citlivá. Tím ovšem není umenšen její potenciál jako ženy a právničky, avšak způsobuje, že se s lidmi často dostává do konfliktu. Například když Denny Crane na romantické schůzce, na které se také diváci poprvé seznamují s postavou Bethany Horowitz, položí řečnickou otázku ohledně společné budoucnosti a uklouzne mu slovo

---

<sup>37</sup> Oficiální hranice výšky je podle webové stránky věnující se endokrinnímu systému (Endokrinní systém), 135 cm a u mužů 145 cm.

„skrček“, Bethany se urazí a Dennyho zažaluje. Při schůzce mezi oběma „znepřátelými“ stranami je tak demonstrováno Kelleyho pojetí tématu fyzického postižení:

*Claire Simms: „Než začneme, chci dát do zápisu, že je mi nepříjemné zpovídat liliputánku.“*

*Bethany Horowitz: „Co tím přesně chcete říct?!“*

*Claire Simms: „Nemám to ráda a nechci, aby mi tu protestovaly skupiny za práva menšin. Nemluvte o tom, že máte asi nějaké vážné psychologické problémy, když si klidně vyrazíte na rande s dvaasedmdesátiletým chlapem a ještě navíc s ním.“ [Poukazuje na Dennyho Cranea, který sedí u jednacího stolu.]*

*Bethany Horowitz: „Tak už začněte, vy jedna důro.“*

*Claire Simms: „Dejte do zápisu napadení.“ (D'Elia, 2006)*

Kelley nepřistupuje k lidem s postižením jako k někomu, koho je třeba litovat. Se všemi postavami je jednáno zcela narovinu, bez falešné lítosti. Pokud je nutné je bránit u soudu, pak jsou bráněni, většinou Alanem Shorem, všemi dostupnými prostředky, včetně těch ne zcela legálních. Stejně tak ale dokáže poukázat i na nevalné chování lidí s postižením. Jako příklad, konkrétně u Bethany, lze uvést skutečnost, že si pořídila segway, kterým jezdí k soudu a projíždí s ním i kanceláři s pokřikem: „Pozor! Postižená! Uhněte! Jděte mi z cesty! Postižená!“ (Pressman, 2007)

V rámci působení Bethaniny postavy v seriálu tvůrci používají opakující se „vtip“, který se konkrétně pojí s její výškou. Většinou se jedná o to, že Denny řekne o Bethany něco nevhodného. Buď naráží na její vzrůst, nebo na to, že je to Židovka. Obvykle je u takovýchto situací i Alan, který mu naznačí, že by se měl podívat dolů, kde tedy stojí naštvaná Bethany.

*Alan Shore: „Jak se to vyvíjí s Bethany?“*

*Denny Crane: „Tři rande. Den D se blíží.“*

*Alan Shore: „Nenašvalo ji vidět Gracie Jane ve tvých kalhotách?“<sup>38</sup>*

*Denny Crane: „Netuším. Pr-?“*

---

<sup>38</sup> Denny Crane má v kalhotách vloženou natahovací panenku vyobrazující nepříjemnou moderátorku Gracie Jane, která se objeví vždy, když se dostane mediální pozornosti nějakému soudnímu případu. Je hlasitou kritičkou soudního systému a vždy obviněného již předem odsoudí. Šňůra z této panenky visí z Craneova rozkroku. Panenku si umístil do kalhot, aby tak Gracie Jane ponížil, a protože mu to přišlo trefné vzhledem k tomu, co panenka říká.



*[Alan se tváří rozpačitě.]*

*Denny Crane: „To snad ne.“*

*Alan Shore: „Ale ano.“*

*Denny Crane: „Nelži mi!“*

*Alan Shore: „Čestné slovo.“*

*Denny Crane: „Ne, nepodívám se dolů.“*

*Alan Shore: „Asi musíš.“*

*[Mezi nimi stojí našťavaná Bethany, která zatáhne za šňůru visící z Dennyho kalhot a panenka v jeho rozkroku se rozkřičí: „Vinen, vinen, vinen.“]*

*Bethany Horowitz: „Zásadně nerandím s nechutnejma prasákama.“*

*Alan Shore: „Zase máš problémy.“*

*Denny Crane: „Musím ty ženský koupit vrzavý boty.“ (Bleckner, 2006).*

Kromě Bethany Horowitz se v seriálu krátce objevuje ještě jedna liliputka. Není zmíněno její jméno, avšak má důvěrný vztah s Alanem Shorem.

Alan ji s sebou v osmé epizodě, první řady přivedl na poradu vedení. On byl oblečen jako Santa Claus, ona jako elfí skřítek. Všichni jsou její přítomností udiveni a Shore potvrdí, že ji s sebou přivedl pro zábavu, jelikož téměř nastal čas Vánoc. Značně nervózní je z této návštěvy Tara Wilson, Alanova nová přítelkyně.

*Tara Wilson: „Ne, že bych si tě nějak prověřovala, ale mám přítele, který prý zná tvého starého přítele a ten...“*

*Alan Shore: „Copak?“*

*Tara Wilson: „Ten mu řekl, že jsi kdysi žil s trpaslicí.“*

*Alan Shore: „Dva báječné roky.“*

*Tara Wilson: „Máš snad slabost pro trpaslice?“*

*Alan Shore: „Libí se mi prostě ženy. Nikdy jsi neměla nikoho menšího, než jsi sama?“*

*Tara Wilson: „Obávám se, že právě teď mám.“*

*[Alan poměřuje svou výšku s Tařinou.]*

*Alan Shore: „Budťo se mýlíš nebo začnu žárlit.“ (Szwarc, 2004)*

Přes všechn humor je tato prvotní scéna, ve které se objevuje liliputka, velmi důležitá. Alan s Tarou se v momentu této scény stávají zástupci široké společnosti. Na jedné straně je většina, která považuje liliputy za divné, směšné, postižené nebo se je

snaží příliš nevnímat, a na straně druhé je člověk, zástupce menšiny, která nepovažuje jejich výšku, byť s sebou může přinášet zdravotní komplikace, za problém. V tomto kontextu jim není upíráno něco, co je obvykle u fyzicky postižených lidí cíleně přehlíženo, jelikož to není považováno za potřebu, kterou je nutné naplnit – sexuální potřeby, touhu po partnerovi, po rodinném životě, po naplnění emočních, sexuálních tužeb a romantických představ. Stejně se projevuje i Denny Crane. S Bethany později naváže vztah, lze předpokládat, že i sexuální, a přes počáteční šok (seznámili se přes internetovou seznamovací stránku) v tom nevidí problém. Přes veškerou jejich objektivizaci žen, neslušné chování, sexuální obtěžování (u Cranea by bylo možné konstatovat i jako napadání) se těmto dvěma postavám podařilo podívat se na liliputku jako na plnohodnotnou ženu, které nic nechybí. Navíc Bethany Horowitz je zpodobněna jako dravá a úspěšná právnička.

Jediný problém, který byl ve vztahu k liliputkám v seriálu vyobrazen, byla netaktnost, s jakou se setkávala Bethany.

Nanismus je v tomto případě zpodobňován prostřednictvím dvou postav, které se v seriálu objevují velmi krátce. Přesto lze z jejich postojů a chování vyčíst smíření i spokojenost se svou fyzickou podobou. Bethany to navíc dokáže využít i jako zbraň u soudu.

O stereotypu lze mluvit u liliputky, která se objevila po boku Alana v elfím kostýmu. Alan ji nazývá „skřítkem“, svou „malou pomocnicí“ a explicitně říká, že ji přivedl pro zábavu. Lze se domnívat, že bylo Kelleyho záměrem poučit diváka o možnostech úhlů pohledu, kterým lze hodnotit lidi s fyzickým postižením.

## 4.2 Aspergerův syndrom

Aspergerův syndrom<sup>39</sup> spadá mezi tzv. poruchy autistického spektra.<sup>40</sup> Je to celoživotní neléčitelné dědičné onemocnění, jehož příznaky lze zmírnit terapií. Aspergerův syndrom zahrnuje děti i dospělé do kategorie lidí s omezenými sociálními dovednostmi, jež jsou neobratní v rámci mezilidské interakce a udržují si hluboký zájem o určitý jev či něčím specifickou oblast.

V knize *Aspergerův syndrom* vychází její autor Tony Attwood z poznatků lékařky Lorny Wingové<sup>41</sup>, která na základě svých zjištění vymezila základní klinické příznaky Aspergerova syndromu následovně: nedostatek empatie; jednoduchá, nepřiléhavá a jednostranná interakce; omezená, případně neexistující schopnost navazovat a udržet si přátelství; pedantsky přesná, jednotvárná řeč; nedostatečná neverbální komunikace; hluboký zájem o specifický jev či předměty; nemotornost, nepřirozené pozice (Attwood, 2012, str. 21). Lidé trpící tímto syndromem doslovně chápou vše, co je jim řečeno, je pro ně těžké navázat intimní vztah či se přiměřeně citově projevit. Často selhávají v praktických dovednostech běžného života, avšak naopak dovedou vyniknout ve vysoce specializované práci (Heinzlová, 2011). Pokud není Aspergerův syndrom u jedince rozeznán v dětství nebo v období dospívání, bývá v dospělosti často diagnostikován jako atypická schizofrenie nebo alkoholismus. Příznaky schizofrenie jsou velmi podobné těm u Aspergerova syndromu a alkoholismus může být průvodním příznakem deprese.

Postavy trpící nějakou formou sociální fobie či syndromu jsou ve filmech i seriálech využívány docela často a není to ničím novým. V mnoha případech se objevují v hlavních rolích (Kurchak, 2016). Jako příklad lze uvést klasickou slavnou roli Raymonda Babbitta, které se zhostil Dustin Hoffman (*Rain Man* 1988); Mika Hughese v roli geniálního autisty Simona (*Mercury* 1998); Mary McDonnell, která se mezi lety 2008–2009 objevila v roli Dr. Virginie Dixon, specialistky na kardio a hrudní chirurgii, v seriálu *Chirurgové* (*Grey's Anatomy* 2005–); Max Burkholder v roli

---

<sup>39</sup> Autorem první diagnózy byl dětský lékař z Vídně Hans Asperger. Ten ve své disertační práci z roku 1944 popsal čtyři chlapce, kteří se vymykali standartnímu profilu jejich vrstevníků z hlediska sociálních, jazykových a kognitivních dovedností. Tehdy jejich stav označil za „autistickou psychopatii“ a považoval ji za druh poruchy osobnosti. Termín „Aspergerův syndrom“ poprvé použila Lorna Wingová v odborné publikaci v roce 1981 (Attwood, 2012, str. 20).

<sup>40</sup> **Poruchy autistického spektra**, někdy také pervazivní vývojové poruchy patří k nejzávažnějším poruchám dětského mentálního vývoje. Spektrum představuje skupinu specifických odchylek ve vývoji, které se vyskytují u každého jedince s poruchou autistického spektra v různé míře a intenzitě a zároveň v různé míře ovlivňují fungování člověka v životě (Knotová, 2011).

<sup>41</sup> Britská lékařka, která se významně zasloužila o rozšíření poznatků z psychopatologie poruch autistického spektra; v roce 1981 zavádí pojem Aspergerův syndrom a popisuje také tzv. „Triádu symptomů“. Sepsala také řadu odborných publikací a příruček pro rodiče dětí s PAS (Dostál, 2009).

Maxe Bravermana (*Parenthood/Famílie* 2010–2015); slavná forenzní antropoložka Dr. Temperance Brennan, přezdívaná Kůstka, jejíž role se zhostila herečka Emily Deschanel (*Bones/Sběratelé kostí* 2005–), detektiva Adriana Monka ze seriálu *Můj přítel Monk*, který je spojen s hercem Tonym Shalhoubem (*Monk* 2002–2009) a v poslední době, zřejmě nejslavnější, je i role Jima Parsonse jako Dr. Sheldona Coopera (Heinzlová, 2011) v seriálu *Teorie velkého třesku* (*The Big Bang Theory* 2007–).

Stejným syndromem trpí i seriálová postava Jerry Espenson, právník u Crane, Pool & Schmidt. Rolí tohoto právníka ztvárnil herec Christian Clemenson. Celkově se tato postava mezi léty 2005–2008 objevila v padesáti epizodách.

Jerryemu je v práci přezdíváno „Ruce“, jelikož má své dlaně vždy přitisknuty na svých stehnech. Taktéž vykazuje příznaky tzv. Tourettova syndromu,<sup>42</sup> které jej v očích jeho spolupracovníků i cizích lidí činí ještě více zvláštním. Kromě držení rukou na stehnech má Jerry Espenson obvykle značně strohé vystupování a monotónní mluvu. Avšak to je narušováno jeho mnoha tiky, kdy často poskakuje, točí se dokola, není schopen udržet oční kontakt, vrčí, mlaská, pobrukuje si, vykřikuje různá (nevulgární) slova apod. Mnohé z toho se děje ve chvílích, kdy je nervózní nebo pod tlakem.

Přes všechny tyto překážky byl Jerry Espenson schopen bez problému vystudovat Harvardovu univerzitu, na které se mu podařilo získat titul doktora práv a titul MBA. Stal se expertem (nejen) na finanční právo a v Crane, Pool & Schmidt je považován za finančního génia.

I přes jistý dojem stydlivosti a nejistoty, který vyvolává u lidí ve svém okolí, Jerry věří ve své schopnosti a dovednosti a cítí se sebevědomě, pokud jde o jeho vlastní inteligenci a pracovní uplatnění. Čím si ale není jistý, je právě jeho sociální působení a to, jaký obecně vzbuzuje dojem. Toto tvrzení podporuje i jeho rozhovor s Alanem Shorem, který si v průběhu seriálu s Jerryem vybuduje hluboké přátelství.

*Jerry Espenson: „Brzy se sejdou, aby hlasovali, kdo se tento rok stane společníkem.*

*Bude to už potřetí, co se o to snažím. Ehm, naposledy.“*

*Alan Shore: „Rozumím.“*

---

<sup>42</sup> Příznaky **Tourettova syndromu** se dělí do tří kategorií: pohybové, vokální a behaviorální. Pohybové příznaky se vyznačují opakovanými bezděčnými pohyby, přičemž k běžně se vyskytujícím tikům patří i rychlé mrkání, záškuby ve tváři, krčení ramen, trhané pohyby hlavou, pažemi či nohama. Někdy se rozvinou v kombinované pohybové tiky, například skákání nebo šubání. Vokální tiky znamenají, že jedinec nekontrolovatelně a zcela nepředvídatelně vyluzuje zvuky, připomínající odkašlávání, chrochtání, frkání; objevují se i imitace zvuků zvířat, například štěkání neb křik připomínající opice (Attwood, 2012, str.106-107).

*Jerry Espenson: „Říkal jsem si, že bys mi možná mohl říct, jak jsem na tom. Ty tady znáš ty správné lidi a já, no, tu neznám nikoho.“*

*Alan Shore: „Jerry, ty jsi vynikající právník.“*

*Jerry Espenson: „To jsem. Vytvořil jsem si graf, který dokazuje, že moje účast je klíčovou proměnnou ve všech případech, které firma v poslední době vyhrála. Bingo! Byl to můj průzkum, který byl určujícím faktorem našeho vítězství v případě Simmons vs Orago Oil. A to nemluvím o dalších 252 vyhraných sporech. Vše díky mým průzkumům! Bingo! Ale, přesto bych rád věděl, jestli si jsou starší společníci vědomi mého přínosu.“*

*Alan Shore: „Jerry, ty moc dobře víš, jak nesmírné zalíbení mám ve své vlastní inteligenci. Přesto si myslím, že jsi chytřejší, než já.“*

*Jerry Espenson: „To jsem.“*

*Alan Shore: „Zkusím se tu trochu poptat.“ (Antonio, 2006).*

Jerry Espenson v rámci seriálu prochází velmi zajímavým osobnostním vývojem. Od nenápadného nesmělého konzultanta až po muže, který je schopen sebevědomě stanout u soudu, pozvat ženu, která se mu líbí, na romantickou schůzku a intimně se sblížit.

Ve společnosti obecně panuje pocit, že lidé trpící Aspergerovým syndromem mají omezené citění. Tato představa převládá nejvíce proto, že tito lidé nejsou schopni své emoce správně vyjádřit nebo je nemohou vyjádřit tak, jak by sami chtěli a tak jsou svým okolím vnímáni jako chladní. To ovšem neznamená, že jsou emocionálně zakrslí či že city vůbec nemají.

Zpočátku není divákům, ale ani ostatním postavám, známo, že Jerry Espenson trpí Aspergerovým syndromem. To je zjištěno právě až v momentě, kdy se Espenson v epizodě „Ten s rakovinou může“ (Antonio, 2006) zhroutlí poté, co je mu už potřetí upřeno stát se partnerem ve firmě a vyhrožuje nožem své nadřízené, Schirley Schmidt. Jeho diagnóza se později stala Alanovým argumentem u soudu – Jerry byl po celý svůj život diskriminován na základě postižení, byť mu nebylo oficiálně diagnostikováno. Jeho „podivnost“ determinovala jeho pracovní osud ve společnosti a tím pádem byl obětí diskriminace.<sup>43</sup> Jerry je nakonec zproštěn obvinění, ale jeho pracovní poměr v Crane, Pool & Schmidt je ukončen. Později se ale do seriálu vrátí.

---

<sup>43</sup> Zdravotní postižení bylo uznáno jako legitimní předmět antidiskriminačního práva teprve nedávno: „Až do posledního desetiletí dvacátého století bylo postižení považováno nanejvýš za záležitost vnitrostátní pomoci

Kromě Jerryho Espensona se v seriálu objeví i ženská postava, která má také diagnostikovaný Aspergerův syndrom, jménem Leigh Swift. Této menší role (2007–2008) se ujala herečka Mary Gross.

Leigh Swift se poprvé objevila v šesté epizodě čtvrté řady. Divákům není známa její minulost, současný styl života či zaměstnání. Leigh také drží dlaně rukou přitisknuté na svých stehnech, má různé tiky a vydává podivné zvuky. Seznamují se s ní až v momentě, kdy u Crane, Pool & Schmidt vyhledá právní pomoc kvůli únosu jejího partnera.

*Leigh Swift: „Jmenuje se Gebrauchskasten. Byl násilně odvečen proti své vůli. Hrubou silou.“*

*Jerry Espenson: „A už jste to hlásila na policii?“*

*Leigh Swift: „Oh, ta se chová přehlíživě. Myslím, že ho diskriminují kvůli Gebrauchskastenově etnickému původu.“*

*Jerry Espenson: „Velmi pochybuji, že by ignorovali únos.“ (Stoltz, 2007).*

Poté Leigh Swift vytáhne ze své kabelky fotografii svého milého. Na fotografii je budka. Slečna Swift posléze vysvětlí, že „Gebrauchskasten“ znamená v německém jazyce slovo „budka“.<sup>44</sup> Leigh kromě Aspergerova syndromu trpí i tzv. objektofilii: „Objektofilie je typ neosexuality, poukazující na moderní trend ubývající mezilidské důvěrnosti. Je to obranný mechanismus, kompenzace nedostatku lidské náklonnosti, to známe všichni.“ (Stoltz, 2007).<sup>45</sup>

Výše uvedené shrnutí, které bylo použito v seriálu, není zcela přesné. Lidí „trpících“ objektofilii není mnoho, a proto se jen málo profesionálů zajímá o tuto oblast lidské sexuality. Je důležité uvést, že objektofilové nejsou fetišisté. Jejich touhy nejsou fixovány na přítomnost daného objektu, aby tak mohlo být dosaženo sexuálního vyvrcholení. Objektofilové si k vybrané věci vytváří hluboké emocionální pouto a daný objekt považují za rovnocenného partnera (Objectum-Sexuality Internationale, 2013). Proto je pro Leigh tolik důležité, aby jí byla vrácena její budka, byť je za to zesměšňována. Bohužel pro slečnu Swift je budka zničena a při předávání „ostatků“ Jerry navrhone, zda by

---

*prostřednictvím sociálního zabezpečení anebo, pokud se dalo prokázat zavinění, práva občanskoprávních deliktů. V oblasti zaměstnanosti jediné opatření zavádělo ‚zvláštní ochranu‘ pro postižené. Zákon o (zaměstnání) postižených osob z roku 1944 požadoval po zaměstnavatelích s větším počtem zaměstnanců, aby zaměstnávali stanovené kvóty osob zaregistrovaných jako zdravotně postižené, a tyto kvóty byly vynutitelné trestními postihy. [...] Teprve v roce 1995, po celých šestnácti neúspěšných pokusech, se zákon o diskriminaci zdravotně postižených konečně dostal do sbírek.“ (Fredman, 2007, str. 57).*

<sup>44</sup> Překlad v rámci seriálu Kauzy z Bostonu.

<sup>45</sup> Vysvětlení objektofilie v rámci seriálu.

Leigh mohla zvážít vyhledání odborné pomoci, která by jí mohla pomoci znovu naučit se důvěřovat lidem. Sám se přitom přiznává, že jistou dobu žil s nafukovací pannou.

*Leigh Swift: „Aspoň měla nějaký obličej.“*

*Jerry Espenson: „Ano. Víc než obličej. Vymyslel jsem jí osobnost, smysl pro humor.*

*Někdy jsem s ní dokonce diskutoval i o politice.“ (Stoltz, 2007).*

Jerryho citlivá promluva se na první pohled Leigh nijak nedotkne, jelikož z obav o svůj stav po ztrátě milovaného objektu odchází s Jerryho rádiobudíkem. Následně se vrací a projeví zájem trávit s Jerryem čas a odhodlá se pozvat jej na schůzku.

Jerry s Leigh naváže vztah, ale je nervózní z aspektů, které s sebou taková mezilidská interakce provází, jako například první polibek. Vzhledem k Aspergerově syndromu se Jerry do té doby se ženou intimně nesblížil. Jeho nezkušenost jej vystavuje situacím, ve kterých je nejistý a pod tlakem. Tyto situace jsou o to komplikovanější tím, že je sdílí s podobně nezkušenou ženou, která se i při náznaku problémů uchyluje zpět k neživým objektům, k nimž si vypěstovala citový vztah. A takto i jejich vztah skončí úplně. Leigh v polovině čtvrté série Jerryho prostřednictvím dopisu opouští kvůli iPhoneu.

Jerryemu se v průběhu seriálu nakonec podaří dopracovat se na společníka firmy a jeho seriálová postava jako taková se stává výraznou a důležitou. Dle názoru autorky práce lze v tomto případě zobrazení Aspergerova syndromu označit z části za edukativní. Z toho, jak tvůrci postavu Espensona pojali, je možné dovodit, že chtěli své obecnstvo poučit. Do seriálu zakomponovali i scénu, ve které jasně vysvětlují, co to je Aspergerův syndrom a prostřednictvím psychiatra upozornili na to, že mnozí lidé, kteří touto poruchou trpí, o tom nemusí vědět. Je ovšem nutné zmínit, že ani pracovní úspěchy, kterých Jerry dostáhl, jej pomyslně neochrání před posměšky a špičkováním kolegů i nadřízených.

Vzhledem k vývoji postavy nelze pochybovat, že v případě Jerryho je jeho jinakost v podobě Aspergerova syndromu determinujícím faktorem jeho identity, chování a chování ostatních lidí k němu. V rámci seriálu je možné označit mediální reprezentaci této úzké skupiny lidí, kterou reprezentují pouze dvě postavy trpící syndromem, za jednotnou. Problematické ale jsou jejich společenské návyky, které je staví do pozice outsiderů, jež jsou vysmíváni, ignorováni, ponižováni, nedostává se jim uznání a respektu atp. Dle názoru autorky toto platí, i když to vztáhneme obecně na lidi trpícími různými druhy autismu (a v různém stádiu). Často jsou reprezentováni jako „ti divní, ale geniální“.

Výjimkou z tohoto tvrzení může být fakt, že po definitivním odchodu Leigh poté, co s Jerryem ukončí vztah, nevíme, jak se její postava dále vyvíjí. U Jerryho dochází ke stále většímu zlepšování jeho interakcí s lidmi a pokouší se navázat vztahy se ženami.

### 4.3 Heteronormativita, maskulinita, homosexualita

V oblasti maskulinity a homosexuality se v rámci tohoto seriálu bude autorka zabývat třemi konkrétními postavami. Jsou to Denny Crane, na pozici jmenného partnera firmy; Alan Shore, na pozici obhájce, a Bradley Chase, taktéž na pozici obhájce, který se v průběhu seriálu stane ve firmě společníkem.

Vztah těchto tří mužů není vyrovnaný ani v pracovním, ani ve společenském životě a jejich povahy, byť jsou v lecčem podobné, lze nazvat protikladnými. Kelley u postav Cranea a Shorea přidal navrch i rozdílnost v politických názorech, které je tak neustále staví do opozice.

Denny Crane je zapřisáhlý republikán, který je proti potratům, pro držení zbraní, nemá rád homosexuály, demokraty, Číňany a vesměs všechny, kteří se postaví proti armádě, USA a prezidentovi. Je tvrdohlavý, arogantní, elitářský, ješitný, soutěživý egoista, který sexuálně obtěžuje ženy na každém svém kroku. Ženy jsou pro něj objekty hodné obdivu z hlediska fyzické krásy a prostředkem k ukojení jeho sexuálních tužeb. Zakládá si na všeobecném vlivu i na autoritě u svých podřízených a je pyšný na svou právnickou kariéru, jelikož v době své největší slávy byl skutečně obdivován všemi. Mezi mnoha jinými je příkladem tohoto vlivu např. komentář reverenda Ala Sharptona, ke kterému jde Shore požádat o pomoc, když si neví rady s přiděleným případem: „Každý má jméno, synu. To vaše mě vůbec nezajímá. Máte pět minut, protože znáte jeho.“ (Szwarc, 2004).

Crane lpí na tom, že jeho jméno je na dveřích a také lpí na vzpomínkách, kdy jeho jméno mělo značnou váhu. Zároveň si libuje ve své samolibosti, takže doslova kudy chodí, opakuje své jméno: Denny Crane! Dále vlastní i povlečení, na kterém je vyšito celé jeho jméno, šatnu s tapetami, na kterých je jeho obličej, a plyšového medvídka, který při stisknutí vyslovuje jeho jméno. Pro urážku nebo nevhodný komentář na vzhled, názor nebo povahu jakéhokoliv člověka nejde daleko, což bývá jeden z hlavních důvodů, proč se před soudem objevuje jako obžalovaný.



Denny Crane nesnáší prohru jak v pracovním, tak i osobním životě. Tvrdí o sobě, že nikdy neprohrál případ a jeho rekord je 6 043:0. O tomto stavu se ale dá silně polemizovat. Mezi jeho motta, kromě jeho vlastního jména, patří: „*Nikdy neporažen!*“ a „*Vždy připraven!*“.

Avšak mezi jeho tzv. osobní prohry patří vztah se jmennou partnerkou firmy, Shirley Schmidt.<sup>46</sup> Je to prohra, se kterou se nikdy nevyrovnal. V níže uvedené ukázce z rozhovoru mezi Dennym a Shirley je patrné i to, jak o sobě Denny smýšlí.

*Denny Crane: „Opustila jsi mě, Shirley. Dennyho Cranea ženy neopouštějí.*

*Navíc kvůli úředníkovi!“*

*Shirley Schmidt: „Ten úředník byl ministr obrany.“*

*Denny Crane: „To je mi jedno! Já mám image. Vlastně se dá říct, že já jsem jedna velká image.“ (Liddi-Brown, 2005).*

Přesto všechno dokáže být Denny Crane citlivý, mnohdy i dobrosrdečný muž, který stojí za svými názory a svými principy, avšak jeho chování je značně neurvalé a míra základní slušnosti, taktu a morálky diskutabilní.

Alan Shore se naopak kloní na stranu demokratů. Je to samolibý, drzý, zákeřný a egoistický muž, který neuznává autority a oplývá smyslem pro svou verzi spravedlnosti. Odmítá hájit klienty, kteří jsou obviněni např. z násilí na dítěti, ale vždy se postaví za utlačované a chudé a je ochoten je hájit všemi myslitelnými způsoby. Popřípadě případ vezme, pokud je dostatečně bizarní. V tom jsou si s Dennym podobní, avšak Denny k tomu využívá značně neortodoxní metody. Například jednomu klientovi, který mu byl přidělen státem, prostřelil obě kolena, poté co mu přiznal, že znásilnil a zabil třináctiletou dívku (Cragg, 2005). Alan Shore je také citlivý beznadějný romantik. Což mu ale nebrání v téměř stejném chování k ženám, jaké provozuje Crane. Míra jeho sexistických narážek a návrhů je značně vysoká, přesto jsou k němu ale ženy přitahovány. On ale má na druhou stranu problém vytvořit si hlubší citové pouto k ženě: „*Ve vztahu trvám na jedné věci, že zůstanu absolutně sám.*“ (Haid, 2004). Na jeho citový vývoj mělo bezpochyby vliv to, že byl ve svých čtrnácti letech sexuálně zneužit přítelkyní své matky. I jeho verze samoty jako takové je jiná, než jak je vnímána obecně. Dennymu se svěřil, že oceňuje samotu,

---

<sup>46</sup> Postava Shirley Schmidt se poprvé objevuje v 11 epizodě první řady seriálu. Schmidt a Crane spolu kdysi tvořili pár, který se ale později rozpadl a Crane se s tím nedokázal vyrovnat ani po 25 letech a pěti manželstvích.

ale má rád, když u toho někdo je. Alanova snaha nevázat se se projevuje i ve způsobu jeho života – prodal všechn svůj nemovitý majetek a nastěhoval se do hotelu.

Shorova neúcta k autoritám není limitována na nikoho – ani na kolegy, na nadřízené, soudce, dokonce ani na soudce Nejvyššího soudu. Toto chování lze ilustrovat na jeho prvním setkání se Schirley Schmidt na pánských záchodech:

*Shirley Schmidt: „Omlouvám se za vyrušení. Jedna z našich asistentek nás zažalovala a mimo jiné uvádí, že muži tu mají mnohem lepší vybavení.“*

*Alan Shore: „Takže vy jste Shirley Schmidtová z Crane, Pool a...“*

*Shirley Schmidt: „Schmidtová.“*

*Alan Shore: „Alan Shore, těší mě.“*

*Shirley Schmidt: „Jistě si tu ruku napřed hodláte umýt.“*

*Alan Shore: „Není třeba, mám extrémně čistý penis.“ (Liddi-Brown, 2005).*

Oproti těmto dvěma se postava Bradleyho Chase zdá téměř bez charakterové vady. Je to hrdý muž, bývalý příslušník jednotek námořnictva Spojených států amerických, který zastává konzervativní hodnoty, chová se slušně k ženám a respektuje své spolupracovníky a obecně lidi kolem sebe. Je pyšný na to, kým je, a promítá to i do svého chování. Zároveň ale má prezíravou povahu, je podezřívavý, soutěživý, arogantní, povýšený a jeho konzervativní vidění světa může být důvodem k tomu, že jej divák bude mít za mírně pokřivené, alespoň v kontextu 21. století.

Denny s Alanem mají mezi sebou silné přátelské pouto. V dnešní době by bylo možné nazvat jejich vztah pojmem „bromance“.<sup>47</sup> Každý díl seriálu je zakončen tzv. balkónovou scénou. Tato scéna je jejich „speciální chvílkou“. Pijí skotskou, kouří drahé doutníky a přemítají o životě, o svých klientech, případech, o ženách a o životě. Svě významné přátelství upevňují jízdou na ryby, chozením na večere a občasným přespaním. Alan také doprovází Dennyho na všechna nutná lékařská vyšetření, jelikož se u něj začínají projevovat příznaky Alzheimerova.

Na základě této diagnózy se snaží Denny přimět Alana, aby když se bude blížit jeho konec, jej nenechal zemřít v nemocnici, ale zastřelil jej. Alan je zprvu proti, ale postupem času, z lásky k příteli, ho ujistí, že to udělá.

---

<sup>47</sup> Bromance označuje velmi silné homosociální pouto mezi dvěma muži. Tento vztah je založen na hluboké emocionální intimitě, která přesahuje obvykle uzavíraná přátelství, bez sexuálního podtextu.

Své přátelství tito dva právníci nakonec završí svatbou. Jelikož se Dennymu začíná zdraví zhoršovat a chce vládu Spojených států amerických trochu podvést, nabídne Alanovi, aby si jej vzal. Odůvodňuje to tím, že bude mít možnost za něj rozhodovat v lékařských záležitostech, když nebude při vědomí, a nebude nutné platit darovací daň za majetek, protože jej bude moci Alanovi, jako svému manželovi, odkázat.

Brad Alanovi a Dennymu toto pouto z části závidí. On sám vnímá každého muže jako soka. Obzvláště Alan je pro něj rivalem v pracovním i v milostném životě. Brad se ze svého úhlu pohledu považuje za velmi dobrou partii a předpokládá, že je tak vnímán i ženami. Nedokáže proto pochopit, že je jeho mužnost ohrožována přítomností Alana Shora. S těmito obavami se svěřil i své seriálové kolegyni a kamarádce: „*Má zpláclej zadek a ubohý tělo, nechápu, proč ho chtěj ženský radši než mě.*“ (Szwarc, 2004).

Tyto tři postavy se značně rozcházejí ve svém vnímání homosexuality, maskulinity, vztahů mezi muži a ženami atp. a proto jsou předmětem této analýzy.

Bradovo vnímání muže jako mužného jedince je podmíněno jeho vzhledem a hodnotami. On sám je předobrazem svých myšlenek a názorů. Například na maškarní bály či oslavy svátku Halloween se obléká buď za vojáka, kovboje nebo robota. Proto jej tak mate, když má Alan Shore u žen úspěch. Snaží se jej pokořit skrze různé sázky, které ale nakonec končí Bradovou prohrou, takže jeho ego trpí tím víc.

Podobně jej znervózňují i příliš sexuálně emancipované ženy. Když ke konci první série dostane jeho kolegyně Sally Heep výpověď, naznačí ji, že by to mohlo být i kvůli jejím vztahům na pracovišti. Sally jednou strávila noc s Bradem a pak měla romantický vztah s Alanem. Podobně reagoval, když zjistil, že není jediný, kdo s kolegyní Denise Bauer praktikuje „přátelství s výhodami“.

V Bradových očích by žena měla být pokornější a nebyť tolik dravá jako muži, jelikož muž je lovec, ten co dobývá. Žena by se měla nechat dobýt.

Jeho názor na rozdělení rolí muže a ženy je trefně ilustrován ve třetí řadě seriálu, kdy je s Denise, která čeká jeho dítě, u terapeutky:

*Denise Bauer: „V podstatě myslím, že se k sobě nehodíme. Ani jako pár, ani jako partneři.*

*Tedy jako dva rovnocenní partneři. Pokud bychom měli být spolu, tak on by určitě trval na tom, abych odešla z práce a zůstala doma s dítětem.“*

*Terapeutka: „Je to tak, Brade?“*

*Brad Chase: „Ano.“*

*Terapeutka: „Vy si myslíte, že žena nemůže mít dítě i kariéru?“*

*Brad Chase: „Může? To určitě. Měla by? Naprosto ne.“*

*Denise Bauer: „Tak, takovýhle život mi nabízí.“*

*Brad Chase: „Denise, budeš mít dítě a dítě je na prvním místě. Tečka. I kdybys měla chuť, ta práce by tě zničila. A o čem se tu bavíme? Budeš doma vychovávat dítě a až vyroste, vrátíš se do práce.“*

*[Terapeutka i Denise nevěřičně zírají na Brada.]*

*Brad Chase: „No tak moment, nedívejte se na mě takhle! Matky chtějí zůstat doma! To společnost na ně tlačí, aby se chovaly feministicky a nebyly doma. A co udělají? Vráti se zpátky do kanceláří, a jak jsem řekl, to je zničí. S Denise to bude stejné. Já ji nežádám, aby udělala něco, co by sama nechtěla. Tohle víme oba, a pokud jste skutečně dobrá terapeutka, víte to taky.“*

*Terapeutka: „Takže představa zcela vyrovnaného partnerství?“*

*Brad Chase: „Ona vybírá tapety a já auto.“*

*Terapeutka: „A domov?“*

*Brad Chase: „Já sekám trávník, ona vaří.“*

*Terapeutka: „Co sex?“*

*Brad Chase: „Já jsem manžel, ona je manželka.“ (Pressman, 2007).*

Značně odlišný přístup má Alan Shore. Jemu se líbí mocné ženy, rád je zkouší dobývat, byť jeho způsob spočívá v tom, že jim okamžitě nabídne sex. Spoléhá na svůj šarm, výřečnost i peníze. Proto, když je v baru před Tarou napaden, zaplatí několika mužům, aby se prali místo něj.

Později je obviněn ze spiknutí za účelem ublížení na zdraví a Alan při své závěrečné řeči přiznává, že neuposlechl ten pradávný primitivní pud – jít se bít. Neprobudil se v něm válečník, který měl získat zpět svou čest, zvláště před ženou, do které je zamilován. Je otázka, nakolik byla jeho řeč upřímná a nakolik v tom hrála roli snaha usmířit si rozzlobenou přítelkyni.

Denny Crane se v této části dá charakterizovat jen okrajově. Pro něj jsou ženy trofejemi, něčím, co je třeba obdivovat a dobývat. Dle jeho názoru ženy existují pro mužovu potěchu, pro to, aby byl muž milován.

Ve své podstatě jsou zde divákovi předestřeny možnosti, jak nahlížet na role muže a ženy v rámci partnerského vztahu, práce i společenského života. Zatímco jeden

předpokládá v jistém ohledu submisivitu, druhý vyhledává nezávislost a rovnocenné partnerství. Je nutno podotknout, že podobný náhled jako má Brad, na to, jak by měla žena zvládat rodinný a pracovní život, ještě stále má větší část současné společnosti.

Tato trojice dále poskytuje tři různé úhly pohledu na homosexualitu a to jak ženskou, tak i mužskou. Kromě homosexuality se v *Kauzách z Bostonu* objevuje i tzv. cross-dressing.<sup>48</sup>

Cross-dresseři jsou v tomto seriálu reprezentováni dvěma významnými postavami. Tím prvním je Gil Fernald, muž, který ve svém volnu pracuje jako Santa Claus v obchodním domě, a Clarence Bell, muž, kterému převlékání za ženu dodává chybějící sebevědomí. Pro následnou ilustraci homofobie, diskriminace vnímání homosexuálů, jako plnohodnotných členů společnosti, vybrala autorka postavu Gila.

Pan Fernald přišel hledat pomoc právníka kvůli nezákonné výpovědi z místa Santy Clause poté, co jednomu chlapci přiznal, že nosí ženské šaty. Případu se chce ujmout Denny, avšak když zjistí, že jde o muže, jež se převléká za ženu a je to navíc homosexuál, chce z přijetí případu vycouvat.

*Denny Crane: „Ukázalo se, že ten můj Santa Claus je převlíkající se úchyl. To se hodí k tobě.“*

*Alan Shore: „Rozhodně se ke mně hodí, Denny, ale bohužel, už mám plno.“*

*Denny Crane: „Alane, s těmahle věcmi mám vždycky trochu problém.“*

*Alan Shore: „Jsi homofobik?“*

*Denny Crane: „Nejsem!“*

*Alan Shore: „Tak o co jde?“*

*Denny Crane: „O tátu. Občas nosil sukni. Teda říkal tomu kilt a zpíval si skotský písničky, ale my jsme věděli. Prosím tě, slyšení je ve dvě hodiny.“ (Szwarc, 2004).*

U Dennyho není takové chování ničím překvapivým. Například když mu jeho přítel z mládí, tříhvězdičkový generál, přizná, že je homosexuál a chce zažalovat vládu Spojených států, Denny se urazí a odmítne s ním mluvit. Později se Alanovi přizná, že je homofobní a nemá rád gaye.

---

<sup>48</sup> „Cross-dresseři (také označováni jako transvestité – tento termín je dnes jako původně psychiatrická kategorie odmítán) – ti, kteří se oblékají jako opačný gender.“ (Fafejta, 2004. str. 49)

Alan případ převezme, a jelikož je to předmět jeho další sázky s Bradem, zajde Brad za soudní úřednicí a požádá ji, aby případ přidělila konkrétnímu soudci. Tento soudce je ale zcela proti gayům a chce případ okamžitě zamítnout.

*Soudce: „Homo-sexuál?! Tak to dneska chodí? Santu Clause v obchodních domech představují homo-sexuálové?“*

*Alan Shore: „Homosexuál je jedno slovo, ctihodnosti. Víte co, budeme radši říkat gay.“*

*Právník protistrany: „Říkejme transvestita, protože to byl pravý důvod proč-“*

*Alan Shore: „Jestli jde o pravidla oblékání, můj klient slibuje, že se podřídí-“*

*Soudce: „Homosexuální transvestita?! A vy chcete, aby na jeho klíně seděly děti?!“*

*Právník protistrany: „Přesně tak.“*

*Alan Shore: „Páni.“*

[...]

*Soudce: „Rozhodně neposadím nevinné dítě na klín nepřirozenému Santa Clausovi, který se obléká do ženských šatů. Dávná tradice Vánoc je posvátná tradice, možná že jde o naše vůbec nejposvátnější tradice.“ (Szwarc, 2004).*

Soudce poté návrh na předběžné opatření zamítá a Alan jej musí přemluvit, aby si alespoň Gila vyslechl. Brad všemu s pobavením přihlíží a neuvědomuje si, že jen kvůli jeho zásahu byl tento případ poslán před soudce, který má velmi silné předsudky vůči gayům. Dal tak všanc mimo Gilovi práce i jeho důstojnost, sebeúctu a respekt.

Ve Spojených státech amerických nebyla, v době natáčení seriálu, platná žádná právní ochrana, která by zabránila diskriminaci na základě sexuální orientace nebo genderové identity v zaměstnání. Prezident Bill Clinton vydal jen několik nařízení,<sup>49</sup> která garantovala právní ochranu zaměstnancům federální vlády. Až Barack Obama, podpořen Komisí pro rovné příležitosti v pracovně právních vztazích, v roce 2010 rozhodl o tom, že osoby jiné genderové identity budou spadat do diskriminací ohrožených skupin. A v roce 2015 došlo ke změně v Zákoně o ochraně občanských práv, která tak zakazovala diskriminaci na základě sexuální orientace.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Sekce 3.1 písmeno C a D prezidentského nařízení 12968/1995 o přístupu k utajovaným informacím. Prezidentské nařízení 13087/1998, kterým se mění prezidentské nařízení 11478/1969 o rovných pracovních příležitostech ve federální vládě a prezidentské nařízení 11246/1965 o rovných pracovních příležitostech.

<sup>50</sup> Prezidentské nařízení 13672/2015, kterým se mění prezidentské nařízení 11246/1965 zakazující diskriminace na základě sexuální orientace a genderové identity.

Gil Fernald tedy není téměř nijak právně chráněn, což ve finále prokáže i způsob, jakým Alan případ vyhraje. Alan přiměje reverenda Ala Sharptona, místní mediální hvězdu, aby do případu zasáhl. Do soudní síně pozve novináře, reverend pronese plamenný projev o tom, že je nutné zbavit se předsudků vůči gayům. V konečném efektu působí jeho vystoupení v soudní síni jako deus ex machina. Všichni přítomní homofobové se zastyděli, celé „vystoupení“ bylo zachyceno na kamery a diktafony novinářů a soudci v podstatě nezbylo nic jiného, než vrátit Gilovi práci Santy Clause.

O jasné právní nerovnosti zde svědčí to, že rozumného, nediskriminujícího rozsudku nebylo dosaženo skrze právní argumenty a legislativu, která by chránila práva všech svých občanů, ale na základě obavy ze špatného mediálního obrazu amerického soudnictví.

Přestože je LGBT komunita ve větší míře prezentována jako oběť neférového systému a společenského útlaku, v posledním díle páté (a poslední) řady se zástupci této skupiny staví na stranu žalobců a snaží se zabránit sňatku mezi Alanem a Dennym. Cítí se dotčeni, že jejich právo na sňatek mezi lidmi stejného pohlaví, o které tak dlouho bojovali, je zneužito k tomu, aby se dva bohatí heterosexuální muži vyhnuli placení daní. Právní zástupce žalující strany argumentuje tím, že jsou otevřeně heterosexuální a z instituce manželství mají legraci.

*Alan Shore: „Tvrdit, že se nemůžeme vzít, protože spolu nebudeme mít sex, je stejně absurdní a bigotní jako zákaz manželství na základě toho, s kým člověk sex mít chce.“* (D'Elia, 2008).

I tyto argumenty se ale zdají být trochu krátkozraké, jelikož zajištění majetku bylo a je důležité pro přežití člověka. I předem smluvená manželství se dříve uzavírala hlavně kvůli socio-ekonomickým důvodům. A nelze i přehlížet tzv. zlatokopy a zlatokopky – muže a ženy, kteří cíleně vyhledávají finančně zajištěné protějšky, aby se tak sami majetkově zajistili.

Soud nakonec dá za pravdu Alanovi a Dennymu a umožní jim uzavřít sňatek. V řeči, kterou soudkyně pronáší před vynesením rozsudku, konkrétně uvádí, že se lidé berou z různých důvodů a ne každý je spojen s romantickou nákloností a vláda nemá právo zakročít a zjišťovat, jaké pohnutky přivedly svatebčany před oltář.

Je paradoxní, že Dennymu nedělá žádné potíže oženit se s mužem, avšak jakákoli (z jeho pohledu) přehnaná mužská náklonost je úchylná. Když se na dovolené v Kanadě

ráno probudil s Alanem v jedné posteli, nesl to velmi nelibě a zapřísáhl Alana, že o tom nesmí nikomu povědět (Listo, 2005). Stejně jako když upadl do bezvědomí kvůli požití příliš velkého množství léků a Alan mu poskytl dýchání z úst do úst (Listo, 2008).

Nutno podotknout, že od chvíle, kdy si k němu Alan lehl do postele, protože se ve tmě bál, spolu spávali v jedné posteli docela často a dýchání z úst do úst zachránilo Dennymu život.

Jedním z dalších pohledů na homosexualitu, který stále přetrvává v současné společnosti a který je prezentován v tomto seriálu, je pohlížení na homosexualitu jako na nemoc.

Soudce Clarke Brown známý svým patriotismem, předsudky vůči homosexuálům a osobními problémy vzhledem k soužití s matkou, přestože už mu je 70 let, přichází za Dennyem kvůli podání žaloby na církevní léčebný ústav, který jej měl vyléčit z homosexuality.

*Soudce Brown: „Před osmnácti měsíci mi objevili PKSP. Poslali mě do léčebného zařízení, kde mi slíbili, že mě vyléčí. Stálo to čtyřicet tisíc a nejsem vyléčen.“*

*Denny Crane: „Oh, tak to je mi líto. Co je PPSP?“*

*Soudce Brown: „Přitažlivost ke stejnému pohlaví.“*

*Denny Crane: „Prosím?“*

*Soudce Brown: „Jedná se o poruchu, při níž si člověk myslí, že je přitahován stejným pohlavím.“*

*Denny Crane: „Prosím?“*

*Soudce Brown: „Znamená to, že člověk začne být silně přesvědčen o tom, že je sexuálně přitahován osobou stejného pohlaví, což není pravda.“*

*[...]*

*Denny Crane: „Ale vy jste muž. Takže vás přitahují muži?“*

*Soudce Brown: „Ano. Tedy, samozřejmě, že ne! Jenom si to myslím.“*

*Denny Crane: „Vy si myslíte, že jste gay?“*

*Soudce Brown: „Ano a právě proto je zažaluji. Neprijmu tuto myšlenku bez pořádného boje.“ (Bernstein, 2007).*

V seriálu není uvedeno, proč má soudce Brown problém se svou sexuální orientací. Nejpravděpodobněji se jeví tvrzení, že jeho názory byly formovány velmi přísnou katolickou výchovou.



Soudce Brown uznává existenci homosexuálů, ale zároveň si myslí, že vedle homosexuality existuje i možnost, že si člověk může jen myslet, že je gay. A přestože je žaloba věcí veřejnou, je ochoten se za svůj názor postavit.

Dle zástupce zmíněné léčebny je možné zbavit se „nepřirozených choutek“ pomocí sebekontroly, čtením Bible a terapií. Tvrdí, že sexuální přitažlivost je tajemná neprozkoumaná oblast a proto je možné ji interpretovat různě.

*Zástupce léčebny: „Bohužel v roce 1973 podlehla Americká psychiatrická asociace nátlaku homosexuální lobby a prohlásila, že porucha přitažlivosti stejným pohlavím není mentální poruchou. Jsme vlastně jednou z posledních bašt proti-homosexuálního boje.“* (Bernstein, 2007).

Alan Shore nakonec případ vyhraje a soudci Brownovi je přičteno štědré odškodné. To ovšem není likvidační pro danou společnost, která je sponzorována jak státem, tak církví a může tak dál pokračovat ve své činnosti – tvrdit lidem, že nemají jinou orientaci, ale že jsou pouze zmatení.

Postavy Alana Shora, Dennyho Cranea a Brada Chase se v názorech a ve vnímání těchto společenských fenoménů rozcházejí. Zatímco Alan nemá problém prakticky s žádnou skupinou lidí a většinou je jejich horlivým advokátem, Denny je netaktní a netají se s tím, že homosexualitu považuje za „úchylárnu“, chudobu za důsledek neschopnosti, majetek za předpoklad moci a vlivu atp., Brad by se v tomto kontextu dal označit za škrobeného. Nemá problém navázat pracovní vztah téměř s kýmkoli, zastoupí jakéhokoli klienta, kterého mu přidělí, ale jakmile se něco vymyká jeho představě, nevidí nedostatek nebo chybu v sobě, ale v okolí.

## Závěr

Cílem této diplomové práce bylo vypořádat, jak je v seriálu *Kauzy z Bostonu* konstruována jinakost. Skrze analýzu postav bylo prokázáno, že fyzická, psychická i sexuální jinakost je determinujícím faktorem identity postav a tím i nejdůležitějším faktorem, který ovlivňuje chování ostatních osob k nim.

S tím je spojena i obecná mediální reprezentace takových postav, avšak v tomto seriálu nebyly zmiňované skupiny prezentovány pouze jako oběti diskriminace a sociálně-spoločenského útlaku, ale jako ti, kteří se s předsudky svého okolí snaží bojovat, jakkoli by se to mohlo zdát absurdní. Projevy chování u těchto postav nejsou jednotné až na výjimku a tou je odhodlání, se kterým bojují za svá práva, uznání, respekt i rovné příležitosti.

Tvůrci tohoto seriálu konfrontují diváka s různými podobami lidské jinakosti. Snaží se poučit publikum o jejich existenci, o problémech, které jsou spojeny s různými druhy postižení nebo odlišností. Některé postavy a jimi prezentované názory a hodnoty jsou zobrazovány stereotypně, avšak pouze za účelem konfrontace publika s tímto stereotypem. Divák je v očích tvůrců někým, kdo má být poučen, avšak jen do té míry, aby byl ochoten nechat se poučit. I proto se ale v seriálu objevují postavy v pozici moci. Bethany Horowitz i Jerry Espenson dokazují publiku, že je možné, aby byli bráni seriózně po osobní i pracovní rovině. Dokonce i Danny Crane, který většinu seriálu představuje samozvaného alfasamce, musí kvůli Alzheimerově chorobě dokazovat, že je stále schopný jasně uvažovat, pracovat a fungovat jako lidská bytost. Naopak u Clarence Bella se lze pouze domnívat, zda mu nátlak od kolegyně, aby upustil od převlékání se za ženu, prospěl jeho sebevědomí či ne.

Boření stereotypů souvisí i s tím, jak moc lze postavy ztotožnit s reálnými osobami. Závěr této diplomové práce je autorkou dopisován dva měsíce po inauguraci Donalda Trumpa 45. prezidentem Spojených států Amerických. Průběh amerických voleb i období po nich autorka sleduje a mnohé situace by bylo možné srovnat se scénářem *Kauz z Bostonu*. Zřetelná podoba v charakterových vlastnostech a názorech je mezi Danny Cranem a Donaldem Trumpem. Narcismus, nedostatek respektu k ženám, handicapovaným, chudým, imigrantům, dokonce i podpora zbrojařského průmyslu a jakási pseudo-nenávist k demokratům je pro tyto dva muže společná, byť jeden z nich je fikcí.

Právní kancelář v *Kauzách z Bostonu* se stala místem, na kterém se v menším měřítku řeší problémy celého světa od diskriminace malé afroamerické holčičky přes

diskriminaci na základě sexuální orientace nebo fetiše po řešení situace bezdomovců, zdravotní pojištění, nabídku pracovních míst v USA a války v zahraničí. Seriál poukazuje i na to, že soudní spory se mezi Američany těší velké oblibě a mnohdy je to jediný způsob, jak vyjádřit nebo upozornit na větší problém ve společnosti

Tento seriál není v České republice příliš známý ani populární, a proto nemusí být aktuálnost, potažmo závažnost témat, pro českého diváka tolik zřejmá. Pro americké publikum by ale repríza *Kauz z Bostonu* mohla být přinejmenším poučná.

# Přehled literatury a zdrojů

## Literatura

ATTWOOD, Tony. *Aspergerův syndrom - Porucha sociálních vztahů a komunikace*. [editor] Lenka Běloušková. [překl.] Dagmar Brejlová. Praha: Portál, s. r. o., 2012. ISBN 978-80-262-0193-9.

BECKER, Ron. *Gay TV and Straight America*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2006. str. 283. ISBN 978-0-8135-3932-4.

BERGER, Peter a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality*. 1. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 80-85959-46-1.

CONARD, Mark T. *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: University Press of Kentucky, 2006. str. 213. ISBN-13: 978-0-8131-2422-3.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum. 2004, s. 332. ISBN 80-246-0740-9.

ERICKSON, Hal. *Encyclopedia of Television Law Shows: Factual and Fictional Series About Judges, Lawyers and the Courtroom, 1948-2008*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009. ISBN 978-0-7864-3828-0.

FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Nakladatelství Jana Piszkievicze, 2004. ISBN 80-86768-06-6.

FOUCAULT, Michel. *The Birth of the Clinic*. Tavistock Publications Limited; Taylor & Francis e-Library. 2003. s 217. ISBN 0-415-03957-6.

FREDMAN, Sandra. *Antidiskriminační právo*. Praha: Multikulturní centrum Praha. 2007, s. 209. ISBN 978-80-254-1054-7.

KOLÁŘOVÁ, Kateřina. *Jinakost - Postižení - Kritika: Společenské konstrukty nezpůsobilosti a hendikepu*. [překl.] Sylva Ficová a Zuzana Šťastná. Praha: SLON, 2012. str. 581. ISBN 978-80-7419-050-6.

LEVINE, Josh. *David E. Kelley: The Man behind Ally McBeal*. Toronto: ECW Press, 1999. Sv. I. ISBN 1-55022-372-0.

MCCABE, Janet; AKASS, Kim. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond (Reading Contemporary Television)*. Londýn: I. B. Tauris & Co Ltd, 2007. s 312. ISBN 978-1-84511-511-1.

NEWCOMB, Horace. *Encyclopedia of Television*. [editor] Horace Newcomb. 2. New York: Museum of Broadcast Communications, 2004. ISBN 1-57958-411-X.

REIFOVÁ, Irena a BEDNAŘÍK, Petr. *Televizní seriál - záhada popkulturního sebevědomí*. Univerzita Karlova Praha. Praha: Mediální studia, 2008. stránky 72-80, esej. ISSN 1801-9978.

TRAMPOTA, Tomáš. In REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. s 324. ISBN 80-7178-926-7.

SEDLÁKOVÁ, Renáta. *VÝZKUM MÉDIÍ Nejužívanější metody a techniky*. [editor] Jana Kubínová. Praha: Grada Publishing, a.s., 2014; 2002. ISBN 978-80-247-3568-9.

ZATLOUKALOVÁ, Aneta. *Specifika televizní seriálové adaptace*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010; ISBN 978-80-85778-85-4.

## Elektronické zdroje

ABDULLAH, Halimah a WILLIAMS, Pete. *Landmark: Supreme Court Rules Same-Sex Marriage Legal Nationwide*. NBC News. [Online] 26. červen 2015. [Citace: 4. srpen 2016.] <http://www.nbcnews.com/news/us-news/same-sex-marriage-legal-nationwide-supreme-court-rules-n375551>

AKTUÁLNĚ.CZ. *Paralympionici jsou sportovci jako ostatní. Také dopují*. Aktuálně.cz. [Online] 11. září 2008. [Citace: 14. září 2016.] <https://sport.aktualne.cz/paralympionici-jsou-sportovci-jako-ostatni-take-dopuji/r~i:article:616261/>

ANDREWS, Travis M. *CoverGirl's first CoverBoy: 17-year-old YouTube sensation James Charles*. The Washington Post. [Online] 12. říjen 2016. [Citace: 14. říjen 2016.] [https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2016/10/12/covergirls-first-coverboy-17-year-old-youtube-sensation-james-charles/?utm\\_term=.86b9295189ce](https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2016/10/12/covergirls-first-coverboy-17-year-old-youtube-sensation-james-charles/?utm_term=.86b9295189ce)

ASSOCIATED PRESS IN ST PAUL. *Philando Castile shooting: lawyer says officer reacted to gun, not race*. The Guardian. [Online] Guardian News, 10. červenec 2016. [Citace: 12. červenec 2016.] <https://www.theguardian.com/us-news/2016/jul/10/philando-castile-shooting-officer-reacted-to-gun-not-race-lawyer-says>

BALICKÝ, Marek. *Paralympionici boli rýchlejší ako olympijský víťaz, ako je to možné?* Šport.sk. [Online] 13. září 2016. [Citace: 10. říjen 2016.] <http://sport.aktuality.sk/c/236318/paralympionici-boli-rychlejsi-ako-olympijsky-vitaz-ako-je-to-mozne/>

BAKER, Al, GOODMAN, J. David a MUELLER, Benjamin. *Beyond the Chokehold: The Path to Eric Garner's Death*. New York Times. [Online] 13. červen 2015. [Citace: 11. červen 2016.] [http://www.nytimes.com/2015/06/14/nyregion/eric-garner-police-chokehold-staten-island.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/06/14/nyregion/eric-garner-police-chokehold-staten-island.html?_r=0)

BBC NEWS. *US Supreme Court rules gay marriage is legal nationwide*. BBC News. [Online] 27. červen 2015. [Citace: 4. srpen 2016.] <http://www.bbc.com/news/world-us-canada-33290341>

BERNARD, Riese a VEGA, Alexandra. *What is Autostraddle?* Autostraddle.com. [Online] The Excitant Group, LLC., 2009. [Citace: 18. září 2016.] <https://www.autostraddle.com/about/>

BIOGRAPHY.COM EDITORS. *Steven Bochco Biography*. The Biography.com website. [Online] A&E Television Networks, 2. duben 2014. [Citace: 4. červenec 2016.] <http://www.biography.com/people/steven-bochco-9216961>

BLUMSON, Amy. *Viewer anger over Game of Thrones rape scenes means changes in Season 6*. The Telegraph. [Online] 21. prosinec 2015. [Citace: 12. listopad 2016.] <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/game-of-thrones/12061611/Viewer-anger-over-Game-of-Thrones-rape-scenes-means-changes-in-Season-6.html>

BUTLER, Bethonie. *TV keeps killing off lesbian characters. The fans of one show have revolted*. The Washington Post. [Online] 4. duben 2016. [Citace: 5. červenec 2016.] <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2016/04/04/tv-keeps-killing-off-lesbian-characters-the-fans-of-one-show-have-revolted/>

CAVASSUTO, Maria. *Jodie Foster Calls Out Male Filmmakers for Relying on Rape Stories for Women*. Variety. [Online] 12. květen 2016. [Citace: 4. červenec 2016.] <http://variety.com/2016/film/news/jodie-foster-rape-stories-movies-cannes-1201772983/>

CBS NEWS. *Cleveland settles lawsuit over Tamir Rice shooting death*. CBS. [Online] CBS Interactive Inc., 25. duben 2016. [Citace: 28. červen 2016.] <http://www.cbsnews.com/news/tamir-rice-death-cleveland-settles-lawsuit-over-shooting-death-6-million/>

CERVONE, Vincent. *True Detective, Season 1 review*. Cinema Observer. [Online] 27. Březen 2014. [Citace: 16. květen 2016.] <http://cinemaobserver.com/reviews/true-detective-season-1>

COHEN, Rich. *Can Nic Pizzolatto, True Detective's Uncompromising Auteur, Do It All Again?* Vanity Fair. [Online] 11. červen 2015. [Citace: 5. červen 2016.] <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/06/nic-pizzolatto-true-detective-season-2-better-than-season-1>.

CROUCH, Ian. *The cult of "Sports Night"*. The New Yorker. [Online] 21. červen 2012. [Citace: 20. červenec 2016.] <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-cult-of-sports-night>.

DOSTÁL, Tomáš. *Projekt Vzdělávání a autismus*. Vzdělávání a autismus. 2009 [Online] Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy; Evropský sociální fond v ČR; Ministerstvo pro místní rozvoj OP-VK. [Citace: 21. srpen 2016.] <http://www.vzdelavaniaautismus.cz/o-autismu>

DRASH, Wayne. *The killing of Laquan McDonald: The dashcam video vs. police accounts*. CNN Breaking News. [Online] Cable News Network. Turner Broadcasting System, Inc., 15. prosinec 2015. [Citace: 18. srpen 2016.] <http://edition.cnn.com/2015/12/17/us/laquan-mcdonald-video-records-comparison/>

DVOŘÁK, Zdeněk. *Čeští paralympionici jsou lepší než zdraví sportovci*. Gyd.name. [Online] 16. září 2008. [Citace: 7. říjen 2016.] <http://gyd.name/cesti-paralympionici-jsou-lepsi-nez-zdravi-sportovci/>

EDITORS, BIOGRAPHY.COM. *The Bio David E. Kelley*. [Online] [Citace: 14. únor 2016.] <http://www.biography.com/people/david-e-kelley-9542233>

ENDOKRINNÍ SYSTÉM. *Nanismus a akromegalie*. MeDitorial [Online]. [Citace: 12. listopad 2016.] <http://www.endokrinni-system.cz/novinky?id=68&mid=akromegalie>. ISSN 1803-019X

FALK, Candace, et al. *The Emma Goldman Papers*. Berkley Library University of California. [Online] The Regents of the University of California. [Citace: 28. listopad 2016.] <http://www.lib.berkeley.edu/goldman/MeetEmmaGoldman/index.html>

FILA, Kamil. *Vykoupení televizního seriálu*. Respekt. [Online] 4. prosinec 2015. [Citace: 16. červenec 2016.] <https://www.respekt.cz/tydenik/2014/12/vykoupeni-televizniho-serialu>

FILM CRIT HULK. *Film Crit Hulk Smash: Hulk vs. Spoilers and The 4 Levels of how we consume art*. Birth. Movies. Death. [Online] 5. červen 2013. [Citace: 12. červenec 2016.] <http://birthmoviesdeath.com/2013/06/05/film-crit-hulk-smash-hulk-vs.-spoilers-and-the-4-levels-of-how-we-consume-a>

FRAMKE, Caroline. *Queer women have been killed on television for decades. Now The 100's fans are fighting back*. Vox.com. [Online] Vox Media, Inc., 25. březen 2016. [Citace: 22. červenec 2016.] <http://www.vox.com/2016/3/25/11302564/lesbian-deaths-television-trope>.

GOOD READS. *Good Reads: Emma Goldman*. [Online] 2016. [Citace: 1. prosinec 2016.] [http://www.goodreads.com/author/show/15591.Emma\\_Goldman](http://www.goodreads.com/author/show/15591.Emma_Goldman)

HARRIS, Cheryl. *Fisher, Terry Louise; U. S. Writer Producer*. Museum of Broadcast Communications. [Online] DCEO. [Citace: 12. únor 2017.] <http://www.museum.tv/eotv/fisherterry.htm>

HIGHLIFE.SK. *Muž bez nôh, ktorý sa vyšplhal na najnebezpečnejšie kopce v Číne!* Highlife. [Online] 10. říjen 2014. [Citace: 7. říjen 2016.] <http://highlife.sk/muz-bez-noh-ktory-vysplhal-na-najnebezpecnejsie-kopce-v-cine/>.

HEINZLOVÁ, Ľuba. *Sheldon mezi námi*. Psychologie.cz. [Online] 15. duben 2011. [Citace: 18. 9. 2016.] <https://psychologie.cz/sheldon-mezi-nami/>

HOFFMANOVÁ, Zuzana. *TV recenze: Temný případ - poklekněte před (Žlutým) králem*. Filmserver.cz. [Online] 14. březen 2014. [Citace: 25. květen 2016.] <http://filmserver.cz/clanek/7181/temny-pripad/>.

HOLBROOK, Damian. *The 100's Executive Producer Breaks His Silence About Lexa's Death*. TV Insider. [Online] TV Guide Magazine, 21. březen 2016. [Citace: 5. červenec 2016.] <http://www.tvinsider.com/article/81017/the-100-jason-rothenberg-on-lexas-death/>

HRON, Lukáš. *V horách přišel o ruce i nohy. Nevzdal to a vylezl až na Kilimandžáro*. Cestování iDnes.cz. [Online] 1. červenec 2016. [Citace: 5. říjen 2016.] [http://cestovani.idnes.cz/jamie-andrew-prisel-v-horach-o-vsechny-koncetiny-horolezectvi-se-ale-nevzdal-1su/kolem-sveta.aspx?c=A160626\\_142236\\_kolem-sveta\\_hig](http://cestovani.idnes.cz/jamie-andrew-prisel-v-horach-o-vsechny-koncetiny-horolezectvi-se-ale-nevzdal-1su/kolem-sveta.aspx?c=A160626_142236_kolem-sveta_hig).

INDEPENDENT FILMS. *Cary Joji Fukunaga*. Independent. [Online] Independent Films. [Citace: 26. květen 2016.] <http://www.independ.net/directors/cary-fukunaga/>

JABBARI, Tara. *Back from the Dead: TV Shows are coming back thanks to fans!*. Gnovis - journal of communication, culture and technology. [Online] Georgetown University, 17. listopad 2016. [Citace: 3. prosinec 2016.] <http://www.gnovisjournal.org/2016/11/17/back-from-the-dead-tv-shows-are-coming-back-thanks-to-fans/>

KNOTOVÁ, Lucie. *Autismus: Poruchy autistického spektra*. Metodický portál inspirace a zkušenosti učitelů. [Online] 20. říjen 2011. [Citace: 14. září 2016.] [http://wiki.rvp.cz/Knihovna/1.Pedagogicky\\_lexikon/A/Autismus%3A\\_Poruchy\\_autistick%C3%A9ho\\_spektra#Autismus\\_ve\\_filmu.3a](http://wiki.rvp.cz/Knihovna/1.Pedagogicky_lexikon/A/Autismus%3A_Poruchy_autistick%C3%A9ho_spektra#Autismus_ve_filmu.3a)

KORDA, Jakub. *Cinepur - časopis pro moderní cinefily*. Cinepur. [Online] 17. květen 2010. [Citace: 18. březen 2016.] <http://cinepur.cz/article.php?article=1866>

KORDA, Jakub. *Film a divadlo. Úvod do studia televize 1*. [Online] 2014. [Citace: 15. květen 2016.] <http://www.filmadivadlo.cz/coergahdfgf/uploads/2015/01/Korda-Uvod-do-studia-tel.1.pdf>

KURCHAK, Sarah. *Television on the Spectrum: The Best (and Worst) Depictions of Asperger Syndrome on TV*. Flavorwire.com. [Online] 14. červenec 2016. [Citace: 18. červenec 2016.] <http://flavorwire.com/405314/television-on-the-spectrum-the-best-and-worst-depictions-of-asperger-syndrome-on-tv/9>



LINNING, Stephanie. *Game of Thrones to tone down sexual violence in series six after viewers' anger over controversial rape scene of Sansa Stark*. Daily Mail Online. [Online] 22. prosinec 2015. [Citace: 4. červenec 2016.] <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3369109/Game-Thrones-tone-sexual-violence-series-six-viewers-anger-controversial-rape-scene-Sansa-Stark.html>

LITTLETON, Cynthia. *'Game of Thrones' Rape Scene Stirs Backlash*. Variety. [Online] 19. květen 2015. [Citace: 4. červenec 2016.] <http://variety.com/2015/tv/news/game-of-thrones-rape-scenes-controversy-hbo-1201500961/>

NYTROVÁ, Pavlína a BESSER, Vilém. *Čím popudila poslankyně Nytrová část veřejnosti a politiků? Přečtěte si její projev*. Svobodné fórum. [Online] 14. červenec 2016. [Citace: 7. srpen 2016.] <http://svobodneforum.cz/cim-popudila-poslankyne-nytrova-cast-verejnosti-a-politiku-precete-si-jeji-projev/>

O2 SPORT. *Neuvěřitelné odhodlání! Egyptan hraje stolní tenis na paralympiádě jako jediný bez rukou!* O2sport.cz. [Online] 14. září 2016. [Citace: 14. říjen 2016.] <https://www.o2sport.cz/ostatni-sporty/neuveritelne-odhodlani-egyptan-hraje-stolni-tenis-na-paralympiade-jako-jediny-bez-rukou/>

OBJECTUM-SEXUALITY INTERNATIONALE. *What is OS?* Objectum-Sexuality.org. [Online] 11. září 2013. [Citace: 8. září 2016.] <http://objectum-sexuality.org/>

ORR, Christopher. *Before True Detective: The Short Stories of Nic Pizzolatto*. The Atlantic. [Online] 21. únor 2014. [Citace: 25. květen 2016.] <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/02/before-em-true-detective-em-the-short-stories-of-nic-pizzolatto/283992/>

OVERACTIV BRAIN EDITORS. *DOP CASE STUDY – Adam Arkapaw*. An Overactiv Brain. [Online] 2015. [Citace: 25. květen 2016.] <https://anoveractivebrain.wordpress.com/dop-case-study-adam-arkapaw/>

PRESS SERVIS, MFF KARLOVY VARY. *Proslulí tvůrci hosty MFF KV*. Film Press - Revue slovenských filmových novinářův. [Online] 24. červen 2011. [Citace: 11. červen 2016.] <http://www.filmpress.sk/festivaly/karlove-vary/1422-prosluli-tvrci-hosty-mff-kv>

RADOŇSKÝ, Marek. *Forbes: Způsobí příchod Netflixu do Česka revoluci? Názor Čecha, který pro něj pracoval*. Forbes. [Online] 31. březen 2015. [Citace: 15. květen 2016.] <http://www.forbes.cz/zpusobi-prichod-netflixu-do-ceska-revoluci-ptame-se-cecha-ktery-pro-nej-pracoval/>

REDAKCE ULÉKAŘE.CZ. *Nanismus a akromegalie*. uLékaře.cz. [Online] 6. únor 2008. [Citace: 15. 8 2016.] <http://www.ulekare.cz/clanek/nanismus-a-akromegalie-3700>

ROBERTS, Dan a SIDDIQUI, Sabrina. *Gay marriage declared legal across the US in historic supreme court ruling*. The Guardian. [Online] 26. červen 2016. [Citace: 3. červen 2016.] <https://www.theguardian.com/society/2015/jun/26/gay-marriage-legal-supreme-court>

ROTTEN TOMATOES. *David E. Kelley Biography*. [Online] [Citace: 17. únor 2016.] [http://www.rottentomatoes.com/celebrity/david\\_e\\_kelley/biography](http://www.rottentomatoes.com/celebrity/david_e_kelley/biography)

RYAN a, Maureen. *'The 100' Showrunner Apologizes for Controversial Character Death*. Variety. [Online] Variety Media, LLC, a subsidiary of Penske Business Media, LLC, 24. března 2016. [Citace: 12. duben 2016.] <http://variety.com/2016/tv/news/100-lexa-dead-showrunner-apologizes-letter-to-fans-1201738607/>

RYAN b, Maureen. *What TV Can Learn From 'The 100' Mess*. Variety. [Online] Variety Media, LLC, a subsidiary of Penske Business Media, LLC. 14. března 2016. [Citace: 5. červenec 2016.] <http://variety.com/2016/tv/opinion/the-100-lexa-jason-rothenberg-1201729110/>

SPADONI, Mike. *Boston Legal (2004)*. Television Heaven. [Online] 2009. [Citace: 19. červenec 2016.] <http://giphy.com/gifs/eye-roll-bitch-please-Fjr6v88OPk7U4>

STEINBERG, Jacques. *Boston Lawyers Get a Few More Days in Court*. The New York Times. [Online] 19. září 2008. [Citace: 16. červenec 2016.] [http://www.nytimes.com/2008/09/21/arts/television/21stei.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/09/21/arts/television/21stei.html?_r=0)

SURBER, Katie. *What Is Southern Gothic Literature*. Study.com/ Southern Gothic Literature: Definition, Characteristics & Authors. [Citace: 21. prosinec 2016 ] <http://study.com/academy/lesson/southern-gothic-literature-definition-characteristics-authors.html>

SWAINE, John, LAUGHLAND, Oliver a MCCARTHY, Ciara. *Young black men killed by US police at highest rate in year of 1,134 deaths*. The Guardian. [Online] 31. prosinec 2015. [Citace: 12. září 2016.] <https://www.theguardian.com/us-news/2015/dec/31/the-counted-police-killings-2015-young-black-men>

SWAINE, Jon, LAUGHLAND, Oliver a LARTEY, Jamiles. *The Counted*. The Guardian [Online] Davis, Kenan; Harris, Rich; Popovich, Nadja; Powell, Kenton. [Citace: 21. srpen 2016.] <https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2015/jun/01/about-the-counted>

ŠTINDL, Ondřej. *Temný případ. True Detective jde ze tmy do světla*. Echo24.cz. [Online] 18. března 2014. [Citace: 6. červen 2016.] <http://echo24.cz/a/wtYHt/temny-pripad-true-detective-jde-ze-tmy-do-svetla>

THE WASHINGTON POST. *991 people shot dead by police in 2015*. The Washington Post. [Online] 31. prosinec 2015. [Citace: 13. září 2016.] <https://www.washingtonpost.com/graphics/national/police-shootings/>.

TV TROPES. *Series/Boston Legal*. TV Tropes. [Online] [Citace: 18. červenec 2016.] <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Series/BostonLegal>

VANDE BERG, Leah R. *Moonlightning*. Museum of Broadcast Communications. [Online] DCEO. [Citace: 19. červen 2016.] <http://www.museum.tv/eotv/moonlighting.html>

VZDĚLÁVÁNÍ A AUTISMUS. *O autismu - Poruchy autistického spektra*. Vzdělávání a autismus. [Online] 2009. [Citace: 19. září 2016.] <http://www.vzdelavaniaautismus.cz/o-autismu>

WAGNER, Robert. *Why House of Cards is the best show on TV. Hint: It's the technology.* METRO UK. [Online] 12. březen 2013. [Citace: 15. květen 2016.] <http://metro.co.uk/2013/03/12/why-house-cards-best-show-tv-hint-its-technology-3813146/>

ZIMMER, Ben. *Spoiler Alert: How Spoilers Started Out.* The Wall Street Journal. [Online] Dow Jones & Company, Inc, 10. říjen 2014. [Citace: 15. srpen 2016.] <http://www.wsj.com/articles/spoiler-here-we-reveal-how-the-term-began-1412965772>

## **Audiovizuální zdroje**

CENDROWSKI, Mark. 2011. *The Big Bang Theory S05E04.* [online]. [autor] Chuck Lorre, a další. Chuck Lorre Productions; Warner Bros. Television, 2011 [Citace: 28. prosince 2016]

FUKUNAGA, Cary Joji. *True Detective - Who Goes There.* [online]. [autor] Nic Pizzolatto. Parliament of Owls; Passenger; Anonymous Content; Neon Black; Picture Entertainment, 2014. [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_HuFuKiq8U](https://www.youtube.com/watch?v=s_HuFuKiq8U)

KELLEY, David E. *David E. Kelley Interview Part 2 of 3.* Emmy TV Legends. Academy of Television Arts & Sciences Foundation, [Online] 5. květen 2015. [Citace: 9. srpen 2016.] <http://emmytvlegends.org/interviews/shows/boston-legal#>

NOAH, Trevor. *The Daily Show with Trevor Noah. The Daily Show - The Fatal Shootings of Alton Sterling and Philando Castile.* Youtube.com [online]. Comedy Central, New York City. [Online] 7. červenec 2016. [Citace: 6. srpen 2016] <https://www.youtube.com/watch?v=tP0awqth0XI>

ROHRBAUGH, Michael. *American Male.* Youtube.com [online]. MTV, 2016. [Citace: 2. prosinec 2016] <https://www.youtube.com/watch?v=zJ-Pyhk7GQA>

## **Kauzy z Bostonu**

HAIID, Charles. *Kauzy z Bostonu S01E02.* [autor] David E. Kelley a Kerry Ehrin. David E. Kelley Productions; 20th Century Fox Television 2004.

SZWARC, Jeannot. *Kauzy z Bostonu S01E08.* [autor] David E. Kelley a Jonathan Shapiro. David E. Kelley Productions; 20th Century Fox Television, 2004.

LIDDI-BROWN, Allison. *Kauzy z Bostonu S01E11.* [autor] David E. Kelley. David E. Kelley Productions; 20th Century Fox Television, 2005.

LISTO, Mike. *Kauzy z Bostonu S02E03.* [autor] David E. Kelley. David E. Kelley Productions; 20th Century Fox Television, 2005.

CRAGG, Stephen. *Kauzy z Bostonu S02E07.* [autor] David E. Kelley. David E. Kelley Productions; 20th Century Fox Television, 2005.

ANTONIO, Lou. *Kauzy z Bostonu S02E11*. [autor] David E. Kelley, Janet Leahy a Michael Reisz. David E. Kelley Productions, 20th Century Fox Television, 2006.

D'ELIA, Bill. *Kauzy z Bostonu S03E02*. [autor] David E. Kelley, David E. Kelley Productions, 20th Century Fox Television, 2006.

BLECKNER, Jeff. *Kauzy z Bostonu S03E06*. [autor] David E. Kelley. David E. Kelley Productions; 20th Century Fox Television, 2006.

BERNSTEIN, Andrew. *Kauzy z Bostonu S03E14*. [autor] David E. Kelley, Kreisberg, Andrew a Brinkerhoff, Corinne. David E. Kelley Productions; 20th Century Fox Television, 2007.

PRESSMAN, Michael. *Kauzy z Bostonu S03E16*. [autor] David E. Kelley a Michael Reisz. David E. Kelley Productions; 20th Century Fox Television, 2007.

STOLTZ, Eric. *Kauzy z Bostonu S04E06*. [autor] David E. Kelley a Corinne Brinkerhoff. David E. Kelley Productions; 20th Century Fox Television, 2007.

LISTO, Mike. *Kauzy z Bostonu S05E02*. [autor] David E. Kelley a další. David E. Kelley Productions; 20th Century Fox Television, 2008.

D'ELIA, Bill. *Kauzy z Bostonu S05E12-13*. [autor] David E. Kelley a Susan Dickes. David E. Kelley Productions; 20th Century Fox Television, 2008.

## **Jiné odborné zdroje**

KREJČÍ, Eva. *LGBT komunita a příběhy "dělání sexuální odlišnosti" v seriálu Simpsonovi*. Katedra mediálních studií a žurnalistiky, Masarykova univerzita. Brno, 2016. Diplomová práce.

PAVELKOVÁ, Eva. *Obráz televizního novináře v amerických televizních seriálech (od Mary Tyler Moore Show po Newsroom)*. Fakulta sociálních věd, Univerzita Karlova v Praze. Praha, 2015. Diplomová práce.