

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V OLMOUCI

KATEDRA MEDIÁLNÍCH A KULTURÁLNÍCH STUDIÍ A ŽURNALISTIKY

**Zobrazování mužské a ženské intimity a její využití
ve strategii queerbaitingu**

Portrayal of male and female intimacy and its use in a queerbaiting strategy

Magisterská diplomová práce

Bc. Vendula Kadlecová

Vedoucí práce: Mgr. Iveta Jansová, Ph.D.

Olomouc 2022

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem svou magisterskou diplomovou práci s názvem *Zobrazování mužské a ženské intimity a její využití ve strategii queerbaitingu* vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou použitou literaturu, audiovizuální prameny a další zdroje. Celková délka práce činí 187 684 znaků včetně mezer.

V Olomouci dne 28. dubna 2022

Podpis:

Haně Kadlecové, mé Lorelai Gilmoreové.

Za celoživotní oporu, bezpodmínečnou lásku a marnou, leč neutuchající snahu opakovaně pochopit, čím přesně se zabývají kulturní studia a co je to queerbaiting.

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala rodině a všem blízkým přátelům, kteří mě v procesu psaní vytrvale a různorodě podporovali. Jmenovitě především Mgr. Anně Bílé za cenné rady, nespočet společných psacích maratonů, potřebné povzbuzení a každé slovo podpory, které vznik této práce ve výsledku vůbec umožnilo. Děkuji také Mgr. Evě Chlumské za všechny hodiny queeru a genderu, podnětné diskuze v seminářích, zpětnou vazbu i za poskytnuté materiály, jež se mnou ochotně sdílela.

Největší poděkování však náleží Mgr. Ivetě Jansové PhD. za veškerou pomoc se směřováním mé práce, pochopení, vstřícnost i samotnou skutečnost, že se mnou tímto procesem dobrovolně prošla už podruhé v řadě. Především pak ale děkuji za inspiraci a nadšení vložené do každé její přednášky i napsaného textu, které mě v první řadě ke kulturním studiím vůbec přivedly.

Abstrakt

Vzrůstající zájem o queer tematiku a její dlouhodobá podprezentovanost v popkulturních obsazích stále častěji vedou seriálové tvůrce k využívání queerbaitingu, tedy producerské strategii založené na klamání publik. Naznačením, avšak nenaplněním romantických vztahů mezi postavami stejného pohlaví, si napomáhají jak k udržení konzervativních příjemců, tak i diváků aktivně vyhledávajících queer reprezentaci. Tato diplomová práce prostřednictvím sémiotické analýzy zkoumá vyobrazení vzájemné intimity mezi hlavními mužskými a ženskými postavami; konkrétně srovnává queerbaitingovou strategii využívanou v seriálech *Sherlock* a *Rizzoli & Isles* a jak je tato strategie dále modifikována na základě genderu ústředních dvojic.

Klíčová slova

queer čtení, queerbaiting, gender, Sherlock, Rizzoli & Isles, genderové stereotypy, televizní seriály, reprezentace

Abstract

Increasing interest in queer topics and its long-lasting underrepresentation in the popculture leads TV shows writers and directors to use queerbaiting, which is considered to be a fake producer's strategy to engage the audience seeking for a queer representation. This strategy refers to the practice of implying same-sex romance between two male or two female characters, but never actually fulfilling such a relationship. This thesis, using semiotic analysis, aims to compare how the producers of the TV shows *Sherlock* and *Rizzoli & Isles* tend to portray male and female intimacy, and how could the queerbaiting strategy possibly be modified based on gender of those TV characters.

Key words

queer reading, queerbaiting, gender, Sherlock, Rizzoli & Isles, gender stereotypes, TV series, representation

Obsah

Úvod.....	7
1. Teoretická část.....	9
1.1 Gender	9
1.1.1 Gender jako konstrukt.....	9
1.1.2 Genderové stereotypy	10
1.1.2.1 Proměna stereotypů u sexuální orientace	11
1.1.2.2 Gender a stereotypy v médiích.....	13
1.1.2.2.1 Reprezentace genderu v českém mediálním prostředí	16
1.2 Queer	17
1.2.1 Dvojí heteronormativita	17
1.2.2 Queer teorie a identita	18
1.2.3 Reprezentace sexuálních minorit.....	19
1.2.3.1 Queer TV.....	20
1.2.3.2 Queer na obrazovkách 21. století.....	21
1.3 Queerbaiting	24
1.3.1 Queer čtení.....	24
1.3.2 Queerbaiting	25
1.3.2.1 Reflexe queerbaitingu	27
1.4 Televize a seriálová tvorba	29
1.4.1 Sociální a mediální konstruktivismus.....	29
1.4.2 Televizní médium	31
1.4.2.1 Aktivní a participující publikum	32
1.4.2.2 Komplexní seriálové obsahy	33
2. Metodologie práce	35
2.1 Cíle práce	35
2.2 Sémiotická analýza	36
2.2.1 Analytický postup.....	37
2.3 Výběr výzkumného vzorku	39
3. Praktická část	42
3.1 Identifikace textu.....	42
3.1.1. Sherlock.....	42
3.1.2 Rizzoli & Isles	43
3.1.3 Seriálové postavy	44

3.1.3.1 Ústřední dvojice seriálu Sherlock	44
3.1.3.2 Další postavy v seriálu Sherlock	45
3.1.3.3 Ústřední dvojice seriálu Rizzoli & Isles.....	46
3.1.3.4 Další postavy v seriálu Rizzoli & Isles	47
3.2 Modalita textu.....	48
3.3 Kódy.....	49
3.3.1 Žánrové kódy	49
3.3.2 Technické kódy	50
3.3.3 Symbolické kódy.....	53
3.3.3.1 Hudba	53
3.3.3.2 Použití barev a vizuálních efektů	54
3.3.3.3 Propagace seriálu	57
3.4 Paradigmatická úroveň textu.....	58
3.4.1 Sherlock.....	59
3.4.1.1. Sherlock Holmes.....	59
3.4.1.2 John Watson	60
3.4.2. Rizzoli & Isles	62
3.4.2.1 Jane Rizzoli	62
3.4.2.1 Maura Isles.....	63
3.4.3 Párová dynamika.....	64
3.4.3.1 Komutační test.....	67
3.5 Rétorika postav.....	68
3.6 Syntagmatická úroveň textu.....	73
3.7 Intertextualita	78
3.8 Způsob oslovení	80
Závěr.....	82
Seznam pramenů	85
Seznam citovaných pořadů.....	87
Zmiňované seriály	87
Zmiňované filmy.....	88
Seznam literatury	89
Elektronické zdroje	93
Výzkumné zprávy.....	96
Seznam obrázků	97

Úvod

Reprezentace queer postav a obecně queer tematiky v televizních pořadech každoročně narůstá, jak ale vyplývá ze zahraničních analýz organizací specificky zaměřených na tuto problematiku¹, tento zdánlivě optimistický nárůst je ve skutečnosti mnohdy patrný pouze v řádu desetin procenta. Zobrazování sexuálních minorit v popkultuře je proto stále častěji diskutovaným tématem nejen mezi samotnými diváky, ale také v akademickém prostředí. Progresivní snaha o co největší diverzitu v rámci televizního vysílání však u tvůrců seriálových obsahů může narážet také na potenciální riziko ztráty konzervativnější části publika.

Právě na pomezí producentské opatrnosti a divácké touhy po vstřícnějších obsazích vzniká prostor pro využití tzv. queerbaitingové strategie, která příjemcům zdánlivě poskytne vyhledávanou reprezentaci, avšak ve skutečnosti nabízí jen klamavou možnost dvojí interpretace. Naznačením, avšak neuskutečněním romantického vztahu mezi dvěma lidmi stejného pohlaví tak tvůrci lákají skupiny diváků vyhledávajících queer podtext na falešný příslib a nedostatečnou reprezentaci tím pouze zacyklují.

Následující text navazuje na předchozí výzkum v rámci mé bakalářské práce, která se zabývala mediální reflexí tohoto fenoménu v českém prostředí a snažila se o nalezení co nejširšího rámce chápání toho, co queerbaitingem vůbec rozumíme. Jedním z vedlejších výstupů bylo také zjištění, s jakými konkrétními mediálními obsahy je nejčastěji spojován a opakovaný výskyt některých z nich vedl logicky také k zamyšlení nad tím, čím by úspěšnost této strategie mohla být u jednotlivých mediálních textů podmíněna.

Dosavadní analýzy této klamavé producentské strategie², založené především na zahraničních pořadech, navíc byly téměř výhradně zaměřeny na výzkum divácké recepce těchto obsahů nebo fungování vztahu mezi tvůrci daného pořadu a jejich fandomem, včetně následného přetváření původního textu fanoušky. Žádný z akademických textů však hlouběji nezkoumal tento fenomén z pohledu mechanismu jeho fungování a jeho případné proměny na základě vybraných kategorií, které by využití queerbaitingu předpokládaně mohly ovlivňovat. Tato diplomová práce proto queerbaitingovou strategii dále rozvíjí z pohledu genderu hlavních postav a zaměřuje se na specificky užité techniky a kódy, s nimiž tvůrci seriálu pracují při vyobrazování intimity ústřední mužské a ženské dvojice. K analýze byly vybrány dva seriály,

¹ GLAAD a Geena Davis Institute on Gender in Media.

² Zejména Nordin (2015), Collier (2015), Ng (2017) či Brennan (2018, 2019).

jež jsou s queerbaitingem v akademických i populárně naučných textech nejčastěji spojovány (viz Kadlecová, 2019), a to konkrétně *Sherlock* a *Rizzoli & Isles*.

V teoretickém úvodu budou nejprve charakterizovány stěžejní pojmy, které se k tématu váží, a vysvětleny také některé základní koncepty, na nichž queerbaitingová strategie primárně staví své fungování. Pro komplexní uchopení tématu budou také krátce představena specifika televizní tvorby, včetně vztahu s publiky, a sociálního i mediálního konstruktivismu.

Pomocí sémiotické analýzy pak budou podrobněji zkoumána konkrétní využití vizuálních i verbálních kódů a jejich následné fungování v rámci výstavby příběhu a vztahů jednotlivých postav, doplněné rovněž o rozbor intertextuality a celkového způsobu oslovení publik. Strategie obou seriálů budou průběžně podrobeny komparaci a v závěru práce vyhodnoceny, nakolik se v jednotlivých oblastech shodují, či naopak liší, případně také proč. Primárním cílem této diplomové práce je tedy porovnání queerbaitingových technik z hlediska genderu, které by se na základě předpokládaných společensky podmíněných stereotypů lišit mohly, a dále určit, nakolik determinujícím prvkem ve výstavbě narativu i použití klamavé strategie gender postav skutečně je.

Vzhledem k rostoucímu množství popkulturních obsahů, v nichž je dnes tato strategie využívána, se však jedná spíše o pilotní studii, která pouze otevírá prostor k diskuzi a dalším, rozsáhlejším výzkumům podobného zaměření, jež by pomohly komplexněji pochopit, jakým způsobem mohou queerbaiting při tvorbě mediálních obsahů autoři pořadů využívat a jak jej divák posléze může v textu rozpoznat.

1. Teoretická část

V diplomové práci se budu zabývat klamavou producentskou strategií queerbaitingu a jejím konkrétním využitím v seriálových obsazích. Pro zpracování tohoto tématu je však nejprve klíčové vymezení některých základních pojmů a souvisejících konceptů. Nejdříve bude představen gender jako společenský konstrukt, včetně genderových stereotypů, na nichž tato práce primárně staví své předpoklady o využití queerbaitingu. Dále se budu věnovat také pojmům heteronormativity a queeru, a to včetně konceptů queer čtení a queer televize, jež s queerbaitingem úzce souvisejí. Queerbaiting bude posléze teoreticky vymezen a dále rozpracován jak z pohledu mediálních tvůrců, tak i příjemců. Vzhledem k tomu, že praktickou část tvoří analýza dvou seriálových obsahů, budou do teoretického oddílu začleněna také specifika současné televizní tvorby.

1.1 Gender

1.1.1 Gender jako konstrukt

Gender, nezřídka zaměňován s biologicky determinovaným termínem pohlaví, představuje coby kategorie sociálně konstruovaný soubor vlastností, jež bývá právě na základě naplňování určitých společenských předpokladů spojován s představou o tom, co znamená být ženou či mužem. Jak ale někteří teoretici zdůrazňují, neměla by tato kategorie být chápána jako vnitřně homogenní, tedy *ve smyslu, že by určující charakteristikou byla údajná „stejnost“ všech žen jako skupiny a všech mužů jako skupiny a dalších skupin osob, jejichž genderová identita zpochybňuje dichotomní pojetí genderu* (Knotková-Čapková 2011: 14). Gender je naopak potřeba vnímat jako fluidní kategorii, takovou, která je kulturně a historicky proměnlivá a modifikovaná (Knotková-Čapková 2011: tamtéž), a proto jako záležitost kultury souvisí především s tím, jak jsou vůbec muži i ženy v jednotlivých společnostech různě reprezentováni (Barker 2006: 57).

Jako příklad lze ostatně uvést už feministické smýšlení – historicky neoddělitelně spjaté s oborem genderových studií – Simone de Beauvoir ze čtyřicátých let minulého století. Představitelka druhé vlny feminismu totiž ve své nejzásadnější publikaci *Druhé pohlaví* rovněž vychází z předpokladu, že rozdílnost mezi pohlavími není dána ani tak „přírozeně“, jako spíše společensky. *Neexistuje žádný biologický rys, který by svědčil pro podřadnost ženy po jakékoli stránce vyjma hrubou fyzickou sílu, ale ani tu nelze uvažovat izolovaně a bez vztahu*

k historicko-sociálním faktorům, které teprve biologická data zformují v soustavu hodnot, norem a zvyklostí. To znamená, že nadřazenost muže nad ženou není datum biologické a v biologii nemá žádnou oporu. (de Beauvoir 1966: 25) Pomineme-li zjevnou feministicky-agitační tendenci citovaného textu zaměřeného zejména na ženy – tedy ono *druhé*, podřízené pohlaví – de Beauvoir zde nepopíratelně akcentovala sociální konstruování genderu namísto „daného“ pohlaví, a to již v poválečném období, přičemž později na ni navázala řada dalších autorů a autorek. Mezi nimi například i Judith Butler, jejíž koncept genderové performativity stále představuje základní teoretické východisko nejen v kulturních studiích, ale i řadě dalších příbuzných oborů. Butler pracuje s myšlenkou, že *za genderovou identitou nestojí žádné genderové projevy, ale tato identita je teprve samotnými projevy performativně utvářena*³ (Butler 1990: 25). Z tohoto hlediska tedy gender představuje nejen způsob, jakým ve svých životech svou roli coby ženy a muže sehráváme, ale také zda ji v očích společnosti naplňujeme, nebo naopak narušujeme.

Gender je podle Fafejty (2004: 32) navíc jedinou rolí v našich životech, kterou si nevybíráme (například role učitele) nebo se jí nepřizpůsobujeme (například role žáka), ale do níž se rodíme a nelze ji svévolně opustit. Je-li nám při narození přiřknuto lékařem pohlaví, nejedná se pouze o konstatování biologické podstaty, ale současně je nám také přiřknuta genderová identita. Rodíme se tak s návodem, jak se chovat, jak by se k nám mělo chovat naše okolí a socializaci můžeme považovat za úspěšnou teprve tehdy, když se s touto přisouzenou identitou ztotožníme.

Tuto skutečnost lze demonstrovat na jednoduchém příkladu ženství a mateřství. *Z přirozené schopnosti родit děti neplyne povinnost je родit. Tato povinnost není součástí přirozenosti (pohlaví), ale sociálních stereotypů (genderu).* (Fafejta 2004: 30) Schopnost ženy mít děti je tedy sice dána biologicky, avšak předpoklad, že žena dítě skutečně porodí, už jsou dány společenským očekáváním. V sociálním jednání proto zároveň nelze úplně oddělit pohlaví od genderu, neboť tvoří jakousi umělou jednotu, kdy by naše biologické funkce měly být ve shodě s kulturními znaky (Fafejta 2004: 35).

1.1.2 Genderové stereotypy

Určitá společenská očekávání současně úzce souvisejí s mezilidskou komunikací a chováním, která se podle Renzetti, Currana a Gjurice (2003: 20–22) často opírají právě o zmiňované genderové stereotypy. Těmi rozumíme velmi *zjednodušující souhrnný popis určité společenské*

³ Není-li uvedeno jinak, veškeré překlady cizojazyčné literatury a dalších zdrojů jsou mé vlastní.

skupiny (Renzetti – Curran – Gjurič 2003: 20), ať už pozitivního či negativního charakteru, v tomto případě tedy zobecněné vnímání toho, jak má vypadat „správná“ maskulinita a femininita, tj. vlastnosti a charakteristiky připisované primárně mužům a ženám. Veškeré předpoklady vážící se k genderu navíc vytvářejí zdání určité globální platnosti, *neboť se předpokládá, že charakteristiky tvořící genderový stereotyp sdílejí všichni příslušníci daného pohlaví* (Renzetti – Curran – Gjurič 2003: 21), což autoři označují jako pohlavně-genderový systém společnosti, kde se tyto vzorce genderové diference dále institucionalizují.

Původ této indoktrinace genderovými stereotypy lze nalézt už v rané výchově v rámci rodiny a později s nástupem do mateřských a základních škol. Jsme vedeni k rozlišování zjednodušené dichotomie: dívky si hrají s panenkami a chlapci s auty a vláčky, žákyně základních škol odcházejí studovat humanitní obory, žáci naopak obory technické, a po sňatku muži chodí do práce, aby uživil rodinu, zatímco ženy se starají o domácnost (srov. Doležalová 2009: 168–169; Fafejta 2004: 32–37; Smetáčková 2009: 11). Nakonec ani v reálném životě nerozlišujeme osoby přednostně na základě pohlavních orgánů, ale právě na základě těchto stereotypů. Sociální znaky jako gestika, oblečení, délka vlasů či něčí povolání pro nás totiž mají mnohdy větší výpovědní hodnotu než znaky biologické, a proto je pro nás při jednání s ostatními primární právě gender, od kterého teprve odvozujeme pohlaví, nikoli naopak. (Fafejta 2004: 34)

Ačkoli v každé společnosti jsou femininní a maskulinní vlastnosti mírně odlišné v závislosti na dané kultuře, lze říci, že se ženami bývá nejčastěji spojována určitá křehkost, empatie, starostlivost, péče o druhé a obecně potřeba být užitečná, na druhou stranu však vykazují určitou míru pasivity, své názory, chování i sny podřizují druhým (mužům) a v očích společnosti jim často scházejí ambice. S muži se pojí naopak aktivita, fyzická síla, zručnost a určitá manuální všestrannost, potřeba chránit a zabezpečit rodinu spíše po materiální stránce než citové, ale také až nezdravá soutěživost, vyšší míra asertivity až agresivity nebo nízká empatie. (srov. Fafejta 2004: 128–134; Pavlík 2007: 10–12; Zikmund-Lender 2011: 30–31; Javorská 2014: 5–8)

1.1.2.1 Proměna stereotypů u sexuální orientace

V této souvislosti je však namístě zmínit také určitý posun společenských předsudků a stereotypů z hlediska sexuální orientace. Právě tato součást identity totiž ovlivňuje vnímání mužství a ženství do té míry, že *striktní skriptovanost heterosexuálního světa přispívá i ke striktnosti scénářů světa neheterosexuálního* (Fafejta 2016: 89) a původní očekávání tradičně spojované s oběma skupinami bývají připisovány opozitnímu genderu. Alespoň takový

je základní předpoklad tzv. teorie sexuální inverze, podle níž se *jedinci v případě sexuální přitažlivosti ke stejnému pohlaví začnou projevat způsobem typickým pro pohlaví opačné* (Kite – Deaux 2002: 84). Společnost pak opakovaně tíhne ke vnímání homosexuálních mužů spíše jako heterosexuálních žen a homosexuální ženy zase spojuje s vlastnostmi a charakteristikami příznačnými pro heterosexuální muže. (Kite – Deaux 2002: 90)

V rámci reprezentace homosexuality dlouhou dobu přetrvávaly tendence k jejímu zobrazování coby opaku heterosexuálního binárního systému, a proto byl ustálen *obraz gaye coby zženštilého muže (neboť co není mužské, musí být ženské) a lesby jako tzv. mužatky* (Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 28), který se dále promítal i do mediálního prostředí.⁴ Homosexuálním mužům tak byla tradičně připisována nadměrná péče nejen o svůj zevnějšek, ale obecně „zženštilé“ záliby jako jsou domácí nebo ruční práce, a především pak silná empatie hraničící až s přecitlivělostí. Naproti tomu u homosexuálně orientovaných žen se předpokládalo spíše maskulinní vzezření, včetně oblečení nepřitahujícího sexuální pozornost, záliba ve sportech a určitá neschopnost či neochota hovořit o svých pocitech. (Javorská 2014: 29) Určitá změna sice nastává ve chvíli, kdy neheterosexuálního jedince vnímáme v rámci vztahu, kde obvykle *jeden/jedna z páru „hraje“ muže a druhý/druhá ženu* (Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 28) a některé stereotypy se v tomto ohledu stírají, současně však paradoxně stále podporují společenské nutkání prosazovat i v neheterosexuálních vztazích tradiční binární opozici muž – žena.

Dnes je však – zejména ve fikčních televizních pořadech – stále patrnější snaha tyto zažitě sociální vzorce narušovat a nabídnout mediální obsahy věrohodněji odrážející realitu. Podle výzkumů organizace GLAAD⁵ je v posledních letech ze strany diváků rostoucí poptávka po *příbězích, jaké jsme dosud neměli šanci vidět, a LGBTQ postavách, které [tyto] škodlivé stereotypy neposilují* (2021: 5, online), a na to se tvůrci pochopitelně snaží ve vlastním zájmu reagovat. Postupně tak vidáme například mnohem častější reprezentaci stejnopohlavních párů společně vychovávajících dítě (srov. Kalousková 2019: 63–73) a především posun od stereotypizovaného, mnohdy až komicky laděného zobrazování neheterosexuálních osob k důstojnějšímu obrazu LGBTQ komunity. Lesbické či ženské bisexuální postavy jsou prezentovány jako silně femininní (Arizona Robbins / *Grey's Anatomy*; Cheryl Blossom / *Riverdale*) a často ve vážených a „neutrálních“ (tedy na nutně maskulinně vnímaných)

⁴ Například Zdeněk Sloboda (2010: 220–250) tyto stereotypizované představy reflektuje ve své analýze věnované reprezentaci sexuálních minorit v české seriálové tvorbě.

⁵ Podrobněji o organizaci v části **1.2.3.2 Queer na obrazkách 21. století**.

profesích, jako jsou právě lékařky (Callie Torres / *Grey's Anatomy*), novinářky či manažerky (Kat Addison / *The Bold Type*) a (aspirující) vědkyně (studentka Fabiola Torres / *Never Have I Ever*; bioinženýrka Alex Danvers / *Supergirl*). Také homosexuální a bisexuální muži přestávají být vnímáni jen jako podpůrné postavy zaměstnané v kadeřnických či návrhářských salonech, ale objevují se v typicky maskulinních rolích, například coby fotbalisté (Spencer Porter / *Glee*) či trenéři fotbalu (Cameron Tucker / *Modern Family*), policisté (Carlos Reyes / *9-1-1: Lone Star*) nebo vojáci (seriál *Good Trouble* například v tomto ohledu otevřel větší prostor také pro téma transgender válečných veteránů ve druhé sérii).

1.1.2.2 Gender a stereotypy v médiích

Vzhledem k tomu, že se tato práce zabývá producentskou strategií queerbaitingu a jejími proměnami na základě určitých genderových stereotypů v televizní tvorbě, je namístě zmínit také současnou reprezentaci genderu v mediálním prostředí. Jak už bylo naznačeno výše, právě média hrají nepopíratelnou roli v procesu vytváření a ustavování genderových stereotypů a podle Zikmunda-Lendera (2011: 34) je tento proces v populární kultuře o to více umocněn, neboť *se [v ní] stereotypy pouze nevyskytují, ale (...) je jimi bytostně utvářena*. Na denní bázi se setkáváme s novými audiovizuálními obsahy, reklamou, psanými texty, mluveným slovem i fotografiemi, které stále mohou – často i nevědomky – podporovat zjednodušené náhledy na mužství a ženství ve společnosti, a po určitém čase tak začnou působit přirozeným dojmem. Obrazy žen nosících v kabelce prací prostředek či mužů za volantem silných automobilů tak někdy mohou působit až úsměvně, avšak často předkládají společnosti pouze tytéž názory, které sama společnost (re)produkuje.

Gauntlett (2008: 46–98), který se ve své mediální analýze zaměřil na reprezentaci genderu ve filmu, televizi, periodickém tisku, magazínech i reklamě od poloviny minulého století až po současnost, ostatně tuto skutečnost ve svých závěrech potvrzuje s tím, že zejména do devadesátých let byla média silně stereotypní. Kromě skutečnosti, že v masmédiích kvantitativně převažovali muži, byli také v porovnání se ženami zobrazováni jako *více aktivní, rozhodní, odvážní, inteligentní a vynalézaví* (Gauntlett 2008: 60). Silné femininní postavy podle něj představovaly spíše výjimku potvrzující pravidlo, a dokonce i periodika a reklamy primárně zaměřené na ženy *měly tendenci posilovat stereotypní vnímání žen jakožto hospodyněk a ženství obecně* (Gauntlett 2008: 61). Přelom tisíciletí však podle něj znamenal určitý přelom také v medializaci genderu, kdy si zejména *filmoví producenti uvědomili, že neohrožená hrdinka jim vydělá více než křičící oběť* (Gauntlett 2008: 62). Na dílčích případových studiích pak ukázal,

že i přes přetrvávající tendenci obsazovat do vedoucích rolí spíše muže, byly ale ženy vybaveny stejnými schopnostmi a možnostmi jako jejich kolegové. Stejný důraz byl u obou skupin navíc kladen také na fyzický vzhled a mediální tlak na dokonalý zevnějšek tak s nástupem nového tisíciletí přestal být pouze ženskou záležitostí.

Gauntlettova publikace, byť ucelená a s přesahem do všech mediálních oblastí, však představuje pouze jeden z mnoha předchozích pokusů, jak komplexně zachytit postavení genderu v médiích. Plní tak pouze popisnou funkci a vlivem neustálých sociálních změn navíc od svého původního vydání pochopitelně postupně ztrácí i na své aktualitě. Zásadní roli proto hrají zejména kontinuálně prováděné výzkumy na institucionální úrovni, které se primárně snaží zasadit o změny v mediální reprezentaci, a tím i o změny ve společnosti samotné. V zahraničí je tato snaha reprezentována například neziskovou organizací Geena Davis Institute on Gender in Media, jež mimo jiné zveřejňuje výroční zprávy zaměřené právě na televizní reprezentaci genderu. Institut byl založen roku 2004 zejména za účelem rovnoměrného zastoupení žen v hollywoodských snímcích⁶, avšak postupně začal pokrývat stále širší oblast výzkumu, a dnes tak představuje jedinou organizaci svého druhu, která plní především analytickou i edukační funkci v oblasti genderu a médií.

Každoroční výzkum je zaměřen nejen na poměr ženských a mužských rolí v americké televizní i seriálové tvorbě⁷ a kolik prostoru je jim věnováno na obrazovkách či přímo v dialozích, ale také na stereotypy spojené s oběma gendery. Analýzy tak reflektují, v jakých rolích či profesích se ženy a muži objevují, jaké vlastnosti jsou jim nejčastěji připisovány a zda dochází k sexualizaci a objektivizaci některých postav. Z analytických výstupů posledních let je tak patrné, že ačkoli se například podíl žen ve vysílacím čase zvyšuje, současně v některých oblastech silně narůstá také jejich stereotypizace. Výroční zprávy za rok 2019⁸ například ukázaly, že ačkoli podíl vedoucích ženských rolí tehdy u rodinných filmů vzrostl poprvé historii téměř na polovinu (48 %), ve filmech pro děti naopak klesl z původních 52 % na 45 %, muži

⁶ Mottem organizace je *If she can see it, she can be it*, což primárně odkazuje k podprezentovanosti žen a jejich stereotypnímu zobrazování v popkulturních obsazích, které začíná už u dětí. S postupným rozrůstáním zkoumaných kategorií se však toto heslo vztahuje také k dalším minoritním skupinám (LGBTQ+, lidé s rozdílnou rasou či etnickým původem, ale také osoby s postižením, nadváhou či věkem nad 50 let) a poukazuje obecně na skutečnost, že pokud se takoví lidé nemají s kým ztotožnit na televizních obrazovkách či v médiích obecně, cítí se vyčleněni ze společnosti.

⁷ Metodologie výročních zpráv vychází vždy z mírně odlišných výzkumných vzorků, některé zahrnují například i 100 nejpopulárnějších (top) filmů obecně (tedy všechny kategorie klasifikace filmů podle Americké filmové asociace) nebo naopak specificky 100 nejpopulárnějších (top) rodinných snímků. Stabilní kategorií pak v prováděných analýzách zůstává souhrn 50 televizních pořadů pro děti ve věku od 2 do 13 let.

⁸ Jedna ze zpráv se zaměřuje specificky na dětské televizní pořady, druhá pak na rodinné filmy.

navíc byli častěji (přibližně v poměru 2:1) prezentováni v rolích profesionálů prestižních oborů (lékaři či právníci) či v oblasti tzv. STEM profesí⁹. Rovněž však podle průzkumu vykazují agresivnější povahu, jsou prezentováni jako zábavní, ale současně hloupí, a bývají více obsazováni do rolí kriminálních. Ženy naopak přestávají být zobrazovány jako „dámy v nesnázích“, jejich rozhovory se podstatně méně týkají mužů¹⁰, ale současně stále tíhnou více k pomocným profesím či nezaměstnanosti/péči o domácnost a až šestkrát častěji bývají zobrazovány v odhalujícím oblečení, třikrát častěji dokonce částečně nahé.^{11 12}

V aktuální zprávě z roku 2021¹³ pak organizace poskytuje také sumarizaci výsledků jednotlivých analýz¹⁴ za posledních pět let svého působení (léta 2016–2020), z nichž mimo jiné vyplývá, že se ženy stále častěji objevují ve vedlejších rolích (nárůst na 52,7 % z původních 37,8 %) a obecně je jim v televizních pořadech věnováno také více vysílacího času jako takového (nárůst o 8,4 %). Analytický výstup kromě toho akcentuje také zažitý vzorec genderově stereotypního chování jak u žen, tak i mužů, které by mělo být v televizním vysílání ideálně alespoň omezeno, ne-li zcela eliminováno, aby nepřispívalo k jejich dalšímu rozšiřování. U žen vnímají jako problematické zejména vyobrazení „láskou posedlých dívek/žen“ (The Lovesick Lady)¹⁵, tedy ženských postav, jejichž narativ je postaven výhradně na snaze zaujmout, získat a udržet si muže, a „protivných holek“ (The Mean Girl), které jsou atraktivní, populární a k ostatním ženám se chovají velmi nepříjemně a nepřátelsky. U mužů pak organizace apeluje na omezení jejich reprezentace jakožto „zabedněných sportovců“ (The Meathead)¹⁶, tedy nekompetentních atletů či sportovců, a „racionálních mužů“ (The Rational Man), kteří jsou emocionálně uzavření a ke každé situaci přistupují analyticky a logicky.

⁹ Anglická zkratka reprezentující oblast vědy, technologie, inženýrství a matematiky (Science, Technology, Engineering, Mathematics).

¹⁰ Výzkumníci v analýzách využívají tzv. Bechdel test (v anglofonním prostředí se užívá označení Bechdel-Wallace test), který zkoumá tři základní podmínky: zda se v pořadu vyskytují alespoň dvě ženy, zda spolu tyto ženy mluví a jestli se jejich rozhovor týká něčeho jiného než mužů. (Selisker 2015: 505)

¹¹ Zpráva *See Jane 2020: Film*. [online]

¹² Zpráva *See Jane 2020: TV*. [online]

¹³ Zpráva *See Jane 2021: Looking back and moving forward. The state of representation in popular television from 2016 to 2020*. [online]

¹⁴ Zpráva uvádí, že se organizace od loňského roku posouvá od zaměření na dětské pořady k analýze televizního programu pro všechny věkové skupiny.

¹⁵ Při translaci může docházet k určitému významovému posunu, zejména u některých anglických hovorových výrazů, u svého překladu proto uvádím pro srovnání také původní názvy „kategorií“.

¹⁶ Označení „meathead“ je v angličtině ustáleným a často užívaným výrazem, který negativně odkazuje právě k fyzicky zdatným jedincům, nejčastěji sportovcům, jimž naopak schází určitý intelekt. Do češtiny by se dal sice přeložit také jako „hlava skopová“, ztratil by ovšem původní konotaci odkazující k primárně atletické povaze tohoto hanlivého označení.

1.1.2.2.1 Reprezentace genderu v českém mediálním prostředí

V českém prostředí zatím podobně systematický výzkum genderu v médiích schází, a proto je obtížné jej vůbec se situací v amerických médiích a popkultuře plnohodnotně srovnávat, přesto se jednotlivé spolky či hnutí, zejména v neziskovém sektoru, snaží tuto tematiku reflektovat alespoň v některých svých výzkumech. O citlivější přístup k reprezentaci genderu a rovné příležitosti usiluje například nezisková organizace Otevřená společnost, která kromě besed a konferencí provádí i genderové audity ve firmách a úřadech, nebo pravidelně aktualizuje interaktivní genderovou mapu¹⁷ s údaji o zastoupení žen a mužů v českých firmách. Konkrétně tematicke genderu v médiích se však věnují spíše okrajově a sporadicky, a proto poslední uveřejněný text *Gender, média a reklama* pochází z roku 2009 a je koncipován spíše jen jako shrnutí již existujících výzkumů a popisu regulací médií a reklamy.

Jmenovat lze ale také sociálně-ekologickou nevládní organizaci NESEHNUTÍ, která se mimo jiné zaměřuje také na oblast lidských práv a snaží se prosadit genderovou rovnost v různých sférách. Od roku 2008 se toto uskupení intenzivně věnovalo zejména sexismu v reklamě s cílem změnit české marketingové prostředí do té míry, aby si vystačilo s etickými reklamami, které nebudou obsahovat dvojsmyslné narážky či podporovat násilí, přestanou muže i ženy objektivizovat a nebudou je prezentovat ponižujícím způsobem. Výstupem bylo několik publikací¹⁸ věnovaných nejen analýze momentálního stavu české marketingové scény a definici sexistické reklamy, ale především snaze cílit na samotné zadavatele reklam s návodem, jak se sexismu v první řadě vyhýbat, nebo proti němu právně zakročit.

Organizace rovněž v letech 2008–2018 pravidelně vyhlášovala anketu o nejhorší sexistickou reklamu (Sexistické prasátečko), aby na problematiku sexismu v českém marketingu upozornila, a zejména zdůraznila, že reklama nepropaguje jen produkt samotný, ale především napomáhá utvářet i určité kulturní a sociální hodnoty. Už podle posledního šetření z roku 2019 ostatně autorky ve svém výzkumu vycházejí z toho, že má 54 % dotázaných respondentů s reklamním zobrazováním stereotypů u žen i mužů problém, mimo jiné právě proto, že vede k prohlubování genderové nerovnosti ve společnosti (Bartáková – Havlíková 2019: 5).

¹⁷ Dostupné z: <http://www.genderovamapa.cz/>.

¹⁸ *Jak na sexistickou reklamu* (2013); *Co je sexistická reklama* (2014); *Právní boj proti sexistické reklamě* (2015); *Jak být sexy a nebýt sexistický* (2016); *Právo versus sexismus* (2018); *Fighting sexism* (2018); *Jak vnímáme sexistickou reklamu* (2019); *Pod lupou: Regulace sexismu v reklamě* (2020).

Za zmínku stojí také genderová analýza z roku 2016, která vznikla v rámci projektu *A co ženy v médiích?* a podrobněji mapuje reprezentaci žen v tištěných a online médiích za rok 2015. Z výzkumu, kombinujícího kvantitativní i kvalitativní přístup ke zkoumanému vzorku, vyplývá, že opomíjení či nepřítomnost žen ve zpravodajství stále setrvává. *Ačkoli lze pozorovat téměř vyrovnané zastoupení žen a mužů v mediálních profesích, (...) v obsahu zpravodajství jsou ženy zastoupeny čtyřikrát méně než muži* (Havlíková – Možíšová 2016: 8), což pochopitelně vede k jistému zneviditelňování souvisejících témat i žen samotných. Autorky proto uvádějí, že i přes absenci výrazných stereotypních tendencí stále dochází k genderové segregaci témat (zejména v oblasti politiky či ekonomiky) a stereotypizaci v oblasti jazyka (nadměrné užívání generického maskulina či důraz kladený na vzhled a rodinný status).

Havlíková s Možíšovou (2016: tamtéž) současně upozorňují na chybějící systémové nástroje – jako jsou vnitřní etické kodexy či *opatření na podporu diverzity a zvýšení zastoupení žen v rozhodovacích procesech a pozicích v médiích, které by zohledňovaly či aktivně prosazovaly genderovou rovnost* – a tím i vytváření kontextu, v němž nedochází k *posouvání společenské debaty a veřejného diskurzu k větší citlivosti v této oblasti*. Samy přitom získaná data interpretují ve srovnání s posledním výzkumem věnovaným této problematice, který pochází z roku 2010, což současně podporuje i výše uvedené tvrzení, že česká mediální scéna skutečně znatelně postrádá systematickou analýzu dané oblasti¹⁹, na niž by příslušné instituce či orgány vůbec mohly reagovat.

1.2 Queer

1.2.1 Dvoji heteronormativita

V tomto oddíle teoretické části se dále budu věnovat pojmu queer a s ním souvisejícím konceptům, které se k němu vztahují. Než však přikročím k samotnému vymezení queeru, je nutno nejprve představit koncept heteronormativity. Tu můžeme chápat hned dvojitým způsobem – úžeji pouze ve smyslu heterosexuální orientace jako té jediné „správné“ a „přirozené“, v širším pojetí pak heteronormativita v zásadě reprezentuje zažitě představy „normálního“

¹⁹ Rada vlády pro rovné příležitosti žen a mužů sice každoročně vydává *Zprávu o rovnosti žen a mužů* za uplynulý rok, ta se však zaměřuje především na rovnost v oblasti pracovního prostředí či vzdělávacím systému, na rovné platy, zastoupení v řídicích a nadřízených funkcích, případně na sladování pracovního a rodinného života a trávení volného času. Pokud už se výjimečně věnuje výzkumu genderu v médiích, soustřeďuje svou analýzu na specifické genderové téma nebo velmi úzce definovanou oblast, např. mediální reflexi genderově podmíněného násilí (2016) či zobrazování žen a mužů ve volebních kampaních (2018).

ve všech aspektech života. *Heteronormativita tak představuje ve své podstatě závazný návod k tomu, jak se má člověk chovat nejen na veřejnosti, ale také ve svém soukromí, (...) jak má kdo vypadat či kdo má koho, za jakých okolností a jakým způsobem přitahovat, stýkat se s ním či komunikovat* (Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 17–18).

Vnímání toho, co považujeme za heteronormativní, je tedy stejně jako koncept genderu založeno primárně na naplňování a opakovaném utvrzování určitých vzorců, což platí také u sexuální orientace. Heteronormativita jako taková je tedy *postavena na požadavku deklarované heterosexuality a pohlavní/genderové jednoznačnosti členů společnosti* (Fafejta 2009: 85). Jak Fafejta (2016: 129) dále upozorňuje, už jen *převažující část sexuální výchovy a masmediální prezentace sexuality je zaměřena na heterosexuality a běžné socializační a výchovné vzorce s jinou než heterosexuální orientací (...) nepočítají*. Takový model výchovy, který by vůbec připouštěl neheterosexuality a/nebo neztotožnění se s genderovou rolí, navíc podle něj ani neexistuje.

Na heteronormativitu ve smyslu heterosexuality proto nahlížíme jako na základní společenskou perspektivu a měřítko pro hodnocení sociálního smýšlení i chování, což se pochopitelně promítá také do mediálních obsahů. *Jakákoli témata spojená se sexuálními menšinami jsou hodnocena jako kontroverzní, protože narušují a ohrožují „přirozený“ společenský řád, kde „normální“ systém genderových rolí představuje jeden z pilířů, na nichž společně staví, a cokoli, co mu odporuje, je třeba odmítnout či držet stranou.* (Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 24) V této situaci se tak sexuální či pohlavní minority *stávají neviditelnými a/nebo jsou nuceni podporovat stávající a jim v mnohém nevyhovující pohlavně/genderový a sexuální řád* (Fafejta 2009: 85).

1.2.2 Queer teorie a identita

Přestože je možné význam slova queer chápat jako synonymum pro *lesbický/gay/bisexuální/transgender/(queer)/intersexuální/asexuální* (často zkracované na *LGBTQIA*), (...) *jedná se o výrazné zúžení původního významu slova* (Chlumská 2013: 31). Podobně jako je možné heteronormativitu interpretovat v nejširším slova smyslu jako vše normální či běžné, totiž může být právě queer použit coby zastřešující pojem pro všechno neobvyklé a jiné. Toto označení, jehož kořeny sahají až do 16. století, původně neslo primárně negativní konotace ve smyslu „divný“, a cílem bylo zejména zahanbení pojmenovávaného subjektu, v tomto případě homosexuálně orientovaných jedinců. Postupem času však pojmenování ztrácelo na své pejorativní funkci, zejména v souvislosti se sílícím hnutím

za práva neheterosexuálních osob, a stalo se běžně užívaným neutrálním pojmem. (srov. Fafejta 2016: 193; Butler 2016: 296; Pitoňák 2014: 137–138) Jako queer se tak dnes dá označit prakticky všechno, co nespadá do heteronormativní či obecně normativní kategorie, a všichni, kdo chtějí mimo tyto kategorie zaváděné majoritní společností žít. *V tomto smyslu je [tedy] queer koncept politickou kategorií, neboť chce měnit mocenské diskurzy, které chápou identitu jako něco pevně daného a neměnného* (Fafejta 2016: 193).

S proměnlivým vymežováním pojmu queer úzce souvisí také samotná queer teorie²⁰, která odkazuje k *neohraničené sumě myšlenek spojených s uvažováním o genderu, sexualitě a vzájemných vztazích* (Chlumská 2013: 31). Podle Chlumské ke vzniku queer teorie, dodnes používané a použitelné v řadě dalších oborů (literární teorie, historie, filosofie, sociologie), kromě konceptu performativního genderu Judith Butler přispěla také Eve Kosofsky Sedgwick se svou teorií o binární podmíněné povaze homosexuality a heterosexuality, kdy je existence heterosexuality na homosexualitě závislá, neboť představuje něco, vůči čemu se může vymezit. *Queer teorie [proto] jako celek volá po zrušení esencialistického nahlížení ideologie heterosexismu a snaží se jej systematicky narušovat* (Chlumská 2013: 32), avšak navzdory sexuální konotaci, kterou má, *je její aplikace [mnohem] širší a problematizuje lidský subjekt jako celek* (Pitoňák 2014: 139), včetně genderu, etnika, rasy apod.

1.2.3 Reprezentace sexuálních minorit

K heteronormativnímu vnímání společnosti a určování toho, co je za normu vůbec považováno, pochopitelně přispívají ve velké míře také samotná média. Zaměříme-li se specificky na menšiny z hlediska sexuální orientace, v západní společnosti většina médií vychází automaticky z předpokladu, že přirozenou orientací je ta heterosexuální, a tomu své obsahy také přizpůsobují. Tíhnou proto k vytěsňování (nejen) sexuálních minorit právě pro jejich určitou nepohodlnost či kontroverznost, a cyklicky napomáhají jejich celospolečenskému zneviditelnování. (Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 23–24)

Podreprezentovanost či úplné vymazání těchto skupin z produkovaných obsahů je výsledkem tzv. symbolické anihilace, která v první řadě zohledňuje to, kdo vůbec mediální reprezentace vytváří a pro koho jsou určeny. Mediální produkce je totiž ze své podstaty logicky zaměřena na většinovou společnost a převážně je sama většinovou společností také vytvářena, a to i v případě, že se jedná právě o mediální obrazy minorit. *V rámci mediální reprezentace*

²⁰ Queer teorie vznikla na přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století v reakci na šíření nemoci AIDS a její téměř výhradní asociace se sexuálními minoritami. (Chlumská 2013: 31)

minoritních skupin [tak] nejde jen o explicitní vyjádření postoje nebo názoru, ale i o způsoby, jakými je o těchto skupinách informováno. (Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 26)

1.2.3.1 Queer TV

Sexuální minority jsou tak jednou z nejméně opomíjených společenských skupin, a to zejména na televizních obrazovkách, kde jim byl – a v řadě případů stále ještě je – věnován jen velmi malý prostor, často omezený především jen na role epizodního charakteru bez možnosti dále rozvíjet příběh či samotnou postavu²¹. (Jedličková 2011: 4–5) Postavy reprezentující sexuální minority byly navíc nejčastěji do příběhu zapojeny jen v rámci svého coming outu²², a to vnímaného skrze vztahy s postavami heterosexuálními, tedy z hlediska jejich pocitů, názorů a reakcí (srov. Jedličková 2011: 7–8; Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 32).

Již v počátcích televizního vysílání v 50. letech minulého století se queer tematika k divákům dostávala jen velmi obtížně, podle Jedličkové (2011: 6) byla do 70. let prakticky nulová, až sporadické výjimky ve zpravodajství – reprezentace jakýchkoli sexuálních minorit tak byla omezena pouze na faktuelní pořady a do fiktivních obsahů pronikala pomalu. Běžnou televizní praxí tak bylo zobrazení neheterosexuálně orientovaných lidí zejména jako obětí trestného činu či vraždy, ale i psychicky nevyrovnaných či nemocných deviantů – zejména do doby, než byla homosexualita oficiálně odstraněna z mezinárodního seznamu mentálních onemocnění (1973). Pomalý nárůst počtu neheterosexuálních postav se znovu zastavil v polovině 80. let s šířením onemocnění AIDS, kdy média silně podporovala negativní obraz LGBT komunity jako „původce“ epidemie viru HIV. Alternativní sexuální minority se začaly na televizní obrazovky postupně vracet v 90. letech, kdy se současně proměnilo také jejich vnímání v rámci popkultury a tvůrci je začali používat jako snadný aktualizací prostředek, který působil moderně a současně pro svou kontroverzi zaručoval i vysokou diváckou pozornost. (srov. Becker 2006: 4–7; Jedličková 2011: 6–11; Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 33)

Dnes je stále více patrná inklinace k reprezentaci queer osob mnohem rozmanitějším způsobem než v minulosti, což je dáno především jejich přemísťováním do centra dění. Postavy přestávají být jen podpůrným systémem pro heteronormativní narativ, a tvůrci se naopak přiklánějí

²¹ V českém prostředí jsou tyto tendence ještě markantnější, což dokládá již výše zmiňovaná analýza *Homosexualita v současných českých televizních seriálech* (Sloboda 2010: 220–250).

²² Coming outem běžně rozumíme přiznání/přihlášení se k určité neheterosexuální orientaci (v případě českého jazyka je překlad ještě problematičtější právě proto, že s sebou nese negativní konotace – běžně se totiž *přiznává* jen k něčemu špatnému), nejedná se však o unikátní zkušenost, ale spíše kontinuální proces, neboť se takový jedinec celý život setkává s novými lidmi a musí se „vyoutovat“ opakovaně. (Fafejta 2016: 47–49; 122–128)

k realističtějšímu zobrazování LGBTQ postav a stand point seriálům. Těmi rozumíme takové televizní obsahy, které heterosexuální svět úplně nepopírají, ale naopak se snaží normalizovat neheterosexualitu a pozornost je upřena primárně na queer postavy a jejich žitou zkušenost. Tematizována je tak nejen častá problematika HIV/AIDS, diskriminace, registrované partnerství/manželství či adopce, ale také historie queer komunit jako takových, záležitost crossdressingu, operativní změny pohlaví či zločiny motivované sexuální orientací. (srov. Jedličková 2011: 8–13; Kalousková 2019: 63–64) Zde můžeme typicky zařadit seriály jako *Queer as Folk* či *The L Word*, z těch aktuálnějších pak například *Pose*, *AJ and the Queen* nebo *It's a Sin*.

Mimo takto zaměřené obsahy pak dochází alespoň k částečné normalizaci a začleňování queer postav *do jinak heteronormativní struktury, a to i v pořadech, které nejsou určeny specializovaným publikům, ale široké veřejnosti* (Kalousková 2019: 63), například v rodinných sitcomech. Často se tak děje prostřednictvím *projekce určitých „nenormálních“ vlastností a charakteristik, jež mohou být vnímány ve společnosti negativně, na okolní svět, nejčastěji na postavy objevující se v těsné blízkosti stejnopohlavních párů, a tím tyto hlavní postavy „normalizuje“ a ukazuje v tzv. lepším světle* (Kalousková 2019: 65). Stereotypní chování je tak záměrně přesunuto kupříkladu na jiné, vedlejší postavy (pokud vedlejší gay postava působí přehnaně žensky, hlavní postavy jsou ve výsledku přijaty jako ty „normální“), obecně nepohodlné jevy se pak zdůrazňují u heterosexuálních osob (fyzické a slovní napadání druhých osob) nebo mohou být alespoň zdůrazňovány „špatné“ vlastnosti typické pro jiné skupiny (např. hlasité vyjadřování latinskoamerických osob). (srov. Kalousková 2019: 65–71; Cavalcante 2015: 454–471)

1.2.3.2 Queer na obrazkách 21. století

Podobně jako u tematiky genderu je zejména u zahraničních (televizních) obsahů rovněž systematicky sledována reprezentace sexuálních minorit i na institucionální úrovni. Ve Spojených státech například tuto funkci zastává nevládní organizace GLAAD, která v roce 1985 původně vznikla jako malé uskupení novinářů a spisovatelů právě v reakci na zmiňované urážlivé a senzacechtivé mediální pokrytí epidemie AIDS v souvislosti s LGBTQ komunitou. Organizace si od začátku kladla za cíl podporovat porozumění této komunitě, zvyšovat její

společenské přijetí a prosazovat rovnost; v průběhu let se pak mnohonásobně rozrostla a svůj výzkum zaměřila zejména na fikční televizní obsahy.²³

Z výročních zpráv je sice patrné, že počet queer postav v televizním vysílání každoročně narůstá, ale jedná se o změny převážně jen v řádu desetin procent a v poměru k heteronormativním postavám stále představují marginalizovanou skupinu. Pro srovnání lze uvést, že ještě před deseti lety se v televizních sériích identifikovalo jako LGBTQ²⁴ pouze 23 osob a tvořily tak 3,9 % z celkového počtu hlavních představitelů a představitelk²⁵ (v první zprávě za rok 2005 netvořila tato reprezentace ani 2 %). Poprvé v historii přesáhl počet queer postav desetiprocentní hranici (10, 2 %) v roce 2019²⁶ – konkrétně 90 z celkového počtu 879 postav²⁷. Podle analýzy za rok 2020 počet queer osob na obrazovkách poprvé od roku 2013 opět poklesl (9,1 %), autoři analýzy to však vnímají jako dopředu předpokládaný následek pandemie koronaviru,²⁸ která rovněž ovlivnila i televizní tvorbu – řada seriálů byla nucena pozastavit či úplně zrušit natáčení dalších sérií, nebo byla premiéra jejich vysílání přesunuta až na další sezonu. Tato skutečnost proto může být jedním z faktorů, jež ovlivnily i data aktuální analýzy – zpráva za rok 2021 uvádí historický rekord, kdy LGBTQ postavy tvořily celkem 11,9 % (92) z celkového počtu 775 postav.²⁹

Výše uvedené údaje však převážnou většinu času vycházely pouze z pořadů plošného (broadcastingového) televizního vysílání a celkový počet zobrazovaných LGBTQ postav tak byl (a stále je) ve skutečnosti mnohem vyšší díky kabelovým stanicím a zejména streamovacím platformám jako jsou Netflix, Hulu a Amazon, které od roku 2015 GLAAD do svého výzkumu nově zahrnuje³⁰. Tyto platformy podobně jako kabelové stanice totiž nepodléhají zákonu o televizním vysílání, a proto mají díky cíleně vyhledávanému a placenému obsahu větší prostor pro experimentování s různými typy pořadů. Zatímco v roce 2015 se na Netflixu, Hulu

²³ Informace o organizaci. [online]

²⁴ GLAAD ve svých analýzách používal nejprve označení LGBT, od roku 2016 však ve svých zprávách uvádí rozšířenou zkratku LGBTQ. Vzhledem k tomu, že je tato zkratka inkluzivnější a zahrnuje i další identity (Q může označovat „questioning“ nebo „queer“, obojí tak může sloužit jako zastřešující termín pro všechny ostatní identity mimo gay, lesbické, bisexuální a trans jedince), budu ji ve své práci uvádět v této podobě.

²⁵ Zpráva *Where we are on TV Report: 2010–2011 Season*. [online].

²⁶ Zprávy jsou označovány jako analýzy za předešlý rok, ve skutečnosti se však jedná o jednu televizní sezonu, která vždy trvá od 1. června prvního roku do 31. května roku následujícího, a výzkum zohledňuje i teprve plánované premiéry. Například zpráva za rok 2019 tak ve skutečnosti reflektuje celé období od června 2019 až do května 2020.

²⁷ Zpráva *Where we are on TV Report – 2019*. [online].

²⁸ Zpráva *Where we are on TV Report – 2020*. [online]

²⁹ Zpráva *Where we are on TV Report – 2021–2022*. [online]

³⁰ GLAAD zde zahrnuje jak originální tvorbu streamovacích platform, tak i zahraniční obsahy, na něž získaly licenci. (Zpráva *Where we are on TV Report – 2015*. [online])

a Amazonu objevilo v souhrnu jen 59 LGBTQ postav (hlavních i vedlejších) a v televizním vysílání 70³¹, v roce 2019 už streamovací platformy převyšovaly se svým počtem 153 postav i tehdy rekordní televizní reprezentaci (celkem 120 hlavních i vedlejších postav) – kabelové stanice v tomtéž období dokonce zaznamenaly nárůst až na 215 zobrazených LGBTQ osob³². V nejnovější zprávě za rok 2021 GLAAD navíc výzkum rozšířila ještě o další streamovací platformy, kam od letoška zahrnula také Apple TV+, Disney+, HBO Max, Peacock a Paramount+, čímž se počet queer postav dostal rovněž na své historické maximum. Zatímco na kabelových televizích došlo oproti rekordnímu roku 2019 k znatelnému poklesu (z 215 postav na 138), na zmíněných osmi streamovacích platformách se naopak objevilo celkem 358 LGBTQ postav v hlavních i vedlejších rolích.³³

Organizace momentálně apeluje na televizní stanice, aby v první řadě navýšily počet „LGBTQ-centrických“³⁴ mediálních obsahů³⁵ a odkazuje se zde na výsledky studie, která uvádí, že 20 % Američanů ve věku 18–34 let (tedy klíčové demografické skupiny příjemců těchto obsahů) se sama jako LGBTQ identifikuje. Pokud tedy chtějí toto náročné publikum s možnostmi potenciálně nekonečného výběru obsahů či platform získat, *musí zahrnout LGBTQ postavy, jejichž příběhy jsou nové, zajímavé, rozmanité, jdou do hloubky a nabízejí autenticitu, která reflektuje rozmanitost této komunity v plném rozsahu* (2021: 13, online).³⁶

V českém prostředí – stejně jako u reprezentace genderu – podobně konzistentní reflexe queer tematiky v mediálních obsazích schází, to však může být z velké části dáno již zmiňovanou nedostatečnou televizní reprezentací LGBTQ osob jako takových. V návaznosti na výzkum Zdeňka Slobody³⁷ lze například uvést, že jeho tvrzení *kerak homosexuálních postav vzhledem k počtu původních seriálů, které po roce 1989 v Česku vznikly, je v zásadě málo a jsou v drtivé většině postavami dočasnými a menšími* (2010: 245)³⁸, zůstává i jedenáct let po publikování této analýzy téměř stejně aktuální. Jejich homosexualita je stále v zásadě *neviditelná*,

³¹ Tamtéž.

³² Zpráva *Where we are on TV Report – 2019*. [online]

³³ Zpráva *Where we are on TV Report – 2021–2022*. [online]

³⁴ Jedličková (2011: 12) ve své stati ale například pracuje i s pojmem *(de)centralizované LGBT narativní linie*.

³⁵ Jako příklad lze uvést výše zmiňovaný seriál *Pose* (2018–) na stanici FX, který rozvíjí příběhy z prostředí tzv. bálové kultury 80. a 90. let. Pořad je tak primárně zaměřen na neheterosexuální či transgender jedince a formování „náhradních“ queer rodin a heterosexuální postavy toto obsazení pouze okrajově doplňují.

³⁶ Zpráva *Where we are on TV Report – 2020*. [online]

³⁷ *Homosexualita v současných českých seriálech* (2010).

³⁸ Pro srovnání lze uvést text Andrey Žáčkové (in Zikmund-Lender 2011: 36–43) ze stejného období, v němž zmiňuje podobnou situaci také u queer tematiky v české kinematografii, která do roku 1989 prakticky neexistovala a její velmi pomalý rozvoj rovněž poznamenalo časté zobrazování neheterosexuálních postav jako nedůležitých, ustrkovaných (*Smrt pedofila*), duševně nevyrovnaných (*Requiem pro panenku*) či přehnaně komických (*Účastníci zájezdu*).

netematizovaná, kromě jejího potenciálu v podobě coming outu (...) a tématu (...) registrovaného partnerství (Sloboda 2010: tamtéž). Vypovídající je už samotná skutečnost, že například v nejdéle vysílaných českých seriálech *Ulice* a *Ordinace v růžové zahradě*, které mají divákům údajně prezentovat běžný a skutečný život okolo nás (viz používané propagační motto „Možná je to vaše ulice“), se queer postavy v hlavních rolích poprvé objevují shodně teprve od roku 2019, v obou případech se navíc jedná jen o jeden lesbický pár, jehož příběh je opět z velké části nazírán skrze postupný coming out a reakce ze strany jejich heteronormativního okolí.

1.3 Queerbaiting

1.3.1 Queer čtení

Koncept queerbaitingu, na nějž je zaměřen následující oddíl, staví primárně na queer čtení, jímž můžeme označit určité *alternativní uchopování všeobecně kulturních obsahů* ovlivněných primárně hegemonní ideologií, kdy označení queer *konotuje subversivní chápání především z hlediska sexuálních identit a sebevyjádření* (Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 45). Vezmeme-li pak v úvahu většinové společenské postoje ke všemu neznámému či odlišnému z historického hlediska, můžeme queer čtení zjednodušeně označit také jako jistou revoltu podreprezentovaných menšin. Jak totiž zmiňují Chlumská, Jansová a Jedličková (2015: 9–11), až do druhé poloviny minulého století bylo téměř nemyslitelné reprezentovat na televizních obrazovkách jakékoli neheterosexuální identity a později byly navíc silně stereotypizovány.

Divákům tak sice mohla být (a stále jsou) nabízena primárně taková popkulturní díla, jež splňují zejména heteronormativní požadavky většinové společnosti, avšak určitá sémiotická demokracie jim umožňuje navzdory společenskému tlaku svobodně přijímat tyto stereotypní příběhy vlastním způsobem. Fiske (2001) o sémiotické demokracii hovoří jako o určité „nepsanosti čtení“, kdy je role autora delegována, či alespoň sdílána se samotnými diváky. Polysémii, tedy mnohoznačnost textu, proto vnímá jako ekvivalent sociální diverzity (Fiske 2001: 15). V praxi to znamená, že se diváci sami podílejí na utváření významů a televize tak není autoritářskou a privilegovanou složkou mediální výměny. (srov. Sedláková 2014: 297)

Z velké části toto zacházení příjemců se zprostředkovávanými obsahy kopíruje i Hallův model kódování a dekódování. Také on při recepci televizních sdělení vycházel z předpokladu otevřeného charakteru konotativní roviny, umožňující polysémní přístup, a rozlišoval proto

dále tři typy dekódování ze strany příjemců. Dominantně-hegemonický způsob čtení pro něj funguje jako příklad transparentní mediální výměny, kdy divák přijme nabízené sdělení právě v takové podobě, v jaké jej zakódovali tvůrci. Naopak u opozitního čtení dochází k jistému diskurzivnímu zápasu mezi producentem a příjemcem, a divák nabízené sdělení přijímá vlastním způsobem, jasně odmítajícím preferovaný způsob čtení. Postoj vyjednaného kódu pak v sobě obsahuje směs těchto adaptivních a opozičních prvků, takže divák sice přijme dominantní kód, avšak současně si ponechává také právo vyjednávat jeho aplikaci na své vlastní zkušenosti či preference, stejně jako je tomu právě u queer čtení. (Hall 2005: 52–57)

I přes zmínku o revoltě podreprezentovaných minorit je však namístě zdůraznit, že nazírat na mediální texty optikou queer čtení není výsadou přehlížených menšin, ale naopak širokým způsobem interpretace nejrůznějších skupin, a to z nejrůznějších důvodů. Jak už bylo popsáno v předchozí kapitole, queer není synonymem pro LGBTQ a může být naopak pojmem zastřešujícím cokoli podivného či neobvyklého, stejně tak diváci preferující queer čtení nemusí být nutně součástí těch podreprezentovaných skupin, které v obsazích sami vyhledávají. (srov. Doty 1993: 14–16, Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 34) Queer čtení proto dovoluje texty interpretovat takovým způsobem, jež více odpovídá nejen žité zkušenosti, ale také lépe uspokojuje individuální potřeby či touhy. Každý příjemce mediálních obsahů tak z tohoto pohledu představuje jedinečnou entitu, která se snaží o (re)konstrukci a interpretaci fikčního světa právě na základě nabízených „vodítek“ obsažených v textu a vlastní kulturní encyklopedie každého diváka. (srov. Nordin 2015: 20, online; Kokeš 2011: 236).

1.3.2 Queerbaiting

Problematika nedostatečné reprezentace sexuálních menšin a snaha diváků tuto reprezentaci ve fikčních příbězích nalézat alespoň skrze vlastní interpretace textů však stále přetrvává, a právě zde se „na půli cesty“ potkávají omezené producentské možnosti a touha fanoušků po vstřícnějších obsazích v podobě queerbaitingu. Pomůžeme-li si jednoduchou dekompozicí výrazu, jedná se o spojení výrazů *queer* a *(click)baiting*, jež ve zpravodajství běžně odkazuje k cílené snaze novinářů nalákat čtenáře na zajímavý titulek a donutit jej na článek kliknout a zvýšit tím jeho čtenost/prestiž (srov. Aldwairi – Alwahedi 2018: 215, online). Podobně funguje také queerbaiting, pouze s rozdílem, že hlavním lákadlem či návnadou pro televizní diváky³⁹ je právě queer tematika. Jedná se tedy o *klamavou strategii, jejímž cílem je získat co nejširší diváckou základnu* (Jansová 2020: 121), a to *pomocí zařazování queer podtextu či queer*

³⁹ Jak uvádí Jansová (2020: 121), queerbaiting se primárně objevuje ve filmové, ale zejména pak seriálové tvorbě.

momentů, které však nikdy nedojdou naplnění [a] nestanou se tak kánonem (Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 37).

Samotný pojem se vyvinul z fanouškovských diskuzí a jeho definice se tak stále může mírně lišit uživatel od uživatele/autor od autora, přesto postupně zaujal místo právě i v akademických diskuzích, zejména pak v oblasti fanouškovských studií (srov. Jansová 2020: 121; Nordin 2015: 2, online). Ng (2017, online) například vymezení queerbaitingu ve svém textu dále rozšiřuje také o nedostatečně kvalitní reprezentaci či neuspokojivé naplnění vztahů, které tvůrci jako queer od začátku explicitně označují – jako příklad zde uvádí vztah dvou ženských postav Clarke a Lexy v seriálu *The 100* s odkazem na „zbytečnou“ smrt Lexy a násilné přerušení vývoje jejich vztahu.

Přestože akademická reflexe tohoto fenoménu, či vůbec objevení termínu queerbaiting jako takového, se obvykle pojí až s počátkem druhého desetiletí 21. století (srov. Brennan 2016: 2), jeho popis můžeme paradoxně nalézt už mnohem dříve, a to v souvislosti s fanouškovskou tvorbou (fanfikcí). Ta totiž dlouhou dobu představovala ve fanouškovských kruzích jeden z nejběžnějších způsobů, jak queer čtení dále rozpracovávat a kánonické texty, s nimiž nejsou diváci spokojeni, přetvářet podle vlastních preferencí. Nejčastějšími důvody pro vznik nejrůznějších fanfikcí ostatně byla právě nespokojenost s narativním vývojem či párováním jednotlivých postav. (Jansová 2016: 70)

Henry Jenkins, jehož texty mimo jiné pomohly položit základy fanouškovských studií, například připomíná⁴⁰, že někteří autoři už v 90. letech či na přelomu tisíciletí poukazovali na schopnost mainstreamových textů vyhovět oběma typům televizního publika – heteronormativnímu i queer. S odkazem na práce Danae Clark či Seana Griffina hovoří o tom, *terak zmiňované mediální texty pomrkávají na svoje queer diváky, aniž by se odcizovaly konzervativnějším konzumentům. [...] Slash prezentují jako „chybné čtení“ a používají ho jako žertík pro zasvěcené. Někdy fanouškům poskytují obrazy, na jejichž základě můžou rozvíjet své vlastní fantazie, [...] nepřekračují však hranici přijetí slashu na rovině explicitní denotace, soustředí se na konotace a subtext.* (Jenkins 2019: 36). Navzdory tomu, že se tento Jenkinsův názor vztahuje jmenovitě k slash fikcím⁴¹ a queerbaiting zde pochopitelně není vůbec zmíněn, povedlo se dost možná autorům už v 90. letech tuto klamavou producentskou strategii

⁴⁰ Přepis rozhovoru se Suzanne Scott, v němž Jenkins po dvaceti letech reviduje některé své poznatky z publikace *Pytláci textů*, je součástí předmluvy českého překladu z roku 2019.

⁴¹ Slash fikce odkazuje k užívání lomítka (anglicky „slash“) mezi jmény dvou postav stejného pohlaví, referujeme-li k jejich vzájemnému (romantickému) vztahu. Označení slash fikce se pak užívá u mužských protagonistů, pro párování ženských postav zase femslash. (Chlumská – Jansová – Jedličková 2015: 35)

nevědomky popsat tak, jak ji lze zjednodušeně chápat i dnes: jako do jisté míry „dohodnutý“ žert, který se pro své nekonečné možnosti interpretace těší velké oblibě u mediálních tvůrců, avšak velkého zklamání na straně publik. V každé situaci je však potřeba také zohlednit dobový kontext, v němž se tento (skrytý) dialog odehrává a zda se skutečně jedná pouze o „hru“ mezi tvůrci a příjemci textu, nebo způsob, jak například obejít cenzuru.

Queerbaiting tedy na první pohled zdánlivě představuje ideální vyplnění mezery mezi myšlením tvůrců a fanoušků – producenti nemusejí vytvářet explicitní queer obsahy a riskovat ztrátu převážné části publika, diváci naopak dostanou to, po čem touží. Jak uvádí Nordin (2015: 17, online), *zatímco reprezentace čistě queer charakterů (zejména pak homosexuálních postav) je vzácná, queerbaiting je [naopak] rozšířeným a poměrně běžným jevem*. Stále rozšiřující se užívání queerbaitingové strategie však ale pochopitelně vede k rozhořčení fanouškovských základů právě proto, že reprezentace, které se jim dostává, je pouze dočasným klamem. Tvůrci seriálů totiž mohou sémiotickou demokracii využít ve svůj prospěch a řadu zobrazovaných okamžiků ponechat svobodně k interpretaci jak heteronormativnímu publiku, tak i divákům vyhledávajícím queer obsahy, aniž by jednu z těchto skupin ztratili. Queer příjemci a podporovatelé ale naopak průběžně konzumují slibně vypadající obsah, a ten je nakonec kruhem přivede zpět k nedostačující či zkreslené reprezentaci neheteronormativních minorit.

1.3.2.1 Reflexe queerbaitingu

Na queerbaiting tak lze nahlížet ze dvou odlišných pozic, a to buďto prismatem mediálních tvůrců, nebo naopak příjemců, respektive fanoušků. Zahraniční autoři, kteří se problematice queerbaitingu věnují odborně, však ve svých textech zohledňují nejčastěji právě diváckou perspektivu, případně se stále snaží co nejpřesněji definovat, co se pojmem queerbaiting vůbec rozumí. Například Nordin (2015) se ve své práci pokoušela zachytit tento pojem v co nejširším pojetí pouze prostřednictvím rozsáhlé rešerše názorů uvnitř fanouškovských základů v prostředí blogů, diskuzních fór i chatů. Podobně k této problematice přistoupil také Brennan (2018), jenž se ve snaze o eliminaci negativních konotací spojených s queerbaitingem zaměřil ve studii výhradně na zkoumání konkrétního fandomu seriálu *Merlin*.

Více pak samotné tvůrce a jejich postoje k této klamavé producentské strategii zohlednily ve svých textech další autorky – například Collier (2015) vedle fandumů konkrétních mediálních obsahů zmiňuje právě i jejich dialogicky založené vztahy s producenty, jež vnímá jako stěžejní. Ve své práci proto autorka u seriálů *Sherlock* a *Supernatural* zkoumá fanouškovské reakce na prohlášení jejich tvůrců a stejně tak i producentská vyjádření směrem

k fandomům, na nichž se snaží detailně poukázat, jak queerbaiting funguje v praxi a proč na něj fanoušci později reagují vlastním přepracováním původních obsahů, tedy slash fikcí. Podobně ve svém textu rozpracovávala pozici producentů v queerbaitingu také Ng (2017). Přestože primárně zkoumala možnosti použití queerbaitingové strategie na současné mediální scéně, zde na konkrétních příkladech seriálů *The 100* a *Rizzoli & Isles*, v případě souvisejících paratextů a celkového kontextu neopomněla zohlednit kromě fanouškovských reakcí a tvorby právě i samotná autorská vyjádření k využívání queerbaitingu při práci na obou pořadech.

Častější inklinaci badatelů k diváckému pohledu na tento fenomén pak dokládá zejména soubor studií a esejí *Queerbaiting and fandom* (2019). Tato vůbec první monotematická publikace zaměřená na problematiku queerbaitingu představuje komplexní uchopení tématu řadou autorů, kteří se mu v akademické sféře dlouhodoběji věnují. Pracují zde nejen se seriálovou (*Supergirl*, *Xena*, *Sherlock*, *Supernatural*) a filmovou tvorbou (*Harry Potter*), ale otevírají například také otázku queerbaitingu v animovaných pořadech určených dětem (*Steven Universe* a *Adventure Time*). Zároveň se neomezují pouze na televizní tvorbu, jež je s queerbaitingem spojována nejčastěji, ale rozšiřují svá poznání také o využití strategie v oblasti videoher, hudby, politiky či jejího zasahování do běžného života celebrit, jenž je často ovlivněn právě popkulturními pořady, jichž jsou tito aktéři sami součástí.

Množství textů českých autorů je pak ve srovnání se zahraničními studii opravdu velmi omezené, zejména v akademickém prostředí, ale také v populárně naučných textech filmových či kulturních periodik (např. *Cinepur* či *A2: kulturní čtrnáctideník*). Akademické práce navíc tuto problematiku sice zcela neopomíjejí, avšak je zmiňována spíše v rámci nadřazených tematických celků jako je queer čtení, queer TV či práce zaměřené na studium fanoušků. Nejucelenější náhled tak představuje monografie od Chlumské, Jansové a Jedličkové (2015), která je zaměřena na neheteronormativní televizní produkci a obecně mediální reprezentaci sexuálních menšin. Autorky zde queerbaiting také nejprve teoreticky vymezují a následně jej aplikují v případové studii věnované seriálu *Sherlock*. Nejen v této publikaci, ale ve všech česky psaných textech zmiňujících queerbaiting, pak navíc autoři i autorky pracují výhradně jen se zahraničními seriálovými obsahy, což současně potvrzuje dosavadní absenci queerbaitingové strategie v české seriálové či filmové tvorbě. (srov. Kadlecová 2019)

1.4 Televize a seriálová tvorba

Přestože studium televizních obsahů i televizního média jako takového nabízí široké možnosti teoretického využití i v této práci, a to včetně poznatků ze studia fanouškovství, cílem není dopodrobna opsat její historický vývoj ani veškeré fanouškovské aktivity (zejména s přihlédnutím ke snaze popsat spíše producentské možnosti než diváckou percepci). Přesto je nutné pro potřeby analýzy alespoň vymezit základní specifika televizního vysílání, seriality a vztahu s publiky. Pro komplexnější pochopení televizní tvorby je pak klíčová zejména elementární znalost konceptu konstruktivismu, a to nejen sociálního, ale vzhledem k tématu práce především toho mediálního.

1.4.1 Sociální a mediální konstruktivismus

Teorie mediálního konstruktivismu se vyvinula z konceptu sociální konstrukce reality badatelů Petera Bergera a Thomase Luckmanna (1999), podle něž je svět okolo nás konstruován tím, jaké významy mu my sami připisujeme (na rozdíl od reflexismu, který jej objektivně popisuje). Takové významy jsou *kulturně, sociálně a kontextově podmíněné a jsou v procesu sociální i mediální konstrukce reality neustále průběžně vyjednávány, ustavovány, stvrzovány a reprodukovány* (Sedláková 2014: 296). Realitu každodenního života proto vnímáme prostřednictvím vzorců, které se sestavují v celistvý obraz, a zároveň je tato naše realita neustále rozšiřována o nové poznatky prostřednictvím mezilidské i mediální komunikace. (Berger – Luckmann 1999: 25–33)

Právě lidské vyjadřování má podle autorů schopnost tzv. objektivizace, kdy se každý produkt lidské činnosti může stát dostupným prvkem sdíleného světa. Berger s Luckmannem (1999: 39–41) jako příklad objektivizace uvádějí poněkud extrémní situaci zabodnutého nože nad něčí postelí. Tento nůž však nebyl primárně vytvořen jako nástroj pomsty či zastrasování, pouze se stal objektivizací něčího hněvu, a proto je zároveň nutné si uvědomovat neustálou přítomnost znaků, které jsou záměrně vytvářeny za účelem, aby odkazovaly k něčemu jinému.

Nejdůležitějším znakovým systémem je pak jazyk, a proto je porozumění jazyku pro lidskou komunikaci a potažmo i každodenní realitu naprosto nezbytné. Klíčové je také uvědomění si, že náš každodenní život ovládají jisté vzorce a rituály a namísto sociálního vědomí se zde objevuje „vědění jako návod“; platnost každého našeho vědění je proto limitována v okamžiku, kdy se objeví problém, k jehož řešení neznáme cestu. V takové chvíli je patrné, že ačkoli sociální zásoba vědění by měla pokrývat jakýsi obecný záběr, osvětluje ve skutečnosti jen

malou část skutečné reality a všeho kolem. Berger s Luckmannem se proto domnívají, že celá sociální distribuce vědění se odvíjí od prosté skutečnosti, že nikdo z nás nedisponuje nekonečným vědáním, ale vždy ví o někom, kdo by takovými znalostmi disponovat mohl – a právě proto je v naší každodenní realitě důležitá vzájemná interakce nejen s dalšími jedinci, ale právě i s médii. (Berger – Luckmann 1999: 40–50)

V prostém výkladu mediálního konstruktivismu jsou [tak] média prostředek, který má moc spoluutvářet či reprodukovat lidskou realitu, a to nejen ve faktuálních, ale i fikčních žánrech. (Jansová 2020: 27) Média jsou zde považována za hlavního nositele ideologií, který napomáhá šířit společensky akceptovatelné struktury světa a podílejí se ustavování společenského řádu – to je však pochopitelně ovlivněno konkrétní společností, která zpravidla selektuje pouhé výseky reality v souladu s jejími vlastními hodnotami. (Sedláková 2008: 153). Podle Schulze (2000) se sice vztah mezi médii a realitou zkoumal již v řadě studií, avšak jako jejich jednotný závěr vnímá právě fakt, že *masová média zpravidla skutečnost nereprezentují, naopak nabízejí tendenční a ideologicky zabarvený pohled na svět a médii podávaná skutečnost reprezentuje především stereotypy a předsudky* (Schulz 2000: 28–29).

Schulzův pohled na vztah mezi médii a skutečností se proto dále dělí na dva přístupy: ptolemaiovský a kopernikovský. Ptolemaiovský spočívá v zásadním protikladu mezi masmédii a společností, kdy jsou média vnímána jako cizí technologie importovanou do společnosti za účelem kontroly a manipulace s jedinci i celými sociálními skupinami. V ptolemaiovském pojetí mají média reflektovat obraz světa co nejvěrněji, nastavovat zrcadlo společnosti a fungovat jako pasivní zprostředkovatel reality, díky němuž si recipienti osvojují určité role, vzorce chování, společenské hodnoty a normy. (Schulz 2000: 30)

Kopernikovské východisko naopak média vnímá jako integrální součást společnosti a aktivní prvek sociálního procesu, ze kterého představa o skutečnosti teprve vychází. Média se tak podílejí na kolektivní snaze o konstrukci reality, selektují podněty a události, zpracovávají je, dále interpretují a zveřejněním pak tuto realitu zpřístupňují k utváření společných východisek pro sociální jednání. (Schulz 2000: 31) Přestože je tento přístup logicky kritizován pro selektivitu a hodnotící tendence, současně nepředpokládá, že existuje pouze jediná a závazná definice skutečnosti, ale naopak implikuje, že *je zapotřebí tolerovat různé pohledy na svět (...), stejně jako vzájemné kritické rozpory mezi nimi, [a teprve ty] představují nejlepší možné přiblížení se objektivní realitě* (Schulz 2000: 35).

1.4.2 Televizní médium

Jak uvádí Jansová (2020: 27), je to právě potenciální moc ovlivňovat lidskou každodennost a také souvislost s mediálním fanouškovstvím, které vedou k četnému zkoumání televizních (fikčních) obsahů. Televize, jež spojuje zvukové i obrazové prvky, je podle Fiska (2001: 21) *esenciálně realistickým médiem, neboť je schopna nést sociálně přesvědčivý smysl pro reálno. Realismus zde není záležitostí žádné věrnosti empirické realitě, ale diskurzivních konvencí, kterými a pro které je tento smysl reálna konstruován.*

Tento pohled na televizní realismus je často spojován s metaforou zrcadla nebo průhledného skla, skrze které vidíme zdánlivě dokonalý odraz, a proto vyvolává dojem, že je konečná reprezentace výsledkem přirozeného procesu, a ne procesu kulturního, v němž se významy skutečně utvářejí. Realismus tak doopravdy nezobrazuje přesnou kopii skutečnosti, ale spíše neustálé opakování již zažitých vzorců, charakteristik i stereotypů, často „typických“ pro různé minoritní skupiny. Současně maskuje jejich ideologické pozadí a upevňuje tím společenský status quo. Takto stereotypizované či negativní reprezentace určitých fenoménů pak mohou velmi výrazně ovlivňovat jejich vnímání publikem, a právě proto je důležité se již existujícími mediálními obsahy v této souvislosti kontinuálně zabývat. (srov. Fiske 2001: 21; Jansová 2020: 27–28; Jansová – Jedličková 2019: 14–15)

Samotná potřeba zkoumání televizních obsahů a jejich konzumace publikem pochopitelně od počátku rostla společně s tím, jak televizní médium postupně pronikalo do každodenního života. V období, kdy televize představovala určitý technologický luxus, přestože disponovala mnohdy jen dvěma programy, byla centrem veškerého domácího dění. Pro rodinu reprezentovala plnohodnotného člena domácnosti a její časový harmonogram se přizpůsoboval televiznímu programu. S rozšiřujícími se technickými možnostmi televize samotné i její ekonomickou dostupností se diváci postupně emancipovali alespoň v tom smyslu, že díky možnostem záznamu, zpětného přehrávání či videopůjčovnám nebyli na vysílání tolik závislí. Časoprostorovou vázanost na televizi pak (zejména v zahraničí) narušil přesun na streamovací platformy služeb on demand⁴² (Netflix, Hulu, Amazon Prime, HBO apod.), který znamenal možnost sledování libovolných pořadů v libovolném čase i množství⁴³, a s nástupem nových

⁴² Obsahy tzv. „na vyžádání“, které nejčastěji fungují na principu digitálních archivů, v nichž mohou zákazníci volit jimi preferované pořady. (Jansová 2020: 29)

⁴³ Specifikem služeb on demand je rovněž zveřejnění například celé nové série namísto jednotlivých dílů každý týden. Divák se tak sám rozhodne, jakou frekvenci sledování zvolí; možnost okamžité konzumace kompletní série však nahrává tzv. binge-watchingu, tedy určitému typu maratonového sledování. (Jansová 2020: 29–30)

médií současně umožnil i nárůst interakce mezi tvůrci a příjemci mediálních obsahů. (srov. Macek 2015; Silverstone 2003; Butler 2018; Jansová 2020)

Navzdory nástupu internetu a zmiňovaných streamovacích služeb však zůstává televize stále preferovaným médiem ve většině domácností (srov. Macek 2015: 11; Butler 2018: 17). Důvodem může být také skutečnost, že za televizní sledování lze považovat původně televizní obsahy dnes vysílané na jiných přístrojích a s možností sledování mimo vymezený čas, Macek (2015: 73–83) je v této souvislosti označuje jako post-televizní konzumaci, potažmo post-televizní publikum. Ta se vyznačují především potřebou absolutní kontroly nad sledovanými obsahy – chtějí mít totiž v rámci globalizace možnost sledovat své oblíbené pořady ve stejný čas jako kdokoli na světě, a proto je pro ně klíčový také jednoduchý a okamžitý přístup k daným mediálním obsahům (Macek 2015: 92–93).

1.4.2.1 Aktivní a participující publikum

Jak už bylo naznačeno, rychlý technologický vývoj (nejen) televizního média kromě rostoucí konkurence v oblasti vysílání vedl také k proměně (chování) publik, a to právě vlivem technologické i mediální konvergence. Podrobněji se jimi zabýval také Jenkins (2006) a kulturou konvergence nazval právě to, co je podle něj důsledkem celosvětové proměny médií. Odmítá totiž zjednodušující náhled na konvergenci, která podle něj není prostým sloučením několika mediálních funkcí v jediném zařízení, ale naopak *reprezentuje [celkový] kulturní posun společně s tím, jak jsou konzumenti podporováni v tom, aby vyhledávali nové informace a propojovali jinak rozptýlené mediální obsahy* (Jenkins 2006: 3).

To souvisí také s pojmem kolektivní inteligence, kterou Jenkins (2006: 26–27) rozumí určitou schopnost virtuálních komunit efektivně využívat znalosti a schopnosti jejich jednotlivých členů, což je důsledkem právě mediální konvergence (tedy slučováním starých a nových typů médií) a participativní kultury, v jejímž rámci přestávají být příjemci pasivními konzumenty, ale naopak jsou *intenzivně propojeni s přijímanými obsahy a zároveň se na jejich produkci mnohdy i podílí* (Jansová 2020: 32). Zatímco Jenkins ještě v roce 2006 jako exemplární příklad participativní kultury vnímal zejména platformu Youtube, na níž se kromě umělců a příjemců setkávají také ostatní lidé z hudebního průmyslu a další mediální producenti, Mittel (2015, česky 2019) už o dekádu později pracoval především s fenoménem fanouškovských wiki stránek. Navázal tak nepřímo na používané termíny jako prozument (producent + konzument) a produživatel (producent + uživatel), které jasně implikují postupné rozměšňování hranic mezi

tvůrci a příjemci mediálních obsahů a vidí publika jako součást produkce těch obsahů, které sami přijímají (srov. Jansová 2020: 35–37).

Podobně jako je Wikipedia – tzv. otevřená encyklopedie – skutečně otevřena každému, kdo by se na šíření informací chtěl podílet, fungují také wiki stránky jednotlivých televizních pořadů⁴⁴ na principu kolektivního přispívání nejen vlastními vědomostmi, ale také postřehy i subjektivními domněnkami a interpretacemi, jež mohou napomáhat právě i lepšímu pochopení toho, jak a v jaké definiční šíři diváci pojmají například i queerbaiting. Mapování postav a jejich vztahů totiž podle Mittela hraje klíčovou roli zejména u komplexnějších seriálových narativů, akcentuje pak zejména právě takovou produktivitu fanoušků, která jde často až nad rámec explicitního obsahu. Podle něj pak tito diváci *spekulují či volají po typech vztahů, které se v textu neobjevují*, a to se děje *především v případě queer čtení postav ve fanouškovské fikci* (Mittel 2019: 369). Přesto může docházet i k vylučování z této (zdánlivě neomezené) participace, neboť i mezi fanoušky funguje určitá selekce toho, co je či není správné/přijatelné v rámci daného fandomu. Chápání těchto fandomů utvářených okolo televizních obsahů jakožto participativní kultury je však stále *klíčem k hlubšímu porozumění toho, jak se [vůbec] kulturní materiály produkují, hodnotí, šíří a směřují v rámci komunit, které se utvořily na základě určitých sdílených vášní a zájmů* (Jenkins 2018: 50–51).

1.4.2.2 Komplexní seriálové obsahy

Aby se ale seriál vůbec stal populárním, *televizní text musí být čten a pozitivně hodnocen rozličnými sociálními skupinami, takže jeho významy musí být možné vykládat různými způsoby* (Fiske 2001: 65). Společnost i její ideologické hodnoty se navíc dynamicky mění a posouvají a televize je toho pochopitelnou součástí. Televizní médium proto neustále balancuje na pomezí určitého konzervatismu (opakováním zažitých stereotypů, vzorců a osvědčených formátů) a současně i progresivity (zohledňováním „nekomfortních“ témat a uspokojením aktuální poptávky ze strany publika). To jim umožňuje relativně bezpečnou a stálou pozici na mediálním trhu a díky standardizaci těchto obsahů i menší ekonomickou zátěž, ale zároveň i možnost poměrně rychle reagovat na společenské změny – například v 70. letech bylo s proměnou postavení žen ve společnosti mnohem „bezpečnější“ do vysílání zařadit kriminální seriály s ústředními ženskými postavami, které by do té doby mohly být přijímány spíše negativně. (Fiske 2001: 45) Seriálová tvorba (zejména pak ta americká) také upřednostňuje takový

⁴⁴ Mittel (2019: 366–367) ve své publikaci pracuje především s *Lostpedii*, tedy stránkami zaměřenými na seriál *Lost*, které patří mezi nejdiskutovanější a nejrozsáhlejší wiki stránky vůbec; zmiňuje však také fanouškovské wiki komunity působící ve více kulturních oblastech, jako je například sport nebo hudba.

narativní model, v němž by seriál nikdy neměl skončit – poslední epizoda uzavírající sérii s sebou totiž nese konotaci komerčního neúspěchu či autorského vyčerpání. (Mittel 2019: 32)

S tematickým posunem televizních pořadů se pochopitelně postupně proměňovala také jejich forma. Mittel (2019: 36) například upozorňuje, že s přelomem tisíciletí lze vysledovat trend tzv. komplexní televize či komplexních narativů⁴⁵, které v sobě kombinují řadu seriálových technik, ovšem s důrazem na *kumulativní narativ budovaný v průběhu plynoucího času, místo aby se na konci každé epizody vracel do stavu znovunastolené původní rovnováhy*. Současně jsou podle něj dnešní komplexní seriály oceňovány pro svou až románovou povahu, a to ve smyslu jejich rozsahu a formy. Kombinace takových narativních strategií má za úkol *vytvořit podmanivý svět příběhu pomocí škály komplexních technik narativního diskurzu, zahrnujících pohrávání si s temporalitou, konstrukci průběžně přítomných postav (ongoing characters) a prvky transmediality*⁴⁶ (Mittel 2019: 24). To umožňuje dějové zvraty, možnost retrospektivy, převyprávění události více postavami nebo i úplná nechronologičnost děje (Mittel 2019: 29).

Klíčová je zde také práce s postavami příběhu, u níž Mittel zmiňuje jistá úskalí už jen ve vztahu postavy a herce. Přeobsazování herců či náhlé změny dlouho plánovaných scénářů (z důvodů problematických vztahů, pracovní vyčerpání, těhotenství apod.) pak podle něj vedou k tomu, že diváci znalí těchto zákulisních informací tyto události používají jako paratextový rámec umožňující předvídat či interpretovat i události v seriálu. (Mittel 2019: 166–168) Angažovaný vztah diváků k seriálovým obsahům a jednotlivým postavám současně vede také k fanouškovskému budování upřímných emocionálních vztahů ke svým oblíbeným protagonistům, a to jak pozitivního, tak i negativního charakteru. (Mittel 2019: 177–178)

Přestože se zmiňuje také o extrémních případech, kdy náklonnost přerostla ve stalking slavných osobností, *pro většinu diváků je normou spíše zdravý angažovaný přístup, v němž je s fikčním rámcem zacházeno „jako kdyby“ byl skutečný, podobně jako si diváci vytvářejí autentické emoce k reprezentacím, o nichž vědí, že jsou pouhou fikcí* (Mittel 2019: 177). Nejběžněji se podle něj tato emoční investice projevuje právě shippingem, tedy párováním postav, kdy diváci sledování milostných zápletek postav intenzivně prožívají, případně si chybějící romantické vztahy vysní alespoň v rámci diskuzí daného fandomu. (Mittel 2019: tamtéž)

⁴⁵ Uvádí, že efektivnější mu přijde vytvořit teorii specificky pro novodobý způsob seriálového vyprávění, než se tyto modely vyprávění snažit aplikovat na filmové narativní struktury – přestože někteří autoři v nich vidí řadu podobností, což je dáno také přechodem řady filmových tvůrců k seriálovému průmyslu. (Mittel 2019: 35–36)

⁴⁶ Mittel se věnuje zejména rozšiřování a zvrstvování televizních narativů skrze transmediální extenze jako jsou knižní vydání, počítačové hry či online videa.

2. Metodologie práce

2.1 Cíle práce

Jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách, queerbaiting je do určité míry stále pojmem novým a jeho definice, byť už z velké části ustálená, stále nabízí prostor pro jeho další rozšiřování, zejména pak ohledně užívaných technik (verbální i neverbální znaky) a také oblastí (televize, hudba, počítačové hry), v nichž by se dal teoreticky dále uplatňovat. Z výše uvedeného navíc také vyplývá, že dosavadní analýzy této klamavé producentské strategie byly téměř výhradně zaměřeny na příjemce takovýchto pořadů, a proto současně ponechává otevřenou možnost zkoumat tento fenomén naopak z pohledu samotného mechanismu fungování, tedy jak s ním pracují tvůrci konkrétních pořadů, jež jsou s queerbaitingem nejčastěji spojovány. Žádný z odborných textů se navíc nevěnuje ani (možným) rozdílům z hlediska genderu postav, přestože se využívá u obou z nich a množství seriálů, v nichž je strategie využita, k takovému výzkumu přímo vybízí.

Cílem této diplomové práce je proto především zjištění, zda a jakým způsobem se queerbaitingová strategie v konkrétních obsazích může lišit, a to v závislosti na genderu ústředních dvojic, který by podle společensky podmíněných stereotypů mohl zásadně ovlivňovat vyobrazování vzájemné intimity u stejnopohlavních dvojic a ovlivňovat tvůrce těchto obsahů při utváření narativu. Pro potřeby práce byl proto vybrán seriál *Sherlock*, který vykazuje prvky queerbaitingu u ústřední mužské dvojice, a seriál *Rizzoli & Isles*, jenž tuto strategii naopak využívá u dvou hlavních hrdinek.

Výzkum bude realizován prostřednictvím sémiotické (též sémioticko-strukturální⁴⁷) analýzy, která odhaluje principy uspořádání textu, umožňuje flexibilní způsob zpracovávání zkoumaných jednotek a současně zajistí jejich detailní popis. (Sedláková 2014: 329–331) Dílčí náplní práce proto bude i zevrubná deskripce znaků, s nimiž tvůrci pracují, a způsob, jakým tyto znaky mohou variovat právě v souvislosti s genderem postav. Důraz bude kladen také na četnost užívaných znaků či jejich případnou absenci u jedné z genderových kategorií, přičemž obojí má v tomto případě signifikantní výpovědní hodnotu. Tyto předpokládané diference mezi „mužským“ a „ženským“ queerbaitingem by tak mohly dopomoci k doplnění stávajícího

⁴⁷ Pojmenování „sémioticko-strukturální“ užívá např. Sedláková (2014: 330) s odkazem na skutečnost, že se tato analýza snaží postihnout jak sémiotickou (z jakých prvků se text skládá), tak i strukturální (jak jsou prvky v textu uspořádány) složku zkoumaného mediálního textu. V práci však budu metodu nadále uvádět pouze pod označením „sémiotická analýza“ podle Daniela Chandlera.

teoretického ukotvení queerbaitingu, a zároveň podrobněji popsat, jakými dalšími faktory může být tato strategie v rámci popkultury ovlivňována a dále modifikována dle konkrétních potřeb tvůrců mediálních obsahů.

Hlavní výzkumná otázka:

Jakým způsobem se v rámci queerbaitingové strategie liší (pokud nějak) vyobrazení ženské a mužské intimity?

Vedlejší výzkumné otázky:

- *Jakých nástrojů⁴⁸ tvůrci konkrétně při queerbaitingu přesně využívají v případě dvou mužských hrdinů a jaké v případě dvou ženských hrdinek?*
- *Jak se tyto znaky liší právě v závislosti na genderu zobrazovaných postav?*
- *U kterého genderu lze pozorovat explicitnější vyjádření ohledně sexuality postav, a kde naopak tvůrci ponechávají větší prostor pro individuální interpretace diváků?*

2.2 Sémiotická analýza

Aplikace sémiotické analýzy pochopitelně vyžaduje alespoň elementární porozumění základním konceptům samotné sémiotiky. Ta se soustředí na tři základní kategorie, kam řadíme *znaky [jakožto] základní jednotky různých symbolických systémů; kódy, do nichž jsou znaky organizovány [a] kulturu, ve které znaky a kódy fungují* (Sedláková 2014: 331). Základní vlastností každého znaku je tedy jeho schopnost zastupovat něco jiného, současně je ale nezbytná také existence takových příjemců, kteří jsou schopni tuto jeho vlastnost rozpoznat a významy mezi sebou dále v rámci dané kultury sdílet.

Sedláková (2014: tamtéž) jako základní pojetí znaku dále uvádí dyadický koncept lingvisty Ferdinanda de Saussurea, podle něhož označující (fyzická podoba znaku, např. zvuk) v procesu označování vyvolává označované (mentální koncept) a dohromady tvoří znak. Charles S. Peirce pak pojal znak v triadickém modelu, kdy zavedl třetí složku a také jejich názvy upravil – jeho reprezentant (znak) tedy odkazuje k referentu (objekt) ve vnějším světě, který v naší mysli aktivuje opět mentální koncept, zde označovaný jako interpretant. *Při sémiotické analýze se častěji používá Saussurovo pojmenování označující a označované, také proto, že je v konceptu mýtu dále rozpracováno sémiotikem Rolandem Barthesem. Ačkoli primárním zájmem Saussurea byl jazyk, jako lingvistické znaky mohou být zkoumány i jiné symbolické systémy*

⁴⁸ Jak vizuálních, tak také verbálních, případně zvukových (např. v případě použití konkrétní melodie či písně).

složené ze znaků nesoucích význam. To je východisko sémiotické analýzy, ke kterému se pojí snaha interpretovat znaky symbolických systémů, jež jsou součástí kultury a jsou využívány médii. (Sedláková 2014: 333–334)

Zmiňovaný Barthes pak pro vztah mezi označujícím a označovaným užíval pojem denotace, kdy člověk přijímá základní význam znaku, který je považován za neutrální. Ve chvíli, kdy dochází ke druhému stupni označování, kde se k základnímu významu připojují další asociace a hodnoty, pak Barthes hovoří o konotaci – ty mohou být jak individuální, tak i v rámci dané kultury celospolečensky sdílené. V případě, že se takto zažité asociace systematicky opakují, dochází k jejich naturalizaci a utváří se mýtus, tedy určitá forma reprezentace platná v kontextu konkrétní kultury, která může v mocenském boji napomáhat k legitimizaci dominance některé sociální skupiny a její ideologie (třetí stupeň označování).

Cílem sémiotické analýzy by tedy mělo být odhalení takovýchto skrytých významů v textu a proniknutí až na rovinu ideologie, která za nimi stojí. (Sedláková 338–340) Současně je zapotřebí zdůraznit, že ve středu zájmu sémiotické analýzy stojí text⁴⁹, a je proto možné jeho strukturu podrobně rozložit a ukázat, jaké významy mohou v daných kulturách za daných podmínek nést, avšak není možné jejím prostřednictvím explicitně určit, co chtěl tvůrce tímto textem přesně sdělit nebo jak jej příjemce přečetl. (Sedláková 2014: 331)

2.2.1 Analytický postup

Jak upozorňuje Sedláková (2014: 341), na rozdíl od jiných výzkumných metod neexistuje přesný návod, jak při sémiotické analýze postupovat, pouze doporučené kroky a výčet možných nástrojů. Při realizaci samotné analýzy tak jednotlivé kategorie či výzkumné otázky spíše přizpůsobujeme specificky zkoumanému textu a výjimkou není ani nelineární postup, kdy se k některým kategoriím výzkumník vrací teprve na základě vyjasnění některé další. Pro potřeby práce jsem proto zvolila doporučený postup Daniela Chandlera (1994, online)⁵⁰, a to konkrétně v následujících krocích: identifikace textu, modalita, paradigmatická analýza, syntagmatická analýza, kódy, rétorické figury, intertextualita a způsob oslovení.

⁴⁹ V této souvislosti neoznačuje pojem text pouze písemný projev, ale jakýkoli mediální obsah, který je možné příjemcem číst/přijímat.

⁵⁰ Pro popis jednotlivých kroků sémiotické analýzy je využito původní internetové rozhraní Chandlerových poznatků k této metodě, které umožňuje jednodušší orientaci v dané problematice, včetně zjednodušeného postupu sémiotické analýzy navržené specificky pro Chandlerovy studenty. V závorce proto bude vždy uvedena také konkrétní kapitola, z níž pro popis jednotlivých kroků čerpám.

Při analýze je nejprve potřeba vybraný text identifikovat, a to nejen z hlediska místa, času a způsobu jeho zveřejnění, ale také zda se jedná o součást většího celku (např. epizoda v rámci seriálu), popsat charakter média i daný žánr. Žádoucí je také stručná charakteristika širšího kontextu, jaký znakový systém tento text používá a v jakém diskurzu dává smysl. (Sedláková 2014: 343)

Do prvního stupně označování pak lze zahrnout modalitu a kódy. Modalita jako taková odkazuje ke statusu reality, jež je vyžadována daným znakem, textem či žánrem. Modalita díla je tak určována na základě toho, zda se jedná o fikční či faktický text, v jakém vztahu je k žité zkušenosti jeho příjemce či zda je zkoumaný text originálem, nebo pouhou reprodukovanou kopií. (srov. Sedláková 2014: 343; Chandler 1994: „Modality and Representation“, online) Kódy pak rozumíme určité interpretační rámce využívané nejen producenty, ale také samotnými příjemci textů, kteří je dále interpretují. Chandler (1994: „Codes“, online) je dále dělí na sociální (jak verbální a neverbální, tak také způsob oblékání, společenské protokoly či rituály), textuální (řadí sem vědecké a estetické kódy včetně všech forem umění, ale také jednotlivé žánry, narativ a masmediální kódy včetně formátů a technických kódů) a interpretativní (s odkazem na Hallův model kódování a dekodování a všudypřítomné ideologické kódy). V rámci prvního stupně označování se tak zaměřím především na denotativní prvky jako je žánr, použité technické kódy jako kompozice, úhel kamery či střih a symbolické kódy v podobě oblečení, barev a hudby. (srov. Sedláková 2014: 346–356)

U druhého stupně označování posléze přistupujeme k analýze jak paradigmatické (možnosti výběru prvků), tak syntagmatické (uspořádání prvků) struktury. *Zatímco syntagmatická analýza studuje povrchovou strukturu textu, paradigmatická analýza se snaží identifikovat různá paradigmata, která jsou základem zjevného obsahu textu. [...] Paradigmatická analýza zahrnuje porovnávání všech přítomných označujících s těmi chybějícími, které by za podobných okolností mohly být hypoteticky vybrány.* (Chandler 1994: „Paradigmatic Analysis“, online) Takové porovnání lze provést prakticky na každé sémiotické úrovni, od výběru konkrétního slova až po výběr žánru či média. Vhodným nástrojem je tzv. komutační test, který *pomáhá odhalit roli znaků ve sdělení, kdy pomyslně zkoušíme jednotlivé znaky nahradit jinými a všimáme si, jak by se změnil význam celého textu* (Sedláková 2014: 360). Je-li výzkum podobně jako tato práce zaměřen například na genderové role a stereotypy, nejčastěji dochází ke srovnání v rámci binární opozice muž – žena, tedy zda a jak by příběh fungoval v případě záměny jednoho genderu za druhý.

Syntagmatická struktura textu se pak zabývá tím, jak jsou jednotlivé prvky v textu uspořádány, jak společně fungují v rámci celku, případně zda se užití motivy opakují. Zdůrazněna je zde analýza samotného narativu, teda zda je syntagma možno sestavit libovolně, nebo naopak podléhá pravidlům určitého žánru (rozdílné bude např. zpracování téhož příběhu ve filmu a seriálu), včetně způsobu vypravování (vševědoucí vypravěč x postava-vypravěč). (srov. Chandler 1994: „Syntagmatic Analysis“, online; Sedláková 2014: 369–372)

Posledními body druhého stupně označování jsou pak intertextualita a využívání rétorických figur a tropů. Intertextualitou rozumíme odkazy k dalším textům, a to jako „cizím“, tak například v případě audiovizuálního zpracování i knižní předlohy či (ne)přímo související texty jako jsou recenze či promo materiály daných pořadů. Zejména v médiích jako je film a televize se podle Chandlera (1994: „Intertextuality“, online) nachází největší množství kódů, které na sebe vzájemně odkazují, působí na sebe a vytváří se tak systém vztahů, který je sám kódem. Vedle intertextuality jsou dalším klíčovým prvkem rétorické figury a tropy, nejčastěji řešené z pozice metafor, metonymií a synekdoch, a jak jsou dále v textu používány k tomu, aby ovlivnily výsledný způsob interpretace příjemcem (Chandler 1994: „Rhetorical Tropes“, online). Přestože mohou být tyto jazykové prostředky v sémiotické analýze marginalizovány či řešeny okrajově v rámci paradigmatické úrovně, rozhodla jsem se je stejně jako Chandler ponechat jako samostatnou kategorii, a to zejména proto, že queerbaiting používá metafory, synekdochu či dvojznačná vyjádření v rámci své strategie poměrně často a napomáhá tím k odlišnému (queer) čtení některých zobrazovaných momentů.

Třetí úroveň označování pak pracuje zejména s ideologií a způsobem oslovení, tj. zda tvůrci usilují o preferované čtení vybraných mediálních textů a zda tvoří určitý ideologický rámeček. Současně se snaží nalézt vysvětlení toho, které reality jsou zde reprezentovány, a které naopak vyloučeny a pro koho byl text a způsob jeho zpracování zamýšlen.

2.3 Výběr výzkumného vzorku

Jak bylo uvedeno v dřívějších kapitolách, česká televizní tvorba s touto technikou prozatím vůbec nepracuje⁵¹, a proto budou proměny queerbaitingové strategie v závislosti na genderu ústředních dvojic v práci zkoumány na zahraničních televizních seriálech. Mezi pořady nejčastěji spojované s touto klamavou producentskou technikou – ať už ve fanouškovských

⁵¹ Podrobněji v části 1.3.2.1 Reflexe queerbaitingu.

diskuzích či akademických, případně populárně naučných textech – patří zejména *Sherlock*, *Supernatural*, *Rizzoli & Isles*, *The 100*, *Supergirl*, *Xena*, *Teen Wolf*, *Glee*, *Once Upon a Time* či *Stranger Things*, někdy se ale autoři a autorky vracejí i dále do minulosti a zmiňují opakovaně i seriál *Star Trek* nebo také knižní předlohu *Pána prstenů*. (srov. Brennan 2020; Scott 2019; Kadlecová 2019)

Pro potřeby této práce jsem proto zvolila dva z výše uvedených televizních pořadů, které se shodně objevují napříč většinou textů, a to seriál *Sherlock* a *Rizzoli & Isles*. Přestože jsou oba v souvislosti s queerbaitingem opravdu často diskutovanými mediálními obsahy, dosud nebyly v žádné z prací v tomto ohledu porovnány, a to i navzdory skutečnosti, že vykazují řadu shodných znaků, které by jejich analýzu a následnou komparaci značně usnadnily. Právě podobné charakteristiky jednotlivých postav, vzájemná dynamika obou ústředních dvojic a veškeré romantické i přátelské vztahy odehrávající se v kontrastním prostředí vyšetřovaných vražd mi umožní lépe porovnat využívané queerbaitingové techniky, neboť tvůrci obou pořadů zauímají velmi podobné výchozí pozice pro práci s mediálním textem.

Vzhledem k rozsahu obou zvolených pořadů však budou podrobeny sémiotické analýze pouze vybrané epizody. Protože se výzkum nezaměřuje pouze na přítomnost a četnost queerbaitingových momentů, ale naopak se je snaží postihnout v co největší šíři a variabilitě, výběr výzkumných jednotek byl prováděn účelně postupným zužováním celkového vzorku. Na základě opakovaného sledování obou pořadů byl sestaven seznam epizod, které vykazovaly určitý queer podtext a dle mého názoru nejlépe zachycoval využívání queerbaitingové strategie. Tento seznam byl posléze porovnán s četnými fanouškovskými diskuzemi i jejich vlastní tvorbou (online texty a sekce komentářů, příspěvky na blozích a sociálních sítích či platformách jako je Tumblr a Pinterest, sestříhaná videa jednotlivých epizod i celých sérií zaměřená na queer podtext na YouTube apod.⁵²), zda a do jaké míry se v jednotlivých epizodách a bodech shodují. Je důležité mít na paměti, že i s poměrně přesnou definicí toho, co queerbaiting je, se stále jedná o strategii využívající zejména zmiňovanou sémiotickou demokracii a volnou interpretaci založenou na individuální percepci každého diváka, proto fanouškovské diskuze představovaly

⁵² Konkrétní texty či komentáře dále nejsou uváděny nejen s přihlédnutím k jejich množství, ale také proto, že představovaly sice důležité, avšak ne výchozí kritérium při sestavování výzkumného vzorku – základem výběru stále zůstává vlastní pozorování. Některé poznámky rovněž vycházejí již z výzkumu okolo mé bakalářské práce (Kadlecová 2019) a online textů, k nimž už není možné odkázat. Příkladem mohou být rekapitulace jednotlivých epizod *Rizzoli & Isles* ze stránek AfterEllen (webová stránka zaměřená na lesbickou a bisexuální ženskou komunitu), v nichž se autorka Dorothy Snarker zaměřovala právě na queer podtext. Po vlastnické změně a reorganizaci však veškeré její texty byly smazány, některé z jejich interpretací (i dalších seriálů) je ale stále možné nalézt na jejím osobním blogu Dorothy Surrenders (<https://dorothysurrenders.blogspot.com/>).

nezbytnou a také nenahraditelnou součástí při volbě výzkumného vzorku. Do analýzy tak byly zařazeny zejména takové seriálové momenty, o nichž lze říci, že jsou i v rámci samotných fandomů skutečně chápány jako „problematické“, tedy (negativně) ovlivněné queerbaitingem.

Jednotlivé díly tak byly selektovány na základě pilotního výzkumu – jak zdrojového materiálu, tak i souvisejících textů a diskuzí vztahujících se k daným pořadům – zaměřeného na výběr takových signifikantních úseků obou dějových linek, které dle mého názoru nejlépe zachycují queerbaitingové strategie a jejich provedení. S přihlédnutím k délce jednotlivých dílů a počtu sérií (*Sherlock*: čtyři série, díl v průměru 90 min; *Rizzoli & Isles*: sedm sérií, díl v průměru 45 min) jsou také k analýze vybrány výzkumné jednotky tak, aby byl u obou pořadů dodržen alespoň přibližně podobný časový rozsah zkoumaného materiálu. Současně bude u obou pořadů shodně zařazen pilotní díl první série a závěrečný díl série poslední, jež mi zároveň umožní také celistvěji interpretovat vývoj vztahů mezi ústředními postavami. U obou pořadů budu také pracovat s originálním zněním v anglickém jazyce, a to zejména proto, že vlivem překladu může docházet k úplnému vynechání či významovému posunu některých slovních hříček či narážek, které by rovněž mohly být součástí queerbaitingové strategie.

Na základě výše stanovených kritérií bych měla být schopna sestavit natolik heterogenní výzkumný vzorek, aby bylo možno předpokládané rozdíly ve využití queerbaitingu z hlediska genderu zobrazovaných dvojic co nejpodrobněji analyzovat a následně tyto producentské možnosti narativní výstavby popsat.

3. Praktická část

V praktické části diplomové práce budu postupovat podle jednotlivých kroků sémiotické analýzy tak, jak bylo stanoveno v metodologickém oddíle. Po základní identifikaci mediálních obsahů a rozboru modality přistoupím nejprve k analýze použitých kódů, a to jak žánrových, tak především technických (kompozice záběru, střih či úhel kamery) a symbolických, jako je použití barev, hudby a rekvizit. Následovat bude rozbor paradigmatické a syntagmatické roviny textu, tedy výběru jednotlivých prvků a jejich následné uspořádání, včetně fungování narativu a možností zaměnitelnosti těchto prvků – proveden proto bude také tzv. komutační test, tedy záměny genderu postav a vyhodnocení, zda by příběh fungoval stejně.

V rámci intertextuality pak bude přiblížen vztah vybraných seriálů k ostatním mediálním textům, včetně knižních předloh, a v závěru bude zhodnocen také způsob oslovení a ideologický rámec, v němž oba pořady fungují. U každé z těchto částí budou reflektovány výsledky analýzy souběžně, především pro jednodušší porovnání obou sledovaných pořadů ve všech sledovaných aspektech.

3.1 Identifikace textu

V následujícím oddíle budou představeny oba televizní seriály, včetně ústředních dvojic a stručné charakteristiky některých dalších hlavních a vedlejších postav, jež zásadněji zasahují do narativu a/nebo jsou rovněž využíváni pro queerbaitingovou strategii.

3.1.1. Sherlock

Sherlock je seriál z let 2010–2017 vysílaný britskou stanicí BBC, jehož tvůrci jsou Mark Gatiss a Steven Moffat. V České republice jej vysílala Česká televize pod stejnojmenným názvem *Sherlock*. Děj se odehrává převážně v hlavním městě Londýně, kam se z války v Afghánistánu vrací lékař John Watson, aby se vyrovnal s traumatizujícími zážitky, jichž byl během své služby svědkem. Společný známý jej představí Sherlocku Holmesovi, který se mimo svou obvyklou práci v laboratoři věnuje také vyšetřování vražd a zrovna hledá spolubydlícího. Kromě společného soužití v jednom bytě naleznou i společnou zálibu v řešení kriminálních záhad a stanou se z nich přátelé a kolegové.

Nejen tento přesah do soukromého života všech postav, ale především jednotlivé epizody, které retrospektivně vysvětlují mnohdy spletitou či nedořešenou minulost a pracují s konceptem prolínání snu a reality – včetně návratu do odlišné historické éry – evokují využití komplexního

narativu v tom smyslu, jak jej definoval Mittel⁵³ (2019). Kriminální seriál s prvky dramatu je pak vystaven na tzv. buddy schématu, tedy narativu založeném na rovnocenném partnerství dvou postav protikladného charakteru a/nebo schopností, díky nimž společně tvoří dokonalý tým v boji proti zločinu (srov. Jedličková – Jansová 2019; Scott 2019).

Seriálové zpracování Sherlocka je v tomto případě rozděleno do čtyř sérií, z nichž každá obsahuje pouze tři díly, přičemž mezi třetí a čtvrtou sérií vyšel také novoroční speciál zasazený do viktoriánské éry, v němž příběh o Sherlocku Holmesovi původně vznikl. Stopáž každé epizody činí v průměru 90 minut, výjimku tvoří sedmiminutová miniepizoda odvysílaná po druhé sérii, která slouží v podstatě jako rozšířená upoutávka na sérii následující. Mezi prvními třemi sériemi je vždy dvouletý odstup, pouze mezi třetí (2014) a čtvrtou sérií (2017) je tříletá pauza, v níž byl odvysílán pouze zmiňovaný novoroční speciál (2016).

3.1.2 Rizzoli & Isles

Seriál *Rizzoli & Isles* je americký televizní pořad vysílaný v letech 2010–2016 na stanici TNT pod autorským vedením Janet Tamaro, kterou od páté série vystřídala tvůrkyně Jan Nash. U nás seriál odvysílala televize Prima a později také specializovaný kanál Prima Krimi pod českým názvem *Rizzoli & Isles: Vraždy na pitevně*. Děj se odehrává převážně na bostonském oddělení vražd, kde spolu pracují také dvě hlavní hrdinky: policejní detektivka Jane Rizzoli a soudní lékařka Maura Isles. Také zde je kriminální seriál konceptualizován podle tzv. buddy schématu, v němž je vzájemná dynamika postav vystavena především na jejich odlišných charakteristikách. Podle Jansové (2016: 10–11) se navíc jedná teprve o druhé úspěšné zasazení dvou ženských hrdinek do buddy narativu, který byl do té doby vzhledem k zaměření na policejní práci zejména mužskou doménou (prvním seriálem byl *Cagney & Lacey* z 80. let). Na rozdíl od *Sherlocka* však divák v tomto seriálu vstupuje „doprostřed“ děje, kde se obě postavy už nějakou dobu znají a jsou nedílnou součástí pracovního i soukromého života té druhé.

Přestože je velký prostor věnován také osobním příběhům ústředních postav, hlavní dějová linie je soustředěna okolo řešených případů, kdy obvykle připadá jeden případ na jednu epizodu a v seriálu se k němu vrací jen velmi výjimečně. Proto ho lze popsat spíše jako kriminální seriál epizodního charakteru, případně jej můžeme označit za krimi s prvky melodramatu, který kombinuje jindy spíše maskulinní žánr s melodramatičností zaměřenou na ženskou publiku

⁵³ Podrobněji v části 1.4.2.2 Komplexní seriálové obsahy.

(Jedličková – Jansová 2019: 142–146), stejný prostor je věnován právě i osobním příběhům ústředních postav, jejich přátelským a romantickým vztahům či rodinnému životu; často se navíc oba tyto světy navzájem prolínají a způsobují komplikace – jako příklad lze uvést situace, kdy na oddělení začne pracovat Janin mladší bratr nebo kdy je zatčen Maurin biologický otec coby člen irské mafie. Podobně jako u *Sherlocka* seriál pracuje také s flashbaky, tedy záblesky minulosti, v nichž například později ukazuje také to, jak se hlavní postavy setkaly poprvé nebo lépe osvětluje jejich současné chování a jednání. Na základě uvedeného je proto *Rizzoli & Isles* možno rovněž označit za seriál s komplexním narativem.

Rizzoli & Isles je rozdělena celkem do sedmi po sobě jdoucích sérií sestávajících z 10 až 18 epizod, v celkovém součtu pak bylo odvysíláno 105 epizod. Schéma vysílání bylo u každé ze sérií mírně odlišné: zatímco úvodní série, která čítala pouze deset epizod, byla odvysílána vcelku (vyjma měsíční pauzy mezi předposlední a poslední epizodou), u jiných byla jedna sezona rozdělena na dva úseky, jež jsou pro americké televizní vysílání typické (např. červenec–září a následně listopad–prosinec, jindy červen–září a únor–březen). Každá z epizod má v průměru okolo 45 minut.

Oba seriály vznikly podle knižních předloh (*Sherlock* podle příběhů Arthura Conana Doylea a *Rizzoli & Isles* na motivy knižní série autorky Tess Gerritsen), protože však provázanost knihy a televizního přepracování do určité míry ovlivňuje také způsob využití queerbaitingové strategie, bude tato skutečnost více rozvedena v závěru analytické části, konkrétně v oddíle o intertextualitě.

3.1.3 Seriálové postavy

3.1.3.1 Ústřední dvojice seriálu Sherlock

Sherlock Holmes žije v londýnském bytě na Baker Street a pracuje v chemické laboratoři a sám sebe označuje jako „konzultujícího detektiva“, protože pomáhá místní policii s řešením záhadných a bizarních zločinů.

Sherlock vyrůstal celý život s rodiči a starším bratrem Mycroftem, který pracuje pro britskou vládu a s nímž mají velmi komplikovaný vztah, založený především na neustálém intelektuálním soupeření. V minulosti měl problémy s drogami a v průběhu děje zažívá několikrát relaps. Vedle několika málo blízkých lidí, s nimiž je schopen navázat alespoň nějaký vztah, ho váže silné pouto také k jeho úhlavnímu nepříteli Moriartymu, který se mu snaží zničit život, a nakonec Sherlocka dožene až k předstírané sebevraždě. V poslední sérii se Sherlock

dozví o své celoživotně utajované sestře, která je jako potenciálně nebezpečný psychiatrický pacient držena pod zámekem v pevnosti Sherrinford.

John Watson se do Londýna vrací z traumatizující války v Afghánistánu. Teprve setkání se Sherlockem a řešení záhadných případů vrátí Johna zpět do normálního života i lékařské praxe, všechno však narušuje Sherlockova „smrt“ v závěru druhé série. John se opět ocitá na začátku, a zatímco se snaží vyrovnat s odchodem nejlepšího přítele, potkává svou budoucí ženu Mary.

Po Sherlockově nečekaném návratu ve třetí sérii se snaží skloubit svůj starý a nový život. Nedlouho po svatbě s Mary však o svou ženu za tragických okolností přichází – přichází však také o Sherlocka, kterého z její smrti viní, protože se pro něj obětovala. Postupně mu odpouští až v samém závěru seriálu.

O Johnově rodině se v seriálu příliš nezmiňuje, jediným vodítkem je jeho sestra „Harry“/Harriet, která má problémy s alkoholem, ale divák se s ní nikdy nesetká.

3.1.3.2 Další postavy v seriálu Sherlock

Mycroft Holmes je Sherlockův starší bratr pracující pro anglickou vládu na postu tak vysokém, že o něm Sherlock tvrdí, že „on sám je britská vláda“. O jeho soukromém životě tak není příliš známo, nejčastěji je jeho dějová linka úzce navázána na tu Sherlockovu. Přestože vztah mezi oběma bratry je napjatý, ve skutečnosti se Mycroft snaží na svého bratra dohlížet: do příběhu je například uveden tím, že se snaží uplatit Johna, aby na Sherlocka donášel, a tím ve skutečnosti otestovat jeho loajalitu.

Eurus Holmes je Sherlockova a Mycroftova sestra, jejíž porucha osobnosti a nebezpečně vysoký intelekt jí umožňují manipulovat s lidmi. Jako dítě si vytvořila velice silné pouto k Sherlockovi, takže čas, který trávil se svým nejlepším přítelem, v ní probouzel silný pocit izolace, což vedlo až k tomu, že chlapce zavraždila a posléze zapálila rodinné sídlo.

Eurus je nakonec poslána do přísně střežené psychiatrické léčebny, pevnosti Sherrinford, kde si prostřednictvím manipulace postupně podmaní všechny zaměstnance. V závěru seriálu Sherlocka, Johna i Mycrofta přiměje, aby přistoupili na hru, v níž musí fyzicky i psychicky ubližovat lidem, dokud se Sherlockovi nepodaří ji zastavit a poslat zpět do léčebny.

Jim Moriarty coby Sherlockův úhlavní nepřítel tvoří nedílnou součást celého narativu, zejména proto, že je navzdory nenávisti vzájemně přitahoval také intelekt toho druhého.

Ve snaze o zničení Sherlocka zašel až tak daleko, že se sám zastřelil, aby podezření padlo právě na něj. Ve skutečnosti byl Moriarty vůdčí osobností rozsáhlé mezinárodní zločinecké organizace, kterou se Sherlock snažil dva roky v utajení zevnitř rozložit poté, co předstíral vlastní smrt.

Molly Hooper pracuje jako vědkyně v laboratoři se Sherlockem a je do něj celý život zamilovaná. Její snaha upoutat Sherlockovu pozornost však vedla k tomu, že s ní zachází spíše jako se svou asistentkou než rovnocennou kolegyní. Molly tak převážně žije sama a je především oddaná své práci.

Mary Watson (roz. Morstan) byla manželkou Johna Watsona, s nímž se při práci na stejné klinice seznámila v době, kdy Sherlock stále předstíral vlastní smrt. Ještě před svatbou otěhotní, brzy nato je ale odhalena její pravá identita zabijáka, postřelí Sherlocka a mezi ní a Johnem dojde ke chvilkovému odloučení. Teprve před porodem se dají opět dohromady, brzy se však situace okolo její minulosti natolik zkomplikuje, že je nakonec zastřelena.

Irene Adler představuje jedinou ženu, o níž by se dalo říci, že je předmětem Sherlockova milostného zájmu. Navzdory tomu, že se sama označuje za homosexuálně orientovanou, i ona přiznává, že k Sherlockovi něco cítí. V seriálu se na něj prostřednictvím Mycrofta obrátí s prosbou o pomoc při řešení svého případu – jako profesionální domina vlastní kompromitující fotografie s členy britské vlády, a je ohrožena na životě. V zahraničí je nakonec údajně popravena džihádisty, přesto později vyjde najevo, že ji Sherlock před smrtí zachránil.

Martha Hudson je Sherlockova a Johnova domácí, která jim pronajímá byt na Baker Street, neboť je Sherlockovi zavázaná za jeho někdejší pomoc se svým manželem. Na oba muže občasně dohlíží a současně je přesvědčena, že vztah mezi nimi není přátelského, ale čistě romantického charakteru.

3.1.3.3 Ústřední dvojice seriálu **Rizzoli & Isles**

Jane Rizzoli je policejní detektivkou na bostonském oddělení vražd, která pochází z široké rodiny americko-italského původu. Navzdory silným rodinným vazbám s rodiči i oběma bratry ale žije sama ve svém bytě a je plně oddaná své práci. Podobně jako Sherlock má také Jane úhlavního nepřítele, v tomto případě se jedná o sériového vraha Charlese Hoyta, který je Jane posedlý.

Jane v průběhu seriálu prožije několik romantických vztahů, vedle několika nevydařených pokusů navázala nejvážnější vztah s dlouholetým známým Caseyem Jonesem. Ve čtvrté sérii

se dokonce zasnoubili, byla to však opět práce, která je nakonec definitivně rozdělila. V závěru seriálu se rozhodne pro radikální změnu a přijme práci výcvikové instruktorky FBI.

Maura Isles spolupracuje s Jane na vyšetřování zločinů, ovšem jako forenzní patologka, která pomáhá odhalit okolnosti smrti. Její vazby s rodinou jsou v porovnání s Jane naprostým opakem, jako dítě byla adoptovaná. O své biologické rodině se dozvídá teprve v dospělosti, kdy během vyšetřování vyjde najevo, že jejím biologickým otcem je vůdce irské mafie. Ten navíc po jejím narození zabil Maurině biologické matce, že její dcera zemřela, a proto ani neví, že dceru má.

Podobně jako Jane není ani Maura v oblasti vztahů příliš úspěšná, několikrát je dokonce komplikuje partnerova spojitost se zločiny. Na konci seriálu se nakonec rozhodne dočasně přerušit práci na pitevně a přestěhovat se do Paříže, aby dopsala svou knihu.

3.1.3.4 Další postavy v seriálu Rizzoli & Isles

Seržant **Vince Korsak** působí společně s Jane na oddělení vražd, kam se oba dostali z protidrogové jednotky. V minulosti ji zachránil před sériovým vrahem Hoytem, a vzniklo tak mezi nimi velmi silné pouto. Korsak obecně vůči svým mladším kolegům působí jako otcovská figura a mentor, k němuž ostatní vzhlížejí.

Angela Rizzoli je Janina matka, která celý svůj život zasvětila svým dětem, svému muži a péči o domácnost. Své dceři a synovi Frankiemu je neustále nablízku díky práci ve stejné budově (a posléze i baru, který seržant Korsak koupí), po rozvodu s manželem se navíc přestěhuje k Mauře, kterou podle svých slov považuje za jedno ze svých dětí.

Frankie Rizzoli ke své starší sestře Jane celý život vzhlíží a zhlédl se také v policejním povolání, kde se však snaží prorazit nezávisle na ní. Vůči své rodině je velmi ochranný a dobře vychází také se všemi sestřinými přáteli a kolegy, se spolupracovnicí Ninou se v závěru seriálu dokonce zasnoubí.

Paddy Doyle je biologickým otcem Maury a současně také vůdcem irské mafie. Z „rodinného podniku“ chtěl odejít už v době, kdy otěhotněla jeho tehdejší partnerka Hope, nakonec je ale obě zvládl ochránit pouze tak, že jim vzájemně lhal o smrti té druhé. Paddyho vztah s Maurou navíc komplikují jeho zločinecké aktivity a (ne vždy legální) snaha ji za každou cenu ochránit.

Casey Jones působí jako voják v americké armádě a je (vyjma Maurina přítele Jacka Armstronga, který se ovšem objevil jen v jedné sérii) jedinou mužskou postavou, s níž jedna

z ústředních hrdinek navázala skutečně vážný vztah. Poté, co se s Jane několik let neustále míjejí kvůli práci a špatnému načasování, se nakonec zasnoubí. Přesto je později opět rozdělí Caseyho rozhodnutí vrátit se zpět do válečné zóny.

3.2 Modalita textu

Oba seriály jsou fikčním obsahem, avšak kriminální žánr a způsob vyprávění jako takový pochopitelně také odkazují k reálnému světu, který má v divákovi vyvolat pocit blízkosti a možnost ztotožnit se s jednotlivými postavami. Jak *Sherlock*, tak *Rizzoli & Isles* pracují s naprosto realistickým vyobrazením postav, vztahů i prostředí, jak je známe ze svého okolí. Figurují v nich lidé, které běžně můžeme potkávat, věnují se svému zaměstnání, jež se snaží o uvěřitelnou reprezentaci dané profese, a řeší každodenní problémy i mezilidské vztahy. I v rámci fikčního seriálového obsahu lze ale dále nalézat prvky, které namísto skutečnosti odkazují k věcem a jevům, jež se v naší žité realitě běžně nevyskytují.

Jak bylo uvedeno v metodologické části, oba mediální obsahy vykazují množství shodných znaků, z hlediska modality textu však můžeme nalézt jednu oblast, kterou oba seriály sdílejí, a tou je nadprůměrná inteligence některých postav. Například Sherlocka a Mauru lze považovat za brilantní vědce s vynikající pamětí a všeobecným přehledem, což může místy působit až nadlidsky – tento pocit je navíc umocněn faktem, že jejich vysoká inteligence občas brání určité empatii, sociálnímu cítění či jednoduše smyslu pro humor či ironii a s jistou nadsázkou lze říci, že mohou často vyvolávat dojem bytostí, které nejsou z tohoto světa.

Mírně odlišné je to pak u Sherlockovy sestry Eurus, která svou inteligenci používá záměrně za účelem manipulace s lidmi a občas se jí vlastní mysl úplně vymyká z rukou. V takovém případě bychom proto mohli hovořit dokonce o podobnosti s fikčními obsahy jako jsou pohádky nebo příběhy o superhrdinech; i v nich si totiž jednotliví (anti)hrdinové vědomě volí, zda své (super)schopnosti využijí v boji proti zlu/zločinu, nebo pro jejich páchání.

Pro Sherlocka je schopnost dedukce jedním ze signifikantních znaků, na němž celý narativ staví, při své práci proto často využívá techniku tzv. paměťového paláce (základní mnemotechnická pomůcka, která slouží k zapamatování velkého množství informací, se stejným konceptem pracovali tvůrci například v seriálu *Mentalista*). Podobně k informacím přistupuje také Maura, která se o vlastním paměťovém paláci zmiňuje v souvislosti se svým poraněním mozku.

Ukázka č. 1

(Rizzoli & Isles; S07E01: *Two Shots: Move Forward*, 37:06–37:20)

Maura: „Ted’ zapomínám. Drobnosti, některá slova. Třeba ‚hmotnostní spektrometr‘. Ted’ jsem si na to vzpomněla, protože jsem si dnes cvičila techniku paměťového paláce.

Spektrometr jsem si dala do jiné místnosti, a to pomohlo.“

Jindy je tato schopnost třídění vědomostí či jejich řetězení a propojování realizováno pouze verbálně, aby byl myšlenkový proces lépe pochopitelný jak pro diváky, tak především ostatní postavy v dané scéně. Právě tyto složité mentální postupy postavám Maury a Sherlocka často znesnadňují běžnou komunikaci a mohou vést k řadě situací, kdy nevědomky podporují queerbaitingové okamžiky, a to nejen svou neschopností rozeznat ironii či určité narážky okolí na jejich vztah s Jane a Johnem. Jedním z takových klíčových queer momentů je například práce Sherlocka s paměťovým palácem poté, co jej postřelen. Zatímco se postupně propracovává jednotlivými místnostmi a společně s dalšími postavami analyzuje svůj zdravotní stav a možnost smrti, z okolí k němu doléhá jen Johnův hlas, který se jej snaží přivést zpět k životu. Teprve v momentě, kdy si uvědomí, že John je ohrožen na životě a Sherlock je jediný, kdo jej může zachránit, paměťový palác opouští a podaří se mu vrátit zpět do reality.

3.3 Kódy

3.3.1 Žánrové kódy

Jak je uvedeno výše, u obou pořadů se jedná o kriminalistický žánr s prvky dramatu. U *Sherlocka* lze uvažovat také o propojení s mysteriózním žánrem, neboť je v divákovi záměrně vyvoláván pocit strachu a napětí (podtržen do jisté míry faktem, že se děj odehrává v sychravém Londýně), následován touhou k rozřešení neobvyklé, až „nadpřirozené“ zápletky.

Rizzoli & Isles pracují naopak zejména s melodramatickými prvky, které tímto lépe cílí na jindy diametrálně odlišná ženská i mužská publika v rámci jednoho pořadu. V tomto narativu je také mnohem snazší rozdělit postavy na dobré a zlé, případně jim některé negativní charakteristiky odpustit. U *Sherlocka* je výstavba postav mnohem komplexnější a tajuplnější – jako příklady lze uvést oscilaci mezi Sherlockovou necitlivostí a empatickými momenty, odhalení zdánlivě laskavé Mary jako cvičeného zabijáka či arogantního Mycrofta jako pečujícího bratra.

Vysledovat lze pochopitelně u obou seriálů také náznaky čistě romantického žánru, jež se soustředí na emoční rovinu, ta je naopak znatelnější u *Rizzoli & Isles*, kde obě hrdinky

prochází značným množstvím vztahů v cílené snaze nalézt partnera, zatímco v *Sherlockovi* takové pokusy a snahy působí spíše nahodile.

3.3.2 Technické kódy

V této části je klíčová zejména práce s kamerou a střihem z hlediska zdůraznění jednotlivých kompozic a podtržením významu konkrétních postav, případně pak i jejich částí těla. Jako předpokládaný nástroj queerbaitingové strategie zde byly využívány zejména detaily obličeje, případně jen jejich částí (zejména očí), ale také bližší záběry na ty tělesné části, které lze považovat za předmět touhy. Jako příklad lze uvést scénu z *Rizzoli & Isles* z epizody, v níž se Maura i Jane vydají „v utajení“ do lesbického baru, a Jane věnuje upřený pohled Mauřině odhalenému dekoltu (obrázek 1). Potřeba detailního zachycení některých momentů je pak nejpatrnější v obličeji při vyjadřování emocí v oblasti očí, ať už jde o snahu zachytit počínající pláč a dojetí některé z postav, nebo i mrknutí jako podprahového flirtování (obrázek 2).



Obrázek 1: Janin pohled na Mauřin dekolt.



Obrázek 2: Sherlockovo mrknutí na Johna.

Konkrétně u *Rizzoli & Isles* se pak tyto dlouhé pohledy vžily mezi fanoušky primárně pod označením „eye sex“, tedy v podstatě natolik intenzivní oční kontakt, až se z něj stává velmi explicitní způsob vyobrazení vzájemné intimity a náklonnosti, jež tvůrci v tomto konkrétním pořadu využívali v interakci Jane a Maury velmi často (obrázky 3 a 4).



Obrázek 3 a 4: Intenzivní oční kontakt mezi ženskými postavami.

Důležitou roli hraje kompozice záběru a jeho detaily zejména ve chvílích, kdy je jedna z postav ohrožena na zdraví či životě, a druhá dává najevo své obavy a strach, které posléze vystřídá znatelná úleva. Vzhledem ke kriminálnímu žánru, a to především u seriálu *Rizzoli & Isles*, jehož děj je situován primárně na místech činu, policejní budově či pitevně, k takovým situacím dochází poměrně často a obvykle jsou takto emočně vypjaté momenty umocněny tím, že se jedna z postav aktivně do hledání a/nebo záchranu té druhé zapojuje.



Obrázek 5 a 6: Emočně vypjaté situace.

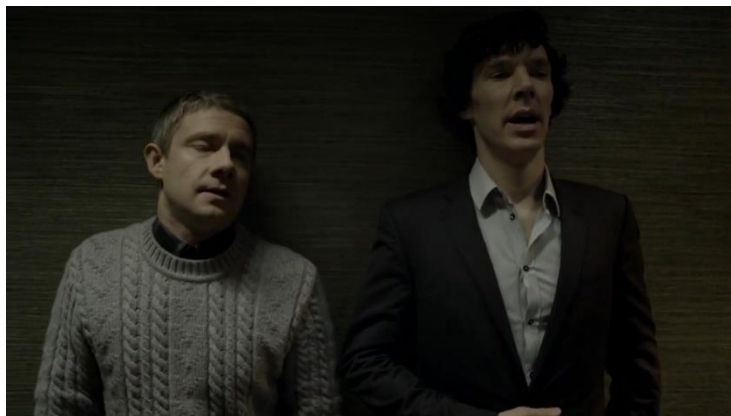
Oba seriály také shodně pracují odkazy k „postelovým scénám“ z romantických narativů, jež mají evokovat sblížení postav na nejvyšší možné úrovni. Kamera využívá tzv. leteckého pohledu na postavy ležící společně v jedné posteli, což je jedním ze signifikantně užívaných znaků zejména při párování dvou ženských postav. *Rizzoli & Isles* této techniky využívá napříč všemi sériemi opakovaně, a to zejména proto, že blízký vztah Maury a Jane je spjat s pravidelnými návštěvami a přespáváním u té druhé. V angličtině se pro tento jev vžilo označení „slumber party“⁵⁴, tedy něco na způsob večírku s přespáním, který je však typicky spojován především jen s dospívajícími dívkami, a ne chlapci.



Obrázek 7 a 8: „Postelové“ scény u *Rizzoli a Isles*.

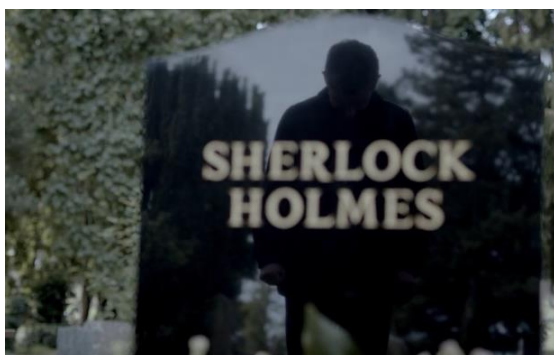
⁵⁴ Pojem *slumber party*. Cambridge Dictionary. [online]

Podobné spojení je případně dokresleno úhlem kamer, které tento pohled pouze evokují a snaží se v divácích probudit subversivní chápání dané scény jako postkoitální. Takto kamera pracuje kupříkladu v pilotním díle *Sherlocka* (obrázek 9), kde se Sherlock společně s Johnem zadýchaně opírají o zeď a John hovoří o tom, že něco takového ještě nikdy nezažil, což může rovněž odkazovat k jindy přirozené reakci na nedávný zážitek sexuálního charakteru.



Obrázek 9: „Postkoitální“ scéna v *Sherlockovi*.

Ve vzájemných vztazích může hrát signifikantní roli také práce se stříhem, respektive opakování některých záběrů, jež plní výmluvnou funkci rychlého narativního posunu a proměny citového rozpoložení některé z postav. Patrné je to například v závěru druhé série, kde se John loučí u Sherlockova náhrobku se slovy, že dokud se nepoznali, cítil se na tomto světě osamělý, a na počátku série třetí, kde je tentýž záběr použit jako explanace posunu v jeho milostném životě, tedy nalezením tehdejší partnerky Mary, která jej při návštěvě hřbitova doprovází.



Obrázek 10 a 11: Práce se stříhem při posunu v Johnově (milostném) životě.

3.3.3 Symbolické kódy

3.3.3.1 Hudba

Pro oba pořady byly vytvořeny soundtracky a na všech sériích převážně kontinuálně pracovali titíž lidé, přesto zde mezi oběma zkoumanými obsahy existují značné rozdíly. Hudba seriálu *Rizzoli & Isles* má za úkol spíše dokreslovat momentální scénu a diváka textem „provádět“ (např. pomalou a tichou melodií prohlubuje prožití závažné či tragické události), s cíleným propojováním jednotlivých epizod pak téměř nepracuje. Název úvodní znělky *I'm shipping up to Boston* sice může být nadinterpretován jako podpora tzv. shippování Jane i Maury, je však pravděpodobné, že se jedná pouze o náhodu. Skladba explicitně odkazuje pouze k Bostonu, kde je děj seriálu situován, irský folklorní podtón této písně pak může být nanejvýš aluzí na Mauřin irský původ.

Sherlock naopak hudebního podkresu vědomě a poměrně často využívá. Další znak jeho komplexního narativu tak lze identifikovat i na základě jednotlivých skladeb, jež prostupují všemi sériemi a jsou dílem Davida Arnolda a Michaela Priceho. Například skladba *The Game is On* zaznívá v pořadu pokaždé, kdy ústřední dvojice společně začíná řešit případ, a houslovou verzi *Irene's Theme*, „složenou“ Sherlockem po zmizení Irene Adler, může divák zaslechnout hned několikrát, kdykoli je tato žena v seriálu později zmíněna. Mezi fanoušky je však v této souvislosti diskutován okamžik, kdy John zjistí, že Irene ve skutečnosti není mrtvá a řeší dilema, zda o tom Sherlockovi vůbec říct.

Ukázka č. 2

(*Sherlock*; S02E01: *A Scandal in Belgravia*, 54:36–55:22)

John: „**Vy flirtujete se Sherlockem Holmesem?**“ || *Irene*: „**Spíš na něj, než s ním, nikdy nereaguje.**“ || *John*: „**Sherlock vždycky reaguje. Na všechno. Pan Pointa. Přežil by i Boha, jen aby mohl mít poslední slovo.**“ || *Irene*: „**Takže jsem výjimečná?**“ || *John*: „**Nevím, možná.**“ || *Irene*: „**Žárlíte?**“ || *John*: „**My nejsme pár.**“ || *Irene*: „**Ale jste.**“ || (...) || *John*: „**Když jde o Sherlocka, nikdo neví. Ale jen tak pro jistotu, pokud to někoho zajímá, já opravdu nejsem homosexuál.**“ || *Irene*: „**Já ano. A podívejte na nás oba.**“

Chvíli po této seriálové scéně se objeví Sherlock, který celý rozhovor vyslechl, a rozrušený opouští budovu za hlasitého znění Ireniny skladby, jež je v seriálu spojená nejen s ní, ale s pocitem smutku u postavy Sherlocka obecně. V rámci fandomu⁵⁵ proto existuje dvojitá interpretace: Sherlock je zamilovaný do Irene a píseň má evokovat jeho bolest, kterou prožíval po celou dobu, kdy si myslel, že je mrtvá; nebo je naopak zasažen Johnovým explicitním prohlášením o své heterosexuality. Tento názor je podpořen také faktem, že tvůrci hudebních skladeb (vědomě) využívají podprahová sdělení téměř v každé odvysílané melodii – ať už komponovanou výhradně za účelem seriálu, nebo prostřednictvím skladeb známých interpretů.

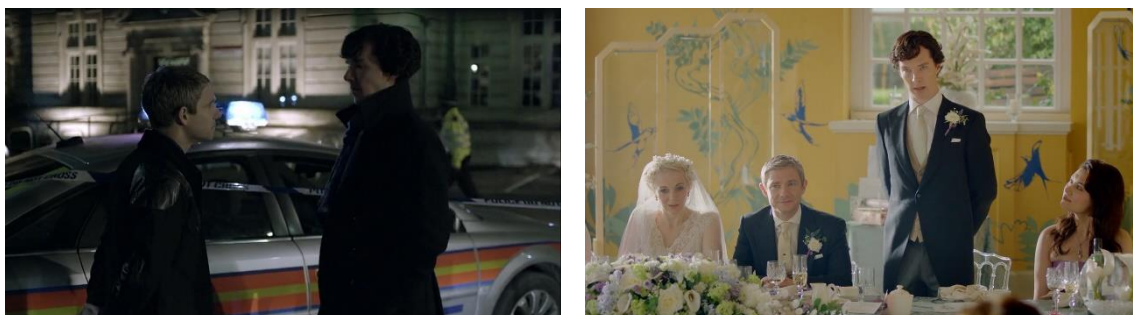
Příkladem může být Moriartyho výstup na píseň *I Want to Break Free* od kapely Queen, jejíž neheterosexuálně orientovaný zpěvák Freddie Mercury je dodnes považován za jednu z největších queer ikon. Vzhledem k tomu, že Moriarty několikrát v průběhu seriálu explicitně uvádí, že on a Sherlock jsou tatáž osoba, ponechává tím také prostor pro interpretaci Sherlockovy postavy jakožto queer. Podobně charakterizován bývá také okamžik, kdy se Sherlock po dvouletém předstírání vlastní smrti vrací do Londýna a očekává, že Johna překvapí dobrou zprávou za doprovodu pomalé melodie. John se však na něj „vášnivě“ vrhne pouze se snahou mu fyzicky ublížit, zatímco scénu doprovází latinskoamerická píseň *Donde Estas, Yolanda*, na kterou taneční partneři obvykle tančí cha chu.

3.3.3.2 Použití barev a vizuálních efektů

Prostředí místa činu či následné scény v márnici tvůrcům příliš nedovolují, aby kreativně využívali libovolné barevné schéma. Jak bylo naznačeno výše, příběhy o Sherlockovi se odehrávají v Londýně, a proto je použití barev ovlivněno také povětšinou nevlídným deštivým počasím. Roli ostatně nejspíš hraje také skutečnost, že originálním dějištěm Sherlockova dobrodružství je viktoriánská éra, jež se sama o sobě vyznačovala jistou ponurostí. Také oblečení jednotlivých postav odpovídá kriminálnímu žánru, jak u Johna nosícího svršky zemitých barev (hnědá, tmavě zelená) a Sherlocka v ikonickém tmavě šedém kabátu (obrázek 12) a tmavě modré šále, tak i u žen, které se oblékají prakticky a účelně do podobně nevýrazných barev.

⁵⁵ Jak bylo řečeno v metodologickém oddíle, u obou seriálů existuje řada textů i celých zájmových webů, které se odhalování queer podtextu v těchto pořadech věnují. V případě *Sherlocka* poskytují pro českého diváka nejucelenější náhled stránky *Sherlock hezky česky*, v němž se dvě autorky kontinuálně věnují nejen vlastním interpretacím jednotlivých epizod, ale především překladu řady zahraničních textů a příspěvků zaměřených na toto téma, které vytvářejí sami fanoušci seriálu (více viz Kadlecová 2019).

Epizodou využívající zcela odlišnou barevnou škálu (zejména žlutá a fialová), je proto až Johnova svatba (obrázek 13), kterou lze současně interpretovat jako zásadní předěl v (milostném) životě obou hlavních hrdinů, zejména z hlediska dynamiky jejich vzájemného vztahu, do něhož vstupuje žena.



Obrázek 12 a 13: Proměny barev jako definující prvek.

Rizzoli & Isles v tomto ohledu nabízejí poněkud větší diverzitu. Navzdory tomu, že se děj odehrává povětšinou na místě činu či v uzavřené policejní budově v jednotlivých kancelářích a laboratořích a Jane i Maura jsou v práci do jisté míry omezeny pracovním „stejnokrojem“ (Maura lékařským oblekem či pláštěm a Jane kalhotovým kostým v tmavých barvách), mimo zaměstnání umějí (a mohou) být v oblékání o něco kreativnější než mužské postavy v seriálu *Sherlock*. Zejména Maura, která se o módu zajímá, si kompenzuje chvíle mimo laboratoř (ale často i v ní) nošením velmi femininních oděvů, především šatů; Jane pak v soukromí preferuje více pohodlí, podobně jako ve svém zaměstnání. Jane také volí často neutrálnější a základní barvy jako je černá a bílá, případně tmavě modrá a červená, Maura v oblékání naopak využívá i vzory a kombinuje výrazné barvy, včetně růžové, fialové, zelené či žluté.



Obrázek 14, 15 a 16: Oblečení hlavních postav v seriálu *Rizzoli & Isles*.

U obou seriálů je ale patrné, že i výběr barev, které jsou pro každou z postav jistým způsobem signifikantní, funguje rovněž na určitých genderových stereotypch a snaze o binární rozdělení na dvojici muž – žena, kdy je jedna z postav v seriálu více feminní a volí výraznější styl oblékání, který častěji obměňuje (Maura a John), zatímco druhou postavu charakterizuje spíše maskulinní způsob odívání, vyznačující se nejčastěji určitou uniformitou, například v podobě kalhotového kostýmu či obleku (Jane a Sherlock). V obou seriálech můžeme nalézt také vzpomínkové sekvence jednotlivých postav, případně i jejich sny (mnohdy násilně přerušené zásahem reality/náhlým probuzením), či dokonce halucinace pod vlivem různých omamných látek a zážitky „mimo tělo“ v okamžiku vážného fyzického zranění nebo bezvědomí.

Zatímco v některých případech je záměrně ponechán „běžný“ formát vyobrazení, tedy nelze na základě vizuálního zpracování jednoznačně určit, zda se jedná o sen, nebo realitu, jindy je tato skutečnost jasně oddělena pro lepší orientaci v textu. Tvůrci tak mohou například pracovat s rozostřením obrazu, zpomalením záběru nebo ozvěnou mluveného slova, aby divákům poskytli jasný signál, že se jedná o scénu vytrženou z přítomného „reálného“ okamžiku. U Sherlocka této techniky využili nejen u návratu do jeho dětství, kde se postupně rozpomíná na svou sestru a nejlepšího přítele, ale také v momentech důležitých pro jeho vztah s Johnem. Jedním z nich je například poté, co je Sherlock postřelen a ocitá se ve svém myšlenkovém paláci, v němž je uvězněn, a vysvobodí jej až vzdálený Johnův hlas, který ho podvědomě navádí k tomu, aby se snažil přežít a vrátil se k němu.

Jedná-li se o vzpomínky a snové sekvence či halucinace, mohou být takové okamžiky odlišeny kromě speciálních efektů (jako je rozostření) také barevně – například klasicky barevná scéna, kdy Jane sedí na gauči se svou matkou, je posléze nahrazena vzpomínkovou sekvencí v sépiovém odstínu, která má evokovat melancholickou minulost: v tomto případě retrospektivní vyprávění o prvním setkání obou žen a počátku jejich přátelství.



Obrázek 17 a 18: Vzpomínka na první setkání Jane a Maury.

3.3.3.3 Propagace seriálu

Mezi symbolické kódy lze zařadit také doprovodné vizuální prvky, jež k seriálu odkazují, a to konkrétně propagační materiály, jakými jsou promoční fotografie vydávané televizními stanicemi k nové sérii nebo DVD obaly⁵⁶ poté, co seriál vyjde mimo klasické vysílání také na digitálních nosičích. Také zde totiž můžeme pozorovat určité rozdíly ve vyobrazování vzájemného vztahu postav, které tvůrci pořadu mají možnost při queerbaitingové strategii využívat.

Schopnost nalákat publika na queer podtext již v samotných upoutávkách na seriál však plně využívá pouze jeden z pořadů, a to *Rizzoli & Isles*. Jak je patrné z fotografií využitých při propagaci Sherlocka, tvůrci vzájemný vztah obou hlavních postav propagují nejen jako profesionální a odměřený, ale také jako mírně asymetrický. Na řadě propagačních materiálů je využito schéma, kdy v popředí stojí pouze Sherlock a postava Johna je upozaděna, a vytváří tak dojem hlavní a vedlejší postavy namísto dvou hlavních, které jsou v rovnocenném (profesionálním) partnerství. Oba muži také k sobě často stojí zády nebo si od sebe udržují viditelný odstup a nijak spolu neinteragují.

Námětem k diskuzi by mohly být také samotné názvy seriálů, z nichž je na první pohled patrné, že zahrnutím obou ženských jmen do televizního titulu se tvůrci nepřímou podporou jejich partnerství, zatímco u Sherlocka zůstává podobně jako u knižní předlohy v popředí pouze postava Sherlocka Holmese bez Johna Watsona.



Obrázek 19 a 20: Propagační fotografie k seriálu Sherlock.

⁵⁶ Promo fotografie pocházejí z oficiálních stránek stanic BBC a TNT, které zkoumané seriály odvysílaly, použity jsou také výřezy oficiálních DVD obalů, jež sdružuje databáze dvdcover.com.

Naproti tomu postavy Jane a Maury působí na první pohled jako rovnocenné kolegyně a blízké přítelkyně. Na fotografiích je oběma věnován stejný prostor, prostředí navíc často evokuje společné zájmy či zážitky, ať už se jedná o zakomponování předmětů typických pro každou z nich (zbraň a skalpel) nebo piknikovou deku, na níž společně leží s mrtvým tělem. Autoři však také postavy zdatně sexualizují, často využívají v oblékání obou žen podpatky, přiléhavé šaty a výrazné barvy, zejména červenou, kterou lze chápat jako symbol vášně, případně lásky. Nejmarkantněji jsou tyto náznaky rozpoznatelné například na promo fotografiích k páté sérii, na níž jsou obě ženy oblečeny právě v červené barvě, a navíc jsou spojeny policejními pouty.



Obrázek 11, 22 a 23: Propagační fotografie k seriálu Rizzoli & Isles.

Často diskutované⁵⁷ je také oficiální video k propagaci druhé série⁵⁸, v němž obě hrdinky absolvují tzv. speed dating. Ten funguje na principu rychlého „rychlého rande“, kdy ženy nebo muži v krátkých časových intervalech střídají stoly s potenciálními partnery/partnerkami a snaží se během krátkého rozhovoru poznat, zda by jejich vztah mohl fungovat. V upoutávce na druhou sérii proto vidíme řadu neúspěšných pokusů Maury i Jane nalézt partnera, které končí scénou s oběma ženami u jednoho stolu, kde se dohodnou, že by si tuto schůzku „měly někdy určitě znova zopakovat“ a doprovází je voiceover se slovy: „Rizzoli a Isles, dokonalý pár.“

3.4 Paradigmatická úroveň textu

Základním paradigmatem, na němž celý příběh (a potažmo také využití queerbaitingu) funguje, jsou především postavy a jejich vzájemná dynamika a interakce. V následující části proto bude

⁵⁷ Můžeme vycházet ze sekce komentářů pod konkrétním videem, které se na Youtube nachází hned několikrát jak samostatně, tak také jako součást další fanouškovské tvorby navazující na původní mediální text. Fanoušci tento konkrétní moment začleňují také do psaných fanfiktí zveřejněných například na portálu fanfiction.net, který sdružuje fanouškovské texty k téměř jakékoli audiovizuální, knižní či komiksově předloze.

⁵⁸ Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bLMVbwMUBYY>.

po předchozí identifikaci textu ještě podrobněji analyzována charakteristika a základní znaky obou ústředních dvojic a z jakého důvodu byli zvoleni právě tito označující, tedy co konkrétně jejich potenciálně romantický vztah tvoří funkčním. Proveden bude zároveň také komutační test, který pomůže odhalit, zda by narativní výstavbu a celkové vyznění příběhu ovlivnila genderová záměna, ať už dvojice jako celku, nebo jen jednoho z nich.

3.4.1 Sherlock

3.4.1.1. Sherlock Holmes

Sherlock je jednou z knižních postav, která byla zpracována již mnoha způsoby. Původní koncept s ním pracuje jako se soukromým detektivem žijícím ve viktoriánském Londýně, který se nikdy neoženil, ale celý život strávil ve snaze vyřešit každou záhadu. Seriál BBC jej prostřednictvím aktualizace textu přenáší do zmodernizované podoby 21. století, kde typickou dýmku nahradily cigarety a nikotinové náplasti a jeho výstřednost je popisována spíše jako duševní porucha a do jisté míry také následek drogové minulosti.

Zobrazován je také ve své typické „sherlockovské“ lovecké čepici, ta se však stane jeho poznávacím znamením teprve v průběhu druhé série, do té doby lze jako signifikantní prvek označit především Sherlockův dlouhý tmavý kabát a modrou šálu, které se staly jeho vyšetřovací uniformou. Kromě nich je zejména v bytě na Baker street zobrazován nejčastěji v košili a obleku, případně saténovém županu, opět v tmavých barvách, proto by se jeho styl oblékání dal popsat především jako formální či profesionální.

Sherlock často působí jako velice izolovaná a někdy také osamělá postava, od ostatních se však distancuje záměrně. Komplikovanost jeho povahy a vysoký intelekt navíc vedou ve většině případů k tomu, že není schopen vést ani běžný dialog. Ten obvykle končí tím, že se Sherlock začne nudit, nebo druhou stranu něčím urazí, případně vyděsí.

Ukázka č. 3

(Sherlock; S03E02: The Sign of Three, 10:35–10:42)

*David: „Mají pravdu, jste vážně psychopat!“ || Sherlock: „Vysoce funkční sociopat.
S telefonním číslem na Vás.“*

Ukázka č. 4

(*Sherlock; S01E01: A Study in Pink, 36:25–36:41*)

Sherlock: „To je jasné, ne?“ || John: „Mně teda ne.“ || Sherlock: „Bože, jaké to asi je, v těch vašich malých mozečcích. To musí být taková nuda.“

Existuje pouze několik jedinců, kteří s ním dokáží vycházet (paní Hudsonová, Molly), případně vědí, že jej budou někdy potřebovat (Lestrade). Jeho jednání bývá ovlivněno zejména neustálou snahou dokázat, že je lepší a chytřejší než ostatní, proto mu také schází potřebná empatie ke každodenní socializaci a navazování přátelských či romantických vztahů. Až do závěru třetí série je převážně prezentován – respektive okolím vnímán – jako nezkušený muž, panic (ukázka č. 5), nebo dokonce asexuální jedinec či člověk neschopný jakéhokoli citu obecně (ukázka č. 6). Teprve na Johnově svatbě naváže blízký romantický a sexuální vztah s jednou z družiček. Později se však ukáže, že tuto ženu využil pouze proto, aby se dostal blíže k jednomu ze svých nepřátel, u kterého Janine pracovala jako asistentka.

Ukázka č. 5

(*Sherlock; S02E01: A Scandal in Belgravia, 18:20–18:38*)

*Mycroft: „Její práce má mnoho označení, sama ale preferuje označení ‚domina‘.“ || Sherlock: „Domina?“ || Mycroft: „Neplaš se, ale týká se to sexu.“ || Sherlock: „**Sex mě neplaší.**“ || Mycroft: (posměšně) „**Jak bys to mohl vědět.**“*

Ukázka č. 6

(*Sherlock; S02E01: A Scandal in Belgravia, 51:00–51:05*)

*John: „Měl on vůbec někdy nějakou přítelkyni? Přítel? **Cokoli... jakýkoli vztah?**“*

3.4.1.2 John Watson

Také postava Johna Watsona byla pro potřeby tohoto konkrétního seriálu aktualizována a přizpůsobena modernímu světu. Stejně jako v knižní předloze se jedná o lékaře, který profesně působil ve válce a do Londýna se vrací kvůli zdravotním obtížím. V seriálu je však jeho poraněná noha a chůze o holi vyřešena již v pilotním díle, kdy Sherlock odhalí, že Johnovi ve skutečnosti válka a s ní spojený adrenalin schází, a obtíže s chůzí jsou pouze psychosomatickým projevem. John tak hned na počátku přichází o jeden ze základních identifikačních prvků, jakým je například Sherlockova čepice.

Ukázka č. 7

(*Sherlock; S01E01: A Study in Pink, 16:49–17:15*)

Sherlock: „Vy jste vojenský lékař.“ || John: „Ano.“ || Sherlock: „Dobry?“ || John: „Velmi dobrý.“ || Sherlock: „Takže jste viděl spoustu zranění, násilnou smrt...“ || John: „Ano.“ || Sherlock: „Asi nic hezkého, že?“ || John: „Samozřejmě, že ne. Dost na celý život. Možná až příliš.“ || Sherlock: (s lehkým úsměvem) „Chcete vidět nějaké další?“ || John: (vzrušeně) „Ach bože, ano!“

Podobně jako v ostatních zpracováních je i zde John vyobrazen jako menší muž spíše podsaditější postavy, která vedle štíhlého a vysokého Sherlocka o to více působí dojmem jisté podřízenosti. Na rozdíl od Sherlocka vyznává John spíše ležerní styl oblékání, nejčastěji se v seriálu objevuje v džínách či tmavých kalhotách, k nimž nosí košili zemité barvy nebo jednobarevný svetr. Ve srovnání se Sherlockem, který využívá v oblékání určitou uniformitu, jej však lze označit jako osobu, která výběr oblečení více přizpůsobuje konkrétním situacím (cestování, rande, pobyt doma) a častěji ho obměňuje.

Markantní je však posun v jeho vyobrazování ve vztahu k Sherlockovi. Knižní předlohy a také předchozí seriálová či filmová zpracování vykreslují Johna jako adorujícího společníka-asistenta, jehož deníkové zápisky vesměs jen oslavují Sherlockovu genialitu a paradoxně marginalizují Johnovy zásluhy při řešení kriminálních případů. Zpracování stanice BBC se však snaží Johna Watsona představit jako rovnocenného partnera, který naopak neváhá poukázat také na Sherlockovy nedostatky a charakterové vady (ukázka č. 8), a naopak jej přesvědčit, že být geniálním automaticky neznamená být i lepším člověkem. Pochopitelně i v tomto aktualizovaném mediálním textu si zpočátku John do jisté míry uchovává postoj nezkušeného „žáka“ vzhlížejícímu ke svému „učiteli“ (myšleno v oblasti řešení případů), postupně však oba přicházejí na to, že Sherlockovi je užitečnější právě jeho kritika než slepý obdiv.

Ukázka č. 8

(*Sherlock; S02E03: The Reichenbach Fall, 51:27–51:35*)

John: „Dobře tě znám.“ || Sherlock: „Na sto procent?“ || John: „Nikdo by nevydržel hrát kreténa takhle dlouho.“

Na rozdíl od Sherlocka je v seriálu jeho milostný život reflektován poměrně často a otevřeně, explicitně je několikrát zdůrazněna Johnova heterosexuality (povětšinou jako reakce na poznámky o vztahu se Sherlockem). Jeho evidentní zájem o ženy je doložen několika

schůzkami v průběhu prvních sérií, později se v seriálu také ožení a vychovává se svou manželkou dceru Rosie.

3.4.2. Rizzoli & Isles

3.4.2.1 Jane Rizzoli

Postava detektivky Jane Rizzoli v seriálu *Rizzoli & Isles* je v televizním zpracování vyobrazena podobně jako ve stejnojmenné knižní předloze. Jane je praktická a přímočará žena, což se projevuje nejen v její povaze a interakci s ostatními postavami, ale také ve stylu oblékání nebo zařizování bytu (ukázka č. 9). Vzhledem ke své práci, která do jisté míry omezuje možnosti oblékání u policejních zaměstnanců, je v seriálu nejčastěji oblečena v kalhotovém kostýmu tmavé barvy a jednobarevném bavlněném tričku, v němž tráví v kanceláři nejvíce času. Pokud opouští policejní budovu, obléká také sako, které je součástí její „uniformy“ a zároveň částečně skryje i její služební zbraň. Pohodlný a minimalistický styl oblékání praktikuje také ve svém osobním životě, což může být ale ovlivněno také skutečností, že v práci tráví většinu času. Pouze výjimečně může divák spatřit Jane například v šatech či podpatcích, taková volba pak obvykle souvisí s některým z případů (práce v přestrojení) nebo naléháním okolí (nejčastěji Maury) či speciální příležitostí jako je například romantická schůzka.

Ukázka č. 9

(Rizzoli & Isles; S01E01: See One, Do One, Teach One, 34:17–34:28)

Gabriel: „Máte to tu hezké.“ || Jane: „Zníte překvapeně. Čekal jste živoření v malé sterilní chatě s mrtvými kytkami a jídlem z mikrovlnky?“

Povolání detektiva, obvykle interpretované jako typicky maskulinní zaměstnání, pak Jane ovlivňuje také v její povaze a chování. Ve své rodině i mezi blízkými je považována za velmi silnou osobnost, často je však právě pro svou tvrdohlavost, nezávislost a odvahu přirovnávána k mužům (ukázka č. 10), nebo je zdůrazňováno, že není dostatečně ženská (ukázka č. 11). V seriálu je proto také několikrát naznačeno, že právě tyto vlastnosti mohou být jedním z důvodů, proč si Jane není schopna nalézt či udržet partnera.

Ukázka č. 10

(Rizzoli & Isles; S01E01: *See One, Do One, Teach One*, 17:54–17:59)

Jane: „Kdybych byla chlap, tak byste se takhle nebáli.“ || Frankie: „Jenže ty nejsi chlap.“ ||

Jane: „Ne, ale jsem detektiv z oddělení vražd!“

Ukázka č. 11

(Rizzoli & Isles; S01E06: *I Kissed a Girl*, 29:15–29:23).

Barmanka (v lesbickém baru): „**Chlapi vás musí žrát.**“ || Jane: „Proč myslíte?“ ||

Barmanka: „**Protože jste jako oni. Krásná, dominantní, energická.**“

Do určité míry potřebu či „nutnost“ žít v partnerském vztahu kompenzuje právě blízké přátelství s Maurou a také Janina rodina, zejména pak její matka a mladší bratr, s nímž Jane později pracuje na stejném oddělení. Postava Jane není izolována od navazování romantických vztahů úplně, jako tomu bylo například u Sherlocka, přesto se tvůrci seriálu rozhodli opustit základní dějovou linii knižní předlohy, kde je Jane provdaná a má dítě, a namísto toho záměrně akcentovali její nezávislost a jistou neschopnost skloubit pracovní život s milostným.

3.4.2.1 Maura Isles

Maura působí jako soudní lékařka a spolupracuje s Jane na vyšetřování vražd. Společně vyjíždějí na místo činu, kde Maura ohledá tělo a později jej převezde do své laboratoře, s níž je v seriálu spojována nejčastěji. Na rozdíl od Jane je však prezentována jako velmi femininní a navzdory své práci na pitevně, která obvykle striktně vyžaduje určitý styl oblékání a naprostou sterilitu, působí na pracovišti se svou zálibou v módě téměř až nepatřičně. Podobně jako Jane se sice obléká stejně v práci i soukromí, avšak namísto praktičnosti a pohodlí volí spíše eleganci. Jak v „terénu“, tak i v laboratoři proto obvykle nosí barevné šaty nebo pouzdrovou sukni s halenkou, doplněné o lodičky na vysokém podpatku. Právě její styl oblékání – zejména na místě činu – je tak předmětem posměšných poznámek ze strany kolegů, především Jane.

Ukázka č. 12

(Rizzoli & Isles; S05E15: *Gumshoe*, 31:14–31:25)

Angela: „Našla jsem něco, co mě trochu překvapilo.“ (otevře kufřík s růžovou pistolí) || Jane:

(zoufale) „Mauro, je to zbraň, nemusí ti ladit s kabelkou.“ || Maura: „Jane, **doplňky ti vždycky musí ladit s kabelkou.**“

Kreativitu v oblékání naopak vyvažuje Mauřina analytická povaha, výrazně ovlivněná jejím vědeckým vzděláním. Své encyklopedické znalosti a schopnost logického uvažování (ukázka č. 13) využívá jak v práci, tak i v soukromí. Ačkoli je to v seriálu právě ona, kdo při setkání s muži působí uvolněně a případné schůzky sama iniciuje, v každodenní interakci s druhými lidmi může působit strojeně a podobně jako Sherlockovi ji také schází jistý důvtip v situacích, kdy někdo v konverzaci použije sarkasmus nebo dvojsmyslnou narážku.

Ukázka č. 13

(Rizzoli & Isles; *S01E01: See One, Do One, Teach One*, 21:42–21:56)

Jane: „Jak dlouho člověk asi vydrží bez spánku?“ || Maura: „Halucinace nastupují kolem čtvrtého dne, následuje nesrozumitelná řeč, snížená pozornost a pak smrt.“ || Jane: „Jsi lepší než Wikipedie.“ || Maura: „Wikipedie se často plete.“

Přestože příležitostných setkání či krátkých romancí je v seriálu zpracováno hned několik, Maura podobně jako Jane není zcela úspěšná v navazování vážných a dlouhotrvajících vztahů. Do příběhu proto jako svobodná vstupuje a o sedm sérií později jej také jako svobodná znova opouští.

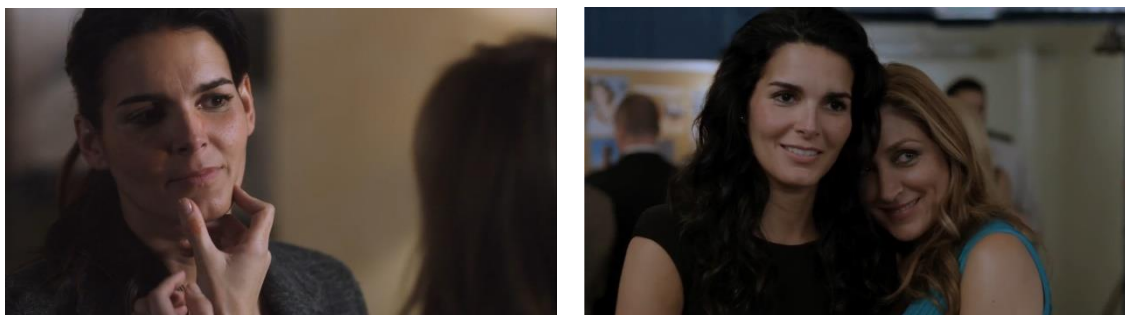
3.4.3 Párová dynamika

Jak už bylo vysvětleno výše, základní paradigmatickou rovinou pro výstavbu narativu i queerbaitingovou strategii je právě dynamika obou ústředních dvojic. Na základě bližšího popisu všech postav je proto možné určit základní schéma, na němž tato dynamika primárně staví. Komparaci usnadňuje také skutečnost, že se v obou případech jedná o kriminální žánr a hlavními postavami jsou lidé s totožným zaměstnáním – tedy detektiv/ka a doktor/ka. Přestože se jedná o dvě mužské a dvě ženské postavy, tvůrci obou seriálových obsahů využívají téměř identický způsob, jak odlišné charakteristiky zobrazovaných hrdinů a hrdinek propojit v jeden fungující vztahový celek s potenciálem chápat jej jako romantický.

Dynamika těchto dvojic je primárně postavena na povahových protikladech, u obou je na první pohled patrné propojení intelektuálního, avšak citově chladnějšího či nedůvtipného jedince (Sherlock, Maura) a člověka s vysokou emoční inteligencí (Jane, John). S tím souvisí také přetrvávající snaha o stereotypní rozdělení na mužskou a ženskou roli ve vztahu, ta je však jednoznačnější u seriálu *Rizzoli & Isles*, kde je i několikrát explicitně řečeno, že postava Jane je interpretována více maskulinně – ať už v oblékání nebo chování. *Sherlock* naproti tomu v genderových rolích obou mužů mírně osciluje. Postava Sherlocka v určitých situacích častěji

vyznívá jako vůdčí osobnost s hlavním slovem ve „vztahu“ a je méně emotivní, někdy však naopak podléhá určité náladovosti a lidé mají tendenci o něj pečovat. John je naproti tomu více empatický, zpočátku je v přátelství také pasivnější a při společném bydlení je to právě on, kdo se primárně stará o domácnost; na druhou stranu má však jako bývalý voják problémy se zvládnutím vzteku a tíhne při řešení konfliktů k fyzickému násilí. Ke zdůraznění protikladů tvůrci využívají také rodinné zázemí těchto postav, ve dvojici proto pokaždé figuruje osoba s blízkými a/nebo „zdravými“ vztahy v rodině (Sherlock, Jane), která měla možnost zažívat alespoň nějakou formu lásky již od dětství, a osoba s dysfunkčními vztahy či téměř neexistujícími (či pro diváka neznámými) vazbami (John, Maura).

Odlíšný postoj však tvůrci zaujímají při samotné interakci ústředních postav. Patrné je to zejména při projevování citů jeden druhému, které opět do jisté míry podléhá genderovým stereotypům. Zejména u ženského páru se hranice mezi přátelským a romantickým gestem poněkud stírají, neboť některé projevy náklonnosti mezi dvěma ženami působí společensky přijatelnějším a přirozenějším dojmem než u mužů, u nichž by podobně intimní chování mohlo být okamžitě interpretováno jako projev homosexuality (obrázek 25). Vztah Jane a Maury je vystaven na vzájemné důvěře, otevřené komunikaci, a především neustálé podpoře a oboustranném porozumění (ukázka č. 14). Navzájem se také opakovaně verbálně utvrzují v náklonnosti k té druhé, vzhledem k anglickému obratu „I love you“, který je ekvivalentem jak pro romantické vyznání, tak pro přátelské „mám tě rád“, je však v takových případech obtížné jednoznačně určit „skutečnou“ povahu těchto vyznání. Obě ženy proto svou náklonnost také často projevují fyzicky, ať už neverbálními gesty (pohled či úsměv), nebo vzájemnými doteky či objetím; jindy se jedná pouze o „náhodu“, jakou je například připevňování mikrofonu pod tričkem té druhé při akci v utajení, nebo Mauřina odborná snaha napravit Janin zlomený nos (obrázek 24). Tyto momenty však diváci vzhledem k délce takových záběrů a přidružené dvojsmyslné konverzaci opět vnímají jako queer podtext (ukázka č. 15)



Obrázek 24 a 25: Vizuální zobrazení vzájemné ženské intimity.

Ukázka č. 14

(Rizzoli & Isles; S06E16: *Bridge to Tomorrow*, 21:40–22:27)

Jane: „Uvědomila jsem si, že jednoho dne mi taky řekneš, že se stěhuješ někam do městečka v Maine, abys tam psala svoje romány.“ (...) „**Budeš mi chybět.**“ || Maura: „Ne, nebudu, nebudeš mít šanci. **Vezmu tě totiž s sebou, nebo mě budeš pořád jezdit navštěvovat.**“

Ukázka č. 15

(Rizzoli & Isles; S03E01: *What Doesn't Kill You*, 02:40–02:46)

Maura: (dívá se, jak jí Jane připevňuje mikrofon pod halenku) „Nevypadá ten mikrofon jako že mám tři prsa, že ne?“ || Jane: „No, někomu se to líbí.“

Vztah Johna a Sherlocka je naproti tomu naplněn spíše neustálým maskulinním soupeřením (ukázka 16). Oproti ženským postavám jsou zde také patrné určité komunikační bariéry vycházející z předpokladu, že muži necítí potřebu se jeden druhému tolik svěřovat. Jejich vzájemná důvěra je naopak pravidelně narušována zatajováním důležitých skutečností (ze strany Sherlocka), které nezřídka vedou k fyzickému napadení (ze strany Johna; obrázek 26). O to významněji pak ale u obou mužů působí vstřícná gesta či fyzické i verbální projevy náklonnosti. Mezi takové momenty lze zařadit například objetí obou mužů na Johnově svatbě po dojemném Sherlockově proslovu o Johnově výjimečnosti, či snahou Sherlocka jej utěšit po smrti jeho ženy (obrázek 27), nebo naopak ve vypjaté situaci, kdy společně spoutaní utíkají před policií a drží se za ruce.



Obrázek 26 a 27: Kontrast ve fyzických aspektech vztahu Sherlocka a Johna.

Ukázka č. 16

(*Sherlock; S02E01: A Scandal in Belgravia, 22:42–22:54*)

Sherlock: „Prašť mě.“ // John: „Praštit tě?“ // Sherlock: „Ano, praštit. Do obličeje. Copak jsi mě neslyšel?“ // John: „Já vždycky slyším ,prašť mě‘, když mluvíš, ale obvykle jen mezi řádky.“

Za zmínku pak také stojí odlišné zpracování milostného života, k nimž tvůrci obou pořadů zaujali zcela rozdílný postoj. Zatímco u hlavních mužských postav dějovou linku se ženami rozšířili a poskytli romantickým vztahům daleko větší prostor než v knižní předloze, u ženských hrdinek naopak jejich vážné vztahy v narativu omezili a postavy Jane a Maury koncipovali jako svobodné a více nezávislé. Vzhledem k tomu, že se jedná o návaznost na knižní předlohu, však bude tento poznatek dále rozveden také v oddíle o intertextualitě.

3.4.3.1 Komutační test

Pokud bychom u obou dvojic provedli tzv. komutační test, tedy genderovou záměnu jednotlivých postav v rámci párování, oba vztahy by pravděpodobně fungovaly v téže podobě jako dosud. Jak už bylo uvedeno, postava Jane je často akcentována pro své maskulinní chování, umocněné také její policejní profesí, a proto by jako muž ve vztahu k Mauře plnila primárně ochrannou roli a měla rozhodující slovo. Naproti tomu Maura by v roli muže spíše působila jako romantický hrdina než typicky maskulinní představitel kriminálního seriálu, proto lze předpokládat, že také vzájemná dynamika by doznala určitých změn a narušila některé genderové stereotypy ve vztazích, například roli živitele rodiny by pravděpodobně netypicky převzala „žena“ Jane.

U *Sherlocka* lze k výše uvedeným charakteristikám předpokládat, že funkčnější by genderová záměna byla u postavy Johna Watsona, což lze doložit také dalším seriálovým zpracováním detektivních příběhů, konkrétně *Elementary* (česky *Sherlock Holmes: Jak prosté*), kde byla jako Sherlockův kolega představena právě doktorka Watsonová. Tento předpoklad je do jisté míry utvářen i skutečností, že na rozdíl od profesně vyrovnaného partnerství Jane a Maury je postava Johna stále chápána jako podřízená Sherlockovi, který jej v podstatě k řešení případů teprve „přizval“. Rozhodující je ale také Johnova rozvinutější emoční inteligence a schopnost empatie, kterou Sherlock postrádá a která je častěji připisována právě ženám. Pokud by v tomto párování figuroval jako žena Sherlock, lze předpokládat, že by byl ve vztahu stále dominantnější

a postava Johna by byla paradoxně vnímána spíše jako romantický hrdina a citlivý muž, podobně jako u Maury.

Pokud bychom provedli genderovou výměnu dvojice jakožto celku, z hlediska queerbaitingové strategie by patrně nastal výrazný posun jen u jedné z dvojic. Kdyby Sherlock a John byli ve skutečnosti ženami, jejich vztah by působil méně přátelsky či romanticky a více by se pohyboval pouze v profesionální rovině. Dynamika dvojice by se tak paradoxně posunula od definice blízkého přátelství spíše ke známosti. Avšak v případě, že by Jane a Maura byly mužskou dvojicí, jejich vztah by naopak působil velmi romanticky, zejména pak časté doteky a fyzická náklonnost by diváka u dvou mužů s největší pravděpodobností vedly k definitivnímu přesvědčení, že se jedná o neheterosexuální pár.

3.5 Rétorika postav

Vedle využití výše uvedených žánrových, technických či symbolických kódů a jejich uspořádání a fungování v rámci syntagmatické struktury textu je při využití queerbaitingové strategie dalším klíčovým nástrojem také práce s jazykem. Jak Chandler (1994: „Rhetorical Tropes“, online) uvádí, jsou to zejména rétorické tropy, které jdou se svými konotacemi nad rámec doslovného významu a každý *výrok se tak stane součástí mnohem komplexnějšího systému asociací, který je mimo naši kontrolu*. Právě tato možnost volných asociací při čtení a interpretaci (mediálního) textu, založená na našich individuálních potřebách a zkušenostech, ve své podstatě umožňuje funkční užití queerbaitingové strategie. Rétorika postav a jejich vzájemná interakce tak divákovi v řadě případů umožňuje některé seriálové momenty interpretovat jako queer a vztah dvojice vyhodnotit spíše jako homoerotický než pouze přátelský.

V *Sherlockovi* je například možnost romantického vztahu mezi hlavními postavami – či obecně zpochybňování jejich heterosexuality – řešeno opakovaně, a to jak ze strany Sherlocka a Johna, tak především ze strany jejich blízkého okolí. Důležitou roli zde sehrává například jejich bytná, paní Hudsonová, která o oba muže téměř mateřsky pečuje a jejich vztah vyhodnocuje jako neheterosexuální již od prvního setkání (ukázka č. 17), a současně je ubezpečuje, že by romanci neměli nadále tajit. Neexplicitněji se k jejich partnerství vyjadřuje zejména poté, co se John po Sherlockově „smrti“ schází s Mary, a paní Hudsonová je upřímně překvapená skutečností, že se jedná o vztah se ženou (ukázka č. 18). Její poznámku, která se John „opravdu posunul dál“ lze proto interpretovat nejen jako podiv nad obecnými změnami v jeho životě, ale zejména jako „posun“ v Johnově sexuální orientaci.

Ukázka č. 17

(*Sherlock; S01E01: A Study in Pink, 14:22–14:33*)

*Paní Hudsonová: Nahoře je ještě jedna ložnice, **pokud tedy budete dvě ložnice potřebovat.** “ || John: „Samozřejmě, že budeme potřebovat dvě.“ || Paní Hudsonová: „Och, nemusíte mít strach, **tady v okolí je plno takových.**“ (ztiší hlas) „Paní Turnerová odvedle tam dokonce měla jeden takový manželský pár.“*

Ukázka č. 18

(*Sherlock; S03E01: The Empty Hearse, 15:17–15:34*)

*John: „Někoho jsem potkal.“ (...) Chystám se požádat o ruku. || Paní Hudsonová: „**Tak brzo po Sherlockovi?**“ || John: „Ano.“ || Paní Hudsonová: „**A jak se ten muž jmenuje?**“ || John: „**Je to žena.**“ || Paní Hudsonová: (šokovaně) „Žena?!“ || John: „Samozřejmě, že je to žena.“ || Paní Hudsonová: „Páni, **to jste se opravdu posunul dál.**“*

Reakce okolí na Johnův a Sherlockův vztah jsou navíc často podmíněny a současně také umocněny situací, v nichž se obě postavy společně nacházejí. Oba muži se totiž v pilotním díle seznamují za účelem společného bydlení, které jim má primárně snížit finanční náklady, okolím je však pochopitelně takové soužití dvou dospělých svobodných jedinců interpretováno odlišně (ukázka č. 19). Sdílení jednoho bytu a později i práce s sebou logicky přináší i další momenty, které ostatní postavy a zejména pak diváci mohou vnímat podprahově jako queer.

Zařadit sem můžeme například okamžiky, kdy John společně se Sherlockem řeší nákupní seznam a chod domácnosti, nebo scénu, v níž se zastaví na večeři do restaurace, kde je obsluhuje Sherlockův známý (ukázka č. 20). Právě u něj může divák předpokládat, že pokud Sherlocka nepřímou označil za homosexuálně orientovaného a Johna jako jeho rande, měl k tomu racionální důvod vycházející ze společné minulosti. Postupné prohlubování Johnova a Sherlockova přátelství tak nakonec vede k situacím, kdy jeden druhému nahrazují životního partnera. Jedním z takových momentů je například Sherlockova dedukce o těhotenství Johnovy manželky, kdy o jejím stavu Johna sám informuje. Nepřímou tak přebírá sociální roli, která v souvislosti s oznámením těhotenství obvykle připadá ženě/partnerce, a tím ji ve vztahu ve své podstatě dočasně nahradí.

Ukázka č. 19

(*Sherlock; SO1E01: A Study in Pink, 36:25–36:41*)

Mycroft: „Jaké je vaše spojení se Sherlockem Holmesem?“ || John: „Nic, skoro ho neznám. Potkali jsme se teprve včera.“ || Mycroft: „A to už jste se od včerejška stihli sestěhovat a řešíte společně zločiny. Můžeme koncem týdne očekávat šťastné oznámení?“

Ukázka č. 20

(*Sherlock; SO1E01: A Study in Pink, 49:25–49:53*)

Angelo: „Sherlocku! Cokoli z menu a je to na nás, pro vás i vaše rande.“ || Sherlock: „Chcete jíst?“ || John: „Já nejsem jeho rande.“ || (...) || Angelo: „Přinesu svíčku na stůl, je to více romantické.“ || John: (důrazněji) „Nejsem jeho rande!“

Z ukázky č. 20 je zároveň patrná další rétorická strategie, a tou je určitý rozpor mezi verbálním řešením nastalých situací u obou postav. Scéna v restauraci je pouze jednou z mnoha v seriálu, kde divák může pozorovat způsob, jakým se postava Sherlocka a postava Johna slovně vymezuje vůči „nařčení“ z neheterosexuálního vztahu. Zatímco Sherlock v takových situacích slovně reaguje jen velmi zřídka – a pokud ano, tak se záměrně vyjadřuje mimo téma – John se velice explicitně a asertivně vyjadřuje ke každé z nich, a to opakovaně. V seriálu tak několikrát zřetelně zazní z úst samotné postavy výslovné popření romantické povahy jejich vztahu (ukázka č. 20) či neheterosexuální orientace některého z nich (ukázky č. 2 a č. 18). I tyto reakce však můžeme u obou mužů interpretovat dvojím způsobem. Sherlockův zjevný nezájem lze chápat buďto jako skutečnou lhostejnost k celé záležitosti, nebo naopak jistou schovávavost, kdy považuje za zbytečné se bránit poznámkám o jejich homosexualitě, které jsou pravdivé.

Téměř urputnou snahu Johna o vyvrácení všech spekulací pak můžeme rovněž vyložit různě – buďto se jeho postava těmito nařčením brání právem (a později možná i za účelem chránit před těmito poznámkami svou partnerku a jejich manželství), nebo je naopak jeho snaha o hlasitý protest pouhým projevem jeho nejistoty ohledně vlastní sexuální orientace, s níž by mohl mít problém. Toto tvrzení by navíc mohlo být podpořeno také scénami, kdy se John sám nepřímou obrací k divákovi a v podstatě jej navádí, jak danou scénu „správně“ číst – tedy chápat ji explicitně jako queer (ukázka č. 21). Jeho přehnané reakce by proto mohly být interpretovány také jako projev určité skryté homofobie, která se u osob nesmířených s vlastní sexuální orientací může projevovat; odkazovat by však mohly paradoxně také k problematickému vztahu s jeho sestrou. Tu sice zmiňuje pouze v pilotním díle, explicitně však hovoří o její lesbické

orientaci a dále uvádí pouze to, že s ní nikdy nevycházel – jako předmět jejich konfliktu proto nelze vyloučit ani tuto skutečnost.

Ukázka č. 21

(Sherlock; S01E03: The Great Game, 1:26:47–1:27:42)

Poté, co Moriarty opustí budovu, vrhne se Sherlock směrem k Johnovi, aby ho vysvlékl z vesty s výbušninami.

Sherlock: (naléhavě) „Jsi v pořádku? Jsi v pořádku?!“ || John: „Jo, v pohodě, jsem v pohodě.“ (Sherlock pokračuje ve strhávání vesty) „Sherlocku! (...) Jsi v pořádku?“ || Sherlock: „Já? Jo, jsem v pohodě. Ta... ta věc, co jsi chtěl udělat... to bylo... hezké.“ || John: „Jsem rád, že to nikdo neviděl.“ || Sherlock: „Hm?“ || John: „No, tebe, jak mi potmě u bazénu strháváš oblečení. Lidi by mohli začít mluvit.“

Seriál *Rizzoli & Isles* v tomto ohledu zaujímá odlišnou pozici, která však opět pouze odráží předpokládanou blízkost dvou žen a schopnost spolu otevřeně komunikovat o svých pocitech. Zatímco *Sherlock* queer interpretace v seriálu zásadně odmítá, postavy Jane a Maury možnost lesbické orientace samy opakovaně diskutují, přestože jej často obrazejí v žert (ukázky č. 22 a č. 23). Několikrát také otevřeně hovoří o potenciálním romantickém vztahu a o rolích, které by v něm obě sehrávaly a zda by takový vztah mohl reálně fungovat (ukázka č. 24). Obě ženy navíc v seriálu několikrát předstíraly neheterosexuální orientaci při řešení případu, nebo o sobě samy hovořily jako o páru, zejména pokud se chtěly vyvarovat nežádoucí mužské pozornosti.

Ukázka č. 22

(Rizzoli & Isles; S01E01: See One, Do One, Teach One, 22:43–22:50)

Jane: (pozoruje Mauru, která k ní vlezle do postele) „Budeme mít přespávačku jako když jsme byly děti, nebo je to jen tvůj způsob, jak mi říct, že se ti líbím?“

Ukázka č. 23

(Rizzoli & Isles; S03E06: Money Maker, 18:05–18:10)

Maura testuje vzorky, aby zjistila, jestli je vhodný dárcce pro svou nevlastní sestru.

Maura: „Myslím, že jsme perfektní shoda.“ || Jane: „Nejsi zrovna můj typ.“

Ukázka č. 24

(Rizzoli & Isles; S01E06: *I Kissed a Girl*, 23:28–24:03)

*Maura: „Zajímalo by mě, jaký typ žen by se nám líbil, kdyby se nám líbily ženy.“ // Jane: „Cože? No, tak zaprvé, já bych byla kluk.“ // Maura: „To je klišé. Proč bys byla kluk?“ // Jane: „Protože.“ // Maura: „Protože jsi panovačná?“ // Jane: „To ty taky.“ // Maura: „To nejsem.“ // Jane: „Ale ano, milá jsi jen tehdy, abys mohla lidi okolo komandovat.“ // Maura: „No, je dobré vědět, že nejsi můj typ.“ // Jane: (rozčileně) „**Jak to myslíš, že nejsem tvůj typ? To je tak sprosté.**“*

Ve verbálním vyjadřování citů postav pak seriál zachází mnohem dál, než je tomu u *Sherlocka*, kde se projevy náklonnosti obvykle vážou k významným událostem (svatba, pohřeb) či emočně vypjatým momentům (ohrožení zdraví či života). Epizodní charakter kriminálního žánru s sebou u *Rizzoli & Isles* přináší určitý prostor pro opakované utvrzení silného pouta v každém díle, kde je vedle obvyklého rozřešení případu a následného morálního poučení akcentována právě také důležitost jejich přátelství. V tomto případě má však často podobu romantického gesta či milostného vyznání, které diváka opět může vést k rozdílným interpretacím.

Příkladem může být Mauřina báseň, jež popisuje přátelství s Jane a jeho význam pro každou z nich (ukázka č. 25). Kolega z laboratoře zde Mauru nabádá, aby „nechala promluvit srdce“, což lze chápat jako pobídku k tomu, aby upřímně řekla, koho miluje, a následně přednese text právě o Jane, který lze vzhledem k obsahu považovat za určitou formu milostné poezie. Zejména pokud přihlídneme k pasážím, v nichž Jane označuje za „nejen kamarádku“ a hovoří o „věčném poutu, které nic nerozdělí“, lze v rámci queer interpretace vyložit tento vztah jako romantický. K této interpretaci přispívá také vývoj jejich vztahu ke konci seriálu, kdy se mají obě postavy kvůli kariérnímu posunu na neurčitou dobu poprvé rozdělit. Představa přátelského rozloučení zde splývá s narativem romantických komedií – v tomto případě diskuzí o rozloučení na letišti (ukázka č. 26), které je v takovém typu filmových snímků obvykle běžně spojováno s okamžikem, kdy si některá z postav s jistotou uvědomí své skutečné city k tomu druhému. Této scéně navíc předchází vzpomínková sekvence, která diváka provází jejich společným příběhem a obvykle mu tím implicitně naznačuje brzké naplnění romantického potenciálu vztahu.

Ukázka č. 25

(Rizzoli & Isles; S06E16: East Meets West, 30:10–30:19)

*Kent: „Víte, největší básníci všech dob psali jednoduše a od srdce. Takže se **musíte** dívat na svět okolo sebe a **dovolit srdci, ať se rozepíše, Mauro.**“*

(Rizzoli & Isles; S06E16: East Meets West, 41:00–41:20)

*Kent: (přednáší báseň) „Neohroženě mě brání ve chvíli, kdy to nejvíc potřebuji. Její smích a vtip mě drží nad vodou a nikdy nechce nic na oplátku. **A i když se někdy rozdělíme, není v tom smutek, protože naše pouto vždy přetrvává. Není jen mou kamarádkou, ale vzácným a cenným darem.***

Ukázka č. 26

(Rizzoli & Isles; S07E13: Ocean Frank, 39:28–30:19)

*Maura: „Letí mi to v osm, musím být včas na letišti.“ || Jane: „Říkala jsem ti, že tě tam hodím.“ || Maura: „Ne, mluvily jsme o tom. Bylo by to pro **mě příliš emocionální loučit se s tebou zrovna na letišti.**“*

3.6 Syntagmatická úroveň textu

Jak už bylo naznačeno v oddíle Identifikace textu, oba seriály při výstavbě syntagmatické struktury textu podléhají určitým pravidlům kriminálního žánru a liší se také v závislosti na tom, zda se jedná o tzv. komplexní narativ. Způsob vyprávění u *Sherlocka* je například ovlivněn také délkou jednoho dílu, která je oproti *Rizzoli & Isles* dvojnásobná, a proto poskytuje širší prostor pro výstavbu příběhu, jenž může být v rámci komplexního narativu rovnoměrně rozdělen mezi kriminální zápletku i vzájemné vztahy mezi hlavními postavami. Epizodní charakter *Rizzoli & Isles* naopak staví primárně spíše na aktuálně řešeném případu, který se se soukromím žen příležitostně prolíná a více prostoru je mu typicky věnováno teprve na konci epizody po uzavření vyšetřování.

Nejzásadnějším elementem syntagmatické roviny ale zůstává především výstavba příběhu ústřední dvojice jakožto celku. Komplexita všech vztahů i detektivních zápletek u *Sherlocka* a množství zdrojového materiálu u *Rizzoli & Isles* (celkem 105 epizod) sice nabízejí velmi široký prostor pro podrobnou interpretaci jednotlivých záhad i vztahů mezi všemi postavami,

pro potřeby této konkrétní analýzy je však žádoucí se zaměřit specificky na dějovou linku soustředěnou zejména okolo (vzájemných) vztahů všech čtyř zkoumaných postav, které opět vykazují některé shodné znaky.

Sherlock je zpočátku vystavěn jako příběh dvou svobodných mužů, kteří se snaží snížit náklady na bydlení tím, že si najdou spolubydlícího. Představí je společný známý a u obou postav je hned v prvních momentech patrné vzájemné zalíbení a z Johnovy strany také okamžitý obdiv k Sherlockovým schopnostem dedukce (ukázka č. 27). Narativ je tak postaven chronologicky od okamžiku seznámení, které evokuje pocit něčeho nového a neznámého, teprve později je jejich přátelství rozvíjeno podobně jako romantický vztah při prvních „střetech s realitou“. Počáteční vzrušení vystřídá spíše praktická starost o chod domácnosti a trávení společného času nejen doma, ale také v „práci“, později pochopitelně odhaluje negativní charakteristiky obou postav a s tím i spojenou nutnost určitých kompromisů, na něž především Sherlock není ochoten přistupovat.

U *Rizzoli & Isles* je příběh paradoxně vystavěn naopak, divák do děje vstupuje poté, co jsou Jane s Maurou dlouholeté kolegyně a přítelkyně, a od první chvíle je patrné, jak hluboký a otevřený jejich vztah je. K jejich seznámení se tvůrci vrací teprve retrospektivně a překvapivě obě ženy zobrazuje jako dvě diametrálně odlišné osobnosti, které spolu nedokážou vést ani zdvořilý dialog (ukázka č. 28). Do jisté míry je však jejich první konfliktní interakce zapříčiněna určitými předsudky ohledně vzhledu a chování každé z nich, protože se poprvé setkávají v kavárně, kde se Jane převlečená za prostitutku snaží přemluvit prodavače, aby mohla jídlo a kávu zaplatit později, protože u sebe nemá peněženku. Maura se snaží Jane pomoci v domnění, že se jedná o sexuální pracovníci bez finančních prostředků, Jane naopak její pomoc vyhodnotí jako nevyžádaný, a navíc značně blahosklonný pokus o samaritánství, a dojde k nepříjemné slovní výměně.

Na rozdíl od *Sherlocka* tak počátek jejich přátelství vychází z nepravdivých předsudků a urychlených soudů, přesto stále může odkazovat k romantické povaze jejich vztahu, kdy někdejší nenávist (pramenící spíše z neznalosti) postupně přerostla v lásku. Oběma ženským postavám se totiž posléze daří tyto předsudky odbourávat a vytvořit si naopak silné pouto, založené na vzájemném respektu a toleranci odlišných vlastností.

Ukázka č. 27

(*Sherlock; S01E01: A Study in Pink, 20:50–21:05*)

Sherlock je na základě Johnova vystupování schopen velice detailně popsat jeho zázemí i rodinné vztahy a vysvětluje, jak ke svým závěrům došel.

John: „To bylo... úžasné.“ || Sherlock: (překvapeně se otočí) „Myslíte?“ || John: „Samozřejmě. Opravdu obdivuhodné.“ || Sherlock: Lidé obvykle říkají něco jiného.“ || John: „A co říkají?“ || Sherlock: „Jdi se vycpat.“

Ukázka č. 28

(*Rizzoli & Isles; S03E01: What Doesn't Kill You, 18:35–19:08*)

Jane: (naštvaně) „Vydržíte laskavě? Svoje netučné latté dostanete za chvíli.“ || Maura: (podává jí peníze) „Ne, to je pro Vás. A vzhledem k Vašemu nedostatku vitamínu D, který zjevně máte ze své... noční práce, by pro vás byl nejlepší bílý jogurt a listová zelenina.“ || Jane: „Mám svoje breberky pod kontrolou, díky. Ale zato tady Stanley má lupénku.“ || Maura: „Ta ale není nakažlivá, je dědičná.“ || Jane: „A co neslušnost, ta je taky genetická?“ || Maura: „Jen se snažím být milá.“ || Jane: „No, ne každá šlapka má srdce ze zlata, dobře, sestro?“ || Maura: „Zjevně.“ (napodobí ironicky Janinu dikci) „Sestro.“

Oba příběhy také shodně mapují milostný život hlavních postav a jejich více či méně úspěšné pokusy o navázání romantických vztahů. Jane i Maura prožijí v průběhu seriálu hned několik takových vztahů, u každé z nich však můžeme pouze o jednom hovořit jako o vážném a dlouhotrvajícím. V případě Jane se jedná o dlouholetého známého Caseyho Jonese, s nímž se ve čtvrté sérii dokonce zasnoubí, nakonec je ale rozdělí pracovní povinnosti. Jane podpoří Caseyho povýšení spojené s odjezdem do zahraničí, protože mu nechce bránit v kariérním postupu, a rozhodne se zůstat sama v Bostonu. Nedlouho poté zjistí, že je těhotná a rozhodne se, že dítě vychová sama, následkem pracovního úrazu však o něj přichází. Také Maura později v seriálu naváže vážnější vztah s Jackem Armstrongem, po několika měsících se však jeho bývalá žena rozhodne s dcerou odstěhovat, a Maura nechce být tím, kdo rozdělí dceru a jejího otce, proto se rozhodně s Jackem rozejít.

V obou případech se tak ženy dobrovolně vzdají fungujících vztahů, podvědomě možná i proto, že jejich přetrvání by s sebou neslo možnost odstěhování a opuštění té druhé. Maura s Jane jsou si však v obou případech navzájem oporou a do jisté míry poskytují jedna druhé jakýsi náhradní vztah, kterým se nepřímou snáží vyplnit místo po každém z těchto mužů. To může opět

implikovat, že jsou zmiňovaným „perfektním párem“, v němž obě po vystřídání potenciálních partnerů na rychlém rande docházejí k závěru, že nikoho více kompatibilního najít nemohou.

Sherlocka, v seriálu dlouho prezentovaného jako postavu bez zájmu o navázání jakéhokoli vztahu, byť pouze přátelského, pak můžeme propojit pouze s několika málo postavami. Kromě Molly Hooper, která je do Sherlocka zamilovaná a jejíž city on ani náznakem neopětuje, splňují definici objektu milostného zájmu jen dvě ženy – družička Janine Hawkins, kterou pouze využil se záměrem uškodit svému nepříteli, a lesbická domina Irene Adler. Právě vztah s poslední jmenovanou je však natolik komplikovaný vzájemným klamáním a snahou přelstít toho druhého, že je obtížné určit, do jaké míry byl jejich zájem skutečný. Irene navzdory své vlastní homosexuální orientaci několikrát explicitně vyjadřuje, že ji Sherlock přitahuje, Sherlock naopak o jejich „vztahu“ nehovoří s nikým, ani s Johnem, a jeho náklonnost k této ženě může divák pouze vyčíst mezi řádky, například když ji Sherlock zachrání před jistou popravou. Teprve v závěru seriálu se John i divák dozvídají, že je Sherlock s Irene stále v kontaktu, na dotaz ohledně povahy jejich vztahu však opět neodpovídá a zůstává tak nedořešený.

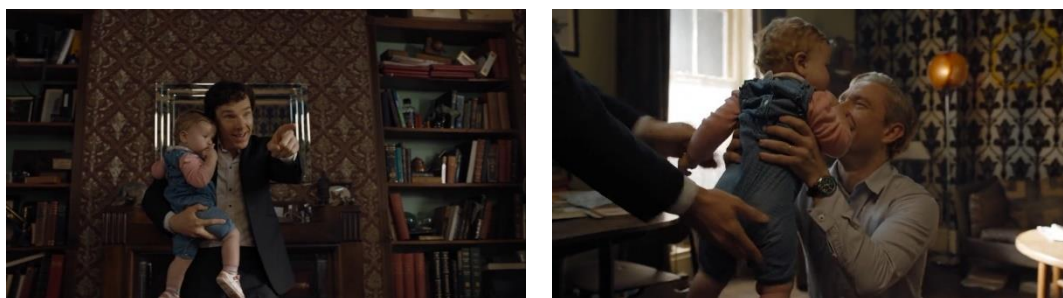
Johnův milostný život, zpočátku zobrazovaný skrze schůzky s náhodnými ženami, se naplňuje teprve po Sherlockově „smrti“, kdy potkává svou budoucí ženu Mary. Toto načasování proto může vést i k domněnce, že byl schopen nalézt fungující vztah teprve poté, kdy v jeho životě už Sherlock vůbec nefiguroval. V okamžiku, kdy se do něj Sherlock nečekaně vrátí, tak dochází k určitému střetu, kdy Sherlock nejprve není schopen pochopit, že dva roky nepřítomnosti dynamiku jejich vztahu zásadně narušily, a že do něj vstoupila cizí žena. Přestože s Mary postupně začínají vycházet, sblížení posléze naruší Sherlockovo odhalení Maryiny minulosti nájemného vraha v době, kdy už je provdaná za Johna a čeká s ním dítě. Oba vztahy (John/Mary, John/Sherlock) jsou tak znovu podrobeny obtížné zkoušce, která vrcholí okamžikem Maryiny smrti poté, co se pro Sherlocka obětuje a John jej z její smrti viní.

Je to právě pocit ohrožení a potenciální blízkost smrti, která v obou seriálech funguje jako umocňující prvek při interpretaci některých potenciálně romantických momentů. Zaměstnání každého z nich s sebou nese zdravotní rizika či možnost přímého ohrožení na životě, což vede často k emočně vypjatým momentům, kdy postavy mluví a jednají pod vlivem nepřiměřeného strachu nebo adrenalinu. Lze si proto položit otázku, zda by vůbec výstavba i celkové vyznění příběhu fungovaly stejným způsobem, kdyby vztah Maury s Jane a Sherlocka s Johnem nebyl zasazen do kriminálního prostředí. S největší pravděpodobností by totiž proměna žánru a následná konstrukce mediálního textu doznala zásadních změn už jen v samotném narativu. Pokud by Jane nebyla zraněna při policejním zásahu, nemusela by přijít o své dítě a možná by

došlo také ke svatbě s Caseym, čímž by se proměnil také její vztah s Maurou. Stejně tak kdyby Mary skutečně byla jen obyčejnou zdravotní sestrou, a nikoli nájemným vrahem, její manželství s Johnem by přetrvalo a Johnův vztah se Sherlockem by nebyl touto událostí násilně přerušeno. Pokud by se tedy jednalo například o sitcom a stejné postavy vykonávaly odlišné, méně náročné profese a jejich život by charakterizovaly více zábavné momenty než tragické nehody, pravděpodobně by některé queer momenty nebyly jako queer ani čteny a queerbaitingová strategie by musela být novému formátu lépe přizpůsobena, aby takové scény nepůsobily pouze jako prvoplánový komický prvek.

Vedle fungování romantických vztahů v netypickém prostředí, jakým je právě místo činu, pak seriály vykazují ještě jeden společný prvek, a tím je samotný způsob ukončení příběhu v souvislosti se vztahem hlavních postav. Běžně se od nich totiž očekává nalezení životního partnera a/nebo založení rodiny, což je ekvivalentem „správného“ šťastného konce. Jak u *Sherlocka*, tak i u *Rizzoli & Isles* je však divákovi nabídnuta možnost libovolné interpretace toho, co se s postavami bude dít po skončení seriálu, neboť v jeho závěru jsou všechny čtyři postavy shodně zobrazeny jako svobodné, John navíc v roli svobodného otce. Jak uvádí Jansová (2020: 123), podobně otevřený konec je však pro queerbaiting typický.

Konkrétní podoba rozřešení obou vztahů však inklinuje spíše k chápání těchto momentů jako queer. Jane a Maura se v závěrečné sérii rozhodnou pro změnu povolání, v případě Maury pak spíše pro odpočinek od zaměstnání, v posledním díle se ale spontánně rozhodují, že společně na měsíc odletí do Paříže, běžně označovaného jako „město lásky“, a pečlivě naplánovaný profesní život zatím odloží na neurčito. Sherlock a John sice zůstávají i nadále v londýnském bytě na Baker Street, z obrazových záběrů je však patrné, že se jakýmsi způsobem rovněž spolupodílejí také na výchově Johnovy dcery a působí tak nejen jako přátelé, ale spíše jako sezdaný pár (obrázek 28 a 29).



Obrázek 28 a 29: „Rodinný“ život Sherlocka a Johna.

3.7 Intertextualita

Primárním textem, k němuž se oba seriály vztahují, jsou jejich knižní předlohy. *Sherlock* je postaven na příbězích Arthura Conana Doylea z let 1887–1927 a jako takový se dočkal několikerého televizního i filmového přepracování. Velmi blízké přátelství a možný romantický vztah mezi Sherlockem a Watsonem se ostatně staly předmětem společenských debat již v minulém století a započaly esejí Rexe Stouta *Watson byl žena* ze 40. let (Kadlecová 2019: 28). Možnou romantickou interpretaci jejich vztahu proto někteří tvůrci později vyřešili tím, že z doktora Watsona udělali skutečně doktorku Watsonovou, jako tomu bylo například u seriálu *Elementary* (u nás odvysíláno pod názvem *Sherlock Holmes: Jak prosté*).

Porovnání, do jaké míry se Moffat s Gattissem inspirovali knižním originálem, by s největší pravděpodobností vyžadovalo samostatnou komplexní analýzu, proto je žádoucí držet se pouze těch detailů, jež by mohly být součástí queerbaitingové strategie. Jedním z těchto vodítek je obecně zpracování/přepracování ženských postav. Irene Adler, která má v původních příbězích prostor pouze v jediném z nich, se v seriálu kontinuálně objevuje napříč několika epizodami a je postavami několikrát akcentována jako ta, která by měla navázat romantický vztah s postavou Sherlocka Holmese (ukázka č 29).

Ukázka č. 29

(*Sherlock; S04E02: The Lying Detective, 1:19:07–1:19:22*)

*Sherlock: „Neodpovídám jí zpátky na zprávy.“ || John: „Proč ne? Ty jeden zatracený idiote!
Je tam někde venku, líbíš se jí a je naživu! Máš ty vůbec tušení, jakou máš kliku?“*

Také Mary Watson se dočkala v seriálovém zpracování většího prostoru. Zatímco v knize je za Johna Watsona pouze provdaná a její smrt je zmíněna spíše okrajově bez dalšího vysvětlení, zde dokonce porodí dítě a seriál její smrt zpracovává dramatickým způsobem, kdy se sama nechá zastřelit, aby zachránila Sherlocka (a současně i vzájemné přátelství obou mužů, kteří se podle ní navzájem potřebují ze všeho nejvíc), což ve výsledku způsobí mezi oběma přáteli dlouhotrvající a zdánlivě neřešitelný konflikt.

Nejvýraznějším queer podtextem je však samotná existence Sherlockovy a Mycroftovy sestry Eurus, o níž není v knize jediná zmínka, pouze se v textu objevuje replika „blíží se východní vítr“, která byla v souvislosti s ní použita také v seriálu (Eurus je jméno řeckého původu, které znamená „východní vítr“, přinášející s sebou zkázu). Podle řecké mytologie byl totiž Eurus králem západního větru a měl bratra (bůh západního větru Zefyros), který se zamiloval

do krásného spartánského smrtelníka Hyacinta. (srov. Zamarovský 1982) Hyacint se dnes také hovorově používá jako označení pro osobu, která se narodila jako muž, identifikuje se jako muž a sexuálně/romanticky ji přitahují muži (Apollonious 2017, online).⁵⁹ Fanoušci proto tuto analogii také využívají jako odůvodnění, proč lze Sherlockovu postavu interpretovat jako neheterosexuální (Zefyros = „nadpřirozeně“ inteligentní Sherlock, Hyacint = „obyčejný smrtelník“ John).

Seriál *Rizzoli & Isles* rovněž vznikl na základě knižní předlohy, a to konkrétně na sérii románů americké autorky Tess Gerritsen vydávaných v letech 2001–2017. Na rozdíl od *Sherlocka* je tento seriál prvním a zatím i posledním televizním přepracováním knižní ságy, avšak rozsah dvanácti knih rovněž v této diplomové práci neposkytuje dostatečný prostor pro komparaci obou narativů. Zde je však důležité opět zdůraznit rozdíl ve vyobrazení romantických vztahů hlavních hrdinek, konkrétně pak Jane Rizzoli. Zatímco v seriálu je krátce zasnoubena a posléze potratí dítě, které čeká s Caseym, v knižním originále je Jane provdaná za agenta Gabriel Deana a vychovávají spolu dceru. V seriálu sice s Jane také prožili krátký vztah, avšak postava agenta Deana se nakonec objevila jen ve čtyřech epizodách. Jane navíc v závěru seriálu figuruje jako svobodná žena, stejně jako Maura, což současně umožnilo také jejich společný odlet do Paříže interpretovat jako romantický výlet či líbánky. Pokud by totiž Jane byla vdanou matkou stejně jako v knize, s největší pravděpodobností by byla jejich cesta chápána pouze jako odpočinková dovolená s kamarádkou.

V seriálu se pak také můžeme setkat s odkazem na jiný mediální obsah, jež s sebou nese určitý queer podtext, a tím je kupříkladu přirovnání Jane a Maury k postavám z (animovaného) pořadu *Scooby Doo* (ukázka č. 30).

Ukázka č. 30

(*Rizzoli & Isles; S05E04: Doomsday, 3:48–3:53*)

Jane: „Shaggy a Scooby by byli pyšní.“ || Korsak: (pokyne směrem k tajnému vchodu) „Tak po tobě, Velmo.“ || Jane: (dotčeně) „Já nejsem Velma, ona je jasná Velma! Já jsem rozhodně Daphne.“

⁵⁹ V Polsku za minulého režimu byla například v této souvislosti spuštěna Operace Hyacint, jejíž seznam čítal okolo 11 tisíc jmen a která měla za úkol „registrovat“ a následně vyslýchat a zastrašovat všechny homosexuálně orientované jedince. V roce 2021 byly tyto události připomenuty také ve stejnojmenném snímku *Operace Hyacint* (v polštině pouze jako *Hiacynth*), na nějž později získala vysílací práva také streamovací služba Netflix.

Odkaz k ženským postavám z příběhu o skupině přátel a mluvícím psu na první pohled působí pouze jako analogie toho, že dvojice Maura – Jane také do jisté míry funguje na stereotypním přátelském a profesním párování „té chytré“ a „té hezké“, současně ale může být odkazem k Velmině skutečné sexuální orientaci i fanficcím, které o ní a Daphne ve fanouškovském prostředí vznikaly. Od producenta Tonyho Cervona se navíc později fanouškům dostalo definitivního potvrzení, že Velma vždy byla zamýšlena jako queer postava a identifikuje se jako lesbická žena. (srov. Jokic 2020, online)

3.8 Způsob oslovení

V zásadě existují dvě základní roviny, na kterých lze oba analyzované texty číst a chápat. Buďto jako kriminální seriály postavené na zmiňovaném buddy schématu dvou povahově odlišných osob, které se navzájem profesně a často i přátelsky doplňují a tvoří jeden dobře fungující celek, nebo jako (více či méně) skrytou romanci stejnopohlavního páru, který kromě zločinu bojuje také s vlastními pocity, jimž úplně nerozumí.

Pokud budeme jako přátelský charakterizovat vztah Jane a Maury, můžeme jako jeho hlavní poselství vnímat zejména vzájemný respekt, s nímž k sobě obě postavy přistupují. Navzdory očividným rozdílům v jejich povahách, názorech i chování dokazuje vztah obou žen to, jak důležité je nedat pouze na první dojem. Otevřená komunikace a schopnost ocenit na druhém právě to, čím se liší, totiž v jejich případě vedla k pevnému a trvalému přátelství, které obtojí téměř v každé zkoušce. Přátelství Johna a Sherlocka, postavené na protikladných charakteristikách, divákovi zase ukazuje, jak důležité je v životě umět dělat kompromisy a naučit se přijímat kritiku druhých, pokud nás pomáhá posouvat kupředu a učí nás lépe komunikovat ve vztazích. Jestliže by tvůrci ani jednoho pořadu neusilovali o queer čtení těchto dvojic, stejně signifikantním poselstvím by pak byla skutečnost, že všechny postavy zůstaly svobodné a svůj životní cíl či štěstí dokázaly navzdory očekávání nalézt dokonce i bez partnera či partnerky.

Oba seriály, byť do určité míry funkční právě díky genderovým stereotypům, pak také pomáhají některé další předsudky spojené s genderovou identitou nabolávat. Už jen zasazením dvou žen do typicky maskulinního prostředí kriminální zápletky napomáhají tvůrci normalizovat práci žen v jindy mužsky chápaných profesích, a zobrazit je jako stejně, či dokonce více kompetentní. Stejně tak umožňují interpretovat jejich kladný vztah k práci jako pozitivní vlastnost, potažmo připomínají, že jediným údělem ženské hrdinky není nalezení partnera a založení rodiny.

U Sherlocka takové stereotypy naopak nabourává zejména John, který přichází o manželku krátce po narození jejich dcery, a přesto tvůrci necítí povinnost do narativu zakomponovat jakýkoli náznak toho, že by jako muž samostatnou péči o dítě nezvládl.

Pokud bychom přistoupili na queerbaitingovou hru a vztahy ústředních dvojic skutečně chápali jako neheterosexuální romanci dvou mužů a dvou žen, tato interpretace by se dále rozšiřovala. Lesbický pár by proto napomáhal reprezentaci těch žen, které jsou spokojeny se svým životním statutem i pracovní vytížeností a jejich definice rodiny může představovat pouze ji a její partnerku, s níž může kdykoli odletět do Paříže. Dvojice homosexuálních mužů by naopak reprezentovala gay páry, které touží po tradičním rodinném životě a dítě je pro ně z legálního hlediska často pouze nesplnitelným snem. Opakované popírání homoerotické podstaty jejich vztahů by navíc paradoxně mohlo vést také k výkladu, že je v pořádku o své sexuální orientaci pochybovat, protože může být fluidní a předchozí vztahy s osobami opačného pohlaví nejsou automaticky určující i po zbytek života.

Pro queer čtení Sherlocka a Rizzoli & Isles navíc hovoří také některé skutečnosti stojící mimo samotný text, v tomto případě například osobnost tvůrců. Mark Gattis, který se na tvorbě *Sherlocka* podílel společně se Stevenem Moffatem, a dokonce si v seriálu sám zahrál Sherlockova bratra Mycrofta, se například ke své homosexualitě otevřeně hlásí. Společně s opakovaným prohlášením, že s druhým autorem chtěli vzdát hold Sherlockově a Watsonově „speciálnímu“ přátelství⁶⁰, tak lze předpokládat, že o queer čtení této slavné dvojice záměrně usilovali. V případě *Rizzoli & Isles* takováto návaznost není naprosto jednoznačná, a to zejména proto, že autorka posledních tří sérií o své sexuální orientaci veřejně nehovoří. Jan Nash, která práci na seriálu v páté řadě převzala, však minulosti spolupracovala například na sitcomu *Ellen* s Ellen DeGeneres⁶¹ či na seriálu *Once upon a time*, který je často s lesbickým queerbaitingem spojován (srov. Jansová 2020: 123), proto souvislost mezi žitou zkušeností autora a výsledným mediálním textem nelze úplně vyloučit ani u tohoto seriálu. Otázkou proto také zůstává, zda queer čtení analyzovaných dvojic považujeme právě za preferované čtení, o nějž tvůrci cíleně usilovali, nebo je koncipováno pouze jako dohodnuté a divákovi poskytuje prostor pro vlastní interpretaci.

⁶⁰ Srov. např. Fowler (2011, online).

⁶¹ Ellen DeGeneres dnes představuje jednu z nejznámějších queer osobností současné televizní tvorby. V roce 1997 využila natáčení zmiňovaného sitcomu pro svůj veřejný coming out; odvysílaná epizoda se stala téměř kultovní záležitostí.

Závěr

Cílem této práce bylo zjištění, do jaké míry gender ústředních postav může ovlivňovat fungování queerbaitingové strategie a potažmo způsob narativní výstavby textu v rámci vybraných pořadů. K analýze proto byly cíleně vybrány dva televizní pořady, které se objevují napříč většinou akademických i populárně naučných textů jako exemplární případy této klamavé strategie. Oba seriály navíc vykazují velmi podobné charakteristiky (volba žánru, dynamika ústředních postav, jejich povolání či rodinné zázemí), a tak bylo možno producerské možnosti práce s queer podtextem obsáhnout v co největší šíři.

Podrobnější sémiotická analýza pak pomohla odhalit určité tendence při utváření narativu, které z velké části skutečně vycházejí ze společenských stereotypů utvářených okolo kategorie genderu. Zatímco tvůrci pracující s mužskou ústřední dvojicí měli potenciál přetvořit většinu intimně laděných momentů v možnost je dekodovat jako queer, autoři seriálu s dvěma ženskými hrdinkami jsou mnohdy limitováni nejasnými hranicemi mezi tím, co lze ve vztahu dvou žen považovat za pouze přátelské, a co už jako výraz romantické či erotické intimity. To současně umožňuje zcela rozdílný přístup v explicitním vyjadřování postav ohledně vlastní sexuality. Mužským postavám opakovaně poskytuje prostor pro neustálé verbální utvrzování vlastní heterosexuality a popírání jakéhokoli náznaku romantiky mezi oběma hlavními hrdiny, ženské hrdinky naopak o možnosti společné romance či vlastní lesbické orientace mluví otevřeně, či vztah dokonce předstírají. Přesto vedou tyto opozitní přístupy k témuž cíli, tedy k interpretaci jejich přátelství spíše jako neheterosexuálního vztahu romantické povahy.

Z praktické části práce lze také vyvodit, že v tomto případě „mužský“ queerbaiting více využívá verbálních nástrojů, kdežto „ženský“ spoléhá především na vizuální zobrazování vzájemné blízkosti, kterou mnohdy dotahuje do extrémnějších poloh, než je tomu u dvou mužských postav, kde stačí pouhý náznak. Viditelné je to zejména také na materiálech užitých při propagaci seriálu, jejichž potenciálu ovlivnit divákovo čtení ve prospěch queer interpretace využívají při vyobrazování postav pouze tvůrci *Rizzoli & Isles*. Ani tento seriál ale nepřistupuje k využití všech rovin symbolických kódů, nepracuje například vůbec s rovinou hudby, která je významnou složkou queerbaitingové strategie právě u *Sherlocka*. Nejbliže pak k sobě oba obsahy mají při využívání kódu technických, u nichž můžeme pozorovat časté podobnosti zejména při zobrazování společných momentů běžně spojovaných se zamilovanými páry.

Přihlédneme-li pak ještě ke vztahu původní knižní předlohy a konečného televizního produktu, je záhodno zmínit, že queerbaitingová strategie může ve snaze o neheteronormativní chápání zobrazovaných dvojic přikročit k redukci původních zápletek, jež by takový narativ mohly potenciálně ohrožovat. V tomto případě se jedná zejména o ženské hrdinky Jane Rizzoli a Mauru Isles, které v seriálu nenaplní heterosexuální romantické vztahy s muži jako tomu bylo právě v původním textu. Oba seriály pak sice shodně využívají také intertextuálních odkazů i na jiná díla, kterými tvůrci implicitně napomáhají divákovi číst oba vztahy jako queer, při nedostatečné znalosti těchto dalších mediálních textů však autoři riskují, že tyto skryté momenty – byť důmyslně propracované – zůstanou příjemci skryty úplně a queerbaitingová strategie nesplní svou funkci.

Postihnout komplexně všechny podoby queerbaitingu v závislosti na genderu pochopitelně nelze jen na základě dvou televizních seriálů. Tato problematika by vyžadovala systematický výzkum všech mediálních obsahů, jež prvky této klamavé producerské strategie vykazují, což s sebou pochopitelně nese také přílišnou rozkročenost ve vnímání toho, co lze v rámci individuální interpretace vůbec za queerbaiting označit. Jak ostatně vyplývá z této analýzy, sémiotická demokracie skutečně umožňuje téměř neomezené možnosti tuto klamavou strategii nejen využívat, ale také rozkrývat – veškerá interpretační svoboda i její limity totiž začínají a končí u sociokulturních znalostí a zkušeností každého z nás.

Jedním z implicitních cílů této práce bylo nastínit fungování specificky užívaného nástroje pro udržení sledovanosti, jehož výzkum byl dosud poněkud jednostranně zaměřen pouze na příjemce mediálních obsahů. Queerbaiting je navíc v zahraničí tvorbě poměrně rozšířenou producerskou strategií, a lze tak do budoucna předpokládat jeho výskyt také v tuzemské seriálové tvorbě. V českém akademickém prostředí navíc dosud existuje pouze omezené množství textů zabývajících se tímto fenoménem, z pohledu samostatného fungování a možnosti užití této strategie jsou pak dosavadní analýzy nedostačující všeobecně.

Tento text pochopitelně přináší pouze elementární vhled do problematiky queerbaitingu a toho, jak jej lze dále využívat a modifikovat právě na základě genderu. Analýza se primárně zaměřovala na zodpovězení otázky, jestli mohou být tyto producerské nástroje ovlivňovány tím, zda televizní obsah zpracovává příběh dvou mužů, nebo dvou žen, a také aby ve výsledku případně poskytla podnět nejen k další diskuzi – obzvláště v českém prostředí – ale zejména k navazujícím výzkumům jiných pořadů, které by získaná data nadále rozvíjela a pomohla k rozšiřování definice queerbaitingu.

Strategie queerbaitingu, byť stále častěji užívaná, totiž pořád představuje poměrně nový fenomén, v akademické oblasti probádaný jen z části. Zaměření dosud existujících studií primárně na konkrétní fandomy fikčních obsahů proto do budoucna vede k otevřené možnosti analyzovat jej nejen takto, tedy optikou producentů a jejich možností, ale také například z pohledu využití této strategie i v nefikčních pořadech, jakými jsou reality show, jež publikum na (domnělé) neheteronormativní vztahy rovněž lákají.

Seznam pramenů

Sherlock // Sherlock (2010–2017)

Počet epizod: 8

Vysíláno na stanici: BBC (Velká Británie) // ČT 1

Nosič: DVD

Znění: anglické

Analyzované díly:

S01E01: A Study in Pink

S01E03: The Great Game

S02E01: A Scandal in Belgravia

S02E03: The Reichenbach Fall

S03E01: The Empty Hearse

S03E02: The Sign of Three

S04E02: The Lying Detective

S04E03: The Final Problem

Rizzoli & Isles // Rizzoli a Isles: Vraždy na pitevně (2010–2016)

Počet epizod: 13

Vysíláno na stanici: TNT (USA) // Prima + Prima Krimi

Nosič: DVD

Znění: anglické

Analyzované díly:

S01E01: See One, Do One, Teach One

S01E06: I Kissed a Girl

S02E05: Don't Hate the Player

S02E13: Seventeen Ain't SO Sweet

S03E01: What Doesn't Kill You

S03E06: Money Maker

S05E04: Doomsday

S05E13: Bridge to Tomorrow

S05E15: Gumshoe

S06E13: Hide and Seek

S06E16: East Meets West

S07E01: Two Shots: Move Forward

S07E13: Ocean Frank

Seznam citovaných pořadů

Zmiňované seriály

9-1-1: Lone Star (2020–)
Adventure Time (2013–2020)
AJ and the Queen (2020)
Elementary (2012–2019)
Ellen (1994–1998)
Glee (2009–2015)
Good Trouble (2019–)
Grey's Anatomy (2005–)
It's a Sin (2021)
Lost (2004–2010)
Merlin (2008–2012)
Modern Family (2009–2020)
N.Y.P.D. (1967–1969)
Never Have I Ever (2020–)
Once Upon a Time (2011–2018)
Ordinace v růžové zahradě (2005–)
Queer as Folk (2000–2005)
Pose (2018–2021)
Riverdale (2017–)
Rizzoli & Isles (2010–2016)
Scooby Doo (veškerá animovaná i hraná tvorba)
Sherlock (2010–2017)
Star Trek (1966–1969)
Steven Universe (2013–2020)
Stranger Things (2016–)
Supernatural (2005–2020)
Supergirl (2015–2021)
Teen Wolf (2011–2017)
The 100 (2014–2020)
The Bold Type (2017–2021)

The Mentalist (2008–2015)

The L Word (2004–2009)

Ulice (2005–)

Xena: Warrior Princess (1995–2001)

Zmiňované filmy

Harry Potter (2001, 2002, 2004, 2005, 2007, 2009, 2010, 2011)

Hiacynt (2021)

Requiem pro panenku (1992)

Smrt pedofila (2003)

Účastníci zájezdu (2006)

Seznam literatury

- BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006, 206 s. ISBN 8073670992.
- BARTÁKOVÁ, Eva a HAVLÍKOVÁ, Petra (ed.). *Jak vnímáme sexistickou reklamu?* Brno: Nesehnutí, 2019, 63 s. ISBN 978-80-87217-62-7.
- BEAUVOIR, Simone de. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1968, 412 s.
- BECKER, Ron. *Gay TV and Straight America*. London: Rutger University Press, 2006, 297 s. ISBN 978-0-8135-3688-0.
- BERGER, Peter a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, 214 s. ISBN 80-85959-46-1.
- BUTLER, Jeremy G. *Television: Visual Storytelling and Screen Culture*. London: Routledge, 2018, 553 s. ISBN 9781138744004.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble*. London: Routledge, 1990, 172 s. ISBN 0-415-90042-5.
- BUTLER, Judith. *Závažná těla: o materialitě a diskursivní mezích „pohlaví“*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2016, 342 s. ISBN 978-80-246-3325-1.
- BRENNAN, Joseph. (ed.). *Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*. University of Iowa Press, 2019, 296 s. ISBN 978-1609386719.
- DOLEŽALOVÁ, Lucie. Genderové stereotypy v pedagogické komunikaci v mateřské škole. *Studia paedagogica*. 2009, 14 (1), s. 166–177. ISSN 1803-7437.
- DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 168 s. ISBN 9780816622450.
- FAFEJTA, Martin. Gender, heteronormativita a genderová práva. Úvod do genderových studií. In: TOPINKA, Daniel, (ed.). *Vyprávění – identita – diference: vybraná témata kulturních studií*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009, s. 75–90. Kultura – média – komunikace. Speciál, II. ISBN 978-80-244-2463-7.
- FAFEJTA, Martin. *Sexualita a sexuální identita: sociální povaha přirozenosti*. Praha: Portál, 2016, 237 s. ISBN 978-80-262-1030-6.
- FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Nakladatelství Jan Piskiewicz, 2004, 159 s. ISBN 8086768066.

FISKE, John. *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London: Routledge, 2001, 301 s. ISBN 9780415039345.

GAUNTLETT, David. *Media, gender and identity: An introduction*. Abingdon: Routledge, 2008, 330 s. ISBN 9780203930014.

HALL, Stuart. Kódování/Dekódování. *Teorie vědy*. 2005, 14 (2), s. 41–58. ISSN 1210-0250.

CHLUMSKÁ, Eva. Přála bych si být součástí skutečného světa. Genderová jinakost ve filmu *Malá mořská víla*. In: HUDEC, Zdeněk a DOSTÁLEK, Matěj (ed.). *Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho: ideologie, queer, diskursivní analýza*. Olomouc: Pastiche Filmz, 2013, s. 31–42. ISBN 978-80-904515-9-9.

CHLUMSKÁ, Eva, JANSOVÁ Iveta a JEDLIČKOVÁ, Jana. *Boření mýtů: K současné neheteronormativní televizní seriálové produkci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, 98 s. ISBN 978-80-244-4631-8.

JANSOVÁ, Iveta. *(Bez)mocní mediální fanoušci: Televizní seriál jako zdroj bojů o význam mezi fanoušky a producenty*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020, 166 s. ISBN 978-80-244-5680-5.

JANSOVÁ, Iveta. Náprava škod / Femslash fanouškovství. *Cinepur: čtvrtletník dobrého filmu*. 2016, 22 (105), s. 70–73. ISSN 1213-516X.

JAVORSKÁ, Zora. *Co je to sexistická reklama?: katalog kritérií*. Brno: Nesehnutí, 2014, 31 s. ISBN 978-80-87217-11-5.

JEDLIČKOVÁ, Jana. Etapy zobrazování LGBT postav v euroamerických fikčních TV seriálech: Re-prezentace LGBT identit v západní kultuře ve fikční TV tvorbě od 50. let dvacátého století do současnosti. In: ZIKMUND-LENDER, Ladislav (ed.). *Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Charlie, 2011, s. 25–35. ISBN 978-80-903904-8-5.

JEDLIČKOVÁ, Jana a JANSOVÁ, Iveta. *Ženské hrdinky a jejich zobrazování v českých televizních krimiseriálech*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2019, 182 s. ISBN 978-80-244-5642-3.

JENKINS, Henry. *Pytláci textů. Televizní fanoušci a participativní kultura*. Praha: Akropolis, 2019, 473 s. ISBN 978-80-7470-242-6.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006, 307 s. ISBN 978-0-8147-4281-5.

KADLECOVÁ, Vendula. *Mediální reflexe fenoménu queerbaiting*. Olomouc, 2019. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Iveta Jansová, Ph.D..

KALOUSKOVÁ, Barbora. Přesouvání podivnosti u stejnopohlavních párů. In: FORET, Martin a JANSOVÁ, Iveta (ed.). *Populární kultura v kontextu nových médií a jejich užívání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2019, s. 63–73. ISBN 978-80-244-5688-1.

KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, Blanka a kol. *Mezi obzory: gender v interdisciplinární perspektivě*. Praha: Gender Studies, 2011, 223 s. Ročenky Katedry genderových studií FHS UK v Praze. ISBN 978-80-86520-39-1.

KOKEŠ, Radomír D. Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In: JEDLIČKOVÁ, Alice – FEDROVÁ, Stanislava (ed.). *Intermediální poetika příběhu*. Praha: ÚČL AV ČR – Akropolis, 2011. s. 228–257. ISBN 978-80-85778-80-9.

MACEK, Jakub. *Média v pohybu: K proměně současných českých publik*. Brno: Masarykova univerzita, 2015, 135 s. ISBN 978-80-210-8034-8.

MITTEL, Jason. *Komplexní televize. Poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019, 519 s. ISBN 978-80-7470-244-0.

PITOŇÁK, Michal. Queer prostor(y). In: MATOUŠEK, Roman a OSMAN, Robert (ed.). *Prostor(y) geografie*. Praha: Karolinum, 2014, s. 123–146. ISBN 9788024627335.

RENZETTI, Claire M., CURRAN, Daniel J., GJURIČ, Lukáš a Univerzita Karlova. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum, 2003, 642 s. ISBN 80-246-0525-2.

SEDLÁKOVÁ, Renáta. Mediální konstrukce reality. In: FORET, Martin – LAPČÍK, Marek – ORSÁG, Petr (ed.). *Média dnes – reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. s. 145–160. ISBN 978-80-244-2023-3.

SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada, 2014. 539 s. ISBN 978-80-247-3568-9.

SCHULZ, Winfried. Masová média a realita: ‚Ptolemaiovské‘ a ‚Kopernikovské‘ pojetí. In: JIRÁK, Jan a ŘÍCHOVÁ, Blanka (ed.). *Politická komunikace a média*. Praha: Karolinum, 2000. s. 24–40. ISBN 80-246-0182-6.

SILVERSTONE, Rog. *Television and Everyday Life*. London: Routledge, 1994, 217 s. ISBN 9780203375709.

SLOBODA, Zdeněk (2010). Homosexualita v současných českých televizních seriálech. In *Sexuality III. Zborník vedeckých príspevkov*. Nitra: UKF, 2010. s. 220–250. ISBN 978-80-8094-745-3.

SMETÁČKOVÁ, Irena. Politika genderové rovnosti ve vzdělávání. *Gender, rovné příležitosti, výzkum*. 2009, 10 (2), s. 10–19. ISSN 2570-6578.

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Mladá fronta, 1982, 479 s.

ZIKMUND-LENDER, Ladislav. Okamžik pravdy: Reprezentace stereotypu ve vizuální kultuře. In: ZIKMUND-LENDER, Ladislav (ed.). *Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Charlie, 2011, s. 25–35. ISBN 978-80-903904-8-5.

ŽÁČKOVÁ, Andrea. Prezentace homosexuality v českém umění. In: ZIKMUND-LENDER, Ladislav (ed.). *Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Charlie, 2011, s. 36–43. ISBN 978-80-903904-8-5.

Elektronické zdroje

ALDWAIRI, Monther a ALWAHEDI, Ali. *Detecting Fake News in Social Media Networks* [online]. 2018 [cit. 2021-07-10]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/327690229_Detecting_Fake_News_in_Social_Media_Networks.

APOLLONIOUS. Heslo „Hyacynth“. [online] 2017 [cit. 2021-08-16]. Dostupné z: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Hyacynth>

BRENNAN, Joseph. Queerbaiting: The playful possibilities of homoeroticism. *International Journal of Cultural Studies* [online]. 2018, 21 (2), s. 189–206. [cit. 2021-07-20]. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367877916631050/>.

CALVANTE, Andre. Anxious Displacements: The Representation of Gay Parenting on Modern Family and The New Normal and the Management of Cultural Anxiety. *Television* [online]. 2015, 16 (5), s. 454–471. [cit. 2021-03-09]. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1527476414538525>.

COLLIER, Casandra M. The love that refuses to speak its name: examing queerbaiting and fan-producer interactions in fan cultures [online]. 2015 [cit. 2021-07-20]. Dostupné z: <https://ir.library.louisville.edu/etd/2204/>.

FOWLER, Tara. *Mark Gatiss: 'Sherlock series two about friendship'* [online]. 2011 [cit. 2022-04-24]. Dostupné z: <https://www.digitalspy.com/tv/cult/a334872/mark-gatiss-sherlock-series-two-about-friendship/>.

HAVLÍKOVÁ, Petra a MOŽÍŠOVÁ Alžběta. *A co ženy v médiích? Analýza zobrazování žen v tištěných a online médiích v roce 2015*. [online]. Brno, 2016. 9 s. [cit. 2021-01-24]. Dostupné z: <https://www.gendernora.cz/zeny-v-mediich/>.

CHANDLER, Daniel. *Semiotics for Beginners* [online]. 1994 [cit. 2021-07-21]. Dostupné z: <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/>.

JANSOVÁ, Iveta. *Zpochybňování heteronormativní ideologie ve femslash fanouškovských pracích a jeho dopad na původní mediální obsahy*. [online]. 2016 [cit. 2021-08-01]. Dostupné z: <https://www.academia.edu/27432903>.

JOKIC, Natasha. *Velma From „Scooby-Doo“ Is A Lesbian And Was Supposed To Be „Explicitly Gay“ In The '02 Movie* [online]. 2020 [cit. 2022-03-03]. Dostupné z: <https://www.buzzfeed.com/natashajokic1/velma-scooby-doo-lesbian>.

KITE Mary E. a DE AUX Kay. Gender Belief Systems: Homosexuality and the Implicit Inversion Therapy. *Psychology of Women Quarterly* [online]. 1987, 11 (1), s. 83–96 [cit. 2021-01-18]. ISSN 1471-6402. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1111/j.1471-6402.1987.tb00776.x>.

NG, Eve. *Between text, paratext and context: Queerbaiting and the contemporary media landscape* [online]. 2017 [cit. 2021-07-20]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/322290553_Between_text_paratext_and_context_Queerbaiting_and_the_contemporary_media_landscape.

NORDIN, Emma. *From Queer Reading to Queerbaiting: The battle over the polysemic text and the power of hermeneutics* [online]. 2015 [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-118819>.

PAVLÍK, Petr. Ženy a muži v genderové perspektivě. *Příručka pro genderově citlivé vedení škol*. SMETÁČKOVÁ, Irena (ed.) [online]. Praha, 2007. s. 7–13 [cit. 2020-11-02]. ISBN 978-80-87110-01-0. Dostupné z: <https://www.otvrenaspolecnost.cz/knihovna/otvrenka/prosazovani-genderove-rovnosti/genderove-citlive-vedeni-skol.pdf>.

SCOTT, Lucia. *They Won't: Analyzing Queerbaiting and Compulsory Heterosexuality in Popular Television*. [online]. 2019 [cit. 2021-08-01]. Dostupné z: <https://baylor-ir.tdl.org/handle/2104/10716>.

SELISKER, Scott. The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks. *New Literary History* [online]. 2015, 46 (3), s. 505–523 [cit. 2021-03-09]. Dostupné z: <https://booksc.org/book/67763086/8cade5>.

About us. Informace o organizaci. [online]. [cit. 2021-02-07]. Dostupné z: <https://seejane.org/about-us/>.

Genderová mapa. [online]. Otevřená společnost. ©2016 [cit. 2021-01-18]. Dostupné z: <http://www.genderovamapa.cz/>.

Dorothy Surrenders. [online]. ©2006 [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://dorothysurrenders.blogspot.com/>.

FanFiction | unleash your imagination. [online]. ©1998 [cit. 2021-04-25]. Dostupné z: <https://www.fanfiction.net/>.

Sherlock hezky česky. [online]. ©2015 [cit. 2021-04-25]. Dostupné z: <https://sherlock-hezky-cesky.tumblr.com/>.

This is GLAAD. Informace o organizaci. [online]. [cit. 2021-02-25]. Dostupné z: <https://www.glaad.org/about>.

Slumber party. Slovníkové heslo. Cambridge Dictionary. [online]. [cit. 2022-04-08]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/slumber-party>.

Rizzoli & Isles [Season 2] Speed-dating Promo. [online]. Youtube. [cit. 2022-04-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bLMVbwMUBYY>.

Výzkumné zprávy

Geena Davis Institute on Gender in Media

Zpráva *See Jane 2020: Film*. [online]. 2020. [cit. 2021-02-07]. Dostupné z: <https://seejane.org/wp-content/uploads/2020-film-historic-gender-parity-in-family-films-report-4.20.pdf>.

Zpráva *See Jane 2020: TV*. [online]. 2020. [cit. 2021-02-07]. Dostupné z: <https://seejane.org/wp-content/uploads/2020-tv-historic-screen-time-speaking-time-for-female-characters-report.pdf>.

Zpráva *See Jane 2021: Looking back and moving forward. The state of representation in popular television from 2016 to 2020*. [online]. 2021. [cit. 2022-03-31]. Dostupné z: <https://seejane.org/wp-content/uploads/GDIGM-See-Jane-2021-Report.pdf>.

GLAAD

Where we are on TV Report: 2010–2011 Season. [online]. 2011. [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: <https://www.glaad.org/publications/tvreport10>.

Where we are on TV Report – 2015. [online]. 2016. [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: <https://www.glaad.org/whereweareontv15>.

Where we are on TV Report – 2019. [online]. 2020. [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: <https://www.glaad.org/whereweareontv19>.

Where we are on TV Report – 2020. [online]. 2021. [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: <https://www.glaad.org/whereweareontv20>.

Where we are on TV Report – 2021–2022. [online]. 2022. [cit. 2022-03-17]. Dostupné z: <https://www.glaad.org/whereweareontv21>.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Janin pohled na Mauřin dekolt.

Obrázek 2: Sherlockovo mrknutí na Johna.

Obrázek 3 a 4: Intenzivní oční kontakt mezi ženskými postavami.

Obrázek 5 a 6: Emočně vypjaté situace.

Obrázek 7 a 8: „Postelové“ scény u Rizzoli a Isles.

Obrázek 9: „Postkoitální“ scéna v Sherlockovi.

Obrázek 10 a 11: Práce se stříhem při posunu v Johnově (milostném) životě.

Obrázek 12 a 13: Proměny barev jako definující prvek.

Obrázek 14, 15 a 16: Oblečení hlavních postav v seriálu Rizzoli & Isles.

Obrázek 17 a 18: Vzpomínka na první setkání Jane a Maury.

Obrázek 19 a 20: Propagační fotografie k seriálu Sherlock.

Obrázek 21, 22 s 23: Propagační fotografie k seriálu Rizzoli & Isles.

Obrázek 24 a 25: Vizuální zobrazení vzájemné ženské intimity.

Obrázek 26 a 27: Kontrast ve fyzických aspektech vztahu Sherlocka a Johna.

Obrázek 28 a 29: „Rodinný“ život Sherlocka a Johna.