

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Diplomová práce

2022

Bc. Lucie Machová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Divácká percepce feministických motivů v seriálu Příběh
služebnice**

Diplomová práce

Autor práce: Bc. Lucie Machová

Studijní program: Mediální studia

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Fousek Křobová, Ph.D.

Rok obhajoby: 2022

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 1. 8. 2022

Lucie Machová

Bibliografický záznam

MACHOVÁ, Lucie. *Divácká percepce feministických motivů v seriálu Příběh služebnice*. Praha, 2022. 136 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Tereza Fousek Krobová, Ph.D.

Rozsah práce: 275 299 znaků

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá rolí feministické ideologie v diváckých prožitcích publik popkulturních žánrů na příkladu českého publika amerického televizního seriálu *Příběh služebnice* (*The Handmaid's Tale*, 2017). Tento titul je v odborné debatě spojován s existencí poměrně nového trendu průniku feministické perspektivy do populární kultury a s konstitucí seriálového žánru tzv. *female-centric TV*, který se vyznačuje zaměřením na ženskou zkušenost a perspektivu, potažmo na feministická témata. Cílem této práce je získat poznatky o tom, jak s tímto fenoménem interagují zástupci a zástupkyně českého publika daného seriálu, tedy publika nacházejícího se v prostředí, kde se vyskytuje silnější tradice antifeministických postojů. Realizovaný kvalitativní výzkum se opírá o teorii aktivních publik a zakládá se na analýze šesti polostrukturovaných hloubkových rozhovorů metodou zakotvené teorie. Jeho záměrem je zjistit, jakými způsoby respondenti a respondentky vnímají feministické motivy v *Příběhu služebnice* a jak je reflektují v reálném společenském kontextu, potažmo v souvislosti se svými osobními postoji k feminizmu. Z výzkumu vyplývá, že způsoby, jakými respondenti a respondentky vnímají feministické motivy seriálu, mají určité společné prvky, avšak v několika ohledech se různou měrou liší; konkrétně v tom, jaké všechny motivy, jež souvisí s feministickým smýšlením, v seriálu reflektují, s jakou intenzitou je percipují, v jakých dimenzích přemýšlí o společenském přesahu seriálu a také v tom, zda tematiku seriálu vůbec považují za feministickou. Výsledky analýzy také naznačují, že individuální deklarovaný postoj k feminizmu zpravidla nemá u respondentů/respondentek významný vliv na percepci feministických prvků a vztah k seriálu.

Abstract

This master's thesis explores the role of feminist ideology in audience experiences across pop culture genres using the example of the Czech audience of the American television series *The Handmaid's Tale* (2017). In academic debate, this title is associated with the existence of a relatively new trend of feminist perspectives penetrating popular culture, as well as with the establishment of the so-called *female-centric TV* series genre, which is characterised by a focus on women's experience and position, and thus on feminist themes. The aim of this thesis is to obtain findings on how representatives from the Czech audience interact with this phenomenon, namely the audience situated in an environment where there is a stronger tradition of anti-feminist attitudes. The qualitative research is based on

the theory of active audiences and is derived from the analysis of six semi-structured in-depth interviews using the grounded theory method. The purpose of the thesis is to discover the different ways in which the respondents perceive feminist motifs in *The Handmaid's Tale* and how they reflect on them in a real social context, consequently in relation to their personal attitudes towards feminism. The research concludes that the ways in which respondents recognize the feminist themes of the series have some common elements, however, they differ in several aspects; specifically, in terms of what themes related to feminist thinking are reflected in the series, the intensity with which they perceive them, the dimensions in which they think about the social implications of the series, and whether they consider the themes of the series to be feminist in general. Outcomes of the analysis further suggest that the individual's declared attitude towards feminism has no significant influence on the respondents' perception of feminist elements and their relationship to the series.

Klíčová slova

populární kultura, analýza mediálního publika, seriál Příběh služebnice, feminismus, gender, kulturní studia, aktivní publikum, feministické motivy, female-centric TV, kvalitativní výzkum

Keywords

popular culture, audience analysis, The Handmaid's Tale TV series, feminism, gender, cultural studies, active audience, feminist motifs, female-centric TV, qualitative research

Title/název práce

Audience perception of feminist motifs in *The Handmaid's Tale* TV series

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucí mé diplomové práce Mgr. Tereze Fousek Krobové, Ph.D., za její cenné připomínky, vstřícný přístup, pomoc a věnovaný čas. Také bych chtěla poděkovat všem svým respondentům a respondentkám za ochotu stát se součástí realizovaného výzkumu.

Obsah

Úvod	2
TEORETICKÁ ČÁST	5
1 Populární kultura	5
1.1 Vývoj chápání populární kultury, mediálního publika a jejich vzájemného vztahu	5
1.2 Televizní seriál v kontextu populární kultury	23
2 Feminismus: teoretická východiska, historický vývoj a vztah s konceptem genderu	34
2.1 Základní teze feminizmu a jeho historický vývoj	34
2.2 Vztah feminizmu a <i>gender studies</i>	43
3 Feminismus v českém sociokulturním prostředí a mediálním prostoru	45
3.1 Vztah české společnosti k feminizmu od 90. let do současnosti a jeho porevoluční mediální vyobrazení	45
3.2 Současný mediální obraz feministických témat v Česku	51
4 Populární kultura v kontextu feminizmu a genderu	55
4.1 Feministická analýza populární kultury se zaměřením na kulturní paradigma	55
4.2 <i>Female-centric TV</i> jako současný fenomén ve vztahu populární kultury a feminizmu	66
4.3 Příběh služebnice jako produkt populární kultury s feministickým motivem	70
VÝZKUMNÁ ČÁST	74
5 Metodologie	74
5.1 Cíl práce a výzkumné otázky	74
5.2 Výzkumná strategie	75
5.3 Metoda sběru dat	76
5.4 Výzkumný vzorek	78
5.5 Metoda analýzy dat	81
6 Vyhodnocení výzkumu	83
6.1 Extrémní forma patriarchy a útlak žen jako významný prvek diváckého prožitku	83
6.2 Společenská krize vedoucí ke vzniku totalitní společnosti jako významný prvek diváckého prožitku	89
6.3 Síla a odvaha jako ústřední prvky ve vnímání ženských postav	91
6.4 Emocionalita v rámci diváckého prožitku	95
6.5 Reflexe společenského přesahu seriálu v rámci diváckého prožitku	97
6.6 Reflexe feministické perspektivy v rámci diváckého prožitku	104
6.7 Shrnutí a interpretace výsledků výzkumu	109
Závěr	117
Summary	120
Seznam použité literatury	123
Teze diplomové práce	132
Seznam příloh	136

Úvod

Tématem této diplomové práce je role feministické ideologie v diváckých prožitcích publik popkulturních žánrů, což rozebírám na příkladu českého publika amerického televizního seriálu *Příběh služebnice* (*The Handmaid's Tale*). Feministická perspektiva, o které se dá hovořit jako o značně aktuálním a také polarizujícím předmětu širší společenské diskuze (viditelné zejména v prostředí digitálních médií), v posledních letech významným způsobem proniká i do populární kultury. Existenci tohoto trendu popisuje odborná literatura a v kontextu televizní kultury hovoří o vzniku zcela nového seriálového žánru, tzv. *female-centric television*.

Divácká recepce tohoto popkulturního formátu, jenž bezprecedentně centralizuje ženskou perspektivu a feministická témata, je již v zahraničí (zejména v USA) podrobována akademickému bádání. V českém prostředí, kde se seriály tohoto žánru (vyskytující se převážně na nyní silně populárních streamovacích platformách), také těší přízni publika, se však jedná o dosud neprozkoumanou oblast. Myšlenky feminismu jsou navíc obzvláště v české většinové společnosti přijímány jako kontroverzní. Vzhledem k těmto skutečnostem se proto domnívám, že výzkum divácké percepce feministických motivů seriálu *Příběh služebnice*, který je k žánru *female-centric TV* řazen, přináší nové zajímavé poznatky o tom, jakými způsoby zástupci a zástupkyně českého publika tyto motivy vnímají a jak je reflektují v reálném společenském kontextu, potažmo v souvislosti se svými osobními postoji k feminizmu.

Příběh služebnice se jakožto seriálová adaptace stejnojmenného románu a zásadního feministického díla kanadské spisovatelky Margaret Atwood stal již v roce 2017, kdy byla odvysílána první série, velmi populární záležitostí. Seriál, jehož dystopický příběh se odehrává de facto v naší současnosti a vyobrazuje velmi hrubou formu patriarchátu, do extrému zahnaný útlak žen a násilí na nich páchané, je jedním z nejvýraznějších titulů spadajících pod *female-centric TV*.

Práce je rozdělena do dvou komplexů – do teoretické části, ve které představuji pojmy, témata a teoretické koncepty, které se zaměřením práce souvisí, a do výzkumné části, ve které se věnuji metodologii provedeného výzkumu, výsledkům analýzy a jejich interpretaci. První kapitola teoretické části je věnována populární kultuře a mediálnímu publiku, respektive vzájemnému vztahu těchto dvou konceptů se zaměřením na teorii aktivního publika, vzhledem ke skutečnosti, že výzkum se zaměřuje na *recepti* mediálních

sdělení a vychází tak z kulturního (či také auditoriálního) vědeckého paradigmatu. Druhá kapitola je zaměřena na feminismus – jak z teoretického, tak z historického hlediska. Feminismus zde charakterizují jako politické hnutí i jako vědeckou teorii a vysvětlují i jednotlivé fáze a rozmanité směry, které se v rámci tohoto smýšlení diferenciovaly. Stručně se v této části zabývám i sociálněvědním oborem genderových studií a vysvětlením vzájemného vztahu mezi genderem jakožto vědeckou analytickou kategorií a feministickým myšlením. Ve třetí kapitole se věnuji problematice postavení feminismu v českém prostředí, konkrétně vztahu české společnosti k tomuto smýšlení od 90. let do současnosti a zběžně také současnému vyobrazení feministických témat v médiích, které ilustruje posun, k němuž v souvislosti s pozicí feminismu ve veřejném prostoru od začátku 90. let došlo. Ve čtvrté a zároveň poslední kapitole teoretického úseku se zabývám usouvztahněním feminismu s konceptem populární kultury z důvodu toho, že se jedná o úzce propojené problematiky. Zaměřuji se zde na vysvětlení feministické analýzy populární kultury (opět se zaměřením na kulturní tradici), na již zmiňovaný průnik feministické perspektivy do popkulturního prostředí, který se v televizní kultuře manifestuje v podobě fenoménu *female-centric TV*, a na charakteristiku předmětného seriálu *Příběh služebnice*.

Ve výzkumné části nejprve vysvětluji metodologii realizovaného výzkumu – věnuji se zde zběžně charakteristice kvalitativního výzkumu, který jsem pro tuto práci jako metodu zvolila, a představuji cíl práce, výzkumné otázky, metody sběru a analýzy dat (tj. polostrukturovaný hloubkový rozhovor a metodu zakotvené teorie) a výzkumný vzorek složený z respondentů a respondentek, kteří jsou (či byli) součástí publika daného seriálu. Těžištěm výzkumné části je pak prezentace výsledků kvalitativní analýzy strukturovaná do výkladu dílčích zjištění (nebo také jevů, kategorií), které následně shrnuji a interpretuji v kontextu mých výzkumných otázek a teoretických východisek.

Od schválených tezí jsem se ve zpracování diplomové práce tematicky ani použitou výzkumnou metodou nijak neodchýlila. Učinila jsem však určité změny ve struktuře teoretické části práce, které jsem v rámci postupující teoretické rešerše vyhodnotila jako logické a prospěšné. Některé kapitoly jsem spojila, jiné naopak rozšířila o další podkapitoly, původně plánovanou kapitolu „Feminismus v médiích“ jsem nahradila kapitolou „Populární kultura v kontextu feminismu a genderu“ a upustila jsem od zbytečně rozsáhlého a podrobného představení předmětného seriálu, které bylo v tezích vyčleněno

jako samostatná kapitola. Také jsem konkretizovala a lehce přeformulovala výzkumné otázky, nicméně stanovený cíl práce se tím žádným způsobem nezměnil.

TEORETICKÁ ČÁST

1 Populární kultura

V této kapitole se budu zabývat populární kulturou a interakcí mediálních publik s tímto fenoménem. Má diplomová práce se zaměřuje na výzkum publika televizního seriálu, přičemž tento žánr je součástí populárně-kulturního prostředí. Z toho důvodu představují teorie populární kultury a mediálních publik významné teoretické koncepty pro můj výzkum. V první části textu se zabývám problematikou definice populární kultury, vývojem úvah o tomto konceptu a oblastí vzájemného vztahu populární kultury a mediálních publik. Zvláštní pozornost je vzhledem ke skutečnosti, že tato diplomová práce se zaměřuje na analýzu mediálního publika, věnována konceptu aktivních publik a teoriím a výzkumům vycházejícím z kulturního přístupu. V druhé podkapitole se věnuji televiznímu seriálu v kontextu populární kultury, zejména pak z perspektivy současné televizní produkce.

1.1 Vývoj chápání populární kultury, mediálního publika a jejich vzájemného vztahu

Dle Ireny Reifové, která ve své publikaci *Slovník mediální komunikace* mj. předkládá co nejobecnější definici pojmu, lze populární kulturu charakterizovat jako „různé formy volnočasových aktivit, které se podílejí stále významněji na formování životního způsobu svých konzumentů a jejich identit“.¹ Dodává, že „konkrétní produkty populární kultury tak nezdá se fungují jako identifikační znaky a symptomy životních stylů jednotlivých komunit či subkultur (např. různé formy oblečení)“.² Reifová upozorňuje, že populární kulturu netvoří pouze obsahy, které jsou produkovány, šířeny a přijímány prostřednictvím masových médií, ale celý soubor objektů a idejí, které jsou součástí naší každodennosti. Tento obecně definovaný význam vychází již z myšlenkového směru kulturních studií reprezentovaných tzv. birminghamskou školou, jež se zrodily v 60. letech 20. století. Tomuto pojetí se podrobněji věnuji v dalších odstavcích. Pojem populární kultura však pronikl do akademické debaty již o několik desetiletí dříve.

Je třeba uvést také definici dalšího konceptu, se kterým tato diplomová práce

¹ Irena Reifová a kolektiv, *Slovník mediální komunikace* (Praha: Portál, 2004), 116.

² Ibid.

operuje, a to definici mediálního publika. Tento pojem Reifová vymezuje jako „soubor jedinců, kteří soustavně nebo příležitostně užívají média, přičemž se liší stupněm aktivity jako formy odstupu od médií a sklonu k vlastnímu způsobu recepce, tvorbě vlastního výběru a užití mediálních obsahů“.³ Opět, jako v případě definice populární kultury, se jedná o velmi obecnou významovou rovinu a teoretická východiska pojmu se mohou lišit. Denis McQuail zdůrazňuje, že publikum představuje výsledek určitého společenského kontextu, jako například společného kulturního pozadí, úrovně vzdělanosti, informační potřeby, ale zároveň se významy tohoto pojmu odlišují v závislosti na různých teoretických konceptech vztahujících se k působení médií.⁴

Vznik populární kultury jakožto jevu se zpravidla datuje do 19. století a je spojován s modernizačními a industrializačními procesy ve společnosti, výjimečně je fenomén dáván do souvislosti už s obdobím raného novověku, kde se měl manifestovat v podobě kultury lidové.⁵ Předmětem akademického zájmu se však populární kultura stala až ve 30. letech 20. století a začaly se objevovat první teorie s ní spojené. Jednalo se však o teorie vůči tomuto fenoménu kritické. Populární kultura byla synonymem pro kulturu pokleslého charakteru a je nutné zmínit, že o jevu se hovořilo jako o *masové kultuře*, nikoliv o populární kultuře. V rámci těchto teoretických konceptů se nerozlišovalo mezi „pokleslým vkusem“ a „masovou kulturou“, příjemcem masové kultury mělo být „masové publikum“ a kultura označovaná tímto přívlastkem byla považována za méněcennou.⁶

V pozdějších stádiích zkoumání populární kultury, která již vycházela z myšlenek kulturálních studií (či jimi byla ovlivněna), se přístup kulturních a mediálních teoretiků k populární kultuře změnil. S příchodem kulturální tradice výzkumu médií začala být populární kultura vnímána jako relevantní vědecký fenomén a také jako legitimní kulturní odvětví, jenž by nemělo být odsuzováno. Jednou z průkopnic tohoto argumentu je australská teoretička kulturálních studií Ien Ang, která tvrdí, že populární kultura je komplexním a mnohvrstevnatým fenoménem, který hraje důležitou roli v lidské společnosti.⁷ Zdůvodňuje to tvrzením, že publikum je schopno vyjednávat o významech jakýchkoliv recipovaných kulturních textů a nachází se tak v aktivní roli umožňující

³ Reifová, *Slovník*, 197.

⁴ Denis McQuail, *Úvod do teorie masové komunikace*, překlad Hana Antonínová (Praha: Portál, 2009), 407.

⁵ Reifová, *Slovník*, 116.

⁶ McQuail, *Úvod*, 411.

⁷ Ien Angová, *Divákem Dallasu: Soap opera a melodramatická imaginace*, překlad Lucie Kořínková (Praha: Akropolis, 2018), 5.

subjektivní vnímání a konstrukci pluralitních kulturních významů.⁸ Zároveň podotýká, že interakce diváka s produkty populární kultury často generuje tzv. požitek, jenž značně ovlivňuje kulturní praxi jednotlivce a ta úzce souvisí jeho s vnímáním a uchopováním každodenní reality.⁹ Tradice kulturních studií se vymezuje vůči chápání populární kultury jako pokleslé, nevkusné a nedůležité pro lidskou společnost, a vůči vnímání jejího publika jako snadno ovlivnitelné pasivní masy. Ang pro toto pojetí populární kultury používá termín „ideologie masové kultury“ a zastává stanovisko, že jde o pojetí pro tento koncept nesprávné a irelevantní.¹⁰ K tezí Ien Ang se ještě podrobněji vracím v následující podkapitole v rámci výkladu její studie *Divákem Dallasu (Watching Dallas)*.

Jednu z prvních ucelenějších teorií populární kultury ustavili představitelé tzv. frankfurtské školy. Jednalo se o skupinu teoretiků působících ve Frankfurtu nad Mohanem, kteří se věnovali pojmům jako právě kultura či masová média a byli jedněmi z prvních zástupců kritické teorie společnosti a médií.¹¹ Frankfurtská škola byla založena v roce 1924 a mezi její nejvýznamnější představitele patřili Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Lowenthal a Walter Benjamin. Za stěžejní dílo frankfurtské tradice, v němž populární kultura (respektive v daném názvosloví masová kultura) představuje jedno z hlavních témat, lze považovat *Dialektiku osvícenství* od Adorna a Horkheimera.¹² Autoři zde zavádějí termín „kulturní průmysl“. Zastávají totiž stanovisko, že produkce masové kultury má průmyslový charakter. Tvrdí, že veškerá masová kultura produkovaná pod mocenským monopolem je identická a vyráběná na základě prefabrikovaného vzorce, který se mocenské elity, jež jsou zároveň producenty kulturních produktů, ani nepokouší zakrýt, nemusí ony produkty vydávat za druh umění a netají se s tím, že se jedná o produkty tržní, což využívají jako legitimizaci jejich nízké kvality.¹³ Podotýkají, že kulturní průmysl se stal obrovským kolosem, což si vynucuje reprodukční postupy a v konečném důsledku identické potřeby konzumentů, kteří jsou standardizovaným zbožím zcela uspokojeni.¹⁴ Adorno a Horkheimer tudíž považovali roli publika za zcela pasivní. V *Dialektice osvícenství* argumentují, že standardizovaná,

⁸ Angová, *Divákem*, 5.

⁹ *Ibid*, 124.

¹⁰ *Ibid*, 123—4.

¹¹ Reifová, *Slovník*, 253.

¹² Theodor W. Adorno a Max Horkheimer, *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*, překlad Michael Hauser a Milan Váňa (Praha: OIKOYMENH, 2009).

¹³ *Ibid*, 123.

¹⁴ *Ibid*, 124.

průmyslová, cyklická kapitalistická výroba (včetně výroby kulturních produktů) omezuje publikum fyzicky i mentálně tak, že nekladou žádný odpor vůči obsahům, které jim jsou nabízeny, a internalizují si ideologii, která je v kulturních produktech, jenž konzumují, obsažena.¹⁵

Jsem si vědoma, že teorie kulturního průmyslu Adorna a Horkheimera je již zastaralým konceptem, avšak zmiňuji ji jednak z důvodu znázornění obratu, který nastal v pojetí populární kultury s příchodem kulturálních studií, a jednak proto, že tento velmi kritický náhled na společenský význam populární kultury a rozložení moci mezi mediálními publiky a producenty mediálních textů je do jisté míry přítomný a relevantní i v současných mediálních teoriích. Konkrétně o nich hovořím později v této podkapitole.

Výše popsané nahlížení na fenomén populární kultury se později zásadně proměnilo a společně s touto změnou došlo i ke značnému posunu ve významu samotného pojmu. Obrat nastal ve 2. polovině 60. let 20. století a je spojován s konstitucí interdisciplinárního „oboru“ kulturálních studií a myšlenkami tzv. birminghamské školy, jak již bylo zmíněno na začátku této podkapitoly. Slovo „obor“ jsem uvedla v uvozovkách, jelikož jak upozorňuje Iveta Jansová ve své teoreticko-kompilační stati věnující se proměnlivosti konceptu populární kultury, nedá se hovořit přímo o vědeckém, jasně stanoveném oboru, ale spíše o komplexu myšlenkových proudů, teoretických konceptů a akademických osobností, který se zaměřuje na témata jako identita, mocenské struktury a vztahy rámci postindustriální společnosti.¹⁶ Přičemž všechna tato témata jsou s konceptem populární kultury pevně spjata. Za vznik dalo tomuto akademickému odvětví založení Centra pro současná kulturální studia (*Center for Contemporary Cultural Studies*, tj. CCCS) na půdě Birminghamské univerzity v roce 1964 a mezi jeho čelní představitele patřili Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams a Edward Palmer Thompson.¹⁷

Kulturální studia se zakládají na myšlence, že média jsou užívána a mediální obsahy čteny vždy v určitém sociokulturním kontextu a prostřednictvím tohoto mechanismu jsou mediálními obsahům (respektive všem kulturním produktům) a potažmo prožitkům každodenního života přiřazovány určité významy.¹⁸ V popředí tohoto akademického směru

¹⁵ Adorno a Horkheimer, *Dialektika*, 134—5.

¹⁶ Iveta Jansová, „Proměnlivost pojmu populární kultura v prostředí britských kulturálních studií i mimo ně,“ *Mediální studia* 9, č. 1, Univerzita Karlova (2016): 51, https://www.medialnistudia.fsv.cuni.cz/front.file/download?file=2016_01_03_jansova.pdf.

¹⁷ Reifová, *Slovník*, 241—2.

¹⁸ McQuail, *Úvod*, 414.

stojí tzv. recepční analýza, která se zaměřuje na studium publik jakožto komunit, které jsou schopny samostatné interpretace.¹⁹ Populární kultura v pojetí kulturních studií tedy již není chápána zcela negativně. V jejich perspektivě se jedná o kulturu pracující třídy, kterou nevnímají jako pokleslou záležitost, ale naopak jako zajímavý fenomén hodný vědeckého zkoumání.

Dle kulturalistů je populární kultura založena na rozporu „lidé vs. mocenské elity“.²⁰ Teze birminghamské školy vychází z přesvědčení o aktivní roli publik (tj. příjemců mediálních obsahů) a jejich relativní svobodě dekódování veškerých kulturních textů, které zahrnují i produkty populární kultury. Každý jedinec si tak může populární text svobodně interpretovat a stává se do jisté míry tvůrcem jeho významů, prostřednictvím čehož může „vyjednávat“ o významech dominantních, které jsou úzce spjaty se zmíněnými mocenskými elitami a snahou o udržování statu quo. Kulturní přístup navíc vychází i z toho, že kultura je ovlivňována proměnnými jako třída, gender či rasa, a že tak vznikají specifické sociokulturní kontexty, které v procesu tvorby kulturních významů hrají důležitou roli.

Teoretická pozice birminghamské školy znamenala odvrát od koncepce mediálních publik jako pasivní entity, která oproti producentům mediálních obsahů a kulturních produktů disponuje nulovým mocenským potenciálem. Kulturní studia započala vnímání publika masových médií jako celku, který nakládá se značnou interpretační schopností, a publikum se tak dostalo do popředí vědeckého výzkumu, v kontrastu s dřívějším zaměřením spíše na analýzu mediálních obsahů. Tuto tradici výzkumu publik tedy nazýváme kulturní (neboli recepční) a má několik charakteristických rysů, které, jsou dále vyjmenovány.²¹ Z hlediska kulturních studií si publikum při čtení mediálních obsahů konstruuje své vlastní významy a prožitky, a proto je nutné na kulturní a mediální texty nahlížet z perspektivy příjemců. V popředí vědeckého zájmu stojí proces užívání médií a jejich obsahů publiky, nikoliv producenti mediálních obsahů či obsahy samotné. Publika jednotlivých kulturních žánrů utvářejí samostatné „interpretativní komunity“ uvnitř kterých existují sdílené rámce pro chápání a vykládání mediálních textů, tedy i sdílené významy. Mediální publika tedy nejsou pasivní, ale zároveň jejich jednotliví členové nestojí ve čtení

¹⁹ McQuail, *Úvod*, 414.

²⁰ Stuart Hall, *Culture, media, language: Working Papers in Cultural Studies 1972-1979* (London: Routledge, 1996), 238.

²¹ McQuail, *Úvod*, 415.

mediálních textů všichni na stejné úrovni, jelikož někteří jsou aktivnější a „zkušenější“ než jiní. Co se týče samotné podoby výzkumu, soustředí se na kvalitativní metody (avšak ne výhradně), často se jedná o etnografické studie a jeho proměnné sestávají z obsahu, procesu čtení (recepce) a sociokulturního kontextu.

Jedním z předních tvůrců teorie o aktivní roli publik je britský kulturní teoretik, příslušník birminghamské školy a někdejší člen CCCS Stuart Hall. Hall přesouvá pozornost k publiku, jelikož potenciál tvorby významu přisuzuje spíše jemu, než textu (mediálnímu, potažmo kulturnímu produktu). Publikum neoznačuje za pouhý pasivní dav, naopak mu přiřkládá roli aktivního aktéra v procesu recepce kulturních textů a odmítá představu o absolutní dominantní pozici producentů obsahů ve sféře tvorby kulturních významů (přestože jejich silnou mocenskou převahu nad mediálními publiky seznává). Tyto argumenty formuloval ve své teorii o kódování a dekódování, poprvé představené v eseji „Encoding and Decoding in the Television Discourse“ v roce 1973, kterou podrobněji vysvětlují o dva odstavce níže.²²

Nejprve je však důležité zmínit, že Stuart Hall vychází z konceptu sociálního konstrukcionismu a aplikuje tento přístup na výzkum kulturní reprezentace, což rozebírá primárně ve své stati v jím editovaném sborníku *Representation: cultural representation and signifying practices* prvně vydaném v roce 1997.²³ Kulturní reprezentaci, ze které koncept aktivních publik mj. vychází, definuje jako proces, ve kterém členové určité kultury využívají jazyk, jakožto jakýkoliv systém v rámci kterého jsou organizovány znaky (*signs*), k produkci významů.²⁴ Dochází k tomu prostřednictvím mechanismu spočívajícího v tom, že jazyk nefunguje jako „zrcadlo“, které by transparentně reflektovalo jakési pevné dané významy věcí, ale tak, že významy jsou konstruovány až v procesu užívání jazyka, tedy v praxi označování (*signifying practices*).²⁵ Z toho vyplývá, že žádná věc, ať už objekt materiálního světa či abstraktní idea, nemá žádný rigidní a neměnný význam a jsou to právě lidé, kteří v rámci společnosti a v rámci různých kultur přiřazují věcem význam – označují.

Na tato východiska navazující teorie o kódování a dekódování se zakládá na

²² Stuart Hall and David Morley, *Essential essays Volume 1, Foundations of cultural studies* (Durham and London: Duke University Press, 2019).

²³ Stuart Hall, „The work of representation,“ in *Representation: cultural representation and signifying practices*. ed. Stuart Hall (London: Open University Press, 2003), 13—75.

²⁴ *Ibid*, 61.

²⁵ *Ibid*, 28.

předpokladu, že významy se díky výše popsanému mechanismu neustále mění a liší se napříč různými kulturami, jelikož každá z nich má své vlastní konceptuální rámce a tím pádem i různé kódy (*codes*).²⁶ Kódy umožňují překlad mezi třemi různými systémy – zaprvé, světem objektů, událostí, lidí a zkušeností, zadruhé, systémem myšlenkových konceptů, pomocí kterých o výše zmíněných věcech přemýšlíme, a za třetí, systémem znaků, které tvoří jazyk, prostřednictvím kterého toto přemýšlení komunikujeme. Slouží tedy k tomu, aby ustavily, jaké slovo použít pro jaký koncept apod. Konstrukce významů tedy probíhá prostřednictvím procesu kulturní reprezentace, která závisí na praxi interpretace významů. Ta se odehrává tak, že užíváme kód při převodu myšlenkového konceptu do označujícího systému jazyka, tedy kódujeme určitý význam (*encoding*), a člověk na druhém konci tohoto řetězce komunikovaný význam dekóduje neboli interpretuje (*decoding*).²⁷ Hall zdůrazňuje, že tyto významy jsou fluidní a fungují na principu společenských konvencí, které se konstituují a mění v rámci každodenní sociální interakce.²⁸ Co se týče procesu dekódování, může podle Halla probíhat třím způsobem. Klasifikuje čtení dominantní (preferované), dohodnuté (vyjednávané) a opoziční.²⁹ V dominantním jsou původní významy zachovány tak, jak je zamýšlel producent kulturního textu / mediálního sdělení. Při dohodnutém dochází k přijetí původního významu, avšak i k vyjednávání o některých jeho prvcích či ke vzniku určitého odstupu od něj. V případě opozičního čtení příjemce chápe preferované sdělení, ale neakceptuje ho a cítí potřebu ho interpretovat odlišným způsobem. Hall dodává, že každý z různých sociokulturních kontextů, ve kterém jsou lidé zakořeněni, vybízí v jeho rámci ke čtení dominantnímu.

Birminghamská škola a přístupy spjaté s kulturními studii byly pro následující studium populární kultury určujícími. CCCS navíc fungovalo až do roku 2002. Valná část akademiků na teze birminghamské školy navázala, vychází z argumentu o aktivní roli mediálních publik a nepřisuzuje populární kultuře pokleslý a nesvobodný charakter.

Jednoho z těch nevýznamnějších představuje John Fiske, který však na populární kulturu nahlíží ještě z o poznání optimističtějších pozic než jeho výše zmínění předchůdci. Jeho koncepce populární kultury se do popředí akademické debaty dostala na přelomu 90.

²⁶ Hall, „The work,“ 61.

²⁷ Ibid, 62.

²⁸ Ibid.

²⁹ Hall and Morley, *Essential essays*, 269—74.

a nultých let.³⁰ Fiskeho přístup vychází z předpokladu, že populárně-kulturní obsahy v sobě nesou jak dominantní významy „vložené“ jejich producenty, kteří představují socioekonomické elity disponující značnou mocí, tak prostor pro strategii ignorování či úplného odmítnutí těchto významů.³¹ Autor sice, stejně tak jako již dříve zástupci frankfurtské školy, vnímá populární kulturu jako silně industrializovanou a produkovanou v zájmu vytváření finančního profitu, avšak v této souvislosti upozorňuje, že jejím publikem jsou „běžní“ lidé, jejichž zájmy jsou naprosto odlišné.³² Populární kultura představuje podle Fiskeho možnou či skutečnou vitální, kreativní a progresivní sílu, která disponuje jistým subversivním potenciálem.³³ Jinými slovy, z Fiskeho pohledu skýtá i navzdory tomu, že její produkce je určována zájmy mocenských elit spočívajících v zisku a udržení společenského statu quo v intencích dominantních ideologií, možnost společenské změny. Podotýká však, že samozřejmě ne každý jedinec dekoduje kulturní texty subversivně.

Celý tento fenomén Fiske pojmenovává pojmem sémiotická demokracie, kterou lze ve zkratce definovat jako sémiotickou moc publika. Tím má na mysli onu moc konstruovat si vlastní významy mimo dominantní ideologickou sféru (či přímo v opozici s ní), jež vzniká díky rozmanitému sociokulturnímu umístění každého jednotlivého člena společnosti, které vede k rozličným způsobům kulturní a sociální praxe. „Veškerá populární kultura je permanentním bojem o to, jak zvýznamňovat společenskou zkušenost, jak vztahovat jedince, ale i texty či komodity ke společenskému řádu“, uvádí Fiske ve své publikaci *Jak rozumět populární kultuře*.³⁶ Fiske se ve své práci vymezuje vůči kritickým pojetím postavení mediálních publik, která vykreslují publika jako bezmocné a pasivní masy, ale zároveň se ohrazuje proti postoji, kdy není mocenská nerovnováha ve společnosti brána v potaz a populární kultura je oslavována jako něco, co maže společenskou nerovnost.³⁷

Fiske je tudíž zastáncem optimistického postoje vůči mocenské pozici mediálních publik v procesu interpretace obsahů a přisuzuje velký potenciál opozičnímu východisku, definovaného Hallem v teorii kódování a dekodování. Ilustrativní je příklad, který na

³⁰ Reifová, *Slovník*, 117.

³¹ John Fiske, *Jak rozumět populární kultuře*, překlad Petr A. Bílek (Praha: Akropolis, 2017), 95.

³² *Ibid*, 97.

³³ *Ibid*, 95—6.

³⁶ *Ibid*, 103.

³⁷ *Ibid*, 95.

podporu této teze uvádí. Hovoří o mladých původních australských obyvatelích, kteří sledují staré westerny a odolávají a zamýšlenému sdělení, kterou je bělošská dominance, a naopak se identifikují s původním americkým indiánským obyvatelstvem.³⁸ To dle Fiskeho vypovídá o tom, že publikum si v každém mediálním obsahu, v každém kulturním textu, nachází vlastní významy a odolává dominantní ideologii. Dodává však, že takové sdělení musí obsahovat kontext boje proti dominantní moci, která má značnou převahu.³⁹ Jinými slovy, musí to být relevantní, reflektovat reálnou společenskou situaci, jinak by výše popsaný mechanismus konstrukce opozičních významů nefungoval. Autor také argumentuje příkladem, v souladu s východiskem Stuarta Halla o příslušnicích mediálních publik konstruujících významy v rámci svého sociokulturního kontextu, že různí diváci prisuzují kupříkladu určité postavě ze seriálu různé významy podle toho, jaký aspekt – jako například věk, rasa, gender, třída – jsou pro ně v daném čase a kontextu v rámci jejich každodennosti dominantní.⁴⁰ Publika tak tímto způsobem reflektují vlastní společenskou zkušenost.

V akademické sféře od obratu v chápání fenoménu populární kultury v 60. letech 20. století již nedošlo k návratu k výhradně kritickému smýšlení o tomto konceptu, výše popsané teorie birminghamské školy a Johna Fiskeho sehrály ve smýšlení o populární kultuře velmi významnou roli a dodnes tvoří jeden z hlavních názorových proudů odborné debaty v mediálních studiích. Mají však i své kritiky (zejména Fiskův optimistický přístup), přičemž některé z nich bych ráda okrajově zmínila. Birminghamská škola a např. i její stěžejní dílo od Stuarta Halla *Encoding and Decoding* byly kritizovány pro údajnou přílišnou fluiditu, neuchopitelnost a také z feministických pozic – některé feministické teoretičky se ohrazovaly proti mužské nadvládě v rámci CCCS (jak z hlediska „fyzického“, vzhledem k tomu, že jeho vedení tvořili z valné většiny muži, tak z hlediska myšlenkového zaměření).⁴² Britská feministická kulturoložka Angela McRobbie například reagovala na významnou práci člena CCCS Dicka Hebdige s názvem *Subculture: The Meaning of Style* z roku 1979 a vytkla tomuto autorovi, že k práci nepřistupuje genderově citlivou optikou, nereflektuje ženskou perspektivu a nezohledňuje samostatně ženské subkultury.⁴³ Angela McRobbie společně s Charlotte Brunson a Dorothy Hobson byly členkami CCCS, které

³⁸ Fiske, *Jak rozumět*, 99–100.

³⁹ *Ibid.*, 100.

⁴⁰ *Ibid.*, 105.

⁴² Jansová, „Proměnlivost pojmu“, 57–9.

⁴³ Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture* (London: Red Globe Press, 1991), 117–23.

kontinuálně konfrontovaly činnost Centra a jeho (převážně mužského) vedení z feministických pozic, přičemž mu vyčítaly aplikaci patriarchálních východisek ve výzkumné činnosti, jež podle nich zkreslovaly výsledky kulturních analýz a výzkumů.⁴⁴

Fiskemu byl jiným příslušníkem CCCS Tonnym Bennetem vyčten jeho způsob práce s pojmem populární kultura, který on vnímal jako příliš neuchopitelný, jako jakýsi shluk navzájem si protirečících významů, a podotýkal, že výzkum, jenž je na tomto konceptu zcela založen, nemusí být relevantní.⁴⁵ Co se týče nesouhlasu s výše popsaným optimistickým pojetím populární kultury a míry moci publika mimo kulturní přístup, je třeba zmínit i teorii politické ekonomie komunikace a médií⁴⁶, respektive představitele jeho radikálnějšího proudu, jako např. Robert McChesneyho a Dallas W. Smythea. V argumentech kritické politické ekonomie lze vnímat paralelu s tezemi již zmíněné frankfurtské školy, vzhledem k tomu, že oba přístupy jsou ovlivněny marxismem. McChesney se ve svém textu „Communication for the Hell of It: The Triviality of U.S. Broadcasting History“ z roku 1996 poměrně ostře vymezuje vůči „romantizaci publika“, kterou podle jeho názoru trpí kulturní přístup, a argumentuje, že i když publikum disponuje určitou svobodou dekódování mediálních obsahů, je to podružným faktem vzhledem k tomu, že dominantního mocenského hráče představují stále producenti z řad socioekonomických elit, které skutečnost, že publikum je schopno kulturní texty dekódovat třeba i způsobem rezistentním vůči ustavenému společenskému řádu, nemůže nijak poškodit.⁴⁷ Na rozdíl od Fiskeho tak populární kulturu nepovažuje za možný zdroj společenské změny.

Smythe rovněž zastává stanovisko, že mediální publika se nachází zcela v područí dominantních socioekonomických struktur a jejich aktérů. Domnívá se, že publikum prostřednictvím interakce s mediálními produkty vlastně zadarmo „pracuje“ pro inzerenty,

⁴⁴ Ana Carolina D. Escosteguy, „Stuart Hall and Feminism: revisiting relations,“ *MATRIZES* 10, no. 3 (2016): 63, <https://dx.doi.org/10.11.606/issn.1982-8160.v10.i3p.61-76>.

⁴⁵ Tony Bennett, „Popular Culture: A Teaching Object“, *Screen Education* 34 (1980): 18.

⁴⁶ Politická ekonomie komunikace představuje jeden z přístupů ke studiu komunikace a médií a zakládá se na analýze mocenských vztahů mezi systémem masových médií, komunikačními technologiemi a širšími společenskými strukturami jako ekonomie a politika. V rámci politické ekonomie se diferencioval umírněný „demokratický“ směr, zaměřený zejména na problematiku koncentrace mediálního vlastnictví (vedoucí k redukci plurality) a komercializace médií, a kritičtější větev ovlivněnou marxismem, která považuje média primárně za ideologický nástroj kapitalistického systému, jehož moci nemá publikum šanci vzdorovat.

⁴⁷ Robert W. McChesney, „Standpoint: Communication for the hell of it: The triviality of U.S. broadcasting history,“ *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 40, no. 4 (1996): 544–5, <http://dx.doi.org/10.1080/08838159609364374>.

vytváří nadhodnotu a je tak ekonomicky vykořisťováno.⁴⁸ Dle Smytheova názoru se úsilí publika, které je v různých podobách vyvíjeno v rámci interakce s mediálními obsahy (*audience power*) a dá se vlastně považovat za práci, stává „zbožím“, jež komerční mediální společnosti prodávají zadavatelům reklamy.⁴⁹

Je však zapotřebí akcentovat, že teorie kulturních studií se nezakládají na přesvědčení, že publikum má k dispozici větší mocenský potenciál než jeho producenti. Kulturalisté, včetně těch jako John Fiske, kteří k populární kultuře a mediálním publikům přistupují velmi optimisticky, akceptují mocenskou převahu mediálních producentů, jenž sledují vlastní ekonomické a mocenské zájmy a uznávají podřízenou pozici mediálních publik.⁵⁰ Populární kulturu a publikum však nevnímají pouze optikou trhu, jak je tomu v případě zástupců politicko-ekonomické analýzy. Fiske se vymezuje proti tvrzení, že publika jsou pouhou komoditou, která je prodávána inzerentům, a že kapitalismus zcela pronikl vedle světa práce i do světa volného času. Podotýká, že v rámci ekonomických struktur nekolují pouze peníze, ale i významy a požitky – ve sféře tzv. kulturní ekonomie.⁵¹ Trochu zdrženlivější postoj zastává Ien Ang, která, konkrétně v případě televizních publik, hovoří o silné roli zájmů komerčních masových médií a inzerentů a tvrdí, že dochází k jeho odcizování, standardizaci a objektivizaci ze strany producentů mediálních obsahů.⁵² Na druhou stranu ale podotýká, že mocenské instituce a jejich aktéři nedisponují tou mírou kontroly nad publikem, o kterou usilují.⁵³ Ang sice uznává, že velké komerční společnosti, tedy producenti mediálních obsahů a také inzerenti, přistupují k publiku pouze z perspektivy trhu a komodifikace, avšak domnívá se, že toto vnímání nereflektuje skutečný potenciál mediálních publik.

V rámci úvah o populární kultuře a jejím významu nelze opomenout práci amerického mediálního teoretika a analytika Henryho Jenkinse, jenž v současnosti patří mezi nejvýznamnější autory, kteří se konceptem populární kultury zabývají. Jenkins v souvislosti s popkulturním prostředím pracuje s pojmy jako „fanouškovská kultura“, „participativní kultura“ a „konvergence médií“, které v následujících odstavcích blíže vysvětlují. Jenkinsova koncepce navazuje na tradici kulturních studií, je založena na

⁴⁸ Dallas W. Smythe, *Dependency Road: Communications, Capitalism, Consciousness, and Canada* (Norwood, N.J.: Ablex Publishing Corporation, 1981), 26–34.

⁴⁹ *Ibid.*, 26–8.

⁵⁰ Fiske, *Jak rozumět*, 95

⁵¹ *Ibid.*, 101–2.

⁵² Ien Ang, *Desperately Seeking the Audience* (London & New York: Routledge, 1991), 126.

⁵³ *Ibid.*, 127.

tezích o aktivní roli diváka a kreativním potenciálu populární kultury a je značně ovlivněna prací Johna Fiskeho. Jenkins se v rámci přemýšlení o mediálním publiku zaměřuje na jeho specifickou skupinu – fanouškovské komunity, které vnímá jako segment publik, jenž se vyznačuje vysokou mírou aktivity v procesu recepce mediálního produktu. Tento autor se významně zasloužil o konstituci oboru tzv. fanouškovských studií (*fan studies*) v 90. letech 20. století jakožto specifické oblasti výzkumu mediálních publik a populární kultury.

Pojem „fanouškovská kultura“ poprvé rozpracoval v publikaci *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture* vydané v roce 1992.⁵⁴ V práci se zaměřuje na kulturní a sociální praktiky subkultury mediálních fanoušků (konkrétně filmových a televizních), jejich vztah k užívání masových médií a jejich pozici v rámci systému konzumentského kapitalismu.⁵⁵ Fanouškovskou kulturu Jenkins vysvětluje jako snahu diváků-fanoušků o vytváření vlastních významů z mediálních obsahů, které jsou jinými považovány za podružné a triviální.⁵⁶ Vznikají tak fanouškovské komunity, které si konstituují svou vlastní kulturu. Ta pak dle Jenkinse představuje jakýsi vzdor vůči dominantním kulturním hierarchizovaným systémům.⁵⁷ V souvislosti s fenoménem aktivní tvorby vlastních nových smyslů a utváření alternativní kultury Jenkins používá pojem „pytláctví“ zavedený Michelem de Certeau v roce 1984, který lze definovat jako proces, kdy se příjemce v rámci recepce kulturního textu orientuje na takové významy, které jsou pro něj užitečné a přinášejí mu potěšení.⁵⁸ Příjemce (respektive fanoušek) si tak daný text vlastně přivlastňuje a nakládá s ním dle svého hodnotového systému. Příslušníci mediálních publik, jejichž aktivita je na takové úrovni, že se stávají fanoušky, tak „pytláci“ různé prvky mainstreamového popkulturního prostředí a zapojují je při tvorbě své vlastní, alternativní kultury. Příkladem takové aktivity je např. fenomén *fan fiction*, jenž představuje tvorbu příběhů (vyskytujících se v různých formách), které o svých oblíbených popkulturních postavách či pořadech vytváří sami fanoušci.⁵⁹ Výše popsaný jev konstrukce alternativní kulturní sféry prostřednictvím fanouškovské aktivity, kdy se konzumace populárních mediálních obsahů přetváří v produkci zcela nových mediálních textů, Jenkins

⁵⁴ Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture* (London: Routledge, 1992).

⁵⁵ *Ibid*, 1.

⁵⁶ *Ibid*, 2.

⁵⁷ *Ibid*, 18—19.

⁵⁸ *Ibid*, 24.

⁵⁹ *Ibid*, 158—9.

pojmenovává termínem „participativní kultura“ (*participatory culture*).⁶⁰

Jak již bylo zmíněno, text, ve kterém Jenkins o existenci participativní kultury médií hovoří, byl napsán v roce 1992, tedy ještě před počátkem masivní expanze internetu a nástupem éry digitálních médií, ve které se společnost v současné době nachází. Participativní kultura médií je však dnes ještě relevantnějším a rozsáhlejším fenoménem, jelikož internet významně zpřístupnil možnost participace a vedl k rozrůstání vysoce aktivního segmentu mediálních publik. Toto tvrzení blíže vysvětluji v následujících odstavcích. S příchodem a expanzí internetu, který zásadně ovlivnil způsob produkce, distribuce a recepce mediálních obsahů, došlo k významným změnám v charakteristikách mediálních publik, podobě populární kultury a v teoretických přístupech k těmto konceptům.

Australský mediální teoretik Axel Bruns v souvislosti s nástupem informačního věku, éry digitálních médií a Webu 2.0⁶¹ zpopularizoval termín *produsage*. Vysvětluje ho jako nový způsob užívání médií, v jehož rámci dochází ke stírání hranic mezi produkcí a konzumací mediálních obsahů.⁶² Aktéry tohoto jevu představují tzv. *producers*, kteří jsou charakterizováni jako uživatelé z řad mediálních publik, kteří se v důsledku vzniku kolaborativního a participativního prostředí charakteristického pro postindustriální a informační ekonomický model chovají nejen jako konzumenti informací a vědomostí, ale i jako jejich producenti.⁶³ Bruns také upozorňuje, že *produsage* není tradiční formou produkce obsahů. Specifikum tohoto fenoménu spočívá v kolaborativní a kontinuální práci na rozšiřování již existujícího obsahu za účelem dalšího zdokonalování.⁶⁴ Jako příklady této aktivity uvádí působení na sociálních sítích, dále tzv. kolaborativní management vědomostí, čímž míní přispívání na internetové encyklopedie jako Wikipedie (přičemž poznamenává, že tato platforma představuje významnou hrozbu pro tradiční knižní publikace), kreativní multimediální platformy typu YouTube či Flickr, expanzi občanské novinařiny, umožněné právě díky kolaborativnímu a participativnímu internetovému

⁶⁰ Jenkins, *Textual Poachers*, 46.

⁶¹ Web 2.0 (tzv. web druhé generace) označuje vývojovou etapu webu, která se zakládá na kolaborativním interaktivním prostoru sdílení a vytváření obsahu (namísto pevného obsahu webových stránek), do něž se zapojují běžní internetoví uživatelé. Mezi fenomény Webu 2.0 patří platformy sociálních sítí, blogy či multimediální platformy.

⁶² Axel Bruns, „Produsage: Towards a Broader Framework for User-Led Content,“ v *Proceedings of 6th ACM SIGCHI Conference on Creativity and Cognition 2007*, ed. B. Shneiderman (Association for Computing Machinery, United States of America, 2007), 99, <http://eprints.qut.edu.au/6623/1/6623.pdf>.

⁶³ Bruns, „Produsage“, 101.

⁶⁴ *Ibid.*

prostředí), *multi-player* online videohry, kde hráči spolupracují na vytváření vlastní herních prostředí a narativů, aj.⁶⁵

Koncept *produsage* lze tedy označit za nový typ chování určité části mediálního publika, v jehož důsledku se zároveň částečně vymaňuje z této role a stává se producentem mediálních obsahů. *Produsage* je dle Brunsovy definice přímo spojené s rozšířením informačních a digitálních technologií, avšak princip participativní, kolaborativní kultury byl ve společnosti přítomný již dříve, jak lze doložit na práci Henryho Jenkinse, který tento fenomén popsal v 90. letech. Otisk modelu „pytláctví“, kdy mediální fanoušci využijí masově produkované obsahy komerční zábavy ve prospěch své originální a kreativní kultury, je patrný i v činnosti *producers*. Ostatně sám Bruns podotýká, že první náznaky tohoto fenoménu se datují již do 70. let, kdy americký spisovatel a futurolog Alvin Toffler použil termín *prosumers*, kterým označil v té době vznikající informovanější a angažovanější mediální publikum, které vyžadovalo více individualizované produkty, přizpůsobené jejich potřebám.⁶⁶

Participativní kultura představuje stěžejní pojem celé Jenkinsovy akademické činnosti a její proměnu v době digitálních (nových) médií reflektuje v publikaci *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, poprvé vydané v roce 2006.⁶⁷ Jenkins v tomto díle dále pracuje s termínem „fanouškovské komunity“ a uvažuje o jejich kreativní a kolaborativní činnosti v rámci participativní mediální kultury, o rozostřování hranic mezi rolemi konzumentů a producentů a o střetu produkce korporátních médií s rostoucím vlivem mediálních obsahů vzniklých „zdola“. Je tak možné konstatovat, že Jenkins popisuje ten samý fenomén, kterému náleží označení *produsage*. Tento termín však Axel Bruns poprvé použil v článku „Produsage: Towards a Broader Framework for User-Led Content Creation“⁶⁸ až v roce 2007, tedy až po vydání Jenkinsovy *Convergence Culture*. Autor vnímá prostředí digitálních (nových) médií jako velmi rozvíjející pro fenomén participativní kultury a zásadně mění způsob, jakým lidé k užívání médií přistupují. V této souvislosti hovoří o tzv. konvergenci médií (*media convergence*). Tento koncept vysvětluje jako komplexní technologický, ale primárně kulturní proces, ve kterém dochází ke střetu nových digitálních médií a všech jejich implikací s tradičními mediálními

⁶⁵ Bruns, „Produsage“, 99—100.

⁶⁶ *Ibid.*, 100.

⁶⁷ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York and London: NYU Press, 2006).

⁶⁸ Bruns, „Produsage“.

strukturami, přičemž tento střet má za následek volný tok obsahu napříč různými mediálními platformami, kontinuální migraci mediálních publik mezi nimi ve snaze o nalezení všemožných druhů zábavních forem a kooperaci mezi rozličnými mediálními průmysly.⁶⁹

Jak jsem již nastínila, Jenkins se domnívá, že participativní kultura je v éře konvergence médií rozvíjena a stává se rozšířenou záležitostí, která se již netýká pouze specifických subkultur mediálních fanoušků. Konstatuje, že v konvergentní kultuře je posilována tzv. kolektivní inteligence (*collective intelligence*), kterou definuje jako určitý druh kolektivního povědomí uživatelů digitálních médií, jež vzniká v důsledku kontinuální kolaborativní a participativní mediální aktivity.⁷⁰ Tuto skutečnost vnímá z hlediska mocenské pozice mediálních publik velmi příznivě a argumentuje, že rozvoj participativní kultury a potažmo kolektivní inteligence vede k budování sociálních konexí mezi uživateli, kteří se tak mohou zformovat v silnou a emancipovanou autonomní komunitu.⁷¹ Jenkins sice uznává, že aktéři mediálního průmyslu se nadále nacházejí v mocenské převaze, ale tvrdí, že v éře konvergence médií mohou uživatelé (publika) i korporátní mediální společnosti (producenti) synergicky koexistovat. „Mediální společnosti se učí, jak zrychlit tok mediálního obsahu napříč distribučními kanály, aby mohly rozvinout možnosti svých příjmů, rozšířit trhy a posílit oddanost diváků. Konzumenti se učí, jak využít tyto různé mediální technologie ve snaze dostat tok mediálních obsahů silněji pod svou kontrolu a komunikovat s ostatními konzumenty“, konstatuje Jenkins.⁷² Jinými slovy, dle Jenkinse v konvergentní kultuře reprezentují mediální producenti a mediální publika dvě síly, které na sebe vzájemně působí. Podotýká, že střet těchto dvou entit někdy ústí v odstraňování bariér, které se mezi jejich rolami nacházejí, a někdy v konflikt, přičemž oboje ze zmíněných má zásadní vliv na podobu populární kultury.⁷³

Autor však dává na srozuměnou své uvědomění skutečnosti, že ne všichni příslušníci mediálních publik mají technologické prostředky či vůli zapojovat se do participativní kulturní praxe, která je mj. podmíněná určitým privilegovaným socioekonomickým postavením, a že jejich většina stále neužívá média tímto interaktivním způsobem.⁷⁴ Je ale

⁶⁹ Jenkins, *Convergence Culture*, 2—3.

⁷⁰ *Ibid.*, 22.

⁷¹ *Ibid.*, 18—19.

⁷² *Ibid.*, 18.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, 23.

nutné podotknout, že toto konstatování se týká poloviny první dekády 21. století, kdy titul *Converge Culture* vznikal, a Jenkins navíc uvádí, že do budoucna očekává masové rozšíření participativní kultury médií a aktivity publik (respektive uživatelů) spojené s mediální konvergencí.⁷⁵ Tato předpověď se v druhém desetiletí 21. století stala realitou, což Jenkins reflektuje v publikaci z roku 2016 *Participatory Culture in a Networked Era*, kde podotýká, že participativní praxe, Web 2.0 a další (výše popsané) fenomény spojené s konvergencí médií, se staly součástí globálního mainstreamu.⁷⁶

Jenkins se ve svých teoriích dotýká témat demokratizačního (popřípadě rezistenčního) potenciálu populární kultury a mocenských vztahů mezi publikem a producenty mediálních obsahů, které, jak jsem již demonstrovala, byly předmětem akademické debaty od počátku vědeckého bádání vztahujícího se k těmto konceptům. Tato diskuze pokračuje i v současnosti. Jenkins, navazující na teze Johna Fiskeho, v ní zastupuje optimistický postoj. De facto stejné stanovisko jako Jenkins zaujímá např. nizozemský mediální teoretik Mark Deuze. Tento autor je přesvědčen, že v prostředí mediální konvergence a participativní mediální kultury, ve kterém se stírají hranice mezi produkcí a konzumací mediálních obsahů, konzumenti angažující se v interaktivní participativní mediální praxi (v Deuzeho terminologii *prosumers*) moc mediálních producentů posilují, ale zároveň jí odolávají.⁷⁷ Mocenské tlaky podle něj probíhají obousměrně, tudíž producenti ze struktur mediálních průmyslů mají mocenský vliv na konzumenty, avšak i konzumenti mají mocenský potenciál, kterým působí na konzumenty. Deuze je přesvědčen o zvětšující se autonomii publika a o možnosti kreativního způsobu spotřeby obsahů, což z jeho pohledu přináší schopnost ovlivňovat podobu populární kultury. V této souvislosti hovoří o vzniku tzv. kreativního průmyslu (*creative industries*), který definuje jako sféru, jež vznikla na základě aktivity *prosumers* a odehrávají se v ní individuální kreativní praktiky konzumentů-uživatelů, což není v „klasickém“ mediálním průmyslu umožněno.⁷⁸ Podotýká, že právě díky fenoménu kreativního průmyslu mají konzumenti možnost ovlivňovat i mediální průmysl a potažmo populární kulturu, jelikož producenti se mu snaží přizpůsobovat.

⁷⁵ Jenkins, *Convergence Culture*, 23—4.

⁷⁶ Henry Jenkins, Mizuko Ito and danah boyd, *Participatory Culture in a Networked Era* (Cambridge: Polity Press, 2016), VIII.

⁷⁷ Mark Deuze, „Convergence culture in the creative industries,“ *International Journal of Cultural Studies* 10, no. 2 (2007): 244, <https://doi.org/10.1177/1367877907076793>.

⁷⁸ *Ibid.*, 249—50.

V odborné debatě o této problematice se však vyskytuje i skeptický směr, který emancipaci a mocenský vliv příslušníků mediálních publik, kteří adaptovali onen participativní a interaktivní způsob užívání médií (tj. některých autorů *producers*, popřípadě *prosumers*), vnímá jako iluzorní. Takový postoj zastává například italská teoretička Tiziana Terranova, která tvrdí, že činnost participativních mediálních komunit je pro korporátní mediální producenty především zdrojem zisku, jenž byl expanzí užívání digitálních médií a Webu 2.0 ještě umocněn, a jehož hromadění kontinuálně upevňuje jejich mocenskou hegemonii, ve které je emancipace konzumentů-uživatelů⁷⁹ vlastně bezvýznamná.⁸⁰ Považuje je, podobně jako Dallas Smythe mediální publikum v 80. letech, za neplacenou, vykořisťovanou pracovní sílu. Terranova argumentuje, že digitální média a jejich rozličné platformy jsou primárně materiálním a ideologickým zdrojem mocenských elit a podotýká, že přístup k nim mají pouze privilegované vrstvy, což činí jeho případný demokratizační potenciál irelevantním.⁸¹ Z podobné perspektivy vychází i americká antropoložka a kulturní teoretička Elizabeth Bird, která se domnívá, že mocenský potenciál participativní konvergentní kultury a *producers* je přeceňován, jelikož mediální průmysl se konceptu *produsage* přizpůsobil a dokáže kulturní i ekonomický tlak výše zmíněných fenoménů využít v konečném důsledku ve svůj prospěch.⁸² Také konstatuje, že data, jež svým působením na platformách digitálních médií *producers* vytváří, se stávají majetkem komerčních mediálních společností, které tak nad uživateli získávají značnou kontrolu, což silně znehodnocuje emancipační potenciál *produsage*.⁸³

Obě názorové pozice se shodují v tom, že participativní konvergentní kultura médií a *produsage* jakožto nový způsob užívání médií mají zásadní vliv na podobu populární kultury. Zdrojem sporu je především otázka, do jaké míry je populární kultura v éře nových médií provázána se sférou politiky, tzn. i s možností politické změny, rezistence vůči dominantním společenským strukturám, a tlakem na mocenské aktéry z řad politických a ekonomických elit. Autoři vycházející z kritické politické ekonomie, jež akcentuje ekonomickou moc mediálního průmyslu, jako již zmíněné Terranova a Bird,

⁷⁹ Terranova v textu, ze kterého vycházím, rovněž nepoužívá termín *producers*, jelikož byl vydaný ještě před rozšířením využití tohoto pojmu.

⁸⁰ Tiziana Terranova, *Network Culture. Politics for the Information Age* (London: Pluto Press, 2004), 75—80.

⁸¹ *Ibid.*, 80—84.

⁸² Elizabeth Bird, „Are we all producers now?“ Convergence and media audience practices,“ *Cultural Studies* 25, no. 4—5 (2011): 507—8, <https://doi.org/10.1080/09502386.2011.600532>.

⁸³ *Ibid.*, 507.

tento politický potenciál zpochybňují.⁸⁴ Nepopírají jeho existenci, ale pochybují o jeho relevanci v kontrastu s obrovskými zisky, které producenti generují prostřednictvím mediálních aktivit publik a posilují tak svou ekonomickou, a tudíž i politickou moc. Je nutné podotknout, což jsem ostatně v této práci již demonstrovala, že tato debata ve své podstatě protíná přemýšlení o mediálních publicích od samého začátku, po příchodu internetu jen získala nová specifika.

Považuji však za důležité, mj. i kvůli tomu, že tato diplomová práce je zaměřena na seriál s feministickými motivy, stručně vysvětlit kulturním přístupem ovlivněné teoretické východisko založené na tezi, že z populární kultury může vzejít onen politický potenciál ve formě občanské angažovanosti a demokratického politického tlaku. Představitelkou této perspektivy je například nizozemská socioložka Liesbet van Zoonen a rozebírá ji v publikaci *Entertaining the Citizen: When Politics and Popular Culture Converge* vydané v roce 2005.⁸⁵ Stěžejním argumentem Zoonen je, že interakce aktivních publik s populární kulturou je cesta k občanské a politické participaci. Spojení populární kultury a politiky vnímá jako žádoucí, což odůvodňuje tvrzením, že nejefektivnějším způsobem zajištění občanské politické angažovanosti je vnesení politiky do každodenního života, s nímž jsou produkty populární kultury úzce spjaty.⁸⁶ Zoonen se domnívá, že pokud nebude politika součástí každodenní reality a nenucenou složkou volnočasových aktivit, jež z velké části definuje interakce s popkulturními texty, občanům se příliš vzdálí.⁸⁷ Podotýká, že současná participativní mediální kultura a aktivní fanouškovské komunity mediálních publik představují podpůrné prostředí pro konvergenci mezi populární kulturou a politikou, která se díky tomu otevírá širšímu spektru sociálních aktérů.⁸⁸ Jako příklad tohoto fenoménu uvádí formáty reality show jako je *Big Brother* nebo *Pop Idol* založené na principu divácké participace, které přiměly mediální producenty a politické aktéry k úvahám o tom, jak dle podobného participativního schématu prostřednictvím populárních produktů u veřejnosti podnítit zájem o politiku.

Vzhledem k datu vydání se publikace zaměřuje především na populární kulturní formy počátku 21. století jako televizní pořady, populární hudbu, romantické žánry či

⁸⁴ Terranova, *Network Culture*, 84.

⁸⁵ Liesbet van Zoonen, *Entertaining the Citizen: When Politics and Popular Culture Converge* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2005).

⁸⁶ *Ibid.*, 2–3.

⁸⁷ *Ibid.*, 3.

⁸⁸ *Ibid.*, 145.

bulvár a nereflektuje expanzi internetových platforem v mediální sféře. Participativní mediální kultura, o jejímž vlivu na prolínání populární kultury s politickou sférou a na míru občanské angažovanosti Zoonen hovoří, se však díky expanzi digitálních médií stala ještě masovější záležitostí. Z toho důvodu považuji teze této autorky z perspektivy současné doby za obzvláště relevantní. O silné návaznosti participativních mediálních praktiky na politickou participaci občanů píše rovněž Henry Jenkins.⁸⁹

Závěrem této podkapitoly je nutné znovu zdůraznit, že populární kultura je značně neukotveným pojmem a těžko uchopitelným fenoménem, jehož vnímání a vědecké zkoumání prošlo vícero proměnami. Stanoviska ohledně jejího významu se v akademické diskuzi liší, stejně tak jako pojetí mediálních publik. Z dosavadního shrnutí teorie je zřejmé, že míra autonomie mediálních publik a postoj daného teoretika vůči populární kultuře jsou závislé proměnné, přičemž čím „legitimněji“ daný autor vnímá fenomén populární kultury, tím aktivnější a svobodnější roli publiku masových médií přisuzuje. Teoretické východisko mé diplomové práce představují výše popsané koncepty a argumenty Halla, Fiskeho, Ang, Jenkinse či Zoonen, vycházející z kulturního přístupu, zakládající se chápání role mediálního publika jakožto aktivního a autonomního činitele v procesu tvorby kulturních významů. V éře digitálních médií, v níž se společnost v současné době nachází, lze navíc koncept aktivního publika považovat za aktuálnější a prominentnější než v době jeho vzniku.

1.2 Televizní seriál v kontextu populární kultury

V následujících odstavcích se, vzhledem k tématu této diplomové práce, zaměřuji na televizní seriál jakožto významnou součást populární kultury a na jeho uvedení do kontextu s výše popsanou teorií aktivních publik. Nebudu se zde zabývat tímto mediálním žánrem jako takovým, tudíž ani jeho obecnou charakteristikou, ani jeho historickým vývojem.

První část textu bude věnována představení studie *Divákem Dallasu (Watching Dallas)*, jejíž autorkou je jedna z významných představitelk kulturních studií Ien Ang. Tento výzkum diváků televizního seriálu lze označit za stěžejní dílo zabývající se tematikou populární kultury z perspektivy teorie o aktivním, svobodně dekódujícím publiku, jehož cílem je přiblížení významu populárních televizních pořadů v našich

⁸⁹ Jenkins, *Convergence Culture*, 217—50.

životech. Na základě těchto skutečností tak představuje relevantní teoretické východisko pro mou diplomovou práci. Studie však vznikla v 80. letech 20. století a televizní zábava, včetně televizního seriálu, prošla od té doby značnou proměnou. V druhé části kapitoly se proto zabývám současnou podobou a významem televizního seriálu, což jsou veličiny, jež se pojí zejména s poměrně mladým fenoménem tzv. streamovacích platforem. I zde se však držím kontextu kulturní tradice nahlížení na populární kulturu. Na určitých příkladech divácké recepce světově populárních seriálů, mezi které patří i *Příběh služebnice*, se snažím ukázat platnost tezí o aktivním publiku, jež předkládají někteří z autorů zmíněných v předchozí kapitole.

Divákem Dallasu (Watching Dallas) je název publikace Ien Ang poprvé vydané v roce 1985, v níž shrnuje svůj výzkum uskutečněný na publiku v dané době vysoce populárního televizního seriálu *Dallas* z produkce americké stanice CBS. Ang výzkum provedla s cílem zjistit, co za touto popularitou stojí, v kontrastu se skutečností, že seriál byl intelektuálními elitami odsuzován jakožto kulturní brak a nástroj amerického kulturního imperialismu⁹⁰. Autorka se vymezuje vůči chápání publika jako anonymní masy, která postrádá v procesu recepce (příjmu) kulturních textů subjektivitu a aktivitu, schopnost tvorby vlastních významů.⁹¹ Hlásí se k teoretické i metodologické perspektivě kulturních studií, podotýká, že odsouzení „populistické“ kultury, k nimž byl v intelektuálních kruzích právě seriál *Dallas* řazen, nikam nevede, a považuje tento druh kultury naopak za vědecky relevantní fenomén. Zastává stanovisko, že mediální publika se nachází v aktivní roli, která jim umožňuje vyjednávat o významech vnímaných kulturních textů. Příkladem může být právě to, když různí diváci vnímají tentýž seriál zásadně odlišnými způsoby, o čemž se ve svých výzkumných zjištěních později přesvědčila. Výzkum *Divákem Dallasu* měl poukázat na komplexnost a mnohvrstevnatost populární kultury, kterou je z toho důvodu třeba brát vážně a neodsuzovat ji jako nehodnotnou.⁹²

Ang v úvodní části své monografie upozorňuje, že nemá ambice přinést odpověď na dotaz, proč je *Dallas* tak populárním seriálem, ale že se hodlá zaměřit pouze na jednu konkrétní rovinu spojenou s jeho popularitou, a to na požitky, jež publiku sledování seriálu

⁹⁰ Kulturní imperialismus je termín označující uplatňování kulturní nadvlády, která spočívá ve vnucování významů, hodnot a praktik určité mocné cizí kultury (spjaté obvykle s politicky a ekonomicky silnými státy či oblastmi) na území původních kultur.

⁹¹ Angová, *Divákem*, 5.

⁹² *Ibid*, 6.

zjevně přináší.⁹³ Ve svém kvalitativním výzkumu se tak zaměřuje na procesy, které se v divákovi během sledování *Dallasu* odehrávají, jelikož pouze to dle autorky může napovědět, v čem spočívá jeho oblíbenost a zábavní hodnota. Socioekonomické a psychologické charakteristiky publika nejsou dle Ang při této výzkumné otázce relevantní.⁹⁴

Ien Ang se při analýze dopisů od publika seriálu tvořící výzkumný vzorek drží toho, že je nutné jít za jejich doslovný obsah a číst v nich „mezi řádky“, vnímat v nich určitá stanoviska a předporozumění.⁹⁵ Jinými slovy, v textech respondentů hledá skryté významy, určitá vztahování k ideologiím, lidské společnosti a skutečnostem světa, co nás obklopuje. Jde jí o vztah mezi ideologií a divákovými požitky. Autorka dochází ke zjištění, že divákův požitek ze sledování *Dallasu* spočívá zejména v tzv. emocionálním realismu.⁹⁶ Tento koncept, který autorka zavádí, lze charakterizovat tak, že diváci zažívají prožitek ze seriálu převážně skrze ztotožňování se s emocemi, které jsou v ději vyobrazeny. Zde je však nutné podotknout, že hovoříme o skupině diváků, kteří vnímají seriál realisticky, což je množina, která nezahrnuje celé publikum *Dallasu*. Tito diváci vnímají seriál jako realistický i přes to, že socioekonomické postavení a celkově životní styl postav v seriálu jsou velmi vzdálené jejich sociální realitě, jelikož se v rámci konotací seriálu zaměřují zejména na emocionální významy, se kterými se dokážou snadno identifikovat a zažívají je i ve své každodenní realitě. Takto probíhala recepce u diváků, který seriál považovali za dobrý.

Ang vypožorovala, že diváci, kteří seriál hodnotili kladně, ho zároveň považovali za realistický, a ti, kterým se seriál nelíbil, ho současně vnímali jako nerealistický. U těchto diváků v procesu recepce nehrál roli zmiňovaný koncept emocionálního realismu, jelikož hodnotili shodu seriálu s objektivní podobou jejich každodenní sociální reality. Zároveň využívali stejné rétoriky jako kritici seriálu z řad intelektuálních elit, označovali ho za komerční kulturně nekvalitní záležitost a za prvek rozpínavé americké masové kultury, přestože sami představovali ono „běžné“ publikum, na které seriál cílil.

Tím se dostáváme k dalšímu podstatnému teoretickému konceptu, kterým si Ang tato zjištění odůvodňovala. Řeč je o tzv. ideologii masové kultury, která je založena na již zmíněném přesvědčení, že u „obyčejného“ publika oblíbené produkty populární kultury

⁹³ Angová, *Divákem*, 13.

⁹⁴ *Ibid*, 18.

⁹⁵ *Ibid*, 19.

⁹⁶ *Ibid*, 53—4.

jsou zpravidla komerční braky nízké kvality a kulturní hodnoty.⁹⁷ Ang nicméně zdůrazňuje, že kulturní praxe lidí, jejichž názory na populární kulturu vycházejí z ideologie masové kultury, je ve skutečnosti často odlišná od jejich proklamovaných postojů.⁹⁸ Dodává, že normativní diskurzy ideologie masové kultury (které představuje např. vzdělávací systém či kulturní kritika) mohou působit na kulturní návyky publika i opačným způsobem – lidé mohou ze vzdoru vyhledávat obsahy vymykající se těmto normativním kategoriím, jež mohou být z jejich strany vnímány jako útlak.

Stručně řečeno, hlavní tezi publikované studie Ien Ang *Divákem Dallasu* tedy představuje autorčino odmítnutí relevance ideologie masové kultury v oblasti populární kultury, jelikož ta ignoruje právě onen požitek, který je v procesu kulturní praxe probíhající v rámci reality každodenního života významnou proměnnou. „Zatímco pro producenta je Dallas kapitalistickou výdělečnou komoditou konstruovanou podle nejmenšího společného jmenovatele vkusu, vnímání diváka není touto první etapou trajektorie seriálu nijak předurčeno nebo naprogramováno a tentýž Dallas může být obhajován jako legitimní zdroj různých významů a požitků ze sledování povědomých kontur sociální skutečnosti“, podotýká v doslovu k českému překladu publikace Irena Reifová.⁹⁹

Nyní přecházím k druhému tématu této podkapitoly. Jak již bylo v její úvodní části zmíněno, podoba televizního seriálu i televizní kultury celkově se proměnila a mezi divácky populární patří produkce podstatně odlišného formátu, než byl *Dallas*. V předchozí kapitole jsem popsala kulturní změny plynoucí z existence fenoménů participativní mediální kultury a mediální konvergence, spjatých s příchodem a expanzí nových médií. Tyto změny významně ovlivnily produkci, distribuci i recepci všech kulturních formátů, včetně televizního seriálu. Tato skutečnost se manifestuje jednak v prostředí „klasické“ televize, která, jak Reifová podotýká, nyní produkuje velké množství specializovaných televizních pořadů a žánrů a je značně multifukční, což představuje zásadní odlišnost od její původní podoby, a jednak vznikem nových platforem pro sledování televizních formátů.¹⁰⁰ Televizní kultura a potažmo žánr televizního seriálu byly v posledním desetiletí silně ovlivněny rychle rostoucí popularitou těchto nových platforem,

⁹⁷ Angová, *Divákem*, 123.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Irena Reifová, „‘Divákem Dallasu‘ a příběh mediálního lidu,“ v *Divákem Dallasu: soap opera a melodramatická imaginace*, Ien Ang (Praha: Akropolis, 2018), 170.

¹⁰⁰ Reifová, „‘Divákem Dallasu‘ a příběh,“ 174–5.

příčemž řeč je zejména o streamovacích službách typu Netflix.

Ruku v ruce s proměnou televizního prostředí jde proměna televizních publik. Jednotné, nízce diverzifikované publikum, typické právě pro dobu vzniku seriálů typu *Dallas*, již neexistuje.¹⁰¹ Dle Reifové se dnešní seriál vyznačuje důrazem na fanouškovství, poutavost děje a transmedialitu, tedy rozšíření seriálových světů do dalších mediálních forem (jako například videohry, mobilní aplikace, filmy apod.).¹⁰² V rámci této proměny televizního prostředí bych se nyní ráda věnovala její jedné konkrétní a nejvýraznější lince, kterou jsou právě streamovací služby, jejich skokový nárůst popularity a seriály z jejich produkce, které se často stávají celosvětovými „trháky“. Číním tak z toho důvodu, že seriál *Příběh služebnice* představuje přesně takový mezinárodní fenomén distribuovaný prostřednictvím streamovacích platform, konkrétně Hulu a HBO Max.

Online *on-demand* služby poskytující multimediální zábavní obsah, jak lze také definovat streamovací platformy (neboli streamovací služby), zažily v uplynulém desetiletí mohutnou expanzi a staly se mocným hráčem na poli televizního (a do jisté míry i filmového) průmyslu.¹⁰³ Za průkopníka jejich dnešní popularity se dá označit společnost Netflix, která i v současnosti zůstává v tomto tržním odvětví vedoucím aktérem.¹⁰⁴ Netflix byl založen v roce 1997 jako internetová půjčovna DVD nosičů, jako streamovací služba začal fungovat až v roce 2007.¹⁰⁵ Pro ilustraci obrovského úspěchu a růstu Netflixu je vhodné zmínit, že počet jeho odběratelů se od roku 2012, kdy činil 24 milionů, do letoška rozrostl na 214 milionů odběratelů, a že jeho vlastní produkce čítá již 1 500 seriálových titulů.¹⁰⁶ O Netflixu lze tedy hovořit jako o nejvýraznějším a nejpopulárnějším zástupci v rámci streamovacích služeb, pravděpodobně i z důvodu, že byl první vzniklou platformou tohoto typu. V současné době mu však zdatně konkuruje několik dalších úspěšných streamovacích platform, jmenovitě Amazon Prime Video, Hulu, HBO Max (bývalé HBO Go) či Disney Plus.

¹⁰¹ Reifová, „Divákem Dallasu“ a příběh“, 175.

¹⁰² Ibid, 175.

¹⁰³ David Curry, „Video Streaming App Revenue and Usage Statistics (2022),“ *Business of Apps*, 4. května 2022, <https://www.businessofapps.com/data/video-streaming-app-market/>.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Lukáš Polák, „Konkurence ve streamovacích televizních službách se zostřuje, dnes startuje Apple TV+,“ *Český rozhlas Digitální rádio*, 1. listopadu 2019, <https://digital.rozhlas.cz/konkurence-ve-streamovacich-televiznich-sluzbach-se-zostruje-dnes-startuje-apple-8098414>.

¹⁰⁶ Steve Rose, „Stream big: how Netflix changed the TV landscape in 10 years,“ *The Guardian*, 5. února 2022, <https://www.theguardian.com/media/2022/feb/05/stream-big-how-netflix-changed-the-tv-landscape-in-10-years>.

Jak jsem již nastínila v předchozích odstavcích, streamovací platformy výrazným způsobem ovlivnily prostředí televizní a filmové zábavy a s tím i charakter publik těchto mediálních obsahů. Změna zasáhla to, jaké produkty televizní a filmové zábavy publika vyhledávají a preferují, i to, jakým způsobem je konzumují. Streamovací platformy nabízejí velmi rozmanitou škálu témat, žánrů a formátů, včetně neokoukaných hereckých tváří, čímž uspokojují potřeby značně diverzifikovaného a rozsáhlého publika s množstvím různorodých preferencí. Diváci navíc ke svým oblíbeným pořadům mají přístup prakticky kdykoliv a kdekoliv, nemusí čekat na vyhrazený vysílací čas, nemusí čekat na další epizodu pořadu. Toto jsou aspekty, které současnou televizní zábavu zásadně odlišují od její původní podoby. Podobným způsobem působí streamovací platformy i na poli filmového průmyslu, jelikož filmy jsou na nich přístupné snadno, rychle, kdekoliv a také levně.

Současný charakter televizního seriálu a televizní zábavy obecně, ovlivněný dominancí streamovacích platforem, se proměnil ještě v jedné důležité perspektivě. Ideologie masové kultury, výše popsany fenomen, o němž hovoří Ien Ang v souvislosti se společenskými postoji vůči seriálu *Dallas*, se již v dnešní době příliš nevyskytuje. Jak tvrdí Reifová, sledování kultovních seriálů přinášených streamovacími službami, např. *Hra o Trůny* (HBO) či *Narcos* (Netflix), je vnímáno jako známka kulturní gramotnosti a jen málokdo tyto tituly vnímá negativně a málokdo je odsuzuje jakožto produkty „nízké“ masové kultury.¹⁰⁷ Tyto seriály lze totiž přiřadit ke konceptu tzv. *quality television* (dále *quality TV*), který samozřejmě není spjatý výhradně s repertoárem streamovacích platforem, avšak je pro ně typický.

Koncept *quality TV* prozatím nedisponuje všeobecně přijímanou definicí v rámci odborné debaty, lze mu však přisoudit několik potenciálních diváckých kritérií: informativnost, zábavnost, edukační hodnota, propagace žádoucích hodnot, obsahová rozmanitost, originalita, technická kvalita, ochrana místní kultury a přizpůsobení vůči divákovým preferencím a názorům.¹⁰⁸ Alberto Bayo-Moriones, Cristina Etayo, a Alfonso Sánchez-Tabernerero poukazují na to, že *quality TV* bývá spojována s myšlenkou veřejné služby (ve smyslu médií veřejné služby), což vyžaduje, aby měla informativní, zábavní i

¹⁰⁷ Reifová, „Divákem Dallasu‘ a příběh,“ 175.

¹⁰⁸ Alberto Bayo-Moriones, Cristina Etayo, and Alfonso Sánchez-Tabernerero, „Revisiting Quality Television: Audience Perceptions,“ *International Journal on Media Management* 20, no. 3, (2018): 197, <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ufh&AN=133509198&lang=cs&site=ehost-live>.

edukativní charakter.¹⁰⁹ Tato kritéria splňuje mnoho mezinárodně úspěšných titulů distribuovaných či přímo produkováných streamovacími společnostmi, jako například již zmiňované *Hra o trůny*, *Narcos*, namátkou dále také *Orange Is The New Black*, *Dům z karet* (*House of Cards*), *Sedmilhářky* (*Big Little Lies*), *Ostré předměty* (*Sharp Objects*), *Black Mirror* a mnoho dalších. *Příběh služebnice* (*The Handmaid's Tale*), odehrávající se v dystopické blízké budoucnosti a poukazující na problematiku ženských práv, je také bezpochyby příkladem fenoménu *quality TV*.

S opouštěním rétoriky ideologie masové kultury při rozmachu streamovacích platforem souvisí ještě jev nazývaný v anglickém jazyce jako *binge-watching*. Jedná se o praktiku, v rámci níž divák sleduje několik epizod televizního pořadu za sebou, při jedné příležitosti, obvykle prostřednictvím DVD nosiče či digitálního streamování.¹¹⁰ Častokrát se nejedná pouze o několik, ale o mnoho epizod a divák tak stráví sledováním pořadu či pořadů i několik hodin. Netflix v roce 2013 publikoval výzkum, ve kterém se k pravidelnému *binge-watchingu* přiznávalo 61 % uživatelů streamovacích služeb a 71 % uvedlo, že *binge-watching* vnímají pozitivně.¹¹¹ Obsahový ředitel Netflixu Ted Sarandos tehdy konstatoval, že „*binge-watching* je nový normál“.¹¹² Je třeba zmínit, že během pandemie covidu-19 se tento jev stal ještě masovější a běžnější záležitostí.¹¹³ Reifová rovněž podotýká, že v současné době se již nikdo nestydí přiznat, že strávil sledováním nějakého seriálu celý víkend.¹¹⁴ I tyto skutečnosti svědčí o tom, že v současné televizní kultuře a společenské debatě o ní nepředstavuje rétorika ideologie masové kultury významný proud.

Nyní uvedu několik konkrétních příkladů, které ilustrují, jak současná seriálová (případně filmová) produkce zapadá do konceptů aktivních publik, sémiotické demokracie a participativní mediální kultury. První z nich podporuje již v předchozí kapitole objasněný argument teoretiků vycházejících z kulturního přístupu, že publikum má vliv na podobu populární kultury, a názorně ilustruje zejména Jenkinsovy teze o „pytlačení“

¹⁰⁹ Bayo-Moriones, Etayo and Sánchez-Tabernero, „Revisiting,“ 194.

¹¹⁰ „Definition of binge watching noun from the Oxford Advanced Learner's Dictionary“, Oxford Learner's Dictionaries, navštíveno 11. března 2022, https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html#cg-website.

¹¹¹ Rose, „Stream big.“

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ryan Faughnder, „Streaming milestone: Global subscriptions passed 1 billion last year,“ *Los Angeles Times*, 18. března 2021, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2021-03-18/streaming-milestone-global-subscriptions-passed-1-billion-last-year-mpa-theme-report>.

¹¹⁴ Reifová, „‘Divákem Dallasu‘ a příběh,“ 175.

preferovaných významů v procesu recepcce určitého kulturního produktu a Fiskeho tvrzení o sémiotické moci publika. Jedná se o již zmiňovaný fenomén *fan fiction* a jeho potenciál ovlivňovat počínání mediálních producentů. V seriálu *Glee* z produkce americké televizní stanice Fox např. došlo k převzetí námětu lesbického partnerského vztahu mezi dvěma z protagonistek Santanou a Brittany poté, co už během vysílání dřívějších sérií vznikla fanouškovská tvorba, která se na tomto motivu zakládala.¹¹⁵ Další známou ukázkou tohoto jevu představuje knižní titul *50 odstínů šedi* (*50 Shades of Grey*) a jeho úspěšná stejnojmenná filmová adaptace. Námětem zde bylo původní fanouškovské zpracování motivů z oblíbené filmové a knižní trilogie *Stmívání* (*Twilight*), jenž byly zkombinovány s BDSM tematikou.¹¹⁶ Samostatným a rozsáhlým popkulturním fenoménem se staly také *fan fiction* příběhy vázané na knižní a filmovou sérii *Harry Potter*.¹¹⁷ Lze podotknout, že tyto ukázky znázorňují zároveň to, jak je aktivita mediálních publik eventuálně komerčně využita mediálními producenty. Mým záměrem však zde bylo demonstrovat to, jakým způsobem má publikum, které je schopné v rámci recepcce mediálních obsahů vytvářet vlastní interpretace, potenciál ovlivňovat co pronikne do populární kultury jakožto součásti každodenní zkušenosti všech členů společnosti. Představitelé kulturních studií však, jak jsem již podrobně vyložila v předchozí podkapitole, aktivitu publika spojují i se schopností jeho členů odolávat významům spojeným s dominantními společenskými řády. Následující tři případy slouží jako argument pro existenci tohoto jevu.

Henry Jenkins například poukazuje na již zmiňovanou aktivitu fanoušků Harryho Pottera, v jejímž rámci vzniklo v roce 2005 (v době vrcholu mediální publicity této knižní a filmové série) hnutí s názvem *The Harry Potter Alliance* (*HPA*), jehož činnost spočívá v lidskoprávním aktivismu.¹¹⁸ Deklarovaným cílem *HPA*, jež má celosvětově více než 90 poboček a do jehož aktivit se zapojilo již přes 100 000 mladistvých, je boj se společenskými nerovnostmi, negramotností a porušováním lidských práv, což metaforicky připodobňují k boji Harryho Pottera a jeho přátel s černou magií ve fiktivním světě

¹¹⁵ Jansová, „Proměnlivost pojmu,“ 63.

¹¹⁶ *Ibid.*, 64.

¹¹⁷ James Joshua Coleman, „Writing with Impunity in a Space of Their Own: On Cultural Appropriation, Imaginative Play, and a New Ethics of Slash in Harry Potter Fan Fiction,“ *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 11, no. 1 (2019): 99, <https://doi.org/10.1353/jeu.2019.0004>.

Ashvaria Rai, „Harry Potter: 10 Must-Read Fanfics, According To Reddit,“ *Screen Rant*, 9. května 2022, <https://screenrant.com/harry-potter-best-fan-fiction-stories-reddit/>.

¹¹⁸ Henry Jenkins, „Participatory Culture: From Co-Creating Brand Meaning to Changing the World,“ *Participatory Culture* 6, no. 2 (2014): 36, <https://doi.org/10.2478/gfkmir-2014-0096>.

vytvořeném J. K. Rowling.¹¹⁹ Mezi úspěchy *HPA* patří například uspořádání úspěšné charitativní sbírky pro odnož zdravotnické neziskové organizace *Partners in Health* působící na Haiti či kampaň na podporu registrace voličů během referend o stejnopohlavních manželstvích v USA.¹²⁰ Hnutí organizuje své členy a podporovatele prostřednictvím rozličných kampaní a aktivního působení v online prostředí zahrnující platformy sociálních médií, diskuzní fóra a provoz vlastních webových stránek. Jenkins hovoří o aktivitách tohoto hnutí v kontextu svých argumentů o propojení populární kultury s politickou angažovaností občanů, jež je pro participativní konvergentní mediální kulturu typické, a konstatuje, že existence organizací jako *HPA* svědčí o tom, že korporace ztrácí kontrolu nad svými značkami a produkty.¹²¹ Souvislost lze v tomto případě spatřovat i s výše popsanými tezemi Liesbet van Zoonen, která je rovněž přesvědčena o provázanosti populární kultury s politickou sférou a o jejím pozitivním vlivu na občanskou a politickou aktivitu lidu.

Dalším příkladem je na podzim loňského roku Netflixem uvedená minisérie *Hra na oliheň* (*The Squid Game*). Tento titul z vlastní produkce této streamovací platformy se stal jeho nejsledovanějším seriálem a nesledovanějším seriálem v historii streamovacích služeb vůbec, během jednoho měsíce ho vidělo přibližně 142 milionů odběratelů.¹²² Děj seriálu se odehrává v současné Jižní Koreji a zápletka spočívá v tom, že několik stovek tamních obyvatel, jenž jsou ve špatné socioekonomické situaci, se stanou součástí zvrácené soutěže sestávající ze zdánlivě nevinných dětských her, kde výhra znamená získání obrovského finančního obnosu a prohra smrt. Uvedení seriálu vneslo do společenské diskuze téma krutosti jihokorejského neoliberálního kapitalismu, což do jisté míry určitě představovalo i význam, který tvůrci pořadu zamýšleli publiku předat. Pasivní publikum by však takovou veřejnou diskuzi nebylo schopné rozpoutat. Někteří diváci navíc poukazují na paradox toho, že seriál má sice upozorňovat na problematické stránky do extrémů vyhnaného kapitalistického prostředí, nicméně na jeho uvedení Netflix vydělal obrovské sumy a posílil už tak elitní pozici tohoto komerčního giganta, z kapitalismu profitujícího.¹²³

¹¹⁹ Jenkins, „Participatory Culture: From,“ 36.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid, 38.

¹²² „‘Squid Game’ phenomenon highlights increased interest in Korean culture, professor says,“ Binghamton University, navštíveno 12. března 2022, <https://www.binghamton.edu/news/story/3294/squid-game-phenomenon-highlights-increased-interest-in-korean-culture-professor-says>.

¹²³ Arwa Mahdawi, „Netflix’s Squid Game savagely satirises our money-obsessed society – but it’s capitalism that is the real winner,“ *The Guardian*, 20. října 2021,

Poslední příklad souvisí se mnou zkoumaným seriálem *Příběh služebnice* (*The Handmaid's Tale*), který lze nalézt na streamovacích službách Hulu a HBO Max. Motivem seriálu jsou práva žen – odehrává se ve společnosti, ve které mají všechny ženy v podřadné postavení s absencí občanských a v některých případech i lidských práv. Ženy schopné reprodukce se staly otrokyněmi na plození dětí a jsou označovány jako „služebnice“ (*handmaids*). Vyznačují se nošením červených plášťů s kápěmi. V roce 2017 se americkém státě Texas odehrál protest *pro-choice* aktivistek v reakci na návrh legislativy, která měla zakázat potrat od druhého trimestru těhotenství. Protestující se inspirovaly v oné seriálové adaptaci původního románu Margaret Atwood (respektive v promoakcích k seriálu, jelikož show byla uvedena o měsíc později, v dubnu 2017) a byly oblečeny do červených kápí, stejně jako postavy Služebnic (*handmaids*).¹²⁴ Tento protest se stal virální záležitostí a akce v podobném stylu, jenž využívaly symboliku zobrazenou v seriálu, se později odehrávaly i v dalších zemích světa (např. v Polsku, Slovensku, Irsku, Anglii, Kostarice, Finsku aj.).¹²⁵ I v tomto případě lze hovořit o rezistenčním potenciálu popkulturních textů, o kterém hovořil Fiske (i další kulturalisté), a o propojení populární kultury s občanskou angažovaností a politickými postoji, které reflektují Jenkins a Zoonen. Nutno podotknout, že podstatou samotného románu *Příběh služebnice* a jeho seriálové adaptace je poukázání na problematiku současného společenského uspořádání. Všechny příklady však uvádím s úmyslem prezentovat, jak mohou být produkty populární kultury a symboly v nich obsažené využity aktivně recipujícím publikem třeba k politickému vzdoru, bez ohledu na to, zda tematizují či netematizují záležitosti politického rázu.

Ve své diplomové práci vycházím z kulturní tradice mediální analýzy, mezi jejíž pilíře patří koncept aktivního publika, a jejím cílem je proto zjistit, jaké významy si respondenti mého výzkumu, kteří jsou součástí publika televizního seriálu *Příběh služebnice*, utvářejí v souvislosti s vyobrazením feministických prvků v seriálu. Zároveň mě zajímá diváková reflexe společenské debaty o ženských právech a feminismu (hlavních motivech seriálu) a eventuálně konzistentnost této reflexe s jejich vnímáním

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/oct/20/netflix-squid-game-savagely-satirises-our-money-obsessed-society-but-capitalism-is-the-real-winner>.

Joseph Stanger, „‘Squid Game’ has become what it criticizes,“ CWU Observer, 4. listopadu 2021, <https://cwuobserver.com/20477/opinion/squid-game-has-become-what-it-criticizes>.

¹²⁴ Amy Boyle, „‘They Should Have Never Given Us Uniforms If They Didn't Want Us to Be an Army’: The Handmaid's Tale as Transmedia Feminism,“ *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 45, no. 4 (2020): 845, <https://doi.org/10.1086/707798>.

¹²⁵ Ibid.

feministického motivu v seriálu a potenciální vliv sledování *Příběhu služebnice* na jejich postoje vůči právům žen. To z mého pohledu úzce souvisí s jedním z výzkumných cílů kulturního přístupu, a to objasnit, jaký význam mají produkty populární kultury, jako právě populární seriály, v lidských životech.

2 Feminismus: teoretická východiska, historický vývoj a vztah s konceptem genderu

Vzhledem k tomu, že téma mé diplomové práce spočívá ve výzkumu publika seriálu s feministickým motivem, považuji za nezbytné se feminismu věnovat podrobněji. Tato kapitola se tudíž zaměřuje na vysvětlení tohoto pojmu jak z teoretického, tak z historického hlediska. Kapitola je rozdělena do dvou částí, přičemž v první z nich feminismus charakterizují jako politické hnutí i jako vědeckou teorii. Vysvětlují i jednotlivé fáze feministického hnutí a různé feministické směry, k jejichž diferenciaci v určitém období historického vývoje feminismu došlo. V druhé části se, avšak pouze stručně, zabývám sociálněvědním oborem genderových studií (*gender studies*) a vysvětlením vzájemného vztahu mezi genderem jakožto vědeckou analytickou kategorií a feministickým myšlením. Analýza genderu totiž reprezentuje jeden z klíčových prvků feministické perspektivy.¹²⁶ V rámci mého výzkumného záměru divácké percepce feministických motivů v televizním seriálu se proto zaměřuji i na to, jak respondenti reflektují genderovou problematiku v seriálu i ve společnosti. Jak navíc podotýká historička a teoretička genderu Věra Sokolová, v českém prostředí má své místo reflexe ženských a genderových témat, avšak došlo zde k rozšíření mylné představy o tom, že vztah těchto problematik k feministickému myšlení není inherentní.¹²⁷ Jak ještě podrobně objasním ve třetí kapitole, česká veřejnost tak sice mnohdy akcentuje feministická (potažmo genderová) témata, ale paradoxně se vymezuje vůči jejich explicitnímu spojení s feminismem.

2.1 Základní teze feminismu a jeho historický vývoj

Feminismus, podobně jako populární kultura rozebíraná v předchozí kapitole, je pojmem, který nelze jednotně definovat. Termín můžeme vnímat ve dvou rovinách – jednak jako hnutí, a jednak jako vědeckou teorii. V tomto směru je nutné podotknout, že feminismus vznikl jako lidové hnutí, které ve svých pozdějších fázích proniklo i do univerzitních kruhů a dalo tak za vznik feminismu jako vědecké teorii a metodě. Základní požadavky a cíle feminismu jako hnutí se v rámci jeho historického vývoje měnily a v jeho vědecko-teoretické rovině rovněž není možné hovořit o uceleném souboru myšlenek, tezí a argumentů, jelikož feministická teorie se třští na velké množství rozmanitých ideových

¹²⁶ Liesbet van Zoonen, *Feminist Media Studies* (London: SAGE Publications, 1994), 4.

¹²⁷ Věra Sokolová, „Současné trendy feministického myšlení,“ in *Abc feminizmu*, eds. Jana Valdrová, Lenka Formánková a Kristýna Rytířová (Brno: NESEHNUTÍ, 2004), 201.

směrů. Ve skutečnosti většina autorů v tomto ohledu používá či má na mysli spíše plurál, tedy “feministické teorie”. Jiřina Šiklová, zakladatelka Centra pro Gender Studies, ve své práci opakovaně upozorňuje, že pojmem „feminismus“ míní spíše soubor různých feministických myšlenek a teorií vycházejících z rozmanitých filozofií, ideologií a názorů.¹²⁸ Vzhledem k těmto skutečnostem se tak budu vedle shrnutí základních tezí, ze kterých feminismus vychází, věnovat i jeho historickému vývoji, jenž je členěn do několika fází, a okrajově i klasifikaci různých feministických teoretických konceptů.

V obecné rovině lze feminismus definovat jako široké spektrum teorií a hnutí vymezujících se vůči patriarchálnímu uspořádání společnosti, požadujících ženskou emancipaci a rovná práva žen a mužů ve všech sférách veřejného i soukromého života. Český filozof a religionista Břetislav Horyna feminismus vysvětluje jako „polyvalentní termín, užívaný obvykle v sociologickém významu, označující skupinu názorových proudů usilujících o zvýšení podílu ženy na tvorbě orientujících obrazů skutečnosti, jejich zrovnoprávnění s převládajícími patriarchálními interpretacemi světa, společnosti a individua, a o vyrovnání vlivu žen ve veřejném životě“.¹²⁹ V podobném duchu o feminismu hovoří australská genderová teoretička Chris Beasley. Charakterizuje ho jako kritiku tradičního mainstreamového politického a společenského myšlení, jenž je zcela dominováno muži, vyznává mužskou nadřazenost, univerzálně aplikuje mužskou zkušenost na celou společnost, přičemž tu ženskou zcela vynechává.¹³⁰ Za cíl feminismu označuje boj proti tomuto smýšlení a z něj vzešlému patriarchálnímu společenskému řádu, který vede k opresi žen. Ten se dle Beasley může odehrávat prostřednictvím reformace, úplného odmítnutí či dekonstrukce a následné transformace tohoto uspořádání. Feminismus akcentuje ženskou zkušenost v rámci sociální reality a usiluje o pluralitní vnímání okolního světa.

Lorna Finlayson ve své publikaci *An Introduction to Feminism* z roku 2016 feminismus definuje jako „teorii, která identifikuje a staví se proti tomu, co nazývá sexismem, misogynií a patriarchátem“.¹³¹ Tato autorka, podobně jako Beasley, akcentuje praktickou rovinu feministického myšlení a podotýká, že feminismus představuje

¹²⁸ Barbora Osvaldová, *Česká média a feminismus* (Praha: Slon / Libri, 2004), 41.

¹²⁹ B. Horyna, J. Štěpán, I. Blecha, P. Šaradín a kol., *Filosofický slovník* (Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002), 119.

¹³⁰ Chris Beasley, *What is Feminism? An Introduction to Feminist Theory* (London: SAGE Publications, 1999), 3—10.

¹³¹ Lorna Finlayson, *An Introduction to Feminism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 4.

především způsob žití, formu opozice vůči statu quo a hnutí za osvobození.¹³² Domnívá se, že právě s feministickou praxí je v rámci přemýšlení o feminizmu zacházeno jako s podružnou záležitostí a upozorňuje, že teoretický a praktický feminizmus nejsou určitými paralelně existujícími formami, ale naopak nedílně spjatými sférami jednoho celku.¹³³ Zde bych však ráda poukázala na to, že definice feminizmu se mohou různit v závislosti na tom, k jaké feministické škole se daný autor či daná autorka hlásí. Tyto vzájemně odlišné feministické tradice popisují na konci této podkapitoly. Zmíněná definice Finlayson vychází z radikálnějších feministických přístupů založených na kritice samotných ustavených společenských struktur.¹³⁴

Jak konstatuje Beasley, na počátku celého problému došlo k izolaci žen v soukromé sféře, které proto neměly možnost podílet se na formování okolního světa probíhající primárně ve sféře veřejné a vznikl tak fenomén ženské nekompetence k rozhodování a veřejné sféry jako prostoru výhradně mužského.¹³⁵ Vyvinula se ostrá polarita mezi mužskou a ženskou rolí a značná nerovnost mezi společenským postavením mužů a žen. Feminizmus také usiluje o to, aby „typický“ mužské a ženské prvky a charakterové rysy, které vzešly z podoby mužských a ženských atributů kulturně a sociálně utvořených na počátku 19. století, nebyly automaticky spojovány s jejich mužskými a ženskými nositeli.¹³⁶ Jako příklad lze uvést stereotypní představu, že mužské chování je racionální a ženské iracionální, protože je na rozdíl od toho mužského emocionálně podmíněné. Feminizmus se proto vymezuje vůči argumentu o tomto „přirozeném řádu věcí“, který považuje za společenský konstrukt plynoucí z patriarchálního uspořádání, a vůči pojetí žen jako druhotného pohlaví, což, jak již bylo zmíněno, dle feministických teorií implikuje tradiční západní politické a společenské myšlení, které v reflexi okolního světa a lidské společnosti zcela opomíná ženskou zkušenost.

Co se týče historického vývoje, prvopočátky feministického hnutí, respektive myšlenky emancipace žen, ze kterých se feministické hnutí později zrodilo, lze najít už v dobách boje amerických osad za nezávislost a francouzské revoluce.¹³⁷ V těchto revolučních časech totiž poprvé došlo k destabilizaci tradičních společenských hodnot a ke

¹³² Finlayson, *An Introduction*, 4.

¹³³ *Ibid*, 4—5.

¹³⁴ *Ibid*, 4.

¹³⁵ Beasley, *What is feminism*, 10.

¹³⁶ Osvaldová, *Česká média*, 43.

¹³⁷ *Ibid*, 17.

změně vnímání role žen ve společnosti. Probíhaly reformy občanských práv a společně s tím vstaly první požadavky zástupkyň ženských spolků a dalších veřejně činných žen na svobodné postavení žen v rámci nových společenských řádů. Nově vzniklá moderní demokratická společnost si zakládala na tezí o univerzálnosti práv, která však ale ve skutečnosti platila jen pro část společnosti – pro tu mužskou.¹³⁸ Na tuto skutečnost poukazuje i socioložka Hana Havelková – základní občanská a politická práva nebyla navzdory deklaracím o jejich všeobecnosti ženám v tehdejších občanských zákonících garantována a nebyla jim přisouzena ani v praxi.¹³⁹ V masovém měřítku byly ženské požadavky předneseny poprvé během Velké francouzské revoluce, avšak s naprostým neúspěchem, a hnutí se pak opět výrazněji manifestovalo až v druhé polovině 19. století v Anglii v rámci ženského boje za volební právo, označovaného jako hnutí sufražetek.¹⁴⁰ Popsané procesy představují první fázi ženského hnutí, která je odborně nazývána jako tzv. první vlna feminismu. Časově je ohraničena přibližně poslední třetinou 18. století a rokem 1930.

Havelková hovoří o existenci paradoxu, kdy ve feudálním zřízení existovala v rámci společenských vrstev nevolníků i vyšší ekonomické třídy větší rovnost mezi muži a ženami než po příchodu moderního společenského řádu.¹⁴¹ Ostrá polarizace mezi pohlavími a absolutně podřadné postavení ženy vůči muži byly relativně novým fenoménem, který ve feudálním společenském uspořádání přítomen nebyl, jelikož poddaní neměli přístup do veřejné sféry bez ohledu na pohlaví a v rámci rodin byla dělba rolí mezi muži a ženami relativně rovná a spravedlivá. Vynechání žen z revolučních výdobytků společnosti, jehož důvodem mohl být např. strach z anomie a rozpadu morálky plynoucí z bouřlivého přerodu společnosti, tak vedlo k již popsanému totálnímu oddělení veřejné a soukromé sféry a jako nositelé velkých společenských změn byli vnímáni výhradně muži.¹⁴²

Feministické hnutí tak vzniklo jako reakce na tuto poměrně novou situaci extrémní nerovnosti, kdy žena byla vnímána jako nesvéprávná. Podstatou první vlny feminismu je boj žen za základní občanská práva – zejména za právo na majetek, právo volit a právo na vzdělání. Skončila přibližně v roce 1930, do kdy byla ve většině demokratických států tato

¹³⁸ Osvaldová, *Česká média*, 42.

¹³⁹ Hana Havelková, „První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly,“ in *Abc feminismu*, eds. Jana Valdrová, Lenka Formánková a Kristýna Rytířová (Brno: NESEHNUTÍ, 2004), 169—70.

¹⁴⁰ *Ibid*, 170.

¹⁴¹ *Ibid*, 171.

¹⁴² *Ibid*, 172—4.

práva ženám udělena, a kdy šla ženská otázka částečně stranou kvůli postupnému nástupu nacismu a světové hospodářské krizi.¹⁴³

Další etapou byla tzv. druhá vlna feminismu, která započala po skončení bouřlivého válečného a poválečného období, tzn. v 60. letech 20. století. S touto fází se pojí zrod radikálnějších feministických tendencí, které však tehdy ještě nebyly příliš výrazné. Na druhou vlnu feminismu měla značný vliv práce jedné z nejvýznamnějších žen feministického hnutí, Simone de Beauvoir. Ta ve své publikaci *Druhé pohlaví* rozpracovala myšlenku tzv. imanence žen, které se vzhledem k předchozímu boji za základní občanská práva nacházejí ve fázi obnovování základních životních funkcí, zatímco muži, kteří tento „sebezáchovný“ proces absolvovat nemusí, existují v tzv. transcenci, tedy v režimu tvorby a přesahu, kdy za sebou zanechávají určitou společenskou stopu.¹⁴⁴ Zásadní myšlenkou a požadavkem druhé vlny feminismu je vymanění se z této fáze, která sice může být mnohým ženám pohodlná, avšak udržuje ženské pokolení v podřadném postavení. Beauvoir konstatuje, že jedním ze základních aspektů myšlení lidské společnosti je vytváření duality „já“ vs. „ti druzí“, a tvrdí, že ženy samy sebe na rozdíl od jiných společenských subjektů vnímají jako „druhé“, jelikož jejich podstata ve společnosti je určována vždy ve vztahu k muži.¹⁴⁵

Tato fáze feminismu tedy tematizuje přesvědčení, že ženy se v důsledku společenského uspořádání, které bylo ustaveno po vzniku moderní společnosti, přijaly jako „druhé“ pohlaví, druhotné postavení si internalizovaly a samy se tak podílejí na reprodukci tohoto systému. Druhá vlna feminismu byla zároveň i reakcí na konzervativní regres společnosti po druhé světové válce, kdy došlo k návratu k vnímání role ženy především jako pečovatelky o děti a domácnost, i přes značnou úroveň emancipace, které ženy dosáhly ve 30. letech. V této souvislosti je třeba zmínit další autorku, jež byla pro druhou vlnu feminismu zásadní. Jedná se o Betty Friedan a její publikaci *Feminine Mystique* vydanou v roce 1963, ve které výše zmíněný fenomén poválečného návratu ženy k roli „hospodyně“ v kontrastu s meziválečnými úspěchy emancipačních snah tematizuje.¹⁴⁶ Friedan hovoří o v americké poválečné společnosti šířící se „ženské mystice“ (*feminine mystique*), kterou charakterizuje jako ideu spočívající v přesvědčení o tom, že nejvyšší

¹⁴³ Havelková, „První a druhá vlna,“ 175.

¹⁴⁴ Simone Beauvoirová, *Druhé pohlaví*, překlad Josef Kostohryz a Hana Uhlířová (Praha: Orbis, 1966), 23.

¹⁴⁵ *Ibid*, 10–12.

¹⁴⁶ Betty Friedan, *Feminine Mystique* (New York: Dell Publishing, 1977).

hodnotou a jediným závazkem ženy je naplnění jejího ženství, jež se nachází výhradně v roli matky a ženy v domácnosti.¹⁴⁷ Šíření tohoto smýšlení dle Friedan vytvářelo značný tlak na ženy v tehdejší společnosti. Ženská mystika je dle autorky založena na přesvědčení o tom, že ženy se místo plného přijetí své vlastní „přirozenosti“, založené na sexuální pasivitě, mužské dominanci a pečující mateřské lásce, snažily být jako muži, což má být původem jejich historických potíží a velkým omylem západní kultury.¹⁴⁸ Friedan však tuto ideu ženství odmítá a v rámci výzkumné činnosti prezentované v této publikaci dochází k závěrům, že americké ženy v domácnosti jsou se svými životy nespokojeny, přičemž původem jejich frustrace je nemožnost naplnění jejich vlastní autonomní identity, která dalece přesahuje omezení na roli matky a hospodyně.¹⁴⁹

Havelková pojmenovává i další charakteristické znaky této fáze, které shrnu v následujících řádcích.¹⁵⁰ Druhá vlna byla do značné míry spjatá s hnutím hippies, v této fázi se tak feministické hnutí začalo silněji vymezovat vůči buržoazní společnosti a tradičnímu měšťanskému modelu rodiny. Další témata představoval boj za svobodné rozhodování o vlastním těle, tedy zejména problematika potratů a antikoncepce, a boj za přístup žen ke všem profesím. Charakteristickým prvkem byl požadavek na redukci separace veřejné a soukromé sféry, ilustrovaný heslem „osobní je politické“. Zdůrazňovala se i rozdílnost pohlaví, respektive autonomie mužství a ženství, která by však neměla být zdrojem nerovnosti. Předmětem zájmu se stalo také studium mužské identity a společenských tlaků, kterým muži čelí. Nicméně jednou z nedůležitějších změn, které druhá vlna přinesla, byl přesun feministického hnutí, v důsledku získaného přístupu žen ke vzdělání, do univerzitního prostředí – došlo tak k jeho zvědečtění a zformování feminismu jako teorie. Započala reflexe ženské otázky skrze společenskovední optiku – jednak kulturní a jednak psychologickou a sociologickou. V prvním případě vycházela z teze, že jazyk, kultura, společenské instituce, věda a další struktury jsou ve své podstatě patriarchální a ve společnosti tak nastala mužská hegemonie. V druhém případě se zakládala na zkoumání toho, jak psychologické a socializační faktory ovlivňují genderovou identitu a vzorce. V souvislosti s tímto vědeckým obratem došlo také k diferenciaci tří základních navzájem odlišných teoretických přístupů k feministickému myšlení, které reprezentuje liberální, radikální a marxistický feminismus.

¹⁴⁷ Friedan, *Feminine*, 37—8.

¹⁴⁸ *Ibid*, 37.

¹⁴⁹ *Ibid*, 293—8.

¹⁵⁰ Havelková, „První a druhá vlna,“ 177—81.

V průběhu druhé vlny feminismu tak došlo k uvědomění, že zrovnoprávnění žen v legislativní rovině řeší jejich problematické postavení ve společnosti pouze částečně a je třeba k němu přistupovat komplexněji, hledat jeho původ na úrovni výše zmíněných základních společenských struktur.¹⁵¹ Feminismus se tak dostal z fáze hnutí za nárok na svobodnou volbu podmíněnou právními aspekty do fáze kritické teorie, která se zabývá dekonstrukcí samotných vědeckých a filozofických pojmů a konceptů, jež byly definovány v západní patriarchální kultuře. Beasley proces dekonstrukce zavedených pojmových aparátů západního myšlení, jejich zpochybnění, ale zároveň jejich využití v rámci porozumění našemu sociokulturnímu a intelektuálnímu kontextu, které je ve snaze o společenskou transformaci stěžejní, označuje za podstatu feministické teorie.¹⁵²

Výše popsany fenomén se plně rozvinul v tzv. třetí vlně feminismu, jež vznikla v druhé polovině 80. let a z hlediska dnešního feministického myšlení je stále aktuální a relevantní. Vzhledem k éře digitalizace a jejího silného vlivu na celou společnost bývá poslední desetiletí označováno jako čtvrtá vlna feminismu, ta však na třetí vlnu úzce navazuje, což ještě objasním na konci této kapitoly. Pro třetí vlnu feminismu je typická zejména intersekcionalita. Během druhé vlny feministického hnutí stály v popředí zájmy ženy jako univerzálního subjektu, jako jednoduté všeobecné kategorie, což se v 80. letech stalo terčem kritiky ze strany menšinových a marginalizovaných skupin, jako žen tmavé barvy pleti, žen z bývalých kolonií, lesbických žen, transsexuálních žen či žen staršího věku.¹⁵³ Třetí vlna feminismu je reakcí na tuto kritiku. V centru pozornosti tohoto směru se tak nachází propojení genderu a ženských práv s různými kategoriemi společenských nerovností, jako rasová, třídní a náboženská příslušnost, sexuální orientace, socioekonomické postavení, věk aj.¹⁵⁴ Z tohoto konceptuálního rámce plyne obrovská rozmanitost. To Sokolová vnímá do jisté míry jako problematické – z jejího pohledu je feministické hnutí roztříštěno na takové množství různorodých proudů a směrů, že se mezi nimi začal vytrácet dialog a vznikla i určitá rivalita.¹⁵⁵

Čtvrtá vlna feminismu se zabývá stejnými tématy jako třetí vlna, je rovněž silně zaměřena na intersekcionalní přístup, který je však díky propojenosti, lepší komunikaci a částečné emancipaci mediálních publik v éře digitálních a informačních technologií ještě

¹⁵¹ Havelková, „První a druhá vlna,“ 177—8.

¹⁵² Beasley, *What is feminism*, 5.

¹⁵³ Sokolová, „Současné trendy,“ 202.

¹⁵⁴ *Ibid*, 207.

¹⁵⁵ *Ibid*.

rozvinutější.¹⁵⁶ Kromě vztahu genderu a rasových, kulturních a socioekonomických nerovností v rámci čtvrté vlny feminismu silně rezonují témata genderové identifikace a sexuální orientace, genderových stereotypů, environmentálních problémů, duševního zdraví či tzv. *body positivity*¹⁵⁷.

Přes veškerou současnou rozmanitost však bývá feministické myšlení nadále klasifikováno na tři hlavní tradice (diferenciované již během druhé vlny), které představuje liberální feminismus, radikální feminismus a marxistický feminismus.¹⁵⁸ První ze zmíněných, tedy liberální směr, se zabývá institucionálními a legislativními zdroji nerovnosti, zdůrazňuje nutnost svobody osobní volby ženy v ohledu profesního života a životního stylu a nutnost rovných podmínek mužů a žen.¹⁵⁹ Finlayson podotýká, že v rámci liberálního přístupu k feminizmu se příliš neužívají pojmy „patriarchát“ či „útlak“, pracuje se spíše s termíny jako „genderová nerovnost“, „rovnost práv“ či „autonomie“.¹⁶⁰ Finlayson rovněž zmiňuje, že liberální feminismus je ve své podstatě pro-kapitalistický, respektive se vůči němu nevymezuje.¹⁶¹ V rámci daného dělení se jedná o umírněný přístup. Z mého pohledu v současné době do určité míry proniká do zdejší mainstreamové společenské diskuze, navzdory silnější tradici antifeminizmu v ČR (které se podrobněji věnuji ve třetí kapitole teoretické části práce).

Radikální feminismus se v kontrastu s liberálním zakládá na tezi, že na genderovou nerovnost nelze nahlížet pouze v právní rovině, nýbrž je nutné ji vnímat optikou mocenských vztahů, které plynou z patriarchálního společenského řádu.¹⁶² Tyto vztahy jsou dle radikálního feminizmu inherentně násilné a spočívají v podřízeném postavení žen kontrastujícím s mužskou dominancí.¹⁶³ Primárním zdrojem útlaku žen je dle tohoto směru zejména sexuální násilí projevující se v různých formách, radikální feminismus je tak založen na tezi o dehumanizaci a přivlastňování žen prostřednictvím sexuality a často

¹⁵⁶ Irena Buršová, „Feminismus třetí a čtvrté vlny a intersekcionalita“, *Feministický slovník, Heroine*, navštíveno 25. března 2022, <https://www.heroine.cz/feministicky-slovník/feminismus-treti-a-ctvrte-vlny-a-intersekcionalita>.

¹⁵⁷ *Body positivity* představuje označení společenského hnutí, které usiluje o respekt a přijetí všech těl bez ohledu na jejich tvar, barvu, velikost či fyzické schopnosti a vymezuje se vůči stávajícím společenským standardům krásy, jež považuje za nežádoucí společenský konstrukt.

¹⁵⁸ Finlayson, *An Introduction*, 82.

¹⁵⁹ Sokolová, „Současné trendy“, 203.

¹⁶⁰ Finlayson, *An Introduction*, 83.

¹⁶¹ *Ibid*, 88.

¹⁶² Sokolová, „Současné trendy“, 205.

¹⁶³ Finlayson, *An Introduction*, 88.

tematizuje problematiku jako znásilnění, pornografie či prostituce.¹⁶⁴ Sexualita je v tomto uvažování považována za mocenský nástroj zmíněné mužské dominance. Zastánci a zastánkyně radikální tradice odmítají myšlenku, že prosazování genderové rovnosti je ve stávajících patriarchálních společenských strukturách možné a požadují jejich transformaci.¹⁶⁵ Finlayson konstatuje, že radikální feminismus je ve společnosti stigmatizován a často se od něj distancují i např. ženy, které se vnímají jako feministky či vyjadřují svá přesvědčení o nutnosti genderové rovnosti.¹⁶⁶

Marxistický feminismus se stejně jako radikální feminismus vymezuje vůči liberální tradici, která podle něj nereflektuje strukturální zdroje nerovnosti mužů a žen.¹⁶⁷ Za zdroj oprese žen však nepovažuje patriarchální společenský systém, ale především kapitalistické uspořádání, jehož podstata v této perspektivě neodmyslitelně vede k ekonomické závislosti žen na mužích.¹⁶⁸ Ústřední analytickou kategorií zde nepředstavuje sexualita, ale třídní stratifikace. Respektive, je založen na intersekcionalitě těchto dvou kategorií, která se dle tohoto myšlenkového směru nejopresivněji projevuje v sociální realitě žen z pracující třídy.¹⁶⁹ Marxistický přístup tedy zdůrazňuje, že v rámci analýzy nerovných mocenských vztahů mezi muži a ženami je třeba brát v potaz třídní příslušnost jako určující proměnnou. Patriarchální útlak je podle něj pouze odvozen z kapitalistického útlatku.¹⁷⁰ Sokolová se však domnívá, že mužská dominance prostupuje všechny socioekonomické vrstvy bez rozdílu, což podle ní marxistický feminismus nereflektuje.¹⁷¹ Z praktického hlediska se marxistický feminismus zaměřuje na témata pracovních podmínek žen, rozvoje jejich uplatnění na trhu práce či odstraňování ekonomické závislosti na mužích.¹⁷²

Výše představená klasifikace však nepojímá veškeré rozmanité feministické proudy, Finlayson též podotýká, že kategorie liberálního, radikálního a marxistického feminismu jsou hodně obecné, obtížně definovatelné a nelze přesně říct, co vše zahrnují, ani definovat jejich vzájemný vztah (např. do jaké míry jsou vzájemně kompatibilní).¹⁷³

¹⁶⁴ Finlayson, *An Introduction*, 89.

¹⁶⁵ *Ibid*, 90.

¹⁶⁶ *Ibid*, 89.

¹⁶⁷ *Ibid*, 92.

¹⁶⁸ Sokolová, „Současné trendy“, 204.

¹⁶⁹ Finlayson, *An Introduction*, 94—5.

¹⁷⁰ *Ibid*, 96.

¹⁷¹ Sokolová, „Současné trendy“, 204.

¹⁷² *Ibid*.

¹⁷³ Finlayson, *An Introduction*, 82—3.

2.2 Vztah feminismu a *gender studies*

Pojem „gender“ je označením pro sociálně konstruované charakteristiky a modely chování přiřazované mužům a ženám. Tyto společenské konstrukty jsou, paralelně s biologickou rozdílností mezi mužem a ženou, založeny na kontrastu a binaritě. Britská socioložka Ann Oakley podotýká, že zatímco „pohlaví“ označuje biologicky determinované dělení lidského druhu na ženu a muže, „gender“ představuje sociálně podmíněnou (a nerovnou) distinkci mezi „mužstvem“ a „ženstvem“ (*femininity*) jakožto společensky konstruovanými rolami ženy a muže, paralelní s biologickým pohlavím.¹⁷⁴ Na rozdíl od pohlaví gender není univerzální a neměnnou, ale sociokulturně podmíněnou kategorií, která je závislá a konkrétním kulturním a historickým kontextu, a tudíž proměnlivá.¹⁷⁵

Přemýšlení o genderu úzce souvisí s feminismem, jelikož druhá vlna feministického hnutí a konstituce feminismu jako teorie akcentovaly důležitost využití genderu jako analytické kategorie v sociálních vědách.¹⁷⁶ Liesbet van Zoonen konstatuje, že lze jen stěží najít sociálněvědní perspektivu, která by analýzu genderu jakožto mechanismu, jenž (mimo jiné) strukturuje materiální i symbolický svět a lidskou zkušenost v rámci těchto sfér, akcentovala stejně tak, jako feminismus.¹⁷⁷ O tom, že feministická perspektiva vyzdvihla centralitu genderu v rámci porozumění světu, hovoří i Kathy Davis, Mary Evans a Judith Lorber v knize *Handbook of Gender and Women's Studies*.¹⁷⁸

Studium genderu, o které se odehrává zejména v rámci vědeckého oboru *gender studies* (v českém překladu genderová studia), se tak rozvinulo díky feminismu. Od feministických přístupů se však liší, jak v tomto odstavci vysvětlím. Davis, Evans a Lorber charakterizují *gender studies* jako zkoumání toho, jak je produkce kultury, lidského poznání a struktura společnosti jako takové genderově podmíněna, a jakým způsobem se gender proplétá s dalšími aspekty lidské společnosti i lidských jedinců, jako je třída, rasa, náboženské vyznání, sexuální orientace, věk aj.¹⁷⁹ *Gender studies* se podle těchto autorek zakládají na tezi o nerovných mocenských vztazích mezi genderovými identitami muže a

¹⁷⁴ Ann Oakley, *Sex, Gender and Society* (Aldershot: Gower Publishing Company Limited, 1985), 58—71.

¹⁷⁵ Marie Čermáková, „Gender,“ Sociologická encyklopedie, Sociologický Ústav AV ČR, navštíveno 3. června 2022, https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Hlavn%C3%AD_strana.

¹⁷⁶ Kathy Davis, Mary Evans and Judith Lorber, eds., *Handbook of Gender and Women's Studies* (London: SAGE Publications, 2006), 1.

¹⁷⁷ Zoonen, *Feminist Media*, 3.

Zoonen zde však zároveň seznává, že gender není jediným definujícím faktorem lidské společnosti a různými způsoby se protíná dalšími centrálními aspekty jako je rasa, třída či etnicita.

¹⁷⁸ Davis, Evans and Lorber, *Handbook of Gender*, 1.

¹⁷⁹ *Ibid*, 2.

ženy existujících v patriarchálním společenském uspořádání, ve kterém je mužská genderová identita dominantní, a zaměřují se na to, jak tyto vztahy ovlivňují existenci a postavení jedince ve společnosti (a lidskou společnost jako takovou). Davis, Evans a Lorber podotýkají, že tato nerovná genderová divize prostupuje všemi individuálními i strukturálními sférami lidského bytí, které představuje např. rodina, intimní vztahy, vlastní identita, politika, právo, pracovní trh, vzdělání atd.¹⁸⁰ *Gender studies* tak s oblastí feministických studií sdílí základní východisko, čímž je existence patriarchálního společenského řádu, ve kterém jsou ženy v podřízené a znevýhodněné pozici, a zkoumají, jak konkrétně tato mocenská dynamika ovlivňuje organizaci lidské společnosti. Rozdíl mezi nimi však spočívá v tom, že feministická (někdy také označovaná jako „ženská“) studia se soustředí na analýzu společenských struktur primárně z ženské perspektivy – ženskou práci, jazyk používaný ženami, specificky ženská témata a agendu atd.¹⁸¹ Zaměření na ženský status, role, zkušenost a počínání ve společnosti zdůvodňují tím, že vzhledem k existenci patriarchy je ženské hledisko v sociálních vědách (i ve společnosti obecně) vynecháváno či upozadováno.¹⁸² Obor *gender studies* oproti tomu užívá jako základní analytickou kategorii konstrukci genderových identit a interakci mezi gendery, zaměřuje se tudíž i na mužské hledisko.¹⁸³ Genderovou optikou analyzuje mezilidské vztahy i společenské struktury a praxi a necentralizuje přitom ženskou perspektivu. Pokládá si například otázky ohledně významů maskulinity/feminity, společenské privilegovanosti či tvorby intimních vztahů.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Davis, Evans and Lorber, *Handbook of Gender*, 2.

¹⁸¹ Vibhuti Patel, „Women’s Studies vs. Gender Studies,“ *Research Horizons: International Peer-Reviewed Journal* 5 (2015): 87, https://www.researchgate.net/publication/303741960_WOMEN’S_STUDIES_VS_GENDER_STUDIES.

¹⁸² Cheryl Hyde and Mary Bricker-Jenkins, „WOMEN’S STUDIES OR GENDER STUDIES? A FEMINIST DISCUSSION,“ *Journal of Social Work Education* 31, no. 3 (1995): 314–5, <http://www.jstor.org/stable/23042874>.

¹⁸³ Ibid, 314.

¹⁸⁴ Ibid.

3 Feminismus v českém sociokulturním prostředí a mediálním prostoru

V následujících odstavcích se zabývám pozicí feminismu v českých společensko-kulturních podmínkách. Činím tak proto, že předmětem mého výzkumu je publikum, jež je tvořeno osobami české národnosti, českého občanství a dlouhodobě žijícími v České republice – nahlíží tak na fenomény, koncepty a realitu okolního světa v určitém sociokulturním kontextu (jak již bylo mnohokrát zmíněno). Toto publikum se tedy nachází v prostředí, v němž má své specifické postavení i feminismus, stejně jako další různé prvky sociální reality.

Vztah současné české společnosti k feministickému myšlení byl ovlivněn různými historickými, společenskými a kulturními faktory, jež v první části této kapitoly shrnuji a vysvětluji jejich dopad, obecně vzato však lze o tomto vztahu hovořit jako o převážně negativním. Na jeho vývoj se zaměřuji primárně v období od 90. let (kdy pojem feminismus de facto poprvé pronikl do zdejší veřejné debaty) do současnosti. Popisuji zde také porevoluční mediální obraz feminismu, jelikož tento aspekt do značné míry odrážel vnímání tohoto myšlenkového směru v české společnosti a zároveň na něj působil. Jedná se o vzájemně se ovlivňující jevy. V druhé části kapitoly se věnuji převážně současnému vyobrazení feminismu v českém mediálním prostoru. Tento společensko-kulturní kontext postavení feminismu v českém prostředí bude zohledněn při vyhodnocování zjištění výzkumu v praktické části práce.

3.1 Vztah české společnosti k feminismu od 90. let do současnosti a jeho porevoluční mediální vyobrazení

Feminismus jakožto pojem se začal v českém prostředí objevovat od 90. let 20. století.¹⁸⁵ Nelze říct, že by šlo o pro českou společnost zcela nový termín, avšak byl vnímán jako importovaný z prostředí americké a německé kultury, kde byla feministická hnutí v té době již ve své třetí či čtvrté fázi. Jeho průnik do zdejší veřejné debaty byl však vyhrocený a charakterizovaly ho ostré spory mezi jeho zastánci a odpůrci, byl považován za kontroverzní problematiku a většinová společnost o feminismus zájem nejevila. Věra Sokolová podotýká, že rovněž v západních zemích se koncem 80. let feminismus

¹⁸⁵ Osvaldová, *Česká média*, 9.

v mediálním prostoru (tzn. i v mainstreamové veřejné diskuzi) téměř nevyskytoval.¹⁸⁶ A to i přes to, že v prostředí západní kultury byl feminismus zavedeným pojmem a feministické hnutí zde v průběhu 20. století prošlo do začátku 90. let třemi fázemi. Tento vývoj však na českém území chyběl a pojem „feminismus“, který se konstituoval spíše až v druhé fázi ženského hnutí, tak byl považován za cizorodý kulturní prvek. Ve skutečnosti však nebyl feminismus v české společnosti a kultuře ničím novým – byl organického původu, ve smyslu hnutí za ženská práva zde měl silnou tradici.¹⁸⁷ První vlna feministického (resp. tehdy ještě emancipačního) hnutí byla na českém území plně rozvinuta, měla své významné osobnosti, jako např. Františku Plamínkovou¹⁸⁸. Po komunistickém převratu se však feminismus na 40. let odmlčel.

Charakter počátků ženského emancipačního hnutí na českém území byl spíše umírněný, avšak jeho výdobytky byly jedněmi z největších v Evropě. Šlo mu o lepší pozici žen ve veřejném životě, nebylo nepřátelské vůči mužům (v čemž sehrálo svou roli i to, že se v něm angažovali významní veřejně činní muži, jako např. Vojta Náprstek a Tomáš Garrigue Masaryk¹⁸⁹) a zároveň představovalo součást národně-obrozeneckých snah a poté i procesu budování republiky.¹⁹⁰ Co se týče zmíněných silných výsledků, československé ženy získaly volební právo jako jedny z prvních na evropském kontinentu již v roce 1920.¹⁹¹

Nástup socialismu (a z části i druhá světová válka) ale vývoj feministického hnutí na českém území přerušily. Barbora Osvaldová tuto skutečnost vysvětluje tím, že ženská otázka byla poté vnímána pouze v rovině třídní nerovnosti, nikoli v rovině nerovnosti mezi pohlavími.¹⁹² Ženy, jak popisuje, sice mohly díky výdobytkům první vlny feministického hnutí pracovat, vzdělávat se a veřejná sféra jim byla oficiálně přístupná, což ale nemělo v

¹⁸⁶ Sokolová, „Současné trendy“, 199.

¹⁸⁷ Osvaldová, *Česká média*, 9–10.

¹⁸⁸ Františka Plamínková představovala na počátku 20. století jednu z nevýraznějších osobností českého ženského hnutí. V roce 1903 společně s Terézou Novákovou a Marií Tůmovou založila Ženský spolek český, stala se vedoucí Výkonného výboru pro volební právo žen vzniklého v roce 1905 a roku 1925 byla zvolena senátorkou za národně-socialistickou stranu. Plamínková měla z hlediska svého feministického a sociálního působení značný vliv např. na Miladu Horákovou.

¹⁸⁹ Tomáš Garrigue Masaryk se otevřeně hlásil k přesvědčení o nutnosti rovnocenného postavení ženy s mužem, což demonstroval i přijetím příjmení své manželky Charlotte, opačná stanoviska označoval za mylná a nemorální. Prosadil paragraf o rovnoprávnosti žen do československé ústavy (jenž zůstává součástí i dnešní ústavy) a ve své doktorské práci o sebevraždách popsal u žen jako jednu z jejich příčin psychické, fyzické a sexuální násilí v manželství.

¹⁹⁰ Osvaldová, *Česká média*, 23.

¹⁹¹ *Ibid*, 37.

¹⁹² *Ibid*, 39–40.

praxi žádný efekt, jelikož byla potlačována. Společnost a nerovnost byla reflektována pouze prostřednictvím třídní optiky, režim považoval nerovnost mezi mužem a ženou za neexistující a jako skutečnou vnímal pouze nerovnost mezi buržoazní a proletářskou třídou. Společenská diskriminace žen a silně sexistický ráz společnosti ale přetrvávaly. Ženy si však ženskou otázku, pravděpodobně z důvodu absence veřejné diskuze a obratem pozornosti většiny obyvatelstva do soukromé sféry (zapříčiněného útlumem té veřejné), většinou přestaly uvědomovat. Druhá a třetí vlna feminismu se tak českého prostředí téměř vůbec netýkala.

V prvních letech po zhroucení totalitního režimu započaly určité debaty o feminismu mezi československými intelektuály a intelektuálkami, které se z velké části odehrávaly v prostoru médií. Tato reflexe, probíhající na samém počátku 90. let, se stala naprosto určující pro vztah české společnosti k tomuto konceptu.¹⁹³

V roce 1991 byla založena jedna z nejvýznamnějších (i ze současného hlediska) českých feministických organizací – Centrum pro Gender Studies. Za jeho vznikem stojí socioložka Jiřina Šiklová, kterou lze považovat za jednu z průkopnic a nejdůležitějších osobností českého feminismu, obzvláště v období po pádu totality. Založení Centra se pojilo se značnou pozorností v médiích, avšak snaha o oživení feministického smýšlení se setkala s odmítnutím intelektuální i široké veřejnosti.¹⁹⁴ V české společnosti měl v té době feminismus silně negativní konotace, jelikož si ho širší veřejnost spojovala hlavně s institucemi KSČ typu Československého svazu žen či se socialistickými oslavami MDŽ, a zájem o něj se většinou nevyskytoval ani v intelektuálních kruzích (na rozdíl od Západu).¹⁹⁵ Byl považován za další vnucenou ideologii a měl v očích veřejnosti nádech socialistické agitace. Feminismus byl v Česku, respektive v Československu, naprosto zavrhnut a česká společnost se vyznačovala nebývalým odporem vůči tomuto směru, a to i ze strany žen samotných.

První projev antifeministických nálad v Česku tudíž představovaly negativní reakce z různých sfér společnosti na založení a mediální prezentaci Centra pro Gender Studies v roce 1991. Většina autorek zabývajících se touto problematikou, jako již zmiňovaná Barbora Osvaldová, dále také Petra Jedličková či novinářka Silvie Lauder, si tuto odezvu vysvětluje neinformovaností české společnosti o tom, co vlastně feminismus znamená –

¹⁹³ Sokolová, „Současné trendy,“ 200.

¹⁹⁴ Osvaldová, *Česká média*, 53.

¹⁹⁵ Sokolová, „Současné trendy,“ 199.

zdejší veřejnost z valné většiny nezná kontext jeho vzniku a vývoje a není si vědoma, že zahrnuje vícero myšlenkových směrů s různými teoretickými východisky.¹⁹⁶ Druhým momentem ostré diskuze o feminismu, který vzedmul další vlnu antifeministického sentimentu, byla publikace textů disidenta–emigranta Josefa Škvoreckého v *Týdeníku Respekt* v roce 1992. Jednalo se o tři články nazvané „Je možný sex bez znásilnění“, „Je možné mluvit se ženou bez pohlavního zneužívání“ a „Je možné mluvit a psát správně bez diskriminace“, a jak titulky napovídají, jednalo se o texty silně vymezující se vůči feminismu, dle Jedličkové arogantním a ironizujícím způsobem.¹⁹⁷ Josef Škvorecký zde feminismus charakterizoval jako absurdní ideologii, srovnatelnou s komunistickou ideologií, nenávisťou vůči všem mužům, a argumentoval, že kvůli feminismu budou mít muži obavy pozvat ženu na schůzku.¹⁹⁸ Svá tvrzení ilustroval příkladem kauzy obvinění ze znásilnění boxera Mikea Tysona, které označil za vykonstruované.

Tyto články, společně s textem Oty Ulče v *Lidových novinách*, ve kterém hovořil o „agresivních feministických lesbách“¹⁹⁹, značnou měrou přizivily české antifeministické smýšlení a socioložka genderu Libora Oates–Indruchová dokonce míní, že nikoliv neinformovanost českého obyvatelstva, ale primárně tyto texty jsou hlavním důvodem vzniku negativního postoje vůči feminismu v českém prostředí.²⁰⁰ Sokolová upozorňuje na skutečnost, že veřejné mínění na počátku 90. let bylo do značné míry definováno intelektuálními kruhy bývalých disidentů, jelikož měli velký morální kredit a silný respekt veřejnosti.²⁰¹ Veřejnost tak přejímala jejich názory na feministickou otázku, přestože neměli dostatečnou znalost v tomto směru a jejich stanoviska byla založena pouze na osobní rovině vnímání dané problematiky. Josef Škvorecký, Ota Ulč, později také Ludvík Vaculík a další domácí i exiloví disidenti prezentovali feminismus veřejnosti jako ideologii založenou na nenávisti k mužům, která si zaslouží výsměch a opovržení.²⁰² Rovněž Václav

¹⁹⁶ Osvaldová, *Česká média*, 10.

Silvie Lauder, „Nová vlna feminizmu,“ *Respekt*, 12. června 2008, <https://www.respekt.cz/tydenik/2008/29/nova-vlna-feminizmu>.

Petra Jedličková, „Nevidět, neslyšet a nedotýkat se! Feminismus jako součást demokratizačního procesu v ČR v letech 1989 až 2004 – reflexe médií,“ in *Mnohohlasem: Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*, eds. Hana Hašková, Alena Křížková a Marcela Linková (Praha: Sociologický ústav akademie věd ČR, 2006), 106.

¹⁹⁷ *Ibid*, 107.

¹⁹⁸ Karolína Kašparová, „Od přirození v esejích Škvoreckého až po paniku z #MeToo,“ *Deník N*, 18. října 2019, <https://denikn.cz/213913/od-prirozeni-v-esejich-skvoreckeho-az-po-paniku-z-metoo/>.

¹⁹⁹ Lauder, „Nová vlna.“

²⁰⁰ Kašparová, „Od přirození.“

²⁰¹ Sokolová, „Současné trendy,“ 200.

²⁰² *Ibid*.

Havel nebral feminismus příliš vážně a považoval ho za z hlediska tehdejší demokratické společnosti za irelevantní.²⁰³ V případě disidentů–emigrantů působících za socialismu v USA měla tato stanoviska dopad na veřejné mínění obzvláště, jelikož měli přímou zkušenost s americkým sociokulturním prostředím a byli tak veřejností považováni za odborníky na jeho různé prvky.

Vztah české společnosti k feminismu v první polovině 90. let se v souhrnu vyznačuje většinově nepřátelsky a výsměšně laděnou veřejnou diskuzí o tomto konceptu, postrádající serióznost a náležitou informovanost, a relativně negativním a ironizujícím vyobrazením feministické otázky v médiích. V tomto období mělo feministické smýšlení v českém prostředí i velmi nízký počet veřejně činných stoupenkyň a stoupenců. Sokolová však vyzdvihuje práci této malé skupiny osob a organizací a připisuje jim zásluhy za to, že se v 2. polovině 90. let objevily první náznaky posunu v postoji české veřejnosti vůči feminismu a, přestože jeho negativní konotace vymazány nebyly, přestal být natolik marginalizován.²⁰⁴ Spousta lidí, zejména žen, včetně političek a politiků, začala vnímat důležitost společenské diskuze o genderové problematice, akcentovat témata, kterým se feminismus de facto věnuje, avšak, jak uvádí a na příkladech ilustrují téměř všechny autorky textů, ze kterých v této kapitole vycházím, stále se zdráhala doslovně se ztotožnit s feminismem.²⁰⁵

V posledních dvou desetiletích se postavení feminismu v českém společensko-kulturním prostředí dále proměňuje, i když poměrně v pomalém tempu, směrem k lepšímu. Silvie Lauder citovala ve svém článku pro Respekt v z roku 2008 socioložku a genderovou teoretičku Hanu Havelkovou, která hovořila o „rozzrůstání feministické subkultury“, o kterém svědčí činnost feministických organizací či zájem o téma ze strany českých vysokoškolských studentek a studentů.²⁰⁶ Lauder také připomněla stále zvyšující se podíl studentek na českých vysokých školách, který již v době vzniku textu přesáhl ten mužský. Dle Kateřiny Kašparové, autorky článku v *Deníku N* z roku 2019, lze tento vývoj přičíst jednak vstupu do EU, respektive již dřívějším přístupovým jednáním, která diskuzi na feministická témata poprvé skutečně otevřela, a jednak již zmiňované neúnavné práci žen a

²⁰³ Lauder, „Nová vlna.“

²⁰⁴ Sokolová, „Současné trendy,“ 200.

²⁰⁵ Ibid.

Lauder, „Nová vlna.“

Jedličková, „Nevidět, neslyšet,“ 108.

²⁰⁶ Lauder, „Nová vlna.“

mužů, kteří měli odvahu jít proti antifeministickému mainstreamu.²⁰⁷

V první dekádě 21. století se vyskytlo několik událostí, které byly v kontextu zdejších debat o feminismu významné. Jednalo se například o protlačení zákazu sexuálního obtěžování do zákoníku práce, což opět vyvolalo vlnu nevole a zesměšňování u laické i odborné veřejnosti. Pro sexuální obtěžování byl navíc v té době vžit pojem „sexuální harašení“, který vznikl pravděpodobně záměrně špatným překladem anglického termínu *harassment* exilovým spisovatelem Otou Ulčem.²⁰⁸ Celá problematika tak byla na základě využívání této terminologie, jíž adaptovala i seriózní média a která evokovala něco komického a neškodného, zdiskreditována. V současné době se tento termín v seriózní diskuzi již nepoužívá.

Dalším milníkem vyhocených společenských nálad vztahujících se k feminismu bylo složité a protahované prosazení antidiskriminačního zákona v roce 2009, který ošetřuje mj. nerovné podmínky žen na pracovišti, a který nejprve vetoval exprezident Klaus, přestože se k jeho přijetí ČR zavázala právě při vstupu do EU.²⁰⁹ Jako poslední příklad bych ráda zmínila stanoviska několika tehdejších politických činitelů, které v daném období vystihují schematický a na předsudcích založený vztah k feminismu v nejvyšších politických sférách. Šlo buď o sexistická vyjádření politiků z ODS i ČSSD na adresu tehdejší ministryně školství Petry Buzkové poté, co si nechala zmenšit poprsí, či o odmítnutí feminismu jako „kontroverzního“ (Miroslava Němcová) a „příliš hysterického a emotivního“ (David Rath) směru.²¹⁰ Už tehdy (kdy byla např. zmiňovaná M. Němcová místopředsedkyní Poslanecké sněmovny) ale fungovala Rada vlády pro rovné příležitosti žen a mužů řešící agendu, která se dá označit za feministickou. Jak upozornila Lauder v již zmiňovaném článku z roku 2008, někteří politici a některé političky při dotazování na agendu prosazování rovných příležitostí či na ženy v politice v podstatě zastávají stanoviska feminismu, ale při jeho explicitním zmínění se mu brání (a jako příklad uvedla právě M. Němcovou).²¹¹ Ve spojitosti s výrokem Jaroslava Kubery o „neukojených feministkách, kterým *harassment* nehrozí“, jež pronesl v roce 2003 v souvislosti s projednáváním zařazení paragrafu o sexuálním obtěžování do zákoníku práce, vznikla

²⁰⁷ Kašparová, „Od přirození.“

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Lauder, „Nová vlna.“

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid.

dokonce petice, která žádala jeho omluvu.²¹²

Pozici feminismu v současném českém sociokulturním prostředí lze však hodnotit výrazně lépe než v prvních dvou dekáдах po pádu socialismu. Zejména v posledních několika letech feminismus částečně proniká do mainstreamové diskuze i seriózním způsobem. Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, jedná se o celosvětový trend, který souvisí s tím, že se nacházíme v éře digitálních médií, jež se vyznačují vysokou mírou interaktivity, interkonektivity a mají participativní charakter, díky čemuž se informace ve společnosti šíří mnohem expanzivněji. Vzrůstá tak senzitivita vůči dříve marginalizovaným idejím, myšlenkovým směrům a skupinám společnosti, které nyní mají mnohem lepší přístup do médií, a tudíž i do veřejného prostoru. České veřejné mínění je sice stále poznamenáno antifeminismem zrozeným v 90. letech, avšak hlas zastánců feministického smýšlení, či minimálně odpůrců onoho antifeministického “tábora”, je dle mého názoru v širší společenské debatě slyšitelnější. K feminismu už se nehlásí pouze několik málo osobností spíše z odborných sfér, jako tomu bylo dříve, a jeho společenská relevance roste. Dle Kašparové je to viditelné zejména na současném mediálním pokrytí feministických témat.²¹³ Podotýká také, že v rétorice politiků a političek se značně zredukoval výskyt antifeministických výroků.

3.2 Současný mediální obraz feministických témat v Česku

V současné době lze v českém prostředí identifikovat několik konkrétních mediálních titulů, které se feministické problematice systematicky věnují. Jedná se například o *Deník N*, *Týdeník Respekt*, online publikovaný *Deník Alarm*, *Rádio Wave* spadající pod veřejnoprávní *Český rozhlas* či časopis *Heroine* (vydávány v tištěné i digitální podobě). Uvedu nyní několik specifických příkladů. Jakub Zelenka z *Deníku N* a Apolena Rychlíková z *Alarmu* v minulém roce ve vzájemné spolupráci zpracovali rozsáhlou reportáž týkající se většího počtu obvinění bývalého poslance Dominika Feriho ze sexuálního obtěžování.²¹⁴ Série článků byla publikována oběma deníky, v rámci české veřejnosti značně rezonovala a vyústila až ve Feriho rezignaci na poslanecký mandát a vystoupení z parlamentní strany TOP 09. *Deník N* také v červenci 2020 publikoval

²¹² Kašparová, „Od přirození.“

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Jakub Zelenka a Apolena Rychlíková, „Chování Dominika Feriho je veřejné tajemství. Ženy popsaly traumatizující zkušenosti s mladým politikem,“ *Deník N*, 25. května 2021, <https://denikn.cz/633350/chovani-dominika-feriho-je-verejne-tajemstvi-zeny-popsaly-traumatizujici-zkusenosti-s-mladym-politikem/>.

rozsáhlejší text obsahující rozhovory se 35 českými ženami, mezi nimiž se vyskytovaly i známé političky, umělkyně, či novinářky, a ve kterých hovořily o svých zkušenostech se sexuálním obtěžováním.²¹⁵ Podtitulek proklamuje, že reportáž reflektuje skutečnost toho, že podle dostupných průzkumů zažila sexuální obtěžování většina českých žen. V rámci *Týdeníku Respekt* se feminismu a jeho agendě pravidelně věnuje jeho redaktorka Silvie Lauder. Zaměřuje se např. na problematiku interrupcí a snah o jejich omezování, sexuální obtěžování a tematiku konsentu v sexuální interakci, dále také na mapování činnosti tzv. anti-genderových hnutí v ČR i ve světě či na přístup politiků i političek k feministické agendě.²¹⁶ Časopis *Heroine* se pak profiluje jako výslovně zaměřený na ženskou perspektivu (jeho heslem je "Od žen pro ženy") a tematizuje záležitosti přímo spojené s agendou feminismu.²¹⁷

Důležité je, že všechna tato zmíněná média se opakovaně a komplexně zabývají tématy, která lze označit za feministická a genderová, a snaží se akcentovat i ženskou perspektivu na společenskou realitu. Jedná se však o fenomén relativně rozšířený až v současné době. Ze zjištění analýzy Dany Řeháčkové publikované v roce 2006 vyplynulo, že „zásadní roli v pokrývání proženských témat médií hraje individuální iniciativa novinářky“.²¹⁸ Jinými slovy, v dané době (tzn. v první dekádě 21. století) se dle Řeháčkové feminismu a ženské perspektivě v médiích dostávalo pouze tolik prostoru, kolik se mu ze svého vlastního popudu rozhodly věnovat jednotlivé novinářky (případně novináři, avšak Řeháčková svůj výzkum zaměřila na novinářky–ženy). Oslovené žurnalistky práci na proženských tématech popisovaly jako „libůstku“ či „bonbónek“.²¹⁹ Řeháčková poukazuje na fakt, že žádný komplexní zájem o problematiku iniciovaný z vedení redakcí tehdy neexistoval.

Existují samozřejmě výjimky. Osvaldová v rámci svého výzkumu zaměřeného na mediální obraz feminismu v letech 1990–2001 zmiňuje *Respekt*, který se záležitostem souvisejícím s feminismem a genderovou rovností věnuje kontinuálně již od roku 1992,

²¹⁵ „Promluvily jsme: Pětatřicet žen popisuje svou zkušenost se sexuálním obtěžováním,” *Deník N*, 17. července 2020, <https://denikn.cz/399571/promluvily-jsume-petatricet-zen-popisuje-svou-zkusenost-se-sexualnim-obtezovanim/>.

²¹⁶ Archiv článků Silvie Lauder, *Respekt*, navštíveno 16. května 2022, <https://www.respekt.cz/autori/silvie-lauder/clanky>.

²¹⁷ *Heroine* (domovská stránka), *Heroine*, navštíveno 16. května 2022, <https://www.heroine.cz/>.

²¹⁸ Dana Řeháčková, „‘Je to taková moje libůstka...’ aneb o prosazování proženských témat v médiích,” in *Mnohohlasem: Vydávání ženských prostorů po roce 1989*, eds. Hana Hašková, Alena Křížková a Marcela Linková (Praha: Sociologický ústav akademie věd ČR, 2006), 120.

²¹⁹ *Ibid.*

kdy nejprve uveřejnil Škvoreckého eseje a následně reakci Jiřiny Šiklové na tyto texty.²²⁰ Jako další příklad média soustavně pokrývajícího témata spojená s feminismem a genderem uvádí tato autorka internetové periodikum *Britské listy*. Konstatuje však, že nejčtenější denní tisk se feminismu v 90. letech věnoval pouze útržkovitě, nekontextuálně, v souvislosti s konkrétními událostmi na domácím a mezinárodním poli a oslovoval stále stejné respondenty (jak mezi odpůrci feminismu, tak jeho zastánci).²²¹

V kontrastu s výše zmíněným, nejčtenější a nejsledovanější média, ve kterých se reflexe ženské perspektivy až donedávna příliš neobjevovala, začala v současné době tyto záležitosti více uchopovat a působí v nich novináři a novinářky veřejně obhajující feministická témata. Kateřina Kašparová v této souvislosti zmiňuje například filmového kritika Kamila Filu působícího na serveru *Aktuálně.cz*, který o sobě mluví jako o feministovi, dále komentátora *Hospodářských novin* Petra Honzejka, který se mj. zastal kampaně #MeToo před jeho zarytými odpůrci, či feministický pořad „Branky, body, kokoti“ produkovaný online verzí bulvárního *Blesku pro ženy*.²²² Kamil Fila navíc v roce 2018 získal titul „Genderman“ a v roce 2020 na něj byl nominován právě i komentátor *HN* Petr Honzejk či Martin Veselovský z internetové televize *DVTV*. Toto ocenění udílí nezisková organizace Otevřená společnost mužům, kteří svou činností přispívají k bourání patriarchálních předpokladů a ke zvyšování genderové rovnosti.²²³

Z výše popsaného vývoje vyplývá, že pozice feminismu a s ním spojených témat se v českém společensko-kulturním prostředí od 90. let do současnosti proměnila, což lze pozorovat zejména v mediálním prostoru. V prvních letech po pádu socialismu bylo veřejné mínění společně s mediální scénou dominováno antifeministickou rétorikou, avšak v současné době pozorujeme trend spočívající v průniku perspektivy citlivější vůči feminismu (či minimálně genderové rovnosti) do širší společenské diskuze. Nelze však tvrdit, že antifeministický sentiment v českém prostředí přestal být prominentní. Stále se jedná o stanovisko, které zastává podstatná část zdejší společnosti. To bylo pozorovatelné například v rámci reakcí laické i odborné veřejnosti na mezinárodní hnutí #MeToo, bojující proti sexuálnímu obtěžování a zneužívání žen, či na otázku ratifikace tzv. Istanbulské úmluvy, která se týká implementace prevence a potírání násilí na ženách a

²²⁰ Osvaldová, *Česká média*, 64–5.

²²¹ *Ibid*, 70–2.

²²² Kašparová, „Od přirození.“

²²³ „Genderman,“ Otevřená společnost, navštíveno 16. května 2022, <https://www.otvrenaspolecnost.cz/genderman>.

domácího násilí obecně.²²⁴ Jako velmi aktuální příklad přetrvávajících negativních konotací feminismu v Česku lze uvést výrok vedoucí Úřadu vlády Jany Kotalíkové z letošního dubna, která na svém Twitteru informovala o odborné debatě na téma zastoupení žen na vedoucích postech firem, přičemž uvedla, že „diskuze o rovnosti žen a mužů se dá vést věcně, racionálně, bez emocí, bez aktivismu a sklonů k feminismu”.²²⁵

Osvaldová označila v roce 2004 v kontextu vztahu české veřejnosti k feminismu, který je do značné míry determinován jeho mediálním obrazem, za problematickou taky skutečnost, že na nejvyšších vedoucích pozicích v mediálních organizacích téměř zcela chybí ženy, ženská perspektiva je tudíž redukována a ženy nemají rovnou příležitost utvářet veřejný diskurz.²²⁶ Jak vyplývá z rešerše publikované v březnu 2022 časopisem *Heroine*, situace se příliš nezměnila ani skoro o 20 let později; kupříkladu mezi šéfredaktory šesti nejčtenějších deníků nefiguruje ani jedna žena, v nejnavštěvovanějších deseti online zpravodajských serverech nalezneme na šéfredaktorském postu pouze jednu ženu a v nejvyšším vedení České televize působí jedna žena a 16 mužů.²²⁷

²²⁴ Kašparová, „Od přirození.“

²²⁵ Silvie Lauder, „Hlavně bez sklonů k feminismu,“ *Respekt*, 27. dubna 2022, <https://www.respekt.cz/komentare/hlavne-bez-sklonu-k-feminismu>.

²²⁶ Osvaldová, *Česká média*, 93—6.

²²⁷ Šárka Homfray a Jitka Adamčíková, „Českým médiím vládnou muži. Mediální výzkum pro Heroine,“ *Heroine*, 14. března 2022, <https://www.heroine.cz/zena-a-svet/7647-ceskym-mediim-vladnou-muzi-medialni-vyzkum-pro-heroine>.

4 Populární kultura v kontextu feminismu a genderu

Tato kapitola, jež představuje poslední úsek teoretické části této diplomové práce, je zaměřena na usouvztažnění feminismu s konceptem populární kultury z důvodu toho, že se jedná o úzce propojené problematiky. Feministická a genderová analýza mají v mediálních studiích, a tedy i ve výzkumu populární kultury, silnou tradici. Vzhledem k tomu, že výzkum této diplomové práce je založen na analýze publika (neboli recepční analýze) a vychází z tezí kulturního přístupu, pozornost bude věnována převážně feministické analýze populární kultury čerpající z kulturní výzkumné tradice (tj. feministické recepční analýze).

Text je rozdělen do tří podkapitol. V první z nich, jež je jádrem celé kapitoly, se věnuji populární kultuře v kontextu zmiňovaných feministických vědeckých přístupů. Pasáž je koncipována jako snaha o postihnutí základních východisek feministické analýzy populární kultury a zejména pak feministické recepční analýzy, shrnutí některých starších, avšak zásadních výzkumů reprezentujících tento výzkumný směr, a výklad jeho proměny od 80. let (jež lze označit jako počátek rozvoje feministického výzkumu v mediálních studiích) do současnosti. V druhé podkapitole se zabývám aktuálním trendem šíření feministických motivů v popkulturním prostředí, jež mj. reprezentuje právě seriál *Příběh služebnice*. Jemu konkrétně se věnuji ve třetí podkapitole, přičemž nejprve charakterizuji jeho námět, prostředí, do kterého je děj zasazen, a jeho protagonistku. V souvislosti s výše zmíněnou skutečností toho, že *Příběh služebnice* je dílem populární kultury s otevřeně feministickým motivem, popisují, v čem jeho feministická tematika konkrétně spočívá, a krátce objasňuji, jakým způsobem veřejně rezonovala.

4.1 Feministická analýza populární kultury se zaměřením na kulturní paradigma

Feministická analýza médií zrcadlí obecný historický vývoj feminismu, ve svých počátcích se proto zakládala zejména na požadavku rovnoprávnosti, z jehož hlediska hodnotila obsah mediálních sdělení a mediální sféru celkově, a vyvinula se až k potřebě dekonstrukce (tzn. rozboru a snahy o odstraňování) patriarchálně determinovaných společenských konceptů, pojmů, institucí a uspořádání. Feministická mediální studia se tak zaměřují na

patriarchálně podmíněné struktury a symboliky v oblasti médií.²²⁸ Vzhledem k již zmiňované existenci několika vzájemně odlišných feminismů je však nutné zmínit, že rozlišujeme vícero feministických přístupů k mediálním studiím (potažmo sociálním vědám obecně). Jak upozorňuje John Storey, jejich oblast zájmu a metoda tak závisejí na tom, zda se jedná o feminismus radikální, marxistický či liberální.²²⁹

Populární kultura tvoří podstatnou část výzkumného zájmu sociálněvědního oboru mediálních studií, přičemž, jak jsem již nastínila, je pro tuto výzkumnou oblast typický značný vliv feministických přístupů. Storey podotýká, že populární kultura je podstatným předmětem feministické analýzy, a to z toho důvodu, že kulturní politiky jsou neoddelitelně spjaté s tvorbou významů v rámci lidské společnosti, a tím pádem je jejich zkoumání podstatné pro hlubší společenskou analýzu a pro tvorbu politické agendy.²³⁰ Liesbet van Zoonen konstatuje, že reprezentace žen v mediálních textech byla vždy předmětem feministické kritické analýzy; feministické skupiny amerického ženského hnutí se často vymezovaly např. vůči sexistickému zobrazení žen či ignoraci ženských témat v médiích.²³¹ Za jeden z prvních významných počinů této kritiky Zoonen označuje již zmiňovanou knihu *Feminine Mystique* (1963), kde Betty Friedan obvinila média (zejména pak tehdejší časopisy pro ženy) z šíření stereotypního ideálu „šťastné hospodyňky“, kterým rámcovала aspirace „správné“ ženy, čímž dle Friedan docházelo ke vzniku nejistot, frustrací a strachů v ženské části populace.²³²

Nicméně, jak již bylo v této diplomové práci podrobně vysvětleno, od druhé poloviny 60. let se začalo rozvíjet kulturní vědecké paradigma, v jehož rámci nebyla mediální sféra (potažmo populární kultura) vnímána výhradně jako jeden z prostředků systémového útlaku, ale i jako prostor, ve kterém mohou být dominantní ideologie a významy s nimi spjaté zpochybňovány a narušovány. Jak podotýká Storey, kulturní přístup se diferencioval i ve feministické analýze médií a populární kultury.²³³ Jeho zastánci vycházejí z teze, že populární kultura představuje zdroj zábavy a informací pro naprostou většinu společnosti a není proto žádoucí jí zavrhnout, naopak je třeba podrobit zkoumání její možnosti a najít způsoby, jak do lidských prožitků z ní vznikajících zapojit

²²⁸ Osvaldová, *Česká média*, 46.

²²⁹ John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (Harlow, England: Pearson Longman, 2009), 135.

²³⁰ *Ibid.*, 136.

²³¹ Zoonen, *Feminist Media*, 11.

²³² *Ibid.*

²³³ Storey, *Cultural Theory*, 136—7.

feministické významy. Vzhledem k tomu, že má práce se zabývá analýzou publika a teoreticky stojí na kulturním paradigmatu, v následujících odstavcích představím některé zásadní tituly feministického recepčního (neboli auditoriálního) výzkumu populární kultury a objasním jeho současnou podobu. Zoonen navíc poukazuje na to, že kulturní paradigma se v rámci feministické a genderové mediální (potažmo popkulturní) analýzy stalo převládajícím, jelikož jeho zaměření na publikum, teoretické východisko aktivní divácké konstrukce významů a komplexní chápání genderu v kulturních textech jako uskupení proměnlivých, prolínajících se a někdy velmi nesourodých kulturních charakteristik a modelů umožňuje lépe porozumět vztahu médií a genderově stratifikované lidské společnosti.²³⁴ Stejně tak další holandská mediální teoretička Joke Hermes považuje kulturní tradici soustředící se na auditoriální kvalitativní výzkum za nejvýraznější proud feministického působení v mediálních studiích.²³⁵

Lana F. Rakow ve svém článku z roku 1986 nazvaném „Feminist approaches to popular culture: giving patriarchy its due“ hovoří o důležitosti rozborů populární kultury za využití feministické analýzy (tzn. analýzy teoreticky vycházející z feministických tezí). Z jejího pohledu jedná o oblast tradičně dominovanou muži, ze které byly ženy jako aktérky téměř vyloučeny, jsou (samozřejmě s výjimkami) primárně jejím objektem, a mají tak v této problematice perspektivu velmi odlišnou od té mužské.²³⁶ Feministický výzkum populární kultury považuje za společensky důležitou a žádoucí agendu. Je však nutné upozornit na fakt, že článek vznikl v době, kdy byla feministická analýza populární kultury teprve ve svých počátcích. Rakow se tak vymezovala vůči tehdejší podobě odborných debat o populární kultuře, kterou považovala za problematickou ze dvou důvodů: jednak proto, že mezi jejími účastníky nebyly téměř žádné ženy, a jednak proto, že analýza společenské moci, která je podstatou diskuzí o populární kultuře, se téměř nedotýkala patriarchálního charakteru společnosti.²³⁷

Cílem článku Rakow je upozornit na potřebnost zohlednění feministické perspektivy v rámci akademické debaty o populární kultuře a přináší v něm proto přehled několika

²³⁴ Zoonen, *Feminist Media Studies*, 5—7.

²³⁵ Joke O. K. E. Hermes, “Rediscovering Twentieth-Century Feminist Audience Research,” in *The Routledge Companion to Media and Gender*, eds. Cindy Carter, Lisa McLaughlin a Linda Steiner (New York: Routledge, 2014), 61.

²³⁶ Lana F. Rakow, „Feminist approaches to popular culture: giving patriarchy its due,“ in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, ed. John Storey (Harlow, England: Pearson Education Limited, 2006), 199—201.

²³⁷ *Ibid.*, 200.

vzniklých feministických studií této problematiky, kterým by se dle jejího názoru mělo dostat více pozornosti. Přesto, že tyto výzkumy zaujímají rozmanité postoje k analýze populární kultury, sdílí však, jak Rakow upozorňuje, dva základní předpoklady.²³⁸ Prvním z nich je teze, že ženy mají k populární kultuře odlišný vztah než muži, a to z důvodu, že v případě určitých produktů populární kultury představují její ústřední konzumentky (zatímco podobné formáty výhradně pro muže nevznikají), a také, že jsou hlavním objektem produktů populární kultury jak pro ženy, tak pro muže. Druhý předpoklad spočívá v tom, že porozumění populárně-kulturnímu pojetí žen a patriarchální společnosti je důležité pro možnost změny ustavených společenských vztahů a rolí, ve kterých ženy mnohdy nejsou zcela svobodné v otázce vlastní identity. Tato východiska jsou pro výzkum populární kultury v kontextu genderu a feminismu zásadní a obecně platná, bez ohledu na to, zda vycházejí z kulturních studií, či z jiného teoretického přístupu. Rakow svůj text uzavírá podotknutím, že feministická kulturní analýza neznamena pouhé kritické zhodnocení určitého kulturního produktu z hlediska toho, zda je či není sexistický, ale především zkoumání role populární kultury v patriarchální společnosti, jehož cílem je komplexní rozbor společnosti a tvorba politické agendy.²³⁹

Další ze studií zakládajících se na akcentování populární kultury jako důležité sféry feministického zkoumání reprezentuje výzkum Christine Gledhill „Pleasurable Negotiations“ z roku 1988.²⁴⁰ Tato autorka už se specificky zabývá feministickou analýzou populární kultury vycházející z kulturních studií, zdůrazňuje tedy sociokulturní podmíněnost (a tudíž i značnou rozmanitost) způsobů čtení a tvorby významů obsažených v kulturních textech. Výzkum je příkladem poměrně výrazného proudu feministické kulturní analýzy, který se zaměřuje na produkty populární kultury určené primárně ženám – např. ženská klasická i soudobá literatura či melodramatické filmové a televizní žánry, včetně specifického žánru telenovely (v anglické terminologii tzv. *soap opera*).²⁴¹ Jako souborný název lze použít termín ženská fikce. Zde je možné shledat spojitost se zmíněným tvrzením Rakow, že ženy mají k populární kultuře specifický vztah, jelikož, na rozdíl od případu mužů, existují kulturní formáty zamýšleny výhradně pro ženské publikum. Z toho důvodu jsou tyto formáty z feministického hlediska hodny speciální

²³⁸ Rakow, „Feminist approaches“, 202.

²³⁹ Ibid, 212.

²⁴⁰ Christine Gledhill, „Pleasurable Negotiations“, in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, ed. John Storey (Harlow, England: Pearson Education Limited, 2006), 111–23.

²⁴¹ Ibid, 111.

pozornosti. Účelem těchto výzkumů je dle Gledhill objasnit význam ženské fikce pro její ženské publikum a potažmo zpochybnit muži utvořená kritéria kulturní hodnoty, která tyto žánry zavrhuje jako brak.²⁴²

Kulturní přístup Christine Gledhill stojí do jisté míry v opozici vůči první vlně psychoanalytické filmové kritiky (*cine-psychoanalysis*)²⁴³, která představuje další ze směrů feministické analýzy médií a odmítá mainstreamovou filmovou produkci jakožto patriarchální a buržoazní, vyznačuje se tak pesimistickým pojetím populární kultury.²⁴⁴ Autorka zastává kulturní perspektivu, která se zakládá na výzkumné relevanci produktů populární, tedy „běžné“ kultury vzhledem k argumentu, že požitky vznikající z jejich konzumování se podílejí na tvorbě každodenní žité zkušenosti a hrají tak zásadní roli v životech specificky sociokulturně situovaných publik.

Stěžejním pojmem textu Gledhill je tzv. „kulturní negociace“, což vysvětluje jako proces „souboje“ o význam určitého kulturního textu, který v něm není inherentně obsažen a poté pasivně absorbován, ale utváří se až v procesu jeho čtení (recepce) v rámci kolize mezi konkurenčními referenčními rámci a zkušenostmi.²⁴⁵ Jednoduché „vlození“ významů dominantních ideologií do kulturních produktů tak dle Gledhill nefunguje, jelikož význam se tvoří až v při kontaktu textu s publikem a je konstantně podrobován „vyjednávání“, oné kulturní negociaci.

Autorka podotýká, že předmětem tohoto „vyjednávání“ je tak právě i kulturní vyobrazení ženy, respektive genderu jako takového, což bylo ještě umocněno aktivitou feministického hnutí.²⁴⁶ Popkulturní (např. filmovou či televizní) postavu ženy Gledhill charakterizuje jako mocný a ambivalentní patriarchální symbol, avšak upozorňuje, že její význam nelze redukovat pouze na tuto funkci – ženské popkulturní postavy jsou podle ní i prostorem vzájemně sdíleného ženského diskurzu vznikajícího ze specifických sociokulturních zkušeností žen, uvnitř kterého dochází ke zmiňovanému vyjednávání o

²⁴² Gledhill, „Pleasurable“, 111.

²⁴³ Psychoanalytická filmová teorie (*cine-psychoanalysis* nebo *psychoanalytic film theory*) se zabývá zkoumáním toho, jak podvědomí ovlivňuje recepci filmového děje, a jakým způsobem film spouští v divákovi odehrávající se podvědomé procesy, které vedou ke vzniku požitku z jeho sledování. Tento přístup je silně ovlivněn jednak konceptem psychoanalýzy (jehož průkopníky jsou S. Freud a J. Lacan), a jednak marxistickou teorií. Lze v rámci něj rozlišit dvě vlny. První z nich, jenž se zformovala na přelomu 60. a 70. let 20. století, se zaměřovala na formální kritiku role filmu a kinematografie v šíření významů dominantních ideologií. Druhá vlna, vzniklá na přelomu 80. a 90. let, přesunula pozornost k výzkumu toho, jak vztah mezi filmem a psychologickým traumatem narušuje dominantní ideologické rámce.

²⁴⁴ Gledhill, „Pleasurable“, 111.

²⁴⁵ Ibid, 114.

²⁴⁶ Ibid, 121.

patriarchální dominanci až do míry jejího zpochybňování a odporu vůči ní. Dochází tedy ke střetu mezi patriarchální a feministickou symbolikou ženské popkulturní postavy a ženská fikce, která je mainstreamovou kulturní kritikou považována za brak a feministickými přístupy nečerpajícími z kulturní výzkumné tradice za nástroj patriarchátu, tak dle Gledhill disponuje jistým feministickým potenciálem.

Jakcie Stacey ve svém výzkumu s titulem „Star Gazing: Hollywood and Female Spectatorship“ z roku 1994 vychází z totožných předpokladů jako studie Christine Gledhill, zakládá ho na tezíh kulturních studií, rovněž akcentuje odlišnost tohoto přístupu od pesimistického postoje psychoanalytické filmové teorie a srovnává tato dvě feministická pojetí analýzy populární kultury jako dvě odlišná paradigmatata.²⁴⁷ Do výčtu rozdílů mezi nimi řadí autorka kromě již zmiňovaného optimistického versus pesimistického pojetí populární kultury také využití etnografických metod kulturním přístupem oproti metodě textuální analýzy, jenž využívají psychoanalytická filmová teorie, aktivní versus pasivní publikum a zaměření na reálné „fyzické“ publikum, které je vždy zařazeno do určitého společensko-kulturního kontextu, oproti vnímání publika pouze ve sféře daného kulturního textu.

Výzkumný vzorek Stacey výzkumu tvořila skupina asi 60 britských bělošských žen převážně z pracující třídy, které pravidelně navštěvovaly kino ve 40. a 50. letech 20. století.²⁴⁸ Z autorčiny analýzy vyplynuly tři koncepty, které charakterizovaly, z jakých důvodů ženy kino navštěvovaly a jakým způsobem filmy zpracovávaly – eskapismus (*escapism*), identifikace (*identification*) a spotřeba (*consumption*). Stacey argumentuje (v podobném duchu jako Gledhill), že tehdejší hollywoodský film a vyobrazení genderových rolí v něm nelze vnímat pouze jako nástroj patriarchální společnosti, prostřednictvím jehož obliby se ženy stávají spoluviníky svého vlastního útlaku a podrobují se dominanci a kontrole, ale i jako prostor, ve kterém se odehrává již zmiňovaná negociace o kulturních významech.²⁴⁹ Naopak, z autorčiných zjištění vyplývá, že ženy dokážou hollywoodský film (tedy produkt populární kultury) využít způsobem, který feministickému smýšlení nijak neodporuje – jako únik před restrikcemi a těžkostmi života ve válečné a poválečné Británii (eskapismus), ženské protagonistky v podobě krásných a obdivovaných žen, jež na první pohled reprezentují ideál ženy dle požadavků patriarchální

²⁴⁷ Storey, *Cultural Theory*, 137—8.

²⁴⁸ *Ibid*, 137.

²⁴⁹ *Ibid*, 139.

společnosti, jako zdroj fantazií o moci, kontrole a sebevědomí (identifikace), a jako prostředek k „vyjednávání“ o dominantních významech, v kontrastu s pesimistickým přesvědčením, že konzumace je vždy pevně propojena s vykořisťováním a podlehnutím dominantním mocenským strukturám (spotřeba).²⁵⁰

Tento přehled feministických analýz vycházejících z kulturního přístupu k populární kultuře bych ráda zakončila představením velmi vlivné studie *Reading the Romance* od americké literární kritičky Janice A. Radway, prvně vydané v roce 1984.²⁵¹ Jde o značně obsáhlý a podrobný výzkum čtení jakožto aktu, jehož cílem je objasnit kulturní význam romantického literárního díla z feministické perspektivy. Stejně jako Gledhill a Stacey se tak zaměřuje na ženskou fikci, tedy produkt populární kultury určen hlavně ženskému publiku. Práce je koncipována jako etnografická studie, jejíž výzkumný vzorek tvoří skupina 42 bělošských žen, příslušnic střední třídy, žijících na předměstí Smithton na americkém Středozápadě. Toto uskupení nebylo zcela uměle vytvořeno, všechny ženy jakožto oddané čtenářky romantického literárního žánru pravidelně navštěvovaly knihkupectví, ve kterém pracovala žena jménem Dorothy Evans, jež sama byla fanynkou tohoto žánru, publikovala bulletin, na pravidelné bázi interagovala se svými zákazníky a stála dá se říct v čele této fanouškovské komunity, která utvořila předmětnou skupinu. Výzkum probíhal prostřednictvím několika metod, konkrétně skupinových diskuzí, dotazníkového šetření, osobních rozhovorů s některými z čtenářek a observace činnosti Dorothy Evans v jejím pracovním prostředí.

Radway se ve své analýze, stejně jako autorky předchozích dvou zmíněných studií, zaměřuje na publikum, nikoliv na text. Je tedy zastánkyní kulturního přístupu k výzkumu populární kultury a obhajuje stanovisko, že akt čtení literárního díla, respektive jakéhokoliv kulturního textu, jenž je vždy ovlivněn sociokulturním zakořeněním jednotlivce, skýtá prostor o vyjednávání o významech, které tak nemohou být „vepsané“ a recipované vždy stejně. Radway se však v ohledu sémiotické moci publika vyjadřuje zdrženlivěji než Gledhill, Stacey či její mnozí kolegové z řad teoretiků kulturních studií. To ale sama otevřeně konstatuje. Rozlišuje mezi aktem čtení a narativní strukturou kulturního textu, přičemž podotýká, že zkoumání těchto dvou rovin může vést

²⁵⁰ Storey, *Cultural Theory*, 139—40.

²⁵¹ Janice Radway, *Reading the Romance: women, patriarchy, and popular literature* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991).

z rozporuplným závěrům.²⁵² Akt čtení dle jejího názoru může být opozičního charakteru, už jen z důvodu, že umožňuje ženě na chvíli opustit společenskou roli, ve které často popírá vlastní identitu. Narativy romantického literárního žánru se však Radway jeví jako reprodukce patriarchálního uspořádání a jeho sociální praxe. Upozorňuje ale, že ženy se neuchylují ke čtení tohoto literárního formátu proto, že by jim tento systém zcela vyhovoval. Radway konstatuje, že „akt čtení romancí může být z hlediska čtenářek, jejichž hodnotový systém je založen na danosti heterosexuality a monogamního manželství, vnímán jako forma mírného protestu a touhy po ‚lepšímu světu‘ vynucená selháním těchto institucí, jež nejsou schopné uspokojit emoční potřeby žen“, a že tak jde o jakýsi únik z neuspokojivé reality a „deklaraci nezávislosti“.²⁵³ V této souvislosti je vhodné podotknout, že Radway studie je opravdu hloubková a zachází až do psychoanalytické roviny.

Nicméně, autorka zdůrazňuje, že pro plné pochopení kulturního významu čtení žánru „červené knihovny“ je třeba vzít v potaz obě hlediska, tj. jak akt čtení, tak literární narativy, ve vzájemné souvislosti, i když se jedná o vztah velmi komplexní povahy. Janice Radway sice nespátřuje opoziční potenciál přímo v narativech kulturních textů, ale zato v aktu jejich čtení ano – formu opozice a rezistence vůči represivním dominantním ideologiím (tedy i patriarchátu), i když limitovanou, shledává v procesu selekce, interpretace apod. a poukazuje na důležitost této distinkce.²⁵⁴

V této podkapitole jsem se dosud zabývala počátky feministické a genderové analýzy populární kultury se zaměřením na kulturní přístup a konkrétními studii na toto téma vzniklými v 80. a 90. letech minulého století. Současná popkulturní krajina, které se týká výzkumná část této diplomové práce, je bezpochyby zásadně odlišná od doby, kdy tyto analýzy vznikly. Jejich výklad však považuji za nutný jednak proto, že se jedná o zásadní díla vypovídající o základních principech a tezí feministických přístupů k výzkumu populární kultury, a jednak proto, že z mého pohledu i díky nim byl nastolen nový trend, který ovlivňuje dnešní podobu populární kultury a její vztah k feministickým myšlenkám. Výzkumy vznikly v době značné aktivity feministického hnutí, byly jeho součástí a podílely se na nastolení feministického diskurzu, který nevyhnutelně ovlivnil i to, jak ženy vnímají populární kulturní formáty. Slovy Christine Gledhill tak v rámci střetu produktů

²⁵² Radway, *Reading*, 209—10.

²⁵³ *Ibid*, 213.

²⁵⁴ *Ibid*, 221—2.

populární kultury s tímto feministickým (či genderovým) diskurzem došlo ke značnému zintenzivnění „vyjednávání“ o roli ženy v produktech populární kultury, která najednou sloužila i jako zdroj ženského a genderového diskurzu, a ne pouze jako patriarchální symbol.²⁵⁵ Výzkumy Radway, Gledhill, Stacey a dalších byly provedeny v době, kdy se populární kultura otevřeně k myšlenkám feminismu nehlásila a tyto autorky se snažily zjistit, zda v ní její publikum dokáže shledat určité opoziční významy a zpochybnit či alespoň přemýšlet o společenském uspořádání, ve kterém žije (což se jim do jisté míry potvrdilo). Od té doby ale došlo ke značné proměně popkulturního prostředí, dle mého názoru i zásluhou feministické a genderové mediální analýzy, a v současnosti vznikají popkulturní produkty a formáty, jež obsahují zjevné feministické motivy. Tomuto fenoménu se věnuji v následující podkapitole a jeho příkladem je právě seriál *Příběh služebnice*.

Jak jsem již v předchozím odstavci nastínila, společně s proměnami současného popkulturního prostředí, ve kterých hrají hlavní roli digitální média a rozvoj participativní konvergentní mediální kultury (charakterizované v první kapitole teoretické části), došlo logicky ke změnám i v rámci oboru feministické a genderové analýzy mediálních publik. Andre Cavalcante, Andrea Press a Katherine Sender podotýkají, že v důsledku éry digitálních médií a mediální konvergence, ve které se publika i mediální obsahy konstantně pohybují napříč různými mediálními platformami, v níž se rozmělnila hranice mezi rolí producenta a příjemce, a kdy se mediální prostor stal integrální součástí každodenní lidské reality, se zcela rozpadla dichotomie mezi „soukromým“ a „veřejným“ a do jisté míry i mezi „mužským“ a „ženským“.²⁵⁶ Podotýkají, že v době počátků feministické (a genderové) auditoriální analýzy byly tyto sféry značně odděleny, což ilustrují poukázáním na tehdejší výzkumný zájem o primárně ženám určené žánry, jako je romantická literatura či telenovely.²⁵⁷ Jinými slovy, autoři konstatují, že prostředí médií a populární kultury a tím i každodenní reality bylo v době počátků feministických studií publik v 80. letech 20. století značně genderově separované a interakce s popkulturními obsahy se o mnoho méně přelévala do veřejné sféry. Z toho důvodu se tak zástupkyně a zástupci tehdejší feministické recepční analýzy často zaměřovali na tyto ženské formáty a jejich

²⁵⁵ Gledhill, „Pleasurable“, 121.

²⁵⁶ Andre Cavalcante, Andrea Press and Katherine Sender, „Feminist reception studies in a post-audience age: returning to audiences and everyday life,“ *Feminist Media Studies* 17, no. 1 (2017): 1–5, <http://dx.doi.org/10.1080/14680777.2017.1261822>.

²⁵⁷ *Ibid*, 1–3.

společenský význam, jenž byl však zkoumán zejména prostřednictvím jejich divácké reflexe v intimní soukromé sféře. Jako příklad tohoto fenoménu uvádějí autoři textu studii *Reading the Romance* od Janice Radway (1984), jež jsem již výše charakterizovala.²⁵⁸

Cavalcante, Press a Sender se však domnívají, že, ač je mediální spotřeba stále do jisté míry genderově podmíněna, v mediálním prostředí už nelze uplatňovat jednoduché kategorie veřejného/soukromého a mužského/ženského, a poukazují na skutečnost, že veřejná sféra byla značně pozměněna novými médii, která do mediálních prožitků uživatelů všech genderových identit zanesla nepřetržitý tok vzájemně se prolínajících soukromých a veřejných záležitostí.²⁵⁹ Jako ústřední oblast výzkumného zájmu současné genderové a feministické recepční analýzy tak označují problematiku toho, jak tyto nové mediální formy, jež daly za vznik novým způsobům aktivity a reflexivity publik, posilují, zpochybňují či transformují genderově stratifikované vztahy (autoři používají pojem *gendered relationships*) v lidské společnosti.²⁶⁰

V rámci současné feministické recepční analýzy se tak objevuje několik nových trendů. Cavalcante, Press a Sender zmiňují revizi původních kvalitativních metod feministické analýzy publik, které bylo nutné přizpůsobit všudypřítomnosti platform digitálních médií, jejich globálnímu šíření a mnohostranné distribuci obsahů.²⁶¹ Hovoří také o nových etických problémech výzkumu spojených se soukromím či informovaným souhlasem v online prostředí. Další z nových tendencí představuje důraz na intersekcionalitu (tzn. vzájemný vztah kategorií genderu a postavení žen s dalšími kritérii jako je rasa, ekonomická třída, etnicita, věk aj.) a výzkum zaměřený na LGBTQ+ komunitu.²⁶² Jeden z nejdůležitějších nových prvků však plyne z již zmíněného prolínání veřejné a soukromé sféry. Častým výzkumným tématem současných feministických výzkumů publik je propojenost využití médií a popkulturních produktů s aktivitou politického rázu (např. aktivismem v online i offline prostředí, politickou agendou atd.).²⁶³ Sofie Van Bauwel a Tonny Krijnen poukazují na fakt, že vzniká mnoho analýz zabývajících se vyobrazením feminismu (ať už pozitivním, či negativním) či genderu

²⁵⁸ Cavalcante, Press and Sender, „Feminist reception“, 2.

²⁵⁹ Ibid, 5.

²⁶⁰ Ibid, 6—10.

²⁶¹ Ibid, 6.

²⁶² Ibid, 8.

²⁶³ Sofie Van Bauwel and Tonny Krijnen, „Contemporary Research on Gender and Media: It’s All Political,“ *Media and Communication* 9, no.2 (2021): 2, <https://doi.org/10.17645/mac.v9i2.3997>.

v mediálních a popkulturních textech ve vztahu k jeho politickým implikacím.²⁶⁴ Nicolangelo Becce v této souvislosti konstatuje, že transmediální produkty²⁶⁵, typické pro digitální éru a konvergentní mediální (kulturní) prostředí, mají zvláštní sociální a potažmo politický potenciál, přičemž jako příklad transmediálního fenoménu uvádí právě *Příběh služebnice*.²⁶⁶ Becce charakterizuje jeho poselství jako feministické a antipatriarchální a zmiňuje využití symboliky *Příběhu služebnice* v sociálních hnutích a politických protestech. Na tento konkrétní jev ostatně upozorňuji již v podkapitole 1.2.

Určitá část současné feministické a genderové analýzy publik se soustředí na výzkum související s relativně novou tendencí, již ztělesňuje výskyt feministické a genderové perspektivy v mainstreamovém popkulturním prostředí. Tento fenomén je, jak jsem uý nastínila, mj. důsledkem již popsanych proměn plynoucích z digitální éry a expanze participativní mediální kultury a specificky ho popisují v následující podkapitole. Např. Robyn S. Swink se ve své studii „Lemony Liz and likable Leslie: audience understandings of feminism, comedy, and gender in women-led television comedies“ zabývá diváckými intepretacemi 4 vybraných seriálů, které určitým způsobem interagují s feministickou tématikou (např. *Girls* a *The Mindy Project*) a zkoumá, jakým způsobem divačky a diváci reflektují (či nereflektují) roli feminismu v těchto titulech.²⁶⁷ Další příklad tohoto směru reprezentuje text Akane Kanai s názvem „Between the perfect and the problematic: everyday femininities, popular feminism, and the negotiation of intersectionality“, v němž prostřednictvím rozhovorů s respondentkami identifikujícími se jako feministky, které ve svém feministickém smýšlení vycházejí primárně z produktů digitální kultury začleňující feministické prvky, analyzuje cíle a také pozitivní i negativní aspekty současného popkulturního feministického diskurzu.²⁶⁸

²⁶⁴ Bauwel and Krijnen, „Contemporary Research“, 2.

²⁶⁵ Transmedialita představuje označení fenoménu existence určitého mediálního obsahu, který není spjatý s jedním konkrétním médiem a vyskytuje se v rámci více různých mediálních platform. U transmediálního fenoménu není relevantní, z jaké mediální platformy vzešel, případně není možné to určit.

²⁶⁶ Nicolangelo Becce, „Where Does the Gileadverse Go? Adaptation and Transmediality in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale*,“ *Iperstoria* no. 16 (2020): 126, <https://iperstoria.it/article/view/916/901>.

²⁶⁷ Robyn Stacia Swink, „Lemony Liz and likable Leslie: audience understandings of feminism, comedy, and gender in women-led television comedies,“ *Feminist Media Studies* 17, no. 1 (2017), 14–28, <http://dx.doi.org/10.1080/14680777.2017.1261832>.

²⁶⁸ Akane Kanai, „Between the perfect and the problematic: everyday femininities, popular feminism, and the negotiation of intersectionality,“ *Cultural Studies* 34, no. 1 (2019): 1–24, <https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1559869>.

4.2 *Female-centric TV* jako současný fenomén ve vztahu populární kultury a feminismu

V současné době lze ve vzájemném vztahu populární kultury a feminismu pozorovat poměrně nový trend. Mnoho autorek, jako již zmíněné Boyle, Kanai či také Jessica Ford hovoří o průniku feministického a genderového diskurzu do populární – mainstreamové – kultury.²⁶⁹ Tento jev úzce souvisí s érou digitálních médií, Webu 2.0 a rozvojem participativní mediální kultury, jež umožňují mnohem snadnější expanzi feministických myšlenek, a dá se považovat za symptom již zmiňované čtvrté vlny feminismu. Jevo mainstreamizace feminismu v populární kultuře v této podkapitole rozebírám primárně v kontextu televizních seriálů – tento trend je totiž v televizním prostředí obzvláště výrazný a seriál *Příběh služebnice* je jeho příkladem.

Fenoménem vstupu feminismu do mainstreamové televizní produkce se zabývá např. článek Ju Oak Kim publikovaný v akademickém periodiku *Feminist Media Studies*.²⁷⁰ Kim v jeho teoretické části píše o „vzestupu na ženy zaměřených televizních seriálů v *post-network* éře televize“ a podotýká, že tento fenomén se nyní stal častým předmětem akademické debaty mediálních teoretiků a teoretiček.²⁷¹ Označuje ho termínem *female-centric television*, který definuje jako interakci feministického diskurzu s televizním prostředím, jež se projevuje zaměřením na ženskou zkušenost a perspektivu.²⁷² Autorka konstatuje, že na tomto trendu mají velký podíl herečky a tvůrkyně, které si uvědomily nutnost vyobrazení své zkušenosti v zájmu překonání muži dominovaných struktur televizní produkce. V rámci odborné diskuze vyzpozovala opakované poukazování na revoluční roli streamovacích platforem v čele s Netflixem, které „naprosto proměnily tradiční praxi gatekeepingu v mediální produkci“, a které tematicky i personálně poskytují velký prostor zástupcům marginalizovaných skupin (např. etnickým minoritám či starším

²⁶⁹ Boyle, „They Should Have Never.“

Kanai, „Between the perfect“, 1–2.

Jessica Ford, „Women’s indie television: the intimate feminism of women-centric dramedies,“ *Feminist Media Studies* 19, no. 7 (2019): 1–2, <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1667060>.

²⁷⁰ Ju Oak Kim, „Intersectionality in quality feminist television: rethinking women’s solidarity in *The Handmaid’s Tale* and *Big Little Lies*,“ *Feminist Media Studies* (2021): 1–15, <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1891447>.

²⁷¹ Ibid, 3.

Post-network éra neboli *post-broadcast* éra je koncept označující novou fázi vývoje TV, která začala zhruba v polovině 80. let a došlo v ní k fragmentaci televize, do té doby dominované tzv. Velkou trojkou (NBC, CBC a ABC), na mnoho rozmanitých TV stanic, jež nabízely mnohem větší programovou diverzitu a svobodnější způsob užívání televize jako média.

²⁷² Kim, „Intersectionality,“ 3.

ženám).²⁷³ Kim také poukazuje na častý jev, kdy například oceněné herecké představitelky protagonistek seriálů formátu *female-centric TV* během děkovných řečí akcentují potřebnost feminismu.

O fenoménu mainstreamizace feminismu v oblasti televizní produkce píše jako o „novém normálu“ ve svém článku z roku 2015 (aktualizovaném v roce 2017) kulturní redaktorka serveru *HuffPost* Zeba Blay.²⁷⁴ Jako zářný příklad tohoto trendu uvádí kritiky i diváky oceňovaný seriál Netflixu *Orange Is The New Black* (2013–2019) z prostředí ženské věznice. Seriál se velmi propracovaně zaměřuje čistě na ženskou zkušenost a perspektivu, i z intersekcionalního hlediska, a jeho protagonistky jsou příslušnice sociálních vrstev a kulturních minorit, jež v rámci popkulturních produktů obvykle nejsou vypodobňovány. Ženy a osoby z etnických minorit navíc měly výrazné zastoupení nejen v obsazení seriálu, ale i v jeho výrobě. Jeho scénáristkou a výkonnou producentkou je rovněž žena, konkrétně Jenji Kohan.

Blay zpochybňuje možnost vzniku seriálu v dřívějších dobách, a to i v první dekádě 21. století. O ní hovoří jako o éře popularity převážně mužských antihrdinů v seriálech jako *The Sopranos* či *Breaking Bad*, kdy byla dle jejího názoru zastíněna téměř veškerá dřívější produkce s působivými ženskými protagonistkami, již bylo možné označit za do jisté míry feministickou.²⁷⁵ Nazývá to obdobím „maskulinizace“ žánru *quality TV*. Konstatuje však, že současnou dobu lze charakterizovat jako „zlatý věk“ feminismu v populární kultuře, a že existuje tolik na ženskou perspektivu zaměřených titulů, jako nikdy předtím.²⁷⁶ Za bod zlomu, kdy skončila éra úspěchu seriálů s komplikovanými mužskými (anti)hrdiny, ve kterých byly ženské charaktery pouze komplementární, považuje rok 2012 a uvedení seriálu *Girls* (2012–2017) vytvořeného a režírovaného Lenou Dunham. Seriál je zaměřen na čtveřici vzájemně spřátelených žen, podobně jako např. *Sex ve městě* akcentuje ženské přátelství, avšak na rozdíl od něj jde více do hloubky, je syrovější – jak dějem, tak z hlediska vyobrazení hrdinek a jejich vztahů a zranitelností – a zaměřuje se na témata jako tzv. *slut-shaming*²⁷⁷, rasová nerovnost či přijetí vlastního těla.

²⁷³ Kim, „Intersectionality,“ 3.

²⁷⁴ Zeba Blay, „How Feminist TV Became The New Normal,“ *HuffPost*, 6. prosince 2017, https://www.huffpost.com/entry/how-feminist-tv-became-the-new-normal_n_7567898.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ Termín *slut-shaming* označuje jev kritizování a zesměšňování žen (příležitostně i mužů) na základě vnímaného rozporu jejich chování či vzhledu s určitými společenskými očekáváními ohledně přípustného chování v oblasti sexuality. Slovo *slut* („coura“), jež má původně hanlivý význam, je v tomto pojmu

Charakter protagonistky Hannah Horvath je napsán tak, aby se s ním „obyčejné“ ženy dokázaly snadno ztotožnit a tradičnímu vyobrazení perfektních ženských hrdinek na televizních obrazovkách je velmi vzdálený.

Jako další příklady televizních seriálů s feministickými motivy, spuštěných rovněž v roce 2012, Blay zmiňuje sitcom *The Mindy Project* (2012–2017) stanice Fox či seriál *Scandal* (2012–2018) na ABC. Oba tituly charakterizuje pojmem *female-centered TV*, který je ekvivalentem výše zmíněného termínu *female-centric television*, se kterým pracuje Kim. V případě *Scandal* akcentuje autorka článek fakt, že Kerry Washington, představitelka jeho protagonistky, byla po 40 letech první ženou tmavé pleti obsazenou do hlavní role seriálu běžícího v hlavním vysílacím čase. Těmito seriály byl tedy dle Blay odstartován trend pořadů s komplexními ženskými protagonistkami, který vedl k bezprecedentnímu rozmachu feminismu v televizním prostředí.²⁷⁸ Blay rovněž v této souvislosti cituje vyjádření herečky Violy Davis, představitelky hlavní postavy seriálu *How To Get Away With Murder* (2014–2020), která to, že jako 49letá žena tmavé pleti průměrné konfekční velikosti ztvárňuje sexualizovanou roli, považuje za naprosto přelomové a nevídané. Autorka článku poukazuje i na skutečnost, že průnik feministického diskurzu do popkulturního prostředí vedl mj. k tomu, že se diváci začali zajímat o způsob, jakým jsou ženy v jejich oblíbených seriálech všech možných žánrů reprezentovány. Značná část publika se tak začala vymezovat vůči objektivizaci žen a neúčelnému zobrazení násilí vůči nim, kritiku v tomto směru sklídl např. seriál HBO *Hra o trůny* (*Game of Thrones*).

Jako další z konkrétních příkladů tohoto typu produkce lze namátkou zmínit: seriálové drama *Big Little Lies* (HBO) jehož hlavním motivem je ženská solidarita, dále již zmiňovanou úspěšnou minisérii Netflixu *The Queens Gambit* vyprávějící příběh mladé šachistky, která se chce prosadit ve vůči ní nepřátelském muži dominovaném prostředí, či komediální seriál *Sex Education* (Netflix) který se dotýká bourání tabu ohledně sexuality, zejména té ženské, záležitostí LGBTQ+ komunity, ale i vážných témat jako je trauma způsobené sexuálním zneužitím. V souvislosti se silnými ženskými protagonistkami je vhodné jmenovat i v roce 2020 uvedený film z produkce Netflixu *Enola Holmes*, jehož hlavní hrdinkou je rozhodná a odvážná mladá dívka Enola, sestra slavného detektiva

symbolicky transformováno do pozitivního smyslu ve snaze podpořit (primárně) ženy a dívky ve svobodném nakládání s vlastní sexualitou.

²⁷⁸ Blay, „How Feminist TV.“

Sherlocka Holmese, která se odmítá podřítit tehdejšími společenskými konvencím a za každou cenu si zachovává svou vlastní hlavu.

Vstup feministické a genderové optiky však není výsadou žánru *female-centered TV*, řazeného k formátu *quality TV* popsaného v kapitole 1.2. Feministické momenty lze hledat v oddechovějších žánrech, příkladem může být nyní velmi populární seriál *Bridgerton* (Netflix), který sice je sice zasazen do pro ženy velmi restriktivního prostředí Anglie na počátku 19. století, avšak ženská perspektiva zde hraje rovněž silnou roli, seriál se zaměřuje na vyobrazení ženské sexuální rozkoše a nedá se říct, že by mu chyběly silné ženské hrdinky. Stejně tak již zmíněný a z feministického hlediska mnohdy kritizovaný fantasy seriál *Hra o trůny* zapojuje mocné ženské charaktery, které představují např. postavy Aryi a Sansy Stark či Daenerys Targaryen. Výše popsaný jev do jisté míry souvisí s poslední problematikou, kterou bych chtěla v této části textu stručně zmínit, a to s nejasnou hranicí mezi feministickou a tzv. postfeministickou popkulturní produkcí.

Postfeminismus charakterizuje Angela McRobbie ve své publikaci z roku 2009 *The Aftermath of Feminism* jako kulturní fenomén, který využívá některých prvků feministických myšlenek a rétoriky, jako je např. ženská nezávislost, silná individualita či oslava ženské sexuality, avšak ženskou rovnoprávnost považuje postfeministické myšlení za již nastolenou a feminismus tudíž za překonaný.²⁷⁹ McRobbie toto smýšlení kritizuje a je toho názoru, že postfeminismus tak v sobě skrytě obsahuje antifeministický sentiment. Jedná se však o pesimistické stanovisko vůči tomuto konceptu, ohledně kterého nepanuje v rámci odborné diskuze shoda. Jiní autoři a autorky kupříkladu postfeminismus vnímají jako jednu z nových forem feminismu, akcentující ženskou svobodu, módu, spotřebitelskou kulturu, humor žen, a hlavně zmiňovanou ženskou sexualitu a ženské tělo, jež jsou vnímány jako mocný nástroj společenské i individuální změny.²⁸⁰

Bez ohledu na vlastní postoj vůči postfeminismu o něm většina odborné veřejnosti hovoří jako o jevu, který vystihuje sociokulturní prostředí a potažmo tedy i charakter populární kultury přibližně od 90. let 20. století do konce první dekády 21. století. Jako jeho typický příklad je označován seriál z produkce HBO *Sex ve městě*.²⁸¹ Právě ten

²⁷⁹ Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism* (London: SAGE Publications, 2008), 11—12.

²⁸⁰ Fien Adriaens and Sofie van Bauwel, „Sex and the City: A Postfeminist Point of View? Or How Popular Culture Functions as a Channel for Feminist Discourse,“ *The Journal of Popular Culture* 47, no. 1 (2014): 191, <https://doi-org.ezproxy.is.cuni.cz/10.1111/j.1540-5931.2011.00869.x>.

²⁸¹ McRobbie, *The Aftermath*, 20—1.
Adriaens and Van Bauwel, „Sex and the City,“ 175.

názorně ilustruje sporné názory na vztah postfeminismu k současnému feministickému smýšlení, respektive překrývající se hranice postfeministických a „klasických“ feministických prvků v populární kultuře – část feministicky smýšlející veřejnosti postfeminismus zavrhuje, část oslavuje.

Obecně lze říct, že postfeministickou popkulturní tvorbu typickou pro 90. a nultá léta v současnosti částečně vystřídal popsáný trend *female-centric TV*, avšak jeho prvky lze v populární kultuře spatřovat i nadále a nelze hovořit o konsenzu, zda ho považovat za feministickou tvorbu, či zda feminizmu spíše škodí.

4.3 Příběh služebnice jako produkt populární kultury s feministickým motivem

Příběh služebnice (The Handmaid's Tale) je seriálovou adaptací stejnojmenného románu kanadské spisovatelky Margaret Atwood z roku 1985, vysílanou na americké streamovací platformě Hulu od roku 2017 do současnosti, vytvořenou televizním producentem a scénáristou Bruce Millerem. Její děj se odehrává v dystopické blízké budoucnosti na území bývalých Spojených států, kde se v důsledku bezprecedentní reprodukční krize obyvatelstva, zapříčiněné různými sociokulturními a environmentálními vlivy, odehrál násilný převrat a došlo k nastolení totalitního režimu založeného na křesťanském náboženském fundamentalismu. Za státním převratem stojí radikální náboženská skupina „Synové Jákobovi“ (*Sons of Jacob*), která svrhne demokratickou vládu a ustaví státní útvar jménem Gileád. Jedním z hlavních prvků nového režimu se stane naprostá degradace ženské populace, která je zcela odstraněna z veřejného života, zbavena občanských práv a její velká část i základních lidských práv.

Společnost v Gileádu je silně stratifikovaná. Její nejvyšší vrstvu a mocenskou elitu tvoří tzv. Velitelé (*Commanders*), povětšinou bohatí vzdělaní muži, jež byli součástí organizace státního převratu či měli vazby na jeho strůjce. Do této vrstvy patří i jejich rodiny včetně tzv. Manželek (*Wives*; jedná se ať už o manželství uzavřená v době před změnou režimu, či nově stvrzená), které jsou sice zbaveny všech občanských práv (např. politických či práva na vzdělání) a je jim zapovězeno např. i číst a pracovat, avšak určitá lidská práva a lidská důstojnost jim jsou ponechány. Všechny ostatní ženy pak při vzniku nového řádu čelí určitému třídícímu procesu, kdy jim je na základě schopnosti reprodukce a domnělých „prohřešků“ proti „morálce“ režimu Gileádu, založeném na radikálním

výkladu Bible, přiděleno jejich místo ve společnosti. Plodné ženy, které se z pohledu státní moci provinily (např. rozvodem, „promiskuitou“, homosexuální orientací či vztahem s již ženatým mužem), jsou učiněny tzv. Služebnicemi (*Handmaids*). Jejich jediná společenská role spočívá plození dětí v rodinách Velitelů, jejichž manželky jsou až na výjimky, ať už skutečně či domněle, sterilní. Když splní tento „úkol“, jsou přeřazeny do jiné rodiny. Sterilní ženy a/nebo nevdané ženy, jež se z hlediska nových zákonů dopustily provinění, jsou poslány do tzv. Kolonií (*The Colonies*), kde vykonávají nucenou práci v nelidských a zdraví škodlivých podmínkách, či se stanou tzv. Martami (*Marthas*), které fungují jako hospodyně v rodinách Velitelů. Vdané ženy z nižší střední třídy, které se očima Gileádu nedopustily ničeho špatného, jsou ponechány ve svých rodinách v rámci nově vzniklé bezmocné chudší pracující sociální vrstvy tzv. Ekonolidí (*Econopeople*). Gileád dále vykazuje běžné znaky totalitních systémů, jako je silná kontrola obyvatelstva a vysoká míra regulace společnosti.

Děj seriálu divák sleduje z perspektivy jeho protagonistky June Osborne, která představuje jednu ze Služebnic. V době před změnou režimu byla emancipovanou samostatnou ženou, pracovala v knižním nakladatelství, měla partnera jménem Luke a s ním dceru Hannah. Krátce po převratu se se svou rodinou pokusila emigrovat do Kanady, ale během pokusu o útěk byla zadržena a oddělena od své dcery i partnera. Násilné odtržení od rodiny, partnerů i dětí je v Gileádu osudem všech žen, které se stanou Služebnicemi, Martami či vězenkyněmi v Koloniích. Služebnice jsou navíc zbaveny své identity a je jim přiděleno jméno, které sestává z předpony „of“ a jména příslušného Velitele, což symbolizuje, že je jeho majetkem. June, která na počátku příběhu působí v rodině Velitele Freda, je tak přiřazeno jméno „Offred“.

June alias Offred, ztvárněnou herečkou Elizabeth Moss, lze charakterizovat jako typický příklad silné a komplexně psychologicky vykreslené ženské hrdinky. V dějové lince seriálu divák sleduje její počínání v nehumánním prostředí Gileádu a vypořádávání se se skutečností ztráty rodiny, celého dosavadního života i své vlastní identity. Charakter jednání protagonistky se však postupně proměňuje od rezignace přes drobnější sabotážní činnost (spíše z frustrace) až na otevřený protirežimní odboj. June jde v mnohých případech o holé přežití, avšak všechny překážky se snaží statečně překonávat silou vlastní vůle a prostřednictvím upřímného spojenectví s ostatními utlačovanými ženami.

Příběh služebnice je příznačnou ukázkou žánru *female-centric television*. Ženská

perspektiva a feministický motiv jsou v případě tohoto seriálu obzvláště výrazné – vyskytuje se v něm velké množství silných ženských charakterů, které jsou komplexně vykresleny včetně vlastních dějových linek, ženy jsou většinou hlavními aktérkami děje, motiv ženské solidarity představuje velmi výrazný prvek dění v seriálu, a především, *Příběh služebnice* vyobrazuje zprvu postupnou, avšak eventuálně až do extrému zahnanou erozi ženských práv v dystopickém světě blízké budoucnosti.

Časová osa seriálu osciluje mezi bezútěšným životem hrdinek v totalitním režimu a flashbaky do dob „normálního světa“ před převratem, kde ještě měly své vlastní rodiny, kariéry, bankovní účty, životy. V rámci těchto retrospektivních pasáží jsou zachyceny i události těsně před převratem, změny společenských nálad související s nárůstem vlivu radikálních Synů Jakobových a plíživý nástup ženského útlaku a perzekuce. Tvůrci a tvůrkyně této seriálové adaptace se tak z mého pohledu snaží poukázat na důležitost kontinuálního prosazování práv žen v prostředí současné společnosti, kde jsou různé bigotní, šovinistické či sexistické tendence stále součástí mainstreamu a nejvyšších politických sfér.

Autorka románové předlohy seriálu Margaret Atwood se navíc inspirovala řadou historických událostí a v jednom z rozhovorů v roce 2017, kdy byla seriálová adaptace uvedena, prohlásila, že *Příběh služebnice* napsala mj. s úmyslem upozornit na teokratické a křesťansko-konzervativní sklony americké společnosti, které vnímala v souvislosti s nástupem Reaganovy administrativy, a které se ve Spojených státech dle jejího názoru objevují opakovaně.²⁸² Seriálové zpracování *Příběhu služebnice* bylo vydáno v dubnu 2017, tedy krátce po nástupu Donalda Trumpa do úřadu amerického prezidenta, a jeho feministické poselství poté obzvláště rezonovalo v souvislosti s Trumpovými výroky směrem k ženám, s jeho napojením na silně konzervativní politické kruhy, které potenciálně ohrožovalo i zavedenou legislativu týkající se potratů, a s migrační politikou aplikovanou na mexicko-americké hranici, kdy docházelo k separaci dětí od matek a rodin. V podkapitole 1.2 jsem poukazovala na protestní happeningy žen převlečených za seriálové Služebnice, které se odehrávaly v reakci na návrhy změn v zákonech upravujících potraty v Texasu.

Amy Boyle rovněž reflektuje existenci nového fenoménu průniku feministické

²⁸² Michelle Regalado, „9 nightmarish things in 'The Handmaid's Tale' inspired by history,“ *Insider*, 26. srpna 2019, <https://www.insider.com/handmaids-tale-based-on-real-world-origins-history-events-2019-8>.

perspektivy do mediálního prostředí a v rámci případové studie zaměřené právě na seriál *Příběh služebnice* zkoumá potenciál těchto nově vzniklých kulturních produktů s feministickými aspekty mobilizovat feministické komunity a prosazování feministických perspektiv.²⁸³ Boyle považuje *Příběh služebnice* za příklad „bezprecedentní konvergence populární kultury a feministických politik“ a podotýká, že tento vývoj vyústil v názorově rozrůzněnou odbornou debatu ohledně vztahu těchto dvou konceptů.²⁸⁴ Někteří její účastníci z řad kritiků populární kultury jako takové se staví k využití feministických odkazů pro komerční účely negativně, jelikož považují feministické prvky popkulturních produktů jako zcela ziskově motivované, což z jejich pohledu v konečném důsledku vede k upevňování dominantních ideologií a patriarchálního společenského řádu. Boyle však odkazuje i na množství autorů, jako např. Zoonen a Jenkins, kteří souběh populární kultury a feministických politik kvitují, stejně jako ona sama. O tom, že Zoonen a Jenkins jsou přesvědčeni o nezanedbatelném politickém potenciálu populární kultury, jsem hovořila v závěru podkapitoly 1.1. Boyle podotýká, že takové popkulturní texty se sice pokouší akcentováním určitých aktuálních témat přilákat publikum, ale zároveň tak dochází k masivnímu šíření feministických myšlenek, politických přesvědčení s tím spojených a tím pádem k vzestupu feministické politické agendy a posilování feministických zájmů.²⁸⁵ Boyle se na rozdíl od zmíněného kritického názorového „tábora“ pohybuje v paradigmatu kulturních studií a je tudíž přesvědčena, že přítomnost feminismu v populární kultuře je organická a nelze tyto dva koncepty vnímat jako protichůdné.

²⁸³ Boyle, „The Should Have Never,“ 845—70.

²⁸⁴ Ibid, 862.

²⁸⁵ Ibid, 862—3.

VÝZKUMNÁ ČÁST

5 Metodologie

5.1 Cíl práce a výzkumné otázky

Tématem výzkumu této diplomové práce je role feministické perspektivy v diváckém prožitku na příkladu českého publika amerického seriálu *The Handmaid's Tale*. Jak jsem již vysvětlila v předchozí kapitole, tento seriál se intenzivně dotýká feministických témat a v odborné debatě je řazen k žánru *female-centric TV* (tzn. ženskou či feministickou perspektivu centralizující televizní seriály). V České republice je seriál distribuován streamovací platformou HBO Max, která jej uvádí pod českým překladem jeho názvu, tj. *Příběh služebnice*.²⁸⁶ Cílem práce je zjistit, jakým způsobem (případně do jaké míry) vybraní respondenti a respondentky z řad českého publika seriálu reflektují jeho feministické motivy (spočívající zejména ve vyobrazení extrémního patriarchy a útlaku žen), a jak v nich tento námět rezonuje mimo fiktivní svět *Příběhu služebnice* a v kontextu jejich osobního postoje vůči feminismu. Za účelem naplnění cílů diplomové práce byly stanoveny 3 výzkumné otázky, které se pokusím zodpovědět prostřednictvím výzkumu založeného na principech analýzy mediálních publik.

- 1. Jakými způsoby vnímají respondenti a respondentky, kteří jsou součástí publika televizního seriálu *Příběh služebnice*, feministické motivy v něm zapojené?**
- 2. Jakými způsoby reflektují tyto motivy v reálném společenském kontextu?**
- 3. Existuje nějaký rozdíl mezi jejich vnímáním témat zpracovaných v tomto seriálu, jež lze považovat za feministická, a jejich celkovým postojem vůči feministické (případně genderové²⁸⁷) společenské perspektivě? Pokud ano, v čem spočívá?**

²⁸⁶ Pro účely této diplomové práce používám v textu převážně tento český překlad.

²⁸⁷ Důvod, proč jsem se v této výzkumné otázce a zároveň v určitých dílčích otázkách kvalitativního rozhovoru rozhodla zohlednit i to, jak respondenti/respondentky reflektují genderovou problematiku ve společnosti, představuje skutečnost, že v ČR jsou témata související s genderovou (ne)rovností běžnou součástí mainstreamové diskuze, avšak jejich souvislost s feministickou perspektivou často není vnímána, nebo je přímo odmítána. Feministické teorie však s problematikou genderových rolí a vztahů přímo souvisí a zapříčinily vznik jejich studia. Jedná se tedy o součást feministické agendy, a proto účastníkům a účastnicím pokládám otázky související nejen explicitně s feminismem, ale také s genderovým uspořádáním ve společnosti. O tomto fenoménu jsem rovněž již hovořila v teoretické části, konkrétně na str. 32 a v kapitole č. 3 týkající se feminismu v českém prostředí.

5.2 Výzkumná strategie

Vzhledem k výše popsanému cíli a charakteru mého výzkumu, který se pohybuje v kulturním paradigmatu a spočívá v analýze pluralitních a komplexních významů, jež utváří aktivně interpretující publikum, jsem zvolila kvalitativní výzkumnou strategii. Kvalitativní výzkum se zaměřuje právě na tyto hlubinné a holistické interpretace a porozumění subjektivním perspektivám a významům, ať už náleží jedinci, skupině jedinců, či celým společnostem a kulturám. Jedná se o typ dat, které kvantitativním výzkumem nelze adekvátně podchytit.

Cílem kvalitativní výzkumné strategie je poskytnout celistvý, integrovaný a podrobný obraz zkoumané problematiky, včetně její kontextové logiky a pravidel, které v ní fungují.²⁸⁸ Realizuje se proto obvykle v přirozeném prostředí prostřednictvím dlouhodobého kontaktu se zkoumaným fenoménem, klade důraz na každodennost, což umožňuje hluboce proniknout do zákonitostí sledované problematiky, využívá níže standardizované výzkumné metody a při analýze dat postupuje induktivně a snaží se o jejich interpretaci.²⁸⁹ Neklade žádné hypotézy, které se snaží vyvrátit či potvrdit, ale na základě postupného poznávání studovaného fenoménu spíše utváří nový obraz a navrhuje teorie. V kvalitativním výzkumu tak často v jeho průběhu dochází k modifikaci výzkumného designu (např. výzkumných otázek), je tak označován za pružný typ výzkumu, jenž umožňuje přizpůsobení se různým situacím a podmínkám.²⁹⁰ Anselm Strauss a Juliet Corbin považují za jeho výhody to, že umožňuje učinit poznání o podstatě a logice dosud příliš neprobádaných fenoménů, případně získat nové inovativní vhledy do již prozkoumaných problematik, a podat podrobnější informace o daném jevu, než jaké by byl schopen poskytnout kvantitativní výzkum.²⁹¹ Naopak v ohledu slabých stránek této výzkumné strategie bývá jmenována nemožnost replikace z důvodu jeho již zmíněné pružnosti a nestrukturovanosti, vstup výzkumníkovy subjektivity do výzkumného procesu, což může ovlivnit jeho výsledky, či nízká zobecnitelnost výzkumu vzhledem k jeho lokálnímu charakteru a omezené početnosti výzkumného vzorku.²⁹²

²⁸⁸ Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace* (Praha: Portál, 2008), 50.

²⁸⁹ *Ibid.*, 49—50.

²⁹⁰ *Ibid.*, 48—50.

²⁹¹ Anselm Strauss a Juliet Corbinová, *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie* (Boskovice: Albert, 1999), 11.

²⁹² Hendl, *Kvalitativní výzkum*, 50.

5.3 Metoda sběru dat

Z důvodu toho, že ve svém výzkumu kvalitativního typu zjišťuji, jaké subjektivní významy si zástupci a zástupkyně českého publika seriálu *Příběh služebnice* s tímto mediálním textem spojují, jak interpretují jeho feministické prvky a jak je reflektují v širším společenském kontextu, a jde mi tudíž o hlubší pochopení perspektiv určitého omezeného počtu jedinců, jsem jako metodu sběru dat zvolila individuální kvalitativní polostrukturovaný rozhovor.

Kvalitativní rozhovory reprezentují jeden z nejběžnějších způsobů sběru dat v kvalitativním výzkumu.²⁹³ Markéta Zandlová uvádí, že jejich cílem je „porozumět perspektivě dotazovaných a významům, které přikládají žitému světu.“²⁹⁴ Upozorňuje, že během kvalitativního rozhovoru a při jeho následné analýze je třeba brát v potaz nejen jeho explicitní obsah, ale také jeho formu (např. stylistické prostředky, narativní strukturu, jazykové prostředky) a implicitní rovinu. Poukazuje rovněž na fakt, že rozhovor je vždy událostí, která se odehrává v určitém kontextu a za určitých okolností, které ovlivňují interakci mezi tazatelem/tazatelkou a respondentem/respondentkou; významy a porozumění jsou tak konstruovány až v procesu samotného rozhovoru a nepředstavují objektivní a neutrální odraz „čisté“ reality.²⁹⁵

Kvalitativní rozhovory probíhaly v případě této diplomové práce formou polostrukturovaného dotazování. Hendl hovoří o tomto způsobu dotazování jako o mezistupni mezi uzavřenými otázkami s pevně danou strukturou (typickou např. pro různé dotazníky a spíše kvantitativní výzkum) a formou kvalitativního rozhovoru, kdy žádná struktura není dopředu určena a dochází spíše k volné naraci respondenta/respondentky.²⁹⁶ Polostrukturovaný rozhovor je charakteristický tím, že je stanovena určitá struktura a účel, avšak pružnost procesu získávání informací v něm zůstává zachována. Jeho podstata spočívá v tom, že otázky jsou formulovány otevřeně, čímž má respondent/respondentka dostatek prostoru autonomně formulovat své postoje a perspektivy, hovořit o svých rozličných postřezích a označovat různé příčinné souvislosti, avšak struktura (kterou Hendl označuje jako „návod rozhovoru“) zajišťuje, že se jsou reflektována všechna pro

²⁹³ Strauss a Corbinová, *Základy*, 12.

²⁹⁴ Markéta Zandlová, „Rozhovor,“ in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, eds. Hedvika Novotná, Ondřej Špaček a Magdalena Šťovičková Jantulová (Praha: FHS UK, 2019), 318.

²⁹⁵ Zandlová, „Rozhovor,“ 317.

²⁹⁶ Hendl, *Kvalitativní výzkum*, 164.

výzkumníka/výzkumnici zajímavá témata, a usnadňuje případnou komparaci s dalšími rozhovory.²⁹⁷ Struktura je volná a slouží jako podpurný nástroj, přesné rozložení témat rozhovoru a konečné pořadí otázek a jejich přesná formulace závisejí na tazateli/tazatelce a bývají v průběhu rozhovoru modifikovány. Tazatel/tazatelka by měl/a zapojovat tzv. sondážní otázky, které se používají v případě, kdy odpověď dotazovaného/dotazované je příliš stručná, nebylo porozuměno otázce, či naopak došlo k zajímavé reakci, kterou by bylo vhodné pro účely výzkumu ještě rozvést a prohloubit.²⁹⁸

Scénář polostrukturovaného rozhovoru použitého pro sběr dat, se kterými pracuji v analytické (výzkumné) části práce, je strukturován do šesti celků sestávajících ze čtyř výzkumných okruhů a úvodní a závěrečné části. Při jeho sestavování jsem postupovala na základě výchozích taktik kvalitativního dotazování a schématu pro návrh návodu (struktury rozhovoru) dle Hendla.²⁹⁹ Snažila jsem se zahrnout různé druhy otázek (otázky vztahující se ke zkušenostem či chování, názorům, pocitům, znalostem, vnímání apod.) a aplikovat vhodnou strategii jejich řazení. Postupovala jsem proto od otázek na tzv. neproblémové skutečnosti, které v tomto případě představovalo dotazování na obecný charakter respondentova/respondentčina vztahu k seriálu (např. jak se o seriálu dozvěděl, s kým ho sledoval, zda ho zaujal, jak daleko se ve sledování dostal, či jaké myšlenky se vynořily při prvním kontaktu se seriálem), jež sloužily zejména k „rozpovídání“ druhé strany a uvolnění atmosféry, přes citlivější dotazy na interpretace, názory a emoce související s konkrétními prvky seriálu, až k otázkám týkajícím se zasazení fenoménů vyobrazených v seriálu do širšího společenského kontextu a společenských postojů respondenta/respondentky, které je dle Hendla vzhledem k jejich choulostivé povaze potřeba klást až v pokročilé fázi rozhovoru, kdy by už měla být nastolena atmosféra určité důvěry.³⁰⁰ Např. téma stanovisek respondentů/respondentek vůči feministickému myšlení a problematice genderové rovnosti je tak umístěno až před samý závěr rozhovoru. Celý scénář dotazování včetně jednotlivých otázek se nachází v příloze této práce (Příloha č. 1). Níže předkládám zmiňovanou osnovu, kde se každý okruh týká určité oblasti respondentova či respondentčina vnímání.

²⁹⁷ Hendl, *Kvalitativní výzkum*, 174.

²⁹⁸ *Ibid*, 170.

²⁹⁹ *Ibid*, 166—9.

Ibid, 174—5.

³⁰⁰ *Ibid*, 169.

Úvodní část: Vztah k seriálu z obecného hlediska

I. VO: Reflexe vyobrazení genderových rolí a společenského uspořádání v seriálu

II. VO: Vztah k fenoménům, které seriál tematizuje

III. VO: Reflexe souvislosti Příběhu služebnice s ženskou a feministickou perspektivou v seriálové tvorbě

IV. VO: Postoj k feministické a genderové perspektivě

Závěrečná část: Vliv seriálu Příběh služebnice na respondenta/respondentku

Všechny rozhovory proběhly během dubna a května 2022 formou osobního setkání a byly realizovány celkem se šesti respondenty a respondentkami, jejichž výběr specifikuji v následující podkapitole. Setkání byla na základě osobní preference všech respondentů a respondentek uskutečněna v jejich domácím prostředí. Všichni účastníci tohoto výzkumu byli plnoletí. Na počátku rozhovoru jsem všechny dotazované seznámila s účelem rozhovoru, informovala je o úmyslu pořízení zvukové nahrávky z rozhovoru a požádala je o jejich souhlas, který mi byl všemi z nich udělen. Poté jsem přešla k samotnému dotazování, v jehož průběhu jsem se snažila co nejdůsledněji aplikovat výše popsané principy kvalitativního polostrukturovaného rozhovoru a poskytnout tak všem respondentům a respondentkám dostatek prostoru k autonomnímu vyjádření svých myšlenek. Závěr každého rozhovoru byl věnován zjišťování sociodemografických údajů dotazovaných. Průměrná doba trvání rozhovorů činila lehce přes jednu hodinu. Všechny rozhovory byly pro potřeby následné analýzy převedeny do písemné formy prostřednictvím doslovné transkripce. Ta proběhla ručně. Kompletní přepisy všech šesti rozhovorů jsou součástí mého archivu a příloze této diplomové práce se nachází kratší výňatky z každého z nich, které slouží jako ukázka (Příloha č. 2—7).

5.4 Výzkumný vzorek

Pro kvalitativní výzkum je charakteristický tzv. účelový výběr výzkumného vzorku, který se používá v situaci, kdy je výzkumný problém přímo navázán na konkrétní lokalitu, skupinu aktérů či jiné zdroje dat, tzn. kdy je předmětem zkoumání určitý fenomén, který se vyskytuje jen v určitém (a omezeném) prostředí (ať už se jedná o lokalitu, či společenskou

entitu).³⁰¹ Kritéria pro výběr vzorku jsou tak v tomto případě nedílnou součástí samotné povahy jevu, na který se výzkum zaměřuje. Účelový výběr výzkumného vzorku tak vyplývá i z logiky výzkumu této diplomové práce, který je zaměřen na to, jak zástupci diváků seriálu *Příběh služebnice* v České republice vnímají feministické motivy v něm aplikované.

Můj výzkumný vzorek je proto tvořen diváky a divačkami televizního seriálu *Příběh služebnice* (*The Handmaid's Tale*), kteří byli pro účely tohoto výzkumu definováni jako jedinci, kteří zhlédli alespoň první 3 díly první série *Příběhu služebnice*. Tato podmínka reprezentovala ústřední kritérium při výběru výzkumného vzorku. Ten je tak tvořen převážně „běžnými“ diváky a divačkami seriálu, počínaje těmi, kteří seriál v průběhu první série sledovat přestali, až po takové, kteří zhlédli všechny 4 série, jež byly dosud natočeny. Šlo mi především o to postihnout, jak feministické motivy v *Příběhu služebnice* vnímají jakýkoliv lidé, kteří s ním přišli do kontaktu a mají alespoň základní představu o fiktivním světě seriálu, jeho protagonistech a společenském systému, jenž je v něm vyobrazen. Zhlédnutí prvních 3 dílů seriálu jsem pro vytvoření této představy vyhodnotila jako dostačující. Fanouškovský charakter interakce se seriálem (který stručně popisuji na str. 14) mezi kritéria výběru nepatřil. Některé z mých respondentů a respondentek však za diváky-fanoušky lze do jisté míry považovat. Nikdo z nich se ale např. neangažoval v online fanouškovských komunitách spojených s *Příběhem služebnice* (a ani s nimi nijak neinteragoval).

Druhým kritériem, které vzniklo vlastně logicky vzhledem k tomu, že výzkum je situován v českém prostředí, byla příslušnost respondentů/respondentek k českému sociokulturnímu prostředí. Kvalitativní výzkumy založené na kulturním přístupu se zpravidla odehrávají v konkrétní společenské skupině, která je relativně kulturně homogenní, jak lze doložit např. na již představených studiích autorek Radway či Stacey.³⁰² Jak zevrubně popisuji v kapitole 1.1, dle tezí kulturního přístupu je sociokulturní kontext, ve kterém je jedinec zakořeněný, významnou proměnnou v procesu recepce mediálních textů. Ve třetí kapitole teoretické části navíc objasňuji, že feminismus má v českém sociokulturním prostředí své specifické postavení. Toto teoretické

³⁰¹ Hedvika Novotná, „Výběr vzorku a prostředí výzkumu,“ in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, eds. Hedvika Novotná, Ondřej Špaček a Magdalena Šťovičková Jantulová (Praha: FHS UK, 2019), 294.

³⁰² Storey, *Cultural Theory*, 137.
Radway, *Reading*.

východisko tak svědčí o tom, že společensko-kulturní situovanost respondentů a respondentek do českého prostředí by mohla hrát významnou roli při následné analýze toho, jak vnímají feministické prvky v seriálu a jakým způsobem je zasazují do širšího společenského kontextu.

Respondenti a respondentky, kteří tvoří výzkumný soubor pro mou analýzu, byli shromážděni převážně na základě metody sněhové koule³⁰³. V prvotním výběru jsem oslovila osoby, které splňovaly výše popsaná kritéria, v okruhu mých přátel a známých, na základě čehož se mi podařilo nalézt jednoho účastníka a jednu účastnici výzkumu, kteří mi posléze při příležitosti uskutečňování rozhovorů předali kontakty na další potenciální respondentky a respondenty. Zde bych ráda zmínila, že si uvědomuji možné ovlivnění výsledků výzkumu tím, že se dvěma z respondentů a respondentek udržuji osobní vztahy a některé další z nich vzdáleně znám. K limitům výzkumu se však ještě vrátím v závěrečné diskuzi analýzy.

Konečný počet respondentů/respondentek pro rozhovory byl stanoven až v průběhu výzkumu a činí šest osob, analytický datový soubor je tak tvořen prepisem šesti kvalitativních rozhovorů polostrukturovaného charakteru. Původně jsem plánovala realizaci většího počtu rozhovorů (konkrétně osmi), avšak dvě žádosti byly zodpovězeny negativně. V rámci prvotního poznámkování a kódování jsem během toho, co jsem tomuto procesu podrobovala šestý rozhovor, vyzorovala, že se kategorie již opakují a neidentifikovala jsem výskyt žádných nových. Netroufám si tvrdit, že jsem ve výzkumu dosáhla teoretické saturace³⁰⁴, avšak zhodnotila jsem, že výzkumný vzorek tvořený šesti respondentkami a respondenty je pro účely této diplomové práce dostačující. Opět bych však ráda podotkla, že si uvědomuji limity výzkumu, které se pojí s malou velikostí výzkumného souboru, a které ještě specifikuji v závěrečné diskuzi.

Na závěr představím sociodemografický profil respondentů a respondentek. Jednalo se o 3 muže a 3 ženy ve věku 25—32 let. Všichni jsou české národnosti, mají české

³⁰³ Metoda sněhové koule je takový proces výběru výzkumného souboru, kdy jsou výzkumníkovi/výzkumnici kontakty na další potenciální účastníky/účastnice splňující kritéria výzkumu předány osobami, u kterých proces výběru začal a jsou již součástí výzkumného vzorku. K postupnému rozšiřování a následnému shromáždění kompletního souboru respondentů/respondentek tak dochází prostřednictvím napojení na síť sociálních kontaktů těch, kteří byli na základě splnění daných kritérií výzkumníkem/výzkumníci nalezeni prvotně.

³⁰⁴ Teoretická saturace (nasyčení) je situace nastávající během výzkumu, kdy získaná data již nevyjevují žádné nové kategorie, které by vypovídaly o dalších dimenzích, vlastnostech a souvislostech zkoumaného fenoménu, a jsou tak dostačující k vytvoření výzkumných závěrů. Strauss a Corbinová, *Základy*, 140.

občanství a momentálně trvale pobývají v Praze. Nejvyšší dosažené vzdělání je v případě čtyř z nich vysokoškolské, v jednom případě vyšší odborné a v jednom případě středoškolské. Tyto výše představené sociodemografické charakteristiky však zmiňuji pouze informativně a z hlediska mého výzkumu jsou většinou irelevantní, jelikož respondenti a respondentky byly vybíráni na základě dvou výše zmíněných kritérií. Jediný faktor, který v mém výzkumu hrál roli, bylo pohlaví (respektive gender). Vzhledem k základním tezím feminismu, jež popisují v druhé kapitole teoretické části a které identifikují nerovné mocenské rozložení genderových vztahů, jsem se chtěla vyvarovat toho, aby můj výzkumný vzorek byl genderově jednolitý. Na základě teoretických východisek této práce jsem totiž předpokládala, že v rámci analýzy bude vhodné zohlednit a interpretovat, zda existují rozdíly mezi tím, jak feministický motiv seriálu vnímají ženy a jak muži. Absolutní genderová vyváženost výzkumného vzorku dotazovaných nebyla účelem a vznikla náhodně, avšak vnímám ji jako skutečnost, která je pro výzkum příznivá.

Rozhovory uskutečněné za účelem mého výzkumu jsou anonymizovány, respondentům a respondentkám jsem přiřadila číselné označení 1 až 6.

5.5 Metoda analýzy dat

Jako způsob analýzy datového souboru tvořeného doslovným přepisem rozhovorů s účastníky a účastnicemi výzkumu jsem zvolila metodu zakotvené teorie. Tato metoda, vyvinuta sociology Barneyem Glaserem a Anselmem Straussem, se zakládá na premise, že lidé aktivně utvářejí svět, ve kterém žijí, čímž se neustále vyvíjí lidská sociální zkušenost a společenská realita, a akcentuje proto důležitost sběru dat v terénu a tvorbu teorie zakotvené v realitě.³⁰⁵ Princip zakotvené teorie Strauss a Corbinová definují takto:

„Zakotvená teorie je teorie induktivně odvozená ze zkoumání jevu, který reprezentuje. To znamená, že je odhalena, vytvořena a prozatím ověřena systematickým shromažďováním údajů o zkoumaném jevu a analýzou těchto údajů. (...) Nezačínáme teorií, kterou bychom následně ověřovali. Spíše začínáme zkoumanou oblastí a necháváme, ať se vynoří to, co je v této oblasti významné.“³⁰⁶

Ambicí mé diplomové práce však není vytvořit samotnou teorii, ale spíše prostřednictvím aplikace zmíněné logiky metody zakotvené teorie a dílčích postupů, které využívá, provést analýzu a tím odpovědět na stanovené výzkumné otázky. Tyto dílčí postupy, které pro

³⁰⁵ Strauss a Corbinová, *Základy*, 15.

³⁰⁶ *Ibid*, 14.

analýzu shromážděných dat používám, reprezentuje proces dvoustupňového kódování. Jedná se o otevřené (první stupeň) a axiální (druhý stupeň) kódování.³⁰⁷ Třetí stupeň, tj. kódování selektivní, již využívat nebudu, jelikož se používá ke konstrukci samotné teorie, ke které v této práci nepřistupuji.

V procesu otevřeného kódování výzkumník/výzkumnice hledají jednotlivé konkrétní jevy a pojmenovávají je. V této fázi je třeba vyvarovat se zobecňování, nicméně již zde probíhá první kategorizace, tzn. když jsou přítomny jevy, které se sobě navzájem podobají, je vhodné je stejně pojmenovat. Výstupem jsou určité kategorie, které spolu však zatím nejsou usouvztažněny.³⁰⁸ V této fázi mého výzkumu tedy vznikly kategorie pojmenované např. jako „emocionalita v rámci diváckého prožitku“, „Služebnice jako cílová skupina oprese a perzekuce“ či „varování před potenciálním společenským vývojem“, u kterých zatím nebyla určena jejich vzájemná souvislost či závislost a hierarchizace.

Druhou fázi, tedy axiální kódování, Strauss a Corbinová charakterizují jako soubor postupů, pomocí kterého se výzkumník či výzkumnice snaží kategorie vzniklé po fázi otevřeného kódování systematicky zorganizovat do celistvého systému jednotlivých kategorií a subkategorií, dochází tedy již ke zobecňování. To se by se mělo odehrávat za využití tzv. paradigmatického modelu, který výzkumníkovi umožňuje o datech systematicky přemýšlet a vzájemně je usouvztažnit do složitější obecnější struktury (a prostupuje i do zmiňované selektivní fáze).³⁰⁹ V tomto kroku jsem tak dospěla například k závěru, že „Služebnice jako cílová skupina oprese a perzekuce“ je subkategorií nadřazené kategorie „extrémní forma patriarchy a potlačování ženských práv jako významný prvek diváckého prožitku“, a že „emocionalita v rámci diváckého prožitku“ je s touto kategorií v příčinném vztahu. Systém kategorií vzniklý na základě axiálního kódování jsem si vizualizovala pomocí myšlenkové mapy, která je součástí přílohy této práce (Příloha č. 8).

³⁰⁷ Strauss a Corbinová, *Základy*, 39—40.

³⁰⁸ *Ibid*, 42—5.

³⁰⁹ *Ibid*, 70—2.

6 Vyhodnocení výzkumu

V této kapitole představím zjištění mého výzkumu, která vyplynula z analýzy shromážděných dat, jež umožnila jejich kategorizaci a nalezení vztahů a souvislostí mezi nimi. Jednotlivé kategorie a subkategorie, které reprezentují dílčí zjištění, zde nejprve podrobně vyložím, případně doplním o konkrétní promluvy respondentů a respondentek, a zároveň vysvětlím, jakým způsobem jsou vzájemně usouvztažněny. Nutno podotknout, že kategorie a subkategorie se často vzájemně prolínají. V závěru této části se budu věnovat interpretaci výsledků výzkumu, primárně v souvislosti se stanovenými výzkumnými otázkami, a jejich zasazení do širšího odborného kontextu.

6.1 Extrémní forma patriarchy a útlak žen jako významný prvek diváckého prožitku

Všichni dotazovaní v rámci svého diváckého prožitku ze seriálu více či méně intenzivně reflektovali motivy společnosti založené na **extrémní formě patriarchy a útlaku žen** a dříve či později během rozhovoru o něm spontánně promlouvali. Respondenti/respondentky se v tomto směru vyjadřovali velmi jasně a pojem „patriarchát“ explicitně použilo 5 ze 6 respondentů a respondentek.

„... můžu soudit, že ženy tam neměly úplně silný postavení, protože i ta manželka toho generála, u který ta Offred bydlela, byla hodně upozadovaná tím jejím manželem, takže určitě nějaká forma silně patriarchální společnosti tam byla a ta Offred byla na nejnižším stupni toho potravního řetězce, co jsem tak pochopil.“ (Respondent č. 1)

„Ženy měly podřízený postavení. Byl tam takovej do extrému vyhnanej patriarchát.“ (Respondent č. 4)

„... Podle mě je hrozně důležitý poukazovat na tyhleto patriarchální prvky tý společnosti, i současný, a ten seriál to zdůrazňoval. Ukazuje to, jakou sílu má ta mužská, nebo mužsky vedená společnost...“ (Respondentka č. 6)

Respondent č. 3 a respondentka č. 6 hovořili o patriarchy zcela spontánně již během úvodní pasáže rozhovoru, respondentka č. 2 a respondenti č. 1 a 3 pak termín použili v odpovědi na dotaz týkající se toho, jak vnímají postavení žen, jež je v seriálu vyobrazeno. Zajímavou výjimku však představovala respondentka č. 5, která pojem „patriarchát“ během rozhovoru nepoužila ani jednou a útlak žen (konkrétně „zneužívání

žen“) explicitně zmínila až v relativně pozdní fázi rozhovoru, když jsem pokládala otázku týkající se společenských fenoménů, kterých se *Příběh služebnice* dotýká. Tato respondentka motivy potlačování ženských práv a jejich podřízeného postavení reflektovala s výrazně nižší intenzitou a mnohem méně často než ostatní dotazovaní.

Dospěla jsem však ke zjištění, že přestože se všichni respondenti a respondentky k motivům extrémní podoby patriarchy a útlaku žen vyjadřovali, důležitost těchto motivů byla v rámci jednotlivých diváckých prožitků odlišná, což vyplynulo jak ze spontánních reakcí, tak z odpovědí na můj cílený dotaz týkající se vnímání ústřední tematiky seriálu. Jak jsem již nastínila, respondentka č. 5 se o těchto motivech, ať už explicitně či implicitně, vyjadřovala poměrně zřídka a stručně. Naopak velmi silně vnímala vyobrazení neplodnosti populace, respektive motiv ženské neplodnosti – toto téma představovalo ústřední prvek jejího diváckého prožitku ze seriálu. V rámci odpovědi na mou otázku, jak by popsala své první myšlenky, když *Příběh služebnice* začala sledovat, již jsem položila na samém začátku rozhovoru, odpověděla: „*Utopie. Určitým úhlem pohledu i varování před nebezpečím, kterého se bojíme všechny jako ženy, a sice ta neplodnost, která je nějakým způsobem ve vzduchu, ale vlastně nikdo nevíme, jak to bude do budoucna, dokud to nezkusíme.*“ Respondent č. 1 zase v rámci svých promluv souvisejících s vnímáním tematiky seriálu sice explicitně označil dystopickou společnost založenou na útlaku žen za ústřední motiv seriálu, avšak, do jisté míry podobně jako respondentka č. 5, se k jejímu fungování a jejím jednotlivým prvkům vyjadřoval úsporně, nerozmlouval se na dané téma a poskytoval pouze strožejší popisy svých dojmů. Tento dotazovaný také již na počátku rozhovoru uvedl, že ho námět *Příběhu služebnice* příliš nezaujal. Společně s respondentkou č. 4 se od ostatních lišili tím, že neměli k seriálu vyloženě pozitivní vztah a ukončili jeho sledování již v první polovině první série.

Zbylí čtyři respondenti a respondentky naopak tyto motivy reflektovali s větším důrazem. Respondentky č. 2 a 6 a respondent č. 3 se k nim i opakovaně spontánně vraceli, hovořili o nich se zájmem a podrobně a poskytovali v tomto směru rozsáhlé odpovědi. Několik konkrétních příkladů přikládám u představení jednotlivých subkategorií. Určitou anomálii představoval respondent č. 4, který na mé dotazy ohledně toho, jak vnímá fungování v seriálu zpodobněného společenského systému či postavení žen a mužů, reagoval poměrně rozsáhlými výpověďmi, v jejichž rámci barvitě popisoval různé aspekty útlaku žen a scény ze seriálu. Nicméně, na rozdíl od výše zmíněných

respondentů/respondentek, akcentoval jako ústřední motiv seriálu spíše prvek totalitní společnosti – často spontánně hovořil např. o obecných charakteristikách totalitních režimů a destabilizaci společnosti jakožto příčiny jejich vzniku a zaměřoval se na tuto sféru o poznání více, než na vyobrazení společnosti založené na opresi žen. Tato rovina vnímání seriálu, tj. **reflexe společenské krize vedoucí ke vzniku totalitní společnosti**, tvoří samostatnou kategorii, jelikož se vyskytla ve všech případech, a samostatně se jí proto věnuji v následující podkapitole. U respondenta č. 4 (a do jisté míry u respondentky č. 5) však byla prominentnější než u ostatních dotazovaných.

Způsob a intenzita reflexe motivů patriarchátu a útlaku žen také úzce souvisí s další kategorií, jež vyvstala z analýzy, a to s **emocionalitou v rámci diváckého prožitku**. Stěžejní zjištění zde reprezentuje skutečnost, že respondenti a respondentky, kteří silně vnímají dva výše zmíněné prvky, konkrétně již zmínění dotazovaní č. 2, 3 a 6, akcentují v rámci své percepce *Příběhu služebnice* emoce mnohem více než ti, ve kterých tyto motivy příliš nerezonovaly (č. 1, 4 a 5). Tuto důležitou kategorii a její zásadní roli v usouvztažnění s dalšími jevy rovněž vyložím odděleně a podrobně v následujících podkapitolách a uvedu konkrétní příklady promluv respondentů, na kterých jsou rozdíly v projevu emocí silně patrné.

Nyní se budu stručně zabývat jednotlivými subkategoriemi, které představují dílčí jevy, jež respondenti a respondentky v seriálu refletovali v souvislosti s vyobrazením patriarchální společnosti a útlaku žen. První z nich reprezentuje subkategorie **Služebnice jako cílová skupina oprese a perzekuce**. V souvislosti s vnímáním útlaku žen se promluvy účastníků a účastnic výzkumu nejčastěji vztahovaly k reflexi a popisům společenské vrstvy Služebnic, kterou téměř všichni z nich explicitně charakterizovali jako nejnižší postavenou, podřadnou, ponižovanou a podrobenou nejhorší formě útlaku a perzekuce gileádského režimu. Respondent č. 4 a respondentky č. 2 a 6 takřka v naprosté shodě popisovali společenskou roli Služebnic jako zcela dehumanizovanou a jednorozměrnou, redukovanou pouze do roviny reprodukce.

„Nemaj žádný postavení. Jsou jako podlidi pomalu. Tam vládne těžkej patriarchát a žena nemá právo říct svůj názor, nic. Tam ženský jsou mimo hru. Jsou jen dělohy, nic víc.“
(Respondentka č. 2)

„Ponižující, odlidštěný, brali je prostě jen jako inkubátory, nebo něco takového. ...“
(Respondent č. 4, odpověď na dotaz ohledně postavení žen v Gileádu)

„Hrozně zajímavý. Protože ženy plodící děti prakticky nedotknutelný. Ale zároveň absolutně bez práv, znásilňovaný, ponižovaný a omezovaný na tu jednu věc, na to sloužit tomu režimu. Takže takový dvojí. To potom vedlo k tomu mučení a těm brutálním věcem, co se tam děly. Oni jim mohli ubližovat, ale nemohli je zabít. Nemohli už ohrozit to, že by neporodily dítě.“ (Respondentka č. 6, odpověď na dotaz ohledně postavení žen v Gileádu)

„... a ta Offred byla na nejnižším stupni toho potravního řetězce, co jsem tak pochopil.“ (Respondent č. 1)

Jak jsem již nastínila v předchozích odstavcích, někteří z respondentů a respondentek na motiv hrubé formy oprese, které byly Služebnice podrobeny, reagovali méně než jiní. To bylo patrné zejména v oblasti jejich vnímání psychického, fyzického a sexuálního násilí, jež bylo na Služebnicích vykonáváno. Tento aspekt, jenž byl v seriálu vyobrazen, reflektovali všichni kromě respondenta č. 1 a respondentky č. 5, kteří ho během rozhovoru ani takřka vůbec nezmínili, což pro mě představovalo poměrně překvapivou skutečnost. Je nutné podotknout, že tito dva dotazovaní shlédli oproti ostatním nižší počet epizod (R. č. 1 pět epizod a R. č. 4 tři epizody), avšak všechny tři díly, které jsem na počátku výzkumu stanovila jako minimální hranici zhlédnutí pro výběr jedinců do výzkumného vzorku, obsahují scény, v nichž jsou všechny výše zmíněné formy násilí vyobrazeny. Ostatní o násilí páchaném na Služebnicích, zejména o tom sexuálním, začali hovořit spontánně, případně po mém dotazu na jejich vnímání rituálu tzv. Obřadu³¹⁰, který je v Gileádu praktikován (respondent č. 4), k tématu se vraceli a v promluvách některých z nich byly patrné emoce. Sexuální, fyzické a psychické násilí znázorněné v seriálu vnímali jako nástroj útlaku žen a mužské dominance.

„... Když jsi takhle konstantně ve stresu, tak už přestaneš mít strach o vlastní život. Tobě už je všechno jedno, už nemáš co ztratit, už jsi v takový prdeli, že musíš něco dělat, aby se něco stalo. A můžeš jenom vlastně získat, protože už jsi v takovém hellu, že už ve větším být nemůžeš. A nějaká fyzická bolest je třeba z mého úhlu pohledu proti psychický bolesti a proti tomuhle týrání a znásilňování mnohem míň.“ (Respondentka č. 2, odpověď

³¹⁰ Tzv. Obřad (*The Ceremony*) je představuje ritualizovaný sexuální akt, který je v Gileádu vykonáván za účelem plození dětí a probíhá mezi Veliteli a Služebnicemi, které ho podstupují nedobrovolně, jsou k němu nuceny.

na dotaz na její percepci protagonistky seriálu June alias Offred)

„Tak kontrast je velký, všechny Služebnice jsou v tomto postavení za trest a v podstatě to jsou sexuální otrokyně, které jsou ponižované od vychovatelek Služebnic, Velitelů, ale právě i manželek velitelů. Právě nejhorší je na postavení Služebnic bezmoc, protože se nemohou, jak bránit.“ (Respondent č. 3)

„On to tam vlastně říkal na začátku, když jeli někam tím autem: „Vezmeme ty ženy, co jsou plodný, dáme je těm, komu chcem, a donutíme je...“ No a tím pojmenováním "Obřad" to chtěli nějak jako v uvozovkách zjemnit, aby to bylo míň brutální a ponižující. Chtěli tímhle rituálem nějak trochu zakrejt tu brutalitu. ...“ (Respondent č. 4)

„No ze začátku to přesně byla nenávist, nepochopení těch Wives, který vlastně byly schopný se koukat na další ženy, který jsou sexuálně zotročovaný, znásilňovaný. ...“ (Respondentka č. 6)

S jevem reflexe patriarchálního uspořádání společnosti a oprese žen se pojí také subkategorie, kterou jsem nazvala **reflexe aktérů útlaku a perzekuce žen**. Přesto, že z definice patriarchy (jenž byl explicitně zmíněn 5 ze 6 dotazovaných) inherentně vyplývá dominantní mocenská pozice mužů, považuji za důležité zmínit, že respondenti a respondentky explicitně a spontánně promlouvali o nadřazeném postavení mužů v Gileádu a označovali je za hlavní aktéry represe žen. Hovořili o misogynii, násilí páchaném muži na ženách, ústřední roli mužů v procesu onoho společenského převratu, jenž předcházela vytvoření Gileádu, i v nově ustaveném společenském řádu, či o pokrytectví části mužské populace, kteří jakožto mocenská elita nedodržují vlastní nastavená striktní pravidla. U některých respondentů se vnímání těchto motivů opět pojilo s emocionalitou, případně expresivností. Čtyři dotazovaní také téměř totožně vnímali jako důvod nastolení tvrdého patriarchy v rámci děje seriálu to, že muži vnímali úspěšné emancipované ženy ve vyspělé demokratické společnosti jako ohrožení jejich postavení a toužili je proto dostat zpět do podřízené pozice. Uskutečnění převratu tak považovali za snahu o obnovení mocenské nadvlády mužů. Respondent č. 3 a respondentka č. 6 spontánně uvedli, že podobné tendence vnímají i mimo fiktivní svět seriálu, v určitých segmentech současné společnosti. Výjimku v tomto směru reprezentovala pouze respondentka č. 5, jejíž odpovědi nezahrnovaly ani jednu explicitní promluvu o mužích jakožto strůjících oprese žen v gileádské společnosti. Hovořila pouze o lhostejném a chladném vztahu mužů

k ženám, který v seriálu upozorovala, a jakožto důvod nastolení nového represivního společenského uspořádání reflektovala výhradně snahu o zachování populace.

„No na začátku, respektive jak tam jsou ty střihy do té minulosti, když vlastně ta June s tou Moirou se dostanou do situace, kdy jdou na nějaký protest a oni tam začnou střílet na tom protestu. A ony ještě předtím byly v nějaký kavárně a tam ten týpek je úplně pošle do hajzlu, že to jsou děvky a tak. Tak taková ta rostoucí misogynie těch chlapů. Tak to mi strašně utkvělo v hlavě. Že prostě tyhle hnusný slizký úchyláci najednou přišli k té moci.“
(Respondentka č. 2)

Tazatelka: *„A co role můžu v tom systému?“*

„Přijata z jejich strany. A do značné míry lhostejná vůči těm ženám. Hledící si vlastní spokojenosti.“

T: *„A co jsi vnímala jako důvod vzniku toho systému v tom seriálu?“*

„Tak určitě tu neplodnost, zachování populace. Tě intelektuálnější populace, aby ty muži předali ty geny.“ (Respondentka č. 5)

Dalším opakujícím se jevem v promluvách dotazovaných, jenž souvisí s motivem represe zacílené na ženy, byla reflexe **útlaku žen v kontextu sociální hierarchizace**, kterou jsem proto identifikovala jako jednu z dalších subkategorií. Všichni respondenti a respondentky v seriálu silně reflektovali vyobrazenou sociální hierarchii a opakovaně a z vlastní iniciativy promlouvali především směrem ke dvěma z několika společenských vrstev, do kterých byla ženská populace Gileádu stratifikována, a to ke Služebnicím a tzv. Manželkám (*Wives*; tuto skupinu popisují v poslední podkapitole teoretické části). Dotazovaní se často věnovali rozdílům ve společenském postavení a míře útlaku u těchto dvou značně odlišných rolí žen v Gileádu. Manželky všichni z nich identifikovali jako spoluodpovědné za nastolení daného represivního patriarchálního režimu, avšak rovněž akcentovali, že se tyto ženy eventuálně též staly oběťmi systému, že útlak žen v Gileádu prostupuje všemi společenskými vrstvami, a vyjadřovali jim soucit a empatii. V tomto ohledu vybočovala respondentka č. 2, která Manželky považovala za plně zodpovědné za svůj osud, vnímala je velmi negativně a neprojevovala směrem k nim žádnou lítost. Většina z respondentů a respondentek (opět s výjimkou č. 1 a č. 5) však také notně reflektovali motiv represe žen vůči ženám, zejména psychické a fyzické násilí, kterého se Manželky dopouštěly na Služebnicích. Za zajímavé zjištění výzkumu pokládám

skutečnost, že nikdo z dotazovaných, a to ani z těch, kteří zhlédli všechny dosud odvysílané série *Příběhu služebnice*, v rámci promluv o hierarchizovaných sociálních vrstvách žen zpodobněných v seriálu žádným způsobem nezmínil tzv. Neženy (*Unwomen*), které představovaly neplodné, staré, či jinak marginalizované ženy tamní společnosti, jež byly podrobeny nucené a zdraví nebezpečné práci v pracovních táborech (tzv. Koloniích).

Poslední subkategorií, která se v souvislosti s reflexí motivů patriarchy a útlaku žen vyskytla, reprezentuje **reflexe motivu mateřství a separace dětí od matek**. V rámci percepce tohoto aspektu se vyskytla zásadní odlišnost mezi ženskou a mužskou částí zkoumaného publika seriálu. Tento prvek velmi silně vnímaly všechny ženy (tzn. respondentky č. 2, 5 a 6), promlouvaly o něm spontánně, explicitně a se značnou mírou emocionality. Respondenti–muži o tomto motivu hovořili pouze krátce v podobě stručných neutrálních zmínek o scénách týkajících se separace dětí od matek či rodin, případně vůbec. Tento jev ještě podrobněji rozvádím v podkapitole specificky se věnující jevu emocionality v rámci diváckého prožitku. Z analýzy vyplynulo, že reflexe motivu mateřství a separace matek od dětí byla jednou z hlavních *příčin* výskytu emocionality v rámci diváckého prožitku.

6.2 Společenská krize vedoucí ke vzniku totalitní společnosti jako významný prvek diváckého prožitku

Další jev, který se v rámci percepce *Příběhu služebnice* respondenty a respondentkami vyjevil jako prominentní, představovala reflexe motivu společenské krize vedoucí ke vzniku totalitní společnosti. Všichni z dotazovaných spontánně hovořili o vyobrazení vzniku vážné krize ve společnosti, jež vede k její destabilizaci, radikalizaci a následnému ustavení represivního či totalitního společenského systému, opakovaně se tématu vraceli, identifikovali ho jako jeden z ústředních motivů seriálu a podrobně popisovali scény vyobrazující události vedoucí k převratu, postupnou erozi lidských práv apod. Bylo zřetelné, že v rámci interpretace seriálu účastníky a účastnicemi výzkumu se jednalo o jeden ze stěžejních významů. Rozdíl se však vyskytl v tom, jaký důraz kladli na tento prvek v porovnání s vnímáním motivů patriarchy a útlaku žen (které seriál spojuje s feministickou perspektivou), jak jsem již nastínila v předchozí podkapitole. Respondent č. 4 a respondentka č. 5 se na tuto perspektivu zaměřovali silněji a v podstatě „na úkor“ reflexe zobrazení patriarchální společnosti a potlačování práv žen, v porovnání s ostatními.

Na dotaz, jak by popsal ústřední motiv *Příběhu služebnice*, odpověděl respondent č. 4 takto: „*Ekologická katastrofa, která umožní nástup hodně specifickýho christianofašismu.*“ Zde jsem si všimla zejména toho, že v odpovědi žádným způsobem doslovně nereflektoval tematiku útlaku a perzekuce žen. Respondent o tomto motivu sice obsáhle hovořil, ale téměř výhradně v úseku rozhovoru, jenž byl věnován otázkám na samotný obsah seriálu – tudíž vlastně nepříliš spontánně. V podobném duchu, bez zmínky o postavení žen v seriálu, reagovala i respondentka č. 5: „*Varování před autokratickým převratem a možná upozornění na zdravotní stránku dnešní společnosti v podobě tý neplodnosti, že to možná bude velký téma za pár let, nebo možná už se stává. Také, že se malá skupina zhostí většiny.*“ Jak jsem již uvedla v rámci vysvětlení předchozí kategorie, tato respondentka o elementu tvrdého patriarchy a útlaku žen příliš nehovořila během celého rozhovoru a ústřední prvek jejího diváckého prožitku představoval motiv neplodnosti populace. U zbytku respondentů a respondentek hrála percepce obou motivů srovnatelnou roli, případně je vzájemně usouvztažňovali.

Tato kategorie se silně prolíná s dalším jevem, který jsem nazvala **reflexe společenského přesahu seriálu v rámci diváckého prožitku**. Dotazovaní totiž nad námětem společenské krize vedoucí k destabilizaci, radikalizaci společnosti a následného ustavení totalitního režimu uvažovali v kontextu současných společenských reálií a vnímali jeho zapojení jako varování – buď před hypotetickým vývojem (který však není příliš pravděpodobný), nebo před reálnou hrozbou visící nad současnou společností. V této souvislosti se všichni respondenti a respondentky opakovaně vyjadřovali k ekologické krizi (potažmo silnému poklesu porodnosti) jakožto příčině vzniku gileádského režimu a plynule přecházeli od fiktivního světa seriálu do reálného kontextu současné ekologické situace, kterou vnímají jako podhoubí pro možný vznik podobné společenské krize, jako té zpodobněné v *Příběhu služebnice*. Jev reflexe společenského přesahu seriálu jsem však identifikovala jako samostatnou kategorii, jelikož se u respondentů a respondentek vyskytuje v mnoha podobách a pojí se s ním několik subkategorií.

„*Tak důležitější byl asi ten obrovský pokles tý porodnosti. A začalo se to prostě vzbouzet tímhle, vlastně i médiama, že se šířily ty zprávy. Byl to jako postupný a postupně byly ženám ubírané práva, asi ze strachu o tenhle reprodukční aspekt společnosti, no. Vzpomínám si hlavně na záběry z tý porodnice a z těch demonstrací.*“
(Respondentka č. 6)

„Já si myslím, že kdykoliv, když se stane něco takhle zásadního, co se týče lidstva, ať už by to byl nějaký velkej hladomor nebo neplodnost nebo tak, tak samozřejmě je to nějakým způsobem disrupce toho stávajícího systému a dává to prostor pro extremistické skupiny, které nabízejí alternativní řešení. Tady to byla, ta neplodnost, způsobená antibiotiky, tuším, nevím, jestli si to pamatuju správně.“ (Respondent č. 1)

„Jakým způsobem začíná a probíhá totální totalita. A že to má určitý podobnosti a paralely i s dnešní dobou. A že bysme si měli dávat pozor na to, co se děje ve světě, a že bysme měli trochu předvídat nějaký kroky. To je podle mě to hlavní, co to chce sdělit. ...“ (Respondentka č. 2)

„... Nakonec i odpálili i Kongres a pak ovládli zemi vojenskou silou. A bohužel je i vidět právě ve vzpomínkách Nicka, kdy sháněl práci, že to bylo v dobách nějaké finanční krize. Což špatná doba je takové výživné podhoubí pro tyto radikální ideologie. ...“ (Respondent č. 3)

6.3 Síla a odvaha jako ústřední prvky ve vnímání ženských postav

Diváci a divačky *Příběhu služebnice*, kteří se účastnili tohoto výzkumu, ve vyobrazení ženských postav vnímali především prvky síly a odvahy. Ženské hrdinky charakterizovalo 5 ze 6 dotazovaných jako statečné, velmi silné a odolné ženy, které se proti opresivnímu režimu snaží bojovat. Někteří respondenti a respondentky také reflektovali komplexnost charakterů ženských protagonistek – poukazovali v kontrastu se silou zároveň na jejich slabá místa, na negativní vlastnosti (např. sobeckost) a na chybná rozhodnutí. To dotazované někdy rozčilovalo, avšak v konečném důsledku toto vyobrazení protagonistek seriálu jako nedokonalých a chybuujících žen kvitovali, vcitřovali se do jejich situace a akcentovali lidskost a pochopitelnost jejich jednání. Respondenti/respondentky tedy silně a kladně vnímali reprezentaci ženských postav, jež je typická pro žánr *female-centric TV*, který jsem vysvětlila v teoretické části. Tyto vlastnosti v rámci promluv o vnímání ženských postav v seriálu nejmenovala pouze respondentka č. 5, která je naopak opakovaně charakterizovala jako submisivní.

„Že je to extrémně silná osoba. Že je trochu otupělá tím vším, co se děje, což je pochopitelný. Ale že je zároveň opravdu psychicky křehká, kor když někdo zahraje na tu strunu, viz třeba ta její dcera. Pak už je jí všechno jedno. Což ale bych řekla, že je

normální. Já, když bych se vžila do její situace...“ (Respondentka č. 2, charakteristika hlavní hrdinky June alias Offred)

"Určitě je odvážná, silná a temperamentní, co třeba bylo vidět v různých scénách kdy se snažila vzdorovat což by spousta lidí nedokázala, protože se samozřejmě báli toho režimu, jelikož nikdo nikdy neví, jestli tě nepošlou do nějaké pracovní kolonie nebo k nějakému horšímu Veliteli. ...“ (Respondent č. 3)

„... Ale jo, často nerozvážná, hodně riskuje a občas se tam projevuje i ta sobeckost. Že ona občas prostě pro to, aby fakt zachránila to svoje dítě, nebo cokoliv udělala vlastně pro sebe, nebo třeba ty její nejbližší kamarádky nebo spojenkyně, je schopná udělat opravdu hodně. A třeba i ze svého okolí. Takže i taková ta pudovost. Ta dravost toho člověka, když potřebuje přežít. ...“ (Respondentka č. 6)

V souvislosti s kategorií síly a odvahy jako ústředních prvků vnímání ženských postav jsem v promluvách respondentů identifikovala také další tři dílčí jevy (subkategorie). První z nich představovala **reflexe motivu vzdoru a vzpoury**. Všichni dotazovaní, kteří hovořili o odvaze a síle protagonistek seriálu, zároveň mluvili o vyobrazení vzdoru a vzpoury hrdinek (primárně Služebnic) vůči gileádskému režimu. Někteří tento prvek vnímali velmi silně, v průběhu rozhovoru se k němu vraceli, či ho zmínili spontánně už během jeho úvodní části, a dějovou linku odboje vůči totalitnímu režimu v Gileádu uváděli jako jeden z důvodů, proč je seriál zaujal. Výjimku představovala opět pouze respondentka č. 5, která tento motiv nijak nereflektovala. Zde je však nutné zmínit, že oproti většině ostatních dotazovaných zhlédla výrazně menší část seriálu (3 díly), přičemž linka odboje v seriálu postupně nabývala na rozsahu a důležitosti. Přesto lze usoudit, že motivy vzdoru, vzpoury a potažmo způsob reprezentace žen založený na vyobrazení vlastností jako značná odvaha, rozhodnost a síla osobnosti, nevnímala slaběji pouze z důvodu zhlédnutí nižšího počtu dílů. Respondent č. 1 totiž zhlédl pouze o jeden díl více a výše zmíněné aspekty byly v popisech jeho diváckého prožitku patrné. Dějové prvky, jejichž významy lze tímto způsobem interpretovat, jsou navíc obsaženy již v prvních dvou dílech seriálu.

„Tak ze začátku, kdy se dozvídá o tom, že nějaký odboj vůbec existuje, když se baví s ostatními Služebnicemi na nákupu potravin. Zpočátku těmto zprávám sama nevěří a spíše si myslí, že odboj je nějaký mýtus, pak ovšem zjišťuje, že odboj je skutečný a postupně se

sama do něj zapojuje.“ (Respondent č. 3)

„No, určitě, já jsem vždycky sympatizovala s těma, co jsou ty protirežimní, ty revoltující. Takže právě ta Offred. Potom, myslím že to byla Ofglen, ta doktorka...“
(Respondentka č. 6)

Dalším opakujícím se jevem, jenž tvoří druhou subkategorii, byla **reflexe motivu ženské solidarity**. Promlouvalo o něm opět 5 ze 6 dotazovaných (výjimku zde tvořil respondent č. 1). Většina respondentů a respondentek konstatovala, že Služebnice pod tíhou společného traumatu drží pospolu a pomáhají si, v čemž částečně spočívá jejich síla. Nejednalo se sice o téma, na které by se dotazovaní nějak obzvláště výrazně reagovali (kromě respondentky č. 6, která ho vnímala silněji), avšak považuji za zajímavé tuto reflexi zmínit, vzhledem k tomu, že vyobrazení ženské solidarity souvisí s feministickou perspektivou, jež je do seriálu vepsána. Z analýzy promluv respondentů a respondentek také vyplynulo, že nepřátelské a až násilné vztahy tzv. Manželek, tedy nejvýše postavené sociální vrstvy žen v Gileádu, ke Služebnicím, v jejichž rámci solidarita chyběla, jsou podmíněny strukturálně, nikoliv individuálně. Většina mnou zkoumaného publika podobu těchto vztahů interpretovala jako pochopitelnou, vzhledem k tomu, že systém Gileádu proti sobě ženy apriorně poštvává.

„No ony vlastně se chtěly maximálně přiblížit toho zážitku toho mateřství. Chtěly vlastně to nasimulovat. Bylo vidět, jak ty manželky těch plukovníků jsou naštvány, že jsou v takový jako podřadný roli vůči těm plukovníkům, ale zároveň neměly skoro žádné soucit vůči těm Služebnicím, který byly zase ve stejným vztahu vůči nim. Uvědomovaly si tu svoji situaci špatnou, ale nedokázaly se tam vcejtit do těch Služebnic. ...“ (Respondent č. 4)

Třetí subkategorii ztělesňuje **reflexe změny ve způsobu reprezentace žen v současné filmové a seriálové tvorbě**. Jedním z témat rozhovoru bylo to, jak účastníci a účastnice výzkumu vnímají vyobrazení ženských charakterů v současné seriálové tvorbě. Všichni z nich promlouvali o progresi ve způsobu popkulturní reprezentace žen, ke které zhruba v posledním desetiletí (případně s nástupem éry streamovacích platforem) došlo, a kterou všichni hodnotili víceméně kladně. Dotazovaní hovořili o tom, že filmové a seriálové ženské postavy jsou v současné době, podobně jako v *Příběhu služebnice*, vyobrazovány jako silné a nezávislé ženy, mnohokrát i jako odvážné akční hrdinky. Mluvili také o omezení sexualizování ženských postav a jejich genderové stereotypizace a

o větší genderové vyváženosti – jak v poměru seriálových a filmových postav, tak v rámci štábů a tvůrčích týmů. Respondent č. 1 např. přímo reflektoval, že ještě donedávna byla seriálová tvorba orientována převážně na vyobrazení mužských hrdinů, což se nyní změnilo: „*Tak hodně těch protagonistů jsou třeba ženy nebo dívky, ať už se jedná o např. Euphoria na HBO, nebo tak. V minulosti to spíš byli muži – řekněme třeba Harry Potter a tak. Pán prstenů taky, takže, řekněme, do toho roku dva tisíce něco to bylo hodně orientovaný na muže, zatímco teď je to trošku vyváženější. Je tam dán prostor třeba v Divergent nebo Hunger Games těm ženským hrdinkám.*“ Hovoří tak o stejném fenoménu, na který ve svých textech o žánru *female-centric TV* poukazují Kim a Blay.³¹¹

Respondentka č. 2 se také jako jediná zaměřila i na tělesnou stránku vyobrazení ženských postav v *Příběhu služebnice* a velmi kladně vnímala skutečnost, že je ztvárňují herečky s „běžnými“ těly, které nereprezentují společenské ideály tělesné krásy. To na seriálu značně ocenila a považuje to rovněž za jeden ze trendů, který je pro způsob reprezentace žen v současné popkulturní tvorbě typický.

Polovina dotazovaných (č. 2, 4 a 5) však v obecné rovině vnímá stírání hranic mezi genderovými rolími, které v současné seriálové a filmové tvorbě zaznamenávají, částečně negativně – jako někdy přehnané a odporující mužské a ženské přirozenosti. Respondentka č. 2 např. uvádí: „... *Ale už se trochu zapomíná na to, že ta ženská je pořád ženská. Chlapi dneska v seriálech brečí víc než ženský. Proč se to mění, proč se to otáčí? Já to nechápu. I muž může brečet, na tom není nic špatného, pořád máme přirozeně nějaký emoce. Jak říkám, nic není nemožný, ale měli bychom se držet toho, kdo jsme. Proč já bych měla zdržovat pláč před někým, aby si o mně nemyslel, že jsem moc slabá?*“. Tento postoj pak má souvislost s jejich vztahem k feminismu, k čemuž se ještě vrátím v samostatné podkapitole, jelikož se jedná o další z kategorií. V rámci jejich vnímání *Příběhu služebnice* je toto stanovisko mírně viditelné v případě promluv o ženských postavách, které se výrazně vymykaly tradičním genderovým rolím ženy a revoltovaly vůči nim, přičemž šlo o matku protagonistky June a kamarádku June Moiru.

„*Tak třeba co se týče jejího vztahu s mámou, tak jsem zaznamenala, že ta její máma byla asi nějaká "krutolesba", která jí měla v sedmatřiceti a byla hodně taková jako feministická, hodně se snažila nějak změnit nebo napravit systém. ...*“ (Respondentka č. 2)

³¹¹ Kim, „Intersectionality,“ 3.
Blay, „How Feminist TV.“

„... Nejbliž tam má k feministce asi ta černoška, která tam vykřikuje: "No jo, to jsou ty chlapi, přesně takhle to začíná...", která jako jde trochu do extrému.“ (Respondent č. 4)

6.4 Emocionalita v rámci diváckého prožitku

Výskyt emocionality v promluvách respondentů a respondentek představuje jednu ze stěžejních kategorií výsledků mého výzkumu a je úzce navázán na již charakterizovaný jev reflexe motivů extrémní formy patriarchátu a útlaku žen. Z analýzy též vyplývá, že emocionalita respondentů a respondentek hraje významnou roli v reflexi společenského přesahu seriálu, které se teprve věnovat budu. Projevy emocí v rámci popisů diváckého prožitku a líčení pocitů, které sledování seriálu vyvolalo, se u dotazovaných vyskytovaly s odlišnou četností a intenzitou. Emocionalita tvořila buď **významný prvek v diváckém prožitku**, nebo **podružný prvek v diváckém prožitku**, přičemž hlavním kritériem pro distinkci těchto subkategorií byly jednak spontánnost promluv, které se jakýmkoliv způsobem vztahovaly k emocím, jež v respondentech a respondentkách sledování *Příběhu služebnice* vyvolalo, a jednak projevy utvoření vztahu k seriálovým postavám či identifikace s nimi, ať už v explicitní, nebo implicitní rovině. Emocionalita reprezentovala významnou součást prožitku u respondentek č. 2 a 6 a u respondenta č. 3. Ti opakovaně prožívání emocí zmiňovali, projevovali empatii se seriálovými charaktery (zejména ženskými protagonistkami), v rámci hodnocení jejich jednání a rozhodnutí se vžívali do jejich situace a do děje, hovořili o vytvoření vztahu k postavám, někdy i o identifikaci s nimi, a uváděli, že cítili potřebu zhlédnuté epizody s někým diskutovat. Respondentky č. 2 a 6 navíc o silných emocích začaly mluvit samy už v úvodní pasáži seriálu, bez mého předchozího explicitního dotazu na emoční působení seriálu. Všichni výše zmínění také podotýkali, že emoce v nich přetrvávaly i určitý čas po zhlédnutí epizody (či série epizod) a respondentka č. 2 např. explicitně uváděla, že z důvodu silných emocí a náročnosti jejich zpracování si musela během sledování seriálu, které jinak podléhalo principu *binge-watchingu*, dělat delší přestávky. Respondentky č. 2 a 6 se také velmi negativně až expresivně vyjadřovaly k mužské dominanci v Gileádu.

„Samozřejmě ve většině případů spíš převládají negativní emoce. Přetrvávaly možná pár dní, záleží samozřejmě na konkrétních dílech, ale dost sklíčené pocity ve mě zanechal díl, kdy chytí June a podrobují ji jak psychickému, tak fyzickému mučení.“ (Respondent č. 3)

„No, že je to naprosto příšerný. A že je na tom snad ještě horší to, že to někde ve světě takhle probíhá. Že to není jako fikce, že se to úplně v pohodě může stát a ve světě v nějakých rozvojovějších zemích se tohle úplně normálně děje. Takže vlastně šok.“ (Respondentka č. 2, odpověď na jednu z úvodních otázek týkající se prvních myšlenek při sledování seriálu)

Druhá polovina dotazovaných o emocích hovořila velmi zřídka, necítila spontánní potřebu *Příběh služebnice* s kýmkoliv diskutovat a explicitně uvedla, že si k postavám vztah spíše nevytvořila. K emocionálnímu prožitku se vyjádřili pouze po položení dotazu, zda v nich seriál nějaké pocity vyvolal, přičemž následoval krátký výčet 2 až 3 negativních emocí, jako např. smutek, bezmoc či lítost. Respondenti a respondentka rovněž odpověděli, že tyto emoce je v rámci jejich diváckého prožitku nezasáhly natolik, aby trvaly i po ukončení sledování dané epizody, a aby nad zhlédnutým obsahem intenzivně přemýšleli. Částečně vybočovala respondentka č. 5, která silné emoce spontánně zmínila, ale pouze v souvislosti s jednou konkrétní rovinou seriálu – motivem mateřství. Obecně vzato však bylo zřetelné, že námět seriálu v těchto respondentech a respondentce příliš nerezonoval a nijak je nepřekvapil ani nešokoval, což zmiňovali i doslovně.

Do výčtu emocí, které seriál v dotazovaných vyvolával, a o kterých v závislosti na výše zmíněné diferenciaci spontánně či nespontánně promlouvali, patří lítost, sklíčenost, vztek, smutek, zlost, frustrace, bezmoc, odpor či znechucení. Jedná se tedy především o negativní emoce. Někteří z dotazovaných, respektive ti, u jejichž diváckého prožitku hrála emocionalita významnou roli, však zmiňovali i pozitivní emoce – zejména překvapení a radost zapříčiněné např. úspěchy protagonistek v boji s režimem či scénami obsahujícími projevy lidskosti a laskavosti ve společnosti, kde došlo k destrukci mezilidských vztahů.

„No, určitě. Jako absolutní smutek. Nějaký jako zoufalství, že by to člověk chtěl změnit nebo nějakým způsobem pomoci. Pak ale samozřejmě i momenty nějakého překvapení, nějakého empatizování s postavama. Takže jako i silný emoce pozitivní, jako radost, když se něco povedlo. Podle mě ten seriál obecně působí na lidi dost emočně. Nebo alespoň na mě tak působil.“ (Respondentka č. 6)

Příčiny vzniku emocionality představovala primárně reflexe extrémní formy patriarchy a útlaku žen, zejména vyobrazení psychického, fyzického a sexuálního násilí na ženách, což níže doložím na konkrétních příkladech, kde zároveň ilustruji zmiňovanou

odlišnost ve významu emocionality v rámci diváckých prožitku. Specifickou příčinou výskytu emocí pak byl motiv mateřství a separace dětí od matek. Tento jev se týkal pouze ženských účastnic výzkumu. Respondentky o tomto motivu vždy začaly hovořit samy již v úvodní části rozhovoru, zejména v momentě, když jsem se jich dotazovala, za jakých důvodů je seriál zaujal, popisovaly, jak silně v nich tématika rezonovala a pravidelně se v průběhu rozprav k vyobrazení separace dětí od matek vracely. Všechny doslovně a ze své vlastní iniciativy uvedly, že si představovaly sebe v dané situaci, a že na ně tento dějový prvek velmi silně emočně působil a vyvolával v nich nepříjemné pocity.

Pro tuto kategorii jsou značně ilustrativní odpovědi na mou otázku týkající se vnímání rituálu tzv. Obřadu (*The Ceremony*, vysvětluji v poznámce pod čarou na str. 85):

„No je to úchylný. Kdybych se měla vžít já do té situace, že já jsem ta ženská toho chlapa, a vidím svého vlastního chlapa, jak má sex s jinou ženskou, to bych nepřežila, pro mě by to bylo hrozný. Já uznávám monogamii a žiju tak. Nedokázala bych to snést, kdybych toho člověka měla upřímně ráda. A bylo by mi strašně líto té Služebnice, bylo by to pro mě těžký, protože bych viděla, že ten můj chlap jí vlastně znásilňuje. Bylo by to pro mě extrémně těžký. ...“ (Respondentka č. 2)

„No, jako nechut'. To, že bych to nechtěla zažít, to, že bych je chtěla vykastrovat, ty muže. Jako nebylo to vůbec příjemný. Prostě krutost.“ (Respondentka č. 6)

„No to je jako dost hrozný. Moc nevím, co k tomu jinýho říct.“ (Respondent č. 1)

Tazatelka (sondáž): *„Tam vlastně byla u toho přítomná i ta manželka...“*

„No jasně. Bylo to jako zvláštní a zase takový studený, odosobněný. Ještě to asi podléhalo tomu náboženství, který v těch pár dílech, co jsem viděl, nebylo vysvětlený nebo dopodrobna vysvětlený, takže ještě to tomu taky přispívalo, že celej ten akt byl prostě čistě sterilní, řekněme.“ (Respondent č. 1)

„Ponižující. Pro všechny strany. Antisexuální, odpudivý.“ (Respondentka č. 5)

6.5 Reflexe společenského přesahu seriálu v rámci diváckého prožitku

Dalším významným zjištěním výzkumu této diplomové práce je skutečnost, že respondenti a respondentky z řad publika *Příběhu služebnice* v rámci interpretace seriálu hojně uvažují nad jeho zamýšleným poselstvím a souvislostí v něm vyobrazených fenoménů se

skutečnými sociálně-politickými jevy a tématy. To se projevilo zejména opakovaným výskytem dvou dílčích jevů v promluvách dotazovaných, které tak reprezentují subkategorie této definované kategorie. Jedná se zaprvé o **reflexi historických a současných paralel** a zadruhé o vnímání *Příběhu služebnice* jako **varování před potenciálním společenským vývojem**. Vnímaný společenský přesah seriálu také u většiny dotazovaných představuje důvod jejich kladného vztahu k němu – konkrétně u č. 2, 3, 4 a 6. Ti ho zároveň zhlédli minimálně do první třetiny druhé série, na rozdíl od č. 1 a č. 5, kteří sledování ukončili po 3., respektive po 4. epizodě první série a uvedli, že je seriál spíše nezaujal.

Většina respondentů a respondentek (konkrétně 5 ze 6) během rozhovoru spontánně promlouvala o historických a současných paralelách které v souvislosti se seriálem spatřuje. V rámci vnímání historických paralel byli dotazovaní v naprosté shodě a uváděli, že jim Gileád připomíná režimy nacistického Německa a komunistické diktatury v Sovětském svazu. Respondentka č. 6 např. odpověděla: „... *tak tam je hrozně zajímavý, jak ta společnost jako reaguje na určitou jako naprosto krizovou a pro některý neřešitelnou situaci, nebo jak si jako hrozně rychle najde nějakou terč. Tam se dá vidět paralela i třeba s druhou světovou válkou, kde tím terčem byli židé. Tady to byly vlastně ženy, a to mi přijde jako hodně podobný v tom, že zase si ten režim zvolil nějakou oběť. ...*“

Důležitější prvek pro můj výzkum však představovala reflexe současných paralel. Respondenti a respondentky v tomto směru, opět téměř totožně, mluvili o režimech a společenské situaci v rozvojových státech a muslimských kulturách, které vnímají jako společnosti, kde v současné době dochází k porušování ženských práv, a kde se ženy nachází v nerovném a podřízeném společenském postavení. Zmiňovali také současné Rusko a Severní Koreu, nicméně spíše v kontextu jejich podobnosti s Gileádem na základě obecných charakteristik totalitních či autoritářských systémů. Tyto historické i současné společenské systémy, opresivní (případně represivní) vůči obyvatelům jako celku, či vůči ženské populaci, ani jednou neznamenala pouze respondentka č. 5.

V kontextu soudobých demokratických společností prvního světa respondenti a respondentky reflektovali dílčí paralelu se seriálem zejména ve směru ekologické problematiky a promlouvali o klimatické krizi, ve které se v současné době nacházíme. Jak jsem již nastínila v podkapitole 6.2, právě ekologickou krizi (potažmo jinou závažnou společenskou krizi, která může nastat), jejíž krajní forma je zobrazena v seriálu, silně

vnímají jako potenciální příčinu vzniku destabilizace, která může vést k radikalizaci a následné regresi jinak vyspělých společností.

Další vnímanou dílčí paralelu *Příběhu služebnice* se současnými společenskými fenomény reprezentovaly legislativní restrikce v oblasti interrupcí, přičemž v tomto ohledu zmiňují Polsko a USA³¹². Souvislost této problematiky s motivy seriálu však spontánně a doslovně zmínili pouze respondenti č. 1 a 3.

„Tu neplodnost zrovna, když si vezmeme v kontextu toho, co se děje v USA ohledně potratů nebo v Polsku, kdy si myslím, že ta společnost jde o krok zpátky, a ty potraty směřují k tomu zakázání, tak tam určitou paralelu třeba vidím. Ne moc dobrou.“
(Respondent č. 1)

„Když v dnešní době někde chtějí zakazovat potraty, tak je to pomalu jak v Příběhu služebnice, kdy spousta Služebnic byly Služebnicemi právě proto, že podstoupily v minulosti interrupci, což z pohledu Gileádu bylo bráno jako největší hřích. Myslím, že v dnešní době je to bohužel dost aktuální téma, i když bych si opravdu nemyslel, že se tohle téma bude řešit v 21. století. ...“ (Respondent č. 3)

Respondentka č. 2 však tuto problematiku reflektovala poté, co jsem jí položila dotaz na její názor ohledně využití seriálové symboliky během demonstrací proti snahám o zákaz interrupcí v USA, a vyjádřila lítost nad tím, že ji tato paralela během rozhovoru nenapadla dříve. Respondentka č. 6 o této problematice hovořila rozsáhleji, avšak analogii se seriálem přímo nezmiňuje. Zbylí dotazovaní tuto paralelu spontánně nejmenovali. Co se týče výše zmiňovaného dotazu na postoj respondentů a respondentek k využití seriálové symboliky v rámci politických demonstrací za reprodukční svobodu žen, všichni shodně uvedli, že vhodné využití popkulturních prvků v rámci prosazování politické a sociální agendy vnímají jako užitečný a pochopitelný krok, který k daným problematikám přiláká více pozornosti veřejnosti. Zcela negativní stanovisko zastávala pouze respondentka č. 5, která zapojení motivu populárního seriálu (který charakterizovala jako fiktivní) do boje za ženská práva, a potažmo do řešení závažných socio-politických problematik, popsala jako znevažující.

Subkategorie, kterou ztělesňuje jev vnímání poselství *Příběhu služebnice* jako varování před potenciálním společenským vývojem, se s výše popsanou subkategorii

³¹² Respektive zmiňují snahy o restrikce v oblasti interrupční legislativy v USA. Rozhovory se odehrály ještě před zrušením precedentu *Roe vs. Wade*, který Američankám zaručoval ústavní právo na interrupci.

historických a současných paralel značně protíná. Zjištění, která se s ní pojí, však považuji z hlediska realizovaného výzkumu za velmi důležitá. V rámci promluv publika bylo možné diferenciovat různé dimenze percepce tohoto varování, které od sebe respondenty a respondentky vzájemně odlišovaly. Rozdíl spočíval zejména v tom, zda respondent či respondentka v rámci přemýšlení nad významem seriálu, který se podle nich (ve všech případech) zakládal na varování před společenskou hrozbou, akcentovali vyobrazení útlaku žen a patriarchální společnosti, jež (opět všichni) považovali za jeden z významných motivů seriálu. Jinými slovy, dotazovaní se od sebe lišili v tom, zda tyto dva prvky (*Příběh služebnice* jako varování před společenskou hrozbou a motiv totalitního režimu, jehož útlak a represe jsou zacílené primárně na ženy) usouvztažňovali. Musím konstatovat, že tento jev šlo posuzovat poměrně obtížně a snažila jsem se vyhnout tomu, abych se zaměřovala pouze na explicitní rovinu promluv. S jistotou však lze říct, že respondent č. 3 a respondentka č. 6 společenskou hrozbu (bez ohledu na její hypotetičnost či reálnost), před kterou seriál podle nich varuje, vnímají i v kontextu varování před posilováním patriarchálních tendencí ve společnosti a erozí ženských práv. Oba se v tomto smyslu vyjádřili spontánně (případně po sondáži z mé strany, která je však pouze pobídla k rozvedení aspektu ženských práv, o kterém začali hovořit z vlastní iniciativy), již v rané fázi rozhovoru:

„... A s téma ženskejma právama. No, určitě jo. Podle mě je hrozně důležitý poukazovat na tyhleto patriarchální prvky tý společnosti, i současný, a ten seriál to zdůrazňoval. Ukazuje to, jakou sílu má ta mužská, nebo mužsky vedená společnost. A hrozbu vnímám v souvislosti se současným stavem životního prostředí a vlastně s tím, jak si ničíme tu přírodu téma toxickejma věcma. Tak podle mě tohle vnímal i ten autor trochu jako hrozbu, že vlastně opravdu budeme možná neplodný a opravdu potom ta společnost může takhle zareagovat. ...“ (Respondentka č. 6)

„V dnešní době samozřejmě někde snahy o vytvoření patriarchátu jsou, ale nemyslím si, že jsou nějakým způsobem reálné. I když vzhledem k politické situaci například s potraty tak upřímně nevím, co si o tom myslet. Každopádně si myslím že žádná hrozba nehrozí, v dohledné době teda.“ (Respondent č. 3)

Podobnou dimenzi vnímání *Příběhu služebnice* jsem nakonec shledala i v případě respondentky č. 2, i když v jejích promluvách chybí takto doslovná zmínka. U této dotazované pro mě byla rozhodující implicitnost – respondentka motivy patriarchátu a

útlaku žen v seriálu reflektovala velmi prominentně, silné emoce se vyskytovaly jak v její charakteristice diváckého prožitku, tak v promluvách samotných, a opakovaně uváděla, že seriál pro ni nepředstavuje pouhou fikci. Jako vypovídající jsem také zhodnotila jednu ze jejích úvodních odpovědí na můj dotaz týkající se prvních asociací, které se jí při sledování seriálu vybavily:

„No, že je to naprosto příšerný. A že je na tom snad ještě horší to, že to někde ve světě takhle probíhá. Že to není jako fikce, že se to úplně v pohodě může stát a ve světě v nějakých rozvojovějších zemích se tohle úplně normálně děje. Takže vlastně šok.“
(Respondentka č. 2)

Když jsem později během rozhovoru položila otázku explicitně na to, zda vnímá nějaké dílčí fenomény, které jsou v *Příběhu služebnice* v souvislosti s útlakem žen vyobrazeny, jako hrozbu i v současných demokratických společnostech, odpověděla ambivalentně a trochu nejistě, přičemž udala USA jako příklad země, kde by takové nebezpečí nevyloučila:

„Tady u nás v Evropě upřímně řečeno fakt nevím. Tady si myslím, že spíš naopak. Jako já to tak nesleduju, takže těžko říct, ale myslím si, že úplně ne, u nás tady v Evropě. V Americe, to vůbec netuším, tam je to jako úplně padlý na hlavu. ...“ (Respondentka č. 2)

Specifický případ představuje respondent č. 1, který z počátku rozhovoru striktně odmítl, že by byl seriál jakýmkoliv způsobem relevantní v reálném společenském kontextu a opakovaně poukazoval na to, že seriál je značně bizarní a jeho děj čistě fiktivní a nerealistický. Jak ale již bylo zmíněno, hovořil např. o určité paralele se současným Polskem a USA ve směru restrikcí (či snah o ně) v oblasti interrupcí. Nicméně, o *Příběhu služebnice* jako o varování před hypotetickou společenskou hrozbou hovořil v pozdějších fázích rozhovoru (i když ne zcela spontánně), a to jak v souvislosti s enviromentální situací, tak v souvislosti s útlakem žen (specificky v rámci odpovědi na již představenou otázku týkající se názoru na využití prvků seriálu během *pro-choice* protestu). V této odpovědi už vnímám částečnou nekonzistenci s jeho tezemi o nerealističnosti a přehnanosti seriálu:

„No já s tím souhlasím. Proč by to nedělaly? Ten seriál má asi poselství, nebo respektive je vyobrazenej, jak špatně teoreticky může svět skončit, co se týče práv žen, a pakliže jsou práva žen upozad'ována nebo rušena nebo pošlapávána, proč by na to

neupozornily tímto způsobem – mně to přijde zcela legitimní.“ (Respondent č. 1)

Respondentky č. 2 a 6 a respondent č. 3 ve svých vyjádřeních zdůrazňovali, že seriál vyobrazuje pozvolnou erozi ženských práv vedoucí k extrémním důsledkům, což vnímají jako jednu z ústředních rovin jeho společenského přesahu a něco, před čím *Příběh služebnice* varuje. V podobném duchu promluvil i respondent č. 1, ale pouze 1x během celého rozhovoru. V této spojitosti zmiňují i skutečné současné restriktce (či snahy o ně) v oblasti interrupcí. Respondent č. 1 a respondentka č. 6 také promluvili o tom, že postavení žen ve společnosti vnímají jako nerovné, a to v globálním měřítku. K této skutečnosti se ještě později vrátím.

„Určitě to ovlivnilo trochu moje vnímání aspektu vztahu žena-dítě, to téma odebrání dítěte pro mě bylo hodně rezonující. A pak prostě obecně můj postoj vůči postavení žen ve společnosti. Uvědomila jsem si tu hrozbu toho extrémního patriarchálního útlatku. Ovlivnilo to můj pohled jako pozitivním způsobem. Že si čím dál tím víc uvědomuju, že ten problém je třeba řešit. ...“ (Respondentka č. 6)

Zbylí dotazovaní v rámci reflexe poselství seriálu, které též vnímají jako varování před společenskou hrozbou, rovinu ženských práv či patriarchálního společenského uspořádání nijak explicitně nezmiňují, a ani v implicitní rovině realizovaných rozhovorů jsem nezaznamenala, že by nad nebezpečím, na něž má seriál poukázat, uvažovali v souvislosti s těmito fenomény. Oba se s různým důrazem zaměřují spíše na dimenzi obecného varování před autokratickým či totalitním převratem, který může vzniknout v důsledku destabilizace společnosti určitou závažnou krizí. Respondent č. 4 se po celou dobu naší rozpravy o společenském přesahu seriálu soustředí na dimenzi obecného varování před autokratickým či totalitním převratem, který může vzniknout v důsledku destabilizace společnosti určitou závažnou krizí. Motiv oprese žen a patriarchální společnosti reflektuje spíše odděleně, v kontextu fiktivního universa *Příběhu služebnice*. Respondentka č. 5 explicitně uvádí, že společenský přesah seriálu leží v upozornění na zvyšující se riziko neplodnosti populace, přičemž na tento motiv se velmi výrazně zaměřovala v průběhu celého rozhovoru a reflektovala ho primárně v souvislosti s problematikou nenaplnění individuálních tužeb žen po dítěti.

„Tak je to určitě ta neplodnost, protože sama jako žena to možná beru jako tu nejdůležitější roli v životě. To naplnění, vlastně ten smysl, ač to může znít pateticky, Tak

bejt máma, tak to je asi to, co v životě chcem, bejt dobrá máma. ...“ (Respondentka č. 5, odpověď na otázku, jestli společenský vývoj zobrazený v seriálu vnímá jako skutečnou hrozbu)

„Jo to určitě. Je to aktuální téma. A ať chceme nebo ne, tak se s tím setkáváme ve svém okolí. Je asi důležitý. O sebe dbát i v tomhle směru, uvažovat, že možnosti jsou různé a případně to zachytit zavčas, dokud budou ty možnosti.“ (Respondentka č. 5, odpověď na otázku, zda ji téma seriálu zaujalo)

V rámci jevu (subkategorie) vnímání poselství *Příběhu služebnice* jako varování před potenciálním společenským vývojem jsem identifikovala ještě jeden rozměr – a to *důraz* na tento percipovaný význam seriálu. Někteří dotazovaní, bez ohledu na to, co pro ně přesně toto riziko znamenalo (což popisuji výše), pojmenovávali riziko vývoje, který nastal v *Příběhu služebnice* jako naléhavé a reálné (zejména respondentky č. 6 a č. 2), někteří zase jako pouze hypotetické (respondenti č. 3 a 4). Usoudila jsem však, že i zde je nutné se zaměřit na implicitní sféru, jelikož v explicitní rovině tohoto tématu docházelo u dotazovaných k nekonzistencím či kontradikcím. Většina respondentů (4 ze 6) však interpretaci *Příběhu služebnice* jako varování před křehkostí současné společenské stability, jejíž narušení může potenciálně vést k neblahým až extrémním důsledkům, velmi silně akcentovala, bez ohledu na to, zda ji doslovně označovali za reálnou, či spíše hypotetickou a nepravděpodobnou. V tomto směru se odlišovali respondent. č. 1 a respondentka č. 5, v rámci jejichž vyjádření byl výskyt promluv o výše zmíněném varování velmi nízký. Respektive, jak jsem již několikrát zmínila, respondentka č. 5 akcentovala hrozbu neplodnosti populace, kterou však v kontextu jejích možných společenských důsledků zmínila pouze jednou během rozhovoru, a zaměřovala se spíše na individuální a zdravotní rozměr této problematiky. Respondent č. 1 zase opakovaně zdůrazňoval, že u *Příběhu služebnice* neshledává téměř žádnou souvislost s realitou (přestože několik málo jeho promluv nebylo s tímto tvrzením v souladu).

„... Já tyhle věci docela, myslím si, že řeším, nebo nějakým způsobem už jsem v minulosti o nich přemýšlel, diskutoval, takže tenhle seriál neukázal nic úplně nového. Ale nevidím tam prolnutí do současné reality, protože tam je to tak dotaženo do extrému, že se mi těžko hledaly paralely.“ (Respondent č. 1)

6.6 Reflexe feministické perspektivy v rámci diváckého prožitku

Poslední významné zjištění výzkumu představuje skutečnost, že ne všichni respondenti a respondentky interpretují významy, které v *Příběhu služebnice* vnímají, jako feministické. Úvodem je nutné podotknout že pouze jedna z účastnic/účastníků výzkumu v souvislosti tématikou seriálu spontánně použila pojem „feminismus“. Jednalo se o respondentku č. 5, která na otázku, jakým společenským tématům se podle ní seriál věnuje, odpověděla následovně: „*Feminismus. Asi Sociální vrstvy. Majetkové uspořádání ve společnosti. Zneužívání žen, což se pojí s tím prvním.*“ V průběhu rozhovoru však vyšlo najevo, že vyobrazení feministické tematiky v seriálu vnímá jako umělecký prvek určený ke strhnutí pozornosti publika, který hraje roli pouze v rámci fiktivního prostředí seriálu. Uvedla, že neshledává žádný přesah feministické tematiky *Příběhu služebnice* do reálného společenského kontextu, jelikož současnou společnost obecně považuje za genderově spravedlivou a postavení žen a mužů za rovné.

Tazatelka: „*Jedno z hlavních témat, kterým se věnuje Příběh služebnice, jsi označila jako feminismus...*“

„*Protože tam si myslím, že ty práva jsou skutečně potlačeny, na rozdíl od dnešní společnosti, že tam je vidět, že tohle by se muži nestalo. Že tam to má to raciono, tady ne.*“
(Respondentka č. 5)

Ostatní respondenti a respondentky o feminismu nehovořili spontánně, avšak analýza implicitní roviny jejich promluv doplněná o opověď na explicitní dotaz (položený v pozdní fázi rozhovoru), zda identifikují přímou souvislost mezi *Příběhem služebnice* a feministickým smýšlením, vypověděla o dvou způsobech, jakým vnímají *Příběh služebnice* v kontextu jeho přesahu do feminismu jakožto společenského postoje. Polovina respondentů považovala tento seriál za **popkulturní reprezentaci feministické perspektivy**, polovina hovořila o **absenci jeho souvislosti s feministickým smýšlením**. V těchto dvou způsobech interpretace seriálu (první dvě subkategorie), které jsou však velmi nuancované a někdy nejednoznačné, figuroval i **individuální postoj respondentů/respondentek vůči feminismu a genderové problematice** (třetí subkategorie). Postoj dotazovaných vůči feminismu jsem se při vytváření výzkumného designu rozhodla zkoumat zejména z důvodu zjištění toho, do jaké míry koresponduje s jejich vnímáním seriálu, případně s jeho oblibou. V tomto směru se vynořily zajímavé

výsledky, ve kterých hraje určitou roli chápání feminismu (respektive znalost jeho principů) a postoj ke genderové problematice, která však byla o dost slabší, než jsem na základě teoretické rešerše očekávala. Konkrétně je představím v interpretativní části vyhodnocení výzkumu.

Souvislost *Příběhu služebnice* s feministickou perspektivou, což lze jinými slovy vysvětlit jako vepsání určité feministické ideologie do seriálu, odmítá polovina dotazovaných (č. 2, 4 a 5), což zdůvodňují tím, že feminismus považují za negativní či zbytečný fenomén, jehož prvky v seriálu nespátřují – s výjimkou dvou ženských postav (jak jsem již psala na str. 92), které charakterizují jako feministky, ale v negativním slova smyslu (mají za radikální odpůrce mužů) a odlišují je od ostatních žen v seriálu. Podobně jako respondentka č. 5 i respondent č. 4 vnímá účel vyobrazení *patriarchálního* totalitního převratu v původně demokratické společnosti jako pouhou potřebu šokovat a přilákat pozornost publika za účelem zisku (oba se však v tomto smyslu vyjádřili až mém explicitním dotazu na záměr tvůrců). Zde je však nutné podotknout, že např. respondentka č. 2 – jak jsem již popsala v předchozích podkapitolách – silně reflektuje motivy patriarchy a oprese zacílené primárně na ženy, které reprezentují témata, jež jsou součástí feministické agendy, a zdůrazňuje přímou souvislost vyobrazeného společenského systému s realitou (ať už prostřednictvím odkazů na lokální výskyt podobných režimů ve světě, či akcentováním hrozby podobného vývoje v demokratických společnostech).

Jak jsem již nastínila, jedná se skupinu dotazovaných, která má k feminizmu negativní postoj. Ten se v jejich promluvách vyskytl v různých formách. Pro respondenta č. 4 a respondentku č. 2 má samotný pojem feminismus výrazně negativní konotace – považují ho za extrémní společenské hnutí, které je založené na nenávisti vůči mužům.

„Ne, to si nemyslím. Rozhodně ne.“ „No, protože feminismus je z mého úhlu pohledu zase extremismus. Já si představuju feministky, i když to tak asi není, ale když se řekne slovo feministka, tak já si představím ženy, který jdou extrémně proti mužům. Který chtěj jako postavit ty žena úplně na stejnou jakoby váhu, jako ty muže. Ale to nejde, z mého úhlu pohledu. ...“ (Respondentka č. 2)

„Ne. Jakože, oukej, pokud by ten seriál byl interpretovanej jako něco, co je blízky tomu, co se děje, jakože by chtěl na to upozorňovat, tak by mi to přišlo jako přehnaný. Tak bych se ztotožnil s tím, že je to názor nějaký extrémní strany, jako feministek. Ono je taky

hodně druhů feminismu. Ale jinak jakoby nevim... nevim moc v čem by to byla jako reprezentace feminismu.“ (Respondent č. 4)

Respondentka č. 5 sice pojem „extremismus“ nepoužila, ale uvedla, že se považuje spíše za antifeministku, a že feminismus v současné době vnímá jako zbytečný. Tato polovina zkoumaného publika obecně feminismus charakterizovala jako přežitek a jako hyperkorektní nátlakové hnutí a smýšlení, které zbytečně konstruuje neexistující problémy. Zajímavý aspekt však představovala skutečnost, že všichni z výše zmíněných v určitém momentu svých promluv spontánně připustili, že jejich povědomí o této problematice (ať už feminismu jako pojmu, či stavu genderové rovnosti ve společnosti), může být mylné. Jednalo se však o krátké zmínky, které dále nerozváděli. V rámci promluv tohoto segmentu dotazovaných se také opakovala vyjádření přesvědčení o určité míře přirozené danosti mužských a ženských rolí, přičemž snahy o popírání této biologické determinace vnímají negativně a připisují je právě feminismu (jak bylo patrné již v rámci jejich promluv o změnách v popkulturní reprezentaci žen, o kterých hovořím v podkapitole 6.3). Feminismus tak vnímají jako snahu o stejnost, nikoliv rovnost mužů a žen. K tomu přispívá také fakt, že současnou společnost (ke které se vztahují prostřednictvím vlastního sociokulturního rámce demokratické společnosti západního typu) pokládají za genderově rovnou, případně genderově spravedlivou. Respondentky č. 2 a 5 reflektují určitou nerovnost mezi muži a ženami, zejména na pracovním trhu, ale považují ji za nevyhnutelný fakt, podmíněný biologicky určenou odlišností role muže a ženy, se kterým je potřeba se smířit, a který jim konkrétně nijak nevadí. Všichni tito dotazovaní také vnímají incidenty spojené se znevýhodňováním žen jako individuální excesy, nikoliv systémový problém. V rámci výzkumu tak došlo k dílčímu zjištění, že někteří respondenti a respondentky vykazují známky tzv. genderové slepoty³¹³.

„No myslim si, že kdyby se o tom tolik nemluvalo, tak bych o nějaký nerovnosti ani nepřemýšlel. Myslím, že jsme si jako extrémně rovný.“ „Myslím jako v českým, v evropskym, řek bych i Severní Amerika, Kananada. Takže taková ta severoatlantická, euroatlantická oblast. ... Přestože to nejvíc řeší, hlavně ta Amerika, až možná jako do extrémů, třeba s téma kvótama žen do managementu. Což je ve finále kontraproduktivní,

³¹³ Genderová slepota je pojem označující jev neuznávání sociokulturní a politické podmíněnosti rolí, které jsou ve společnosti připisovány ženám a mužům. Jedná se tedy v podstatě o popírání konceptu genderu, který je na této tezi založen.

„Genderová slepota,“ Glossary & Thesaurus, EIGE (Evropský institut pro rovnost žen), navštíveno 1. července 2022, <https://eige.europa.eu/cs/taxonomy/term/1157>.

protože když dáš, že musíš mít 40 % žen v managementu, tak ta firma tam jako někoho dosadí, a nakonec to odskáčou ty opravdu schopný ženský...“ (Respondent č. 4)

„No, ale co je to rovnost, jo. Rovnost jako taková není možná. Protože my jsme biologicky jako dva jiný typy lidí a nejde, abysme si byli stoprocentně rovný.“ (Respondentka č. 2)

„... Asi se spíš ztotožňuji s tím, že ženy mají nějakou svou přirozenou roli, samozřejmě nemusí všem vyhovovat, ale ženám je přirozenější v uvozovkách bejt matka a mužům je přirozenější bejt živitel. To není nic, s čím bych se asi nebyla schopná ztotožnit. Neříkám samozřejmě, že tam nemůžou bejt výhybky, ale jako přirozenější mi to přijde tohle. Takový to absurdum přesně, když stejný platy, já to zase ze své podstaty chápu. Když se zastavíme u toho platu, já jako žena jsem si schopná říct o přidání hůř, vyjednávat o platu celkově od začátku hůře než chlap. Nejsem si asi jako schopná se tak asi jako prodat. ... V dnešní době mě osobně se to nedotýká a taková ta mainstreamová témata, jako je přidání platu, jako jsou tyhle věci, mě to nějak nebere, jako že se mě to nijak nedotýká.“ (Respondentka č. 5)

Druhá polovina respondentů/respondentek naopak *Příběh služebnice* (do jisté míry) vnímá jako popkulturní reprezentaci feministické perspektivy. Takto explicitní zmínka se sice nevyskytla spontánně, avšak odpověď na můj přímý dotaz byla u všech z těchto dotazovaných kladná. Zde je však ale velmi nutné konstatovat, že důležitost této interpretace v rámci diváckých prožitků těchto dotazovaných je různá a pravděpodobně sporná. Jak jsem již uvedla v předchozích kapitolách, respondenta č. 1 seriál nijak zvlášť nezaujal a nepřemýšlel významně ani o jeho motivech, ani ho jeho společenském přesahu. Interpretaci *Příběhu služebnice* jako seriálu reprezentujícího feministické smýšlení tak neodmítá, avšak nejedná se o významnou součást jeho diváckého prožitku.

„Asi by to tak šlo říct, protože v konečném důsledku ten seriál extrémně ukazuje, jak jsou ty ženy utlačovány, a jak už jsme říkali, jsou tady určité paralely s dneškem, takže asi by to tak i mohlo být. Nepřemýšlel jsem o tom nikdy.“ (Respondent č. 1)

U respondenta č. 3 a respondentky č. 6 však se však vyjevila o něco větší důležitost reflexe feministické perspektivy v rámci jejich diváckých prožitků – oba totiž v souvislosti se seriálem spontánně a opakovaně poukazovali na realitu výskytu patriarchálních prvků v současné společnosti a na existenci určitých segmentů společnosti, jež by uvítaly návrat

žen zpět do podřízené pozice. V učinění tohoto závěru vycházím také z již představených zjištění, že tito dva respondenti silně reflektovali motiv patriarchy a útlaku žen a vnímaný společenský přesah seriálu s tímto motivem usouvztažňovali. V rámci doslovného dotazu na to, zda považují seriál za reprezentaci feministické perspektivy, odpověděli jednoznačně kladně.

Tento segment zkoumaného publika má také mírně až výrazně pozitivnější vztah k feministickému smýšlení. Respondent č. 3 uvedl, že feminismus pro něj znamená boj za práva žen, a že ho v určitých společnostech a kulturách vnímá jako potřebnou perspektivu. Zdůrazňoval však také domnělou hyperkorektnost současného feministického hnutí a smýšlení, kterou vnímá velmi negativně, a je toho názoru, že problematika genderové nerovnosti podle něj není příliš relevantní v demokratických společnostech (ačkoliv promluvil o nerovnosti žen na pracovním trhu, kterou však vnímá jako rychle ustupující). Vztah tohoto respondenta k feminismu tak sice není natolik odmítavý, jako u první popsané poloviny respondentů/respondentek, avšak v určitých aspektech podobný. Jeho postoje rovněž souvisí s genderovou slepotou. Ta se naopak vůbec nevyskytuje v promluvách respondenta č. 1 a respondentky č. 6, kteří genderovou nerovnost reflektují v globálním měřítku, k feminismu mají kladný vztah a vnímají ho nejen jako boj za legislativní rovnoprávnost žen s muži, ale i jako boj za jejich rovné společenské postavení. Oba promlouvali o přímé souvislosti problematiky genderové (ne)rovnosti s feministickým myšlením. Jsou si také vědomi, že feminismus je ve společnosti často negativně stereotypizován jako extrémní hnutí, což do značné míry definuje postoje veřejnosti k této tématice.

„Tak genderová rovnost...aby ženy měly stejné podmínky jako muži. Řekněme, nechápu, proč by žena za stejnou práci měla být finančně ohodnocena méně než muž, což je v dnešní době problém. To chápu, že by chtělo narovnat do té genderové rovnosti. A co se feminismu týče, nevidím tam moc rozdíl. Teda feminismus chápu, že je nějaké hnutí za práva těch žen k docílení té genderové rovnosti, rovnoprávnosti.“ (Respondent č. 1)

„Pro mě to má určitě pozitivní konotace. Já si nemyslím, že by se měl feminismus držet v nějakém stereotypu nějakých jako ženských fanaticek bojujících proti mužům. Takže ano, má to pro mě pozitivní, pokud to symbolizuje prostě rovná práva, rovný společenský postavení.“ (Respondentka č. 6)

Usouvztažnění reflexe feministické perspektivy v *Příběhu služebnice* a individuálního postoje vůči feminismu tak fungovalo na následujícím principu: negativní postoj k feminismu se nerovná negativnímu postoji k seriálu, jelikož ne všichni respondenti a respondentky interpretovali jeho významy jako feministické, v čemž však hrálo důležitou roli i chápání významu konceptu feminismu; naopak pozitivní vztah k feminismu znamenal, že dotazovaní souvislost *Příběhu služebnice* s feminismem neodmítají (respektive uznávají), ale nelze usuzovat, že přímo souvisel s interpretací motivů seriálu jako feministických, případně s intenzitou vnímání motivů, které lze považovat za feministické.

6.7 Shrnutí a interpretace výsledků výzkumu

Z analýzy shromážděných dat vyplývá, že diváci a divačky *Příběhu služebnice*, kteří se účastnili výzkumu této diplomové práce, vnímají motivy seriálu různými způsoby a interpretují je rozmanitě, mnohdy odlišně (avšak s určitými podobnostmi a společnými prvky).

V souvislosti s první výzkumnou otázkou analýza prokázala, že v diváckých prožitcích všech respondentů a respondentek hrála určitou roli, a ve většině případů významnou, percepce motivů patriarchální společnosti (respektive její extrémní formy) a útlaku žen, jež jsou ze své podstaty feministické. Dotazovaní vyobrazení těchto prvků reflektovali spontánně, mnohdy ve svých charakteristikách fiktivního totalitního státu Gileád pracovali s pojmem „patriarchát“ či „patriarchální společnost“, popisovali různé podoby útlaku a perzekuce žen, které se v Gileádu odehrávají, a akcentovali skutečnost, že tamní oprese žen, navzdory existenci elitních sociálních tříd prostupuje všemi společenskými vrstvami a je zacílena na ženy jako na celek. Respondenti a respondentky také protagonistky seriálu charakterizovali jako velmi silné a odvážné ženy, což souviselo zejména s tím, že významně reflektovali vyobrazení ženské solidarity a vyobrazení vzpoury žen vůči opresivnímu systému, které lze rovněž považovat za feministické motivy. Dotazovaní také způsob reprezentace žen založený na zdůrazňování síly osobnosti a odvahy identifikovali jako jeden z nových trendů v současné seriálové a filmové tvorbě, který částečně vytlačuje genderově stereotypní ztvárňování ženských postav.

Tomuto jevu se částečně vymykala pouze jedna z celkového počtu 6 respondentů a respondentek, která sice o těchto motivech hovořila, ale v porovnání s ostatními zřídka a

stroze. V jejím diváckém prožitku hrál naprosto stěžejní roli motiv neplodnosti populace, který spíše než v kontextu jeho možných společenských důsledků, reflektovala v osobní rovině obav ze zhoršujícího se stavu reprodukčního zdraví obyvatelstva, který může bránit naplnění individuální touhy žen po dítěti.

V rámci percepce feministických motivů (respektive motivů patriarchátu a útlaku žen) se však u zkoumaných diváků a divaček vyskytovaly velmi viditelné rozdíly v tom, jakým způsobem o nich hovoří. Ty spočívaly primárně v odlišné intenzitě emocionality v rámci jednotlivých diváckých prožitků, kterou bylo možné pozorovat na základě užitých jazykových prostředků, projevu dotazovaných a výskytu explicitních promluv o prožívání emocí během sledování seriálu. V tomto ohledu vyšlo najevo, že sledování *Příběhu služebnice*, konkrétně vyobrazení patriarchální společnosti založené na extrémní formě ženské oprese, vyvolávalo významným způsobem emoce pouze u poloviny respondentů/respondentek, dvou žen a jednoho muže. Tito dotazovaní se vžívali do osudů postav seriálu, u čehož pociťovali především negativní emoce jako smutek, bezmoc, úzkost, vztek, touhu po mstě, ale také radost či naději, o čemž spontánně hovořili a afektivní působení seriálu akcentovali. Emocionalita byla velmi výrazná zejména v případě vnímání a reflexe vyobrazeného sexuálního násilí. Druhá polovina (dva muži a jedna žena) známky této emocionality v žádném ohledu nevykazovala. Specifický jev pak v této souvislosti reprezentovala reflexe motivu mateřství a separace matky od dítěte. Tento motiv silně vnímaly pouze ženy a byl také jednou z dílčích příčin vzniku emocionality, přičemž i respondentka spadající do skupiny, u které emocionalita v diváckém prožitku téměř nefigurovala, v souvislosti s tímto prvkem emoce projevovala. Rozdíly v roli emocionality v diváckých prožitcích se v rámci mého výzkumu vyjevily nejen jako odraz toho, jak intenzivně respondenti a respondentky feministické motivy seriálu vnímají, ale také jako určující faktor v ohledu toho, jakými způsoby reflektují tyto motivy v reálném společenském kontextu (což představuje téma druhé výzkumné otázky).

Ve vztahu k druhé výzkumné otázce výzkum prokázal, že všichni respondenti a respondentky přemýšlejí nad významy seriálu v kontextu jejich společenského přesahu – avšak opět s různou intenzitou, a především v různých dimenzích, které jsou pro každého a každou z nich jinak důležité. Zde se opět objevil jeden dělící prvek, a to výskyt interpretace seriálu jako varování před potenciálním společenským vývojem (potažmo reflexe jeho souvislosti s realitou). Takto však seriál významně vnímala tentokrát

nadpoloviční většina dotazovaných (4 ze 6). Ti interpretovali motivy *Příběhu služebnice* jako varování před křehkostí současné společenské stability, jejíž narušení může potenciálně vést k velmi neblahým důsledkům pro lidská práva. Tuto hrozbu někteří percipovali jako poměrně reálnou, někteří jako pouze hypotetickou – tuto škálu však z hlediska mého výzkumu nepovažuji za důležitou a byla velmi obtížně hodnotitelná, z důvodu častých kontradikcí a nekonzistencí v promluvách respondentů na toto téma. Skutečnost toho, že respondenti a respondentky notně přemýšlejí o seriálu ve spojitosti s možným společenským vývojem, svědčí o tom, že seriál abstrahují k realitě, bez ohledu na pravděpodobnost takového vývoje. Zbylí dva dotazovaní (respondent. č. 1 a respondentka č. 5) se na tuto interpretaci nezaměřovali, na rozdíl od ostatních, kteří ji akcentovali silně, a seriál vnímali zejména jako vyobrazení fiktivní dystopické společnosti, které se s reálnými sociálně-politickými fenomény příliš neprotíná. Nelze však tvrdit, že k této interpretaci nepřistupovali vůbec – respondent spadající do tohoto segmentu v pozdních fázích rozhovoru umístil do souvislosti s *Příběhem služebnice* aktuální problematiku restrikcí v oblasti interrupcí a daná respondentka v tomto ohledu znovu akcentovala jako reálnou hrozbu zhoršující se reprodukční zdraví populace. S tím zároveň souvisí již zmíněné dimenze reflexe společenského přesahu *Příběhu služebnice*, které stručně shrnu v následujících řádcích.

Dotazovaní seriál reflektovali v reálném společenském kontextu v zásadě ve dvou dimenzích – usouvztažňovali ho buď přímo s útlakem žen a hrozbou posilování patriarchálních tendencí ve společnosti, případně erozí ženských práv (tzn. identifikovali v seriálu akcentaci ženské perspektivy), nebo s obecným rizikem vzniku totalitního systému v destabilizované společnosti, bez zdůraznění aspektu práv a postavení žen. Specifickým případem byla již jmenovaná respondentka, u které tuto dimenzi reprezentoval téměř výhradně fenomén ženské infertility. Všechny tyto způsoby percepce se vyskytovaly u většiny respondentů a respondentek, nicméně u dvou z dotazovaných (výše zmíněná žena a jeden z mužů), se reflexe společenského přesahu seriálu v kontextu útlaku žen a hrozby totality založené na mužské nadvládě vůbec neobjevila. Ukázalo se také, že tento respondent (č. 4) a tato respondentka (č. 5) považují zvolení motivu totalitního systému založeného na opresi žen za komerčně motivované, na rozdíl od ostatních, kteří záměr tvůrců vnímají mj. jako snahu o poukázání na nebezpečí eroze ženských práv (např. právě v podobě omezování práva na potrat) a na patriarchální

společenské uspořádání, prvky, tendence či minimálně hrozbu. Je ale nutné podotknout, že přívlastek „patriarchální“ v souvislosti se současnou společností explicitně použili pouze jedna respondentka a jeden respondent, a zopakovat, že respondent č. 1 snahu tvůrců poukázat na potenciální nebezpečí spojené s nerovným postavením žen ve společnosti zmínil pouze jedenkrát během rozhovoru; seriál jinak označuje za „bizarní“ záležitost. Z toho usuzuji, že se na tuto rovinu příliš nezaměřoval a nepředstavovala pro něj dominantní význam.

Jak jsem již naznačila, významné zjištění výzkumu představuje skutečnost, že část publika, která motivy seriálu percipuje emocionálně, se zároveň velmi soustředí na interpretaci *Příběhu služebnice* jako varování před potenciálním společenským vývojem. Důležitým faktem je také to, že tento segment publika vnímal seriál velmi kladně a zhlédl ho minimálně do poloviny druhé série (ve dvou případech, tzn. většinově, však až do konce všech dosud vydaných epizod). Jinými slovy, výskyt emocionality v diváckém prožitku byl u respondentů a respondentek přímo úměrný ke kladení důrazu na tuto interpretaci a k pozitivnímu vztahu seriálu. Většina dotazovaných, která nejevila známky emocionality (2 ze 3), seriál také příliš nevztahovala k potenciální hrozbě podobného vývoje ve společnosti, deklarovala, že je *Příběh služebnice* spíše nezaujal (ale nehodnotila ho vyloženě záporně) a rozhodla se pro ukončení sledování seriálu maximálně v polovině 1. série.

V tomto jevu shledávám prvky tzv. emocionálního realismu, fenoménu popsaného Ien Ang, který vysvětlují v teoretické části práce. Tento koncept se vztahuje k situaci, kdy publikum zažívá prožitek ze seriálu (či jiného kulturního formátu) převážně prostřednictvím ztotožňování se s emocemi, které jsou v ději vyobrazeny, a silněji ho vztahuje ke skutečnosti i přesto, že je velmi odlišný od jeho sociální reality a každodennosti.³¹⁴ Na výsledky mého výzkumu lze proto nahlížet tak, že u poloviny jeho respondentů a respondentek hraje v rámci percepce feministických motivů *Příběhu služebnice* (tj. motivů patriarchátu a útlaku žen) významnou roli právě emocionální realismus, což dokládá výskyt výše zmíněného jevu přímé úměry mezi akcentováním emocionálních významů seriálu a jejich reflexí v reálném společenském kontextu. Druhá polovina účastníků a účastnic výzkumu, která se v rámci percepce motivů patriarchátu a útlaku žen na emocionální významy nezaměřuje a vnímá nízkou shodu seriálu s objektivní

³¹⁴ Angová, *Divákem*, 53—4.

podobou jejich každodenní sociální reality (jak bylo mnohokrát patrné v jejich promluvách). K podobnému zjištění dospívá u části zkoumaného publika ve studii *Divákem Dallasu* Ang, což odůvodňuje tím, že v takovém případě nedochází k vžívání do seriálu po emocionální stránce, přičemž právě emoce považuje za pojítka mezi fiktivními seriálovými světy a žitou realitou publika. Výjimku v tomto směru představuje pouze vnímání motivu mateřství a separace matek od dětí, kde se známky emocionálního realismu vyskytly v případě všech žen, které se výzkumu účastnily, včetně té, která jinak v souvislosti s motivem hrubého útlaku žen neuvažovala nad žádnou spojitostí seriálu se skutečností. Ženy tento prvek seriálu velmi často usouvztažňovaly s prožitkem emocí a svou sociální realitou. To však nepovažuji za překvapivé vzhledem k tomu, že seriál akcentoval zejména mateřství a zaměřoval se na vztah matky a dítěte – soustředil se tak na ženskou perspektivu, která na ženy logicky více působí. V souladu s nálezy Ien Ang, (které popisují na str. 23) je i mé zjištění, že diváci a divačky, kteří seriál interpretují jako varování před potenciální patriarchální hrozbou (čímž ho do jisté míry vnímali realisticky), k němu mají pozitivní vztah a dají se označit za jeho fanoušky, zatímco segment publika, který *Příběh služebnice* percipoval jako nerealistický, se k seriálu stavěl neutrálně a většina z nich explicitně deklarovala, že je neoslovil.

V kontextu třetí výzkumné otázky provedená analýza prokázala u většiny dotazovaných (u 4 ze 6) značný rozdíl mezi vnímáním feministických motivů v seriálu a postoji k feminizmu a genderové perspektivě. Jak jsem již vysvětlila, intenzita vnímání motivů patriarchátu a útlaku žen byla různá a nabírala rozmanitých forem, avšak nikdo z respondentů a respondentek se vůči vyobrazení těchto prvků nevymezil, nekritizoval je a seriál neinterpretovat nijak negativně; naopak všichni z dotazovaných konstatovali, že si nedovedou představit relevantní důvody pro to, že by měl být seriál kýmkoliv vnímán vyloženě záporně. To kontrastuje např. s komentářovou sekci profilu *Příběhu služebnice* na Česko-slovenské filmové databázi (ČSFD)³¹⁵, kde se mnohdy vyskytují velmi kritická hodnocení seriálu založená většinou na identifikaci jeho přímé souvislosti s feminismem, ke kterému mají dotyční odmítavý vztah.³¹⁶ Vyšlo však najevo, že polovina účastníků/účastnic tohoto výzkumu nepokládá *Příběh služebnice* za popkulturní reprezentaci feministické perspektivy. Ve 100 % případů se ale jednalo o dotazované, kteří

³¹⁵ ČSFD slouží jako internetová platforma pro české a slovenské filmové a seriálové fanoušky, zaměřená zejména na informace o filmech a seriálech a jejich divácké hodnocení, recenze a diskuze.

³¹⁶ „Příběh služebnice: Recenze,“ ČSFD (Česko-Slovenská filmová databáze), navštíveno 7. července 2022, <https://www.csfd.cz/film/481213-pribeh-sluzebnice/recenze/>.

(současné) feministické myšlení a hnutí chápou negativně – buď jako extremismus, nebo jako zbytečnost a přežitek. Specifickým případem byl jeden respondent, který sice seriálu přisoudil feministickou myšlenku (ne spontánně), ale bylo zřejmé, že k feminismu jakožto ke společenskému postoji má ambivalentní vztah. Výzkum tak naznačuje, že negativní individuální postoj k feminismu nemá významný vliv na vnímání feministických motivů seriálu, což je způsobené primárně tím, že většina respondentů a respondentek (2 muži a 2 ženy) má o feministickém smýšlení stereotypní představy a nedostatečné informace a znalosti. Ve 2 případech se sice vyskytla korelace mezi negativním postojem k feminismu a nižší intenzitou vnímání feministických motivů *Příběhu služebnice*, ale např. respondentka č. 2, která feminismus vnímá jako extrémní postoj, feministické motivy seriálu percipovala velmi silně a spadala do části publika, v jehož percepci figuroval emocionální realismus. Pravděpodobnou nízkou souvislost postoje k feminismu s vnímáním feministických motivů seriálu naznačil i případ respondenta č. 1, který naopak feminismus vnímá jako potřebnou společenskou perspektivu, která je nezbytná pro odstranění genderové nerovnosti, avšak k seriálu přistupoval vlažně a neobjevily se u něj v souvislosti s feministickými motivy seriálu projevy emocionálního realismu. V tomto směru určitou „konzistentností“ vyčnívá pouze respondentka č. 6, kterou seriál velmi zaujal a zároveň se v problematice feminismu značně orientuje, je zastánkyní feministického smýšlení a v seriál považuje za jeho reprezentaci. Překvapivým zjištěním tohoto výzkumu pro mě byla skutečnost, že většina respondentů (4 ze 6, přičemž se jedná o ty, kteří feminismus chápou ambivalentně či negativně) jeví známky genderové slepoty, což bylo patrné na jejich hodnocení postavení žen v současných vyspělých demokratických státech. Z výzkumu této diplomové práce tak vyplynulo, že majorita respondentů a respondentek je ovlivněna českou kulturní tradicí antifeminismu, která vznikla z důvodu historicky podmíněné neznalosti tohoto směru (jenž 40 let absentoval ve veřejném prostoru) a jeho porevoluční silné stereotypizace tehdejšími morálními autoritami, jak uvádí např. Sokolová, Jedličková a další autorky.³¹⁷

Výsledky výzkumu z mého pohledu také názorně ilustrují teze představitelů a představitelk kulturálních studií o aktivní roli publika, které obsahy mediální produktů aktivně interpretuje, různými způsoby dekoduje vepsané významy a v procesu recepce

³¹⁷ Sokolová, „Současné trendy,“ 199—200.
Jedličková, „Nevidět, neslyšet,“ 107.
Osvaldová, *Česká média*, 10.
Lauder, „Nová vlna.“

daného mediálního textu konstruuje své vlastní. Mediální publika jsou ovlivněna jejich specifickými sociokulturními kontexty, které mohou být i v relativně kulturně homogenním prostředí (jako právě ČR) velmi individuální, jelikož jsou závislé na mnoha socioekonomických, kulturních, politických a genderových aspektech. Příkladem může být kontrast v motivech, na jaké se respondenti a respondentky v seriálu zaměřují, a v dimenzích, v jakých o *Příběhu služebnice* přemýšlejí v reálném společenském kontextu. Zatímco pro jednu respondentku je v seriálu naprosto zásadní motiv neplodnosti populace a téměř výhradně v souvislosti s ním také reflektuje společenský přesah seriálu, jiní dotazovaní tento motiv zmiňují pouze okrajově a akcentují tematiku do extrému vyhnané patriarchální společnosti, kterou interpretují jako možnou budoucí hrozbu.

Výzkum, který jsem za účelem této diplomové práce uskutečnila, má však své limity. Kromě obecných limitů kvalitativního výzkumu a metody rozhovoru, které jsem již popsala v metodologické kapitole, je jedním z nejvýraznějších omezení malý rozsah výzkumného vzorku, kvůli čemuž nebylo dosaženo teoretické saturace. Mou ambicí sice nebylo vytvoření zakotvené teorie, avšak v průběhu důkladnějšího otevřeného kódování a následného axiálního kódování jsem nabyla dojmu, že přes opakovaný výskyt určitých jevů, který jsem mylně považovala za známky nasycení, se celkové způsoby, jakým respondenti a respondentky seriál percipují, relativně odlišují, a poměrně obtížně jsem tak nacházela určité vzorce. Větší výzkumný vzorek by určitě přispěl ke snížení míry deskripce ve výzkumu a umožnil propracovanější interpretaci výsledků.

Další limit představoval způsob shromáždění respondentů a respondentek do výzkumného vzorku, kterým byla metoda sněhové koule. Někteří z dotazovaných tak patřili buď mezi mé osobní známosti, nebo do okruhu vzdálenějších známých, což mohlo z důvodu nedostatečného pocitu anonymity (která jim však byla výslovně zaručena) ovlivnit způsob i obsah jejich promluv. Také se jednalo převážně o mé vrstevníky a vrstevnice, žijící ve 100 % případů v Praze, sdílející podobné socioekonomické postavení. Vzorek tak nebyl reprezentativní, což však s ohledem na teoretickou rešerši kvalitativních výzkumů založených na kulturním přístupu, jejichž vzorky často bývají značně homogenní, nevnímám jako problematické. S většinou respondentů a respondentek jsme si také z důvodu osobní či vzdálené známosti automaticky tykali a zbylí mi tykání nabídli, což jsem přijala. Myslím si však, že tykání může být v kvalitativním dotazování spíše výhodou, jelikož utvoří uvolněnější atmosféru. Závěrem bych chtěla zmínit, že já sama se

považuji za příznivkyni *Příběhu služebnice*, zhlédla jsem všechny dosud uvedené epizody, je to jeden z mých nejoblíbenějších seriálů a částečně mě přivedl k zájmu o tematiku feminismu. Průběh a analýza promluv respondentů a respondentek tak mohly být částečně ovlivněny mým osobním postojem k seriálu a k tématu feminismu, přesto, že jsem se vědomě snažila o co největší objektivitu jak během rozhovorů, tak v průběhu kódování. Bez ohledu na má osobní stanoviska však v kvalitativním kódování nelze zabránit vlivu subjektivity výzkumníka či výzkumnice.

Navzdory výše zmíněným skutečnostem se ale domnívám, že závěry analýzy jsou validní, jelikož vypovídají o rozdílech v divácké percepci *Příběhu služebnice*, které korespondují s uznávaným konceptem emocionálního realismu, jež definovala Ien Ang na základě své rozsáhlé studie. Za přínos realizovaného výzkumu také považuji získání hlubších poznatků o tom, jakými různými způsoby může české publikum vnímat seriál řazený k poměrně nově vyskytujícímu se žánru *female-centric TV* (obzvláště ve spojitosti s individuálními postoji k feminismu), což v českém akademickém prostředí představuje neprobádanou oblast. Do budoucna by jistě bylo zajímavé podrobit vztah českého publika k tomuto seriálovému formátu rozsáhlejšímu výzkumu.

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo zjistit, jakým způsobem (či do jaké míry) vybraní respondenti a respondentky z řad českého publika amerického seriálu *Příběh služebnice* reflektují jeho feministické motivy (spočívající zejména ve vyobrazení extrémního patriarchy a útlaku žen), a jak v nich tento námět rezonuje mimo fiktivní svět seriálu a v kontextu jejich osobního postoje vůči feminismu. Z širší perspektivy představoval můj výzkumný záměr získání dílčích poznatků o tom, jakou roli hrají v prožitcích publik popkulturních formátů motivy, které přímo souvisí s feministickou společenskou perspektivou.

V teoretické části jsem se tak vzhledem k tématu práce zaměřila na poskytnutí podrobnějšího vhledu do problematik populární kultury, feminismu (jakožto společenského hnutí i vědecké teorie), interakce mediálních publik s populární kulturou a usouvztažení feminismu s tímto konceptem. Z důvodu toho, že výzkum této diplomové práce je založen na analýze mediálního publika (neboli recepční analýze), reprezentovala ústřední teoretické východisko této práce teorie aktivních publik, která je založena na přesvědčení o tom, že příjemci mediálních obsahů jsou schopni autonomní interpretace kulturních významů do nich vepsaných, čímž v procesu recepce onoho mediálního textu dochází ke konstrukci významů vlastních. Vzhledem k tomu, že výzkum se odehrával v českém prostředí a na českém publiku, jsem se v teoretické části věnovala i výkladu o vztahu české společnosti k feministické společenské perspektivě.

Praktická část diplomové práce byla založena na kvalitativním výzkumu, který byl realizován prostřednictvím polostrukturovaných nestandardizovaných rozhovorů s šesti respondenty a respondentkami, jež tvoří (případně v určitém čase tvořili) publikum daného seriálu, a jejich následné kvalitativní analýzy uskutečněné prostřednictvím dvojstupňového kódování, jež náleží metodě zakotvené teorie.

Z provedeného výzkumu vyplynulo, že způsoby, jakými respondenti a respondentky vnímají feministické motivy *Příběhu služebnice* nejsou naprosto rozdílné, avšak v několika ohledech se různou měrou liší – konkrétně v tom, jaké všechny motivy, jež souvisí s feministickým smýšlením, v seriálu reflektují, s jakou intenzitou je percipují, v jakých dimenzích přemýšlí o společenském přesahu seriálu a také v tom, zda tematiku seriálu vůbec považují za feministickou. Co se týče motivů, které přímo souvisí s feminismem,

všichni respondenti a všechny respondentky reflektovali vyobrazení společnosti založené na extrémní podobě oprese a perzekuce žen. Tuto společnost také valná většina z nich explicitně pojmenovala jako patriarchální (5 ze 6). Převážně, kromě jedné respondentky, promlouvali také o motivu ženského vzdoru a vzpoury vůči opresivnímu systému, a u protagonistek seriálu si všímali zejména jejich odvahy a duševní síly. O něco méně (ve 4 ze 6 případů) pak respondenti a respondentky reflektovali také motiv ženské solidarity. S ženskou perspektivou zajisté souvisí také motiv mateřství a separace matky od dítěte – ten však významně vnímala pouze ženská část zkoumaného publika, tzn. polovina.

Mezi stěžejní nálezy výzkumu patří však zejména to, že respondenti a respondentky feministické motivy seriálu vnímají s odlišnou intenzitou, přičemž ústřední roli v rámci posouzení těchto rozdílů hrál jednak způsob, jakým o nich hovořili (např. strohost vs. barvitost promluv, míra zapojení subjektivních hodnotících postojů k vyobrazeným fenoménům), a také výskyt emocionality v rámci jejich diváckých prožitků. Ukázalo se, že feministickou tematiku *Příběhu služebnice*, konkrétně vyobrazení patriarchální společnosti založené na extrémní formě ženské oprese, reflektují 2 z dotazovaných (1 muž a 1 žena) s výrazně nižším zájmem než ostatní. Pro respondentku spadající do tohoto segmentu byl např. naopak zcela zásadní motiv neplodnosti populace (respektive ženské neplodnosti), který v rámci jejího diváckého prožitku figuroval jako dominantní význam. Vyšlo také najevo, že tyto motivy vyvolávaly významným způsobem emoce pouze u poloviny zkoumaného publika – dvou žen a jednoho muže. Tito dotazovaní se vžívali do osudů ženských postav, zdůrazňovali, že na ně seriál působil emocionálně, a jejich promluvy obsahovaly afektivní prvky.

Důležité zjištění představuje také skutečnost, že všichni respondenti a respondentky přemýšlejí nad významy seriálu v kontextu jejich společenského přesahu – avšak opět s různou intenzitou, a především v různých dimenzích. Dotazovaní se liší v tom, jaký důraz kladou na interpretaci *Příběhu služebnice* jako varování před určitým druhem společenské hrozby, v jakých rovinách tuto hrozbu vnímají (jinými slovy, co si pod ní představují) a jakou naléhavost pro ně má. Jednalo se o značně komplexní sféru vnímání, která byla velmi rozmanitá a respondenti/respondentky o ní často hovořili nekonzistentně. Z výzkumu však vyplynulo, že pouze u poloviny z nich je výrazněji patrná percepce *Příběhu služebnice* jako varování před potenciálním společenskou hrozbou v souvislosti s vyobrazením motivů patriarchátu a útlaku žen, tzn. v souvislosti s hrozbou

patriarchálních tendencí a eroze ženských práv. Zbylí dotazovaní buď specifický společenský vývoj a systém, který je v seriálu vyobrazen, nevnímali jako možnou (ač jakkoliv nepravděpodobnou) hrozbu v reálném světě, nebo ho za riziko považovali, ale pouze v obecném kontextu vzniku totalitních systémů v destabilizované společnosti, přičemž feministickou tematiku v této souvislosti neakcentovali. Analýza také prokázala určitý vzorec – výskyt emocionality v diváckém prožitku je u respondentů a respondentek přímo úměrný ke kladení důrazu na interpretaci seriálu jako varování před hrozbou patriarchálního převratu a k pozitivnímu vztahu seriálu. Výzkum tak naznačuje, že v souvislosti s percepcí feministických motivů se u části publika vyskytl tzv. emocionální realismus – jev, který poprvé popsala Ien Ang ve své studii *Divákem Dallasu*.

V neposlední řadě je součástí závěrů analýzy zjištění, že individuální postoj k feminismu nebyl v případě zkoumaného publika významným ovlivňujícím faktorem ve vztahu k seriálu. Pouze jedna z respondentů a respondentek, která měla k *Příběhu služebnice* kladný vztah, se zároveň otevřeně hlásila k zájmu o feministické smýšlení a feministická témata. Většina dotazovaných (4 ze 6) však projevila negativní (či minimálně ambivalentní nebo lhostejný) vztah k feminismu, což ale v žádném z případů nevedlo k odmítnutí a negativnímu hodnocení seriálu. Ukázalo se totiž, že někteří z respondentů a respondentek, kteří zastávají negativní stanovisko vůči feminismu, neshledávají souvislost mezi *Příběhem služebnice* a touto společenskou perspektivou. Vyšlo také najevo, že případný záporný vztah k feminismu je u zkoumaného publika částečně ovlivněn stereotypními představami a neznalostí, které jsou pro české prostředí typické. Zejména na případu respondentky č. 2, která seriál hodnotila velmi kladně a feministické motivy seriálu vnímala silně, zatímco vůči feminismu se naopak ostře vymezila, je viditelné, že deklarované odmítnutí feminismu neznamena automaticky záporný vztah k feministickým tématům a je do značné míry podmíněné jeho nesprávným chápáním.

Domnívám se, že podnětem pro další výzkum je bezpochyby realizace podobného výzkumného designu v podobě rozsáhlejší studie, jejíž analytický vzorek by čítaly desítky respondentů a respondentek. Vhodné by rovněž bylo uskutečnit výzkum publika, který by spočíval například v analýze komentářových sekcí či diskuzních fór vztahujících se k tomuto seriálu. Toto prostředí lze totiž na rozdíl od individuálního osobního hloubkového rozhovoru považovat za přirozené, a tudíž promluvy diváků a diváček zde mohou být autentičtější.

Summary

The purpose of this master's thesis is to find out how, and to what extent the respondents, drawn from the ranks of Czech audience of *The Handmaid's Tale TV* series, reflect their feminist motifs (i.e., a depiction of extreme patriarchy and oppression of women) and how this theme resonates with them aside from the series' fictional world and in the context of their personal attitude towards feminism. From the greater perspective, my research plan intended to acquire partial knowledge about what role do the motifs, linked to the feminist social perspective, play in the audience's experience of pop-culture formats.

With regards to the topic, the focus of the theoretical part was on providing a detailed insight into issues of popular culture, feminism (hereby referred to as a social movement, as well as a scientific theory), interaction of media audience with the popular culture and interconnectedness of feminism with this concept. Because of the fact that the research of this thesis is based on a media audience analysis (i.e. reception analysis), it was the active audience theory that represented the central theoretical resource of this research paper, based on a conviction that the recipients of media content are able to conduct an autonomous interpretation of in-written cultural meanings to such an effect, that in the reception process of the respective media text, a construction of one's own meanings is achieved. Since the experiment was conducted in Czech environment and with Czech audience, the theoretical part was also dedicated to an explanation of the attitude towards the feminist social perspective within the Czech society.

The practical part of this thesis was based on qualitative research that was conducted via semi-structured non-standardised interviews with 6 respondents (both male and female) who form (or formed, at one point) an audience of the respective TV series. Followingly, the interviews were subject to qualitative analysis, as it was subject to two-level coding, belonging to the grounded theory method.

The research concluded that the ways in which respondents recognize the feminist themes of the series have some common elements, however, they differ in several aspects; specifically, in terms of what themes related to feminist thinking are reflected in the series, the intensity with which they perceive them, the dimensions in which they think about the social implications of the series, and whether they consider the themes of the series to be feminist in general. In terms of the motifs that directly relate to feminism, all the

respondents reflected the society depiction as an extreme, oppressive, and persecutory towards women. The society was in vast majority of cases (5 of 6 respondents) described as patriarchal. Predominantly, except for one respondent, were they reflecting on the motif of women's dissent and revolt against the oppressive system and they were especially pointing out the bravery and mental strength of the female protagonists. Slightly less frequently (4 of 6 respondents) took the respondents notice of women's solidarity. A motif of motherhood and separation of children from their mother which is also related to the women's perspective was, however, significantly perceived by the female respondents only.

Among the key findings of the research, however, belongs the fact that respondents perceive the feminist motifs of the show with different intensity, while the major factor when assessing these differences was the way of how these were vocalised (e.g., curtness vs. in-depth description during the respondents' speeches, the extent of subjective evaluation approaches to the depicted phenomenon) and also the presence of emotionality within the spectator's experience. It was found out that the feminist theme of *The Handmaid's Tale*, namely the depiction of the patriarchal society based on an extreme form of women oppression, is reflected by 2 respondents (1 male and 1 female) with significantly lower interest than the in the cases of other respondents. The female respondent falling into this segment, for example, identified a motif of infertility in the population (or rather women infertility), to be the essential one, as she saw it to be the dominant motif based on her spectator experience. The research further shows that these motifs stirred significant emotions with merely a half of the respondents – two females and one male. These respondents empathised with the fate of the women characters, they emphasised the emotional impact that the show had on them, and their responses were comparatively more affective.

Among other important findings also belongs the fact that respondents think about the meaning of the show in the context of its social overlap – although once again, each with various intensity and primarily in various dimensions. Each respondent differs in his/her accenting of *The Handmaid's Tale* interpretation when it comes to seeing the show as being a warning from a certain kind of social threat. Various emphasis is also given to the level of how this threat is perceived (in other words what is the respondents' idea of such threat) and how pressing it is for them. This sphere of perception was very complex

and diverse, and the respondents very often reported inconsistently on this matter during the interviews. The research, however, shows that only half of the respondents perceived *The Handmaid's Tale* as a warning from a potential social threat in relation to the depicted motifs of patriarchy and women oppression, i.e., in relation to the threat of *patriarchal* tendencies in society and of an erosion of women's rights. The remainder of respondents either did not perceive the social development and system depicted in the show as a possible (although no matter how improbable) threat in the real life, or they did consider it a threat, yet merely in a generic context of the totalitarian systems' uprising in a destabilised society. In these cases, the theme of feminism was not emphasised. The analysis has also demonstrated a certain pattern – with both, male and female respondents, the presence of emotionality in the spectator experience is directly proportional to the emphasis with which the audience perceived the show as a warning from the threat of the patriarchal revolution and to their positive relationship to the show in general. The research indicates that in relation to the perception of the feminist motifs perceived by some of the respondents, the so-called emotional realism emerged – a phenomenon that was first described by Ien Ang in her study *Watching Dallas*.

Finally, it has been found out that an individual attitude of the interviewed audience towards feminism was not a significant influencing factor in relation to the show. Only one respondent (a female) who rated *The Handmaid's Tale* positively was at the same time openly interested in the feminist theme and feminist way of thinking. The majority of respondents (4 of 6), however, showed rather negative (or at least ambivalent or indifferent) attitude towards feminism which at the same time did not lead to denial and negative review of the show. The results show that some of the respondents who do not associate themselves positively with feminism do not see any correlation between *The Handmaid's Tale* and this social perspective. Furthermore, the research demonstrated that a potentially negative attitude of the interviewed audience towards feminism is partially influenced by stereotypical ideas and ignorance, typical for the Czech social environment. This conclusion can be demonstrated on the case of the respondent no. 2 who rated the show very positively and perceived the feminist motifs very intensively, although she was strongly against the notion of feminism in general. The denial of feminism thus does not automatically mean a negative attitude towards feminist motifs and is, to a large extent, conditioned by lack of its understanding.

Seznam použité literatury

Adorno, Theodor W., a Max Horkheimer. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Překlad Michael Hauser a Milan Váňa. Praha: OIKOYMENH, 2009.

Adriaens, Fien, and Sofie van Bauwel. „Sex and the City: A Postfeminist Point of View? Or How Popular Culture Functions as a Channel for Feminist Discourse.“ *The Journal of Popular Culture* 47, no. 1 (2014): 174—95. <https://doi-org.ezproxy.is.cuni.cz/10.1111/j.1540-5931.2011.00869.x>.

Ang, Ien. *Desperately Seeking the Audience*. London & New York: Routledge, 1991.

Angová, Ien. *Divákem Dallasu: Soap opera a melodramatická imaginace*. Překlad Lucie Kořínková. Praha: Akropolis, 2018.

Bauwel, Sofie van, and Tonny Krijnen. „Contemporary Research on Gender and Media: It’s All Political.“ *Media and Communication* 9, no. 2 (2021): 1—4. <https://doi.org/10.17645/mac.v9i2.3997>.

Bayo-Moriones, Alberto, Cristina Etayo, and Alfonso Sánchez-Tabernero. „Revisiting Quality Television: Audience Perceptions.“ *International Journal on Media Management* 20, no. 3, (2018): 193—215. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ufh&AN=133509198&lang=cs&site=ehost-live>.

Beasley, Chris. *What is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*. London: SAGE, 1999.

Beauvoirová, Simone. *Druhé pohlaví*. Překlad Josef Kostohryz a Hana Uhlířová. Praha: Orbis, 1966.

Becce, Nicolangelo. „Where Does the Gileadverse Go? Adaptation and Transmediality in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale*.“ *Iperstoria* no. 16 (2020): 111—29. <https://iperstoria.it/article/view/916/901>.

Bennett, Tony. „Popular Culture: A Teaching Object.“ *Screen Education* 34 (1980): 17—30.

Bird, Elizabeth. „Are we all producers now? Convergence and media audience practices.“ *Cultural Studies* 25, no. 4—5 (2011): 502—516. <https://doi.org/10.1080/09502386.2011.600532>.

Blay, Zeba. „How Feminist TV Became The New Normal.“ *HuffPost*, 6. prosince 2017. https://www.huffpost.com/entry/how-feminist-tv-became-the-new-normal_n_7567898.

Boyle, Amy. „‘They Should Have Never Given Us Uniforms If They Didn't Want Us to Be an Army’: The Handmaid's Taleas Transmedia Feminism.” *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 45, no. 4 (2020): 845—70. <https://doi.org/10.1086/707798>.

Bruns, Axel. „Produsage: Towards a Broader Framework for User-Led Content.“ In *Proceedings of 6th ACM SIGCHI Conference on Creativity and Cognition 2007*, edited by B. Shneiderman, 99—105. Association for Computing Machinery, United States of America, 2007. <http://eprints.qut.edu.au/6623/1/6623.pdf>.

Buršová, Irena. *Heroine*. „Feminismus třetí a čtvrté vlny a intersekcionalita.“ Feministický slovník. Navštíveno 25. března 2022. <https://www.heroine.cz/feministicky-slovník/feminismus-treti-a-ctvrte-vlny-a-intersekcionalita>.

Cavalcante, Andre, Andrea Press, and Katherine Sender. „Feminist reception studies in a post-audience age: returning to audiences and everyday life.“ *Feminist Media Studies* 17, no. 1 (2017): 1—13. <http://dx.doi.org/10.1080/14680777.2017.1261822>.

Coleman, James Joshua. „Writing with Impunity in a Space of Their Own: On Cultural Appropriation, Imaginative Play, and a New Ethics of Slash in Harry Potter Fan Fiction.“ *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 11, no. 1 (2019): 84—111. <https://doi.org/10.1353/jeu.2019.0004>.

Curry, David. „Video Streaming App Revenue and Usage Statistics (2022).“ *Business of Apps*, 4. května 2022. <https://www.businessofapps.com/data/video-streaming-app-market/>.

Čermáková, Marie. „Gender.“ Sociologická encyklopedie, Sociologický Ústav AV ČR. Navštíveno 3. června 2022. https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Hlavn%C3%AD_strana.

Davis, Kathy, Mary Evans, and Judith Lorber, eds. *Handbook of Gender and Women's Studies* London: SAGE Publications, 2006.

Deuze, Mark. „Convergence culture in the creative industries.“ *International Journal of Cultural Studies* 10, no. 2 (2007): 243—63. <https://doi.org/10.1177/1367877907076793>.

Escosteguy, Ana Carolina D. „Stuart Hall and Feminism: revisiting relations.“ *MATRIZES* 10, no. 3 (2016): 61—76. <https://dx.doi.org/10.11.606/issn.1982-8160.v10.i3p.61-76>.

Faughnder, Ryan. „Streaming milestone: Global subscriptions passed 1 billion last year.“ *Los Angeles Times*, 18. března 2021. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2021-03-18/streaming-milestone-global-subscriptions-passed-1-billion-last-year-mpa-theme-report>.

Finlayson, Lorna. *An Introduction to Feminism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Fiske, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Překlad Petr A. Bílek. Praha: Akropolis, 2017.

Ford, Jessica. „Women’s indie television: the intimate feminism of women-centric dramedies.“ *Feminist Media Studies* 19, no. 7 (2019): 1—16. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1667060>.

Friedan, Betty. *Feminine Mystique*. New York: Dell Publishing, 1977.

Gledhill, Christine. „Pleasurable Negotiations.“ In *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, edited by John Storey, 111—23. Harlow, England: Pearson Education Limited, 2006.

Hall, Stuart. *Culture, media, language: Working Papers in Cultural Studies 1972-1979*. London: Routledge, 1996.

Hall, Stuart. „The work of representation.“ In *Representation: cultural representation and signifying practices*, edited by Stuart Hall, 13—75. London: Open University Press, 2003.

Hall, Stuart, and David Morley. *Essential essays Volume 1, Foundations of cultural studies*. Durham and London: Duke University Press, 2019.

Havelková, Hana. „První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly.“ In *Abc feminizmu*, eds. Jana Valdřová, Lenka Formánková a Kristýna Rytířová, 169—82. Brno: NESEHNUTÍ, 2004.

Hendl, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2008.

Hermes, Joke O. K. E. “Rediscovering Twentieth-Century Feminist Audience Research.” In *The Routledge Companion to Media and Gender*, eds. Cindy Carter, Lisa McLaughlin a Linda Steiner, 61—70. New York: Routledge. 2014.

Homfray, Šárka a Jitka Adamčíková. „Českým médiím vládnou muži. Mediální výzkum pro Heroine.“ *Heroine*, 14. března 2022. <https://www.heroine.cz/zena-a-svet/7647-ceskym-mediim-vladnou-muzi-medialni-vyzkum-pro-heroine>.

Horyna, B., J. Štěpán, I. Blecha, P. Šaradín, a kol. *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002.

Hyde, Cheryl, and Mary Bricker-Jenkins. „WOMEN'S STUDIES OR GENDER STUDIES? A FEMINIST DISCUSSION.“ *Journal of Social Work Education* 31, no. 3 (1995): 310—21. <http://www.jstor.org/stable/23042874>.

Jansová, Iveta. „Proměnlivost pojmu populární kultura v prostředí britských kulturních studií i mimo ně.“ *Mediální studia* 9, č. 1, Univerzita Karlova (2016): 50—67. https://www.medialnistudia.fsv.cuni.cz/front.file/download?file=2016_01_03_jansova.pdf.

Jedličková, Petra. „Nevidět, neslyšet a nedotýkat se! Feminismus jako součást demokratizačního procesu v ČR v letech 1989 až 2004 – reflexe médií.“ In *Mnohohlasem: Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*, eds. Hana Hašková, Alena Křížková a Marcela Linková, 103—18. Praha: Sociologický ústav akademie věd ČR, 2006.

Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. London: Routledge, 1992.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York and London: NYU Press, 2006.

Jenkins, Henry. „Participatory Culture: From Co-Creating Brand Meaning to Changing the World.“ *Participatory Culture* 6, no. 2 (2014): 24—39. <https://doi.org/10.2478/gfkmir-2014-0096>.

Jenkins, Henry, Mizuko Ito, and danah boyd. *Participatory Culture in a Networked Era*. Cambridge: Polity Press, 2016.

Kanai, Akane. „Between the perfect and the problematic: everyday femininities, popular feminism, and the negotiation of intersectionality.“ *Cultural Studies* 34, no. 1 (2019): 1—24. <https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1559869>.

Kašparová, Karolína. „Od přirození v esejích Škvoreckého až po paniku z #MeToo.“ *Deník N*, 18. října 2019. <https://denikn.cz/213913/od-prirozeni-v-esejich-skvoreckeho-az-po-paniku-z-metoo/>.

Kim, Ju Oak. „Intersectionality in quality feminist television: rethinking women’s solidarity in *The Handmaid’s Tale* and *Big Little Lies*.“ *Feminist Media Studies* (2021): 1—15. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1891447>.

Lauder, Silvie. „Nová vlna feminismu.“ *Respekt*, 12. června 2008. <https://www.respekt.cz/tydenik/2008/29/nova-vlna-feminismu>.

Lauder, Silvie. „Hlavně bez sklonů k feminismu.“ *Respekt*, 27. dubna 2022. <https://www.respekt.cz/komentare/hlavne-bez-sklonu-k-feminismu>.

Mahdawi, Arwa. „Netflix’s *Squid Game* savagely satirises our money-obsessed society – but it’s capitalism that is the real winner.“ *The Guardian*, 20. října 2021. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/oct/20/netflix-squid-game-savagely-satirises-our-money-obsessed-society-but-capitalism-is-the-real-winner>.

McChesney, Robert W. „Standpoint: Communication for the hell of it: The triviality of U.S. broadcasting history.“ *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 40, no. 4 (1996): 540—52, <http://dx.doi.org/10.1080/08838159609364374>.

McQuail, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Překlad Hana Antonínová. Praha: Portál, 2009.

McRobbie, Angela. *Feminism and Youth Culture*. London: Red Globe Press, 1991.

McRobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism*. London: SAGE Publications, 2008.

Novotná, Hedvika. „Výběr vzorku a prostředí výzkumu.“ In *Metody výzkumu ve společenských vědách*, eds. Hedvika Novotná, Ondřej Špaček a Magdalena Šťovíčková Jantulová, 289—314. Praha: FHS UK, 2019.

Oakley, Ann. *Sex, Gender and Society*. Aldershot: Gower Publishing Company Limited, 1985.

Osvaldová, Barbora. *Česká média a feminismus*. Praha: Slon / Libri, 2004.

Patel, Vibhuti. „Women’s Studies vs. Gender Studies.“ *Research Horizons: International Peer-Reviewed Journal* 5 (2015): 85—9.
https://www.researchgate.net/publication/303741960_WOMEN’S_STUDIES_VS_GENDER_STUDIES.

Polák, Lukáš. „Konkurence ve streamovacích televizních službách se zostřuje, dnes startuje Apple TV+.“ *Český rozhlas Digitální rádio*, 1. listopadu 2019.
<https://digital.rozhlas.cz/konkurence-ve-streamovacich-televiznich-sluzbach-se-zostruje-dnes-startuje-apple-8098414>.

Rai, Ashvaria. „Harry Potter: 10 Must-Read Fanfics, According To Reddit.“ *Screen Rant*, 9. května 2022. <https://screenrant.com/harry-potter-best-fan-fiction-stories-reddit/>.

Rakow, Lana F. „Feminist approaches to popular culture: giving patriarchy its due.“ In *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, edited by John Storey, 199—214. Harlow, England: Pearson Education Limited, 2006.

Radway, Janice. *Reading the Romance: women, patriarchy, and popular literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.

Regalado, Michelle. „9 nightmarish things in 'The Handmaid's Tale' inspired by history.“ *Insider*, 26. srpna 2019. <https://www.insider.com/handmaids-tale-based-on-real-world-origins-history-events-2019-8>.

Reifová, Irena, a kolektiv. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004.

Reifová, Irena. „‘Divákem Dallasu‘ a příběh mediálního lidu.“ In *Divákem Dallasu: Soap opera a melodramatická imaginace*, Ien Angová, 167—177. Praha: Akropolis, 2018.

Rose, Steve. „Stream big: how Netflix changed the TV landscape in 10 years.“ *The Guardian*, 5. února 2022. <https://www.theguardian.com/media/2022/feb/05/stream-big-how-netflix-changed-the-tv-landscape-in-10-years>.

Řeháčková, Dana. „‘Je to taková moje libůstka...‘ aneb o prosazování proženských témat v médiích.“ In *Mnohohlasem: Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*, eds. Hana Hašková, Alena Křížková a Marcela Linková, 119—30. Praha: Sociologický ústav akademie věd ČR, 2006.

Smythe, Dallas W. *Dependency Road: Communications, Capitalism, Consciousness, and Canada*. Norwood, N.J.: Ablex Publishing Corporation, 1981.

Sokolová, Věra. „Současné trendy feministického myšlení.“ In *Abc feminizmu*, eds. Jana Valdřová, Lenka Formánková a Kristýna Rytířová, 199—212. Brno: NESEHNUTÍ, 2004.

Stanger, Joseph. „‘Squid Game‘ has become what it criticizes.“ *CWU Observer*, 4. listopadu 2021. <https://cwuobserver.com/20477/opinion/squid-game-has-become-what-it-criticizes>.

Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow, England: Pearson Longman, 2009.

Strauss, Anselm, a Juliet Corbinová. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert, 1999.

Swink, Robyn Stacia. „Lemony Liz and likable Leslie: audience understandings of feminism, comedy, and gender in women-led television comedies.“ *Feminist Media Studies* 17, no. 1 (2017), 14—28. <http://dx.doi.org/10.1080/14680777.2017.1261832>.

Terranova, Tiziana. *Network Culture: Politics for the Information Age*. London: Pluto Press, 2004.

Zandlová, Markéta. „Rozhovor.“ In *Metody výzkumu ve společenských vědách*, eds. Hedvika Novotná, Ondřej Špaček a Magdalena Šťovíčková Jantulová, 315—53. Praha: FHS UK, 2019.

Zelenka, Jakub a Apolena Rychlíková. „'Chování Dominika Feriho je veřejné tajemství.' Ženy popsaly traumatizující zkušenosti s mladým politikem.“ *Deník N*, 25. května 2021. <https://denikn.cz/633350/chovani-dominika-feriho-je-verejne-tajemstvi-zeny-popsaly-traumatizujici-zkusenosti-s-mladym-politikem/>.

Zoonen, Liesbet van. *Feminist Media Studies*. London: SAGE Publications, 1994.

Zoonen, Liesbet van. *Entertaining the Citizen: When Politics and Popular Culture Converge*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2005.

Binghamton University. „'Squid Game' phenomenon highlights increased interest in Korean culture, professor says.“ Navštíveno 12. března 2022. <https://www.binghamton.edu/news/story/3294/squid-game-phenomenon-highlights-increased-interest-in-korean-culture-professor-says>.

ČSFD (Česko-Slovenská filmová databáze). „Příběh služebnice: Recenze.“ Navštíveno 7. července 2022. <https://www.csfd.cz/film/481213-pribeh-sluzebnice/recenze/>.

EIGE (Evropský institut pro rovnost žen). „Genderová slepota.“ Glossary & Thesaurus. Navštíveno 1. července 2022. <https://eige.europa.eu/cs/taxonomy/term/1157>.

Heroine. Heroine (domovská stránka). Navštíveno 16. května 2022, <https://www.heroine.cz/>.

Otevřená společnost. „Genderman.“ Navštíveno 16. května 2022. <https://www.otvrenaspolecnost.cz/genderman>.

Oxford Learner's Dictionaries. „Definition of binge watching noun from the Oxford Advanced Learner's Dictionary.“ Navštíveno 11. března 2022. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/binge-watching>.

„Promluvily jsme: Pětatřicet žen popisuje svou zkušenost se sexuálním obtěžováním.”
Deník N, 17. července 2020. <https://denikn.cz/399571/promluvily-jsme-petatricet-zen-popisuje-svou-zkusenost-se-sexualnim-obtezovanim/>.

Respekt. Archiv článků Silvie Lauder. Navštíveno 16. května 2022.
<https://www.respekt.cz/autori/silvie-lauder/clanky>.

Teze diplomové práce

3-8-21
SCHVALENO *MT*

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce	
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:	
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Machová Lucie	Razítko podatelny: Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd Došlo dne: 30-07-2021 -1- Čj: 295 Příloh: Přiděleno:
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2019	
E-mail diplomantky/diplomanta:	
Studijní obor/forma studia: Mediální studia (prezenční forma)	
Název práce v češtině: Divácká percepce feministických motivů v seriálu <i>Příběh služebnice</i>	
Název práce v angličtině: Audience perception of feminist motifs in <i>The Handmaid's Tale</i> TV series	
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve</u> po dvou semestrech od schválení tezí) LS 2021/2022	
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): Seriál <i>Příběh služebnice</i> (<i>The Handmaid's Tale</i>) se jakožto seriálová adaptace stejnojmenného románu a zásadního feministického díla kanadské spisovatelky Margaret Atwood stal již v roce 2017, kdy byla odvysílána první série, velmi populární a mainstreamovou záležitostí. Seriál, jehož dystopický příběh odehrávající se de facto v naší současnosti vyobrazuje velmi hrubou formu patriarchátu, do extrému zahnaný útlak žen a násilí na nich páchané, je tak jedním z nejvýznamnějších děl současné populární kultury, které se věnuje feministickým tématům a vnáší je tak do mainstreamové společenské debaty. Tuto diplomovou práci jsem se rozhodla zaměřit na výzkum divácké reflexe feministických motivů, které seriálová adaptace <i>Příběh služebnice</i> obsahuje, a to ze dvou důvodů. Za prvé, vzhledem k narůstajícímu pronikání feministických otázek do mainstreamové diskuse. Druhým důvodem je masivní odezva publika na seriál, který se myšlenek feminismu, jež jsou ve většinové společnosti (a obzvláště v té české) přijímány jako kontroverzní, intenzivně dotýká. Teoreticky bude práce vycházet z konceptů populární kultury a feminismu (jakožto ideologie a hnutí), se zaměřením na zpracování feminismu v mainstreamové mediální popkulturní produkci. Podkladem pro analytickou část budou polostrukturované rozhovory s diváky seriálu, které budou kvalitativně analyzovány za využití postupů zakotvené teorie, a následně interpretovány v kontextu teoretických východisek a výzkumných otázek práce.	
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): Předpokládaným cílem práce je zjistit, jak v českých divácích rezonují feministická témata zpracovávaná v seriálu, a případně do jaké míry jejich vnímání těchto feministických motivů koresponduje s jejich obecným postojem k feminizmu. Výzkumná otázka tedy zní: Jakým způsobem diváci seriálu <i>Příběh služebnice</i> vnímají a reflektují feministické motivy, jež jsou v ději vyobrazeny? Působí na ně feministická témata zpracovaná v popkulturních formátech jinak, než myšlenky feminismu prezentované feministickými hnutími?	
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): Úvod Teoretická část 1. Populární kultura 1.1. Definice populární kultury 1.2. Mediální publika a populární kultura 1.3. Televizní seriál v kontextu populární kultury	

<p>2. Feminismus (základní teze, vztah české společnosti k feminismu od 90. let do současnosti, antifeminismus v české společnosti, zobrazení feministických témat v českých médiích, feministická média, ...)</p> <p>3. Feminismus v médiích</p> <p>3.1. Feminismus ve filmu a televizi</p> <p>3.1.1. Mainstreamová produkce</p> <p>3.1.2. Alternativní feministická produkce</p> <p>3.2. Feminismus v TV seriálech</p> <p>3.2.1. Shrnutí dosavadního výzkumu a akademické debaty</p> <p>4. Představení seriálové adaptace románu <i>Příběh služebnice</i></p> <p>4.1. Gileád jako dystopie blízké budoucnosti</p> <p>4.1.1. Postavení žen v seriálu</p> <p>4.2. Představení děje</p> <p>4.3. Klíčové postavy</p> <p>4.4. Feministický odkaz seriálu</p> <p>Metodologická část</p> <p>5. Metodologie</p> <p>5.1. Kvalitativní výzkum</p> <p>5.2. Hlubkový rozhovor</p> <p>5.3. Metoda zakotvené teorie</p> <p>5.4. Účastníci a tvorba výzkumného vzorku</p> <p>5.5. Výzkumné otázky</p> <p>Analytická část</p> <p>6. Výsledky výzkumu</p> <p>7. Interpretace výsledků a diskuse</p> <p>Závěr</p>
<p>Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období): Polostrukturované rozhovory s diváky a fanoušky seriálu <i>Příběh služebnice</i>, respondenti vybíráni na základě metody sněhové koule, výzkumný vzorek z demografického hlediska nespecifikovaný</p>
<p>Metody (techniky) zpracování materiálu: Kvalitativní obsahová analýza pracující s postupy zakotvené teorie</p>
<p>Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů <u>k tématu a metodě</u> jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků): OSVALDOVÁ, Barbora. <i>Česká média a feminismus</i>. Praha: Libri, 2004.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Publikace zabývající se historií a podobami feminismu v českém mediálním prostředí, obsahuje rovněž statistická data a infografiky k tématu. <p>STRAUSS, Anselm a Juliet CORBINOVÁ. <i>Základy kvalitativního výzkumu</i>. Postupy a techniky metody zakotvené teorie. Boskovice: Albert, 1999.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Studie, jenž se věnuje kvalitativnímu výzkumu a jeho základním principům a metodám. Autoři zde vysvětlují metodu tzv. zakotvené teorie a způsob kvalitativního kódování, který se k této technice váže, a principy následné interpretace kategorií, které z tohoto způsobu kódování zkoumaného obsahu vzejdou. <p>RADNER, Hillary a Rebecca STRINGER. <i>Feminism at the Movies</i>. Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema. Routledge, 2011.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Autorky publikace zkoumají způsob, jakým současný film reflektuje v dnešní době měnící se genderové role. Kniha obsahuje zevrubný přehled stěžejních problémů současné feministické filmové kritiky a nabízí analýzu 20 v posledních letech vzniklých filmů různých žánrů. <p>BECCE, Nicolangelo. Where Does the Gileadverse Go? Adaptation and Transmediality in Margaret Atwood's <i>The Handmaid's Tale</i>. <i>Iperstoria</i> [online]. 2020, (16). Dostupné z: doi:10.13136/2281-4582/2020.i16.916.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Článek se zabývá tím, jakým způsobem byla původní dějová linka <i>Příběhu služebnice</i> ovlivněna (transformována a aktualizována) jeho převedením do jiného média (TV seriál), a poukazuje na

to, že adaptace příběhů různými mediálními formami a žánry podporuje kontinuální interakci původních příběhů a narací s publikem.

ALTAHER, Bassmah B. The Revival of The Handmaid's Tale: Empowering Women's Rights in the Twenty-First Century. *Journal of International Women's Studies* [online]. 2020, 21(1), 343-352

- Článek reflektuje teorie a myšlenky druhé vlny feminismu ve vztahu k postavení žen ve 21. století a věnuje se dopadu, který má nynější znovuoobjevená popularita příběhu (zapříčiněná jeho seriálovou adaptací), na sílu současných hnutí za ženskou práva.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

HOULÍKOVÁ, Martina. *Výzkum vnímání vlivu kultovního seriálu HBO Sex ve městě na jeho diváčky*. Praha, 2020, 78 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce PhDr. Lenka Vochocová, Ph.D.

SOUČKOVÁ, Alžběta. *Mediální obraz feminismu v českých zpravodajských týdenících v roce 2019*. Praha, 2021. 47 s. Bakalářská práce (Bc.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Tereza Fousek Krobová Ph.D.

BERÁNKOVÁ, Anna. *The role of women in the world of Margaret Atwood's The Handmaid's Tale & The Testaments*. Praha, 2020. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra anglického jazyka a literatury. Vedoucí práce Topolovská, Tereza.

ŠLECHTOVÁ, Nikola. *Od animace k hraným verzím: proměna klasických pohádkových filmů studia Disney z feministické perspektivy*. Praha, 2020. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. Vedoucí práce Vochocová, Lenka.

KRIVENKAYA, Yana. *Výzkum divácké motivace mužů při sledování televizních seriálů určených ženám*. 2016. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. Vedoucí práce Vochocová, Lenka.

KONOPÁČOVÁ, Jana. *Rámcování kampaně Me Too ve vybraných českých médiích*. 2019. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. Vedoucí práce Vochocová, Lenka.

DOSTÁLOVÁ, Veronika. *Zobrazení vybraných silných ženských postav v seriálech a jejich reflexe v reálném světě*. Praha, 2020. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. Vedoucí práce Kruml, Milan.

Datum / Podpis studenta/ky

30. 7. 2021

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:	
Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:	
Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:	
Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.	
Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.	
<i>Fouček Krabová Teze</i>	<i>29. 7. 2024</i>
Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga	Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO OBORU.

Seznam příloh

Příloha č. 1: Scénář polostrukturovaného rozhovoru (text)

Příloha č. 2: Úryvky z přepisu rozhovoru s respondentem č. 1 (text)

Příloha č. 3: Úryvky z přepisu rozhovoru s respondentkou č. 2 (text)

Příloha č. 4: Úryvky z přepisu rozhovoru s respondentem č. 3 (text)

Příloha č. 5: Úryvky z přepisu rozhovoru s respondentem č. 4 (text)

Příloha č. 6: Úryvky z přepisu rozhovoru s respondentkou č. 5 (text)

Příloha č. 7: Úryvky z přepisu rozhovoru s respondentkou č. 6 (text)

Příloha č. 8: Vizualizace axiálního kódování (obrázek)