UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Klára Follová

Genderová stereotypizace v sitcomu Comeback

Diplomová práce

Praha 2011

Autor práce: **Klára Follová**

Vedoucí práce: **PhDr. Irena Reifová, Ph.D.** a **PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.**

Oponent práce:

Datum obhajoby: **2011**

Hodnocení:

Bibliografický záznam

FOLLOVÁ, Klára. *Genderová stereotypizace v sitcomu Comeback.* Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, 2011, 67 s. Vedoucí diplomové práce PhDr. Irena Reifová, Ph.D. a PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

Anotace

Genderové stereotypy jsou fenomén, který nalézáme nejen ve společnosti jako takové, ale přeneseně i v televizní tvorbě. Záměrem této práce je zjistit, jakým způsobem se genderové stereotypy projevují v případě žánru sitcom. Tento žánr jsem zvolila proto, že má jasně daná pravidla a také jeho cílem není primárně přímo reflektovat společnost (vědomě se tedy na stereotypy nezaměřuje). Materiálem, který jsem pro tuto studii zvolila, je seriál Comeback, protože jde o původní českou tvorbu, která důsledně dodržuje pravidla tohoto žánru.

Annotation

Gender stereotypes are a phenomenon, which we can find not only in society itself, but also in television production. The aim of this study is to find which way gender stereotypes function in the case of the sitcom genre. I have chosen this genre because of the fact that it has clearly set rules, and its aim is not primarily reflect real society (so, it does not consciously focus on stereotypes). The material I have chosen for this study is the sitcom Comeback, because it belongs among the original Czech production which rigidly respects rules of this genre.

Klíčová slova

Gender - stereotyp - genderový stereotyp – sociální stereotyp – sitcom – humor

Keywords

Gender – stereotype – gender stereotype – social stereotype – sitcom - humour

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci v rozsahu 163 484 znaků (91 ns.) plus přílohy zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

2. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely výzkumu a studia.

V Praze dne … Klára Follová

Děkuji tímto vedoucím své práce
PhDr. Ireně Reifové, Ph.D a PhDr. Petru Bednaříkovi, Ph.D
za podnětné a užitečné rady, které mi poskytli.

Obsah

1 Úvod ... 2

2 Genderové stereotypy ... 3

2.1 Stereotyp ... 3

2.2 Sociální stereotyp ... 3

2.3 Genderový stereotyp ... 5

2.3.1 Gender ... 5

2.3.2 Genderový stereotyp a společnost ... 5

3 Humor ... 10

3.1 Definice základních pojmů ... 10

3.1.1 Smích ... 10

3.1.2 Komično ... 10

3.1.3 Humor ... 11

3.1.4 Pointa ... 12

3.1.5 Vtip ... 13

3.2 Stereotyp v humoru ... 13

4 Sitcom ... 15

4.1 Žánr ... 15

4.1.1 Pojem ‚žánr' a jeho vymezení ... 15

4.1.2 Žánr versus formát v televizním vysílání ... 16

4.1.3 Žánr a postmoderní kultura ... 17

4.1.4 Kořeny žánru sitcom ... 19

4.1.5 Hlavní charakteristiky žánru sitcom ... 20

4.1.6 Kategorizace sitcomů ... 22

4.2 Stereotyp v sitcomu ... 25

4.2.1 Sitcom jako zrcadlo společnosti ... 25

4.2.2 Princip humoru v sitcomu ... 30

5 Comeback ... 33

5.1 Představení sitcomu ... 33

5.2 Postavy ... 37

5.2.1 Muži ... 37

5.2.2 Ženy ... 38

5.2.3 Vedlejší role ... 40

5.2.4 Neměnnost charakterů ... 40

5.3 Komika ... 41

5.4 Genderové stereotypy ... 48

5.5 Závěr ... 51

1 Úvod

Genderové stereotypy jsou nadčasovým, zároveň ale nanejvýš aktuálním tématem, které prostupuje všechny oblasti společnosti. A protože média jsou nejen součástí společnosti, ale i jejím zrcadlem, je nasnadě, že budou odrážet i fenomén genderových stereotypů.

Mojí snahou je prozkoumat, jakým způsobem se genderové stereotypy odrážejí v žánru sitcomu, protože jde o žánr, který se primárně nezaměřuje na reflexi společnosti (v jeho uchopení genderových stereotypů i společnosti jako takové tedy nemusíme předpokládat tendenčnost). Jasně daná pravidla žánru sitcom navíc vyvolávají otázku, zda to nejsou právě stereotypy, co se podílí na této jednoduchosti.

Neopomenutelnou součástí žánru sitcom je samozřejmě humor a i ten podrobím zkoumání v souvislosti s genderovými stereotypy, protože mým obecným cílem je zjistit, jak genderové stereotypy souvisí se všemi aspekty tohoto žánru.

Uvedené teorie ověřím na obsahové analýze sitcomu Comeback, protože jde o původní českou tvorbu, která důsledně dodržuje pravidla sitcomového žánru. I když teorie žánru sitcom je především americké provenience, otázku genderových stereotypů obecně i ve zkoumaném materiálu budeme spojovat s nám známějším českým prostředím.

Cesta k uchopení tématu „genderových stereotypů v sitcomu Comeback“ bude sestávat z několika fází: první je ošetření pojmu „genderové stereotypy“, což zahrnuje nejprve samotný pojem „stereotyp“ a následně jeho zasazení do genderového kontextu. Následně se podíváme na pojem „humor“ a pojmy související, abychom jej pak mohli uvést do souvislosti s pojmem „sitcom“, kterému se budeme věnovat vzápětí. Aplikace celé teorie na sitcom Comeback je náplní následné obsahové analýzy, jejíž výsledky a jejich zpětná aplikace na pole teorie budou tvořit poslední část mé studie.

2 Genderové stereotypy

Genderové stereotypy jsou součástí každé společnosti, i když ne nutně součástí žádanou a chtěnou. V této části definujeme genderový stereotyp jako jeden z typů sociálního stereotypu. Také se podíváme na jeho úlohu při utváření povahy společnosti a tím zároveň získáme seznam oblastí, které budeme – z hlediska projevu genderových stereotypů v nich – zkoumat v obsahové analýze.

2.1 Stereotyp

Prvním a naprosto nutným krokem k definici genderového stereotypu je definice pojmu „stereotyp“. Navzdory tomu, jak často se tento pojem objevuje v různých studiích nejen z oblasti kulturálních studií, není jeho pojetí plně ujednoceno. Vyjdeme nejdřív z běžného jazyka; Slovník cizích slov definuje stereotyp takto:

> **stereotyp** m. 1. *polygr.* deska odlitá vcelku ze sadby matrice a používaná pro tisk ve velkých nákladech 2. *řidč.* ustálená automatizovaná představa, zjednodušené, otřelé pojetí, jednotvárný sled něčeho ap. 3. ustálený, navyklý způsob reagování na něco, jednání nebo provádění něčeho v určitém pravidelném pořadí: *psych.* a) pracovní úkon stále se opakující b) způsoby, jimiž posuzují určité etnické skupiny, národy, rasy, skupiny obyvatel na základě tradic a předsudků sebe (autostereotyp) nebo jiné (heterostereotyp) c) dynamický stereotyp = vypracovaný soubor podmíněných reflexů
>
> (Klimeš, 1981: 679)

Už jen z tohoto slovníkového hesla vidíme, že použití slova je poměrně široké a že jeho definice je na obecné úrovni mírně vágní. Z uvedených významů je tím, se kterým budeme pracovat, varianta 3b), do určité míry také varianta 2 („ustálená automatizovaná představa, zjednodušené, otřelé pojetí“). Obecně bychom toto vymezení mohli pojmenovat výrazem *sociální stereotyp*, protože genderové stereotypy, na které se posléze zaměříme, patří do oblasti stereotypů, které existují mezi příslušníky určité společnosti nebo společností, a to především na úrovni skupin, nikoli jedinců. Kromě genderových stereotypů by sem tedy patřily i stereotypy spojené s otázkou rasy, národnosti, věku, třídní příslušnosti a dalších aspektů společnosti.

2.2 Sociální stereotyp

Pokusme se formulovat definici takto zúženého pojetí pojmu stereotyp. Nejdřív si musíme uvědomit jednu skutečnost: pokud někdo nazývá Francouze hanlivým pojmem „žabožrouti“, který je odvozen od žabích stehýnek coby francouzské speciality, musíme odlišit dvě nebo tři roviny, které jsou v takovém výroku obsaženy: 1. skutečnost, že tento pokrm je francouzský (a Francouzi jej tedy jedí), 2. skutečnost, že někdo prohlašuje/myslí si, že Francouzi tento pokrm (často) jedí, a 3. že takové prohlášení je míněno jako urážka. Mezi první a druhou rovinou je velký rozdíl – i když druhá rovina bývá odvoditelným způsobem založena na první, první rovina je obvykle neprokazatelná – vůbec nebo jen obtížně (např. u tvrzení, že „blondýny jsou hloupější“, „ženy mají přirozený talent na domácí práce“ atd. - těžko to nějak měřit). První rovina v sobě snad obsahuje něco z definice „stereotypu“ jako „reflexu“, „opakované činnosti“, není ale předmětem našeho zkoumání – my se zaměříme na druhou rovinu: na sociální stereotyp nikoli jako chování, ale jako „očekávání určitého chování, předsudek“.

Pickering

Touto definicí stereotypu jsme zároveň vlastně zjednodušeně předestřeli cestu, po které se ubírá se stejným záměrem Michael Pickering v knize *Stereotyping* (2001) (který také začíná zmínkou o tom, že současný význam slova stereotyp je vlastně přenesenou metaforou původního polygrafického významu toho slova (tamtéž: 9).) Za pozornost stojí jeho opora v pracích Waltera Lippmanna, z kterého cituje: „Following the method of the artist and caricaturist, the experts of the yellow press produce an essential untruth by isolationg and over-emphasising certain features of the original without getting clean away from the copy.“[1] (tamtéž: 16) Z toho vyplývá, že stereotyp je 1. negativní, 2. anti-individualistický. Lippman přesto považoval stereotypizaci za jev nezbytný k tomu, aby člověk mohl uvažovat v širším měřítku. I tak ji ale považuje především za ztrátu, ztrátu individualizovaného chápání druhých („individualised understanding of other people“; tamtéž: 18).

V otázce problematičnosti stereotypu Pickering zmiňuje výzkumy psychologických aspektů vedoucích ke stereotypům (tzv. „jádra pravdy“, „kernels of truth“ (tamtéž: 25).) Taková kategorizace je ale, jak uvádí, velmi problematická a předsudky příliš nerozhání. Navíc se týká první a ne druhé roviny výše uvedeného vymezení stereotypu, není tedy předmětem našeho zkoumání. Největším přínosem Pickeringových úvah je pro nás jeho (resp. Lippmannův) důraz na stereotyp jako „anti-individualistický“ jev (což uplatníme v obsahové analýze). I když je jeho kniha zaměřena na hlavně na oblast sociálně-politickou a příklady stereotypů se týkají zejména národnostních a rasových stereotypů, využijeme dva další klíčové pojmy: „belonging“ a „not belonging“, tedy doslovně „patření“ a „nepatření“ a s nimi související pojem „the others“, „ti druzí“. Jde o to, že kvalitu své identity člověk zakládá na příslušnosti nebo nepříslušnosti k určitým skupinám, které vnímá na základě sociálních stereotypů, které v tomto případě zakládají protihodnotu jeho kvalitám.

Curran a Renzetti

V obsáhlé publikaci *Ženy, muži a společnost* (2005) pojímají autoři Daniel Curran a Claire Renzetti genderové stereotypy následujícím způsobem. Za stereotyp považují „zjednodušující souhrnný popis určité společenské skupiny“ (str. 20), čili zhruba to, co jsme si vymezili jako *sociální stereotyp*. Uvádějí, že tento stereotyp může být pozitivního nebo negativního charakteru, což v zásadě odpovídá Pickeringovu rozlišení na „belonging“ a „not belonging“ (pochopitelně, že „belonging“, tedy „kam patřím já“, je pozitivní). Autoři uvádějí, že o stereotypech lidé obvykle uvažují *bipolárně*, tedy tak, že např. v případě genderových stereotypů, jsou tyto stereotypy takové, že popisují, „jak má vypadat ‚maskulinní muž‘ nebo ‚femininní žena‘“, přičemž „normální muž nenese žádné rysy ženskosti a naopak“. I v tom vidíme přítomný prvek „přehánění“, „nadsázky“, i když nehumorné nebo brané s nadhledem, ale takové, o jaké mluví Walter Lippman v Pickeringem zdůrazňované citaci. I když se zdá, jako by mezi „belonging“ a „not belonging“ nebyla žádná škála, ale jen ostrá dělící linie („my“ vs. „oni“), mezi dvěma bipolárními body můžeme napnout určitou stupnici (v případě genderových stereotypů by mohlo jít o vztah k pojmům „mužský“, „nemužský“, „neutrální“, „ženský“, „neženský“), na které se dané sociální stereotypy projeví jako extrémy.

Liberalismus

Otázka, co všechno je a co není sociální stereotyp, je poměrně složitá. Odpovědi na ni totiž podléhají historické perspektivě. „Předsudek“ začíná být patrný až ve chvíli, kdy je danou věc možné zpochybnit (předsudek je přitom tím názorem, který dané stanovisko nezpochybňuje).

---

1 „Po vzoru umělců a karikaturistů vytvářejí odborníci z bulvárního tisku bytostnou nepravdu tím, že izolují a kladou přehnaný důraz na určité rysy originálu, aniž by kopii jasně oddělili [od originálu].“

To neznamená, že by předtím, než vůbec poprvé padla otázka např. po rovnoprávnosti žen, ženy neměly potenciál k tomu vyrovnat se mužům. I když stereotypy a předsudky vyjadřující, že ženy nejsou mužům rovny, existovaly i předtím, viditelné začínají být teprve ve chvíli, kdy jsou zpochybněny (např. tvrzením, že ženy mohou být/jsou rovny mužům). Přeneseně by se tak dalo říci, že míra liberálního myšlení je v přímé úměrnosti s mírou stereotypů, které si uvědomujeme. Mějme proto na paměti, že jak u genderových, tak u sociálních stereotypů obecně nemůžeme tvrdit, že bychom mohli jasně rozlišit, co je a co není stereotyp; jsme v tomto omezeni přinejmenším historickou dobou, a pak také zlozvykem každého člověka nepovažovat vlastní předsudky za předsudky, ale za „fakta".

Tím ale nechci naznačovat, že stereotyp má výhradně negativní úlohu a konotaci. Dále se dostaneme k tomu, jakou funkci má stereotyp ve spojení s humorem a žánrem sitcomu.

2.3 Genderový stereotyp

2.3.1 Gender

V předmluvě ve sborníku *Dívčí válka s ideologií* (1998) definuje Libora Oates-Indruchová ‚gender' jako „sociální konstrukt, který vyjadřuje, že vlastnosti a chování spojované s obrazem muže a ženy jsou formovány kulturou a společností" (str. 11); v souladu s teorií sociální konstrukce reality (Berger a Luckmann, 1999) tedy můžeme tvrdit, že ‚gender' je sociální konstrukt vytvořený kolem určitého (jednoho nebo druhého) pohlaví. Naopak ‚pohlaví' (anglicky tedy ‚sex') je biologická danost.

Zatímco příslušnost k danému pohlaví by se dala anglicky označit slovy „being man/woman", rovinu genderu bychom vyjádřili pojmem „behaving as a man/woman" nebo „acting as a man/woman". D. Gauntlett v této souvislosti zajímavě poukazuje na pojmy „masculinity" a „femininity". Tvrdí, že „femininity" je chování spojované se stereotypní rolí ženy v minulosti („stereotype of a woman's role from the past"; Gauntlett, 2008: 11) a že tento pojem nebyl feministickým a emancipačním hnutím ani tak revidován, jako opuštěn (čemuž by nasvědčovaly i takové jevy jako „unisex" a vůbec snaha genderové rozdíly nejen vyrovnávat – emancipace – ale i stírat).

Způsoby, kterými je gender spojen s ostatními společenskými strukturami, institucemi, hodnotami, rolemi a stereotypy, mohou být různé; z té perspektivy, že společnost je strukturou mocenskou, můžeme dojít k jednoduchému rozlišení, totiž zda je v určité společnosti (nebo určité její dílčí struktuře) mocensky zvýhodněno jedno nebo druhé pohlaví. A pojem ‚mocensky' pochopitelně myslíme v jeho největší šíři, tedy nikoli jen jako moc politickou nebo hospodářskou, ale i kulturní a symbolickou – kteréžto čtyři oblasti odpovídají rozdělení kapitálu podle P. Bourdieua, resp. rozdělení moci dle M. Manna (Thompson, 2004: 20). Na základě toho pak můžeme rozlišovat ‚patriarchální' a ‚matriarchální' společnosti, resp. struktury.

2.3.2 Genderový stereotyp a společnost

V kontextu s výše uvedeným vymezením pojmu „sociální stereotyp" je tedy ‚genderový stereotyp' obecnou a zjednodušenou představou (očekáváním, předsudkem) o povaze situování příslušníků daného pohlaví (samozřejmě, že nemusí jít o muže nebo ženy obecně, stereotyp se může týkat jen menších skupin určených věkem, národností, sociální třídou atd.) do společenských struktur, a to na konkrétnější úrovni než v případě definice genderu jako takového. Jinak řečeno, obecná představa spojená s tím nebo oním pohlavím (ať už v patriarchálních nebo emancipovaných společnostech) je složena a udržována v chodu právě jednotlivými stereotypy. Vraťme se krátce ke zmíněné teorii sociální konstrukce reality –

Berger a Luckmann uvádějí, že nutným prvkem v ustavování funkčních společností a sociálního chování je ‚habitualizace', tedy ustálení ve vzorec; následující fází je ‚institucionalizace', která v sobě zahrnuje „podřízení sociální kontrole" (Berger a Luckmann, 1999: 64); završením institucionalizace je „vnímání věcí jako objektivní reality", tj. následek ‚objektivace' (tamtéž). Z této logiky vyplývají dvě důležité skutečnosti: za prvé, jen zdánlivá ‚přirozenost' genderu (často obhajovaná jeho údajnou nerozlučitelností s pojmem ‚pohlaví'); za druhé, negativní konotace slova ‚stereotyp' - protože když nic jiného, je evidentní, že s objektivizací určité reality je člověk ochuzen o jiné reality.

Pojmy „patriarchální" a „matriarchální", které jsme zmínili v souvislosti se vztahem genderu a sociálních struktur, nás vedou k důležité skutečnosti. Totiž, má-li každá společnost určitou pozici na škále tvořené těmito dvěma póly, je to proto, že v ní existují genderové stereotypy, které jsou spojeny s jejími dalšími strukturami. Emancipační snahy směřující k proměně těchto struktur jsou tedy snahy jdoucí proti tradici (v evropské kultuře posledních tří tisíc let tradici patriarchální). Propojení genderových stereotypů se sociálními strukturami může mít nejrozmanitější formu, uveďme aspoň nejdůležitější případy:

Jazyk

Strukturou, která je základem každé společnosti i civilizace vůbec, je bezesporu jazyk. Vzhledem k dějinám evropské vzdělanosti je zřejmé, že bude obsahovat mnohé prvky genderové nevyváženosti, mnohé genderové stereotypy. Klasickým příkladem je např. generické maskulinum, tedy souhrnné označování mužů i žen mužským rodem, dalších případů bychom ale našli mnoho (např. v oblasti úsloví a rčení: říká se „Buď chlap!", „Nebuď baba!" a „Vzmuž se!", ale že by v běžném jazyce existovaly i opačné varianty: „Buď ženská!", „Nebuď dědek!" a „Vžeň se!", to nikoli). V článku ‚Jazyk z dílny mužů' autorka Dale Spender vychází z tvrzení, že jazyk je nástrojem uchopení reality – což dobře vystihuje sémiotika, např. v dílech L. Hjelmsleva nebo R. Bartha[2] - a tím pádem i sociální moci. Autorka zdůrazňuje, že skutečnost, že jazyk utvářeli dlouhodobě především muži, je významným důvodem upevnění jejich pozice, stejně jako znevýhodněné pozice žen (in Oates-Indruchová, 1998: 240). Ať už je proměna jazyka příčinou nebo následkem proměny ostatních sociálních struktur (platné budou nejspíš obě perspektivy), je jasné, že s odstraňováním stereotypů je spojena i změna jazyka. (Ještě jasněji je to myslím vidět na oblasti rasových nebo národnostních předsudků/stereotypů a s nimi spojené otázce hanlivých a korektních výrazů.)

Vzdělání

Zůstaneme-li u vlivu jazyku na genderové stereotypy, musíme si položit otázku, kdo utvářel jazyk. V průběhu dějin to byli převážně muži: především spisovatelé, učenci, kněží a kazatelé; a také učitelé. Přístup na tyto pozice byl obvykle institucionalizovaný a také cíle vzdělávání mužů a žen se lišily: zatímco muži byli připravováni na jednotlivé profese včetně politických a mocenských postů, ženy z vyšších vrstev, jimž se dostalo vzdělání, byly v odlišné pozici: „Jejich vzdělání je mělo připravovat nikoli na vedoucí veřejné funkce, ale spíše na ‚přirozené' ženské životní role způsobných, dokonale upravených, vtipné konverzace schopných partnerek elitních mužů a také prvních učitelek svých synů – budoucích účastníků

2 Hjelmslev v této souvislosti zdůrazňuje arbitrárnost jazyka, tj. nezávislost podoby slov na obsazích, které vyjadřují; tvrdí přitom, že předjazyková realita je nerozlišená, nepojmenovaná, beztvará (neboť není jasné, co kde začíná a končí, neboť ohraničení přichází až s pojmenováním). Tuto nerozlišenou realitu pojmenovává *purpot*. Barthes mluví naopak o nezávislosti celého znaku (významu i formy), např. slova, se sekundárním významem, který je mu dodán – tento význam nazývá slovem „mýtus" a jde vlastně o jakési částečně záměrné konotace.

demokratického politického života.“ (Curran a Renzetti, 2005: 125). Přestože je dnes v naší kultuře situace výrazně odlišná, není ani oblast vzdělání prosta genderových stereotypů.

Práce

V oblasti zaměstnání se genderové rozdíly, stereotypy a konflikty projevují velmi výrazně. Mezi genderová témata spojená s touto oblastí patří např. platové rozdíly mužů a žen, otázka péče o děti (mateřská/otcovská dovolená), sexuální obtěžování aj.

Podobně jako u vzdělání, i zde měl velký vliv historický vývoj: vezměme si středověké dělení na „trojí lid“ - *oratores, bellatores* a *laboratores* (ti, kdo se modlí, kdo bojují a kdo pracují). (Le Goff, 2003) Pojem *bellatores* zde označuje šlechtice obecně, panskou moc, politiky; jejich družkami byly urozené dámy, jejichž pracovní náplň sestávala ve výrazné míře z péče o rodinu a ručních prací (šití, vyšívání atd.). *Oratores* označuje oblast náboženství – i když např. k mnichům existuje ekvivalent jeptišek, ženy mají v náboženských organizacích obecně jen velmi malou účast (hlavně na kněžských pozicích); navíc forma této segregace je nejneústupnější ze všech, protože bývá zdůvodňována jako „Boží zákon“. Podívejme se teď na poslední skupinu, na pracující, *laboratores*. Ta nejdřív označovala zejména rolníky – a rolnické práce vykonávala obvykle celá rodina. Později došlo k rozvoji řemeslných činností a rozkvětu měšťanské vrstvy – s rozvojem řemesel ale souvisí vznik cechů, které sloužily jednak jako organizace zajišťující práva provozovatelům daného řemesla v dané oblasti, také ale jako organizace udělující právo řemeslo vykonávat. Což opět souvisí s vyloučením žen. Jak uvádí Jacques Le Goff v úvodním článku knihy ‚Středověký člověk a jeho svět‘, ženy byly v trojfunkčním schématu středověké společnosti opomenuty (Le Goff, 2003); v eseji ‚Ženy a rodina‘ autorka Christiane Klapisch-Zuberová (in Le Goff, 2003) uvádí, že ve středověku postavení a etika žen závisely na muži; muž byl chápán jako nadřazený proto, že byl Bohem stvořen jako první[3] (což odpovídá výše zmíněnému „odůvodňování“ společenských pravidel utvářením náboženských dogmat; jinak řečeno, můžeme říci, že muž má toto postavení proto, že *stvořil Boha jako první*). V souvislosti s předchozí oblastí, tj. vzděláním, uveďme jednou zajímavost, kterou zde autorka zmiňuje, totiž že vzhledem k nesmírně nízkému počtu žen, které v té době uměly psát, a jejich omezení na vyšší vrstvy máme nedostatek pramenů psaných ženami.

V pozdější době se situace spojená s prací mužů a žen mění – s reformou školského systému a rozšířením administrativy se ženám dostává míst v těchto oblastech; zároveň s průmyslovou revolucí a velmi špatnými sociálními podmínkami (chudoba, nemoci, ekonomické krize, války) přichází doba, kdy v továrnách pracují i ženy a malé děti. V současnosti má za sebou sice oblast pracovní rovnoprávnosti výrazné reformy, především v legislativní oblasti, ale i tak jsou stále ještě mnohé genderové stereotypy ve společnosti hluboce zakořeněny (např. dělení na „ženské“ a „mužské“ práce).

Rodina a rozum vs. cit

Berme rodinu jako sociální instituci, která zajišťuje „primární socializaci dětí, na jejímž základě se teprve děti stávají skutečnými členy společnosti, do které se narodily“ (Curran a Renzetti, 2005: 213); krom toho má samozřejmě i jiné úlohy (např. že tvoří tzv. „sociální síť“

---

3 S odkazem k jazykové stránce genderových stereotypů stojí za to podotknout, že Bible si mírně odporuje: v První knize Mojžíšově 1: 27 uvádí: „Bůh stvořil člověka by byl jeho obrazem, stvořil ho, aby byl obrazem Božím, jako muže a ženu je stvořil.“ O kus dál ale je člověkem míněn jen muž (jako to známe z mnoha jazyků, např. anglicky „man“ = „muž“ i „člověk“): „I řekl Hospodin Bůh: ‚Není dobré, aby byl člověk sám, učiním mu pomoc jemu rovnou.‘“ A následně stvoří ženu. (První kniha Mojžíšova 2:18-23). Při té příležitosti nejdřív Bůh vodí před muže různá zvířata a on jim dává názvy, což svým způsobem odpovídá mužské „jazykové nadvládě“. (Uvedené citace jsou z ekumenického překladu.)

poskytující vzájemnou oporu jednotlivým členům rodiny a příbuzným), tato je ale hlavní. Je jí dosahováno pomocí dvou vzájemně odlišných specializovaných rolí: „*Instrumentální* rodinná role v sobě soustřeďuje vedoucí a rozhodovací pravomoci. Vykonává ji ten z partnerů, který rodinu ekonomicky zajišťuje, tedy tradičně manžel-otec. Manželka-matka se ujímá *expresivní* rodinné role, což znamená, že se stará o domácí práce, o děti a o uspokojení citových potřeb rodinných příslušníků.“ (tamtéž: 214) Uvedený přístup je názorem Talcotta Parsonse, který ve 40.- 60. letech 20. stol. zkoumal izolovanou nukleární rodinu. Podíváme-li se na toto dělení blíže, vidíme, že v dnešní realitě příliš neobstojí: předně, pokud „instrumentální“ znamená „nástroj na vydělávání peněz“ (instrument = nástroj), pak je zřejmé, že tuto roli mají v dnešní době obvykle oba z partnerů. Dále není příliš jasné, proč by vedoucí a rozhodovací pravomoci musely náležet tomu z partnerů, který vykonává tuto funkci (vtipů na toto téma je nespočet). Podobně tak i expresivní rodinná role nemusí ležet jen na jednom z partnerů (a obvykle vlastně neleží, i když poměr nebývá ani zdaleka vyrovnaný), ať už jde o domácí práce nebo o citové potřeby. Tohoto dělení se ale můžeme přesto s uvedenými výhradami přidržet, neboť vhodně ilustruje dichotomii vnitřní/vnější, ovšem s tím, že oblast zaměstnání, tj. vydělávání peněz, nemůžeme v tomto kontextu považovat za oblast oddělenou od rodiny; jak uvádějí Curran a Renzetti: „představa domova jako sféry oddělené od veřejného světa – sociologie hovoří o dichotomii veřejné a soukromé sféry – je mylná“ (2005: 215). Tím se nám otevírá další hledisko – můžeme práci zkoumat nejen z hlediska rovnoprávnosti pracovních podmínek, ale i jako součást rodinného života.

Tématem, které s otázkou rodiny výrazně souvisí (a které se u ní projevuje více než v ostatních uvedených oblastech), je „biologická danost“. Mnoho genderových stereotypů je zdůvodňováno právě touto „daností“, „přirozeností“. Skutečnost je ale taková, že žena je biologicky vybavena k tomu, aby dítě nosila a porodila a kojila; v současné době ostatně nemusí ani jedno z toho a stejně může „mít“ dítě. Rozhodně z toho ale nijak nevyplývá, že by následkem toho nemohla získat vzdělání, mít dobrou práci a kariéru atd., ačkoli to často bývá uváděno jako důvod.

Dalším souvisejícím tématem je emotivnost ženy, která je postavena jako protiklad racionálnosti muže. Předpokladem je přitom domněnka, že emocionálnost vylučuje racionalitu (případně rovnou inteligenci), což pak bývá používáno jako argument proti emancipaci žen. Často bývá zdůvodňován právě „biologickou daností“ - hormony, chromozomy apod. Je zřejmé, že zde došlo k podobné věci jako v případě křesťanské duality těla a ducha. Anglický básník a myslitel William Blake napsal: „Všechny bible nebo svatá písma jsou příčinou následujících bludů: 1. Že v člověku reálně existují dva principy: tělo a duše. 2. Že energie, nazývaná zlem, pochází výlučně z těla a že rozum, nazývaný dobrem, pochází výlučně z duše. [...]“ (Blake, 1981: 100) Uvědomme si, že toto není odbočka od tématu – dělení duch=rozum=muž vs. tělo=emoce=žena je v evropské společnosti přítomno přinejmenším dva tisíce let a patří k nejzakořeněnějším stereotypům vůbec. Souvisí to s tím, že svou oporu bere jak v náboženství (žena jako příčina hříchu), tak i v některých vědeckých výzkumech. Ve výsledku se tak jedná o základní dogmata, na kterých děti staví genderovou identitu, kterou si osvojují, kterou si celý život uchovávají a představu o níž předávají svým dětem. Můžeme tedy říci, že vlastně: jsme to, co si myslíme, že jsme[4].

Náboženství

O otázce náboženství toho bylo řečeno dost v souvislosti s tématem „práce“. Proveďme proto jen krátké shrnutí: náboženství je typem moci. Institucionalizovaným. Ve většině kultur mají

4 Zapátráme-li, kdo je autorem tohoto slavného úsloví, zjistíme, že je jím Siddhártha Gautama, tj. Buddha: „Jsme to, co si myslíme. Vše z toho, co jsme, vzniká s našimi myšlenkami. Myšlenkami tvoříme svět.“

ženy k této oblasti jen omezený přístup (zmínili jsme, že mají např. možnost účastnit se aktivněji náboženského života jako jeptišky), zejména pokud jde o přístup k moci a vzdělání (role kněze). Instituce náboženství má zároveň velký vliv na ostatní složky společnosti; a protože jde o instituci výrazně patriarchální, je zřejmé, že náboženská dogmata budou obsahovat mnohé genderové stereotypy. Jejich odůvodnění jako „Boží zákon“ je ale v ne-sekulárních společnostech natolik silným argumentem, že se i většině žen v té době tato realita nejspíše zdála nezpochybnitelnou. - Což nám opět potvrzuje sílu sociální konstrukce reality (Berger a Luckmann, 1999). To souvisí se skutečností, že zásadní část emancipace probíhala až po/v průběhu sekularizace; zároveň je logické, že fundamentalistické a konzervativní církve jsou „v první linii politické opozice proti politickým opatřením a programům, které podporují zastánci feminismu“. (Curran a Renzetti, 2005: 447)

Toto je tedy přehled hlavních oblastí, ve kterých se projevují genderové stereotypy. Záměrně jsem jednu vynechala: **média**. Ve čtvrtém oddíle se totiž budeme věnovat zkoumání žánru sitcom a v pátém oddíle provedeme obsahovou analýzu sitcomu Comeback, ve které budeme zkoumat projevy genderových stereotypů ve výše uvedených oblastech v onom sitcomu. Samozřejmě si musíme být vědomi toho, že obraz společnosti v sitcomu není totéž co „skutečný“ obraz společnosti – důvody tohoto rozdílu budeme také zkoumat, a to především z účelového hlediska, tedy spojitosti genderových stereotypů s humorem.

3 Humor

Nedílnou součástí sitcomu je humor, jak lze ostatně vidět už z názvu („com“ jako zkratka pro „comedy“, tj. komedie, komično). Proto než se podíváme na tento žánr jako takový, zastavíme se nejdřív u humoru obecně, a to ze dvou důvodů – za prvé, abychom si připravili terminologický podklad pro popis této stránky sitcomů, a za druhé, abychom se podívali, nejsou-li stereotypy (genderové i jiné) přítomny už v humoru jako takovém; a pokud ano, tak jakým způsobem.

3.1 Definice základních pojmů

Humor se zdá být něčím natolik známým a přirozeným, že jako by ho snad ani nebylo nutné zkoumat a definovat. Když se o to ale pokusíme, zjistíme, že interpretace jednotlivých pojmů se mohou velmi lišit a že humor možná není tak přirozenou věcí, jak by se mohlo zdát, a v neposlední řadě, že toto zkoumání není nijak humorné.

Pro naše potřeby jsem zvolila pět základních pojmů: smích, komično, humor, pointa, vtip. Souvisejících pojmů, které by sem bylo možné zařadit, je samozřejmě více, pro naše potřeby tyto podle mě postačí. V oddíle o sitcomu navíc zmíníme některé komické prvky příznačné pro tento žánr.

3.1.1 Smích

Na definici smíchu se autoři zabývající se problematikou humoru shodují ze všech pojmů patrně nejvíce; smích je prostě fyzický pohyb doprovázený zvukem, který je považovaný za reakci na humorný podnět (v tomto smyslu např. Hobbes in Stendhal, 1958: 27; nebo Mills, 2005: 13).

V tomto smyslu můžeme smích odlišit od ‚úsměvu‘, který jednak nebývá doprovázen zvukem hlasivek, za druhé a především ale bývá spojován s reakcí na jiné sociální situace (např. soustrastný úsměv, trpký úsměv atd.).

Bylo by ale poctivé říct, že ne všechny (kladné) reakce na komické podněty musejí vypadat tak, jak je popsáno výše; respektive, že z vlastní zkušenosti můžeme tuto definici poněkud rozšířit, a to jednak zpochybněním povahy nebo přítomnosti zvukového projevu při smíchu (někdy se člověk směje tak moc, až se zalyká, jindy zase může být vtip takový, že způsobí náležitý pohyb úst, ovšem bez zvukového projevu), míry zapojení těla („válet se smíchy po břiše“) nebo se vůbec můžeme ptát, zda je smích jedinou kladnou reakcí na humorný podnět (vezměme si např. obrat „řvát smíchy“, tedy ‚řvát‘ ve smyslu ‚brečet‘ - někteří lidé místo smíchu někdy skutečně pláčou).

Ačkoliv Henri Bergson, ze kterého v tomto oddíle budeme do velké míry vycházet, nazval své pojednání *Smích*, téma smíchu zde opustíme, neboť ten je, jak jsme si řekli, jen následkem; podívejme se teď na příčiny.

3.1.2 Komično

Postupujme nyní od většího k menšímu, od abstraktního ke konkrétnímu: komično – humor – pointa – vtip.

Henri Bergson uvádí, že „Komično neexistuje mimo oblast *lidské* sféry.“ (Bergson, 1994: 16) Tento výrok je z několika důvodů zásadní. Jednak z něj vyplývá, že komično není ničím objektivním, což naznačuje určitou „proměnlivost“ nebo „relativnost“ tohoto pojmu. V čem ale přesně spočívá? Bergson sám ve svém textu zdůraznil slovo „lidské“ - a přesně v

tomto bodě tkví podstata komična; totiž ne v tom, že by komično a humor a pojmy s tímto spjaté byly vlastní jen lidským bytostem, ale v *množném čísle* tohoto pojmu: „lidské“. Komično je (vý)plodem lidské sféry, je to ‚sociální konstrukt‘.

Dáme-li je do souvislosti s teorií sociální konstrukce reality, vidíme, že povaha komična se skutečně mění s povahou společnosti, že komično je institucionalizované (jeden z produktů této institucionalizace – sitcom – ostatně v této práci zkoumám), někteří lidé vykonávají sociální role spojené s udržováním institucionalizovaného komična ve společnosti a stejně jako u jiných sociálních oblastí i zde existují tabu.

3.1.3 Humor

V rámci aplikace teorie sociální konstrukce reality na tuto oblast můžeme říci, že ‚humor‘ je výsledkem *institucionalizace* komična; za účelem vyvolávání komických efektů (smíchu, ale i s ním spojené radosti, veselí apod.) vznikla struktura zvaná ‚humor‘, která má mnoho různých podstruktur („černý humor“, „absurdní humor“, „jazykový humor“ atd.), které jsou všechny vlastně různými způsoby výstavby vtipu.

Jaká jsou pravidla struktur humoru? Předně, jestli je celé komično produktem lidské sféry, musí se humor nějakým způsobem vztahovat k ‚sociální realitě‘. Podívejme se teď blíže na obě slova tohoto pojmu; nejdřív ‚sociální‘ - Henri Bergson uvádí, že: „krajina může být krásná [...], ale nikdy nebude směšná“ (Bergson, 1994: 16). Směšnost je tvořena specifickou aplikací určitých sociálních struktur na určitou situaci (zakopnutí a následný pád na zem samozřejmě nejsou sociální strukturou, tou je ale kultura úspěchu, která nás stresuje, a úleva, že jsme nepadli zrovna my; viz níže (3.1.4)); protagonisty vtipů samozřejmě nemusejí být lidé, dějištěm nemusí být město, ale struktury jsou *lidské*. (Vrátíme-li se krátce k uvedenému citátu z Bergsona, můžeme ho zpochybnit v jedné věci – nevidím důvod, proč by pak také krása neměla být důsledkem aplikace lidských struktur, stejně jako směšnost; jinak řečeno, krajina může být krásná stejně jako směšná, ani jedno ale nemůže být sama o sobě, ale jen z lidského pohledu.)

‚Realita‘. Tento pojem je trochu složitější. Než začneme zkoumat způsob, jakým se humor vztahuje k realitě (myšleno samozřejmě té lidské, sociální), musíme si ji definovat. Snaha o definici reality je jedním z hlavních námětů celé evropské filozofie, nad kterým přemýšleli mnozí myslitelé. Vzhledem k tomu, že nás zajímá jen sociální realita a její vztah k humoru, není naštěstí příliš těžké vybrat z různých pojetí to, které je pro nás nejvhodnější:

1. definovat realitu jako „to, co se *doopravdy* stalo nebo děje“ je možné, ale není to moc přínosné, protože nikdo nemůže nic dokázat skutečně a nezpochybnitelně
2. podobné je to, když se pokusíme definovat realitu jako opak „snění“ (v širším slova smyslu, tj. včetně halucinací atd.) - i tady narážíme na problém, že člověk nemá žádný bod, který by byl natolik pevný, aby prokázal, co je a co není *skutečné*
3. definovat realitu systémem všeobecné shody, tj. jako to, „co se děje všem“, také není nejlepší způsob, protože v množství není záruka
4. definovat realitu jako to, „co se děje nám“ se může zdát nejméně stabilní – protože je jasné, že realita se pak mění člověk od člověka; pro naše účely je ale tato definice nejvhodnější, a to z následujících důvodů:
    1. neobsahuje problémy naznačené u předchozích tří definic

2. zohledňuje individualitu, což je kritérium velmi důležité pro kulturální studia, protože teprve na základě shod a odlišností v jednotlivých názorech a postojích vznikají různé skupiny, které zkoumáme, např. publika.
3. nevylučuje nebezpečí toho, co vystihuje Baudrillard pojmem *hyperrealita* (viz níže (4.1.3))

A nyní k poslední a nejzásadnější části úvahy nad tímto tématem: zmínila jsem, že naše definice reality umožňuje, aby se jednotlivé reality „setkávaly“ - to znamená, že i když každý vidí věci trochu jinak, po svém, všichni se přeci jen obvykle tak nějak shodnou. Tato shoda se může týkat v zásadě tří oblastí: 1. vnímání fyzického světa, 2. vnímání pocitů, 3. vnímání sociálních struktur; tyto tři oblasti jsou samozřejmě vzájemně propojeny: vnímám jakési barevné obrazce, konkrétně pohybující se postavy v bedně naproti pohovce, vnímám jejich zvláštní zapojení do sociálních struktur (např. vůči morálce nebo estetice – to když se směji tomu, že někdo prdí nebo se kření), to ve mně vyvolává určité pocity, konkrétně „veselost“ a ty se navenek projevují nějakým fyzickým aktem, konkrétně smíchem, takže i ostatní mohou vnímat mé vnitřní rozpoložení. Tyto tři oblasti nazvěme třemi druhy realit: 1. fyzická realita, 2. subjektivní realita, 3. sociální realita.

Výše jsme uvedli, že humor je založen na sociální realitě. Je to skutečně tak? Co ostatní dva druhy reality? Smějeme se například vzhledu – Charlie Chaplin nemusel dělat mnoho jiného, stačil jeho vzhled a legrační chůze. Vzhledu se ale smějeme jen proto, že určitým způsobem vztahuje k sociálním strukturám: estetice, morálce, stereotypům; je to stejné jako v případě zmíněné „Bergsonovy“ krajiny: fyzická realita v sobě sama o sobě směšnost neobsahuje, vždy je tam dodatečně „dodána“ tvůrcem vtipu. V této souvislosti tedy vyvstává otázka, jakým způsobem se humor vztahuje k sociální realitě? Na příkladu sitcomu uvidíme, že z ní vychází a má možnost ji nejen potvrzovat, ale i měnit.

3.1.4 Pointa

Mohlo by se zdát, že ‚pointa‘ patří až do oddílu o vtipu; právě ona je ale tím, co konkrétní vtip spojuje s humorem – právě povaha dané pointy je obvykle tím, co vtip řadí k příslušnému druhu humoru. A právě ona stojí za tím, v čem se teoretici humoru tolik liší a co někdy nazývají „příčinami smíchu“. Tím se nabízí i otázka, jestli různé druhy point neodpovídají různým druhům humoru? Odpověď na ni se ale vymyká zaměření i rozsahu této práce, proto jen stručně naznačím pro lepší představu: pointou může být například reakce na něco neočekávaného, očekávaného (co potvrdí naše *stereotypní* představy: např. ohledně hlouposti blondýn nebo lakomství Skotů), nepřiměřeného, nehorázného (totiž, určitá překročení společenských tabu se setkávají s humornou odezvou – např. černý humor), meta-humor (humor založený na práci se strukturami humoru jako takového: přijde člověk, který má institucionální roli tvůrce nebo šiřitele humoru, tj. bavič, a vypráví něco, co vykazuje charakteristické znaky vtipu, a přesto, neřekne pointu – a lidé se přesto smějí, neboť tak to bylo myšleno – absurdní humor).

Snad s výjimkou „meta-humoru“, kdy v zásadě nezáleží na obsahu vtipu, jsou všechny pointy určitou variací toho, co Stendhal označuje jako „radost z vlastní převahy“ (Stendhal, 1958: 7); do této situace se lze dostat dvěma způsoby: buď povzneseme sebe sama (pak jde o ‚radost‘), nebo ponížíme ostatní (pak jde skutečně o ‚smích‘) - může se to zdát zvláštní, přesto tomu nasvědčuje hned několik skutečností: totiž, občas při smíchu zároveň trneme – soupeří v nás ‚smích‘ nad tím, že je někdo nešikovnější nebo nešťastnější než my se soustrastí nebo soucitem nad jeho trapnou nebo bolestivou situací; s tím souvisí i klasický projev tohoto pocitu, totiž akt smíchu: vypadá to, jako by se člověk pokoušel zároveň o vítězný pokřik i pláč (také, jak už bylo zmíněno, občas pláče). Ta „převaha“ také naznačuje, že by na tomto

pocitu nemuselo být něco v pořádku – a také není v tom smyslu, že pocit nadřazenosti přiživuje lidské ego; zajímavé na tom je to, že humor to dělá tím, že celý svět „srazí dolů“, aby vy jste zůstali nahoře (může se to zdát trochu nadnesené, pravdou ale je, že v zábavních pořadech se obvykle komicky chovají skoro všechny postavy), existují i žánry, které docilují stejného efektu (tedy podpory ega) obráceným způsobem: žánrem, který proti vám postaví celý svět, který je silný a vy jste bezmocní, a pak vás pozvedá tím, že vás nechá „přežít“ (tedy hrdinu a s ním i diváka), je samozřejmě horor.

Přesto bychom mohli najít jeden specifický druh pointy, který nespočívá přímo v převaze: u vtipů, ve kterých zvířata čtou noviny, kouří dýmku, chodí nakupovat a řeší stejné problémy jako my, nejde o naši převahu – ale pouze o konejšivý pocit, že to nikde jinde na světě není jiné, že to nikdo nemá lehčí, že na tom nikdo není lépe; jde tedy jen o jakési ‚vyrovnání‘; ke znaménku > tedy můžeme přidat i =. Výsledný účinek je ovšem samozřejmě stejný. Tomu vlastně odpovídají dva způsoby, jak se humor vztahuje k sociální realitě: buď ji „narušuje“, nebo ji „utvrzuje“; v prvním případě je humor založen na tom, že se objektům vtipů nedaří udržet v rámci daných sociálních struktur – pokud se někdo chová nepřiměřeně, sám oslabuje svou pozici ve společnosti a připomíná nám, že my nejsme tím, komu se toto přihodilo; ve druhém případě nás vtipy přesvědčují o povaze reality tím, že ji přehnaně zjednoduší – podle zažitých stereotypů a předsudků – a tím nás utvrzují v tom, že věci jsou dané, utěšují tím, že víme, jakým způsobem jsou dané, a v důsledku tak podporují naši pozici.

3.1.5 Vtip

Brett Mills uvádí, že vtip je nejmenší jednotka určená a schopná vyvolat komický efekt (Mills, 2005: 14). Z toho vyplývá jedna důležitá věc, totiž, že na rozdíl od předchozích pojmů, ‚vtip‘ není abstraktním pojmem, ale zcela konkrétním útvarem (ať už nabírá formu mluvené/psané anekdoty nebo fyzického gagu/scénky); v rámci postmoderní společnosti se z něj proto stává *produkt*, tedy zboží.

S tím souvisí existence celého průmyslového odvětví (neboť zábava se stala průmyslem!) zaměřeného na výrobu zábavních produktů. (I když pojem „zábavní průmysl“, resp. „šoubyznys“ nemůžeme zúžit jen na výrobu produktů složených z vtipů nebo založených na principu humoru, je tato oblast důležitou součástí zábavního průmyslu; další oblastí je např. snaha vytrhnout diváky ze všednosti skrze různé šou a informace ze světa celebrit apod.)

3.2 Stereotyp v humoru

Richard Taflinger definuje šest kritérií, která musí být naplněna, aby určitý stav nebo situace byly humorné (Taflinger, 1996):

1. Situace musí působit spíše na intelekt než na emoce.
2. Jednání aktéra musí být mechanické.
3. Situace musí odkazovat k podstatě lidství.
4. Divák musí být seznámen se sumou sociálních norem, ve které se postavy pohybují.
5. Situace nebo její část musí být neodpovídající nebo nepřijatelná ve vztahu k okolí nebo oněm sociálním normám.
6. Výsledek jednání postav nesmí ostatní figury vystavovat reálné bolesti nebo nebezpečí.

Taflinger těchto šest principů dále rozvíjí následujícím způsobem:

První princip je podle něj patrný zejména u vtipů směřujících na určitou skupinu obyvatel, kdy vtip připadá vtipný všem až na ty, o kterých pojednává.

Jednání aktéra můžeme za mechanické považovat v momentě, kdy hrdina reaguje na situaci tak, jako by byla obvyklá, přestože se od počátku jeho jednání změnila. Příklady bychom mohli hledat ve fyzické komice – postava se zřítí na zem, poněvadž předpokládá, že pod ní bude židle, která ale byla mezitím přemístěna.

Třetím pravidlem se Taflinger odkazuje na výše zmiňovanou Bergsonovu teorii smíchu, především na tvrzení, že vše, co nám připadá vtipné a zábavné, nutně odkazuje k principu lidství. Veškeré vnímané podněty totiž přirozeně vztahujeme k našemu bytí.

Šesté pravidlo je podle mě nejlépe patrné v animovaných filmech. Postavy jsou donekonečna něčím přejížděny, odněkud shazovány, někam vystřelovány nebo jinak napadány. Tyto útoky jim ale nikdy nezpůsobí žádné opravdové zranění. Kdyby hrdinové opustili abstraktní svět, kde platí zákony nezranitelnosti, a dostali se do světa reálných fyzikálních zákonů, humorná pointa by přestala existovat.

Záměrně jsem přeskočila čtvrté a páté pravidlo, neboť ta jsou klíčová, a proto je nyní rozeberu detailněji. Čtvrté Taflingerovo kritérium říká, že aby bylo možné využitou humornou nadsázku pochopit, musí být divák obeznámen se systémem pravidel a norem, v němž se postavy pohybují. Tento systém pravidel a norem je samozřejmě zároveň systémem stereotypů. Jedná se tedy o strukturu, která určitým specifickým způsobem reflektuje rozličné aspekty lidského života. Vzhledem k tomu, že humor je strukturou, která je obecně srozumitelná (má dokonce i institucionalizované podoby), musí být obecně srozumitelné i to, co humor reflektuje. To znamená, že musí pracovat na principu určitého zevšeobecnění; nebo přesněji řečeno, humor nemusí toto zevšeobecnění sám provádět, stačí mu jen využívat zažité zevšeobecnění známé jako ‚sociální stereotypy' (zde tedy ve smyslu ‚předsudky').

Ač humor nezávisí jen na sociálních kódech a kulturním porozumění, které může být propojující pro různé věkové skupiny, národy, pohlaví, ale také na řadě nedefinovatelných charakteristik, které utvářejí osobnost toho kterého subjektu, pracují humorná díla, např. sitcom, s obecně vnímanými a široce srozumitelnými sociálními konvencemi a kulturními kódy. Některé z nich přijímají a potvrzují, jiné ale překračují, narušují a zpochybňují. Z překračování a narušování ustálených významů se tak stává jeden z podstatných zdrojů humoru v sitcomech. K momentu překračování sociálních stereotypů se budeme blíže věnovat v kapitole zkoumající stereotypy v sitcomu.

I když jsou tedy stereotypy na jednu stranu negativním jevem, protože mohou zvyšovat napětí mezi různými skupinami ve společnosti, jsou zároveň základním principem humoru (humor typu: „vím, že ne všechny blondýny musejí být hloupé, ale ta, o které vám teď budu vyprávět anekdotu, rozhodně byla" by poněkud ztrácel); jako by to, co jinde může být na škodu, v humoru nevadilo (nemyslím, že by se např. vtipu o blondýnách musel smát jen ten, kdo si myslí, že jsou *skutečně* hloupé; směje se proto, že zná daný stereotyp); možná že humor je proto takovou „oázou štěstí", která stojí částečně mimo realitu, tak jako hra (Fink, 1992).

4 Sitcom

Nyní se podívejme na sitcom jako takový. Naším hlavním záměrem bude definovat sitcom, což provedeme hned z několika pohledů; popíšeme ho z hlediska žánrového vymezení a v této souvislosti se zaměříme na otázku jeho postmoderní povahy, podíváme se stručně na jeho vývoj a vztah k některým souvisejícím žánrům a rozčleníme ho na jednotlivé podžánry. Zjistíme, jaký je specifický vztah sitcomu k humoru a seznámíme se s některými prvky příznačnými pro sitcomový humor. Také prozkoumáme jeho vztah k sociální realitě, zejména k genderovým stereotypům.

4.1 Žánr

4.1.1 Pojem ‚žánr' a jeho vymezení

Abychom mohli mluvit o sitcomu jako žánru, musíme nejdřív alespoň stručně definovat pojem ‚žánr'. V tom nám velmi dobře pomůže obor tzv. žánrových studií, *genre studies*. Art Silverblatt definuje žánr jako „typ, třídu nebo kategorii určité prezentace [uměleckého díla], které sdílí charakteristické a snadno rozpoznatelné rysy" (volně přeloženo; Silverblatt 2007: 3). Významným rysem žánrů – který zároveň mírně komplikuje snahu o všeobecné definování tohoto pojmu – je skutečnost, že žánry podléhají historickému vývoji (především různým výběrem obsahů), zároveň ale označují i určitý způsob vyjádření daného obsahu. Jasně řečeno, žánr tak stojí mezi *stylem* (množinou označující určitý druh obsahu v různých formách – např. romantismus, který může být vyjádřen básní stejně jako románem) a *formou* (nebo *formátem*, o kterém bude řeč níže (4.1.2)), která naopak neříká nic o stylu (opera může být klasická i rocková). Žánr je tedy určitá kulturně vytvořená kombinace stylu a formy. Art Silverblatt vypracoval poměrně důkladnou analýzu založenou na podobnosti jednotlivých produktů daného žánru (Silverblatt 2007: kap. 3); nejde ale jen o podobnost jako takovou – ta je přítomna i u *formy* v její výstavbě – ale o podobnost patrnou v očích diváků (což není v případě formátu záměrem: po vyslechnutí písně nemusí posluchač vědět, jaké akordy v ní zazněly a jaká je její výstavba). Žánr je tedy kategorií vybudovanou před a pro zraky diváků – *podobnost* (myšlena podobnost jednotlivých produktů řazených do daného žánru) jim musí být zřejmá. Chris Barker definuje žánr jako to, co řídí narativní proces a prostřednictvím vzorců podobnosti a odlišnosti zajišťuje soudržnost a důvěryhodnost (Barker, 2006: 205). Žánry podle něho strukturují postup vyprávění, který je dán právě jejich povahou, ze které takto vyplývá i systematické a strukturované opakování problémů a jejich řešení v naracích (tamtéž).

Pojem žánr je možné vnímat jako definovanou kategorii, třídu, jako mřížku, formu, soubor konvencí, které odlišují jeden text[5] od jiného, jako systém jistých pravidel, ale také jako soustavu *očekávání*. Pojem „žánrový" je pak možné chápat jako text ‚konvenčně vnímaný', ‚vzniklý pro určitý typ komerční spotřeby' nebo ‚naplňující příslušná očekávání'. Z hlediska výrobců žánrových produktů jde o jasnou logiku: jasně definovaný žánr znamená jasně definované publikum. (A proto je rozvoj žánrů nedílně spojen s rozvojem moderních a postmoderních mediálních a komunikačních prostředků a zábavního průmyslu.) Z perspektivy publika pak žánr především definuje povahu daného produktu a s ní spojená očekáván. Žánr tak tvoří důležitý způsob informování potenciálních diváků o konkrétním televizním textu. V momentě, kdy je určitý pořad zařazen do žánrové kategorie, zároveň se automaticky dostává do rámce určitých diváckých očekávání. Proto je žánr fundamentálním aspektem vnímání a

5 V kulturálních studiích rozumíme ‚textem' nejen text složený ze slov a vět, ale jakékoli kulturně-sociální dílo, např. audiovizuální povahy (film, seriál, písnička), ale i děj, např. wrestlingový zápas, mohu-li použít slavný příklad Rolanda Bartha (Barthes, 2004).

dekódování textů. Nick Lacey tvrdí, že (vzhledem k tomu, že většina současných příjemců přistupuje k jednotlivým mediálním textům s různě hlubokou zkušeností s konceptem žánru,) žánr formuje danou soustavu očekávání, v jejímž rámci je poté text čten a vykládán (Lacey, 2000: 35). Součástí této interpretace, nebo možná lépe „rozumění“ žánrovým textům je právě předchozí zkušenost s daným žánrem skrze jeho produkty. Žánr tak vlastně definuje sám sebe.

Ne všechny produkty ale přesně odpovídají povaze určitého žánru. Mohlo by se zdát, že v tomto smyslu existuje rovnice mezi tím, že produkt jasně odpovídající očekáváním daného žánru je „stereotypnější“, tj. méně nápaditý a více komerční než produkt, který hranice žánru překračuje, případně v sobě pojí více žánrů. I když pro tento předpoklad existuje určité opodstatnění, nesmíme zapomínat na to, že ne všechny žánry jsou komerční (možná jde s žánrem pracovat jako s pojmem definujícím různé komerční produkty, to ale nic nevypovídá o jejich komerční úspěšnosti a komerční úspěšnost nemusí být – nejspíš – v nepřímé úměře k hlubokomyslnosti); navíc platí, že důležitým aspektem vnímání a hodnocení žánrů je daná doba (neboť žánry se mění, vyvíjejí, proměňují, zastarávají...) a kulturní rámec.

Žánrové televizní texty bychom tedy mohli vnímat jako naplnění určitého typu mřížky, jako zhmotnění jistého systému pravidel. Pořady stejného žánru fungují na stejných principech: s různým obsahem; rozdílně, a přesto stejně. V rámci televizních textů definuje Lacey repertoár prvků, které utvářejí tento systém pravidel: charaktery, prostředí, ikonografie, narativní struktura a styl (Lacey, 1998: 133). Protože budeme tyto pojmy dále používat, alespoň stručně si je definujme.

Pojem „charakter“ označuje v běžné řeči „povahu“, v angličtině ovšem také „postavu“. V případě Laceyho definice (Lacey 1998: 133) se tyto významy spojují – nejde jen o výčet postav, ale o to, jaké typy postav s jakou povahou a do jaké míry propracovanou psychologickou stránkou této povahy se v daném žánru objevují. Lze předpokládat, že v psychologickém dramatu budou postavy propracovanější než například v... sitcomu.

„Prostředí“ je pochopitelně důležitým aspektem, který někdy povahu celého žánru zásadně určuje: důležitou roli má například u hororů, sci-fi apod. Někdy je prostředí určeno velmi jasně a úzce: například u poměrně nového žánru zvaného „steampunk“ je prostředím bez výjimky svět v „době páry“, tj. průmyslové revoluce, místně pak obvykle viktoriánská Anglie, i když do tohoto světa často pronikají technické objevy z budoucnosti. (Jde vlastně o podžánr sci-fi; k jeho „praotcům“ patří mj. Jules Verne.)[6] Prostředí spojená se sitcomem budeme rozebírat až níže (4.1.6), protože tento aspekt prezentuje jedno ze základních členění sitcomu.

4.1.2 Žánr versus formát v televizním vysílání

V souvislostí s žánrem bývá též zmiňován pojem „televizní formát“. Zatímco žánr je kategorie vlastností textu, výsledek „vyjednávání“ mezi textem a divákem založený na soustavě očekávání (Creeber, 2001: 7), formát je kategorie z oblasti obchodu s televizními produkty. Jedná se o soubor znalostí nashromážděných v průběhu vývoje a produkčního procesu. Formát vždy obsahuje základní strukturu určitého pořadu, která je definována jeho charakteristickými prvky. Tato struktura může být v každé sérii nebo epizodě vyplněna různě (Blanke, Fey, Gaedke, Kamps, 2003: 15). S formátem si tak producent nekupuje pouze scénář jednotlivých epizod nebo seznam nutného technického vybavení. To, co získává, je zejména „know how“, se kterým může dále pracovat, např. tak, že se realizaci daného schématu, tj. „formátu“, bude snažit naplnit takovým způsobem, aby obdržel co nejlepší reakce domácího publika (viz různé místní modifikace známých/úspěšných formátů). Nelze totiž automatiky

6 http://www.steampunkmagazine.com

předpokládat, že pořad, který byl extrémně úspěšný kupříkladu ve Spojených státech, bude mít podobně dobré výsledky v České republice. Příkladem pořadu, jehož lokální adaptace nezopakovala úspěch z ostatních zemí, by mohl být český BigBrother. Zásadní proměnnou v úvahách o možné úspěšnosti pořadu jsou samozřejmě sociální, kulturní a náboženská specifika konkrétní země. Představme si proti sobě například Holandsko a Polsko – dvě země s rozdílnou historickou zkušeností, jinými tradicemi a odlišnými prioritami. To, co je v někde vnímáno jako lehce excesivní, se jinde může jevit zcela nepřijatelné. Tento rozdíl přičítá Joseph Straubhaar otázce *kulturní blízkosti* („cultural proximity"), která bývá obvykle podložena společnou historií zemí, jazykem a dalšími aspekty (Straubhaar 2007: 201).

Druhým aspektem, který se při přebírání formátů projevuje, je tzv. *glokalizace*, tedy moment střetnutí globálního s lokálním; v našem případě globální formy a lokálního obsahu. Václav Štětka ve své stati *Od imperialismu ke glokalizaci* uvádí, že záměrem tvůrců je v současné době „‚vysvléci' formát ze znaků a významů, které by byly příliš svázány s jednou partikulární kulturou, a učinit ho tak kulturně amorfní, jak jen je to možné" (Štětka, 2007: 27). Princip glokalizace coby spojení globálního a lokálního tedy znamená, že: „formáty netříbí statické pojetí národní kultury, ale nejsou ani pouhým vnucením cizích hodnot. Jsou to texty, do kterých jsou projektována rozdílná pojetí národní identity, která jsou redefinována na pozadí importovaných vzorců" (Waisbord in Štětka, 2007: 27).

Balík, ve kterém se kupuje televizní formát, obvykle obsahuje následující náležitosti: tzv. „production bible" (tj. kniha, v níž je do detailů popsáno fungování pořadu; jsou v ní specifikovány jednotlivé profese a jejich funkce, technické zázemí, technické vybavení nutné pro výrobu pořadu, rozdělení epizod, práce s účastníky show atd.), scénáře jednotlivých epizod, konzultace s odborníkem z firmy, která formát vyvinula, originální grafiku pořadu, sledovanosti jednotlivých verzí pořadu, ukázky z vyrobených adaptací, hudbu a znělky („jingly"), nákresy dekorací, počítačový software používaný při výrobě pořadu a doporučované umístění v televizním vysílání. (Podobný výčet nám nabízí i Moran a Malbon, 2006: 44.)

Právními aspekty obchodu s televizními formáty, který se začal rozvíjet v 70. letech, se zabývají organizace FRAPA (Format Recognition and Protection Association) a IFLA (The International Network of Leading Format Lawyers). Ty se zároveň snaží, aby byly formáty lépe chráněny z autorsko-právního hlediska. Přestože jsou formáty předmětem obchodu, v systému českého práva neexistuje jejich definice.

4.1.3 Žánr a postmoderní kultura

Skutečnost, že žánr je kategorie, která určuje očekávání diváků a zároveň je jím určovaná, má v postmoderní době velký význam. Recepce diváků se totiž dostává do popředí v takové míře, že teprve ona je tím, co určuje povahu díla! Žánry tak přestávají být v postmoderní době čistou kategorií, stávají se předměty hybridizace, prolínají se. Umberto Eco tvrdí, že moderní estetika nás naučila vnímat umělecká díla jako jedinečné neopakovatelné objekty (Eco, 2002: 160) – tato jedinečnost je dána právě množstvím různých interpretací. Moderní vnímání považuje za originální takový počin, který nenaplňuje naše očekávání a nabízí nám jiný obraz světa než na jaký jsme zvyklí (Eco, 2002: 161). Moderní estetika tak upírá výtvorům masmédií uměleckou hodnotu, protože je považuje za něco neustále opakujícího, co slouží k naplňování očekávání a plnění potřeb konzumentů. Moderna považuje produkty masmédií za srovnatelné se sériovými průmyslovými výrobky. Postmoderní vnímání má ale v mnoha ohledech jiný názor. Hodnotu dílu dává až jeho výsledná interpretace. Postmoderna tak nahrazuje jeden pohled („gaze") diváka řadou přerušovaných a fragmentovaných pohledů („looks") (McRobbie, 1994: 13); jinak řečeno, „objektivita", o kterou se opírala tradiční i moderní doba, je v postmoderně nahrazena subjektivitou. Subjektivita se stává skutečností, se

kterou je nutné počítat. Jeden příklad za mnohé: řada Warholových děl získá skutečný smysl až v okamžiku, kdy se dostanou do galerie. Z předmětů všedního života se rázem stává umělecké dílo. Andy Warhol hojně užíval popkulturní symboly a postmodernismus si libuje v užívání „již řečeného“ a „již ukázáného“. Podle Eca v současnosti již není možné dělat nevinná vyjádření. Každý výrok v sobě už a priori obsahuje skrytý význam (to jest možnost interpretace výroku jako „plnovýznamového“). V této souvislosti můžeme zmínit Ecovu okřídlenou charakteristiku inteligentního postmoderního muže, který chce vyznat lásku partnerce: „Miluje ji, ale ví, že nesmí říci: ‚Miluji tě zoufale,‘ protože ví, že ona ví, že takové věty již byly napsány v Červené knihovně. Řešení ale existuje. Může říci: ‚Miluji tě zoufale, jak by to stálo v Červené knihovně.‘“ (Eco 2002: 163)

V praxi se tato „interpretační otevřenost“ může projevovat mnoha způsoby: často například právě tím, že jsou do určitého žánru vmíseny prvky: 1. jiného žánru, 2. parodie na daný žánr, 3. popírající pravidla daného žánru. Příkladem takového postmoderního polysémického televizního produktu je seriál Městečko Twin Peaks (Collins, 1992: 341). Seriál využívá filmové prvky různých žánrů – od sci-fi a hororu až po mýdlovou operu. Zároveň ovšem určitým způsobem ironizuje sám sebe. Například prostřednictvím ústřední postavy agenta Coopera. Bystrý a pohotový vyšetřovatel FBI v elegantním obleku naplňuje obraz dokonalého amerického agenta, respektive agenta z amerického seriálu. Až na určitou nenápadnou ironii. Ve scénách, kdy Cooper imaginární Diane do diktafonu vypráví o svých zážitcích a poznatcích, nebo kdy se cpe koblihami, jako by karikoval sám sebe. Ironičnost celého příběhu je akcentována také obsazením režiséra Lynche do role nahluchlého šéfa. Městečko Twin Peaks osobně vnímám jako „parodii televize zevnitř“.

Proti němu stojí postmoderní „parodie televize zvenku“ – třeba film Truman show. Tato satira vypráví o existenci člověka v televizním zakletí. Svět, ve kterém žije hlavní hrdina Truman Burbank, není reálný – jde o jednu velkou reality show. Weirova satira tak upozorňuje na fakt, že televizní reality show jako by nabízely skutečnost skutečnější než skutečná skutečnost. Tváří se, že ukazují reálné lidi v reálných situacích, ale není tomu tak. Realita reality show je jen jakousi hrou na realitu. Postmodernost tohoto díla je tak umocněna skutečností, že v tomto filmu neexistuje realita.

Baudrillard tvrdí, že již nedochází jen k přetváření reality. Již není jen modifikována a upozaďována, ale je eliminována. Postupně mizí, až přestane být dostupná. Už neexistuje realita, ale jen hyperrelita – realita reálnější než realita. Média vytvářejí vlastní reality a obrazy, které se stávají předmětem světa, který prožíváme – a protože to, co prožíváme, vnímáme jako realitu, dochází tak k nahrazování reality hyperrealitou. Jednotlivé prvky této hyperreality nazývá Baudrillard *simulakra*; přesněji řečeno jde o „obrazy“, jejichž vztah k předmětu reprezentace se v různých dobách liší – v postmoderní době je tento vztah právě natolik oslaben skutečností, že simulakra již odkazují především sama na sebe, až je realita zastíněna hyperrealitou.

O prolínání televizní a skutečné reality kriticky hovořil Václav Havel ve svém více než dvacet let starém eseji Zpívá celá rodina. Václav Havel tento text napsal v roce 1975 a jeho úvahu je možné vztáhnout kupříkladu na dokumentární a reality trendy pronikající do všech televizních žánrů. Podle Havla už televize nebude jen vstupovat do naší kuchyně, ale naše kuchyně bude vstupovat do televize. Tak, jako si člověk přisvojil televizní programy a hvězdy do své *intimity*, umožní také televizi, aby si přisvojila jeho intimitu. „Cirkulační struktura televizního ohlupování“, jak Havel televizní realitu označil, tak dříve nebo později spolu s naší kuchyní musí vtáhnout do televizní reality i nás samé (Havel, 1999: 135). Jednoduše řečeno, Havel poukazuje na to, že se stupňujícím se aktivním zapojováním diváka do televizní tvorby - nejen jako jejího sledovatele, ale také jako účastníka a tvůrce (jak dokládají například jím zmiňované povídky točené na motivy dopisů diváků), mají za následek čím dál tím větší

prolínání mediální a nemediální reality. Krom toho však Havel také zdůrazňuje, že způsob aktivního zapojování diváka je ideologický a „vyrábí nový živočišný druh: *stádního televizního člověka*“ (tamtéž); jak vyplývá ze slova „stádní“, nejde o individualitu, ale o vzájemnou zaměnitelnost a iluzi všeobecné platnosti – prostě: Zpívat může každý!

Tím se dostáváme k dalšímu významnému prvku postmoderny, k *intertextualitě*. Krom toho, že postmoderna „oživuje“ roli diváka tím, že význam díla často nechává do jisté míry otevřený jeho interpretaci, „oživuje“ také roli díla samotného tím, že mu dává jakési „vědomí sebe sama“. Postavy a obsahy postmoderních děl často vykazují rysy toho, že jsou si vědomy skutečnosti, že jsou součástí uměleckého díla. Text cituje sebe sama. Signifikantní příklad ukazuje Collins na seriálu Simpsonovi (Collins, 1992: 336). Postava zvaná Komiksák osloví Simpsonovi větou: „To je starý vtip, podobný byl už o sérii dříve.“ Seriál tím uznává ikonický statut postaviček a toto vědomí zakomponovává zpět sám do sebe. Čtenáři se podle Eca stávají vnímavější k textu, jeho funkci, historii a také k jeho cirkulaci a vnímání (Eco 2002: 170).

Aby to nebylo málo, tak kromě díla samotného postmoderní díla obsahují narážky a odkazy na ostatní díla populární kultury. V této skutečnosti jasně vidíme to, o čem mluví výše zmíněný Baudrillard v souvislosti s hyperrealitou. Umberto Eco používá pojmy paleo- a neo-televize (volně tedy „stará“ a „nová“ televize). Hlavní charakteristickou neo-televize je právě to, že stále méně a méně hovoří o světě „venku“. Zatímco paleo-televize se věnovala světu venku, nebo se tak alespoň tvářila, neo-televize už hovoří jen o sobě a o kontaktech, které navázala s vlastním publikem (Eco, 2002: 172). Média ve hře s mimotextovými citacemi neodkazují ani tak na svět, jako k obsahu jiných poselství jiných médií (tamtéž). Také podle Angely McRobbie média už neodkazují ke skutečnému světu, ale pouze k dalším obrazům (McRobbie, 1994: 17). Jim Collins tento jev nazývá radikálním eklekticismem a považuje ho za jeden z určujících prvků postmoderní kultury (Collins, 1992: 338).

Eco zmiňuje velice půvabný příklad z filmu E.T. Mimozemšťan: E.T. Jde během Halloweenu městem a potká dítě v převleku z skřítka ze snímku Impérium vrací úder. E.T. se ke skřítkovi vydá a chce ho obejmout jako starého přítele. Pro uchopení významu této scény, je zapotřebí mít hned několik znalostí. Za prvé je třeba vědět, kdo jsou režiséři obou zmiňovaných snímků. Za druhé je důležité znát vztah mezi nimi. A za třetí je třeba vědět, že obě postavičky navrhl stejný člověk (Eco, 2002: 171).

Vidíme tedy, že v postmoderní době tedy žánr není kategorií, která by mohla existovat výhradně v sobě a ze sebe. Díla daného žánru jsou jednak tvořena s ohledem na očekávanou povahu daného žánru, zároveň ale mohou tento žánr přetvářet a měnit; krom toho mohou spojovat více žánrů dohromady; v rámci vědomí si sebe sama mohou díla parodovat sama sebe nebo svůj žánr nebo jakákoli jiná díla z jakýchkoli žánrů; toto vědomí se ostatně nemusí projevovat jen formou parodie, ale i jiným způsoby: díla se mohou obracet na diváky nebo na tvůrce pořadu. Jinak řečeno, v postmoderní době je každé dílo nutné vnímat v kontextu celé kultury. S danými žánry bývá ostatně často spojen různý životní styl a různé další nemediální produkty (merchandising). Zároveň nesmíme zapomínat na „interpretační otevřenost“ postmoderních děl, která může nebo nemusí být vědomě posilována tvůrci, přesto je ale vždy přítomna. Při vědomí všech těchto skutečností tak vidíme, že Simpsonovi tak nejsou z hlediska intertextuality o nic méně složitější a plni významů než Odysseus Jamese Joyce.

4.1.4 Kořeny žánru sitcom

Sitcom je komediální žánr založený na úzkém okruhu stálých postav, který se odehrává v několika málo ustálených prostředích a vychází ze situací běžného života. Kořeny tohoto

žánru leží v rozhlasových pořadech, v současné době je ale sitcom vnímán zejména v souvislosti s televizní tvorbou.

Sitcom je podle Bignella definován kombinací následujících elementů: 1. fikce, 2. slovního humoru, 3. fyzické komiky a 4. přítomnosti publika při natáčení (Bignell, 2008: 124). Poslední ze zmíněných prvků ale není platný pro všechny typy sitcomů. Také sitcomy české provenience včetně hlavního předmětu mé práce – sitcomu Comeback – nejsou natáčeny za účasti diváků.

V rámci definice žánru sitcom je podstatné zmínit dva kulturní elementy, které oba mají kořeny v USA a ze kterých celý moderní sitcom vychází. Jde o tzv. *stand up comedy* a rozhlasové situační komedie. Pojem „stand up comedy“ by šlo volně přeložit jako „zábava ve stoje“ - jde o formu zábavy, jež nemá původ před televizní kamerou, ale v různých estrádních klubech, kde se bavič postaví před hosty a předkládá jim nejrůznější druhy slovního humoru (vtipy, historky, postřehy ze života). Tento druh zábavy je typický především pro USA, u nás není příliš rozšířen; z české tvorby tak můžeme zmínit snad jen pořad kabelové stanice HBO *Na stojáka*. Druhým fenoménem, který předurčil vznik sitcomu, byly americké rozhlasové seriály. Dvacetiminutové pořady různých žánrů včetně situačních komedií se v americkém éteru objevily ve dvacátých letech minulého století.

Komedie *Amos 'n' Andy*, která se stala velmi populární a zároveň vzbudila vlnu negativních ohlasů, v zásadě definovala elementární pravidla sitcomového žánru. Původně šlo o rozhlasový pořad z černošského prostředí, který se v éteru objevil v roce 1928. Show byla postavena na dvou hercích, kteří, přestože byl humor založen zejména na práci se způsobem mluvy amerických černochů, měli oba bílou barvu kůže. Po obrovském úspěchu v rozhlase se program v roce 1951 dostal i na televizní obrazovky. Tam už černošské postavy museli představovat afroameričtí herci...[7] Už ve své rozhlasové éře byli tvůrci seriálu *Amos 'n' Andy* obviňováni z bezdůvodné rasové stereotypizace a urážlivého zobecňování vzhledem k afroameričanům. Pořad byl ochránci lidských práv označen za rasistický a protesty proti němu se zvedaly ve vlnách podle toho, jak se v dalších sériích nebo reprízách objevoval na obrazovkách. Ať už je z dnešního pohledu jakkoliv diskutabilní, *Amos 'n' Andy* byl jeden z pořadů, který přivedl situační komedie na televizní obrazovku.

4.1.5 Hlavní charakteristiky žánru sitcom

Pokusme se nyní souhrnně vyjádřit základní rysy, které ve svém součtu utvářejí to, co je charakteristické pro žánr sitcomu. Tento popis založíme mimo jiné na kontrastu s jinými souvisejícími – v našem případě televizními – žánry. Pokusíme se při tom zohlednit všechny základní roviny tohoto druhu kulturních textů.

„Sitcom“ znamená „situační komedie“. Slovo „komedie“ jasně sděluje, že jde o žánr, jehož hlavním účelem je diváky pobavit. Humoru existuje mnoho druhů a ne všechny jsou pro sitcom příznačné; k rozboru této otázky se ale dostaneme níže, v samostatném oddíle věnovaném vztahu sitcomu a humoru (4.2.2).

Pojem „situační“ pak označuje něco, co vyplývá pouze z určité momentální situace, nikoli dlouhodobého vývoje nebo širšího kontextu. To se projevuje hned v několika aspektech. Jedním z nich je nulová nebo jen minimální provázanost jednotlivých dílů a celkový vývoj. To znamená, že pokud například vycházíme z premisy, že naši hrdinové patří k nižší střední třídě, mají jedno dítě, nesnášejí své sousedy a neumějí vařit, pravděpodobně v průběhu seriálu nezískají úžasně placené a vysoce hodnocené pozice, nenarodí se jim další dítě (pokud ovšem herečka neotěhotní ve skutečném životě), se sousedy se neusmíří a vařit se

7 www.amosandy.com

nenaučí. Obecně lze tedy říci, že ať už se během epizody děje cokoli, na konci se situace vždy vrátí do původního stavu. Extrémním příkladem tohoto pravidla (respektive jeho parodie) je postava Kennyho z animovaného seriálu Městečko South Park. Ten v téměř díle zemře (často velmi absurdním způsobem), aby se v dalším díle objevil znovu a zdráv. Divák tedy může sledovat samostatnou epizodu sitcomu bez toho, aby mu unikla pointa. V sitcomu tím pádem nebývá používána scénáristická „finta“ pro přilákání diváků k dalšímu dílu - tzv. cliffhanger, to jest přerušení děje v nejnapínavějším místě a rozuzlení dramatického momentu až v následujícím díle. Tento prvek je příznačný samozřejmě především pro telenovely a dramatickou seriálovou tvorbu vůbec.

Neměnnost sociální situace je příčinou problematičnosti otázky, zda sitcomy vytvářejí kritiku společnosti nebo nikoli. David Pierson ve svém článku zdůrazňuje skutečnost, že z hlediska společenských a mezilidských vztahů mají sitcomy značnou výpovědní hodnotu (navzdory přítomné nadsázce – o níž bude řeč níže (4.2.2)), a to včetně kritického prvku (v této souvislosti se budeme podrobněji věnovat otázce překračování tabu (4.2.1)) (Pierson in Dalton a Linder, 2005). Přesto ale neměnnost sociální situace postav a jejich opakovaný návrat do statusu quo, ať už se během dílu stane cokoli, způsobuje, že tato kritika vyznívá přinejmenším „smířlivě“ (jinak řečeno: „Mohlo by to být lepší, ale tak, jak žijeme, to vlastně jde.“)

S neměnným statusem quo souvisí i další skutečnost, totiž že sitcomové postavy také nestárnou. Opět poněkud neobvyklým příkladem by mohl být seriál M*A*S*H, který se odehrával během války v Koreji, která trvala tři roky. Seriál samotný ale byl produkován jedenáct let, během kterých se vystřídala většina hlavních protagonistů. Jako jediný se ve všech 251 epizodách objevil Alan Alda v roli „Hawkeyeho“ Pierce. Ač by ve skutečnosti mohl v korejské válce prožít jen něco přes tři roky, na jeho vizáži se samozřejmě podepsalo jedenáct reálných let.

Podívejme se nyní na to, jaké postavy se v sitcomu objevují. Hlavním cílem sitcomu je, jak jsme řekli, především budování humorných situací spojených s mezilidskými vztahy. Nejde o budování napětí nebo řešení záhad jako u kriminálních nebo detektivních seriálů, nezajímají nás ani až příliš vypjaté emoce jako u telenovel. Ve srovnání s nimi má také sitcom mnohem rychlejší tempo, protože se neopírá o budování příběhu napříč jednotlivými epizodami. Sitcomy od ostatních televizních žánrů odlišuje mimo jiné způsob hereckého projevu. Hercova mimika a jeho schopnost podat vtip je v tomto případě důležitější než psychologická přesvědčivost. Sitcomoví herci se musejí oprostit od prožívání své postavy, udržovat od své role odstup a zejména dodržovat sitcomové tempo. To znamená, že dialogy nesmějí být příliš dynamické a rychlé, neboť v takovém případě působí agresivně a vtipy v rychlém tempu nemohou vyznít. V případě absence živého publika je už během natáčení nutné počítat s místy, kde bude do seriálu přidán smích. To znamená, že herci nemohou v rámci jednotlivých akcí reagovat okamžitě, ale musejí ponechávat pauzu pro doznění vtipu. To se týká především českých pořadů, v amerických podmínkách jsou místa pro smích obvykle zaplňována živým publikem už během natáčení.

Okruh postav je sestaven tak, aby se divák mohl snadno ztotožnit s alespoň jednou z nich. Figury musejí být výrazné, snadno rozpoznatelné a hlavně sympatické. Dle mého názoru v sitcomu v podstatě neexistují negativní postavy. I v případě, že má být někdo vykreslen negativně, děje se tak s nadsázkou. Sitcom nepracuje s intenzivními emocemi jako nenávist nebo zášť. Jedna z důležitých sitcomových scénáristických pouček je, že postavy musejí budit sympatie. I když není ta která postava divákovi blízká, neměla by pro něj být odpudivá.

Hlavní postavy samozřejmě obvykle procházejí celým seriálem, často se ale objevují i postavy epizodní, které někdy mají funkci spouštěče konfliktu – jakési rozbušky další zápletky. Sitcomovou specialitou jsou takzvané *guest stars* neboli hostující hvězdy. Těmi jsou opravdové mediální hvězdy obsazené do drobné role obvykle v jedné epizodě. Takové mediální celebrity někdy hrají samy sebe, někdy ztvárňují přátelé, spolužáky nebo příbuzné hlavních postav, kteří se na chvíli objeví, ale vzápětí zase zmizí. V Comebacku se jako hostující hvězdy objevili například Karel Gott, Helena Vondráčková, Marek Vašut nebo Vlastimil Harapes.

V mnou zkoumaném sitcomu Comeback existuje ještě další specifický typ epizodního obsazení – takzvaná *running star*. V mnoha dílech byla menší epizodní role svěřena jednomu a témuž herci. Dosud ne příliš známý herec Jakub Žáček se tak v rámci třiceti odvysílaných epizod objevil ve více než osmnácti podobách.

Z hlediska formátu je sitcomová struktura transparentní a poměrně jasně daná, z čehož plyne snadná uchopitelnost žánru v rámci různých kultur. Tato stavba je charakterizována některými normativními prvky jako je délka a vnitřní dramaturgická stavba epizody, vztah jednotlivých dílů a práce s okruhem postav. V amerických podmínkách bývá jedna epizoda dlouhá 24 minut a zbývajících šest minut do půlhodiny je vyplněno reklamou. V Česku je jeden díl původního sitcomu zhruba o dvě až tři minuty delší. Hudební složka je v sitcomu často omezena na úvodní znělku, předělové znělky a podtitulkovou hudbu.

4.1.6 Kategorizace sitcomů

Výše jsme uvedli, že žádný žánr nemá zcela jasně vymezenou definici; jde v zásadě o konsenzuální shodu v určitých prvcích. Z toho důvodu vývoj a vnímání žánrů a jejich kategorizace podléhají neustálé proměně. Přesto lze dojít k určitému členění i napříč tohoto vývoje. Z toho důvodu je ale nutné si uvědomit, že toto „analytické“ dělení neodpovídá populární kategorizaci žánrů. Jinak řečeno, uvedené kategorizace sitcomu nemají za cíl rozdělit tento žánr na další populární podžánry, ale ukázat základní způsoby uchopení tohoto žánru.

Kategorizace podle Richarda Taflingera

Richard Taflinger dělí sitcomy do tří kategorií, na tzv. *actcomy* (z anglického „action comedy“, tj. „akční komedie“), *domcomy* („domestic comedy“ - „domácí komedie“) a *dramedy* („dramatic comedy“ - „dramatická komedie“) (Taflinger, 1996). Autor tedy rozděluje sitcomy na základě prostředí, v němž se odehrávají, počtu herců, stylu herecké akce a podle typů zápletek.

Actcom

Nejstarší typ sitcomu - actcom - je postaven na fyzické nebo verbální akci. Témata actcomů mohou být velmi různorodá – od rodiny, přes pracovní zařazení až po geografická místa. Zápletky jsou orientovány na akci a vycházejí z problémů postav, které jsou způsobeny nějakým vnějším důvodem. Povaha postav obvykle odpovídá zavedeným stereotypům, nebývá příliš komplexní; motivace postav nebývají vedeny dlouhodobějším hlediskem, ale spíše krátkodobými zájmy, a jejich chování a reakce jsou předem odhadnutelné. Hlavní postavy jsou v každé zápletce zásadní, zatímco vedlejší postavy mají spíše doplňkovou funkci a vytvářejí vhodný prostor pro jednání hlavních postav. V actcomu obvykle neexistují ústřední témata – actcom se nesnaží problematizovat nebo reagovat na určitý společenský problém nebo stav. Jeho hlavním cílem je vytváření situací, které dokáží diváka rozesmát.

Prostředí tvoří pozadí pro akci – není jejím spouštěčem. Zástupci actcomů jsou například seriály *I Love Lucy, Alf, Beverly Hilbillies* nebo *Taxi*.

Domcom

Domcom obsahuje větší množství figur než actcom a klade na ně větší důraz. Podstatou není akce samotná, ale její vliv na postavy. Domcomové postavy komplexnější s komplikovanějšími motivacemi a citovými pochody. Vedlejší postavy (například děti v rodině) mají nepostradatelnou roli – často se stávají katalyzátorem problémů. Prostředí je stále pozadím pro akci, je ale již postavám bližší, důvěrně známé. Nejobvyklejším prostředím domcomů jsou logicky rodinné domy. Jejich rozvržení bývá následující: obývací pokoj propojený s kuchyní, pracovna, ložnice (rodičovská a případně dětské) a garáž. Výrazná část děje se odehrává v obývacím pokoji, který je společným prostorem obou pohlaví. Kuchyně je obvykle ženským prostorem, do kterého ostatní postavy (včetně dalších členů rodiny) vstupují jako hosté, pokud s ženskou figurou (obvykle matkou) potřebují prokonzultovat nějaký problém. Mužskými prostorami domu bývají garáž nebo pracovna. Tato místa bývají zařízena velmi maskulinním způsobem – například za použití dřeva, kůže a kovu, a vybavena příslušnými symbolickými proprietami – řemeslnickým nářadím evokujícím sílu v případě garáže nebo knihami jako symboly moudrosti v případě pracovny.

Konflikty, na kterých jsou vystavěny zápletky, bývají závažnější než ty, které zobrazují actcomy. Jde zejména o rodinné potíže, které může zažít kdokoliv z diváků, a tudíž se s nimi ztotožnit. Zatímco v actcomu vycházejí konflikty zejména z nedorozumění, ty domcomové mohou mít hlubší podstatu. V rámci actcomu bývá řešením situace vysvětlení nedorozumění a uvedení věcí do pořádku. Domcom předpokládá pro rozpletení problému větší zapojení a aktivitu postav a rozřešení zároveň postavám někdy přináší poučení.

Mezi známé domcomy bychom mohli zařadit například *Roseanne*, *Cosby Show* nebo *Father Knows the Best, Krok za krokem.*

Dramedy

Dramedy (Výraz je kombinací slov drama a comedy) je nejkomplexnějším ze tří Taflingerem zmiňovaných typů sitcomu a pracuje s humorem poněkud jiným způsobem než actcom a domcom.

Zápletky často vycházejí z obecných společenských problémů a sledují výsledek střetu postav s těmito problémy. Postavy jsou komplexní, s velkou historií a širokou škálou emocí. Hlavní okruh postav funguje ve vzájemné interakci. Jednotlivé postavy mají jasné názory na daná společenská témata a různost těchto názorů může být dobrým zdrojem konfliktů.

Kupříkladu v seriálu *Sex ve městě* je skupina hlavních hrdinek definována tak, aby jejich postoje byly natolik odlišné, že je na takovém konfliktu možné vystavět část zápletky. Prostředí jsou určena tak, aby korespondovala s problémy, kterými se hlavní postavy zabývají.

Dramedy pracuje se závažnými tématy jako je sexismus, nevěra, deprese, stárnutí, nemoc nebo dokonce smrt (Taflinger, 1996). Tato témata bývají personifikována do podoby osobního střetu dvou nebo více postav. Jako typické zástupce dramedy bychom mohli jmenovat *M*A*S*H, Sex ve městě, Odpočívej v pokoji* nebo *21. okrsek.*

Kategorizace podle Johna Hartleyho

John Hartley dělí sitcomy spíše podle geneze jejich vzniku - na ty, které jsou založené na hercích a jejich dovednostech, a na ty, které jsou založeny na předem daných situacích

(Hartley in Creeber, 2001: 65). V prvním případě vychází pořad z konkrétní osoby některého komediálního herce a jeho schopností a dovedností. To znamená, že na prvním místě existuje specifický umělec jako John Cleese (*Hotýlek*) nebo Rowan Atkinson (*Černá zmije*), na druhém místě existuje postava, kterou tento herec představuje, a na třetím místě je tato postava zasazena do určitého prostředí a situace. Pořad se tak stává spíše nástrojem pro vyjádření kreativního talentu a invence daného umělce. Druhý případ vychází z opačné premisy – jako první existuje námět, o němž se autoři domnívají, že skýtá komediální potenciál, a ten je posléze zhmotněn ansámblem herců. Třetí střední cesta nastává v případě, kdy je do ústřední role obsazen známý komik, veškerá pozornost ale není obrácena výlučně na něj a ostatní postavy jsou stejně důležité; tak je tomu např. v případě Roseanne Barrové v sitcomu *Roseanne* nebo Billa Cosbyho v *Cosby Show* (Hartley in Creeber, 2001: 65).

*

Hartley nabízí i další kategorizaci sitcomů – dělení na sitcomy rodinné (family) a pracovní (workplace) (Hartley in Creeber, 2001: 66). Rodinné sitcomy staví do popředí rodinu a většina zápletek se točí kolem jejího fungování. Rodinné zázemí ale nemusí být nutně chápáno skrze jeho standardní pojetí jako například ve *Father Knows the Best*. Koncept rodinného sitcomu je použitelný i na nestandardní modely soužití jako je například domácnost s neobvyklým počtem dětí (*Krok za krokem*), rodina příšer (*Addamsova rodina*), nefunkční rodina (*Roseanne*), rodina čarodějek (*Sabrina – mladá čarodějnice*) nebo domácnost složená ze samých mužů (*Chlapi sobě*).

Druhým případem jsou sitcomy z pracovního prostředí. Jak říká Hartley, bylo by na základě tvrzení, že sexuální partnery si člověk nejčastěji vybírá ve svém pracovním okruhu, možné dojít k závěru, že tento typ sitcomů spíše než specifika určité profese tematizuje erotickou přitažlivost, sexuální chemii a potažmo milostné vztahy (Hartley in Creeber, 2001: 67). Hlavním tématem sitcomů z pracovního prostředí se tak v rámcích určitých profesních zázemí znovu stávají lidské vztahy. Vzpomeňme například „právnický“ seriál *Ally McBealová*. Procesy a kauzy, kterými se zabývala právní kancelář, kde hlavní hrdinka pracovala, netvořily obvykle osu příběhu, nýbrž příběh spíše rámovaly nebo vytvářely druhou linku vyprávění. Divácky nejzajímavější byly dle mého názoru právě Allyiny milostné eskapády a její vztahy s kolegy (ať už přátelské, pracovní nebo milostné). Mezi další sitcomy z pracovního prostředí bychom mohli zařadit např. *IT Crowd, Kancl* nebo *Black Books*.

Jako příklady ‚hybridního‘ sitcomu (kombinace rodinného a pracovního sitcomu) – bychom mohli uvést seriály *Přátelé* nebo *Show Jerryho Seinfelda*. Tento typ sitcomu kombinuje charakteristiky obou výše uvedených – vypráví o jakémsi typu (i když ne fakticky ustavené) rodinné komunity, která se schází na konkrétním místě, a zápletky velmi často vycházejí z milostných dobrodružství jednotlivých postav. V některých případech dochází k propojení pracovního a domácího teritoria – třeba v momentě, kdy je seriál zasazen do prostředí libovolného rodinného podniku. Tímto směrem se například v současné době ubírá vývoj některých sitcomových projektů televize Markíza (například sitcomu Sekerovci o řeznické rodině).

*

Proti Harteyho kategorizaci se vymezuje Jane Feuer, když tvrdí, že aby sitcomy uspokojily divácká očekávání, musejí vždy inkorporovat jakousi formu rodinné struktury – ať už systém skutečné rodiny nebo kvazi-rodinu tvořenou třeba kolegy nebo skupinou přátel. Divák potom sám sebe vnímá jako součást této rodiny, automaticky se do ní začleňuje (Feuer in Creeber, 2001: 69). Feuer proto argumentuje, že označení rodinný sitcom je tedy redundantní, neboť každý sitcom obsahuje jistý typ jednotky, která funguje na principu rodiny (tamtéž). Proti tomu by ale šlo namítnout, že způsob, jakým Feuer používá slovo ‚rodina‘ se významově liší

od Hartleyho použití. Feuer je používá v přeneseném slova smyslu, což je dost zásadní, neboť málokterá rodina v uvozovkách může být skutečným ekvivalentem opravdové rodiny (a když nic jiného, málokterá „rodina“ ve smyslu, jak ji definuje Feuer – např. pracovní kolektiv apod. - se snaží být *rodinou*); Feuer nám vlastně říká, že většina sitcomů je založena na modelu víceméně ustálené skupiny lidí s víceméně přátelskými vztahy; slov *kolektiv* by možná bylo vhodnější. Snaha začlenit diváka, vtáhnout ho do dění v tomto kolektivu je pak skutečně přítomná a významná.

4.2 Stereotyp v sitcomu

Nyní se podívejme na to, jakou úlohu v sitcomu zaujímá sociální stereotyp. Tuto kapitolu jsem rozdělila na dvě části, které vyplývají z výše řečeného: sociální stereotyp je běžnou součástí společnosti, proto můžeme média zkoumat jako výtvory zrcadlící skutečnost, a tedy i její stereotypy. Problematiku toho, že toto zrcadlení není nikdy přímé a nezkreslené a že mediální realita může mít k té skutečné někdy velice daleko, jsme nastínili v souvislosti s žánry v postmoderní kultuře (4.1.3).

Druhé hledisko je účelové – postavy jsou tvořeny podle určitých očekávání vyplývajících z povahy formátu a žánru. V této souvislosti bude řeč jen o vlastnostech a chování postav, především ve vztahu stereotypů k humoru jako prvku charakteristickém pro sitcom.

4.2.1 Sitcom jako zrcadlo společnosti

Žádný žánr nemůže popisovat realitu skutečně nezaujatým a nezkresleným způsobem – už jen z toho důvodu, že 1. realita je příliš široká, než aby ji bylo možné popsat celou (např. život příslušníka střední třídy ve střední Evropě začátku 21. století není samozřejmě jediná možná realita), takže je vždy nutné volit nějaké omezení, tj. zasazení; 2. málokteré dílo je neúčelové – účelem sitcomu je vytvářet humor založený na mezilidských vztazích. Sitcom je tedy vždy nutně pokrouceným zrcadlem sociální reality. Podívejme se nyní na některé roviny tohoto zkreslení.

Základním požadavkem na komerční televizní produkt je oslovit publikum. Sitcom toho dosahuje především tím, že ukazuje situace, které jsou divákům často důvěrně známé z rodinného nebo pracovního prostředí, a odlehčuje je. Například *Sex ve městě* využívá k většímu oslovení publika způsobu osobní zpovědi, který je známý z různých typů talk show nebo reality show. (V USA je tento trend patrnější vzhledem k delší tradici těchto žánrů a zároveň neobyčejné popularitě pořadů jako je talk show Oprah Winfrey.) Stejně jako „confession“ talk show i *Sex ve městě* přizývá diváky k participaci. Zve je, aby naslouchali a sdíleli vyřčené problémy. Rozdíl mezi zmíněnými talk show a *Sexem ve městě* tkví ve zobrazování různých sociálních vrstev. Zatímco účastníky „confession“ talk show a reality show bývají lidé z nižší střední třídy, *Sex ve městě* diváky přivádí do světa „vyvolených“.

K oslovení publika významnou měrou přispívají i předpoklady, předsudky, očekávání, životní styl (reálný i vysněný) a pohled na život – všechny tyto aspekty bychom mohli jedním slovem označit jako stereotypy. Bignell tvrdí, že *Sex ve městě* využívá diskurzu ženské autoabsorbce, klade důraz na heterosexuální sex jako měřítko společenského a osobního úspěchu a zobrazuje zbožní fetišismus jako normu – jako něco, co je ženám vlastní (Bignell, 2008: 227). Jako cosi fakticky existujícího, daného, jasného je podle mě předkládán kupříkladu i životní styl Bundových ze seriálu *Ženatý se závazky*. Bundovi podle mě nejsou zobrazeni jako příšerná a nesnesitelná abstraktní rodina, se kterou by se nikdo nechtěl ztotožnit, ale fungují spíše jako jakési trochu pokroucené zrcadlo, jako nadsázka.

Z výše řečeného ale vyplývá věc, kterou je zde nutno jasně zdůraznit: žádné stereotypy nejsou sdíleny všemi: pokud je stereotyp pohled jedné skupiny na druhou, pak je pochopitelné, že druhou skupinou nebude nejspíš přijímán (i když i to se může stát). Stereotypy použité v určitém díle, např. právě sitcomu, proto významnou měrou vymezují spektrum diváků.

Sitcomová stereotypizace již v historii vyvolala i nevoli jako v případě seriálu *Amos 'n' Andy*, který byl některými ochránci lidských práv odsouzen a organizace NAACP (National Association of the Advencement of Colored People) požadovala jeho stažení z vysílání na základě následujících sedmi tvrzení. Pořad podle asociace posiloval názor neinformovaných a předsudky zatížených lidí, že černoši jsou líní, hloupí, nepoctiví a podřízení bílé rase. Každá postava z tohoto seriálu, který byl jako jediný v tehdejším éteru kompletně obsazen černošským hereckým ansámblem, byla podle tvrzení sdružení prezentována jako hrubián nebo jako darebák, černošští doktoři byli zobrazeni jako mastičkáři a zloději a právníci jako slizcí zbabělci bez morálních zábran, kteří se navíc neorientují ve své profesi. V posledním bodu NAACP obviňuje producenty pořadu z překládání stereotypního a nepravdivého obrazu černých obyvatel USA milionům bílých Američanů (NAACP Bulletin, 15.8.1951).

Genderově vyhraněné sitcomy

Stereotypy, které nás zde zajímají především, jsou genderové. Ve většině sitcomů jsou ženy zobrazeny podle dobových genderových stereotypů, především ve spojitosti s rodinou. Tato skutečnost nejlépe vynikne tím, že ji dáme do kontrastu s opačným případem: V rámci exponování ženské identity v sitcomech hovoří Jane Feuer o „neposlušných ženách". (Termín „unruly woman" poprvé použila Kathleen Rowe ve své knize z roku 1995 The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter.) Tímto termínem Feuer shrnuje všechny ženské postavy, které v rámci sitcomové historie a dobových konvencí vybočovaly z mainsteamového a obecně přijímaného stereotypu ženy (Feuer in Creeber, 2001: 68). Feuer do svého výběru zahrnuje jednu z prvních sitcomových hrdinek Lucy ze seriálu *I Love Lucy*, zmiňovanou postavu Roseanne ze stejnojmenného rodinného sitcomu, Edinu ze seriálu *Naprosto dokonalé*, Grace ze seriálu *Will and Grace* nebo Dharmu z pořadu *Dharma a Greg*. Všechny tyto figury spojuje jistá neúcta k dobovým konvencím a porušování daného v té době přijímaného statu quo.

Lucy bychom mohli považovat za neposlušnou, protože v padesátých letech toužila po alternativě k práci v domácnosti v podobě kariéry v showbyznysu. Lucy neodpovídala dobovému prototypu schopné, šikovné a oddané ženy v domácnosti – v péči o domácnost dělala řadu chyb, některé úkony vůbec nezvládala a bylo jasně patrné, že by své uplatnění ráda našla někde jinde. Lucy tímto svým přístupem narušovala stereotypní zobrazení ženy jako obratné strážkyně kuchyně a domácnosti.

Roseanne také neodpovídá stereotypnímu zobrazení vdané matky od rodiny. Není příliš pohledná, je tlustá a svou obezitu si uvědomuje, ale nehodlá se jí trápit, a dělá si se ze svého těla legraci. Nepodléhá trendům, podle kterých by její tělo bylo nepřípustné. Uvědomuje si, jak vypadá, a dokáže se svým tělem pracovat ve svůj prospěch. Je nevychovaná a neobyčejně hubatá. Na své děti je spíše než přívětivá drsná a umí být velmi panovačná. Roseanne má nedůležité a v zásadě podřadné zaměstnání, její manžel je obvykle bez práce a mají spolu tři děti, a Roseanne tak ve svém životě musí nutně řešit poměrně zásadní existenční otázky. Všechny zmíněné elementy definovaly v osmdesátých letech další narušení stereotypního pohledu na matku a ženu.

Postava Ediny zase bourala stereotypy svým naprosto nezřízeným chováním a extrémním nadužíváním alkoholu a cigaret a otevřeným pozitivním postojem k drogám.

Dharma se jako dítě zarytých hippies staví otevřeně odmítavě vůči jakýmkoliv konvencím a ve dvojici staromódní/pokrokový, klidný/divoký, konzervativní/liberální je vždy ona tou divočejší a otevřenější polovinou.

Feuer nalézá u všech zmiňovaných hrdinek jistou formou excesivity, která se projevuje v rámci tělesné stavby, oblékání, líčení nebo způsobu uchování. U Roseanne a částečně Ediny je tato excesivita reprezentována nadbytečným tukem. U Roseanne ji dále představuje je neobyčejně hlasitý projev a u Ediny extravagantní styl oblékání. Ale i postavy Lucy může pozorovat jistou výstřednost v podobě výrazně nalíčených úst. U obou hlavních hrdinek Naprosto dokonalých je excesivní chování naprosto jasné z jejich vřelého vztahu k alkoholu a cigaretám (Feuer in Creeber, 2001: 68).

Tělo se podle Feuer stává ideologickým polem, skrze nějž „neposlušné ženy“ vyjadřují kritiku konvenčního vnímání vhodného a správného chování ženy – sitcomové postavy (Feuer in Creeber, 2001: 68).

K genderově vyhraněným pořadům patří i dramedy *Sex ve městě*. Bignell vztahuje tento seriál k diskurzu ženských časopisů. V tomto ohledu zmiňuje tři zásadní aspekty: princip zpovědi, vnímání sexuality jako klíče k identitě a zbožní fetišismus (Bignell, 2008: 224). Zpověď je v tomto případě reprezentována formou vypravování z úst hlavní hrdinky Carrie, které provází každou jednotlivou epizodu. Carrie jeho prostřednictvím komentuje zápletky epizod, ale zejména se vyjadřuje k morálním dilematům a otázce relativity toho, co může být vnímáno jako správné nebo etické.

Všechny čtyři hrdinky vnímají sebe samy zejména skrze svou sexualitu a jsou v tomto směru také reprezentovány.

Výše zmíněný zbožní fetišismus je v případě *Sexu ve městě* reprezentován fascinací hlavních postav různými konzumními produkty postmoderní kultury. Hrdinky málokdy sledujeme v práci. Velké úseky jednotlivých epizod jsou ale věnovány zobrazení postav při nakupování v drahých obchodech nebo vysedávání v trendy restauracích a klubech. Tyto činnosti a objekty symbolicky vyjadřují moc, sociální postavení, sexuální atraktivitu (Bignell, 2008: 224).

Sex ve městě stejně jako ženské magazíny buduje jistý koncept toho, co je vnímáno jako „ženský svět“. Jde o soubor reprezentací zájmů, problémů, pohledů, které společně konstruují vnímání feminity. Podle některých feministických teoretiček si ženy sledováním *Sexu ve městě* nebo čtením ženských časopisů kupují svou sociální identitu. Časopisy a televizní seriály nabízejí reprezentaci feminity, která zároveň utváří sociální postavení žen. Uspokojení, které skýtá čtení exkluzivních magazínů a sledování *Sexu ve městě* je podle McCracken médiem, skrze které je distribuována ideologie ženské identity (McCracken, 1993: 3). Magazíny stejně jako *Sex ve městě* tak budují dojem jakési ženské sounáležitosti a zároveň konstruují okruh slastí, které by dle této ideologie měly být spojeny s konceptem ženskosti. Mezi tyto požitky patří krášlení vlastního těla pomocí módního zboží, kosmetiky nebo plastické chirurgie, sebevylepšování za pomocí rozličných návodů (jak mít lepší sex, krásnější vlasy, zdravější vzhled) a sdílení a podílení se na kolektivní identitě skrze diskutování a srovnávání se s ostatními ženami. Jak ale McCracken podotýká, v rámci této diskurzivní struktury, musí nutně přijít obava z nedokonalosti. Touhu po vylepšování, zdokonalování musí nutně provázet obava z nedosažení této ustavené normy (McCracken, 1993: 136). Z toho je možné vyvodit závěr, že ženské magazíny a *Sex ve městě* pracují s předpokladem, že ženský život není dostatečně hodnotný a dostatečně naplněn potěšením, a že je tedy třeba jej změnit k lepšímu a naplnit radostí.

Sex ve městě zobrazuje naprosto privilegovanou skupinu obyvatel, jejíž život má pramálo společného se životem běžných žen, a zároveň relativně primitivní potěšení jako nakupování, jídlo nebo klevetění. Skrze Carriin vnitřní hlas i prostřednictvím debat hlavních figur by bylo možné vnímat ženskou identitu jako cosi naplněného nejistotou a nedůvěrou v sebe sama, jako neustálý boj s vlastní nedokonalostí.

Vidíme tedy, že ani genderově vyhraněné sitcomy se genderovým stereotypům nevyhnou; často jen volí jiné stereotypy. Někdy ale k prolomení určitých stereotypů dochází, což můžeme vidět na proměně zobrazovaných témat nebo struktur; přestože sama změna tématu neznamená nutně změnu perspektivy, v případě sitcomu to tak obvykle je: domnívám se, že především proto, že sitcom jako by říkal, že na každé téma se dá dívat pozitivním způsobem. Podívejme se nyní na toto téma detailněji.

Překračování hranic a porušování tabu v sitcomové historii

Americký televizní scénárista John Vorhaus definoval devatenáct tipů jak vytvářet zápletky komediálních seriálů. Jeden z jeho námětů zní: Prozkoumejte *tabuizovaná* témata. Hledejte příběhy, které jsou za hranou, a najděte nějaký způsob, jak je zpoza té hrany přitáhnout. Abyste ztlumili dopad tabu, vždycky můžete příběh zasadit do méně hrozivého kontextu – ale před tématem necouvejte. Pamatujte, že příběh má diváka vyvést z rovnováhy, a tak začíná tam, kde tolerance končí (Vorhaus, 1994: 62). I podle Taflingera je jedním z nejefektivnějších nástrojů pro vystavění humorné situace porušení některého společností ustaveného tabu (Taflinger, 1996).

Dějiny sitcomu bychom z tohoto pohledu mohli považovat za dějiny překračování definovaných hranic, otevírání nových témat a porušování ustavených tabu. V této kapitole bych se proto ráda pokusila o sumarizaci některých podstatných inovací v sitcomové historii z hlediska stereotypů a jejich upevňování nebo naopak překračování.

Jak již bylo zmíněno, sitcom vychází zejména z amerických rozhlasových situačních komedií a jeho televizní historie se odvíjí zhruba od padesátých let dvacátého století.

Důležitým bodem v sitcomové historii byl seriál *I Love Lucy*, který byl poprvé odvysílán v roce 1951 a jeho produkce trvala celých pětadvacet let. Jeho autoři, producenti a zároveň představitelé hlavních rolí Lucille Ballové a Desi Arnaze definovali a ustavili způsob výroby tohoto typu pořadu. Pořad nevznikal v New Yorku, jak to bylo v té době zvykem, ale v Kalifornii. Oproti tehdejším zvyklostem nebyl pořad vysílán živě a byla využita tehdy ne obvyklá metoda sekvenčního natáčení. Materiál natočený na tři kamery byl poté sestříhán dle přání režiséra a producenta a až poté odvysílán. Natáčení probíhalo za účasti živého publika, které mohlo natáčení sledovat jako divadelní hru. Ballová a Arnaz také zavedli herecké a kamerové zkoušky. Zmíněné inovace mimo jiné umožnily zjednodušení a zlevnění výroby, ale také reprízování programů.

Seriál *Father Knows the Best*, který byl premiérován v roce 1954 a v éteru se udržel devět let, byl prvním americkým domcomem. Tento rodinný sitcom se od *I Love Lucy* lišil způsobem využití dětských postav. Zatímco v *I Love Lucy* měly děti spíše podpůrnou funkci, hrály roli jakési stafáže, ve *Father Knows the Best* přejímají dějotvornou funkci, a stávají se tak stejně důležitými iniciátory zápletek jako dospělé postavy.

Sitcom *The Andy Griffith Show*, který byl na obrazovky uveden v roce 1960, poprvé skrze postavu ovdovělého maloměstského šerifa osaměle pečujícího o syna ukázal rodiče samoživitele (Taflinger, 1996). Svobodní a rozvedení rodiče se ale měli na obrazovce objevit ještě o dost později...

V roce 1962, kdy se v ústřední úloze seriálu *The Beverly Hillbillies* objevila rodina „buranů“, která se díky šťastné náhodě dostane do vyšší společnosti a ze svého venkovského stavení se přestěhuje do rezidence v Beverly Hills, bylo porušeno další do té doby ustavené sitcomové pravidlo – že sitcomoví hrdinové mají pocházet z prostředí střední třídy. Tento sitcom byl postaven na stereotypním zobrazení venkovanů a jejich složité adaptace na nové prostředí.

Roku 1963 se v seriálu *My Favorite Martian* sitcomovou postavou poprvé stala nadpřirozená bytost – mimozemšťan. Tento návštěvník z cizí planety, který se náhodou dostal do americké rodiny, kde musel čelit řešení pro něj nezvyklých a bizarních situací, ale na první pohled vypadal jako běžný pozemšťan. Humor byl v tomto případě logicky vystavěn na střetu dvou kultur, zvyklostí a kontrastu mezi normálním vzezřením a nadpřirozenými schopnostmi cizího hosta.

Sedmdesátá léta minulého století znamenala v sitcomovém vývoji další bourání bariér. Postavy se postupně stávaly vrstevnatější a komplikovanější a divákům začaly být odhalovány i jejich negativní vlastnosti. Některé seriály z té doby, například dále zmiňovaný sitcom z rodinného prostředí *All in the Family*, bychom dokonce mohli vnímat jako společenskokritické.

Hned na počátku sedmdesátých let bylo prolomeno další společenské tabu – v pořadu *The Mary Tyler Moore Show* se objevila třicetiletá svobodná žena, která ale nebyla zařazena na okraj společnosti. Naopak byla představena jako šťastná, žijící sama sebou řízený spokojený život, a co je důležité, nebyla rozvedená nebo ovdovělá, ale zároveň nežila v celibátu. Postava Mary Richardsové se tak stala jednou z prvních opravdu svobodných žen na televizní obrazovce. Další změnu oproti obvyklému konceptu představovaly vztahy v okruhu hlavních postav. Pětice Maryiných spolupracovníků jako by hlavní hrdince nahrazovala absentující rodinu. (V čemž můžeme spatřovat základ tvrzení Jane Feuer, že každý sitcom obsahuje nějakou „rodinu“, ať už skutečnou nebo suplovanou (Feuer in Creeber, 2001: 69).)

Sitcom *All in the Family*, který byl poprvé odvysílán v roce 1971, zaútočil hned na několik tabu americké společnosti. Ústřední rodina Bunkerových svým chováním a pojetím hodnot naprosto vybočovala ze sitcomového konceptu sympatické maloměstské středostavovské rodiny, která se obvykle zabývá spíše méně závažnými problémy. Bunkerovi byli nevzdělaní, omezení, vypočítaví a ztělesňovali celou plejádu dalších nectností. Skrze hloupé hlavní postavy tak byla humorně ale z části i kriticky vymezena témata jako politický extrémismus, sexismus, smrt, rasismus nebo náboženský konzervativismus.

V roce 1972 se na televizních obrazovkách objevil jeden z nejznámějších sitcomů historie – *M*A*S*H*. Objevnost tohoto jedenáct let vysílaného seriálu spočívala ve způsobu, jakým zpracovával témata jako nemoc, zranění, smrt, smutek, odtržení od rodiny nebo válka. Novost přístupu spočívala také v kombinaci až dojímavé lidskosti a drsného humoru, který v tomto případě klíčil z lidského snažení uniknout všudypřítomné hrůze. *M*A*S*H* také představil mimořádně divácky přitažlivé a hluboce propracované charaktery.

Rok 1987 znamenal vstup nového konkurenta zavedených televizních sítí (ABC, NBC a CBS) – Murdochovy sítě FOX. NBC v té době slavila úspěchy s laskavým sitcomem *Cosby Show* z prostředí dokonale fungující černošské rodiny, kde ale etnický původ z dramaturgického hlediska nehrál téměř žádnou roli. FOX se rozhodla kontrovat se sitcomem, který byl naprostým opakem smířlivé *Cosby Show*. *Ženatý se závazky* představil nefungující povrchní rodinu, kde jsou vztahy založeny na omezenosti jednotlivých členů a na vzájemném využívání (Taflinger, 1996).

Další netypická hlavní postava se v roce 1988 objevila v sitcomu *Roseanne* – obézní, nepříliš vzdělaná a neobyčejně hubatá žena z dělnické třídy. Seriál tak otevřel další do té doby ne příliš diskutované téma – obezita. Ta v tomto případě netvoří hlavní příběhovou linku, nicméně výrazně ilustruje ne zrovna ideální situaci ústřední rodiny.

Seriál *Ellen* z roku 1994 se zase stal prvním sitcomem, jehož hlavním hrdinou se stal homosexuální jedinec – v tomto případě lesba ztvárněná i ve skutečném životě lesbickou herečkou Ellen DeGeneres, jejíž reálný „coming out“ (veřejné přiznání) dokonce provázel vyznání seriálové postavy. *Ellen* začala v roce 1994 jako standardní heterosexuální sitcom, odhalení sexuální identity hrdinky přišlo až o dva roky později. V té době vystoupila se stejným prohlášením i Ellen DeGeneres. Ta se svou homosexualitou ani předtím nijak netajila, nicméně šlo o její první podobnou veřejnou proklamaci. Samozřejmě, že toto propojení zafungovalo zároveň velmi dobře na poli marketingu.

V devadesátých letech získaly velkou popularitu „thirty-something“ sitcomy, které zobrazovaly nezadané a v zásadě bezstarostné třicátníky – lidi bez závazků, ale s dostatkem peněz, koníčků, přátel a volného času. Zajímavé je, že většina takto orientovaných seriálů v podstatě nikdy neukazuje hrdiny v pracovním procesu, ale zaměřuje se v zásadě výlučně na čas strávený doma nebo s přáteli při zábavě, přičemž buduje dojem, že volného času stejně jako peněz je nekonečné množství. Hrdinové seriálů jako *Přátelé*, *Sex ve městě* nebo *Show Jerryho Seinfelda* nemají opravdové starosti a v podstatě neustále se baví.

4.2.2 Princip humoru v sitcomu

Nyní se dostáváme k otázce humoru jako základní a neopomenutelné složky sitcomu. Vzhledem k tomu, že povaze humoru jako takového jsme se podrobně věnovali v samostatném oddíle, budeme zde zkoumat jen vybrané aspekty související s žánrem sitcomu a genderovými stereotypy.

Nejdřív si ale připomeňme nejpodstatnější závěry, k nimž jsme došli ve spojitosti s humorem a se stereotypy. Humor vychází ze sociální reality, obsahuje proto stereotypy v ní obsažené, i když výběr těchto stereotypů závisí na výběru dané části reality a pohledu na ni. Tyto stereotypy mohou být buď přijaty a potvrzeny, nebo přijaty a *odtabuizovány*; v případě sitcomu ale nikdy nedojde k jejich zobrazení jako něčeho bytostně negativního, neboť cílem sitcomu není kritizovat společnost, ale naopak vybraná témata „zlehčovat“ humorným způsobem (viz dále).

Humor se skládá z jednotek zvaných „vtip“. Dílo patřící do žánru, ve kterém je humor nedílnou součástí, a tedy podmínkou, vykazuje velmi vysoké množství těchto jednotek – což souvisí s komerční povahou postmoderní doby a principem glokalizace (Štětka, 2007), ze které vyplývá i předpoklad, že ne každý vtip bude oceněn, ať už kvůli selhání kulturní blízkosti nebo z jiných důvodů, následkem kterých dojde k nesdílení (nebo popření) stereotypů, o které se opírá sociální realita, na které je založen daný vtip (v případě genderových stereotypů by šlo např. o možnosti, kdy muž nepochopí pohnutky ženského myšlení nebo jednání, nebo o případ, kdy žena sice pochopí východiska šovinistického vtipu, ale dané stereotypy odmítá a s nimi tedy i humor z nich plynoucí).

Nyní se podíváme na důležité aspekty humoru využívaného v sitcomu. Zde uvedená tvrzení budou součástí obsahové analýzy zkoumající sitcom *Comeback*.

Verbální komika

Může se to zdát tak samozřejmé, že to skoro není nutné psát, přesto: pro sitcom je příznačná verbální komika, tedy komika založená na dialozích – na rozdíl od komiky fyzické příznačné

např. pro grotesky. Přestože se nejedná o jediný druh komiky (krom zmíněné fyzické komiky bychom občas našli i komiku vizuální: např. když se nějaká postava objeví v nějakém „praštěném“ obleku), tvoří verbální komika naprosto drtivou část humoru v sitcomu.

Konflikt

Jako společný rys sitcomových hrdinů bychom mohli definovat nedokonalost. V zásadě každá postava má nějaké své slabosti, specialitky, citlivá místa. Kombinací postav s odlišnými povahami vznikají (a nejen v sitcomu) různé konflikty. Stejně jako jinde, i v sitcomu jsou důležitou součástí výstavby díla. Ne proto, že by sloužily k budování a rozvíjení děje, ale proto, že vytvářejí situace, na kterých je možné budovat humor – veškeré konflikty jsou tedy vnímány jen jako konstrukce směřující k pointě (a protože humor, jak jsme si řekli, vychází ze *sociální* reality, pak je přítomnost stereotypů v těchto konstrukcích zároveň podílem stereotypů na humoru). Úkolem sitcomu tedy není zneklidňovat, ale bavit. Proto sitcomoví hrdinové neřeší žádné opravdu vážné problémy. A když už se přece jen nějaké objeví, divák už předem ví, že problém není tak vážný, jak se zdá, že na konci epizody bude problém vyřešen a postavy se vrátí k původnímu statu quo, aby příští týden mohly začít znova z výchozí situace.

Ačkoliv se tedy sitcomový svět může v mnohých případech jevit jako realistický, jde spíše o klam. Postavy sice často řeší stejné problémy jako diváci, kteří tak mohou mít pocit, že se koukají sami na sebe, ve skutečnosti ale postavy na rozdíl od skutečných lidí žijí v bezpečném světě dvaadvaceti (šestadvaceti v českém případě) minut, během kterých se může stát cokoliv, ale na jejichž konci bude zase všechno tak, jak má být. Tato neměnnost se ostatně neprojevuje jen v oblasti děje, ale i v oblasti vztahů. Vztahy mezi postavami stejně jako základní nastavení pořadu zůstávají stejné v průběhu celého seriálu. K menším vztahovým změnám, odchodům nebo příchodům nových hrdinů obvykle dochází mezi jednotlivými sériemi[8].

Nadsázka

Konflikty zobrazované v sitcomu tedy nemají ve výsledku tu vážnost, kterou by měly např. v dramatu – humornost žánru je odlehčuje. Základní vlastností sitcomu je tedy přítomnost nadsázky jako prvku propojujícího někdy i vážné nebo „trapné“ momenty ze života s humorem.

Sitcomová nadsázka je postavena zejména na kontrastu mezi tím, co postavy říkají a co dělají. Důležitý je též konflikt diskurzů, který může být zdrojem nedorozumění a potažmo komických situací. Ač humor nezávisí pouze na sociálních kódech a porozumění určité kultuře, které mohou být společné široké skupině diváků, ale také s čistě individuální a naprosto subjektivních proměnných každého jedince (Bignell, 2008: 125), je nabourávání obecně platných kódů a principů, jedním z kruciálních elementů sitcomové nadsázky.

S rolí nadsázky v sitcomu souvisí i již zmiňovaný způsob hereckého projevu. Sitcomové herectví je spíše herectvím slova než pohybu. Tomu je přizpůsoben i způsob záběrování pořadů, v jehož rámci jsou často užívány polodetaily a polocelky. Vývoj sitcomového

---

8 Pokud jde o terminologii pojmů „seriál“ a „série“, vycházím z běžného českého úzu, kdy „seriál“ označuje dílo vysílané po částech, s tím, že jednotlivé části se vyznačují určitou neuzavřeností, která je ale příznačná i pro dílo jako celek (na rozdíl od románu na pokračování apod.) - vnímání díla jako celku ostatně není požadavkem podmiňujícím celkové působení a vyznění seriálu. „Série“ pak označuje jednu distribuční sadu seriálu, která se může, ale nemusí projevovat jistou obsahovou uzavřeností. Naproti tomu anglický výraz „series“, který bychom do češtiny přeložili spíše slovem „řada“ označuje prakticky vše na pokračování, tj. i řadu navazujících filmů nebo románů (přičemž autoři při tvorbě jednoho dílu obvykle netuší, zda vůbec budou psát nějaké pokračování), tj. děl projevujících se obsahovou uzavřeností.

herectví historicky směřoval od výraznější nadsázky k poněkud civilnějšímu projevu. Stále méně často byly také využívány na první pohled snadno definovatelné vizuální a herecké typy (upovídaná matka, hloupá blondýna, slizký podrazák).

V některých sitcomech se objevuje postava, která je definována výraznou pohybovou komikou – například taxikář Latka Andyho Kaufmana ze seriálu *Taxi*. V *Comebacku* je tento prvek naplněn postavou Ozzáka, která je typická neohrabaným způsobem pohybu a napadáním na jednu nohu. Podobná drobná fyzická handicapovanost postav souvisí se zmiňovanými slabostmi a citlivými místy. Lidskost a zranitelnost (a tím pádem i sympatie diváků) je kromě sféry psychiky postav možné ukázat i skrze jejich fyzické nedokonalosti.

5 Comeback

V této části provedeme obsahovou analýzu sitcomu Comeback. Tento sitcom jsem vybrala, protože v rámci české provenience se jedná nejspíše o nejvýraznější pořad, který naplňuje znaky žánru sitcom. Případovou studii na něm provedenou berme jako zkoušku použitelnosti výše uvedených tvrzení a teorií – není mým cílem zkoumat Comeback skrze tyto teorie, ale zkoumat tyto teorie skrze Comeback, respektive ověřit jejich použitelnost praktickou aplikací.

5.1 Představení sitcomu

Comeback je sitcom vysílaný a produkovaný televizí Nova od roku 2008. První série obsahuje 30 epizod a byla vysílána od 4. 9. 2008 do 17. 6. 2009. Od 3. 3. 2010 začala televize Nova vysílat druhou sérii, z níž bylo dosud možno shlédnout 9 epizod.[9] Druhá série není sice dosud odvysílaná celá, protože ale jednotlivé díly sitcomů mají jen minimální provázanost, budeme zkoumat všech třicetdevět dosud odvysílaných dílů.

V současné době (od 5. 1. 2011) jsou v reprizovány některé ze starších dílů. Vzhledem k již zmíněné minimální provázanosti epizod není nutné, aby jednotlivé díly byly uváděny v původním pořadí. Některé z epizod (například díl *Je jaro...*) se tak na obrazovce objevily již několikrát, zatímco jiné (například epizoda *Křik kormorána*) byly odvysílány pouze jednou.

Datum premiéry poslední vyrobené ale zatím neodvysílané série není v tuto chvíli zveřejněno. Vzhledem ke zvyklostem televizního programování by mohly být nové díly uvedeny v jarní nebo podzimní sezóně roku 2011.

Výroba dalších epizod není v tuto chvíli plánována.

O čem tento sitcom je? Podívejme se nyní na jeho základní zápletku, či spíše „situovanost“. Comeback je sitcom o dvou bratrech, kteří spolu žijí ve společné domácnosti – prvním z nich je věčně ustaraný Tomáš Pacovský, který vychovává dceru Ivu, druhým je Ozzák, zcela bezstarostný zestárlý rocker a metalista. Společně se živí provozováním obchodu s hudebními nosiči. Tam jim pomáhá Marcelka, která byla Tomášovou fanynkou v době, kdy ten byl v osmdesátých letech jakousi malou hvězdou stylu disco. Dalšími postavami jsou sourozenci Saša a Lexa, kamarádi a spolužáci Ivy a jejich matka Simona, která dělá výčepní v hospodě. (Detailní rozbor postav viz níže.) Pro doplnění ještě uvedu oficiální popis seriálu:

> Hrdinou sitcomu Comeback je bývalý discozpěvák **Tomáš Pacovský** (uměleckým jménem Tomi Paci), který prožil vrchol slávy před dvaceti lety, pak od své umělecké kariéry upustil a pokouší se uživit coby majitel obchodu s CD. Plány na normální život mu ale kazí jeho svérázný bratr **Ozzák**, zapřísáhlý metalista a zaměstnanec zmíněného obchodu.
>
> Ten odmítá hudbu prodávat buď proto, že jde o jeho oblíbený žánr (rock, metal) a ten nemůže být předmětem kupčení, nebo proto, že ji nesnáší (pop, dechovka a vlastně všechno ostatní) a zájemce o ni z obchodu vyhazuje. Když do obchodu přijde nová pracovní síla - **Marcelka** - zdá se, že si Tomáš konečně oddychne. Opak je však pravdou – jak by si mohla tato bývalá fanynka Tomiho Paciho rozumět s vyznavačem Sepultury? Naštěstí se může Tomáš spolehnout na svou krásnou a chytrou dceru **Ivu**, která z něj má sice trochu legraci, ale stará se o domácnost a když je potřeba, jedná dospěleji než Tomáš i strýc Ozzák dohromady.

9 Zdroj: comeback.nova.cz, csfd.cz; k 4. 12. 2010.

> Ivinou nejlepší přítelkyní je její vrstevnice ze sousedství **Saša** a úhlavním nepřítelem Sašino dvojče **Lexa**, který Ivu neskutečně vytáčí tím, že je do ní zamilovaný. Jejich matka **Simona** čepuje v Ozzákově oblíbené hospodě U jezevce a dvojčata vychovává podle vzoru Sáry Connorové z filmu Terminátor.[10]

V této souvislosti je samozřejmě třeba uvést herecké obsazení:

Tomáš Pacovský – Tomáš Matonoha

Ozzák – Martin Dejdar

Marcelka – Dana Batulková

Iva – Kristýna Leichtová

Saša – Marie Doležalová

Lexa – Matouš Ruml

Simona – Simona Babčáková

a další

Nyní je však ponechme bez dalšího komentáře až k rozboru jednotlivých postav. Ještě chvíli však zůstaňme u sitcomu jako takového. V teoretické části jsme uvedli různé způsoby dělení sitcomů (4.1.6), zkusme je nyní aplikovat na Comeback.

Rodinné vs. pracovní prostředí

V kapitole 4.1.6 jsme uváděli jednu kategorizaci Richarda Taflingera a dvě kategorizace Johna Hartleyho. Začněme tou poslední, totiž dělením sitcomů na rodinné (family) a pracovní (workplace) (Hartley in Creeber, 2001: 66). Comeback se odehrává především ve dvou prostředích: v obýváku bytu Pacovských, jehož středem je („překvapivě“) pohovka před televizí, a v obchodě s muzikou, kde Tomáš, Ozzák a Marcelka prodávají. Dalším, méně častým prostředím je hospoda U Jezevce, kde pracuje matka Saši a Lexy Simona.

Tím by výčet zdá se skončil, přesto je tam však přítomno ještě jedno prostředí, totiž škola – ta ovšem nikdy není přítomna vizuálně, vyprávění Ivy, Saši a Lexy o tom, co bylo ve škole (nebo na školním výletě) jsou však velmi častá a jsou samozřejmě jedním ze zdrojů humoru tohoto sitcomu.

Kam tedy zařadit Comeback z hlediska Hartleyho dělení? Vidíme, že přítomna jsou obě prostředí: domov i práce. Ty se navíc zcela prolínají (žádná z postav se nevyskytuje jen v jednom prostředí). Přitom je nutné přiznat, že daná prostředí se jeví jako poměrně funkční (na sitcomové poměry) – doma postavy řeší rodinné problémy, v práci prodávají CD. Samozřejmě, že vše je jen strukturou, na které jsou stavěny jednotlivé vtipy, přesto však je na daná prostředí brán ohled. (Zdaleka ne ve všech sitcomech zasazených do pracovního prostředí postavy vykonávají svou práci – např. seriál *IT Crowd* pojednává o příhodách lidí z IT oddělení v jedné společnosti. Scén spojených s tím, že by někdo z nich šel opravovat počítač, je tam ale jen minimum.)

Pokud jde o školní prostředí, domnívám se, že by mělo být zohledněno. Je sice výrazně oslabené tím, že ho diváci nemají „před očima“, ale pokud tvoří jeden ze zdrojů humoru, neměli bychom je opomenout. Už jen proto, že utváří charakter postav. (Vezměme si zde jiný příklad, totiž sitcom *Dva a půl chlapa* – podle Hartleyho dělení jde zcela jasně o „rodinný“

---

10 http://comeback.nova.cz/rubrika/oporadu; k 4. 12. 2010

sitcom, přesto v něm klasické rodinné otázky tvoří jen minimální podíl témat. Hlavními postavami jsou dva bratři staří mládenci, z nichž jeden vychovává syna. Jeden chce najít vážnou známost, druhý střídá známosti nevážné. Prostředí různých barů, kde se seznamuje, se v sitcomu příliš neobjevuje, přesto je součástí vyprávění a humoru a utváří charakter postavy.) Hartleyho „viditelná“ prostředí bychom tedy doplnili o zohlednění prostředí „neviditelných“.

Zohlednění školního prostředí však přináší další otázku – nejde ani o rodinné, ani o pracovní prostředí. Nakolik tedy vystačíme s Hartleyho dělením? Můžeme říci, že škola je „prací“ dětí – že jako mají dospělí povinnost pracovat, mají děti povinnost se učit. Na druhou stranu bychom ale mohli říct, že škola je oblast věnovaná dětem, což posiluje rodinnou oblast sitcomu. Zkomplikujme to ještě jiným prostředím: kavárnou/barem/hospodou, kam si jdou postavy sednout a popovídat (např. *Sex ve městě*) – pokud tam chodí po práci s kolegy, mohlo by jít o rozšíření pracovního prostředí. Ve zmíněném Sexu ve městě však práce není tématem - postavy sice nějakou práci mají, ale rozhodně nejde o sitcom z pracovního prostředí; naopak: hrdinky tohoto sitcomu se jen baví, povídají, nakupují; a jsou svobodné, takže rodinná oblast je ještě dále než pracovní. Vidíme tedy, že Hartleyho dělení na rodinné versus pracovní sitcomy nám nestačí. Je pravda, že nemálo sitcomů je typicky rodinných (např. *Krok za krokem*), současný trend je však poněkud složitější.

Podívejme se v této souvislosti na Comeback. Jsou zde dvě rodiny: rodina Pacovských tvořená Tomášem a jeho bratrem Ozzákem a Tomášovou dcerou Ivou. A rodina Simony a jejích dětí Saši a Lexy. Ani jedna rodina není úplná, ani jeden z dospělých nemá partnera. Přesto zde rodinný prvek funguje – Comeback je jistě spíše rodinným než pracovním sitcomem. Přesto zde vlastně platí námitka, kterou vůči Hartleyho dělení pronesla Jane Feuer (4.1.6), totiž že vlastně každý sitcom obsahuje jakousi „rodinu“ - nejde tedy o soužití členů rodiny a její funkčnost (ta ostatně příliš funkční není, což je také významným zdrojem humoru, podobně jako to bylo zmíněno u seriálu *Ženatý se závazky* (4.2.1)), jako o vzájemné soužití všech postav tvořících „rodinu“ tohoto sitcomu, lépe řečeno *kolektiv*. Domnívám se, že v sitcomech postupně došlo k posunu od klasické rodiny k volnějšímu kolektivu postav. (Prokázání tohoto tvrzení však stojí mimo téma této studie.)

Nebudu se pokoušet o doplnění Hartleyho členění o další možnosti (neboť by na každou uvedenou jistě připadla nějaká neuvedená), jen shrnu jeho přínos. Hartleyho dělení sitcomů na rodinné a pracovní je sice problematické, neboť 1. nalézáme i jiná prostředí (škola, kavárna), 2. pojem „rodinné prostředí“ si žádá jistou revizi a mírné rozšíření směrem k pojmu „kolektiv“, přesto je přínosné uvědomit si, že prostředí do velké míry určuje styl humoru sitcomu (např. seriál *M*A*S*H* zasazení do války v Koreji se prostě nemohl vyhnout vážnějším pasážím, které jsou však do celku velmi citlivě zakomponovány).

Actcom, domcom, dramedy

Podívejme se nyní na kategorizaci sitcomů podle Richarda Taflingera (Taflinger, 1996). Toto členění zohledňuje krom prostředí i styl jednání postav a povahu zápletek. Stručně si připomeňme jednotlivé pojmy:

1. *actcom* („akční komedie“)
2. *domcom* („domácí komedie“)
3. *dramedy*(„dramatická komedie“)

Dramedy je poněkud vážnější a hlubší druh sitcomu, který otevírá i vážné životní a sociální otázky (jako v případě vztahů: *Sex ve městě*, zločinu: *21. okrsek* či smrti: *M*A*S*H*). Comeback do této kategorie rozhodně nepatří, protože přesto, že se v něm objevují všemožná témata, nejsou brána s žádnou hloubkou, důraz je dáván na humor, nikoli na psychologii

postav. *Domcom* by sice částečně odpovídal, pokud jde o domácí prostředí, přesto pokud Taflinger píše, že podstatou není akce, ale její vliv na postavy, v Comebacku je tomu přesně naopak: podstatou je akce samotná. Vidíme tedy, že kategorií, do které spadá Comeback, je poměrně jasně *actcom*. Potvrzují to následující tvrzení z jeho popisu:

1. zápletky jsou orientovány na akci – toto tvrzení v Comebacku rozhodně platí, neboť některé situace jsou konstruovány natolik bizarně a až jakoby přetaženě, že nemohou mít jinou funkci než k výstavbě vtipu
2. cílem je rozesmát, nikoli otevírat společenské otázky (a odlehčovat je humorem); v actcomu neexistují ústřední témata – neexistence ústředních témat (Comeback se nijak specielně nezaměřuje na žádnou z hlavních postav, postavy nemají vývoj) souvisí s tím, že Comeback je opravdu „sérií vtipů“, nikoli „humorným pohledem na určité téma“. U série vtipů je pochopitelné, že bude tematicky pestrá, protože když by se vtipy nebo jejich témata příliš opakovaly, nudily by. A u devětatřiceti půlhodinových epizod je pochopitelné, že vtipy budou z velmi různorodých oblastí.
3. postavy jsou spíše stereotypní (viz níže, 5.2), reakce postav jsou předem odhadnutelné – níže se krom popisu postav podíváme i na to, do jaké míry tato stereotypnost souvisí s humorem; předpokladem actcomu je však to, že jednoduché (tj. stereotypní) protikladné charaktery vytvoří společně konflikty, které je možno využít jako zdroj humoru.
4. postav je málo, úloha vedlejších postav je jen malá – toto tvrzení rozhodně platí: sedm hlavních postav; pokud jde o vedlejší postavy, jsou zde už jen *guest stars* a tzv. *running star*, tedy postava jednoho herce, který hraje v různých epizodách různé vedlejší postavy. Postav je zde tedy skutečně velice málo (jen o něco více než ve slavném minimalistickém actcomu *Červený trpaslík*).
5. motivace postav jsou vedeny spíše krátkodobými zájmy než dlouhodobým hlediskem – toto tvrzení souvisí s hlavním cílem actcomu: pobavit. Pokud je hlavním cílem jednání postav výstavba vtipu, je jasné, že se tak bude dít ve velmi krátkém časovém úseku.

Herec vs. role

Nyní se dostáváme k druhému (resp. prvnímu) Hartleyho dělení, které zkoumá, zda je sitcom budován:

1. kolem osoby některého komediálního herce, na jeho schopnostech a dovednostech (*Hotýlek, Černá zmije*)
2. kolem role, scénáře a námětu
3. nebo střední cestou: když je do ústřední role obsazen známý komik, veškerá pozornost však není obrácena jen na něj, důležité jsou i ostatní postavy (*Dva a půl chlapa, Cosby Show*)

V případě světoznámých komiků je toto dělení snazší než při zohledňování českých poměrů. Martin Dejdar, Tomáš Matonoha i Dana Batulková jsou herci, kteří jsou českým divákům známi, žádného z nich by však nebylo možné označit za komika. Nejznámějšímu z nich, Martinu Dejdarovi, byla svěřena nejvýstřednější z postav: Ozzák, na kterou je vázána velká část humoru. Přesto bych Comeback nezařadila do třetí kategorie, neboť významnější než Dejdarův komický projev je v tomto případě Ozzákův komický projev – role má v tomto

případě mnohem větší vliv než její obsazení. Comeback bychom tedy zařadili do druhé kategorie: sitcom vystavěný kolem rolí, scénáře a námětu.

5.2 Postavy

Podívejme se nyní blíže na jednotlivé postavy. Zaměříme se především na jejich povahu, jednání a vystupování a způsob, jakým se v Comebacku podílejí na humoru. Vzhledem k tomu, že tento sitcom má poměrně propracované internetové stránky (http://comeback.nova.cz), začneme popis jednotlivých postav jejich oficiálním profilem.

5.2.1 Muži

Tomáš Pacovský

> Tomáš Pacovský (45), Kdysi v pop music mířil k metám nejvyšším, jeho fotografie visela nad postelí nejedné fanynky i fanouška, plnil diskotéky i kapsy svého manažera, pak ale propadla jeho druhá deska a šoubyznys ho zavrhl jako přísný otec svého zlobivého synka. Z bludiště zmařené kariéry ho vyvedla až dcera, která se mu narodila a o kterou se musel záhy starat sám s bratrem Ozzákem. Na šoubyznys zanevřel, upnul se na rodinu a na svůj obchod s deskami. Touží už jenom po klidu a sklence dobrého vína, ale jeho tužbám jaksi není dopřáno.[11]

Tomáš Pacovský je ustaraný otec samoživitel, který má krom dospívající dcery a obchodu s hudbou na starosti ještě bratra Ozzáka, který věci spíš komplikuje, než by pomáhal. Pro Tomášovo jednání je typická právě úzkostlivost, aby věci dopadly dobře, aby se všechno zvládlo; to je však komplikované tím, že Tomáš není příliš praktický: naopak je to docela nešika, takže mu v mnohém musejí pomáhat Iva a Marcelka. Jeho úzkostlivost někdy nabírá i podoby hypochondrie.

Pokud jde o jeho bývalou hudební dráhu, je to pro něj jakási černá skříňka, kterou už by raději neotvíral – jeho bratr a dcera se kvůli tomu za něj stydí, naopak Marcelka ho za to obdivuje, ovšem s takovou nekritičností, až se stydí sám Tomáš.

Ozzák

> František Pacovský (50), Tomášův starší bratr, který celý svůj život zasvětil tvrdému rocku. Jeho skupina Krakatice, do které se mu podařilo zlanařit pouze svého bratra, to nedotáhla ani k prvnímu koncertu. Když Tomáš Krakatici opustil a začal zpívat pop, Ozzák se zařekl, že už s ním nikdy v životě nepromluví. Několik let mu to dokonce vydrželo, ale narození Tomášovy dcery Ivy ho přitáhlo zpátky do rodinného hnízda. Dobrosrdečný Tomáš ho zaměstnal ve své prodejně desek. Jenže Ozzák je velmi svérázný prodavač, který striktně rozděluje hudbu na dobrou a špatnou – tu špatnou prodávat nechce a tu dobrou rozdává i zadarmo.[12]

Ozzák je jistě nejvýraznější figurka tohoto sitcomu. V mnohém je přesným opakem svého bratra: nezodpovědný, bezstarostný, příznivec tvrdého rocku oproti discu a popmusic. Přezdívka Ozzák je pochopitelně podle známého rockového zpěváka Ozzyho Osbourna, dříve působícího ve skupině Black Sabbath. K jakému hudebnímu stylu se Ozzák upíná, je vidět už

---

11 http://comeback.nova.cz/clanek/postavy/tomas-pacovsky.html; k 4. 12. 2010
12 http://comeback.nova.cz/clanek/postavy/ozzak.html; k 4. 12. 2010

na jeho oblečení: džínová vesta s rockovými nášivkami a odznaky a tričko s Ozzy Osbournem; stejně jako na jeho vzezření: dlouhé vlasy; a chování: rád a hodně pije pivo a často používá metalistický pozdrav („satan“ - vztyčený malík a ukazovák). Poslouchá skupiny z oblasti hard rocku (Black Sabbath, Led Zeppelin) a českého bigbítu.

S jeho hudebním stylem souvisí i odpor k pop-music, kterou má ovšem za úkol prodávat. Toto rozpolcení je zdrojem mnoha vtipů. Dalším zdrojem je jeho ledabylost a nezodpovědnost v přístupu k úkolům, kterými je pověřen, a jeho podivínský neotřelý přístup i k tomu, čeho se ujímá s plnou zodpovědností a nadšením.

Lexa

> Lexa (16) alias Alexandr Bůček je Sašino o 4 minuty starší dvojče. Na rozdíl od sestry mu nechybí sebevědomí ani odvaha, spíše naopak, příroda mu však ubrala někde jinde. Podle Ivy je Lexa pako a debil a vlastně není daleko od pravdy. O co víc je Lexa neschopnější, o to větší chuť má vrhat se do věcí po hlavě. Je přesvědčený, že s ním Iva jednou bude chodit, jen jí to prostě ještě nedošlo. S radostí čerpá nové podněty; když si jej Ozzák vybere jako učedníka své svérázné životní filozofie, neváhá ani vteřinu a vrhne se po hlavě do „studia“.[13]

V případě Lexy není potřeba mnoho dalšího popisu – jeho zcela dominantní vlastností je hloupost spojená s pubertálním chováním, či spíše pohledem na svět. Veškerý humor spojený s touto postavou je založen právě na oné hlouposti a nechápavosti.

5.2.2 Ženy

Marcelka

> Marcelka Divićová (40), Někdejší fanynka Tomiho Paciho se po letech vynořila z anonymity jako finančně zajištěná zralá žena, aby svému idolu nezištně splatila vše, co jí svými písněmi dal. Většina lidí už na Tomiho dávno zapomněla, ale ona ne. Dodnes si živě vybavuje vyprodaný koncert ve Slaném, kde se svému idolu přiblížila takřka na dotek. Když ho po dvaceti letech spatří již trochu opotřebovaného, ihned ví, kterým směrem napřít svoji aktivitu. Usoudí, že Tomášův obchod s deskami potřebuje stůj co stůj dát do pořádku a okamžitě se dá do práce, ať už se to někomu líbí nebo ne.[14]

Marcelka má v zásadě dvě role: jednak coby vzorná prodavačka, která tak tvoří protiklad Ozzákovu osobitému přístupu k prodávání (odmítá prodávat pop a vnucuje lidem své oblíbené skupiny atd.), za druhé jako fanynka Tomiho Paciho, kterému se snaží pomáhat, ať už tím, že se ho snaží dát celkově do pořádku, nebo že se mu pokouší domluvit nějaký koncert. Ve všem, co dělá, vystupuje Marcelka velmi razantně, čímž občas narušuje Tomášův přístup, že nejlepší je udržovat status quo.

Iva

> Iva Pacovská (16), Tomášova jediná dcera bohužel vyrůstala bez matky, ale za to s dobrosrdečným otcem Tomášem, který vyměnil koncertní šňůru za šňůru prádelní, aby mohl věšet pleny. Díky Ozzákovi Iva poslouchala místo ukolébavek Led Zeppelin a

---

13 http://comeback.nova.cz/clanek/postavy/lexa.html; k 4. 12. 2010
14 http://comeback.nova.cz/clanek/postavy/marcelka-divicova.html; k 4. 12. 2010

> místo do ZOO jezdila na rockové festivaly, kde se stejně pohybuje mnoho individuí zvířatům dost podobných. Zatímco její dospívající vrstevnice mají plnou hlavu módy, kluků, tance, diet a bohužel i halucinogenních látek, Iva se stará o domácnost a na to ostatní jí zbývá žalostně málo času. O Tomášově popové kariéře toho moc neví, ale někde uvnitř bytostně cítí, že je to tak lepší.[15]

Iva je svou povahou vlastně poměrně „konzervativní" dívka, která má jediné velké přání: aby věci kolem ní byly normální. Při tom, jaké má kolem sebe lidi (a protože je postavou v sitcomu) se jí však její přání rozhodně nesplní. Celkově má spíše tu roli, že pomáhá výstavbě vtipů jiných postav – ať už jde o její konflikty s Lexou, otcem nebo strýcem.

Saša

> Saša (16) alias Alexandra Bůčková je Ivina nejlepší kamarádka. Bydlí přes chodbu a moc toho nenamluví, už si totiž zvykla, že ji málokdy někdo poslouchá. Nemůže se ubránit dojmu, že ji všichni přehlížejí, světlo se zřejmě kolem ní tak zvláštně láme, že není vidět. Má pocit, že je v životě předurčena k prohrám, a každá událost, ke které kolem ní dojde, ji v tom pocitu jenom utvrdí. Smůla se jí lepí na paty jako psí exkrementy v parku, ale ona se kvůli tomu nerozčiluje. Má ráda školu, ale snaží se to utajit, aby ji spolužáci nezlynčovali.[16]

V Comebacku vychází značná část humoru z toho, že postavy jednají s velkou vervou, bez přílišných ohledů k ostatním (Tomáš, Marcelka aj.); v protikladu s tím je právě Saša, která je velmi bojácná, neprůbojná, ustrašená. Její touhy jsou navíc pro ostatní poměrně nepochopitelné: především se ráda učí a vůbec, nejenže nemá odvahu se bouřit, ale často ani necítí potřebu.

Simona

> Simona Bůčková (38) je drsná, životem vycepovaná barmanka. Matka dvojčat Saši a Lexy. Samoživitelka, která ví, že co si nezařídí, to nemá, spoléhá především sama na sebe a umí v tom chodit. Zejména Tomáš si k ní chodí pro rady a uklidnění. Manžel od ní utekl a vzal si s sebou kromě dětí všechno, co pobral. Simona prakticky pořád pracuje ve své Hospodě u Jezevce, takže má na své děti minimum času. Pro hrubé slovo nejde daleko.[17]

Simona je sice matkou Saši a Lexy, ale tuto roli příliš neprožívá; dětem se nevěnuje, namísto toho tráví všechen čas v hospodě U Jezevce. Většina humoru je spjata s jejími poněkud radikálními výchovnými metodami, způsoby, jak ušetřit apod. Její druhá role, tedy výčepní, je spjata s Ozzákovou láskou k pivu, protože k ní chodí pít.

Podíváme-li se na složení hlavních postav sitcomu, vidíme jasně, že jejich složení je takové, aby seriálovému humoru umožňovalo co nejširší škálu témat. Přibližně stejný počet mužů a žen umožňuje rozvíjet humor a děj založený na genderových vztazích a stereotypech,

---

15 http://comeback.nova.cz/clanek/postavy/iva-pacovska.html; k 4. 12. 2010
16 http://comeback.nova.cz/clanek/postavy/sasa-buckova.html; k 4. 12. 2010
17 http://comeback.nova.cz/clanek/postavy/simona-buckova.html; k 4. 12. 2010

přítomnost dětí umožňuje otevírat rodičovské/mezigenerační vztahy, stejně jako témata spojená s životním stylem mladé generace (v této souvislosti je nutné zdůraznit, že Comeback je sitcom zaměřený především na mladou generaci a že témat věnujících se této oblasti je v něm poměrně dost, zejména ve vztahu Tomáše a její dcery Ivy).

Výběr postav je zároveň takový, že tvůrcům umožňuje měnit prostředí seriálu – přestože se většina děje odehrává v obývacím pokoji Pacovských, není Comeback typicky *domcom* (viz 5.1). Pracovní náplň dne zavádí některé postavy do práce (Tomáše, Marcelku, Ozzáka a také Simonu, která dělá hospodskou), jiné do školy (Ivu, Lexu, Sašu) a jejich životní styl a povaha je vede do hospody (Ozzák, ale trochu i Tomáš, který do hospody nechodí kvůli zábavě, ale za Simonou pro radu) nebo na různé výlety (které jsou ovšem v ději přítomny jen nepřímo, jako součást vyprávění dětí – viz 5.1.

Zároveň je na první pohled patrné, že některé postavy jsou v určitých ohledech modelovány jako přímé protiklady – především Tomáš vs. Ozzák (ale i Lexa vs. Saša, Tomáš vs. Simona, Ozzák vs. Marcelka). Tím, jaký vliv mají tyto opozice na sitcomovou komiku, se budeme zabývat v oddíle 5.3.

5.2.3 Vedlejší role

Jak jsme řekli při zařazení Comebacku do kategorie *actcom* (5.1), tento druh sitcomu je orientován především na konflikty hlavních postav a vedlejší postavy nemají velký prostor. Přesto bychom je neměli v tomto výčtu opomenout.

Tím spíše, že se v Comebacku vyskytuje zvláštní druh obsazení vedlejších rolí, totiž tzv. *running star*. Různé vedlejší role v různých epizodách jsou totiž svěřeny jednomu herci (v Comebacku je jím Jakub Žáček). Vzniká tím jistý druh absurdního humoru a sitcom tak přiznává sama sebe (což souvisí s jeho postmoderní povahou, viz 4.1.3), když vlastně říká, že jde o různé role pro jednoho herce-komika, který je zde přenesen do popředí a z rolí se stávají spíše jakési kostýmy pro komické výstupy.

Dalším druhem vedlejších rolí, který bychom neměli opomenout, jsou tzv. *guest stars*, tedy hostující hvězdy, celebrity. V seriálu Comeback, který je mírně „hudebně“ laděný, jde především o osobnosti z české hudební scény; uveďme alespoň některé: Karel Gott (2. epizoda), Stanislav Hložek (2. epizoda), Helena Vondráčková (4. epizoda), Vlastimil Harapes (15. epizoda), Tomáš Hanák (24. epizoda; Hanák na rozdíl od ostatních *guest stars* nehraje sám sebe, ale Zorana, manžela Marcelky, horkokrevného balkánského milionáře) nebo Marek Vašut (24. a 38. epizoda).

5.2.4 Neměnnost charakterů

Výše uvedený popis postav má jednu vlastnost, která odpovídá sitcomům obecně a actcomům zvlášť – je *neměnný*. Postavy jsou modelové a nijak se nevyvíjejí. Uveďme několik příkladů pro nejvýraznější vlastnosti každé z postav.

Ozzák poslouchá tvrdý rock a tato charakteristika je pro něj zcela určující: souvisí s jeho vzhledem a chováním (metalistický pozdrav) a mezi prvním a devětatřicátým dílem se nijak nezmění. Stejně tak ani jeho láska k pivu, které se naopak možná dostává ještě větší pozornosti (epizoda 34 je věnovaná Ozzákově účasti na pivním pětiboji; i v dalších epizodách je jeho zálibě v pivu věnováno dost prostoru).

Tak jako v úvodních dílech, i v druhé sérii je Tomáš stále stejně úzkostlivý (např. v 35. epizodě, kdy se velmi obává paní správcové). Jeho druhá silná charakteristika: neúspěšný popový zpěvák je v druhé sérii ještě posílena (tomuto tématu se ve velké míře věnují epizody 32 a 34).

Některé hloupé sitcomové postavy vykazují tu vlastnost, že míra jejich hlouposti se někdy výrazně proměňuje podle povahy scény, ve které se postava nalézá (typicky např. Homer Simpson). U Lexy však toto zatím nepozorujeme a můžeme jen říci, že jeho hloupost je setrvalá.

Stejné je to i s vlastnostmi jeho sestry Saši a jeho kamarádky Ivy. Skutečnost, že Iva chce, aby věci kolem ní byly normální a aby měla svůj klid, je v posledních epizodách spíše posílena (39. epizoda, která obsahuje popis zcela bizarní rodinné dovolené, a 36. epizoda, která je líčením naprosto ztřeštěných Velikonoc).

Ani Marcelka nevykazuje žádný charakterový vývoj v průběhu epizod; na rozdíl od prvních epizod možná na vtipy spíše „nahrává“, než by je sama vytvářela (takže se může zdát méně ztřeštěná), přesto jde jen o dvě statické polohy střídané podle scénáristického záměru, nikoli o vývoj charakteru.

Také vlastnosti Simony jsou nadále využívány v té podobě, jak byly popsány na začátku sitcomu. Velký prostor je dáván jejím kuriózním způsobům zajištění rodiny (např. epizoda 36., kdy její syn Lexa musí během Velikonoc vykoledovat 300 vajec, když už jsou zdarma. apod.). V druhé sérii přijde o hospodu, ve které dělala výčepní, čímž se otevírají další témata: práce ve fastfoodu (33. epizoda), střet s úřadem práce (34. epizoda) aj. Zároveň si však v bývalém krytu CO zřídí malý výčep, takže z popisu této postavy nezmizí ani slovo „výčepní“.

Vidíme tedy, že jednotlivé postavy jsou zobrazeny velmi modelově. Nyní si musíme položit dvě otázky: jaká je spojitost této modelovosti s komikou? A s genderovými stereotypy? Tomu se věnují následující dvě kapitoly.

5.3 Komika

V oddíle 4.2.2 (Princip humoru v sitcomu) jsme uvedli, že pro sitcom jsou typické především dva prvky humoru: konflikt a nadsázka. Podívejme se nyní, jak se projevují v sitcomu Comeback.

Konflikt

Z popisu sitcomu Comeback a jeho jednotlivých postav jsme mohli vypozorovat jednu věc: konflikty jsou realizovány na principu opozic; uveďme několik příkladů:

- bezstarostnost vs. svědomitost – Ozzák vs. Tomáš
- nepraktický vs. praktická – Tomáš vs. Iva
- kanadské žertíky vs. bojácnost – Ozzák vs. Tomáš
- nepoctivá vs. zneužitelný – Simona vs. Tomáš
- staromilský vs. dnešní – Tomáš vs. Iva

Všechny tyto vlastnosti se ovšem projevují dvojím způsobem: zdrojem humoru je nejen např. Ozzákova bezstarostnost v kontrastu s Tomášovou svědomitostí, ale i Tomášova *přehnaná* svědomitost – ta ovšem nečerpá svou humornost z kontrastu k Ozzákově bezstarostnosti, ale k běžnému sociálnímu „normálu“. A stejné je to se všemi vlastnostmi, které zakládají humorné situace v sitcomu – včetně uvedené bezstarostnosti. Přehnaně svědomitý bratr jen umocňuje efekt bezstarostnosti Ozzáka.

Uveďme si jako příklad některé konkrétní dialogy, spojené především s genderovými stereotypy:

I.

Tomáš: „Co to je?“

Iva: „Plavky.“

Tomáš: „Kde?“

Iva: „Tati, nech toho. Žijeme v jednadvacátým století.“

Tomáš: „Proč si nevezmeš ty hezké zelené jednodílné, co jsem ti koupil do Chorvatska?“

Iva: „Koupils mi je před pěti lety, to mi bylo jedenáct.“

Tomáš: „Furt lepší než tohle nic na šňůře. To už se rovnou můžeš koupat nahá.“

Iva: „No vidíš, to bych mohla. Kropáčková s Hájkem to dělaj taky.“

(8. díl: Zdravý a nemocný)

Tomáš se snaží svou dceru chránit, ale protože je veškeré jeho jednání přehnané, přetažené (jako ostatně u většiny postav v sitcomech), má jeho opatrnictví často až puritánské rysy a především vzbuzuje smích tím, že naprosto nezná běžný sociální „normál“.

II.

Lexa: „Kdyby se ségra tak neloudala s balením, už jsme mohli bejt na místě.“

Saša: „Brala jsem jenom důležitý věci.“

Lexa: „Mapa? Kartáček na zuby? Krém na opalování? Co z toho je důležitý?“

Saša: „A co důležitýho bereš ty?“

Lexa: „Vodka. Rum. Zelená. A fernet.“

Saša: „A to je všechno, co si s sebou bereš?“

Lexa: „Jasně, že ne. Ještě vývrtku.“

(8. díl: Zdravý a nemocný)

V tomto rozhovoru je přítomno hned několik genderových stereotypů, totiž jednak že ženy balí dlouho a berou s sebou hodně věcí, zároveň ale, že jsou svědomitější než muži. Tyto stereotypy odpovídají charakterům Saši a Lexy, kdy Saša je až přehnaně úzkostlivá a svědomitá, naopak Lexa skoro nepřemýšlí a do všeho se vrhá po hlavě. Finální otázka „A to je všechno, co si s sebou bereš?“ otevírá možnost, že by to až tak jasné a jednoznačné být nemuselo, Lexova odpověď: „Ještě vývrtku“ však veškeré stereotypy definitivně potvrzuje a vtipně umocňuje.

III.

Lexa: „Těšíte se na Vánoce, pane Ozzáku?“

Ozzák: „Kdo by se netěšil! Jenom mi vadí, jak hrozně změkly, za starejch časů, to byl jinej nářez.“

Lexa: „Za jakejch časů?“

Ozzák: „Když eště chlapi byli chlapi a voňavka sprostý slovo. Dneska jsou to svátky pro měkkejše!“

Lexa: „Mám tam dát i prášek do pečiva?“

Ozzák: „Prášek, prášek... To je přesně vono! Samá zdrobnělina! Samý měkký slova! Stromečky... rohlíčky... kuličky... pohádky...“

Lexa: „Vanilka.“

Ozzák: „Jo. Dřív se porazil strom, udělaly se rohlíky a koule! A pak se všichni vožrali. Jó, to byly časy.“

Lexa: „Mám tam dát prach do pečáku?“

Ozzák: „Vraž ho tam, chlape!“

(16. díl: Heavy Christmas)

Zde vidíme jeden výrazný aspekt Ozzákovy povahy, totiž snahu být „za tvrďáka“. Nejvýraznějším projevem této snahy je tvrdá rocková hudba, kterou poslouchá, jak ale dokládá ukázka, tato jeho snaha se projevuje i v jiných oblastech. Humor v ukázce opět vyplývá z rozporu jednání postavy se sociálními normami, v tomto případě jazykovými. Jazyk je struktura, která platí pro všechny v celé společnosti, a snaha jedince měnit ji podle svých hodnot může někdy vyznívat humorně, především pro jistou absurditu a marnost tohoto počínání. Genderový podtón tohoto úryvku je zřejmý: chlapi mají být chlapi a ne „měkkejši“; jde tedy o genderový stereotyp, že muž má působit tvrdě, rozhodně, neprojevovat příliš své city atd.

IV.

Iva: „Zas chatuješ s tou falešnou Slovenkou?“

Lexa: „Deána je náhodou upřímná. Zrovna mi napsala, že jí rozumím jako nikdo na světě a chtěla by mě poznat osobně.“

Iva: „No jasně.“ (čte:) „Lexa, ty mi rozumieš ako nikto na svete. Chcela bysom ťa poznat osobne.“ (na Lexu:) „Tak to bych bejt tebou neriskovala. Jestli si teda nechceš dát rande s padesátiletým plešounem.“

Lexa: „Myslím, že by na rande tátu nebrala.“

Iva: „Ty jsi fakt pako, Lexo. Je dokázaný, že každá holka na internetu je chlap.“

(6. díl: Je jaro...)

Lexa je obecně dost naivní, do všeho se pouští po hlavě a příliš nepřemýšlí. Jeho optimismus a nadšení však způsobují, že ze svých malérů vždy vyjde bez větší újmy. Znázorňuje jeden druh extrému, na jehož druhém pólu stojí např. Saša (či Tomáš) se svou starostlivostí a bázlivostí. Rolí Ivy je obvykle poukazovat na realitu, na normální stav, na jehož pozadí se humor, jak jsem psala na mnoha místech výše, uskutečňuje.

V této ukázce vidíme takový druh konfliktu, kdy je Lexa hluboce ponořen do určité „iluze“ a Iva je tím, kdo ji dává do kontrastu s realitou, čímž vytváří humorný efekt. Další humorný efekt ovšem v této souvislosti vznikne na konci epizody – kdy vyjde najevo, že ona Deána je skutečná, že to není chlap. Iva je překvapena, neboť se ukazuje, že je to ona se svým smyslem pro realitu, kdo se mýlil – Lexa vidí, že měl pravdu, skutečnost, že Iviny obavy byly do jisté míry opodstatněné ovšem naprosto nechápe, čímž vytváří další komický efekt.

Z hlediska genderových stereotypů zde vidíme poměrně nový jev, totiž genderové stereotypy spojené s informačními technologiemi, konkrétně internetem. Obava, že když něco vypadá až příliš dobře, nebude to skutečné, je možnostmi internetu dovedena do neobvyklé

šíře, neboť vytvoření falešné/virtuální identity je zde mimořádně snadné. To ovšem neznamená, že by všechny takové identity musely být nutně falešné, jak vidíme na případě popření tohoto stereotypu v sitcomu.

V.

Ozzák: „Čau brácha."

Tomáš: „Ty jsi zapomněl, že máš zakázaný hromadný akce? Od té doby, co sis řekl papeži o guláš se šesti?"

Ozzák: „Nemá chodit ve stejný čepici jako kuchař od Rotundy."

Iva: „Náhodou, dneska žádnou ostudu neudělal! Když nepočítám to s těma řízkama."

Ozzák: „O posvícení bejvá husa s řízky!"

Iva: „Ta přednáška se jmenovala Cesta k osvícení!"

Ozzák: „Bylo tam ‚p'."

Iva: „‚p' jako přízemí."

Ozzák: „V přízemí měli stejný prd jako na balkóně – ani karbanátek. Ale ten chlapík ve žlutým prostěradle dobře mluvil."

Saša: „Pane Ozzáku, to byla Jeho Svatost Dalajlama!"

Ozzák: „Nesmysl, chlapa od ženský ještě poznám! Líbilo se mi, jak povídal, že musíme hledat světlo a jít za ním! A když jsem mu říkal, že to je těžký, protože u Jezevce na hajzlíku furt někdo krade žárovky... Pohladil mě po hlavě a dal mi tady toho tlouštíka!" (ukáže sošku Buddhy)

(20. díl: Berňák)

Ozzák má svůj vlastní osobitý svět sestávající především z hospody a tvrdého rocku. Jeho postoje s tím související jsou navíc náležitě nadsazené. Všechno, co se kolem něj děje, hodnotí z této své svérázné perspektivy a ani ho nenapadne, že by naopak své názory mohl upravovat podle okolního světa. Uvedená ukázka tak líčí, jak dopadlo, když se setkal s věcí pro něho zcela neznámou – prostě si ji interpretoval podle svého. Abychom věděli, co se vlastně stalo, a mohli vnímat vtipnost nadsázky na pozadí reality, potřebujeme někoho, kdo nám dění vysvětlí z „reálné", nikoli „ozzákovské" perspektivy – tato úloha obvykle připadá Ivě, zde ještě za přispění Saši. Ve vyprávěních o školních výletech (jichž se účastní Lexa, Saša a Iva), je to obvykle právě Iva, kdo takto uvádí realitu, na jejímž pozadí pak vynikají Lexovy činy jako jeden extrém, případně Sašiny činy jako extrém opačný.

VI.

Tomáš: (o koprovce) „Tohle se nedá ani čuchat. Zejtra budu muset uvařit něco normálního sám."

Iva: „To říkáš vždycky, když máme koprovku."

Tomáš: „A taky to dodržím. Upeču pizzu! Pizzu máme rádi všichni."

Iva: „Takovou velkou pizzu."

Tomáš: „A co je na tom špatnýho? Čím větší, tím lepší, viď brácha?"

Iva: „Tak velkou, že by se do naší trouby ani nevešla."

Tomáš: „No... Já jí vždycky tak jako přiohnu.“

Iva: „A proč pak vždycky najdu v koši krabici z pizzérky?“

(22. díl: Koprovka)

Postava Tomáše v sobě spojuje mj. dva rysy: Tomáš je nešikovný a nepraktický, zároveň se však snaží o svou domácnost postarat, ovšem takovým způsobem, aby si – navzdory své nešikovnosti a také zmatenosti – zachoval autoritu. Tato snaha se mu však příliš nedaří a je katalyzátorem mnoha humorných situací a vtipů. Z genderového hlediska je stereotyp použitý v této scéně poměrně jasný: ženy jsou ve vaření šikovnější než muži (i když občas vaří věci, které nejsou příliš chutné, třeba koprovku). Stereotyp zde sice není přímo vzápětí popřen, jako to bývá v jiných případech, Tomášova nešikovnost ve vaření však není nijak zobecněna: v jiných dílech vidíme, že naopak Ozzák je svým specifickým způsobem ve vaření zdatný (např. 16. díl, Heavy Christmas), zatímco Simona skoro nevaří – akorát na Vánoce dětem udělá hranolky, aby měly nějaké pořádné jídlo (tamtéž). Vidíme tedy, že platnost stereotypu není přijata v seriálu jako takovém, ale jen místně, pro danou scénu, tedy za účelem komického efektu, tj. výstavby vtipu.

VII.

Iva: „Lexo... Lexo!“

Lexa: „Co?“

Iva: „Podívej se mi do očí.“

Lexa: (kouká jí do výstřihu)

Iva: (Saše:) „Vidíš, taky jsem pro něj neviditelná. Lexo.“

Lexa: „Co je?“

Iva: „Podívej se mi do očí.“

Lexa: (podívá se jí do očí a ve vteřině sklouzne pohledem zpět k výstřihu)

Iva: „Zvýšíme nároky.“ (vytáhne pískací gumové autíčko) „Lexo. Lexo, co mám v ruce?“

Lexa: „V který?“

Iva: „V pravý.“

Lexa: „Nevím.“

Iva: „Lexo.“

Lexa: „Teď neruš.“

Iva: „Dobře. Přitvrdíme.“

Lexa: „Tyjo. Ty máš nový pédéáčko (PDA)! Kdes ho vzala?“

Iva: „Půjčila. Sleduj pédéáčko“ (otočí se) (Saše:) „Kam kouká teď?“

Saša: „Na zadek.“

Iva: „Vidíš, čeho seš ušetřená? Prsa, zadek, prsa, pédéáčko, prsa, zadek.“

Lexa: „Řekni to ještě jednou!“ (polkne)

(25. díl: Prohoz)

V této scéně Iva vysvětluje Saše, že být tou hezkou třídní primadonou, o kterou se všichni kluci zajímají, není až taková výhra. (Saši si naopak nikdo nevšímá.) Genderový stereotyp, na kterém je scéna vystavena, je více než zřejmý: muži vnímají ženy jako „sexuální objekty“, v důsledku čehož je zajímají především jisté části těla. Lexa je navíc typický puberťák, takže těmto tématům věnuje výraznou pozornost. Tento stereotyp není v průběhu epizody vyvrácen, naopak dochází k zajímavému způsobu jeho potvrzení: Lexa se vlivem motivačních CD změní v mladého intelektuála, který se chová zcela vzorně a Ivě se vždy dívá do očí. (Vykreslení tohoto intelektuála je mimořádně přehnané a funguje tak jako naprostý protipól obvyklého Lexy – humornost této proměny je proto tím větší, že se jedná o skok z jednoho extrému do extrému opačného.) K potvrzení použitého genderového stereotypu dochází ve chvíli, kdy Iva žádá, aby byl Lexa navrácen do původního stavu, protože se jí jeho chování vlastně ve skutečnosti líbilo. To jen potvrzuje, že genderové stereotypy jsou součástí společenských struktur a vzorců chování.

VIII.

Tomáš: „Takže holčičko... dneska skočíš na nákup.“

Iva: „Už jsem byla.“

Tomáš: „Uklidíš doma.“

Iva: „To dělám vždycky.“

Tomáš: „Spočítáš tržbu.“

Iva: „Tys něco prodal?“

Tomáš: „Ne.“

Iva: „V tom případě tržba nebude problém.“

Tomáš: „A pomůžeš mi s Ozzákem.“

Iva: „Co se zase stalo?“

[...]

Tomáš: „Měl včera zavírat a místo toho tu zase usnul.“

[...]

Iva: „Tati, vždyť to dělal vždycky, proč ti to najednou vadí?“

(2. díl: Gott ex machina)

V této ukázce se zajímavým způsobem spojují stereotyp se stereotypem převráceným naruby. Totiž, najdeme zde genderový stereotyp, že ženy jsou praktičtější a rozumnější. Zároveň je zde ale přítomný stereotyp, že dospělí mají víc rozumu než děti – je zde ale v převrácené podobě. To ale neznamená, že by tu nebyl přítomný – jen na základě znalosti tohoto stereotypu je možné vnímat komiku dané scény; jinak řečeno, abychom pochopili komickou strukturu převrácení rolí, musíme vědět, jak mají být ty role „normálně“. „Normálně“ však v této souvislosti neznamená nutně „správně“ ani „obvykle“, ale odkazuje to na zažité stereotypy, které jsou součástí různých sociálních struktur a vzorců chování.

IX.

Lupič: „Tohle je přepadení!“ (Vytáhne místo pistole mobilní telefon. Omluví se a vytáhne dýmku, opět se omluví a vytáhne banán.)

Ozzák: „Hele, neber to osobně, ale já jdu na oběd.“

Lupič: „Počkejte! To nemůžete!“

Ozzák: „Já musím. Mám hlad.“

Lupička (matka lupiče): „Dej si zpátečku! A ruce nahoru, hošánku. Tebe tak někam poslat samotnýho. Když přepadneš obchod, nemůžou ti odcházet lidi.“

(7. díl: Lupiči)

V této ukázce nacházíme dva zajímavé momenty. Prvním z nich je role lupičky, totiž obsazení role rázného obhroublého lupiče s brokovnicí ženskou postavou. Jedná se o narušení zažitých stereotypů s tím, jaká jsou typicky mužská či naopak ženská povolání. (Nikoli tedy, že by ve společenských předsudcích vládla představa, že kradou jen muži – kradení, loupení a okrádání má ovšem různé podoby a tento typ obhroublého lupiče má – podobně jako od něho nepříliš vzdálený loupežník – obvykle mužskou podobu.) Vedle toho vidíme, že lupič je synem lupičky a jakýmsi „učedníkem“ - aplikací těchto struktur na činnost, kterou přes její odvěkost nemůžeme nazvat skutečnou profesí, vzniká další komický prvek.

Druhý dle mého názoru zajímavý moment je skutečnost, že jedna postava zde přiznává „sitcomovitost“ sitcomu a chová se tedy tak, jako by věděla, že je postavou v sitcomu. Jedná se o Ozzáka, který situaci s lupičem nebere vážně (pravda, lupič je sice nešika, ale přesto je to lupič) a jedná tak, jako by věděl, že na konci všechno dobře dopadne. Toto odkazování na sebe sama je příznačným rysem postmoderní mediální a umělecké tvorby (viz 4.1.3) a zároveň může být zdrojem humoru, protože diváka vytrhuje z „vnitřní reality sitcomu“ a připomíná mu širokou „vnější realitu“ (v níž nejsou jen postavy a děj, ale i herci, kteří ty postavy hrají, a divák, který sleduje sitcom, v jehož dvaceti minutách se toto vše odehrává).

X.

Iva: „Máme volnej byt, volnej večer, musíme toho využít! Udělat něco rebelskýho.“

Saša: „Jasně! Nevyčistíme si zuby!“

Iva: „No tak to by byl Lexa ten největší rebel na světě, ale to jsem nemyslela. Můžem dělat cokoliv nás napadne!“

Saša: „Mě nic nenapadá.“

Iva: „Ale jo, něco dobrodružnýho, něco co jsme nikdy předtím nezažily.“

Saša: „Já vím! Můžem zůstat celou noc vzhůru a číst si Hrabě Monte Christa.“

(12. díl: Zlatá rybka)

Není to Iva, kdo by byl nějak výjimečný – tak jako ona, by se asi zachovala každá dospívající dívka. To Saša se chová přehnaně – přehnaně bojácně, skrovně, neprůbojně. Z části je to tím, že není schopna své touhy realizovat; z části je to tím, že žádné velké touhy ani nemá – jak vidíme na příkladu této ukázky. V jiných epizodách Saša ukazuje, že přesto určité touhy a sny má (především být středem pozornosti), jindy se projevuje stejným způsobem, jak vidíme zde (např. když několikrát přizná, že ji baví škola). Charakter Saši je v tomto smyslu možná mírně

rozporuplný, v sitcomu (zejména typu *actcom*), kde je hlavní důraz kladen na humor, však psychologická propracovanost nehraje velkou roli.

Vrátíme-li se k úvodnímu tvrzení, že Saša je „extrémní“ charakter, vidíme, že vtipnost této nadsázky můžeme vnímat jen na pozadí běžnosti, kterou zde reprezentuje opět Iva. Zároveň si můžeme uvědomit, že to, co je normální a co je nadsazené, je relativní – v jiné době a kultuře by Saša mohla být víceméně „normálem“ (ne asi skutečným, ale zobrazovaným v seriálové produkci) a Iva „rebelkou“ (např. v případě amerických seriálů z 50. let o šťastných idylických rodinách).

*

Podobných příkladů bychom našli v celém sitcomu mnoho, základní povaha těchto konfliktů (ústících v humorné vyznění) je však zřejmá: všechny vycházejí ze znalosti sociálních norem a stereotypů a kontrastu s nimi. Způsob tohoto kontrastu je dán charakterem postavy a obvykle navíc zdůrazněn opozitním charakterem druhé postavy v konfliktu.

Nadsázka

Druhým významným prvkem komiky sitcomů je nadsázka. Ta se zde projevuje ve spojitosti s vlastností, kterou jsme v rámci televizní tvorby popsali jako pro sitcomy typickou, totiž návrat do statu quo (4.1.5). Víme, že ať je problém jakýkoli, vše se vždy na konci epizody vrátí do původního stavu - což souvisí s tím, že jednotlivé „problémy“ musíme vnímat jako nadsázku; problémy v uvozovkách proto, že se nejedná o skutečné problémy, ale o zápletky k výstavbě komických situací; proto taky nemají reálný dopad na psychiku a povahu jednotlivých postav. (I když si třeba občas můžeme říkat: „Že se z takové domácnosti s povedeným otcem i strýčkem ta Iva nezblázní,“ víme, že nezblázní – alespoň ne na déle než jednu epizodu.)

5.4 Genderové stereotypy

Podívejme se nyní, jak se v sitcomu Comeback projevují genderové stereotypy. Toto téma prozkoumáme detailně, po jednotlivých oblastech, které jsem popisovala v oddíle 2.3.2.

Jazyk

Genderový aspekt jazyka v tom smyslu, v jakém jsme ho popsali v oddílu 2.3.2, je jevem příliš obecným, než aby se na zkoumaném materiálu nějak výrazněji projevil. Podívejme se proto alespoň na dílčí stránky této problematiky.

Stereotyp, že ženy mluví jemněji než muži, je zde potvrzen i popřen: Ozzák a Lexa si zakládají na „drsňácké“ mluvě, Saša by naopak hrubé slovo rozhodně neřekla a dosti citlivá je v tomto i Marcelka; o něco méně Iva, kterou zejména Lexa vytáčí do té míry, že na jeho adresu nějaké to sprosté slovo řekne. Toto pravidlo však výrazně popírají Simona a Tomáš. Simona je osoba drsného naturelu a při její profesi výčepní bychom ani nečekali nic jiného. Tomáš je naopak staromilec, který současný svět příliš nechápe a poněkud ho míjí, a to včetně vyjadřování (nejlépe viz 18. epizoda, kdy se z něj na jeden díl stane důchodce). Styl mluvy tedy odpovídá modelům jednotlivých postav, které se v daném rámci řídí příslušnými stereotypy (číšnice mluví hrubě, mladí mluví hrubě, šprtky by spíš omdlely než by řekly sprosté slovo, rockeři mluví „tvrdě“ atd.).

Vzdělání

V zamyšlení nad Hartleyho dělením sitcomů na ty z rodinného a ty z pracovního prostředí (4.1.6) jsme došli k závěru, že si nevystačíme jen s těmito dvěma možnostmi (5.1), a to na

základě školního prostředí, které se v sitcomu Comeback objevuje sice jen okrajově a jen slovně, tedy ne jako kulisy, ale přesto. Podívejme se , jak se zde projevuje otázka vzdělání a inteligence v genderové perspektivě.

Největším hlupákem je bezesporu Lexa. Ozzák se sice chová šíleně, ale už je dospělý, má své zkušenosti a dokáže tak nějak „proplouvat“. Přesto je druhý v pořadí (jak dosvědčuje i jeho učitelka Kobrová v 31. epizodě). Na opačné straně škály je rozhodně Saša, která se ráda učí, ráda chodí do školy, dokonce ráda píše písemky. Za ní bych zařadila Marcelku, která vždy všechno ví (její oblíbená hra je scrabble – jednou vyzve rodinu Pacovských na soutěž o lístky na Rolling Stones; 21. epizoda). Tomáš se pohybuje pod průměrem, neboť je schopen skočit na spoustu nesmyslů, ať už jde o výmluvy jeho dcery (krásně např. 18. epizoda, kdy se dcera vymlouvá, aby mohla jet na CzechTech) nebo úskoky a triky Simony. Iva je někde uprostřed: chová se normálně, jedná rozumně (v protikladu k Lexovi), v 31. epizodě sice dostane za čtyři z písemky, nevíme však, nakolik je to obvyklé či výjimečné, za hloupou však není. O Simoně se nedá říct než, že dostala „vzdělání ulice“ - jiné sice nemá, ale vždycky si poradí; spíše než chytrá je „vychytralá“.

Celkově jsou tedy ženy líčeny z hlediska vzdělání a inteligence výrazně lépe než muži. Přestože část této skutečnosti můžeme (podobně jako schopnost obstát v práci, viz níže) přičíst budování humoru, objevujeme zde i určité genderové stereotypy (např. že dívky se učí lépe než chlapci), které se ovšem ve výsledku na humoru také podílejí, neboť jsou součástí modelovitosti postav.

Práce

Práce je z genderové perspektivy zajímavé téma. Pracujícími postavami jsou v Comebacku jsou Tomáš, Ozzák, Marcelka a Simona (Lexa, Iva a Saša jsou děti, školáci). Tomáš, Ozzák a Marcelka prodávají v hudebninách, Simona pracuje v hospodě, krátce ve fastfoodu a následně znovu v improvizovaném výčepu.

Tomáše za přepážkou příliš často nevidíme, protože na rozdíl od Simony, která se stará o rodinu tím, že pracuje (a děti jí chodí říkat o tom, co se děje a jak se mají, do práce), na Tomášovu komunikaci s rodinou se sitcom soustředí spíš ve chvíli, kdy je Tomáš doma. (Tomáš má k prodávání podobně svědomitý přístup jako Marcelka, byť postrádá její praktičnost, takže by byl svým způsobem nadbytečný.)

Ozzákův přístup k prodávání jsme popsali už v popisu jeho povahy (5.2.1) – odmítá prodávat muziku, která se mu nelíbí, tu oblíbenou zase rozdává i zadarmo, účty zapisuje na futra od dveří (20. epizoda), v práci pije atd. Celkově je k práci lhostejný a neschopný.

Marcelka je Ozzákův pravý opak – práci bere svědomitě, záleží jí na efektivitě, kvůli čemuž se snaží zavádět různé změny, které Ozzákovi příliš nevoní. Celkově však funguje jako spása jejich podnikání: zachrání je před berním úřadem (20. epizoda) a dokonce získává různé ceny za prodej desek (36. epizoda).

Simona svou práci také s přehledem zvládá; na rozdíl od Marcelky k tomu však používá různé úskoky a podvody (se kterými jí často pomáhá její kamarád Horvát) – sebere Pacovským židle, napojí se jim na teplou vodu atd. Účel však světí prostředky a Simona si poradí v každé situaci.

Vidíme tedy, že z hlediska práce jsou ženy vylíčeny jako ty, které nemají problém v práci obstát, zatímco muži jsou líčeni jako neschopní (Ozzák a trochu Tomáš, který je sice svědomitý, ale nešikovný). Celkově vzato ale tuto nevyrovnanost nemůžeme brát moc vážně – i když je výrazná, neboť jednak neplatí, že by šlo doslova o *perspektivu* tohoto sitcomu (neboť ne všechny postavy mužů jsou tak neschopné jako Ozzák či nešikovné jako Tomáš –

například Simonin kamarád Horvát je schopný napojit Simoně teplou vodu z bojleru Pacovských, sehnat živou lamu a prodat do šrotu sochu K. H. Máchy z Petřína (i když pokud jde o tu lamu, tak měl vlastně za úkol sehnat velblouda...). Příčiny tohoto vyobrazení můžeme tedy spatřovat spíše v modelovosti jednotlivých charakterů, které se tak vhodně doplňují a vytvářejí tak humorné konflikty, jak je popsáno v kapitole 5.3.

Rodina a rozum vs. cit

Úplnou rodinu v Comebacku nenajdeme. Jsou zde dvě rodiny: rodina Pacovských tvořená Ivou, jejím otcem Tomášem a jejím strýcem Ozzákem, který žije s nimi; a rodina Bůčkových tvořená Simonou a jejími dětmi, dvojčaty Sašou a Lexou. Simona i Tomáš jsou tedy samoživitelé. Ještě je zde vlastně třetí rodina: Marcelka je vdaná za bohatého Zorana, který se však v sitcomu objeví jen jednou (24. epizoda); děti nemají.

Rodinné struktury v Comebacku jsou tedy neúplné a rodiny jsou poměrně nefunkční – rodina Pacovských je ochromována neskutečnými kousky svérázného Ozzáka, ale i Tomášovými snahami vychovávat Ivu podle svého starosvětského pohledu; rodina Bůčkových je ještě o několik stupňů dále: způsob, jakým Simona zajišťuje své děti je až neuvěřitelný. Například pro obživu rodiny neváhá zadat synovi kvótu, kolik vajec musí na Velikonoce vykoledovat (36. epizoda), nebo neváhá zabít lamu na řízky (37. epizoda), dokonce v jedné epizodě přemýšlí, kterého dítěte se zbavit, když se její manžel ozve, že chce jedno do péče, přičemž se rozhoduje podle jejich spotřeby (14. epizoda).

Z genderového hlediska jsou to ženy, které řídí běh domácnosti: Simonu jsme v tomto smyslu popsali dostatečně, Iva má tu úlohu, že udržuje běh rodiny v normálu: luxuje, pere, žehlí a na rozdíl od případů, kdy tyto a podobné činnosti dělá její otec, ona je zvládá bez problémů a bez nehod. Tomáš je snaživý otec, ale kvůli jeho nešikovnosti a poněkud pokřivenému pohledu na současný svět se mu nedaří zvládat věci tak, jak by měl.

Rozšíříme-li pojem „rodina“ na význam „kolektiv“ (Jane Feuer; 4.1.6), vidíme, že v tomto smyslu funguje celek rodin Pacovských a Bůčkových lépe: Tomáš občas chodí za Simonou pro radu a Simona zase využívá zázemí Pacovských; Lexa pomáhá vyzvednout Ozzáka z hospody a celkově bychom tedy řekli, že mezi jednotlivými členy tohoto kolektivu vládne určitá „funkční symbióza“ (která však přesto obsahuje tolik vzájemných konfliktů, že je na nich možné založit humor celého sitcomu).

Na otázku, zda je v Comebacku potvrzen stereotyp mužů jako bytostí rozumových a žen jako bytostí emočních, bychom odpověděli spíše kladně, ovšem s tím, že ani jedna z uvedených vlastností není podána v úspěšném slova smyslu: Tomáš sice neustále přemýšlí, jak zlepšit rodinné poměry, například, výsledkem jeho „rozumovosti“ jsou však jen pointy vtipů. Stejné je to vlastně i v případě Lexy. Ozzák spíše vysvětluje a odhaluje svůj světonázor, než že by za pochodu vymýšlel nové věci – všechno už má vyjasněné a teď jen rozdává moudra, i tak jde ale o podobný případ. Pravda je, že podobně se chová i Simona, její rozumovost je ovšem spojena s její vychytralostí (a částečně i tím, že jako neúspěšná, netečná a lhostejná matka má jistě působit poněkud „neženský“). Nezaměňujme ovšem přemýšlivost s tím, co bychom nazvali „jasnou hlavou“ - tento atribut bychom přiřkli spíše Ivě a Marcelce; vzhledem k tomu, že většina postav Comebacku se ale chová naprosto bláznivě, je jejich „jasná hlava“, tedy částečné vědomí této bláznivosti, spíše spouštěčem pro nejrůznější škálu emočních reakcí, které opět zakládají struktury humoru.

Náboženství

U sitcomů obecně se téma náboženství příliš neobjevuje. Důvody jsou podle mého názoru tři: totiž, že postmoderní společnost je zároveň společností výrazně sekulární, za druhé není víra

kritériem, podle kterého by většina stanic organizovala svou produkci (v tom smyslu, v jakém se zohledňuje předpokládaný věk a pohlaví cílové skupiny), takže by neměla být kritériem, které bude někoho od pořadu odrazovat, tím spíše že se (za třetí) jedná o obecně dosti citlivé téma, neboť je obvykle hluboce spjato s pohledem člověka na svět a tato hloubka způsobuje, že i když se ženatý dokáže zasmát vtipu na úkor ženatých a rozvedený vtipu na úkor rozvedených, ne vždy se věřící dokáže zasmát vtipu na úkor věřících.

Z uvedených důvodů je pochopitelné, že se toto téma v sitcomech příliš neobjevuje. Na druhou stranu, tak jako Jane Feuer říká ve spojitosti s druhou Hartleyho kategorizací sitcomů (rodinné vs. pracovní prostředí; 4.1.6), že „rodina“ se objevuje ve všech sitcomech, můžeme říci, že „víra“ se objevuje v mnoha sitcomech. Jako by bylo lepší používat u Feuer místo „rodina“ „kolektiv“, je vhodnějším pojmem pro slovo „víra“ „světonázor“ či „životní styl“.

Ozzák je v tomto smyslu nejvýraznější a nejnápadnější. Jeho zaryté „(pivní) rockerství“ má mnohé prvky víry: pozdrav, který používá, má význam „satana“, na své oblíbené skupiny a zpěváky nedá dopustit a některé doslova zbožňuje (např. Ozzyho Osbourna). Ozzák si navíc cení každé své vlastnosti jako kladu, což jeho „antikristovství“ jen přidává na humornosti – např. se jednou rozčílí, když ho Iva s Tomášem „obviní, že se myje“ (37. epizoda).

Skutečné náboženství se v Comebacku výrazněji objevilo jen jednou, a to v 35. epizodě, která se točí kolem návštěvy papeže Benedikta XVI. v České republice. Objektem humoru ovšem není náboženství nebo papež, ale Ozzák, kterému v té souvislosti chtějí zavřít hospodu U Satana a také lidé, kteří náhle nadšeně kupují hudbu s náboženskou tematikou a Ozzákova sousedka, s níž je ve sporu, náboženská fanatička. Comeback však neporušuje základní rys sitcomu, totiž: nemoralizuje.

Z genderového hlediska se o náboženství v sitcomu Comeback nedá říci nic – Ozzák je muž, sousedka je žena, nakupující jsou různého pohlaví (objeví se tam mniši i jeptišky), ale nic nenaznačuje, že by tomu muselo být zrovna takto. Když sousedka náboženská fanatička píše Ozzákovi rozčilené dopisy, že je satanáš, myslí si Ozzák „že ho balí“ - sousedka je tedy žena nikoli proto, že by náboženskými fanatiky byly spíše ženy než muži, ale kvůli tomuto vtipu. Samozřejmě, že některé vtipy mohou vycházet z genderových stereotypů, v souvislosti s náboženstvím však v Comebacku žádné nenacházíme.

5.5 Závěr

Podívejme se nyní na to, jaké závěry můžeme vyvodit z rozboru sitcomu Comeback.

Genderové stereotypy nejsou aplikovány obecně na všechny postavy (muže či ženy), ale na všechny postavy odpovídající určitému modelu (rockeři, úzkostliví rodiče, neposlušné děti atd.). V rámci tohoto modelu jsou projevy oněch stereotypů umocněny, a to kvůli efektu, který vyvolává nadsázka v rámci sitcomové komiky (jak jsme popsali v oddílech 4.2.2 a 5.3).

Jednotlivé modely, resp. charaktery jsou pak vybírány tím způsobem, aby byly ve vzájemných opozicích, čímž se dosáhne vyššího komického efektu, než kdyby pozadím komického jednání postav byly jen běžné sociální normy (5.3). Ty jsou však přesto velmi důležitou složkou, neboť ne všechny vtipy se zakládají na jednání jedné postavy *v protikladu* k jednání druhé (například přivést velblouda do bytu je prostě vtip založený na jednání jedné postavy v protikladu k běžnému sociálnímu úzu; 37. epizoda).

Skutečnost, že každý charakter či model postavy obsahuje jiné stereotypy, ovšem neznamená, že by postavy vykazovaly nějaký individualismus: racionální Simona sice popírá obecný genderový stereotyp emočních žen, ale jen proto, že jde o model vychytralé matky živitelky a „drsné“ neženské hospodské. Postava Simony je – stejně jako všechny ostatní

postavy – velmi modelovitá, jak je pro sitcom příznačné a pro actcom zvlášť (viz Taflingerovo dělení, 4.1.6).

Hlavním účelem modelovitosti sitcomů je budování komiky, která je hlavním cílem tohoto žánru. Roztříštěnost jednotlivých genderových stereotypů (některé si mohou vzájemně odporovat) nesmíme vnímat jako problém neucelenosti díla, neboť cílem tohoto žánru není podávat ucelený obraz o společnosti; genderové stereotypy obsažené v jednotlivých modelech postav jsou sice založeny na skutečných genderových stereotypech, které můžeme najít ve společnosti, jejich použití je však řízeno pouze potřebami komiky. Z tohoto důvodu jsou genderové stereotypy v sitcomech méně problematické než v jiných žánrech, protože jim není přisuzována skutečná plnovýznamová hodnota; naopak, v rámci budování komiky bývají tyto stereotypy zároveň nástrojem budování humoru i jeho objektem.

Resumé

V sitcomech nalézáme genderové, stejně jako i další typy stereotypů, stejných jako ty, které jsou obsažené ve strukturách reálné společnosti. Důvodem jejich výskytu v sitcomech je však to, že jsou obsaženy v modelech postav, na jejichž vzájemných konfliktech je budována komika sitcomu. Vzhledem k tomu, že primárním cílem sitcomu je právě humor a nikoli reflexe společnosti, nejsou stereotypy tak problematické jako v reálné společnosti: sitcom je sice využívá, ale také se do nich svým humorem strefuje.

Na příkladu analyzovaného českého sitcomu Comeback jsem zjistila, že potvrzování či naopak popírání genderových stereotypů není v tomto druhu televizní tvorby nijak jednotné či systematické a v rámci jednoho dílu sitcomu se tak můžeme setkat jak s potvrzením, tak s popřením jednoho a téhož stereotypu. Důvodem je to, že stereotypy slouží k budování komických situací, což je hlavním cílem sitcomů; proto je zde hlavním rámovým okruhem práce se stereotypy jedna scéna ústící v pointu.

Sitcomy bývají obvykle založeny na situacích z běžného života, proto nám v rámci výstavby vtipu musejí připomenout nějakou běžnou a obvyklou skutečnost, která posléze vytvoří kontrastní pozadí nadsázce, jež je pro tento druh televizní tvorby zvláště příznačná. Součástí tohoto kontrastního pozadí jsou právě stereotypy. A protože stereotypy vznikají při pohledu jedné skupiny na druhou, souvisí jejich povaha úzce s výběrem postav a naopak výběr postav do jisté míry určuje druh použitých stereotypů. Proto v sitcomech nacházíme doslova protikladné charaktery – neboť jejich konfrontace bude o to kontrastnější a komický efekt vtipu o to více umocněný.

Na rozdíl od mnoha jiných druhů stereotypů jsou genderové stereotypy nutně přítomny pravděpodobně ve veškeré sitcomové tvorbě. Prostupují mnoha oblastmi lidského a společenského počínání, a i když je tvůrci sitcomů vědomě využívají ke tvorbě vtipů coby hlavní náplni sitcomů, nacházejí se zde i nevědomě, jako otisk nevyřčených názorů a předsudků tvůrců seriálu i sociokulturních podmínek doby a místa obecně.

Summary

In sitcoms we can find gender stereotypes, as well as other kinds of stereotypes. They are the same as those, which are incorporated in structures of real society. The reason of their existence in sitcoms is the fact that they are incorporated in models of characters, which mutual conflicts are what the sitcom humour is being built on. Because of the fact that the primary aim of sitcom is humour and not the reflexion of society, stereotypes are not as problematical as in the real society: sitcom uses them, but also criticizes them by its humour.

On the case of the analyzed Czech sitcom „Comeback“ I have found that confirming or denying gender stereotypes has no unified or systematical form in this kind of television output; so, in one single episode of some sitcom we can find both confirmation and denial of the same one stereotype. The reason of it is that stereotypes are used to build up comic situations, which is the main aim of sitcoms; therefore the main frame area of a sitcom is one scene leading to a point.

Usually, sitcoms use to be based on situations of common life, therefore in building a joke they must remind us of some usual and common fact, which will then serve as a contrastive background for an exaggeration, which is so typical for that kind of television outputs. Part of that contrastive background are also stereotypes. And because stereotypes are being created when one group is looking and assessing some other group, their character is tightly connected to selection of sitcom characters, and vice versa – selection of characters defines in some measure which kind of stereotypes will be used. Because of this we find in sitcoms literally opposite characters – because their confrontation will be more contrastive, and the comical effect will be enhanced.

Unlike many other kinds of stereotypes gender stereotypes are necessarily present probably in all sitcom outputs. They can be found in all areas of human and social acting, and even though creators of sitcoms use them consciously in creating jokes as the main content of sitcoms, stereotypes can be found in sitcoms even on an unknown level, as a footprint of unexpressed opinions and prejudices of creators of sitcoms and generally of sociocultural circumstances of time and place.

Použitá literatura

BARKER, Chris. *Slovník kulturálních studií*. Praha: Portál, 2006. 208 s. ISBN 80-7367-099-2.

BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality.* Překlad Jiří Svoboda. 1. vyd. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. 214 s. ISBN 80-85959-46-1.

BIGNELL, Jonathan. *An Introduction to Television Studies*. 2. edice. New York: Routledge, 2008. ISBN13: 978-0-415-41918-5.

BLAKE, William. *Napíšu básně kytkám na listy*. Překlad Zdeněk Hron. Praha: Československý spisovatel, 1981.

BLANKE, E., FEY, C., GAEDKE, J., KAMPS. M. *Format Protection in Germany, France and Great Britain*. Frapa, 2003. www.frapa.org

COLLINS, Jim. *Postmodernism and Television*. Str. 327-353 in ALLEN, Robert C. *Channels of Discourse*. London: Routledge, 1992. ISBN 978-0415080590.

CURRAN, Daniel J. a RENZETTI, Claire M., *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0525-2

CREEBER, Glen, MILLER, Toby, TULLOCH, John (eds.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2001. 204 s. ISBN 978-0851708492.

ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje.* Překlad Vladimír Mikeš a Veronika Valentová. Praha: Mladá fronta, 2002. 448 s. ISBN 80-204-0959-9.

FEUER, Jane. *Situation Comedy, Part 2.* Str. 67-69 in CREEBER Glen, MILLER, Toby, TULLOCH, John (eds.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2001. 204 s. ISBN 978-0851708492.

FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992. 61 s. ISBN 80-204-0224-1

HARTLEY, John. *Situation Comedy, Part 1.* Str. 65-66 in CREEBER Glen, MILLER, Toby, TULLOCH, John (eds.). *The Television Genre Book*. Londýn: British Film Institute, 2001. 204 s. ISBN 978-0851708492.

HAVEL, Václav. 1999. *Spisy 4 - Eseje a jiné texty z let 1970-89 / Dálkový výslech*. Praha: Torst, 1999. ISBN 80-7215-090-1.

GAUNTLETT, David. *Media, Gender and Identity.* Abingdon: Routledge, 2008. ISBN 0-203-93001-0

KLIMEŠ, Lumír. Slovník cizích slov. Praha: SPN, 1981. 816 s.

LACEY, Nick. *Image and Representation.* Londýn: Palgrave, 1998. ISBN 0-312-21203-8.

LACEY, Nick. *Narrative and Genre.* Londýn: Palgrave, 2000. 268 s. ISBN 0312230133.

LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 2003. 320 s. ISBN 80-7021-682-4

MCCRACKEN, Ellen. *Decoding Women's Magazines.* Macmillan, 1993. 341 s. ISBN 0333535898

MCROBBIE, Angela. *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge, 1994. ISBN 0-415-07713-3.

MILLS, Brett. *Television Sitcom*. London : British Film Institute, 2005. 180 s. ISBN 1-84457-088-6/978-1-84457-088-1

MORAN, Albert a MALBON, Justin. *Understanding the Global TV Format*. USA: Intellect Books, 2006. ISBN 1-84150-931-0

OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON, 1998. ISBN 80-85850-67-2.

PIERSON, David. *American Situation Comedies and the Modern Comedy of Manners*. Str. 35-48 in DALTON, Mary M. a LINDER, Laura R. *The Sitcom Reader*. NY: State University of New York, 2005. ISBN 0-7914-6570-5.

PICKERING, Michael. *Stereotyping*. New York: Palgrave, 2001. ISBN 0-333-77210-5

SILVERBLATT, Art. *Genre Studies in Mass Media.* USA : M.E. Sharpe, Inc., 2007. 260 s. ISBN 978-0-7656-1670-8

STENDHAL. *O smíchu.* Praha : Československý spisovatel, 1958. 130 s. ISBN neuvedeno.

STRAUBHAAR, Joseph D. *World Television: From Global to Local.* Sage, 2007. 264 s. ISBN 0-80395-463-8

ŠTĚTKA, Václav. *Od imperialismu ke glokalizaci*. In *Mediální studia*; Praha, Syndikát novinářů. 2007, vol. 2007, no. 1, s. 8 -32. ISSN 1801 -9978

TAFLINGER, Richard F. *Sitcom: What It Is, How It Works.* Washington, 1996. http://www.wsu.edu/~taflinge/sitcom.html

THOMPSON, John B. *Média a modernita*. Přeložil Jan Jirák. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0652-6

VORHAUS, John. The Comic Toolbox. Silman-James Press, 1994. ISBN 1879505215.

Seznam příloh

Příloha č.1: Chronologický seznam epizod sitcomu Comeback (tabulka)

Příloha č.2: Oficiální anotace jednotlivých epizod sitcomu Comeback (tabulka)

Přílohy

Příloha č.1: Chronologický seznam epizod sitcomu Comeback (tabulka)

Pořadí epizody	Název	Datum vysílání
1.	Křeslo	4.9.2008
2.	Gott ex machina	11.9.2008
3.	Souboj titánů	18.9.2008
4.	Pomáhat a chránit	25.9.2008
5.	Pravidla rodinného provozzu	2.10.2008
6.	Je jaro...	9.10.2008
7.	Lupiči	16.10.2008
8.	Zdravý a nemocný	23.10.2008
9.	Modelka	30.10.2008
10.	Lexa a porno	6.11.2008
11.	Giganti	13.11.2008
12.	Zlatá rybka	20.11.2008
13.	Sliby chyby	27.11.2008
14.	Simonina volba	4.12.2008
15.	Taneční	11.12.2008
16.	Heavy Christmas	18.12.2008
17.	Jmenuje se Dagmar!	4.3.2009
18.	CzechSteh	11.3.2009
19.	Mrtvý muž	18.3.2009
20.	Berňák	25.3.2009
21.	Scrabble trable	8.4.2009
22.	Koprovka	15.4.2009
23.	Narozzeniny	22.4.2009
24.	Rozzvod	6.5.2009
25.	Prohozz	13.5.2009

26.	Těžká hodina	20.5.2009
27.	Pan Prase odchází	27.5.2009
28.	Absťák	3.6.2009
29.	Krev, pop a slzy	10.6.2009
30.	Boží mlýny	17.6.2009
31.	Změna je pivo	3.3.2010
32.	Děvečka z Lidečka	10.3.2010
33.	Komu zvoní hrany	17.3.2010
34.	Zlatá ledvina	24.3.2010
35.	Boží frisbee	31.3.2010
36.	Cesta do Vtelna	7.4.2010
37.	Sbohem, Káhiro!	14.4.2010
38.	Bejk	21.4.2010
39.	Křik kormorána	16.6.2010

Zdroj: http://comeback.nova.cz/rubrika/epizody k 7. 12. 2010

Příloha č.2: Oficiální anotace jednotlivých epizod sitcomu Comeback (tabulka)

Pořadí epizody	**Název**	**Datum vysílání**
1.	Křeslo	4.9.2008
Je možné, aby polohovací křeslo hryzalo? Existuje takové, které by se dívalo a mělo duši rockera? Seznamte se s rodinou Pacovských a jejich novým vybavením domácnosti. Pacovským dosloužila stará dobrá pohovka. Přesněji řečeno Iva ji už dál odmítá čistit. A když ji nebude čistit Iva, nebude ji čistit nikdo. Lepší nová a čistá pohovka než stará a špinavá. Jenže kde vzít peníze na novou, když obchod s hudbou vázne a do krámku Pacovských přicházejí zákazníci jenom omylem? A pokud si už přece jen někdo přijde koupit cédéčko, Ozzák ho většinou zastraší a vyžene pryč. Tomáš a Iva mají ale štěstí, sehnali novou pohovku za velmi nízkou zaváděcí cenu. Jenže Ozzákovi ta stará bytostně chybí. Měl v ní už svůj důlek, takže se při sezení nekácel, ani když přišel z hospody. A ty poklady, které v sobě ukrývala! Ne, on sedět na nové pohovce nebude, musí si sehnat svoje vlastní křeslo, černé a nebezpečné. Ať to stojí, co to stojí...		
2.	Gott ex machina	11.9.2008
Obchody váznou. V krámku U dvou akordů už pomalu zapomněli, jak vypadá zákazník. Prach padá na cédéčka a Tomáš přitom musí splácet obchod a platit nájem. Jedna stařenka dychtící po Evě a Vaškovi tržbu nevytrhne. Ani pubertou paralyzovaný Lexa nemíní nakupovat, jeho sestra Saša aspoň nenaštve, protože je neviditelná. Jenže dluhy narůstají jako sněhová koule a jednoho dne vtrhnou do obchodu vymahači dluhů. Je to pro Tomáše potupa, když místo své fotografie musí podepsat splátkový kalendář. Ještěže po jeho autogramu touží také jeho letitá fanynka Marcelka, která		

zabrání nejhoršímu. Ale kde rychle sehnat 100 000 korun? Všichni Tomáše chápou, ale nikdo mu nechce půjčit. Naštěstí jsou i jiné způsoby, jak se zbavit vymahačů.		
3.	Souboj titánů	18.9.2008
Dva kohouti na jednom smetišti, to nikdy nedělá dobrotu. Marcelka a Ozzák v jednom obchodu, to je snad ještě horší. Tihle dva si jdou od prvního setkání po krku jako jeleni v říji. Ale jenom jeden z nich se může stát šéfem prodeje. Kdo to bude? Tomáš rozhodne, že ten, kdo do konce týdne prodá nejvíce desek. Následující hon na zákazníky zastíní i Iviny problémy s učitelkou matematiky, která sice už žákům nemlátí hlavou o lavici, ale uši jim kroutí pořád. Marcelčino Kolo štěstí přiláká do obchodu hejno zákazníků, ale Ozzákova sleva s pivním bonusem zabírá také. Nelítostný souboj na život a možná i na smrt vrcholí Tomášovou autogramiádou. Skóre je vyrovnané. A kdo se nakonec stane šéfem prodeje? Tomáš rozhodne spravedlivě.		
4.	Pomáhat a chránit	25.9.2008
V rodině Pacovských se odehrává detektivka. Tomáš totiž pojal důvodné podezření, že jeho dcera Iva má kluka. Chce ho vypátrat, prolustrovat a případně zneškodnit jako nášlapnou minu. Jde zarputile za svým cílem od indície k indícii a jeho podezření přitom nabývá obludných rozměrů. Už není pochyb o tom, že Iva s někým chodí. Tomáš bije na poplach. Chce dceři randění zakázat, ale se zlou se u Simony potáže, a tak své dceři alespoň valí moudra do hlavy. Marně. V přesexované době se jeho varování míjejí účinkem. Ale Tomáš má konečně stopu. Marcelka viděla Ivu s jejím klukem. Ona ho poznala, jednou před ní na večírku vyskakoval z dortu. Je to striptér! Tady už končí veškerá legrace, i když je to sitcom. Tomáš a spol musí konat.		
5.	Pravidla rodinného provozzu	2.10.2008
Televizní pořad Boží mlýny si vytkl za úkol exhumovat někdejší hvězdy šoubyznysu za účelem kopání do mrtvol. Když Tomáš zjistí, že naposled si jeho tvůrci posvítili na Pavla Horňáka, nemůže se ubránit dojmu, že tentokrát je na řadě on. Vždycky šel přece po Horňákovi. Tomáš dostane strach z televizního štábu a snaží se přejít do ilegality. To Ozzák je naopak vidět až moc, při jízdě v autoškole zapomene vzít s sebou do auta instruktora, splete si dvanáctistupňové stoupání s Plzeňským pivem a havaruje. Kdyby se jenom o tomto incidentu dozvěděly Boží mlýny, uvažuje Tomáš, vznikly by o Pacovských rovnou dva díly. A to je jenom špička ledovce. Marcelka si naštěstí jako vždycky ví rady. A zbytek dokoná řidič Ozzák.		
6.	Je jaro...	9.10.2008
Na Ozzáka přišlo jaro; kromě svého prostěradla mění i slovník, chování a vkus. Jsou i svědkové, kteří tvrdí, že ho viděli, jak se chová galantně k ženám. Iva a Tomáš jsou znepokojeni, tohle nevěstí nic dobrého. Když totiž na Ozzáka přijde jaro, vyhlídne si svou ženskou oběť, zahrne ji přízní, využije a nakonec zahodí jako papírový kapesník. A taková odhozená ženská se pak ošklivě mstí celé rodině. První takovou potenciální obětí je Marcelka. Tomáš ji proto posílá na dovolenou, aby byla z dosahu Ozzákových hormonů. Dalším potenciálním sexuálním objektem, i když neviditelným, je Saša. Simona ji proto zavře do mrazáku. Ale možná by udělala líp, kdyby tam spíš zavřela Ozzáka. Jeho chtíč totiž nemá slitování.		
7.	Lupiči	16.10.2008
Iva by ráda vyrazila na pokojnou demonstraci proti fašismu, ale Tomáš je rezolutně proti, obzvláště když vidí, že její zakuklený doprovod Lexa s sebou bere dlažební kostky.		

Iva se nakonec smí zakuklit jedině doma. Jenže do obchodu vtrhnou zakuklenci další, ti ovšem nechtějí demonstrovat, ale krást. Ještě netuší, že v pokladně je jenom padesát korun a odznak Arakainu. Tomáš, Ozzák, Iva a Marcelka postupně končí spoutaní v kumbále. Teď už jsou na svobodě jenom Saša a Lexa, kteří marně čekají na Ivu v obýváku. Začínají tušit něco nekalého. Zakuklený Lexa jde sondovat do obchodu, co se stalo. Když tam objeví dva zakuklené lupiče, považuje je za kolegy demonstranty a uklidní se. Saše se to ale pořád nějak nezdá.		
8.	Zdravý a nemocný	23.10.2008
Ve škole se neučí kvůli nakažlivé nemoci. Žáka Beneše odvezli do nemocnice s podezřením na nigerijskou úplavici, protože ho v Tunisku poplival velbloud. Tomáš, který se jinak prakticky pořád diví, teď doslova žasne: Taková nebezpečná nemoc a ona je skoro u nich doma! Jako správný hypochondr si hned sežene odbornou literaturu a studuje příznaky nemoci. Brzo se nemůže ubránit dojmu, že je to právě on, kdo trpí nigerijskou úplavicí a vyžaduje nadstandardní péči. Že Ozzák pije vodu z vázy, potí se a mluví nesmysly, ho nezajímá. Přitom je to právě jeho bratr, kdo se nakazil a měl by jít do karantény, než také někoho poplive. Jak dlouho bude muset Ozzák čelit sám zrádné chorobě? Cesty bakterií jsou nevyzpytatelné.		
9.	Modelka	30.10.2008
Iva a Saša si nechaly udělat fotky na pas. Tomáš okamžitě pojal podezření, že se Iva chystá zdrhnout za kopečky. Vůbec mu nevadí, že tu fotku potřebuje jen na legitimaci do půjčovny DVD. Vodou na jeho mlýn se stane dopis z pařížské modelingové agentury, který Iva dostane. Stojí v něm, že přijali její přihlášku a žádají ji o další fotografie. Iva nechápe a Tomáš protestuje. Zato Marcelka jásá. Být modelkou je podle ní skvělé. Sama kdysi dělala slečnu Mandarinku pro podnik Ovoce a zelenina, ale ve vší počestnosti, oloupat se nenechala. Iva využije šance a svolí s fotografováním pro agenturu. Pózuje s Ozzákem pod názvem Vagabund ohrožuje sličnou prodavačku. Stane se Iva skutečnou modelkou? Paříž má na dosah ruky.		
10.	Lexa a porno	6.11.2008
Každému film podle jeho vkusu. Zatímco Tomáš, Iva a Saša jdou do kina na film Vše o mé matce, Lexa někde vyhrabal kazetu s pornem. Chce se dívat s Ozzákem, ale ten tím není nijak nadšený, filmy ho nudí. Vadí mu, že když si člověk v kině na hodinku schrupne nebo než vystojí frontu na pivo, už neví, která bije. Nakonec však svolí a porno ho nečekaně chytne, ne kvůli sexu, zaujme ho děj. Ozzák konečně objevil filmy, kterým rozumí. Zato Lexa je z porna v šoku, zjistil totiž, že v něm hraje jeho matka Simona. Přestal komunikovat s okolím, je mimo ještě víc než obvykle. Z Ozzáka se záhy stává filmový fanoušek, nečekaně si notuje s Marcelkou a Tomáš se již tradičně nestačí divit. A Simona? Dokáže vyvrátit obvinění?		
11.	Giganti	13.11.2008
Ivu štve, že se Tomáš může od rána do večera cpát kalorickými bombami, aniž by přibral gram, zatímco ona tloustne i po šrotu a sušeném celeru. Vymyslí proto pomstu. Vypere mu kalhoty tak, že se srazí. Když Tomáš zjistí, že se nevejde do svých oblíbených džín, pokusí se své stravovací návyky přehodnotit. Marcelka ho zahrne dietami a zeštíhlujícími přípravky, po kterých by zhubla i kudlanka nábožná, ale Tomášův hlad je silnější. Lednička ho přitahuje podvědomě, jako žárovka mouchu. Když si to v plné míře uvědomí, nastolí doma i v obchodě absolutní dietu. Pacovským hrozí hladomor. Iva Tomášovi radši přizná, že nepřibral, že se jeho kalhoty prostě jenom srazily, ale už je pozdě, Tomi Paci je hubnutím zcela zaslepen.		

12.	Zlatá rybka	20.11.2008
Ozzák strhal pípu, a tak Simona musí jet pro novou na pivovarnický veletrh. Tomáš udělá dobrý skutek a odveze ji tam. Iva, Saša a Lexa jsou bez rodičů těhotní touhou udělat nějakou rebelii, třeba si zajít na pánský striptýz nebo si večer nevyčistit zuby. Jenže Ozzák, který je také bez hlídání, potřebuje svůj pravidelný servis: horkou vodu na grog a noční transport z hospody domů. Čáru přes rozpočet mu udělá Marcelka, když ho pověří hlídáním akvarijní rybky. Půjde Ozzák do sebe a rybku ohlídá, aby mu neutekla do města, nebo je osud zvířete zpečetěn? Jak dopadne Simonin a Tomášův výlet za pípou, uvážíme-li, že opilá Simona vidí v každém chlapovi svého bývalého muže? Pacovské a spol. čeká nejedno překvapení.		
13.	Sliby chyby	27.11.2008
Tomáš už čtyři roky slibuje Ivě snowboard, ale pak jí stejně dá jen své staré lyže, na kterých kdysi porazil ve slalomu Víťu Vávru a několik branek. Není proto divu, že ho Iva obviní z neplnění slibů. Ani Lexa a Saša se letos od Simony snowboardů nedočkají. Naše teenagerská trojka proto vezme osud do svých rukou a přihlásí se na brigádu do supermarketu. Také Ozzák chce po Tomášovi, aby plnil sliby, a sám mu jde příkladem: Tři dny drží bobříka mlčení, jak kdysi slíbil. Teď je řada na Tomášovi, aby dokázal, že v jeho případě neplatí rčení "sliby chyby". Koupí už konečně větší lednici, jak sliboval, aby si Ozzák nemusel chladit piva v nádržce na toaletě? Povolí Ozzákovi vykrmit si prase? Možná. Určitě se ale stane Loštický zázrak.		
14.	Simonina volba	4.12.2008
Simonin bývalý manžel si chce vzít do péče jedno ze svých dětí a Simona neví, jestli se má zbavit Lexy, nebo Saši. Porovnává tedy jejich provozní náklady a spotřebu na kilometr... Nakonec ale podlehne svým mateřským pudům a nevydá dítě ani jedno. Její bývalý muž na ni za trest posílá sociálku. Pokud Simona nepředvede, že všichni žijí v harmonické rodině s pravidelnými stravovacími a hygienickými návyky, může přijít dokonce o obě děti! Řešení se nabízí samo: infiltrovat se k Tomášovi do rodiny. Pacovští mají sice k harmonii daleko asi jako vepřová ke zdravé výživě, ale Tomáš aspoň bývá občas doma. Schyluje se ke skutečnému dramatu. Už kvůli tomu, že Ivu, Lexu a Sašu čeká představení v dramatickém kroužku.		
15.	Taneční	11.12.2008
Mládež se chystá do tanečních. Tomáš vybral Ivě tmavé šaty, které se hodí spíš na pohřeb. Ona by ráda něco odvážnějšího, ale její staromódní otec je rezolutně proti a hledá oporu v Marcelce. Jenže ta nečekaně přizná, že sama chodila do tanečních v šatech, které byly nejodvážnější ve všech zemích RVHP. Saša je na tom ještě hůř než Iva; v šatech od Simony, které mají jen historickou cenu, je neviditelná snad i na přechodu pro chodce. Lexu taneční nejdřív moc neberou, nakonec ho ale začnou vzrušovat, bohužel jinak, než by si přál. Marcelka zjistí, že Tomáš je na tanec totální dřevo, a začne ho doučovat. Netuší, že její dobře míněná snaha se obrátí proti ní. Na prodloužené se ukáže pravda v celé své nahotě, a to doslova.		
16.	Heavy Christmas	18.12.2008
Dokonce i Ozzák se těší na Vánoce, jenom mu vadí, že tyhle svátky poslední dobou moc vyměkly. S Lexou se dohodnou, že je letos patřičně přitvrdí. Už se nebudou péct rohlíčky, ale rohlíky. A rumové kuličky nahradí rumové koule. Zabíjet kapra paličkou je podle Ozzáka zbabělost. Správný chlap jde o Vánocích s palicí na žraloka. Obchod s cédéčky před svátky jenom kvete. Všichni chtějí technokoledy Křečka Mirečka. Normálně by si je stáhli z internetu, ale dávat bližnímu		

vypálené cédéčko se nehodí. Štědrý večer se blíží. Dostane Iva pod stromeček další zimní bundu od Vietnamců? Zpochybní Lexa existenci Ježíška? Jak se zachová hurikán Dalibor? Ať se stane cokoliv, heavy koledy si všichni určitě zazpívají.		
17.	Jmenuje se Dagmar!	4.3.2009
Internetové bankovnictví Tomáše nadchne. Konečně nebude muset chodit do banky, kde se mu úřednice potají pošklebují. Při kontrole účtu v počítači ale zažije šok - každý měsíc mu z něj odcházejí peníze do Indie! Iva se přizná, že jde o příspěvek na chudou indickou holčičku, kterou potají adoptovala. Tomáš je zpočátku nedůvěřivý, ale když vidí fotografie roztomilé dívky a dozvídá se o jejích úspěších ve škole, postupně se s ní smíří. Jenom to její jméno... Raději jí bude říkat Dagmar.		
18.	CzechSteh	11.3.2009
Ozzák zapomněl na sporáku hrnec s buřtgulášem a Pacovští mohli vyhořet, kdyby včas nedorazila hasička Majka, která uhasila oheň a zároveň v Ozzákovi zažehla vášeň. Tomáše tento požár postavil před jinou výzvu - musí koupit nový hrnec, aby měla Iva v čem vařit. Naštěstí jsou tady nákupní zájezdy, díky kterým získá nejen nádobí, ale i nové kamarády, se kterými může chodit do parku krmit labutě! Ivě Tomáš zakáže účast na festivalu CzechTek. Když mu ovšem oznámí, že tedy pojede o víkendu na kurs vyšívání, není otec proti.		
19.	Mrtvý muž	18.3.2009
Tomi Paci svou kariéru pohřbil už dávno, teď se ale z encyklopedie popu dozvídá, že umřel i fyzicky. Pro média ale má, jak se ukáže, zapomenutý popový zpěvák větší cenu mrtvý než živý – po létech se díky svému úmrtí Tomáš dostane na titulní stránky novin. Zatímco si zoufá, jeho obchod s CD začíná po letech prosperovat, stane se totiž kultovním shromaždištěm Tomášových obstarožních fanynek. Tomáš ale zjišťuje, že vrátit se mezi živé bude těžší, než si myslel.		
20.	Berňák	25.3.2009
Tomáš s Marcelkou čekají kontrolu z finančního úřadu. Znamená to prokousat se účetnictvím jejich obchodu, které bohužel po léta vedl Ozzák. Když zkolabuje fosilní účetní program Helenka, je opravdu zle. Bude se chtít obávaný kontrolor berňáku Oto Šlus probírat záznamy, z nichž ta nejlépe vedená část je zapsána na futrech ode dveří? Saša s Ivou mezitím vytáhnou Ozzáka na přednášku Jeho Svatosti dalajlámy a ta nezůstane bez následků. Ozzák začne hledat osvícení a taky účty ze září 2005, které trochu uletěly.		
21.	Scrabble trable	8.4.2009
Ozzák s Lexou se hroutí: nesehnali lístky na koncert Rolling Stones. Záchranou by mohly být dva volňásky, které dostala Marcelka. Ta o Stouny nestojí, ovšem její vztahy s Ozzákem jsou na obvyklé mrazivé úrovni a nevidí důvod, proč mu udělat radost. Vymyslí si rafinovanou zábavu: vyzve rodinu Pacovských, aby na ní zkusili lístky vyhrát v některé z jejích oblíbených her – začíná se scrabblem. Ukáže se ale, že snad neexistuje hra, ve které by se Marcelka dala porazit! Vypadá to, že Ozzák s Lexou koncert neuvidí.		
22.	Koprovka	15.4.2009
Marcelka přihlásila Tomáše do televizní soutěže Když hvězdy vaří. Pokud se mu podaří zaujmout porotu a diváky, může to pomoci jeho návratu na koncertní pódia. Naneštěstí je Tomáš naprostý kuchařský antitalent a ani věrná Marcelka mu tentokrát příliš		

nepomáhá, protože se musí věnovat nemilosrdné chorvatské tchyni. Televizní vystoupení se blíží a všechno nasvědčuje tomu, že si Tomáš ve světlech reflektorů nad hrnci a pánvemi uřízne ještě větší ostudu než minule Sagvan Tofi.		
23.	Narozzeniny	22.4.2009
Datum Tomášových narozenin je střeženým tajemstvím: ničeho se totiž Tomáš nebojí víc než toho, že by mu Ozzák zase uspořádal oslavu. Minule se probudil v Popradu, letos by to mohlo být horší. Když nic netušící Marcelka zmíní Tomášovo datum narození před Ozzákem, začnou Tomáš s Ivou panikařit a vymlouvat se. Ale Ozzák už pojal podezření a nedá se zastavit. Ve sklepě chystá bratrovi překvapení - zpoza zamčených dveří se ozývají podivné zvuky. Pokusy Tomáše a Ivy o zrušení oslavy sabotuje Simona, které se tehdy v Popradu moc líbilo.		
24.	Rozzvod	6.5.2009
Marcelčin chorvatský manžel Zoran je typickým příkladem horkokrevného Balkánce. Když nabude dojmu, že se Marcelka příliš přátelí s Tomášem, začne být horko i Pacovským. A žádné zlepšení nenastane ani poté, co naopak Marcelka přistihne Zorana v choulostivé situaci s atraktivní slečnou. Spíš naopak – zhrzená Marcelka se totiž stěhuje k Tomášovi do bytu a rozhodne se vnést rodině do života řád a pořádek. Tomášovi, Ivě a Ozzákovi nezbývá, než svolat tajnou poradu a vymyslet bojový plán.		
25.	Prohozz	13.5.2009
Každý má své problémy: Saša je pro kluky neviditelná, Iva má naopak pocit, že je pro některé (třeba pro Lexu) viditelná až moc, Ozzák v krámu přivádí k šílenství jednak Marcelku, jednak zákazníky, krám nevydělává a z toho je zase na prášky Tomáš... V zoufalství nad Ozzákovými výstřelky se Tomáš nechá zlákat posledním hitem z oblasti užité psychologie - tajně pustí Ozzákovi motivační CD s názvem Objevte své lepší já. Netuší ovšem, že stvořil nestvůru. A co teprve, když Marcelka sama na sobě vyzkouší CD s opačným efektem – Objevte své horší já...		
26.	Těžká hodina	20.5.2009
Iva chytí chřipku, leží doma a nudí se. Hypochondr Tomáš se jí vyhýbá, aby se nenakazil a nepřišel o kulturní událost sezóny, nový muzikál Michala Davida. Iva zažije šok - zjistí, že Lexa píše básně. Bohužel o ní, a to musí přestat. Ovšem díky Lexovým básničkám se o ni konečně začne zajímat třídní idol Beneš, a dokonce ji chce přijít v nemoci navštívit. Tomáš si ale básničky přečetl taky, nabyl dojmu, že Iva chodí s Lexou, a hlídá ji jako ostříž. Navíc se třídní kickboxerka Machová rozhodla, že s Benešem chodí ona, a zbije každou spolužačku, která se na něj jenom podívá.		
27.	Pan Prase odchází	27.5.2009
Ozzák je smutný – zemřel jeho nejlepší kamarád, pivní turista jménem Prase. Tomáš je taky smutný, protože podle Ozzáka je Prase jejich příbuzný a Tomáš by mu měl zaplatit pohřeb. I Iva je smutná: dozvídá se, že akvarijní rybičky Špekáček a Uzenka, které v dětství milovala, možná vůbec nebyly rybičky. Jediná Marcelka má dobrou náladu. Chodí totiž k doktoru Stehnovi na kurs kreativního konfliktu a cítí, jak se jí zvedá sebevědomí. A metalový pohřeb kamaráda Prasete se blíží.		
28.	Absťák	3.6.2009
Ozzák zděšeně zjistí, že metalisté v Čechách vymírají. S několika posledními vyznavači tvrdé hudby se rozhodnou pro zoufalý krok: musí se rozmnožit!		

Vymyslí, jak toho dosáhnout, ale to by musel Ozzák vydržet tři dny střízlivý. Tomáš prožívá těžké chvíle: Ozzák bez denní dávky piva je nebezpečný sobě i okolí a navíc jakási slečna pod přezdívkou Vačice vyzrazuje na internetovém blogu tajemství ze života jejich rodiny. Zvládne Ozzák muka abstinence? A přežije to jejich lednička?		
29.	Krev, pop a slzy	10.6.2009
Tomáš se nestačí divit: v rádiích se najednou znovu začal hrát jeho největší (a jediný) hit Vsákneš se do mě jako déšť! Radost ale netrvá dlouho – zjistí, že jeho song byl hanebně zneužit. Z deprese se pokusí dostat pracovní terapií: začne žehlit. Iva se obává, že se otec postupně stává na žehlení závislým. Marcelka ví, co by Tomášovi dokázalo vrátit psychickou rovnováhu – úspěšný koncert. Jak ale zařídit vystoupení vyhaslé popové hvězdy, o kterou nikdo nestojí?		
30.	Boží mlýny	17.6.2009
Bulvární televizní magazín Boží mlýny s oblibou likviduje popové ikony z období totality. Další na řadě je Tomáš. Televizní štáb Božích mlýnů měl Tomiho Paciho v merku už jednou, ale tehdy zasáhl Ozzák, když autem srazil kameramana a zničil natočený materiál. Při druhém pokusu se reportér Božích mlýnů Lubo Žák neštítil ničeho - od rafinovaných převleků přes nasazení skryté kamery po únos Ivy, aby dostal Tomáše do studia. Tomáš se hroutí pod palbou otázek nelítostně rozebírajících nejen jeho pěveckou kariéru, ale třeba i to, zda národu netají nemanželské dítě.		
31.	Změna je pivo	3.3.2010
Ozzáka postihla největší katastrofa jeho života. Hospoda U jezevce se bude bourat, místo ní má být fastfood! Ozzák se na protest připoutá k barpultu, Lexa se k němu přidá. Tomáš si zoufá z připoutaného bratra, a aby toho nebylo málo, ukradnou mu obstarožní bicykl – dar od Ally Pugačevy. Jediný spokojený člověk je kupodivu Simona, které už šestnáctihodinové šichty v hospodě lezly krkem. Navíc se objeví obávaná učitelka Kobrová, která přišla do Jezevce zkontrolovat, jestli se Lexa na připoutání jen nevymlouvá, aby se vyhnul písemce.		
32.	Děvečka z Lidečka	10.3.2010
Tomáš jezdí po koncertech a snaží se zavděčit publiku za každou cenu, i kdyby si měl vzít lidový kroj. Přibere spoluhráče, mlčenlivého klávesistu Šimaru, jehož specialitou je svatební pochod z Lohengrina. Simona se rozhodla k zásadnímu kroku – nastoupí do fastfoodu, který stavějí místo zbouraného Jezevce. Všichni se shodnou, že uniforma jí moc sluší. Ozzák si už za Jezevce našel důstojnou náhradu. V hospodě u Maříků se mu líbí, jen mu vadí, že se po návratu bůhvíproč neprobouzí doma, ale v neznámém bytě vedle ukřičeného trpaslíka. Iva se Sašou tuto záhadu nakonec vyřeší, ale trpaslíku Venouškovi Ozzák chybí...		
33.	Komu zvoní hrany	17.3.2010
„My vezmem svět pod naše křídla!“ Tak začíná hymna fastfoodu HappyChick, ráje kuřecích specialit, kam nastoupila Simona. Tomáš prožívá uměleckou krizi – tři platící návštěvníci koncertu se Marcelce zdají málo. Navrhuje mu zviditelnit se skandálem, ale její a Tomášova představa skandálu se výrazně liší a krást v supermarketu Tomáš odmítá. Ozzák je zoufalý, od Maříků jej vyhnali trempové a on marně hledá novou hospodu. Simona mezitím smaží hranolky a snaží se vyjít s vedoucím Rudim, pro kterého HappyChick znamená všechno. Naštěstí může nosit domů zbytky jídla, které dvojčatům moc chutnají – možná až příliš.		

34.	Zlatá ledvina	24.3.2010
Ozzák usilovně trénuje na Pivní pětiboj - letos jej čeká tvrdá mezinárodní konkurence včetně obávaného německého profesionála Fibingera. Marcelka domluvila Tomášovi koncert v Bruntále a k smrti jej tím vyděsila – zásada číslo jedna v šoubyznysu praví "Bruntál nebrat". Simona po vyhazovu z fastfoodu bojuje s pracovním úřadem, kde se zbláznil informační systém a zařadil ji mezi blanokřídlé. Účastníky Pivního pětiboje čeká finále a Tomáš se musí rozhodnout, zda fandit bratrovi nebo odjet do Bruntálu, kde zrovna vrcholí celoroční období dešťů. Naštěstí se do věci vloží legendární silák Železný Zekon.		
35.	Boží frisbee	31.3.2010
Celá republika je vzhůru nohama – má přijet papež! Marcelka hbitě objedná Zmožkovy křesťanské songy a knihu Biografie Boha. Tomáš má jiné starosti – chystá se domovní schůze a vypadá to, že tentokrát je správcová za Ozzákovy křesťanské žertíky opravdu exemplárně potrestá. Postavila se proti nim i sousedka Vojtíšková, náboženská fanatička; nebo má pravdu Ozzák, když tvrdí, že ho ta baba balí? Tomáš navíc ke své hrůze jistí, že Simona krade a (podle Sašina svědectví) chodí s Horváthem v noci do tunelu! Návštěva Svatého otce se blíží a pěst boží dopadne i na Ozzákovu oblíbenou hospodu U satana.		
36.	Cesta do Vtelna	7.4.2010
Konečně se dozvíme něco o příbuzných rodiny Pacovských! A taky o velikonočních rituálech: Iva pere záclony (dvakrát), Ozzák odkudsi přináší podezřele dlouhé proutí na pomlázku, Tomáš mu ho závidí. Lexa má z blížících se svátků jara těžkou hlavu: máma mu letos zvýšila normu, bude muset vymrskat tři sta vajec. A taky není jasné, jak dopadne návštěva Pacovských u babičky ve Vtelně, když ta přece jezdí každé Velikonoce k Maruně do Rybné.		
37.	Sbohem, Káhiro!	14.4.2010
Marcelka má nového koníčka, břišní tance, a zlákala na ně i Ivu a Sašu. Tomáš z toho nemá zrovna radost, nelíbí se mu, že se Iva někde nakrucuje polonahá. Ještě víc začne vyvádět, když Iva přijde s úžasnou novinou – mají tančit před katarským princem! Ozzákovi leze na nervy, když Marcelka trénuje tanec v krámu. Jednou to ale zkusí taky a objeví, že na něj mají břišní tance zvláštní účinek, díky kterému hodně ušetří za pití. Možná si bude moci našetřit na svého vytouženého velblouda! Simona postupně vybavuje novou hospodu. Je ale otázka, co si počne s lamou, která se k ní omylem dostala.		
38.	Bejk	21.4.2010
Marek Vašut poprosí Tomáše o pomoc – potřebuje na víkend ohlídat synka. Je mu devět, říká si Bejk a táta jej vychovává jako skutečného tvrďáka. Bohužel Vašut, když vyprávěl Bejkovi o strýci Tomášovi, trochu nadsazoval. Je potřeba úsilí celé rodiny, aby Bejk nepřišel na to, že drsný "Bourák Tom" je ve skutečnosti nevýbojný milovník kakaa a semlbáby. Saša nechápe, co se s panem Pacovským děje, a navíc vymýšlí, co dát mámě k svátku – srdce vyřezané z brambory asi nebude to pravé. Jediný Ozzák si mumraje kolem nevšímá a chystá se na turnaj ve svém oblíbeném sportu - ježelkách.		
39.	Křik kormorána	16.6.2010
Tomáš se jako každý rok chystá o prázdninách odvést rodinu do Chorvatska. Iva je z toho jako každý rok nešťastná, protože otec tráví dovolenou tím, že žehlí Ozzákovy maléry		

nebo ji hlídá. A letos to bude ještě horší, Ozzák se s Tomášem pohádal a nepojede. To, že Ozzák zůstává doma, vytočilo z neznámého důvodu i Simonu.
Ta trávívá dovolenou - samozřejmě bez dětí, jinak by to nebyla dovolená - v penzionu U dvou fíkusů (italská kuchyně a pod oknem křičí kormorán). Saša a Lexa se připravují na to, že až máma odjede, musí vykonávat její povinnosti – Saša vaří domovním skřítkům a Lexa plaší netopýry sající lidskou krev.

Zdroj: http://comeback.nova.cz/rubrika/epizody k 7. 12. 2010