

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

Diplomová práce

2022

Bc. Ester Čermáková

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

**Truchlení jako interakce:
Odras reality v seriálu After Life**

Diplomová práce

Autor práce: Bc. Ester Čermáková

Studijní program: Sociologie

Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Jan Balon, PhD.

Rok obhajoby: 2022

Prohlášení

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

V Praze dne 2. 5. 2022

Ester Čermáková

Bibliografický záznam

ČERMÁKOVÁ, Ester. *Truchlení jako interakce: Odraz reality v seriálu After Life*. Praha, 2017. 63 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociálních studií, Katedra sociologie. Vedoucí diplomové práce PhDr. Mgr. Jan Balon, PhD.

Rozsah práce: 111 940 znaků včetně mezer

Abstrakt

Diplomová práce „Truchlení jako interakce: Odras reality v seriálu After Life “ se věnuje prožívání ztráty blízké osoby ve společnosti v kontextu uměleckého díla, které v tomto případě představuje seriál After Life, jenž napsal a režíroval Ricky Gervais. Tato práce vychází z propojení dvou dimenzí, které představují směr symbolického interakcionismu a teorie ztráty založené na reálných výzkumech ve společnosti. Cílem této práce je prostřednictvím vybraných scén a obsažených interakcí interpretovat prožívání ztráty hlavní postavy s odkazem na jejich realističnost, a následně diskutovat možnosti identifikace diváka s protagonistou. S využitím přístupu symbolického interakcionismu, konkrétně teorie Georga Herberta Meada a jeho díla Mysl, já a společnost jsou zde interpretovány stěžejní interakce, které jsou následně diskutovány v mezích výzkumných otázek v kontextu studií mapujících procesy truchlení ve společnosti, převážně se jedná o práci Vereny Kast Truchlení: Fáze a šance psychického procesu.

Abstract

The aim of this diploma thesis “Mourning as interaction: Reflection of Reality in the Series After Life” is to focus on process of mourning in society in context with work of art, in this case represented by series After Life written and directed by Ricky Gervais. The thesis is based on connection of two dimensions such as symbolic interactionism and theory of the grief process within studies in society. Furthermore, there is the objective due to relevant scenes and its interactions demonstrate process of grief in context with reality and discuss possible identification with the main character. Referring to symbolic interactionism, specifically George Herbert Mead’s theory involving his work Mind, Self and Society, there are interpreted interactions that are discussed with studies focusing on mourning in society such as Verena Kast’s Mourning: Phases and Chances of the Psychological Process.

Klíčová slova

Truchlení, symbolický interakcionismus, interakce, realita, identifikace, AfterLife, George Herbert Mead, Vera Kast

Keywords

Mourning, symbolic interactionism, interaction, reality, identification, AfterLife, George Herbert Mead, Vera Kast

Title/název práce

Truchlení jako interakce: Odraz reality v seriálu After Life

Mourning as interaction: Reflection of Reality in the series After Life

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především PhDr. Mgr. Janu Balonovi, Ph.D. za odborný dohled a vedení mé diplomové práce. Dále bych chtěla poděkovat doc. Mgr. Jakubovi Grygarovi, Ph.D. a doc. Mgr. Martinu Hájkovi, Ph.D. za cenné rady během Diplomového semináře.

OBSAH

Úvod	2
1. Cíle práce.....	6
1.1. Výzkumné otázky	6
2. Seriál After Life a jeho přesah.....	6
3. Představená žánru černá komedie v kontextu sociologické perspektivy	7
3.1. Cynismus a jeho dvojí funkce v seriálu After Life.....	8
4. Identifikace diváka s postavou optikou mediální teorie	9
5. Teoretická a metodologická východiska symbolického interakcionismu	10
5.1. Herbert Blumer	10
5.2. George Herbert Mead	12
5.2.1. Seriál After Life optikou Georga Herberta Meada.....	13
5.3. Erwing Goffman	15
5.3.1. Seriál After Life optikou Erwinga Goffmana.....	16
5.4. Diskuze za hranicí symbolického interakcionismu	17
6. Seriál optikou prožívání ztráty a truchlení	19
6.1. Fenomén vdovství	19
6.2. Truchlení: Fáze a šance psychického procesu.....	21
7. Interpretace vybraných scén a interpretací	23
7.1. Typy interakcí.....	23
7.1.1. Vypořádávání se s rolí vdovce	24
7.1.2. Odmítání role vdovce	26
7.1.3. Přijímání role vdovce	31
7.1.4. Nahrazení role vdovce	34
7.2. Identifikace s hlavní postavou v kontextu teorie ztráty, truchlení.....	40
8. Shrnutí, odpovědi na výzkumné otázky	46
8.1. Je seriál realistický interakčně?	46
8.2. Jak odpovídají interakce v seriálu prožívání ztráty ve společnosti?.....	47
8.3. Co diváka vede k identifikaci s hlavní postavou?	48
Závěr.....	51
Použitá literatura.....	53

Úvod

Umělecká díla nám mohou poskytovat pohled na společnost a zároveň její jedinečný odraz, který pochází z jejího vnímání samotným umělcem. Dílo nám tak představuje vztah jedince ke společnosti, jak pojmá její jednotlivé složky, kterými mohou kupříkladu být, jak zmiňuje Löwenthal, pojetí práce, lásky, přátelství či přírody (Löwenthal 1963). I umělecká díla, jež jsou pojímána fiktivně, jisté prvky realističnosti zajisté zobrazují. Lidé často vyhledávají různá umění, která jim přináší ojedinělý požitek, který vzniká na základě jejich vlastní unikátní zkušenosti a aspekty, které si v daném díle osvojí tak nabývají na realističnosti. Pokud se zaměříme konkrétně na filmová ztvárnění, můžeme tak navíc sledovat realistické situace, v rámci kterých nemají zkoumaní protagonisté šanci do určité míry, jež definují tvůrci, cokoli skrývat. Dávají nám nahlédnout nejen do různých rovin života postav, ale poskytují také pohled na to, jakým způsobem autor jednotlivé role využívá, aby vyvolal konkrétní dojem v divákovi, předal mu kýžené emoce a zanechal v něm zážitek či dokonce vedl k reflexi vlastního vnímání společnosti a reality.

V některých uměleckých dílech tak můžeme nalézt odraz společnosti, ve které daný umělec žil či stále žije. Domnívám se, že je tedy důležité zaobírat se analýzou uměleckých děl nejen v kontextu uměleckých kritiků, historiků, nýbrž i skrze sociologickou perspektivu, jelikož umění v mnoha ohledech včetně toho společenského odráží dobu, v níž bylo vytvořeno. „*Umělec zobrazuje to, co je reálnější než realita sama.*“ (Baumann 1967, str. 82) Umělec nám tak na základě své výstavby uměleckého díla přináší jeho jedinečné pojetí společnosti včetně problémů a postav, které se v ní objevují. Zobrazuje tak dokonce i jeho osobitý vztah ke konkrétní společnosti a dalším aspektům, které jsou v ní přítomny. Takovýto umělecký počín předkládá Ricky Gervais v syrově pojatém seriálu *After Life*. Žánrově seriál osciluje mezi černou komedií a dramatem. Divák je seznamován s životem padesátníka Tonyho, ústřední postavou celého příběhu. Bez jakýchkoliv eufemismů či příkras vypráví příběh Tonyho, který se snaží vyrovnat s životní tragédií, jež představuje smrt jeho ženy. Seriál poskytuje vhled do různých rovin života hlavní postavy. Příběh je zasazen do současné doby, tudíž zde můžeme nalézt Gervaisovy ať už přímé, či nepřímé odkazy, situace symbolizující aktuální společenská témata. Ve vztahu k aktuálním a často kontroverzním společenským tématům, můžeme povětšinou sledovat i autorův postoj.

„Nemůžeš chodit po světě a být na všechny hrubý ... právě, že můžeš, to je ta krása. Být milý a ohleduplný, pečlivý, čestný, to není žádná přednost. Je to spíše nevýhoda...“ (Gervais, 2019) Jak naznačuje i výše uvedený výňatek, prostřednictvím seriálu pozorujeme, jak Tony bez náznaku jakékoliv emoce uráží své okolí, které se mu snaží být v jeho tíživé situaci nápomocné. Protagonista také tíhne k alkoholismu, užívá drogy, pokusí se o sebevraždu a dokonce napomůže k sebevraždě další ze zúčastněných postav. V určité chvíli se dostává až na samotný okraj společnosti. Jeho chování boří hranice snad všech společenských norem a svým cynickým chováním obtěžuje celé své okolí, zpřetrhává své společenské vazby a dalo by se říci, že se víceméně snaží odstříhnout od společnosti. (Gervais 2019) *„Proč jsi tak sarkastický?“.. „Protože pak nemám potřebu střílet lidi na ulici, a pak obrátit zbraň proti sobě.“* (Gervais 2019) Jak je tedy například možné, že je Tony divákem vnímán jako postava vzbuzující sympatie nebo alespoň porozumění, přesto že je vykreslen jakožto asociální a nesnesitelný jedinec balancující na hranici zákona a se smutkem vyrovnávající se dosti svérázným způsobem?

Pouhé sledování jeho konkrétních interakcí s dalšími protagonisty nám odpověď na tuto otázku pravděpodobně nenastíní. V běžném životě také nejsme schopni odvodit jasný původ či záměr jednání jedinců z pouhého sledování interakcí v konkrétní situaci. Jak tedy Gervais ze sociologického hlediska pracuje s postavami a jejich interakcemi, aby v divákovi vyvolal kýžený dojem, který zřejmě zaujal i psychology a terapeuty, kteří často seriál doporučují jakožto jednu z pomůcek k vyrovnávání se se ztrátou. Zac Rhodenizer z Lethbridge Institutu například zmiňuje, že tento seriál svým klientům doporučuje, jelikož stručně řečeno představuje nelehká témata vyskytující se běžně v lidských životech a může tak být nápomocný v nalezení nové smysluplnosti života. (Rhodenizer 2020) Dojmy diváků predestinuje i samotný tvůrce seriálu Ricky Gervais, který zmiňuje, že mnoho reakcí fanoušků seriálu zahrnuje jejich osobní příběhy korespondující s příběhem hlavní postavy seriálu a zároveň ti, co se nacházejí v podobné situaci jako hlavní postava, poukazují na určitou pomoc seriálu při jejich prožívání ztráty. (Gervais 2020)

Je tedy zapotřebí aplikovat vhodnou sociologickou teorii, která nám napomůže seriál a interakce v něm co nejdetailněji analyzovat, abychom mohli zodpovědět výše uvedené otázky. Takový přístup, který se naskytuje k hlubšímu vysvětlení interakcí, je symbolický interakcionismus, jenž vychází z podmíněného vzájemného jednání mezi členy společnosti. (Vláčil 1975) Nejprve se tedy v rámci teoretické části zaměřím na aspekty filmového díla, které jsou jeho součástí z povahy žánru a mohou tak mít vliv na interakce mezi postavami a ovlivnit tak celkové vnímání vyobrazované problematiky. V souvislosti s tím považuji za důležité alespoň nastínit, jak vnímá divákovu identifikaci s fiktivní postavou teorie médií. Dále se budu zabírat tím, jaká konkrétní teorie patřící do směru symbolického interakcionismu, je pro analýzu interakcí a prozrazení jejich realističnosti vhodná. Konkrétně se zaměřím na Georga Herberta Meada a Ervinga Goffmana, kteří spadají do tohoto myšlenkového proudu a jejich pohledy se překrývají v kontextu interakce člověka a jeho subjektivního vnímání, kdy se Goffman zabývá spíše až konkrétními reakcemi v důsledku působení určitého jevu. (Goffman 1959). Mead pohlíží na naše interakce na základě internalizovaných vzorců jednání, které jsou součástí našeho stále modelujícího se já. (Mead 1939). Samozřejmě bude i zaměřením se na text Herberta Blumera, který je považován za autora symbolického interakcionismu a poskytne tak hlubší propojení z výše uvedenými autory. Sociologickou relevancí probíraného tématu spatřuji v kontextu toho, že umělecká díla, jak jsem již naznačila výše, často vykreslují odraz nejrůznějších témat společnosti a poskytují tak náhled na společnost, a tím také mohou ovlivňovat vnímání společnosti. V kontextu této práce je však relevance určena i na základě shody výše uvedených odborníků, kteří potvrzují vliv seriálu na společnost a její vnímání. Symbolický interakcionismus nám tak může napomoci dostat se pod povrch zdánlivě výstižných interakcí.

Jak jsem již naznačila, prostřednictvím interpretace vybraných interakcí tak budu chtít poukázat na určitou realističnost interakcí v seriálu. Považuji za důležité zmínit, že ve výběru a interpretaci interakcí bude zajisté vysoce obsažená subjektivnost a mé individuální vnímání zkoumané problematiky. Aby však bylo možné dále zjistit, jak se divák s postavou dokáže identifikovat, bude mým cílem identifikované interakce vztáhnout ke studiím zabývajícím se reálnou společností a jejím prožíváním ztráty. Bude se jednat o studii Vereny Kast, která ve své knize Truchlení: Fáze a šance psychického procesu mapuje jednotlivé procesy, které vyrovnávání se se ztrátou představují. Dalším spíše

dokreslujícím textem této problematiky bude text Vdovství od Naděždy Špaténkové, který poskytuje náhled na určité aspekty, které se u vdovců ve společnosti projevují.

1. Cíle práce

Cílem mé diplomové práce je vysvětlit, jak se v seriálu odráží realita prožívání smutku ve společnosti. Tedy identifikovat a popsat konkrétní interakce, které představím v kontextu teorie symbolického interakcionismu, konkrétněji bude mým zájmem zaměřit se na Georga Herberta Meada a Ervinga Goffmana. Mou snahou tak bude prostřednictvím takovéto sociologické teorie vysvětlit, jak Ricky Gervais pracuje v interakcích se zúčastněnými postavami, zejména pak s protagonistou. Tedy jinými slovy na základě takového vysvětlení bude možné ukázat, jak seriál odráží reálné interakce objevující se ve společnosti. Dále je mým cílem poukázat na realističnost seriálu Rickyho Gervaise nejen v kontextu interakcí, nýbrž v souvislosti s reálným prožíváním ztráty blízkého člověka, které ve svém díle mapuje například Verena Kast. Na základě výše zmíněného bych poté chtěla vysvětlit, jak se může divák identifikovat s hlavní postavou v kontextu těchto přístupů dokazujících realističnost situací prezentovaných v seriálu.

1.1 Výzkumné otázky:

1. Je seriál realistický interakčně?
2. Jak odpovídají interakce v seriálu prožívání ztráty ve společnosti?
3. Co diváka vede k identifikaci s hlavní postavou?

Mé bádání a hledání odpovědí na výše uvedené otázky bude založeno, jak jsem již v úvodní část předslala, na dvou odlišných dimenzích, jež v tomto případě dle mého názoru na sebe navazují a vzájemně se rozvíjejí. Těmito přístupy jsou symbolický interakcionismus a teorie ztráty. Detailněji se na představení a vysvětlení těchto dvou dimenzí zaměřím v kapitolách níže.

2. Seriál After Life a jeho přesah

Cílem této kapitoly je nastínit přesah, kterým dílo Rickyho Gervaise zajisté disponuje a stává se tak relevantním podnětem ke studiu. Na základě určitých recenzí, které ve vztahu k seriálu vznikají, můžeme sledovat i jisté pochopení směřující od diváků, kteří se ocitli v podobné situaci jako hlavní postava. Samotný Gervais v jednom z rozhovorů uvedl, že dostává dopisy, v nichž se mu lidé svěřují, že jim tento seriál pomáhá vyrovnat se se ztrátou

blízké osoby: „Například mi lidé říkají: Před třemi týdny jsem ztratil bratra a měl jsem tak pochyby, zda mám tento seriál sledovat, ale bylo to výborné, opravdu mi to pomohla, moc děkuji.“ (Gervais, 2020)

Nejedná se však pouze jen o recenze či Gervaisem zprostředkované výpovědi fanoušků, nýbrž se k tomuto seriálu vyjadřují i sami psychologové či terapeuti. Například zmíněný Zac Rhodenizer z Lethbridge Institutu zmiňuje, že Gervaisův seriál je pro mnoho lidí spouštěčem uvědomění si smrtelnosti, smutku, truchlení, závislosti a dalších nelehkých témat objevujících se v lidských životech. Avšak i přesto nám seriál ukazuje, že navzdory těmto traumatickým situacím může jít život smysluplně dál. (Rhodenizer 2020)

„Někdy si připadám špatně, že klientovi po běžném sezení dám přečíst nějakou knihu nebo například zhlédnout film či video, které by mohly vynahradit nedostatek mé přítomnosti a vzhledu do problémů klienta. Avšak se seriálem *After Life* je to jiné, v tomto případě mám problém jej svým klientům spíše nedoporučit.“ (Rhodenizer 2020)

Na základě těchto zmínek i ze strany odborníků usuzuji, že seriál, i přesto, že se jedná o černou komedii, disponuje přesahem, v rámci něhož se divák dokáže identifikovat s postavou nejen tak, jak je běžně v mediálním prostředí chápáno, ale pravděpodobně může sloužit i jako prostředek, který divákovi, jenž se ocitá v podobné situaci jako hlavní postava, napomůže s vyrovnáváním se s jeho vlastním traumatem.

3. Představení žánru černá komedie v kontextu sociologické perspektivy

Abychom mohli zkoumat umělecké dílo, speciálně to filmové, je zapotřebí zaměřit se i na podstatu jeho žánru, který zajisté ovlivňuje vystavění interakcí a dalších často zkoumaných aspektů. Cílem této kapitoly je tedy stručně vysvětlit žánr černá komedie, do kterého se seriál Rického Gervaise řadí v kontextu sociologického myšlení. Jak ve svém díle zmiňuje McCaffrey, žánr černá komedie, jenž vzkvétal již na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století, nám dokáže poskytnout satirický pohled na společnost, v některých případech se však může jednat o povrchní či nemravné výstřelky postrádající vkus. (McCaffrey 1983) Briandana a Dwityas definují černou komedii jakožto žánr, který: „obsahuje humorné příběhy se sarkastickými a cynickými aspekty, jež povznášejí zapomenuté či méně oblíbené příběhy. Jedná se o kombinaci temné stránky s komediálním

konceptem.“ (Briandana, Dwityas 2016, str. 109)

Tento žánr také bývá často zmiňován v kontextu s pojmem šibeniční humor, na který se zaměřil již Obdrlik. Šibeniční humor popisuje jako sociální produkt, který vzniká jakožto reakce na překerní či nebezpečnou situaci. Obdrlik také zmiňuje, že šibeniční humor je rovněž produktem sociální interakce nesoucí znaky konkrétní skupiny, v rámci které vznikl. Sociální charakter tohoto typu humoru se ukazuje ve změně obsahu či formy v kontextu s určitou skupinou, kde je užíván a zároveň v souvislosti se společenskými událostmi, na které je reakcí. Jedná se tedy o prostředek sociální kontroly, která probíhá prostřednictvím určitého zesměšňování, ironie, invektiv, sarkasmu či cynismu. Autor se domnívá, že tento typ humoru disponuje dvojitým účinkem, a to v pozitivním i negativním směru. Pokud bychom se zaměřili na pozitivní směr, je zde dle Obdrlika přítomný efekt projevující se posilováním morálky lidí, bojujících o individuální ale i národní přežití. Negativní účinek autor popisuje jakožto dezintegrační působení na skupinu, proti které je však šibeniční humor namířen. (Obdrlik 1942)

Jak ve své práci zmiňuje Brassett, ačkoliv britský humor nejčastěji vychází z ironie, často ji mísí s absurditou, sebedegradací a pocitem marnosti. (Brassett 2009) Takové prvky můžeme identifikovat právě v dílech britského tvůrce Rickyho Gervaise, který se ve svých projektech objevuje nejen za, nýbrž také před kamerou. Je znám tím, že ve většině případů má své projekty plně pod svou nejen uměleckou kontrolou, což se projevuje jeho angažováním se v různorodých rolích, jako jsou kupříkladu režisér, producent, herec, scénárista. Sawalisch podotýká, že v případě Rickyho Gervaise dochází k tzv. stírání hranic mezi klasickými dyádami, jako jsou: autor a protagonista či například autor a vypravěč. (Sawalisch 2020)

3.1 Cynismus a jeho dvojí funkce v seriálu After Life

V této části je mým zájmem představit pojetí cynismus, jež zároveň souvisí s výše diskutovaným žánrem, v kontextu společenského vnímání a zároveň vysvětlit, jaký význam má v díle Rickyho Gervaise. Toto vysvětlení považuji za důležité z důvodu lepšího pochopení pojmu v kontextu výše zmíněných problematik, jelikož cynismus se zajisté bude ať už přímo či nepřímo objevovat v části této práce zabývající se interpretací.

Luis E. Nava ve svém díle hovoří o cynismu takto: „*V moderních časech má slovo cynik různé negativní a nepříjemné konotace. Cynická osoba je například někdo, kdo odmítá etické ideály, kdo problematizuje nebo dokonce zavrhuje způsoby chování jako je čestnost a pravdivost a kdo reaguje skepticky a sarkasticky dokonce i v nejnevinnější a dobře míněné lidské konání...*“ (Nava in Flachbartová 2011, str. 527-528)

Cynismus se tedy dle Lui E. Nava projevuje v tom, že člověk nevěří v ideály a v každém lidském jednání shledává pokrytectví, bezohlednost, sobectví, egoismus či nepoctivost. Jak zmiňuje Flachbartová, nevěří v pozitivní lidské záměry na individuální nebo na společenské úrovni. Je důležité zmínit, jak autorka také dále uvádí, že cynismus není pouze psychologickým stavem konkrétního člověka, nýbrž prostupuje napříč všemi vrstvami společenského diskurzu. (Flachbartová 2011) Mazella popisuje tento pojem také jako sociální koncept, který definuje sociální interakce, nikoliv stav vědomí daného jedince. (Mazella 2007)

Pokud se tedy zaměříme na seriál, projevy hlavní postavy cynismem značně oplývají. Cynismus v rámci díla tak vytváří dvojí funkci, jež dle mého názoru zaprvé spočívá ve využití v kontextu žánru (černá komedie) a v druhé řadě je využíván k vyrovnávání se s traumatem. V rámci mé práce a ve spojitosti se seriálem jako cynickou definuji jakožto osobu, jež bez využití jakýchkoliv fasád či eufemismů disponuje realistickým postojem ke skutečnosti, který však interpretuje ve většině případů za hranou morálních zásad a společenských konvencí.

4. Identifikace diváka s postavou optikou mediální teorie

Jelikož se v rámci interpretace budu zabývat identifikací diváka s hlavní postavou, považuji za důležité tuto problematiku představit v kontextu toho, jak ji pojímá teorie médií. Jak zmiňuje Morley, identifikace publika s postavou je stěžejní pro to, aby měl například televizní obsah nějaký účinek. (Morley, 1992). Dle mého názoru je však důležité uvědomit si, jak zmiňuje Zillman, že zkušenosti publika nejsou totožné se zkušenostmi postavy, tudíž identifikace v tomto smyslu představuje to, že zkušenosti publika jsou zpracovány z perspektivy pozorované postavy, a poté uchopeny prostřednictvím určitého vcítění se do příběhu. (Zillman, 1994) Divákovi k tomu také může pomoci narativní linka

příběhu, která mu často poodhaluje více, než má k dispozici samotná postava. V tomto smyslu je tedy identifikace s postavami chápána tak, že divák přejímá perspektivu dané postavy, tedy vžívá se do jejího příběhu. (Cohen, 2001)

V případě Tonyho se na základě této teorie divák jak kognitivně, tak emocionálně dostává do stavu, v němž prožívá jeho příběh. Primárně však nevytváří emoce vůči Tonymu, nýbrž si představuje sám sebe v jeho pozici, a vytváří tak emoce vůči událostem, které se v seriálu objevují, a proto může být schopen pochopit jeho následné jednání. Dle Oatleyho teze, pak tedy divák poznává Tonyho záměr, který můžeme nazvat jako určité vyrovnání se s manželčinou smrtí, chápe jednotlivé události v seriálu, vcítí se do nich, a dokáže mu tak alespoň prominout jeho amorální chování. (Oatley, 1994)

5. Teoretická a metodologická východiska symbolického interakcionismu

Jelikož je jedním z podnětů této práce analýza interakcí, považuji za důležité představit a vysvětlit přístupy několika autorů, kteří jsou významnými představiteli symbolického interakcionismu. Cílem této části je tak představit a diskutovat základní východiska symbolického interakcionismu, a to zejména v koncepcích Herberta Blumera, George Herberta Meada a Erwinga Goffmana. Představím zde jejich pojetí symbolického interakcionismu a metodologické přístupy v kontextu s analýzou seriálu a jejich potenciálem k detailnímu odhalení původu konkrétních interakcí s vedlejšími postavami.

5.1 Herbert Blumer

Herbert Blumer navázal na Geoga Herberta Meada a na základě jeho myšlenek ustanovil konzistentní teorii symbolického interakcionismu včetně metodologických implikací. (Carter, Fuller 2015) Blumer tak přejal Meadovu myšlenku týkající se sociální interakce a jejích prostředků, které dále rozpracovává a konkretizuje. V rámci metodologického zaměření se však Blumer vydává svou cestou a neaplikuje tak sociální behaviorismus jakožto východisko pro vědecké zkoumání. Blumer tak na rozdíl od Meada považuje aktéra za uvědomujícího si své *Self* jakožto objektu a vyskytujícího se v sociálním prostředí. V tomto pojetí tedy aktér oplývá schopností měnit významy či je manipulovat. U Meada je tento vliv odlišný a je založen na individualitě aktéra, kterou reprezentuje tzv.

unique pattern. (Mead 1934) „...takovéto seskupování jednání se děje především tím, že účastníci jednání označují (indikují) jeden druhému, co dělat a střídavě interpretují takováto označení vytvořená druhými, v takových interakcích lidé formují objekty, které konstituují jejich světy.. lidé čelí světu jako organismy mající Self, tedy schopnosti sami pro sebe vytvářet označení...“ (Blumer 1986, str. 49)

Pokud bychom se zjednodušeně zaměřili na teoretická východiska Blumerova symbolického interakcionismu, mohou být, jak sám uvádí, shrnuty do tří premis. Podstatou první premisy je, že lidé jednají ve vztahu k určitým věcem takovým způsobem, který vychází z konkrétních významů, které těmto věcem přisuzují. Takové věci jsou definovány jako materialistické, jedná se i o osoby a kategorie, které se jeví jako abstraktní. Dále se může jednat i o situace vznikající v rámci běžného denního života. V rámci druhé premisy Blumer vysvětluje, jak dochází k tvorbě významů, které lidé věcem přisuzují. Dle Blumera se jedná o proces interakce s dalšími jedinci, prostřednictvím které k vytváření významů dochází. Třetí premisa vysvětluje, jak formování významů prostřednictvím interakce probíhá. Tedy vytváření významu určité věci tkví ze způsobu, jakým jednají další osoby v kontextu dané věci. Dle Blumera tak jednání druhých lidí slouží jakožto určitý druh prostředku k definování dané věci pro daného člověka. (Blumer 1986)

„*Symbolický interakcionismus tedy vidí významy jako sociální produkty, jako výtvořiny, které se formují v určitých činnostech lidí a jejich prostřednictvím při jejich interakci.*“ (Blumer 1986 str. 5) Blumer se domníval, že abychom mohli zkoumat společenský život, je zapotřebí, zaměřit se na individuální úrovni na příspěvky každého, kdo je společenského života účasten. (Shibutani 1988) Pokud bychom obešli významy, které lidé věcem připisují, dle Blumera bychom se dopustili falšování zkoumaného chování.¹ (Blumer 1986)

¹ I přesto, že byl Herbert Blumer poměrně výrazným kritikem Lazarsfeldovy operacionalizace, přichází s pojmy *explorace* a *inspekce*, které se, jak ve svém díle zmiňuje Buriánek, natolik neliší. Signifikantním rozdílem mezi jejich přístupy je Blumerem zásadně odmítaná standardizace. Buriánek zmiňuje: „*Blumerovo pojetí, spojující exploraci a inspekci jakožto protiklad operacionalizace, se v leccems příliš neliší od Lazarsfeldova benevolentního východiska v podobě intuitivní představy pojmu. I ta přece může být formována explorativně cestou mnohorozměrné aspektace jevů každodenního života, a to často i za pomoci kvalitativních přístupů.*“ (Buriánek 1992, str. 53)

Blumerův přístup tedy spočívá v tom, že empirický svět není možné klasifikovat v rámci předem daných kategorií. (Blumer 1986) Nicméně jak zmiňuje Kubátová, je zapotřebí, aby badatel disponoval některými již vytvořenými předpoklady o daném sociálním světě, jímž se plánuje zabývat. Než vstoupíme do empirického světa, musíme mít o něm tedy již určitou představu. (Kubátová 2013)

5.2 George Herbert Mead

George Herbert Mead pojímá člověka jako zvíře, které se odlišuje tím, že je schopné ovládat své reakce na základě racionálního myšlení. Racionalita je v tomto pojetí chápána jako schopnost využívat symboly jakožto reprezentanty významů. (Mead 2017) Mead ve svém díle *Mind, Self and Society* vysvětluje, že každý jedinec přejímá konkrétní vzorce chování od společností, v níž se pohybuje. Důležitá je dle Meada také internalizace gest, jejichž význam je společný pro danou společnost. Avšak Mead podotýká, že symboly užívané v dané společnosti, nemohou být vždy pojímány objektivně, jelikož každý jedinec disponuje tzv. „unique pattern“, jenž představuje jeho vlastní vědomí a zkušenosti, které jedincovo vnímání zkresluje svým vlastním směrem. Mead také definuje sociální skupinu, kterou označuje pojmem zobecněný druhý (generalized other). (Mead 1934) Pokud se zaměřím na skutečnost toho, že přítomná já jsou utvořena odrazem sociálního procesu nebo-li jak Mead přesně dodává reflexí organizovaného vzorce chování, je nutné podotknout, že tato teze nevyklučuje výše zmíněnou osobitost neboli „unique pattern“. Každé konkrétní já tak jedná ze své jedinečné pozice, která vyplývá z odrazu konkrétních sociálních procesů, nichž se dané já účastnilo. „*Stejně jako monáda v leibnizovském vesmíru odráží tento vesmír z jiného hlediska, a tak odráží jinou stránku nebo perspektivu tohoto vesmíru.*“ (Mead 2017, str. 134)

Dle Meada člověk disponuje tzv. *Self* jenž obsahuje složky objektového (*Me*) a subjektové já (*I*). Vysvětluje, že subjektové já nese příděch reprezentující svobodu či iniciativu, zatímco objektové já je odrazem společnosti v našich vlastních postojích. Takto společně dle Meada vytvářejí osobnost, jež vyvstává při konkrétní sociální zkušenosti. (Mead 2017) Lewis zmiňuje, že subjektové já má být dle Meada logickým předpokladem já objektového. (Lewis 1991)

„Subjektové já lze vymezit jako reakci individua na internalizovaná očekávání sociální skupiny, reprezentovaná v individuálním vědomí jako objektové já“ (Madzia 2014, str. 171) Termín, který považuji v kontextu své práce také za důležité zmínit, je reflektivní inteligence, kterou Mead reprezentuje jako nástroj k praktickému jednání. Tento proces, jak interpretuje Madzia, se opírá o významové symboly, jež slouží jako prediktivní stimuly. (Madzia 2014) „Reflektivní inteligence se tedy projevuje orientací chování na budoucnost v podobě idejí a používáním vokálních a významových gest a symbolů.“ (Klapko 2020, str. 67) Jedná se tedy o schopnost propojovat nové symboly s obecnými reakcemi vycházejících z naší zkušenosti. (Mead 2017)

V kontextu komunikace ve společnosti, Mead vysvětluje, že na základě sociofyziologického způsobu si jedinec uvědomuje druhé jedince. Tento fakt je dle Meada stěžejní pro rozvoj sama sebe ale i sociální skupiny, jejímž je členem. Aby tedy mohl jedinec komunikovat s druhými, je zapotřebí, aby se v jeho vědomí konkrétní druhý objevil, ztotožnil se s ním a zároveň také musí dojít sebeuvědomění prostřednictvím druhého jedince. „*Toto zaujímání role druhého, což je výraz, který jsem tak často používal, nemá jen povrchní důležitost. Nejde o něco, co se prostě jen děje jako náhodný výsledek gesta, ale má význam ve svojí spolupracující činnosti.*“ (Mead 2017, str 160) Zaměřím-li se v kontextu této problematiky na Meadovu tezi o přejímání role druhého, můžeme v jeho díle najít zmínku, že se poté na základě tohoto procesu je jedinec schopen navrátit sám k sobě. *Bezprostředním takového zaujímání role je kontrola, kterou je jedinec schopen uplatnit nad svou vlastní reakcí.*“ (Mead 2017, str. 160) Taková sebekontrola, která není pro jedince sebezničující, je odrazem sociálních procesů a je právě tím, co dělá člověka jedinečným ve své podstatě.

5.2.1 Seriál After Life optikou Georga Herberta Meada

Pokud se tedy zaměříme na teorii Meada v souvislosti také s Ch. H. Cooleym (1902) (*looking-glass self*), zjišťujeme, že aniž bychom si to přímo uvědomovali, sami sebe vnímáme prostřednictvím toho, jak nás vnímají ostatní z našeho nejbližšího sociálního okolí. (Slaměník, 2019) Pokud bychom tuto tezi aplikovali na Tonyho případ, můžeme se zamýšlet nad tím, zda se jeho amorální a cynické jednání nezrodilo na základě ztráty nejbližší osoby a zároveň jedné z mála osob, jež ho vnímala přinejmenším pozitivně.

Tony nějakou dobu po manželčině smrti ve svém okolí nedisponuje nikým, jehož vnímání jeho osoby by bylo totožné jako vnímání ze strany Tonyho manželky. „*I'd rather be nowhere with her than somewhere without her.*“ (Gervais, 2019) Jeho obraz o sobě samým by se tak dle této interpretace proměňoval, a tím pádem i jeho chování. Tedy očekávání manželky by se odrážela v jeho jednání, jelikož by je v průběhu jejich soužití přejímal. Jinými slovy, Tony na základě přítomnosti své ženy věděl, jakou roli má hrát, zatímco po její smrti tuto představu ztratil. V tomto případě by mohly být důkazem scény, v nichž Tony sleduje nahrávky s různými instrukcemi, které mu jeho žena před smrtí vytvořila, jelikož v určitých chvílích sledujeme, že po jejich zhlédnutí, se Tony na moment stává pravděpodobně tím, kterým byl, když ještě sdílel život se svou ženou. Je důležité zmínit, že, že tato očekávání, jakými jsou například určitá pravidla a normy, přejal také v rámci společnosti, v níž se i po manželčině smrti stále pohybuje. Mead předpokládá, že přejímání určitých vzorců jednání a formování osobnosti není omezeno pouze na období dětství, nýbrž se jedná o proces trvajícím do konce života dané osoby. (Mead 2017)

Mead, jak jsem již zmínila výše, také hovoří o tzv. „unique pattern“, kterým dle něj disponuje každý jedinec. Jedná se o subjektivní přístup k vnímání světa, které tkví v jedincově individuálním postavení, jenž determinuje osobitou perspektivu, skrze kterou si utváří významy. (Mead 1934) V rámci druhé etapy nicméně dochází k tomu, že Tonyho interpretace jednotlivých aspektů je jiná, a tím pádem se liší i jeho reakce. Mead však předpokládá, že tato interpretace pramení z vlivu společnosti, ve které se daná osoba pohybuje. Domnívám se, že tuto tezi situace v seriálu vyvrací, jelikož Tonyho chování (reakce) se po smrti jeho ženy téměř vůbec neshoduje s tím, jak si prožívání této situace interpretuje společnost, ve které se nachází. Tony se tak vlastně ve druhé etapě tedy téměř neřídí tím, co by se dle Meada měl naučit skrze socializaci. V určitých ohledech tak Tony nenaplnuje podstatu toho, co Mead nazývá zobecněný druhý.

Pokud se tedy zaměříme na cíl, jehož chceme prostřednictvím tohoto přístupu dosáhnout, nabízí nám (divákovi) pouze pohled na samotnou stále modelující se osobnost hlavního představitele, jejíž podstata by měla být v různých prostředích stále stejná. Jeho chování bychom tak měli vysvětlit jako odraz interakcí konkrétní společnosti, ve které se pohybuje, jak je zmíněno v níže uvedeném výňatku.

„Struktura, na níž je postaveno já, je tedy tato reakce, která je společná všem, protože aby byl člověk nějaké já, musí být členem nějakého společenství.“ (Mead, 2017, str. 92)

Prostřednictvím Meadovy teorie tak stále nahlížíme na protagonistu jakožto osobu, jež ve společnosti využívá, či nevyužívá přejaté vzorce chování, jelikož sociální role v rámci tohoto přístupu slouží jakožto nástroj k socializaci, formování osobnosti. Divák může Tonyho vnímat jako postavu vzbuzující alespoň porozumění, i přesto, že se jeho chování dle Meadovy teorie odlišuje od reakce, kterou společnost předpokládá nebo ji považuje za adekvátní, a boří tak její morální limity. (Mead 2017)

5.3 Erwing Goffman

Goffman ve svém díle Všichni hrajeme divadlo hovoří o každodenním životě včetně jeho interakcí jako v dramatických projevech. Sociální život přirovnává k divadlu a aplikuje tak teatrologické názvosloví k jeho vysvětlení. „*Snažím se sledovat, jak člověk v obvyklých pracovních situacích prezentuje sám sebe a svou činnost před ostatními, jak řídí a kontroluje dojem, jenž si o něm okolí vytvoří, a vše, co může být součástí jeho představení.*“ (Goffman 1959, str. 7)

Důležitým pojmem, který Goffman uvádí a vysvětluje je tzv. management dojmů, jehož podstata spočívá v záměrném ovlivnění dojmů druhých osob, slovy Goffmana publika. Ten, kdo tedy dle Goffmana ovlivňuje dojmy publika, se nachází na scéně či předním regionu. Využívá tzv. fasádu, která může dle Goffmana představovat například věk, oblečení či rasu. „*Společenská fasáda se institucionalizuje do podoby abstraktního stereotypního očekávání*“ (Goffman 1999, str. 40). Erwing Goffman využívá tedy názvy z divadelní terminologie jako je také například zákulisí neboli zadní region. Jedná se o prostředí, které je skryto publiku. Člověk zde odkládá masky a stává se tak přirozeným ve své podstatě. (Goffman 1959)

Rozdíl mezi scénou a zákulisím je srozumitelně demonstrován v níže uvedeném výňatku. V tomto případě sledujeme, že kuchyně pro servírky představuje zákulisí, v němž odkládají své masky a přestávají pracovat s dojmy publika. Zatímco mezi zákazníky dané restauraci, tedy na scéně volí takovou práci s dojmy, která koresponduje s představou daného publika.

„Vrazily do kuchyně, jako kdyby přicházely z jeviště do portálu, s podnosy vysoko nad hlavou a výrazem povýšenosti stále ještě na tváři; na chvíli se uvolnily při zmatku nakládání nových jídel a opět odpluly s výrazy připravenými na další výstup... téměř jsme poslouchali, zda neuslyšíme potlesk nám neviditelného obecnstva.“ (Dickens 1953, str. 13) Jak zmiňuje Klapko, dle Goffmana je inscenace prostřednictvím sociálních rolí jádrem sociální reality, která je skutečná, avšak pro každého jiná. (Klapko 2020) Konvencemi Goffman označuje například práci, která je předstíraná či například dokonce předstíranou nečinnost. (Goffman 1959)

5.3.1 Seriál After Life optikou Erwinga Goffmana

I přesto, že Goffman na Georga H. Meada navazuje, spatřuji velkou rozdílnost v jejich pojetí. Domnívám se, že Goffmanův přístup je k analýze seriálu méně vhodný, jelikož jeho pohled na člověka interagujícího ve společnosti představuje mnoho rozličných já, které vyplývají z povahy obecnstva a přirozeně pak z role daného člověka. Zatímco Mead pohlíží na člověka jako na stále modelujícího, jenž interaguje na základě svých zkušeností přejatých v rámci hry a samozřejmostí je zahrnutí určité osobitosti. Tedy dle Meada je daná osoba v různých interakcích stále sama sebou, ačkoliv využívá reflektivní inteligenci a v různých poměrech uplatňuje své objektové (*Me*) a subjektové já (*I*). Dle Goffmana však účinkující předvídá reakce obecnstva. Zaměřuje se na to, co říká a jak to říká. (Klapko 2020) Ostatní tyto úrovně komunikace srovnávají s cílem ověřit věrohodnost toho, co účinkující říká na základě toho, jak to říká, tedy na základě nezáměrné komunikace. (Goffman 1999) „*Když se jednotlivec ocitne v přítomnosti ostatních, vědomě i bezděčně předkládá definici situace, jejíž důležitou součástí je jeho pojetí sebe samého*“ (Goffman, 1999, str. 275)

Domnívám se, že Meadův přístup je tedy pro analýzu interakcí vhodnější, jelikož jak jsem již zmínila výše, Mead svůj přístup zakládá na stále modelující osobnosti, která přejímá vzorce chování na základě přejímání rolí v rámci fáze hry, a poté je využívá k interakci. Interakce tak v tomto ohledu můžeme analyzovat komplexněji a hlouběji, tedy pravděpodobně bychom se mohli zaměřit na jejich původ, nežli v případě využití pojetí Goffmana. V Goffmanově pojetí bychom zejména rozlišovali role, které zrovna v konkrétních interakcích využívá. Respektive bychom se analyzovali Tonyho konkrétní

reakce na podněty, které by pro něj byly již nějakým způsobem již definované.

5.4 Diskuze za hranicí symbolického interakcionismu

V této části představím další pohledy v rámci symbolického interakcionismu a etnometodologie, které souvisí s problematikou objevující se v seriálu. Jak jsem již v práci naznačovala a také vysvětluje Thoits, symbolický interakcionismus pojmá sociální devaluaci automaticky jako producenta sebe devaluace. (Thoits 2011) Toto je zmiňováno na základě teze týkající se přejímání rolí druhých, kterou předdeslal již Mead či Cooley. (Cooley 1902; Mead 1934) K tomuto také Goffman dodává souvislost se vznikem stereotypů, které člověk přejímá již v dětství, a poté jejich přítomnost posiluje v interakci s médii, v nichž vystupují karikatury často symbolizující určité stereotypy. (Goffman 1963) Toto zmiňuji v kontextu vnímání vdovectví hlavní postavy v seriálu. V průběhu seriálu sledujeme protagonistu v interakcích s dalšími postavami, které ho vnímají a reagují na něj v kontextu s nálepkou vdovce, avšak on často toto nepřijímá a narušuje tak určitý sociální řád.

Tyto ve většině případů Tonymu blízké postavy mu tak přisuzují roli vdovce, který se navíc pokusil o sebevraždu, a následně tak vůči této roli přizpůsobují své jednání. To činí takovým způsobem, který odkoukali ve svém okolí a považují jej za adekvátní, aniž by o něm možná sami uvažovali. „*Je nezbytnou podmínkou lidského života, sdílení jediného normativního očekávání všemi zúčastněnými*“ (Goffman 1963, str. 27) Můžeme zde samozřejmě nalézt souvislost s teorií labelingu, tou se zde nebudu hlouběji zabírat, avšak zmíním, že nálepkování, jak vysvětluje Thoits nejen že v jedinci vytváří pocit jinakosti ale také snižuje jeho sebevědomí, a interakce ve společnosti se tak stávají napjaté a zvyšují tak sociální izolaci jedinců a zároveň posilují jejich demoralizaci. (Thoits 2011) U hlavní postavy také nalézáme aspekty demotivace kontaktu se společností a její demoralizace, jak vysvětlím v kapitolách zabývajících se interpretací interakcí, je více než patrná.

Pokud se na chvíli odchýlím k etnometodologii, Harold Garfinkel zmiňuje, že z hlediska sociologické teorie je mravní řád sestaven z pravidel, která jsou založena na každodenním životě, jenž právě přirozeně zahrnuje určitá pravidla řízených činností. (Garfinkel 1964) *Pro Kanta byl morální řád „uvnitř“ úžasnou záhadou; pro sociology je morální řád „vnější“ technickou záhadou.* (Garfinkel 1964, str. 225) V souvislosti s tím Goffman zase zdůrazňuje

pravidla hry, prostřednictvím kterých jakožto aktéři určujeme společenské významy. Tedy zmiňuje, že aktéři tak vytvářejí své já ve vztahu ke společenským konvencím. Zatímco Garfinkel se domnívá, že mezi hrou a každodenním reálným životem je velký rozdíl, který spočívá například v tom, že v rámci hry jsou tak upozadovány vlastní myšlenky o světě. (Garfinkel in Maynar 1991) Jak ve své práci zmiňuje Ogien, Garfinkel byl také kritikem Meadova přístupu a jeho díla *Mysl, já a společnost*. Jednalo se zejména o námitky v ohledu *Self*, kdy Mead dle Garfinkela až přespříliš vyzdvihuje jeho esencialistické pojetí, což mu sám adresoval v rámci svého rukopisu z roku 1948. Také kritizuje Meadovu koncepci o přejímání role druhého, dokonce také považuje za sporné jeho připouštění individuální motivace jako vysvětlení jednání.

Avšak i přes tyto zmíněné výtky sám Garfinkel uznává příbuznost obou přístupů. „*Oba sdílejí tři analytické principy: přednost praxe; sekvenční a reflexivní povaha dočasnosti; analytický význam plného zohlednění vnitřního vztahu mezi objektem a zdroji.*“ (Ogien 2013) Prostřednictvím tzv. „breaching experiments“ Garfinkel (1967) a jeho studenti sledovali reakce na narušování společenského řádu, norem. Gregory podotýká, že tato výzkumná metoda bývá spojena s úzkostí toho, kdo tento experiment provádí, často se jedná o studenty, jelikož jejich snahou je během tohoto procesu propojit jejich domnělé já s danou situací. Tím se poté stávají úzkostlivými, až jak Gregory přímo uvádí trapnými. Gregory také argumentuje, že daná sociální situace má na kognitivní aparát jedince vliv, aniž by si to sám uvědomoval. (Gregory 1982)

V souvislosti s „breaching experiments“ jeden z jeho studentů Michael Lynch ve svém díle popisuje příhodu, jež se neplánovaně stala na jedné z jeho přednášek, kdy Garfinkel jednomu ze svých kolegů v průběhu přednášky ukázal skrytý diktafon s tím, že si přednášku nahrává. Jeho kolega reagoval rozhořčeně a dosti překvapeně. Garfinkela zaujalo, že jeho kolega reagoval, jakoby porušil určitou dohodu, která však nikdy nebyla stanovena. „*Možná by to mohlo být považováno za demonstraci křehkosti „důvěry“ – pozastavení neurčitých možností nedůvěry – která udržuje normální společenský řád bez jednoznačných pravidel.*“ (Lynch 2012, str. 164)

Takovéto příhody můžeme sledovat i v rámci seriálu, aniž bychom je sami iniciovali. Je tedy zajímavé, jakým způsobem je společenský řád nastaven, aniž by jeho zákonitosti byly nějak vyřčeny či nějakým způsobem deklarovány. Jeho zákonitosti jsou tak procesem socializace, zkušeností přejímány vědomě či nevědomě od druhých. Mnoho těchto zkušeností v souvislosti

se společenským řádem si však, troufám si říci, nepřejímáme na vědomé úrovni. Tyto aspekty se pak mohou objevovat i v rámci uměleckých děl jako něco tak přirozeného či daného ve své podstatě, že se nad tím divák či jiný obdivovatel umění ani nezamyslí.

6. Seriál optikou prožívání ztráty a truchlení

Na základě kapitoly zabývající se teorií identifikace, zjišťujeme, že tato teorie poskytuje vysvětlení, jak se divák s postavou v uměleckém díle dokáže ztotožnit pouze v kontextu problematiky médií a dále výše zmíněná možnost využití přístupu symbolického interakcionismu poskytuje určitou relevanci interakcím vztažených k reálné společnosti. Avšak dle mého názoru je důležité, zaměřit se i na problematiku i z pozice teorie ztráty a jejích procesů, aspektů, které se v seriálu v souladu s tématem objevují. Považuji tedy za důležité, zaobírat se hlouběji tím, co hlavní postava Gervaisova seriálu prožívá v kontextu psychologických aspektů a jak se odráží realita tohoto prožívání v odborné literatuře zabývající se reálnou společností.

V této části tedy bude mou snahou představit výsledky odborných studií, které mapují prožívání smutku ve společnosti. V rámci interpretace interakcí, poté bude mou snahou prostřednictvím této problematiky posílit realističnost seriálu, která napomáhá možné identifikaci diváka s hlavní postavou. Tento přístup nám tak napomůže porozumět procesům, kterými většina lidí, jež postihla podobná událost, prochází a zároveň pozorovat, jak může umělecké dílo odrážet jejich realitu. V kontextu s vybraným přístupem symbolického interakcionismu tak může tento přístup sloužit jakožto rozšiřující a v mnoha ohledech navazující aspekt.

6.1 Fenomén vdovství (Naděžda Špaténková)

Text Fenomén vdovství od Naděždy Špaténkové se primárně zaobírá ovdověním v seniorském věku, nicméně stěžejním v rámci tohoto textu považuji definování aspektů ztráty, které využívá dle Mitchela a Andersena k aplikaci na problematiku seniorů. (Špaténková, 2005) Identifikovanými aspekty ztráty jsou *Materiální ztráty*, *Intrapsychické ztráty*, *Funkcionální ztráty*, *Systémové ztráty*, *Rolové ztráty*, *Vztahové ztráty*. (Mitchel, Anderson in Taročková, 1995) Na základě interpretace Špaténkové, hlavní postava seriálu *After Life* neztratila pouze manželku, ale také zvyky a rituály, které si společně vytvořili, dále také společné plány,

očekávání do budoucna či touhy. Dle Špaténkové se může dále jednat o ztrátu jistých výhod, které vyplývají z života v páru, jako je *pocit bezpečí, pocit vzájemné podpory, pocit sounáležitosti a podpory*, tedy téměř vše, co z rolí manželů může vyplývat. Dokonce se může jednat o ztrátu životního standardu, finančního zabezpečení, narušení či o úplné zprerhání sociálních vazeb se svým sociálním okolím. Autorka také zmiňuje jako možnou ztrátu přesvědčení v řád a bezpečnost světa kolem sebe. (Špaténková, 2005)

Pokud se zaměřím na šest výše uvedených aspektů ztrát, v případě *Materiální ztráty* se může jednat nejen o již zmíněné finanční problémy, ale také například o ztrátu důvěrně známého prostředí (pocit domova) a v souvislosti s tím ztrátu bezpečí. Jak zmiňuje Špaténková, existují také ztráty, které nemusí být tak zjevné, uvědomované, ale ve většině případů jsou prožívané, což tedy můžeme sledovat i v případě Tonyho, kdy jednoduše řečeno ztrácí naději v “lepší“ život, budoucnost a jeho chování se tak stává až sebedestruktivním. Například se hlavní postava v jednom okamžiku rozhodne vyzkoušet drogy a téměř během celého seriálu tíhne k alkoholismu. Takové ztráty jsou dle Špaténkové označovány za *Intrapsychické (vnitřní)*. Třetím aspektem jsou *Funkcionální ztráty*, které jsou popisovány jako ztráty funkcí těla. Ačkoliv je truchlení běžně chápáno v souvislosti s náladou, myšlením či chováním dané osoby, projevuje se i na fyzické úrovni. Takovým aspektem mohou být nejen nemoci, ale i určitá neobratnost, kdy je člověk náchylnější k úrazům či poruchou kognitivních funkcí. V případě *Systémové ztráty* se jedná o narušení či přímo rozpad sociálních vazeb, převážně jsou tím myšleny rodinné vazby. (Špaténková, 2005)

„Ženy vystupují v rámci rodinného systému jako manažerky sociálních vztahů. Bývají to právě ženy, které jsou centrem rodiny, to ony organizují rodinná setkání a zajišťují vzájemnou výměnu informací a redistribuci opory a pomoci.“ (Špaténková 2005, str. 79)

Podstatu výše uvedeného výňatku Gervais poměrně jasně v seriálu vykresluje, kdy se Tonyho sociální vazby nejen v rámci rodiny narušily, jelikož jeho manželka byla tím v tomto ohledu angažovanějším. Předposledním aspektem je *Rolová ztráta*. Jak již název napovídá, v případě Tonyho se jedná o ztrátu role manžela. Jde o proces, kdy se jedinec musí vzdát své staré identity. V tomto případě bych ráda odkázala na přístup Meada, kdy jsem vysvětlovala, že Tony na základě přítomnosti své ženy věděl, jakou roli má hrát, zatímco po její smrti tuto představu ztratil. Manželka mu poskytovala obraz o sobě samým a ten se kvůli její smrti rozpadl. Po její smrti se tak Tony v průběhu seriálu, dle interpretace Silvermanové (1986),

učí chovat jako vdovec, jeho interakce jsou stále v kontextu jeho zesnulé manželky, a poté se pravděpodobně jeho chování změní a jeho interakce tak již nebudou podmiňovány vztahem k zesnulé manželce. Z Tonyho se tak stane nezávislá osoba nebo se jeho interakce vztáhnou k jiné důležité osobě. Posledním aspektem je *Vztahová ztráta*, která představuje definitivní ztrátu osoby jakožto objektu. Autorka vysvětluje, že normální reakcí je zármutek, truchlení, jež se projevuje konfliktní záplavou různorodých emocí. (Špatenková, 2005) Dle Sýkorové, adaptaci na tuto situaci podmiňuje také kvalita dalších sociálních vztahů a schopnost vytvářet vztahy nové. (Sýkorová, 1996)

V rámci jedné konkrétní scény můžeme sledovat, jakým způsobem Tony interaguje v konfliktní situaci, kdy ho přepadne dvojice mladých lupičů. Pozorujeme Tonyho v interakci s násilníky, kdy neproказuje strach o svůj život, ani ve chvíli, kdy mu vyhrožují, že ho o něj připraví. Tony sám ve scéně podotýká, že takováto výhrůžka zabití ve společnosti běžně na člověka zabere, na něj však nikoliv. Tony argumentuje:

„Většina lidí se bojí o svůj život více než o svoje peníze. Nebo se bojí, že ublížíte jejich rodině. Já rodinu nemám.. na ničem mi už nezáleží... unavuje mě dělat věci, co nechci. Vždy máme na výběr..“ (Gervais, 2019)

Skrze tuto interakci, nám Gervais vykresluje Tonyho apatický postoj k životu, což ostatně přímo během rozhovoru s násilníky sám přiznává. Dokonce hned v úvodu na otázku, zda u sebe má nějaké peníze, relativně klidným hlasem odpovídá, že ano. Dále v průběhu rozhovoru uvádí, že na základě ztráty určité naděje, je možné zcela upřímné chování, jelikož na ničem již nezáleží, nemá co ztratit.

6.2 Truchlení: Fáze a šance psychického procesu (Verena Kast)

Ráda bych se zde také zaměřila na odbornou práci Vereny Kast, která se zabývá psychickým procesem a jeho fázemi truchlení. V mém zájmu pak bude využít autorkou popsaný proces a fáze v rámci interpretace, v níž bude mou snahou vysvětlit propojenosti mezi seriálem a realitou, a tím pádem i tedy možnou identifikaci diváka s hlavní postavou.

Verena Kast svou práci opírá o dlouholeté práce s klienty trpící depresí, kteří přišli o blízkou osobu a prošli si tak obdobím truchlení. Ač je její práce primárně spojena se

snovými materiály a jejich vlivu na truchlení, ve studii jsou detailně popsány fáze, kterými truchlící prochází. Jak sama zmiňuje, smrtí blízkého člověka dochází k otřesení našeho sebeobrazu, ale i obrazu okolního světa. V rámci zpracování své studie tak brala v potaz hlediska jako například to, že vztahy jsou pro člověka důležité v kontextu chápání sama sebe a že smrt milovaného člověka je často mezní situací, která tak otevírá dveře k nové seberealizaci. (Kast 2015)

Pokud se přímo zaměřím na identifikované fáze, Kast zmiňuje *Fázi, kdy člověk nechce uvěřit*. Uvádí, že se jedná o fázi, která přichází okamžitě po úmrtí blízké osoby. Kast popisuje, že v této fázi může být truchlící strnulý až necitelný. V tomto případě je tak truchlící vystaven tak silnému pocitu, který není schopen zpracovat. Kast vysvětluje: „*Já považuji různé emocionální výbuchy první, které se dostávají v průběhu zpracovávání zármutku, za vystupování z tohoto prvního velkého pocitu.*“ (Kast 2015, str. 52)

Druhou fází Kast pojmenovává *Fáze otevřených emocí*. Jedná se o fázi, v níž často truchlící hledají viníka smrti blízké osoby. Takovými viníky mohou být označováni například lékaři, ošetřující osoby nebo dokonce i samotný zemřelý. Avšak jak zmiňuje Kast, hněv, který je reakcí, může pouze vyplývat ze změny životních podmínek. ...*tyto reakce úzkosti, vzteku, bezmocnosti a hněvu nad touto bezmocností se pak přenáší na toho, kdo truchlícímu člověku právě přišel do cesty.*“ (Kast 2015, str. 53)

Kast považuje stále vzpomínání truchlícího pouze na harmonické aspekty vztahu za stejnou chybu jako neustálé vybavování si konfliktních situací se zemřelou osobou. (Kast 2015)

V rámci *Fáze hledání zemřelého a odpoutávání se od něj*, dle autorčina názoru dochází k procesu, kdy pozůstalý odstupuje od hněvu a začíná tak přetrhávat vazby k zesnulému. Ve však ve smyslu, že by se ho definitivně vzdával, nýbrž začíná pojímat zemřelého jako součást neboli aspekt své vlastní osoby. Respektive integruje do svého já struktury, které pro něj zesnulý představoval. (Kast 2015)

K poslední fázi nesoucí název Fáze nového vztahu k sobě a ke světu, kterou Kast ve své studii zmiňuje, dochází, když se zemřelý stane jakousi “vnitřní postavou“ pozůstalého. Vysvětluje, že čím dříve se pozůstalý angažuje v nových rolích, jenž od něj očekává běžný život, tím lépe a dříve nabude sebedůvěry a sebeúcty. Pokud na scénu nahlédneme skrze optiku výše uvedených přístupů, na základě textu od Špaténkové, se jedná o projevy *Intrapsychické ztráty*, jelikož dochází ke ztrátě očekávání a představ ve vztahu k budoucnosti. To může představovat slovy Meada ztrátu charakteristik, které jsou doménou “zobecnělého druhého“.

7. Interpretace vybraných scén a interpretací

7.1 Typy interakcí

V rámci analýzy dat jsem identifikovala čtyři typy interakcí, na které bych se chtěla v této části mé práce konkrétněji zaměřit prostřednictvím teorie George Herberta Meada. Cílem této kapitoly je tedy představit identifikované typy interakcí mezi hlavní postavou a postavami vedlejšími a zároveň je vysvětlit skrze zmíněnou teorii. V této části bych ráda poukázala na realističnost, které situace v seriálu představují. V návaznosti na tuto část pak bude možné vysvětlit potenciální identifikaci diváka s hlavní postavou a možnost terapeutického účinku. Vybrané scény představují interakce, které jsem na základě pozorování seriálu a jeho narativní linky identifikovala pro vývoj postavy v kontextu procesu truchlení jako stěžejní. Důležitými aspekty při výběru scén byla nejen jejich samozřejmá rozmanitost v kontextu jednotlivých za sebou jdoucích dílů seriálu, ale také různorodost vedlejších postav, které postavu v jejím vývoji zajisté ovlivňují. Některé vybrané scény tak obsahují interakce s vedlejšími postavami, které se objevují v seriálu zcela náhodně, pouze jednou a většinou zde nemají nějakou další funkci nežli právě danou bezprostřední interakci. Poté se zde objevují scény představující interakce s vedlejšími postavami, které se již s hlavní postavou setkali, mají s ní již navázán určitý vztah a mohou tak v rámci interakce zahrnout složku zahrnující osobitost hlavní postavy. Níže tedy představím svou interpretaci typů interakcí, které jsem nazvala *Vypořádávání se s rolí vdovce*, *Odmítnutí role vdovce*, *Přijmutí role vdovce*, *Nahrazení role vdovce* na základě teorie Georga Herberta Meada a jeho díla *Mysl, já a společnost*.

7.1.1 Vypořádávání se s rolí vdovce

První typ interakcí jsem nazvala *Vypořádávání se s rolí vdovce*. V rámci těchto interakcí pozorujeme sociálně neukotvenou hlavní postavu s narušenou identitou, jež reaguje na určité stimuly v rozporu s všeobecně přijímanou konstrukcí skutečnosti, narušuje sociální řád, často nevyužívá reflektivní inteligenci, prostřednictvím které by měla být schopna na základě svých zkušeností regulovat své jednání. Jedná se o dané momenty, nad kterými by divák v běžném životě pravděpodobně příliš nepřemýšlel, považoval by je za banální či by je označil za konvenční a jednal by tak v souladu se zobecněným druhým. Na základě *Self* a zejména jeho složce objektové já (*Me*) by tedy aplikoval naučené vzorce chování, které nabyl v rámci přejímání rolí ve stádiu hry. (Mead, 2017)

Avšak Tony v těchto identifikovaných scénách boří konvence a převažuje zde tak jeho tzv. unique pattern, což nevylučuje zapojení převzatých vzorců, nýbrž jde dle mého názoru o jejich oslabení. Pokud se tedy zaměříme na složky jeho *Self*, v těchto případech má výraznější funkci složka subjektového já (*I*) oproti objektovému já (*Me*). Tento typ tedy zahrnuje scény, v nichž pozorujeme Tonyho v interakcích s postavami, v jejichž průběhu se často projevují aspekty cynismu, sarkasmu, sebelítosti či například vztahovačnosti. Je důležité podotknout, že v těchto scénách přichází do interakce s postavami, se kterými se nikdy nesešel nebo mezi nimi dosud nedošlo k interakci. Jedná se tedy o postavy, které v rámci interakce nemohou počítat s Tonyho danou osobitostí. (Mead, 2017)

Níže uvedený výňatek představuje interakci mezi hlavní postavou a postarší prodavačkou stojící u stánku. V záběru vidíme zděšenou prodavačku, která ukazuje Tonymu noviny, jejichž titulní strana nás informuje o přepadení ženy, které bylo právě 93 let.

Prodavačka: „*Hrozné, bude vystrašená po celý život.*“

Tony: „*Těžko po celý život, je jí 93, pokud se dožije 100 let, bude vystrašená pouze 7 % svého života.*“

(Gervais, 2019)

V této interakci můžeme zachytit aspekt cynismu. Tonyho objektové já je tedy upozaděno a převažuje zde spíše subjektové já. Jak zmiňuje Mead, objektové já může být chápáno

také jako jakýsi cenzor. (Mead 2017) „*Subjektové já produkuje inovace, objektové já pak sdílené významy*“ (Madzia, 2014, str. 173).

I přesto, že Tony v této situaci zaujímá realistický postoj, tak bez využití například alespoň eufemismů jej interpretuje nekonvenčně, což také naznačuje udivený výraz prodavačky. Zároveň zde můžeme identifikovat konflikt mezi všeobecným vnímáním konstrukce sociálně sdílených perspektiv toho, co je považováno za podnětné a vnímáním hlavní postavy. Ve scéně tedy skrze prodavaččin postoj a umístění titulku na přední straně novin můžeme pozorovat, jak situaci hodnotí daná společnost. Tedy objektové já členů dané společnosti charakterizuje význam události uvedené v novinách určitým způsobem, který pochází z jejich zkušenosti jakožto společenství. Prodavačka tedy na zmínku v novinách reaguje jako na již neutrální fakt, který představuje přepadení (Madzia, 2014, str. 177), zatímco hlavní postava se skrze svůj postoj k takovému vnímání do určité míry vyhraňuje a dekonstruuje ho (Derrida 1993), tedy zpochybňuje zdánlivě společensky daný řád věcí či určitou formu normality. Důkaz toho, že došlo k narušení určitého společenského řádu, sledujeme na výrazu prodavačky, dle kterého můžeme usoudit, že reakce hlavní postavy zajisté nebyla tou, kterou očekávala. Takovou konkrétní interakci v seriálu můžeme sledovat také v případě Tonyho přepadení.

Zloději: „*Máš nějaký peníze?*“

Tony: „*Ano, mám.*“

Zloději: „*Co?*“

Tony: „*Ano, mám peníze.*“

Zloději: „*Tak nám je dej.*“

Tony: „*Proč?*“

Zloději: „*Protože jinak tě odděláme.*“

Tony: „*Tohle obvykle zabírá, co? Většina lidí se bojí víc o svůj život než o svoje peníze, ale.. Nebo se bojí, že ublížíte jejich rodině. Já rodinu nemám. Nebudu to rozebírat, ale na ničem mi už nezáleží. Prachy vám nedám.*“

Zloději: „*Jsi blázen?*“

Tony: „*Ne, jen mě unavuje dělat věci, co nechci. A vždy máme na výběr. A jestli to dobře chápu, můžu si vybrat mezi násilím a pokojným odevzdáním peněz dvěma*

nepoužitelným.“(Gervais, 2019)

V tomto případě byla internalizovaná představa zlodějí taková, že jejich jednání, ať už se jedná například o vokální gesta či ta neverbální, vzbudí v hlavní postavě reakci, jež by z jejich vlastní zkušenosti měla být odlišná. Jelikož ve společnosti je ustanoven určitý význam tohoto jednání představující společnou reakci vlastních já, tudíž zloději předpokládali, že tato reakce se stane i podnětem Tonyho já. Podobně, jak tomu bylo v případě prodavačky a novinového titulku. V rámci scény pozorujeme překvapené výrazy lupičů, což navíc ukazuje, že se jedná o náhodné postavy, jenž se s Tonym setkávají prvně a nemohou tak počítat s jeho osobitostí nebo-li tzv. unique pattern, tudíž osobitost nemohou v rámci interakce pojmout jakožto složku jeho reakce. Mead zmiňuje: „...*pokud by člověk odpovídal na sociální situaci bezprostředně a bez reflexe, neexistovala by žádná osobnost*“ (Mead 2017, str. 114) Důležitější však je, že znovu dochází k narušení určitého společensky konstruovanému řádu, který očekává konkrétní reakci.

7.1.2 Odmítání role vdovce

Jedná se o momenty, v nichž spatřujeme Tonyho v interakcích, v rámci kterých na základě identifikovaných aspektů odmítá roli vdovce. V těchto interakcích se převážně odmítá vidět tak, jak ho po smrti manželky vnímají ostatní. Mead se domnívá, že lidé sami sebe vidí prostřednictvím druhých., tedy vnímají sami sebe tak, jak je vidí druzí. Vysvětluje, že aniž bychom si to sami uvědomovali, oslovujeme sami sebe stejným způsobem, jako nás oslovují ti, kteří nás obklopují. Tedy jedná se o reakce pocházející z naší struktury. (Mead, 2017)

V těchto interakcích tedy hlavní postava figuruje výhradně s postavami, s nimiž nějakým způsobem přišla do kontaktu již před smrtí manželky. „*Především prostřednictvím vokálních gest v sobě vyvoláváme ty reakce, které vyvoláváme v druhých lidech, takže do svého vlastního chování přejímáme postoje druhých lidí.*“ (Mead, 2017, str. 44)

To, co Mead popisuje, můžeme v seriálu identifikovat nejprve v kontextu Tonyho manželky. Flashbacky zobrazené v seriálu nám představují jejich vztah jako idylický. Lisa pro Tonyho představovala a stále v průběhu představuje v určitých momentech na základě

flashbacků “zrcadlo“, jenž mu poskytuje převážně pozitivní obraz sebe sama nebo obraz, se kterým byl alespoň ztotožněn. Tento obraz však po smrti Lisy ztratil (až na situace s flashbacky), tím pádem ztratil i určité mínění o sobě samém. Respektive roli manžela nahrazuje role vdovce, jež je ale v některých situacích Tonym odmítána. (Mead 2017)

Celý seriál začíná scénou, v níž pozorujeme Tonyho manželku Lisu. Lisa se nachází v nemocničním prostředí a divák ihned dle vizuálu a monologu poznává, že se jedná o flashback, který je představován videem, jež Lisa sama nahrála svému manželovi před svou smrtí. To nám dokazuje další záběr, v rámci kterého spatřujeme Tonyho, jak toto video s úsměvem sleduje.

Lisa: *„Jestli tohle sleduješ, už s tebou nejsem. Nedokázala bych ti to říct do očí, bylo by to trapné. Pochopitelně pro mě, ne pro tebe. Nerad posloucháš, jak moc milý jsi. Ale jsi milý. Ale taky naprosto nepoužitelný. Tohle je tedy malý návod na život beze mě. Ráno musíš zapínat alarm...nezapomeň nakrmit naši fenku.. hned ráno a pak až přijdeš z práce.“* (Gervais, 2019)

Sledujeme-li hlavní postavu ve scénách zahrnujících postavu Lisy (Tonyho manželky), je zřejmé, že v tento moment se identifikuje s rolí manžela, jelikož v jejích interakcích se tato Tonyho role manžela odráží a stává se pro něj relevantní. Jak zmiňuje také například Turner: *„Idea přejímání rolí přesouvá důraz z procesu prostého sehrání předepsané role na vytváření performativního výstupu na základě přisuzované role druhého.“* (Turner 2018, str. 239)

V interakcích s dalšími postavami, které jak jsem již zmínila výše, Tonyho znali již před smrtí jeho manželky, můžeme spatřit aspekty přisuzování role vdovce hlavní postavě. Níže uvedený výňatek dle mého názoru demonstruje příklad toho, jak se Tony neidentifikuje s rolí vdovce, kterou mu druzí skrze interakce přisuzují.

Tony: *„Co mám říct? Že mě to mrzí a že se vzchopím? Nevzchopím. Nevidím důvod.“*

Nadřizený: *„Vím, že bez Lisy nejsi sám sebou.“*

Tony: *„Myslíš, že mě ovlivnila smrt mé ženy?“*

Nadřizený: *„Jistě, chápu to. Dokonce jsem to řekl Sandy (nová kolegyně).“*

...

Nadřízený: *„Je nová. Nechtěl jsem, aby si myslela, že je v blázinci. Musel jsem něco říct. Jen tě žádám o trochu profesionality. Prosím.“*

Tony: *„Ne.“*

Nadřízený: *„Neměl bych ti to vysvětlovat. Nemůžeš být k lidem neslušný.“*

Tony: *„Můžeš. V tom spočívá ta krása. K čemu je být milý, pozorný, láskyplný a mít zásady. Jestli něco, je to nevýhoda.“*

(Gervais 2019)

Ve výše uvedeném úryvku se u Tonyho objevuje objektové a sociální já v nižší míře nežli subjektové. Svě *Self* v tomto kontextu Meadem chápáno jako *Self-criticism* příliš neuplatňuje nebo na něj nedbá. (Mead 2017) V této interakci, jejímž podnětem je smrt jeho manželky, zaujímá nihilistický postoj ke své sociální struktuře. Dochází zde tedy také k narušení společensky konstruovaného řádu, avšak jedná zde v kontextu konfliktu jeho samotného sebeuvědomění se a jeho vnímáním druhými, nežli jak tomu bylo v předchozím typu, kdy se jednalo spíše o narušení určité internalizované představy o určité reakci bez zahrnutí osobitosti daného člověka. Sledujeme tak apatický postoj hlavní postavy, který představuje jeho odlišné vnímání morální skutečnosti, jež je determinováno ze ztráty přijatelného obrazu sama sebe. Nefunguje tak podstata reflektivní inteligence v souladu se společensky ukotvenými symboly jakožto nositeli obecně platných významů.

V dalším níže uvedeném výňatku můžeme pozorovat pravděpodobně detailnější ukázkou toho, jak se hlavní postava neidentifikuje s rolí vdovce.

Tony: *„Jenom jedna věc by mě učinila šťastným. Aby byla Lisa naživu, a to se nestane. Proto jsem se málem zabil.“*

Nadřízený: *„Jo, ale nezabil ses, že? Něco tě přimělo to neudělat.“*

Tony: *„Výraz mojí fenky. Měla hlad. Rozhodl jsem se ji nakrmit. Říkal jsem si. Už bych měl být mrtvej. Bylo mi to jedno, takže všechno je bonus. Jestli se ze mě stane hajzl a budu si dělat, co chci, jak jen dlouho chci, tak když toho bude moc, můžu se vždy zabít. Je to jako super schopnost.“*

(Gervais 2019)

Zde pozorujeme Tonyho, jak sám v rozhovoru se svým nadřízeným zmiňuje, že šťastný by mohl být pouze, pokud by jeho žena byla naživu, což jak sám uvádí, není možné. Z celé scény a interakce se dozvídáme, že hlavní postava chtěla spáchat sebevraždu, avšak na základě výrazu její fenky tak neučinila. Fenka pro Tonyho představuje pozitivní význam, který byl konstruován zejména v interakcích s manželkou, a nejen proto se můžeme domnívat, že je pro Tonyho po smrti jeho manželky jedna z mála věcí, na které mu ještě záleží. Můžeme ji tedy označit jakožto důležitý symbol, reprezentující určitou stabilitu, která plyne z odrazu interakce se zesnulou manželkou.

Další výňatek ze seriálu vychází ze scény, v níž se Tony setkává s narkomanem Julianem, který také pracuje pro místní noviny jako jejich roznašeč. V této scéně tak můžeme až na momenty, které níže popíši, pozorovat Tonyho apatický postoj k životu. Jeho odmítání role vdovce v tomto kontextu spatřuji v jeho sebedestruktivním jednání, který představuje jeho zájem o užití drog. Dále jeho apatie, kterou projevuje nejen, když udivenému Julianovi odpovídá, že drogy chce zkusit, jelikož nevidí důvod, proč by neměl a že mu to je jedno.

Tony: *„Jednou se k tobě přidám..“*

Julian: *„Jo, kdykoliv..“*

Tony: *„Dnes večer?“*

Julian: *„Jak to myslíš?“*

Tony: *„Chci dnes večer zkusit heroin..“*

Julian: *„Ty? Opravdu?“*

Tony: *„Jo, proč ne. Je mi to jedno.. Kolik za jednu dávku?“*

(Gervais 2019)

V této části interakci nacházím podobný aspekt, který se objevoval v interakci s lupiči, kdy se jejich internalizovaná představa na základě Tonyho reakce odchylovala od reality zobrazené v seriálu. Rozdíl je však takový, že internalizovaná představa lupičů se vztahovala k celé společnosti, tedy k jednání, které by dle jejich zkušenosti mělo být aplikováno konkrétní společnosti. Zatímco v tomto případě se jedná o postavu, jak jsem již zmínila výše, se kterou je Tony ve styku po delší dobu, tudíž postava tak ze své zkušenosti předpokládá určité reakce vztahující se právě k osobě Tonyho. Julian však otázkami *„Ty? Opravdu?“* naznačuje, že reakce Tonyho se liší od jeho představy, kterou nabyl

prostřednictvím sociálních zkušeností v souvislosti s hlavní postavou.

Julian: „*Jednu dávku nebo jeden šluk?*“

Tony: „*Rozhodně nechci jehly. Ty nesnáším. A taky nechci umřít na AIDS.*“

Julian: „*AIDS dostaneš jenom z cizích jehel. Dneska na to stejně neumřeš.*“

Tony: „*Všechno se posouvá dopředu, co? Dokonce i AIDS.*“

Julian: „*Jo, nejspíš bude nejlepší, když ti to dám do jointa. To zvládneš.*“

...

Julian: „*Jo.*“

Tony: „*Tak fajn. Sežeň mi dávku za 20 babek. Chci to jen ochutnat.*“

Julian: *Oukej.*

Tony: „*Tak u mě v sedm?*“

Julian: „*Jo.*“

Tony: „*Víš, kde bydlím?*“

Julian: „*Jo.*“

Tony: „*Hlavně to nikomu neříkej...*“

(Gervais 2019)

Ke konci interakce sledujeme i momenty, v nichž Tony prokazuje, že však není až tak rezignovaný k svému budoucímu životu, jak by se možná na první pohled mohlo divákovi zdát. Nejdříve v kontextu s jehlami, kdy zmiňuje, že je k užití drogy nechce využít z obavy o své zdraví a závěrem se ubezpečuje, že Julian o tom nikomu z jeho okolí neřekne. Tony si je tak stále vědom toho, že musí dodržovat určitá pravidla a konat v souladu s nějakými normami, aby mohl zůstat členem daného společenství. Jak vysvětluje Mead, jedná se takové věci, které souvisejí s racionálním jednáním a přizpůsobováním sebe sama světu, kde již nějaké obecné zákony platí. Mead zmiňuje například zákony přírody, ekonomie, politických systémů. Tony si tak uvědomuje, že užívání drog je za hranicí přípustného v jeho společenství, a tak na základě své reflektivní zkušenosti vyhodnocuje situaci. Jedná se o akt, který je v této společnosti nepřijatelný, tedy Tony nepotřebuje tento akt živě prožít, a následně ho umístit ve své paměti jako vykonaný čin, ale právě na základě zkušeností týkající se okolní společnosti má již význam tohoto aktu zachován ve své reflektivní zkušenosti. (Mead 2017)

7.1.3 Přijímání role vdovce

V rámci typu interakce *Přijímání role vdovce* je mým cílem představit Tonyho v kontextu toho, jak se s rolí vdovce ztotožňuje v interakcích s dalšími postavami. Postavou, jež je v takovýchto interakcích dle mého názoru stěžejní, je Anne.

Pravděpodobně je to na určitou dobu právě Anne, skrze koho je Tony schopen v sobě vidět alespoň trochu dobra či přijatelného obrazu (po smrti manželky). Anne Tonymu v určitém ohledu vynahrazuje roli jeho zemřelé manželky, jelikož mu poskytuje nejen přijatelný obraz o sobě samém, ale i pocit sounáležitosti, který vyplývá z jejich společného rysu, kterým je vdovství. Avšak považuji za důležité podotknout, že Anne, i přesto, že na základě určité sounáležitosti Tonymu vynahrazuje přijatelný obraz sebe sama, nepřijímá roli jeho manželky. Jinými slovy, Tony v těchto interakcích neodmítá roli vdovce, nýbrž ji přijímá a ustanovuje tak svou identitu v souladu s všeobecně přijímanou konstrukcí dané společnosti. Během takovýchto interakcí povětšinou využívá reflektivní inteligence. Je schopen rozeznávat významové symboly bez toho aniž by je vnímal více méně ve výraznějším rozporu s jejich chápáním danou společností. Domnívám se, že takovéto interakce s Anne může velice dobře ilustrovat níže uvedený výňatek.

„...Zmínil jsem se o situaci, v níž člověk může sedět s přítelem a říkat přesně to, co si myslí o někom dalším. Dovolit svému já, aby se takto projevil, přináší uspokojení.. Pokud se dostane do skupiny, která myslí stejně jako on, pak se může snažit tak, že ho to samotného překvapí..“ (Mead 2017, str. 147)

Další níže uvedený výňatek představuje první setkání Tonyho s Anne. V této scéně Tony přichází na hřbitov, zatímco Anne sedí u hrobu svého manžela a něco mu vypráví.

Anne: *„Stává se ze mě blázen.“*

Tony: *„Jenom jestli odpovídají.“*

Anne: *„On odpovídá.“*

Tony: *„Co vám říká?“*

Anne: *„Záleží na tom, na co se ho zeptám.“*

Tony: *„Jasný.“*

...

Anne: „*Já jsem Anne.*“

Tony: „*Já jsem Tony, rád vás poznávám.*“

Anne: „*Vypadá mile.*“ (Anne sděluje směrem k hrobu svého manžela.)

Tony: „*Souhlasí?*“

Anne: „*Samozřejmě. Po dobu 48 let se mnou vždy souhlasil.*“

Tony: „*Já tolik let nedostal.*“

(Gervais 2019)

Mead ve svém díle hovoří také o povaze soucitu, který zde můžeme identifikovat. Domnívá se, že aby člověk s někým mohl soucítit, je zapotřebí, aby byl schopen aplikovat reakci, která odpovídá postoji druhého. Tedy jak Mead podotýká, pokud člověku tato daná reakce chybí, není možné, aby byl schopen soucitu. Zároveň je však zapotřebí odpovědi od člověka, na kterého je reakce směřována. (Mead 2017, str. 195)

V tomto případě tedy sledujeme, že Tony ihned rozeznává Anne jakožto vdovu a je tedy schopen určitého vcítění. To pozorujeme skrze jeho poměrně vřelý přístup promítající se do interakce nejen verbálně. Ihned v první části interakce, kdy Anne zmiňuje, že se z ní stává blázen, jelikož si povídá se svým mrtvým manželem, Tony aplikuje reakci, jež odpovídá v souladu s postojem Anne, a ona jej přijímá. Tony se dotazuje Anne, co jí její manžel odpovídá, i přesto, že oba ví, že se nejedná o reálný rozhovor. Tony tak zaujímá ztotožňující postoj vůči Anne a tomu uzpůsobuje reakci. Anne odvětví, že záleží na tom, na co se ho ptá, a tímto jeho postoj potvrzuje a přijímá.

V další části rozhovoru, v rámci které se navzájem představují, Anne sdělí směrem k hrobu svého manžela, že Tony vypadá mile, což je dle mého názoru dalším potvrzením této Meadovy interpretace. V poslední části rozhovoru se pro zajímavost můžeme zaměřit na projevení soucitu ze strany Anne, kdy sděluje, že s ní její manžel souhlasil po dobu 48 let, načež Tony posmutněle odpovídá, že on tolik let nedostal. Poté se v záběru objevuje Anne, jejíž výraz jasně ukazuje, že zaujímá soucitný postoj vůči Tonymu, avšak je zapotřebí zmínit už zde nedochází k žádné reakci ze strany Tonyho.

V níže uvedeném výňatku sledujeme interakci mezi Tonym a Georgem, jehož postava představuje přibližně desetiletého synovce hlavní postavy. Z Tonyho interakcí, které můžeme pozorovat s Georgem, je možné usuzovat, že Tonymu na Georgovi upřímně záleží. Dalo by se říci, že jeho role se obrací a postrádá běžné aspekty sebelítosti, apatie, sarkasmu, atd. a objevuje se zde spíše sebekontrola, starostlivost či stabilita. Zajisté zde můžeme nalézt také aspekt sounáležitosti, jelikož George se zase v roli synovce vyrovnává se ztrátou. Jeho proces vyrovnávání se je tedy zajisté odlišný. Tony se zde tak nestaví do role oběti, ale spíše se stává tím, kdo má situaci pod kontrolou. Ačkoliv i v rámci některých interakcí s Georgem projevuje náznaky cynismu, využívá jej spíše jakožto prostředek pro kontrolu a odlehčení situace pro George, nežli by tak činil sám pro svůj vlastní prospěch.

Tony: „*Chceš něco k pití?*“

George: „*Ano, prosím.*“

Tony: „*Whiskey?*“

(Tony ukazuje na svou skleničku whiskey, George se směje.)

Tony: „*Vím, že máme.. colu.*“

(Tony podává Georgovi colu.)

George: „*Táta říkal, že jsi od smrti tety Lisy smutný.*“

Tony: „*Jsem.*“

George: „*Jsem smutný také. Někdy se mi o ní zdá.*“

Tony: „*Mně taky.*“

George: „*Proč ji lékaři neuzdravili?*“

Tony: „*Snažili se.*“

..

(Gervais 2019)

Zde tedy dle Meada Tony zaujímá postoj George a přijímá jeho utrpení, které v rámci scény můžeme sledovat jako verbální aspekt v tónu jeho hlasu, ale i jako neverbální aspekt prostřednictvím Georgových gest. Na základě přijetí tohoto utrpení, se Tony snaží George utěšit. Tony se tak zároveň stává tím, jak jsem již zmínila výše, kdo má situaci pod kontrolou.

Domnívám se, že jeho subjektivní já v tomto případě upozaděno vůči jeho objektivnímu já. Mead vysvětluje, že: „*sociální kontrola je výrazem objektivního já v kontrastu k já subjektivnímu.*“ (Mead 2017, str. 144) Respektive vytváří hranice a definuje subjektivnímu já to, jak využívat objektivní já, aby bylo v souladu s tím, co očekávají druhí. (Mead 2017) Hlavní postava tak ve většině případů zahrnujících interakce s Georgem, reguluje své jednání s ohledem právě na George a nenarušuje tak všeobecnou společností stvrzenou konstrukci sociálního řádu, která je minimálně pro George známá.

7.1.4 Nahrazení role vdovce

Tento typ interakcí jsem nazvala *Nahrazení role vdovce*, jelikož zde můžeme sledovat hlavní postavu, jejíž pozornost se začíná uchylovat k jiným osobám, což determinuje i možnou změnu role. Takovéto interakce jsem identifikovala nejčastěji s postavami jako je Anne a ošetřovatelka Emma.

Mead ve svém díle popisuje v kontextu změny bez vědomého řízení na příkladu s novou módou, ohledně které může člověk nejprve vyjadřovat námitky. Avšak po určité době sám přemýšlí o svém vztahu k této módě a začíná si této módy všímat například ve výkladních skříních a zároveň si ji představuje sám na sobě. Mead dodává, že změna člověkovy vnímání se tak odehrála, bez toho aniž by si to sám uvědomoval. Následuje proces, který dle Meada představuje interakce s druhými, skrze které se jim jedinec stává nezbytně podobným. (Mead 2017, str. 126)

Podobnost nacházím v níže uvedeném výňatku, kdy sledujeme interakci mezi Tonym a ošetřovatelkou Emmou, tedy jedná se o proces, kdy Tony určitým způsobem vyjadřuje námitky k jednání ošetřovatelky vůči němu samotnému. Poté však sledujeme i na základě rozhovoru s Anne, že Tony si začíná uvědomovat sám sebe skrze postupné rozpoznávání vztahu Emmy k němu, který představuje zvýšený zájem o jeho osobu. Jak sama hlavní postava v interakci podotýká, Emma jakožto v první řadě ošetřovatelka jeho otce, překračuje na určitý moment hranici toho, co její pozice představuje. V rámci interakce s ošetřovatelkou Emmou bychom tak v jiných přístupech mohli sledovat určitý konflikt rolí.

Tony: „*Fajn. Na mých pocitech opět nikomu nezáleží. Prostitutka mě zrovna poučovala, jak mám dbát na city feřáka, co mě okradl.. To zní.. On pro mě pracuje a ona uklízí. Je to komplikované.*“

Ošetřovatelka: „*Jo. No, mně do toho určitě nic není.*“

Tony: „*Zajímavý.*“

Ošetřovatelka: „*A co?*“

Tony: „*Řekla jste: Mně do toho nic není. Jako by vám do toho něco bylo.*“

Ošetřovatelka: „*Ne, neřekla.*“

Tony: „*Řekla.*“

Ošetřovatelka: „*Co je s vámi? Proč nemůžete být normální? Teda, vím, že normální nejste. Jste zahořklý, naštvaný a v depresi. Hněváte se na celý svět. Ale pro Boha živýho, je to váš táta.*“

Tony: „*Ne, já vím.*“

...

Tony: „*Dost názorů na to, že vám do toho nic není.*“

Ošetřovatelka: „*Pořád vnímá bolest. Jako všichni.*“

Tony: „*Trochu zvláštní od někoho, kdo se stará o mého tátu. Je to vaše práce. Trochu neprofesionální mě takhle kritizovat, ne?*“

Ošetřovatelka: „*Jste jako troll na Twitteru. Protože jste naštvaný, musí být naštvaní i ostatní. Napřed jsem vás nechtěla soudit. Myslela jsem si, že máte pokaždé špatný den. Ale to nejspíš proto, že jste ...*“

(Gervais 2019)

Ve výše uvedeném výňatku představující scénu v domově důchodců, v němž Emma pečuje o Tonyho otce, sledujeme interakci, v níž dochází ke konfliktu. Tony v interakci s Emmou reaguje impulzivně, tedy zprvu upozaduje své objektové já. Má námitky k jejímu jednání a nesouhlasí s ním. Emma zároveň na určitou chvíli vystupuje z role ošetřovatelky, jelikož s převahou subjektového já oproti objektovému já reaguje na Tonyho stížnosti. Samozřejmě i Tony v tomto ohledu jedná podobným způsobem. Domnívám se, že Emma tedy nejedná v souladu se zobecněným druhým, jehož v tomto případě představuje instituce domova důchodců a jeho zaměstnanci. Jinak řečeno Emma narušuje určitou organizaci já pocházející z této instituce (tedy konstituování já), a tím pádem i funkcionálně identické reakce. (Madzia 2013)

Scéna a výše uvedený výňatek z ní představuje situaci, v níž Tony sděluje, že Emma až příliš zasahuje do jeho soukromí, což dle jeho slov není z její pozice příliš adekvátní. Emma tak z nějakého důvodu jedná impulzivně a můžeme tak usuzovat, že prezentuje vlastní já (*Self*) způsobem, který není konformní s koncepcí toho, v jakém postavení se role druhého, tedy Tonyho nachází. Můžeme sledovat, že hlavní postava tuto prezentaci vlastního já neschvaluje. Narušení takovýchto norem korespondujících s Eminým zaměstnáním tak Tonyho staví do situace, kdy modifikuje svou roli v kontextu této interakce. (Mead 2017)

V níže uvedené scéně sledujeme Tonyho v interakci s Anne. Zde zase sledujeme, jak hlavní postava interpretuje předchozí interakce. Sděluje, že její očekávání v interakci s Emmou se lišila od toho, jakým způsobem ošetřovatelka reagovala. Domnívám se, že na základě interakce s Anne se Tony nevědomě ujišťuje o významu, který prostřednictvím interakce s Emmou nabyl, tedy jak zmiňuje Mead, který nabyl sociálním procesem. Mead se domnívá, že význam se rodí v poli, kde existuje vztah mezi gestem konkrétního lidského organismu a následujícím jednáním tohoto daného organismu. Dodává, že pokud takové gesto přijímajícímu druhému lidskému organismu evokuje následující jednání konkrétního organismu, tak poté disponuje významem. Na takový význam poté existuje daná reakce. (Mead 2017)

Tony: *„Nemohl jsem tomu uvěřit. Zdravotní sestra, co se stará o mého tátu s Alzheimerem. Pustila se do mě, že jsem naštvaný.“*

Anne: *„To bych neřešila.“*

Tony: *„Ne, já vím.“*

Anne: *„Ale řešíš to.“*

Tony: *„Jo.“*

Anne: *„Víš, že má pravdu.“*

...

Anne: *„Omluv se jí.“*

Tony: *„Za co?“*

Anne: *„To je jedno. To ukazuje sílu, ne slabost. Věř mi.“*

Tony: *„Nemůžu se omluvit jen tak za nic.“*

Anne: „*Přece by ses neomlouval za nic. Ale za to, že se hádáš s někým, koho máš rád. S někým, kdo je milý. Je milá, ne?*“

Tony: „*Je...*“

Anne: „*Tak vidíš. Bylo mi to jasné. Ber to jako první mileneckou hádku.*“

(Oba se smějí.)

Tony: „*To je směšné. Tak jo, dobrá práce.*“

(Gervais, 2019)

V rámci scény tedy pozorujeme vyhodnocení triadického vztahu gesta. Tedy jak Tony reagoval na gesta Emmy a vytvářely se tak určité významy. Interakce s Anne přináší reakci dalšího druhého. Anne Tonyho nabádá k reflektivnímu chování. Jak jsem již zmínila výše, Anne představuje pro Tonyho pozitivní obraz sebe sama a on tak povětšinou přijímá její reakce do svého objektového já. Jelikož se sám Tony k interakci nejen ve své mysli vrací, dokazuje, že již disponuje určitými symboly, které pro něj již mají význam. Na základě těchto symbolů interpretuje Anne svou zkušenost. Ta na základě své reflektivní inteligence a zkušeností zmiňuje, že by se měl Emmě omluvit, jelikož to ukazuje sílu, nikoliv slabost a aby jí Tony důvěřoval. Nejprve Tony tuto reakci nepřijímá. Avšak poté co se Anne ujišťuje, zda Emma Tonymu připadá jako milá osoba, Tony reakci Anne přijímá. Zde se navracíme k možná trochu nevšednímu Meadovu příkladu s módou, kdy jsem vysvětlovala, že člověk se po určité době a v kontextu interakce s druhými pomalu přejímá a stává se jim z určitého hlediska podobným.

V tomto případě se jedná o to, že Tony nejdříve odmítá Emmu, tedy její reakce na jeho jednání, neztotožňuje se s nimi a na základě své reflektivní inteligence mu připadají neadekvátní. Stále si však nějakým způsobem, který je pravděpodobně nevědomý, vytváří významy v kontextu s Emmou. Důležité je zmínit, že zde zajisté hraje roli i tzv. Tonyho osobitost. Poté se v interakci s Anne ujišťuje v tom, jakým způsobem si tyto významy utvořil, zatímco Anne reaguje na základě svých zkušeností, které Tony přejímá a začíná si být sám vědom toho, jakým způsobem vnímá postavu Emmy.

Níže uvedený výňatek ze seriálu vykresluje scénu, v níž můžeme pozorovat Tonyho, který si je již vědom jeho postojem k postavě Emmy. Ve scéně tak sledujeme, jak Tony při návštěvě svého otce, osloví ošetřovatelku.

Ošetřovatelka: „*To jsou k nám hosti. Zdravím.*“

Tony: „*Napadlo mě, jestli byste nezašla na skleničku nebo na jídlo.*“

(Ošetřovatelka se tváří nejistě.)

Tony: „*Už nejsem blázen. Jen trochu. Ale ne větší než kdokoli jiný.*“

Ošetřovatelka: „*Nevím, jestli bychom měli.*“

Tony: „*Oukej.*“

Ošetřovatelka: „*Můžu si to rozmyslet?*“

Tony: „*Jasně. Lepší než nic. Rozmyslíte si to, to zní dobře. Mám naději. Naděje je všechno.*“

(Gervais, 2019)

Z jejich interakce tak můžeme usuzovat, že se Tony již nejen smířil s rolí vdovce, ale je ochoten ji nahradit další rolí v kontextu nového partnera. Tony tak v tomto případě reaguje v souladu se sociálním řádem nebo jinými slovy tím, jak si takovouto situaci společnost obecně představuje. Tedy pozvání na skleničku nebo na jídlo využívá ze své zkušenosti, na základě které očekává určitou reakci. Dle Meada se tak jedná využití mysli, která dle něj představuje vložení vnějšího procesu do jednání jedince, aby se vypořádal s konkrétními společenskými situacemi či problémy. Jak zmiňuje Mead, není to tak, že by se to odehrávalo v jeho mysli, nýbrž Tonyho mysl je nositelem neboli vyjádřením té sociální situace. (Mead 2017)

Do sociálního procesu Tony tedy vkládá objektové já, ale i subjektové já, jež představuje jeho vlastní vnímání vztahu s ošetřovatelkou Emmou. Jeho postoj k Emmě se tak utváří v rámci subjektového já a k přeorganizování tohoto vztahu chce tak dojít prostřednictvím objektového já, které odráží postoje společenství. To reprezentuje pozvání na skleničku nebo na jídlo, které Tony dle svých zkušeností pojímá jako něco, co dané společenství chápe jako prostředek k přeorganizování vztahu, využívá ho a očekává konkrétní reakci. Poté sledujeme nejistý výraz Emmy, což je reakce, kterou Tony neočekával. Tony tak zmiňuje, že už není blázen nebo ne o nic víc, než kdokoliv jiný. V této reakci se znovu objevuje aspekt cynismus, ale ve formě, která představuje sociální kontrolu neboli prostředek k odlehčení situace, která vznikla reakcí Emmy, jež nebyla pro Tonyho žádoucí. Poté, co mu Emma sdělí, že si není jistá a chce si rozmyslet, zda jeho pozvání přijme, či

nepřijme, Tony odvětví v pozitivním duchu, že má alespoň naději, což je dle jeho slov všechno. Tímto může demonstrovat, že je nad věcí a nepřímo kontrolovat situaci. Emma tedy v kontextu svých vlastních zkušeností reaguje a nepřijímá tak ihned Tonyho návrh k přeorganizování jejich vztahu, Avšak ani ho okamžitě nezavrhuje. (Mead 2017)

„Základní projevy se zřejmě mění jen postupně a žádný jedinec nemůže přeorganizovat celou společnost; ale člověk svými postoji na společnost průběžně působí, protože zaznamenává postoj skupiny vůči sobě, reaguje na něj, a prostřednictvím této reakce mění postoj skupiny.“ (Mead 2017, str. 112)

Výňatek níže představuje scénu z prostředí Tonyho zaměstnání. U Tonyho zde dochází k jakési sebereflexi, prostřednictvím které zhodnocuje své dosavadní chování a na základě toho dochází k obratu v interakci s jeho kolegy. Jak sám zmiňuje, ti se často stávali terčem jeho agresivního chování nebo přenášení frustrace. Dle Meada tak u Tonyho dochází k uvědomění toho, že jeho jednání víceméně narušovalo určité legitimní chování konkrétní kulturní společnosti. Jeho subjektivní já se tak nacházelo v dominantním kontrastu k objektovému já. Slovy Meada tak překonal hranice respektovaného území a jejich, v němž měl možnost svého prosazení. Sám sebe tak Tony nevztahoval k sociální skupině představující jeho pracovní kolektiv, kterého byl ale součástí. (Mead 2017)

Tony: *„Ne za tohle. Prostě.. za všechno. Byl jsem hovado. Tuhle práci mám rád. Kdysi jsem býval lepší. Víc jsem se snažil. Ale je to.. dobrá práce.. i s těma idiotama.. A na malých věcech záleží. Tyhle hloupý místní noviny zdarma. Jsou ztrátou času, v dobrém slova smyslu. Usměješ se, protože někdo zachránil slepé kotě ze stromu. Nečtou se, jsou pro pocit sounáležitosti. Každý by v nich měl alespoň jednou být...“* (Gervais 2019)

Tony tak prostřednictvím své interakce s nadřízeným Mattem ukazuje jeho sounáležitost s pracovním kolektivem, a také to že ctí jeho hodnoty. Jeho zmínka, o tom, že tyto noviny nejsou jen o pocitu sounáležitost a že má tuto práci, je důkazem, že znovu přijímá hodnoty této sociální skupiny. Skrze vyjádření se k téměř každému kolegovi navazuje vztahy v této struktuře a na základě své zkušenosti schvaluje chování, které jednotliví kolegové vůči němu aplikují. Tony tak modifikuje svůj postoj v tomto organizovaném společenství.

Tony: „*Jsi brilantní, Sandy. Inteligentní, projevuješ zájem. Neztrať to. Můžeš dělat cokoliv. A Kath. Díky, že mě bez výjimky každý den otravuješ. Tvoje banální otázky mě rozptylovaly. Díky za to... A tobě taky děkuju, Matte. Díky, že jsi to se mnou nevzdal. Jako snažit se osvobodit poraněnou agresivní krysu z pasti. Děláš to pro její dobro, ale to ona neví, protože už nikomu nevěří. A tak zaútočí. Nemůžeš změnit svět, ale sebe změnit můžeš. Budu se víc snažit. Zůstanu tu, naživu.*“

Matt: „*Takže jsem tedy vyhrál?*“

Tony: „*A co?*“

Matt: „*Udržel jsem tě naživu, dokud ses nerozhodl žít dál a být znovu šťastný.*“

Tony: „*Šťastný je trochu moc. Ale už mi nemusíš zabavovat tkaničky od bot.*“

(Gervais 2019)

Když Tony promlouvá k jednotlivým kolegům, ukazuje, že zaujímá jejich postoj, a tím se navrácí sám k sobě, tedy dokáže modifikovat své jednání a vést proces komunikace v kontextu daných druhých. Mead vysvětluje, že takto pak vzniká sociální kontrola. Kontrola svého vlastního jednání v sociálním procesu se tak pravděpodobně může odehrát přímo v chování konkrétního jedince v případě, že může zaujmout roli druhého, k čemuž mu dle Meada slouží fyziologický mechanismus centrální nervové soustavy. „*Právě tato kontrola reakce samotného jedince prostřednictvím zaujetí role druhého představuje hodnotu tohoto typu komunikace z hlediska organizace chování ve skupině.*“ (Mead 2017, str. 160)

Dle Meadovy teorie si tak Tony začíná uvědomovat sám sebe, ale dokáže být i sebekritický. Jeho sebekritika tak může představovat sociální kontrolu nad jeho individuálním chováním. Mead zmiňuje, že sebekritiku můžeme pojímat vlastně jako sociální kritiku, z čehož vyplývá, že chování, které kontrolujeme sebekritikou je v podstatě chování, které je kontrolováno sociálním procesem. (Mead 2017)

7.2 Identifikace s hlavní postavou v kontextu teorie ztráty, truchlení

V předchozí kapitole bylo mým cílem prostřednictvím Meadovy teorie vysvětlit interakce hlavní postavy s jinými, vedlejšími postavami. Tímto jsem se snažila představit určitou realističnost, kterou seriál poskytuje. Abychom však byli schopni popsat, jak se s hlavní

postavou a jejím jednáním může divák identifikovat, je zapotřebí, zaměřit se také na problematiku toho, co pro diváka může být v seriálu stěžejní v souvislosti s jeho možnými vlastními zkušenostmi, které mohou být v souladu s obecnými morálními zásadami, ale také nemusí. V této kapitole bych se tedy chtěla zaměřit na to, v jakých ohledech se divák s hlavní postavou může identifikovat v kontextu teorie ztráty a procesu truchlení, které se pokusím navázat na interpretaci identifikovaných typů reakcí jakožto důkazu realističnosti tohoto seriálu. Fakt, že autor seriál vykreslil realisticky a je možné ho do určité míry vysvětlit skrze teorii G. H. Meada, považuji za jeden z předpokladů možné identifikace s postavou a jeho prožíváním ztráty. Avšak domnívám se, že pro detailnější pochopení toho, jak se divák s postavou prožívající ztrátu blízké osoby identifikuje, je zapotřebí interpretovat, jak se autorova konstrukce seriálu a tedy i interakcí odráží ve studii, které se zabývá problematikou ztráty ve společnosti a jejím procesem.

Ve výše uvedených typech reakcí sledujeme hlavní postavu v různorodých fázích jejího truchlení. Pokud se zaměříme na interpretaci prvního typu interakce s názvem *Vyrovňávání se s rolí vdovce*, vidíme, že Tony narušuje morální hranice a všeobecně přijatou konstrukci sociálního řádu. Verena Kast ve své práci, jak jsem již výše zmínila, mapuje proces truchlení včetně reálných příkladů, které nabyly prostřednictvím vlastního pozorování. Kast zmiňuje fázi otevřených emocí a na příkladu pacientky Heleny vykresluje, co truchlící může prožívat. Zmiňuje, že nejdříve dochází ke ztrátě vnímavosti, což má za důsledek, že truchlící v partnerovu smrt nechce věřit. Kast také popisuje, že dochází k určité necitelnosti, která však nemusí nutně pocházet z bezcitnosti truchlícího. To můžeme sledovat v seriálu například v kontextu výňatku ze scény, jenž představuje Tonyho v interakci s prodavačkou novinového stánku. Jeho reakce na výrok prodavačky se, jak popisují v kapitole výše, může zdát cynická. (Kast 2015)

Ač je jeho postoj vykreslen realisticky, ocitá se za hranou morálních zásad nebo narušuje všeobecně přijímanou konstrukci vnímání takovéto skutečnosti. (Kast 2015) To však neznamená, že by snad Tony nedisponoval citlivostí. Jak zmiňuje Kast: „*Musíme v něm vidět také to, že pozůstalý je přemožen příliš silným pocitem, se kterým si nedokáže poradit.*“ (Kast 2015, str. 52) Domnívám se, že takovýto odraz může být pro diváka okamžikem, v rámci kterého se dokáže s postavou ztotožnit, a pravděpodobně o to intenzivněji, pokud takovou ztrátu sám utrpěl.

V případě scény, v níž dochází k přeapadení Tonyho, může k identifikaci navíc napomoci zmínka o tom, že většina lidí se sice o svůj život či život své rodiny bojí, ale on nikoliv, jelikož žádnou rodinu nemá a tudíž mu již na ničem nezáleží. O tomto Kast ve své práci hovoří v kontextu prázdnoty, kterou pozůstali prožívají ve *Fázi otevřených emocí*. Kast také dodává, že truchlící běžně projevují své emoce ve vztahu k druhým. Dle Kast lidé, kteří ztratili někoho blízkého, nejčastěji svádí vinu na lékaře, ošetřujícího nebo přenáší svou bezmoc, úzkosti či vztek, jak sama dodává, na člověka, který mu přišel zrovna do cesty.

V rámci Tonyho interakcí není patrné, že by se snažil nějak explicitně hledat viníka smrti jeho manželky, ale jeho reakce mohou podmiňovat to, co popisuje Kast v kontextu přenášení frustrací na druhé. Hněv a agrese je dle Kast přirozenou součástí procesu truchlení. Dle Kast vyplývá z toho, že člověka opustila milovaná osoba a on tak je nucen vyrovnat se se ztrátou a vytvořil si nový život a zároveň musí zpracovávat a vyjasňovat si, jaký měl vztah se zemřelým. (Kast 2015)

Toto nenacházíme výrazně v interakcích s postavami, se kterými se setkává prvně nebo se s nimi navázal kontakt až po manželčině smrti, jako je tomu u typu interakcí *Vyrovňávání se s rolí vdovce*. Nýbrž je hojněji můžeme identifikovat v interakcích, které jsou vedeny s postavami, se kterými přišel do kontaktu již před smrtí své manželky či má s nimi hlubší vztah. (Kast 2015)

Takovým příkladem, který Kast popisuje, může být například interakce s nadřazeným hlavní postavy, který ho kárá za jeho společensky nepřijatelné chování, načež Tony odvětí, že být milý, pozorný či dokonce láskyplný rozhodně není výhoda, ale spíše se jedná o nevýhodu. Takový pravděpodobně ještě vhodnější příklad můžeme nalézt i v další výše uvedené interakci s ošetřovatelkou Emmou, která se stará o Tonyho otce. Emma mu na základě jeho jednání, které je často, jak jsem již několikrát zmínila, za hranou společenských norem, v jedné z interakcí sděluje, že jelikož je on sám, našťvaný, musí být našťvaní i všichni ostatní. Emma ho zároveň přirovnává k "trollovi" na Twitteru, který chce znepríjemňovat život ostatním. (Gervais, 2019)

„K tomu, aby mohl člověk plodně truchlit, to znamená, aby dokázal zlomit staré vzorce

chování a mohly v něm vzniknout nové vzorce pro nové možnosti života a vztahů, nevede zřejmě jina cesta, než že musíme snést chaos střídajících se emocí a vydržet. Emocionální chaos je obrazem chaosu zcela obecného, v němž mizí to staré a může se utvářet něco nového.“ (Kast 2015, str. 56)

Pro zajímavost Kast zmiňuje důležitost v komunikaci s umírajícím v souvislosti s tím, že dříve se lidé před smrtí běžně se svými blízkými loučili a snažili se tak urovnávat staré rozbroje či jim sdělovali pár slov do života nebo jim vyslovovali určitá vyznání či lásku. Samozřejmostí je, že se nemohlo jednat o náhlá či předčasná úmrtí. V seriálu sice není explicitně vykresleno, jak probíhalo loučení Tonyho a jeho manželky, ale z času na čas se v seriálu objevují scény, v nichž Tony sleduje videa, která mu Lisa před smrtí nahrála. V těchto videích se často objevují i aspekty, které v tomto ohledu Kast popisuje. Jedná se například o již zmíněné rady na Tonyho budoucí cestu životem, projevy uznání či lásky. Takovým příkladem může být výňatek, který jsem zmiňovala v kapitole *Odmítnutí role vdovce*, kdy Lisa ve svém videu Tonymu vzkazuje, že mu nahrála návod na život a také se v něm zmiňuje o tom, jak moc je milý. Tedy v tomto případě zde také seriál odráží možnou realitu, se kterou se běžný divák může ztotožnit.

Kast také dále hovoří o *Fázi hledání zemřelého a odpoutávání se od něj*, kterou spojuje s výše zmíněnými pocity hněvu, ale také zmiňuje, že je možné, že člověk přestane hledat možnosti svého budoucího života, je apatický a spíše se zaměřuje na život minulý a lpí na něm, jelikož byl jeho zesnulý partner ještě přítomen. Toto seriál zcela jistě odráží hned v několika případech. (Kast 2015) Kupříkladu můžeme znovu zmínit výše uvedenou interakci s přepadením, kdy Tony zastává apatický postoj k svému budoucímu životu. Tony se dokonce v jedné scéně pokouší o sebevraždu, o níž se zmiňují také v jedné z výše uvedených interakcí se svým nadřízeným. Jedná se o scénu, kdy svému nadřízenému vysvětluje, že je tak nešťastný, že se chtěl dokonce zabít a že je to vlastně jeho super schopnost, jelikož se může zabít kdykoliv bude chtít, pokud bude cítit, jak sám uvádí, že je toho na něj příliš. Takovou zmínku můžeme nalézt i v jedné ze scén s psychologem, který je v tomto seriálu opravdu spíše karikaturní postavou, než že by jeho postava až na pár výjimek měla v interakcích s Tonym nějaký hlubší význam. Avšak níže uvedená interakce předestírá to, co ve své studii popisuje Kast.

Psycholog: „*Jak se máte?*“

Tony: „*Stejně*“

Psycholog: „*Takže špatně?*“

Tony: „*Už to nemám s čím srovnávat. Ale dobrý den asi je, když nemám chuť střílet náhodné lidi na ulici, a pak otočit zbraň na sebe.*“

(Gervais, 2019)

Kast tedy ve svém díle vysvětluje, že pomyšlení na vlastní smrt nejsou ojedinělá a ve *Fázi hledání zemřelého a odpoutávání se od něj* je pravděpodobnost sebevraždy největší. Vysvětluje, že je v této fázi pro pozůstalé často více přijatelná smrt nežli budoucí život bez milované osoby. *K normálně probíhajícímu procesu truchlení patří i to, že se probouzejí pocity viny. Vždyť, kdo by o sobě mohl říct, že žil ve vztahu, v němž nic nepromarnil?* (Kast 2015, str. 79) I přesto, že dle Kast nespáchá sebevraždu po smrti blízké osoby mnoho lidí, zdůrazňuje, nebezpečí následné smrti pozůstalé opravdu ohrožuje. Kast následnou smrt popisuje v kontextu toho, že pozůstalí se smrti nebrání. (Kast 2015)

K *Fázi nového vztahu k sobě* a ke světu dochází, když se zemřelý stane jeho vnitřní postavou, tedy součástí objektového já. Takový vztah k sobě samému a ke světu dle Kast tedy vzniká tak, že člověk je vyrovnaný se ztrátou a určité vzorce se odnaučil, tím pádem dochází k vytvoření nových životních vzorců. (Kast 2015) Jak vysvětluje Kast níže:

„*U dalších truchlících jsem zjistila, že tuto zkušenost, tedy že život má smysl, mohli znovu zakusit, teprve když v nich znovu narostlo nové prožívání sebe a světa a když si uvědomili, že smrt oplakávaného člověka jim nejen hodně vzala, ale také hodně dala.*“ (Kast 2015, str. 64)

Jak tedy vysvětluje Kast, nový vztah, který si pozůstalý, truchlící vytvořil sám k sobě a tím pádem i ke světu dokazuje, že pozůstalý již přijal ztrátu, ale neznamená to, že by na zemřelého zcela zapomněl. Kast uvádí, že je samozřejmostí, že i v této fázi občas u pozůstalého dochází k regresi v případě, kdy dochází k úpadku euforie, která přichází v návaznosti na nalezení nového vztahu k sobě. (Kast 2015)

Takové chování identifikujeme v rámci seriálu hlavně díky přítomnosti Anne, která napomáhá Tonymu ustanovit nové vlastní já skrze obraz, který mu po smrt jeho ženy poskytuje. Na základě nejen interakce výše uvedené, které s Anne Tony vede, sledujeme, jak Tonymu napomáhá integrovat se v rámci nového života. Jedním z takových momentů je dle mého názoru scéna, v níž již Tony změnil určité vzorce chování. Staré vzorce tak nahrazují nové, změnil se tak jeho vztah k sobě ale i ke světu.

Tony: „*Napřed jsem to považoval za super schopnost. Dokážu cokoliv.. Nic mi neublíží, protože se vždycky můžu zabít.. Ale pak jsem si uvědomil, že nejde ignorovat věci, na kterých ti záleží.. a jak jsi řekla, že není vše jen o mně, tak i když trpím, stojí za to.. tu zůstat.. abych ze svého kousku světa udělal trošku lepší místo.*“ (Gervais 2019)

Jak z jeho slov vyplývá, i přesto, že již jedná na základě určitých nových vzorců, přijal tedy ztrátu své manželky Lisy, což samozřejmě neznamená, že by její osoba upadla v zapomnění. Což dokazuje jeho zmínka o tom, že i přesto, že trpí, stojí za to zůstat žít. Kast sama zmiňuje, že i přesto, že truchlící překoná fázi, že život nemá smysl a dojde k tvorbě nových vzorců chování a opětovného nabytí smyslu života, tak se u něj stále objevuje bolest, pocity rozpolcenosti či zoufalství.

Anne: „*Nic jiného dělat nemůžeš. Šťěstí je úžasné. Je tak úžasné, že nezáleží na tom, jestli je tvoje nebo ne. Jak se říká: Společnost vzkvétá, když staří muži zasazují stromy, i když nikdy nebudou sedět v jejich stínu.*“ (Gervais 2019)

Avšak takové aspekty můžeme sledovat i v interakci z Tonyho zaměstnání, kterou jsem již zmiňovala výše. Jedná se o moment, kdy se hlavní postavu svým kolegům omlouvá za své předešlé chování a děkuje jim, že to s ním v tomto období vydrželi a nevzdali to.

„*Díky, že jsi to se mnou nevzdal. Jako snažit se osvobodit poraněnou agresivní krysu z pasti. Děláš to pro její dobro, ale to ona neví, protože už nikomu nevěří. A tak zaútočí. Nemůžeš změnit svět, ale sebe změnit můžeš. Budu se víc snažit. Zůstanu tu, naživu.*“

(Gervais 2019)

Z tohoto výňatku z interakce mezi Tonym a jeho nadřízeným lze konstatovat, že hlavní postava již přijal ztrátu své manželky a jeho zažité vzorce chování nahradily vzorce nové, na základě kterých dokáže sebekriticky zhodnotit své předešlé činy.

8. Shrnutí, odpovědi na výzkumné otázky

8.1 Je seriál realistický interakčně?

Seriál na základě analýzy interakcí považuji za interakčně realistický, a to na základě interpretovaných interakcí, které jsem identifikovala jako stěžejní, jelikož se v nich Tony objevuje buď s postavami vedlejšími, které jsou stěžejní pro vývoj nejen příběhu ale i z hlediska procesu vyrovnávání se se ztrátou nebo se jedná o interakce s postavami, které se v seriálu objeví pouze nahodile bez nějakého již předešlého vztahu k hlavní postavě. Ke zjištění realističnosti v tomto ohledu se jevil nejvhodnějším přístup George Herberta Meada, který vidí jedince jako přejímajícího konkrétní vzorce chování v rámci společnosti, ve které se nachází. Avšak podotýká, že i přesto jedinec disponuje jakýmsi *unique pattern*, které upravuje jeho vnímání dle svého vlastního vědomí a zkušenosti. Jeho teorií bylo možné do určité míry identifikované interakce vysvětlit a připravit tak pole pro studie zabývající se procesem truchlení v reálné společnosti. Identifikovanými interakcemi tak jsou *Vypořádávání se s rolí vdovce*, *Odmítání role vdovce*, *Přijímání role vdovce a Nahrazení role vdovce*. V kontextu prvního typu, kterým je *Vypořádávání se s rolí vdovce* se hlavní postava projevuje jako neukotvená s narušenou identitou reagující na různé stimuly v rozporu s všeobecně přijímanou konstrukcí skutečnosti. Jedná se o interakce, v nichž se Tony objevuje s postavami, které neznají jeho osobitost. V druhém typu s názvem *Odmítání role vdovce* sledujeme hlavní postavu v interakcích s postavami, se kterými Tony již přišel do styku před smrtí jeho manželky. V takovýchto interakcích pozorujeme jeho odmítání role vdovce, jež mu ostatní přirozeně přisuzují. Hlavní postava tak v tomto případě ztratila osobu, skrze kterou byla schopna vidět sama sebe pozitivně nebo alespoň přijatelně. V těchto interakcích tak lidé v Tonyho struktuře dle Meadovy teorie poskytují obraz sebe sama, který Tony odmítá. Jedná také v opozici sociálnímu řádu, avšak z důvodu vzniklého rozporu mezi jeho samotným sebeuvědoměním se a vnímáním jeho osoby druhými. (Mead 2017).

V případě *Přijímání role vdovce* sledujeme Tonyho v interakcích, kdy se s rolí vdovce ztotožňuje. Jedná se zejména o interakce s postavou Anne, která mu poskytuje přijatelný obraz o sobě samém. Tonyho k Anne pociťuje určitou sounáležitost na základě společného

aspektu vdovectví. Tudiž na základě těchto interakcí tak Tony dokáže přijímat všeobecně danou konstrukci společnosti a ustanovovat svou identitu. Mead například vysvětluje, že na základě soucitu je možné reagovat tak, jak předpokládá postoj druhého. Proto je tedy Tony v interakcích s Anne schopen určitého v cítění a již od samého začátku komunikuje s jistou vřelostí, nejen verbálně. Pokud se krátce zaměřím na poslední typ interakce nesoucí název *Nahrazení role vdovce*, můžeme zde sledovat Tonyho v interakcích, v nichž projevuje pozornost k jiným osobám, což se nejčastěji objevovalo v interakcích s postavami Emmy a Anne. Poté dochází k určitému uvědomění, které je dobře zachytitelné v kontextu s Tonyho zaměstnání. Dle Meadovy interpretace si tak Tony začíná uvědomovat, že jeho předešlé jednání nebylo v souladu s legitimním chováním konkrétní kulturní společnosti. V těchto interakcích je tedy zjevný důkaz toho, že Tony již navrácí sám k sobě a své jednání upravuje takovým způsobem, který se slučuje s hodnotami druhých. Projevuje se zde i sebekritika vůči svému předešlému jednání, je zde přítomná určitá sebekontrola a tudíž i vliv společnosti a sociálních procesů.

Na základě Meadovy teorie, která je popsána v jeho díle *Mind, Self and Society* je možné vysvětlit interakce, jejich realističnost a dokonce i vývoj a postupnou proměnu Tonyho osobnosti v kontextu zúčastněných postav, které v seriálu představují určitou společnost.

8.2 Jak odpovídají interakce v seriálu prožívání ztráty ve společnosti?

Jak jsem naznačila v odpovědi na předchozí výzkumnou otázku, vysvětlení vybraných interakcí ze seriálu a dokázání jejich realističnosti tak vytvořilo vhodné pole pro hledání spojitostí s prožíváním ztráty v reálné společnosti. K tomu tedy byly využity studie od Vereny Kast a v některých případech Fenomén vdovství od Naděždy Špaténkové. Zejména studie *Fáze a šance psychického procesu* od Vereny Kast tyto procesy mapuje a vykreslení prožívání takového procesu v seriálu považuji za poměrně odpovídající. V seriálu sledujeme, jak se hlavní postava tak v interakcích projevují jednotlivé aspekty, které Kast v popisu jednotlivých fází vysvětluje. Pro ilustraci můžeme vybrat *Fázi otevřených emocí*, v níž dle Kast dochází k necitelnosti, která však nevyplývá z bezcitnosti dané osoby. Nýbrž je zaplavena silným pocitem, se kterým není schopna se ihned vypořádat. Takovouto sledujeme hlavní postavy v mnoha scénách. Jak již uvádím výše, například se může jednat o scénu, která představuje Tonyho v interakci s prodavačkou novin, kdy se nám jeho

reakce zdát nepřiměřená až nepřijatelná. Leckdo by jeho reakci označil za cynickou, to však ještě, dle Kast, neznamená, že hlavní postavu můžeme označit za bezcitnou. To do jisté míry vykresluje i další příklad, který tu v kontextu s realističností prožívání ztráty v seriálu zmíním. Jedná se o přenášení frustrací na druhé, což je dle Kast způsobeno zejména hněvem a agresí, které jsou běžně součástí procesu truchlení ve společnosti. Například v jedné scéně představující interakci s ošetřovatelkou Emmou tak můžeme sledovat, jak Tonyemu explicitně sděluje, že své naštvání musí přenášet na druhé, tedy pokud je naštváný on sám, musí být naštván i ostatní lidé v jeho okolí. Kast se domnívá, že aby člověk mohl truchlit a zahodit tak staré vzorce, je zde nutností přítomnost chaoticky střídajících se emocí, které představují chaos obecný, a díky tomuto procesu je možné, aby vznikaly vzorce nové. (Kast 2015) V tomto zcela jistě nacházím souvislost s interakcemi v seriálu a celkovým vývojem hlavní postavy. Ke konci pozorujeme Tonyho jednajícího již na základě nově vytvořených vzorců, zahrnujících sebekritičnost, prostřednictvím které hodnotí své předešlé jednání. Využívá tedy své *Self* ve smyslu, který Mead v tomto ohledu pojímá jako *Self-Criticism*. (Mead 2017) Pro ilustraci znovu zmíním příklad z Tonyho zaměstnání, kdy své minulé jednání vůči svým kolegům hodnotí a omlouvá se za něj. Jinými slovy jsou zde poměrně dobře zachycena zjištění ze studie Vereny Kast, která jsou zároveň v souladu s pojetím Georga Herberta Meada v kontextu vývoje osobnosti.

8.3 Co diváka vede k identifikaci s hlavní postavou?

Domnívám se, že interakce nebo jednání postavy za hranou morálních zásad, které se objevují i ve studii Kast mohou být pro diváka pravděpodobně vodítko k identifikaci s postavou. Takovým příkladem může být, jak jsem již zmínila výše určitá necitelnost postavy, která nepramení z bezcitnosti postavy, ale z neschopnosti zvládnout intenzivní silný pocit v souvislosti s truchlením. (Kast 2014) To se ostatně může projevat v ohledu, který zmiňuje Špaténková v kontextu Intrapsychických ztrát, kdy může dojít ke ztrátě přesvědčení v určitý společenský řád nebo dokonce i bezpečnost okolního světa. (Špaténková 2005) Divák se tak může do postavy jednoduše vcítit, zejména pokud si již podobnou ztrátou sám nebo někdo z jeho okolí prošel.

Dále je zde dle mého názoru pravděpodobně možná identifikace diváka při přenášení frustrace na druhé. Zde shledávám kontext nejen ze seriálem, kdy hlavní postava frustraci

přenáší zejména na své blízké nebo-li na postavy, se kterými navázala vztah ještě před smrtí své manželky, nýbrž i se studií Špaténková, která hovoří o tzv. Rolové ztrátě. Respektive Tony po úmrtí manželky ztratil roli manžela, s čímž se dlouho nechce smířit, což projevuje ve výše zmíněných interakcích, kdy například v interakci se svým nadřízeným, popisuje, že chtěl spáchat sebevraždu. Kast také zmiňuje, že sebevražedné myšlenky jsou v procesu truchlení časté. (Kast 2014) Jak vysvětluje Špaténková člověk tak se ztrátou blízké osoby zejména partnera ztratí určité rituály, zvyky plány, touhy či očekávání do budoucna. S tímto se určití diváci také mohou poměrně jednoduše identifikovat a porozumět tomu, jak Tony přichází o pocit bezpečí, sounáležitosti, o vzájemnou podporu a další aspekty, které jsou důsledkem rolí manželů. (Špaténková 2005) Pokud se tento projev přenášení zoufalství dle Kast běžně v reakci na úmrtí blízké osoby objevuje, divák tak znovu může porozumět postavě a to pravděpodobně o to víc, že běžně tak ve společnosti ze strany cizích lidí není takové jednání za hranou společenských norem akceptováno. Divák však v tomto případě sleduje příběh Tonyho, v rámci kterého zná jeho pozadí nebo původ jeho chování a lépe se tak dokáže vžít do jeho příběhu nežli je tomu v běžném životě. V reálné společnosti lidé často nemají šanci nahlédnout do jiných oblastí života daného člověka než té aktuální, a proto nejsou schopni odvodit původ daných jednání a hodnotí je tak z povrchu jejich povahy.

Domnívám se, že seriál tak může poměrně dobře a detailně, ve smyslu vykreslování “reality“ bez využití eufemismů, mapovat proces truchlení běžného člověka ve společnosti. Je samozřejmé, že všichni lidé neprožívají ztrátu blízkého člověka stejným způsobem a jejich procesy vyrovnávání se se ztrátou nejsou identické. Avšak jak vysvětluje Špaténková a Kast existují aspekty či fáze, které se v tomto procesu objevují poměrně rozšířeně. Seriál After Life tak dle mého názoru poměrně realisticky odráží realitu prožívání smutku ve společnosti, díky čemuž si divák může společně s hlavní postavou projít tímto procesem, ať už jím prochází ve svém reálném životě či nikoliv. Pokud se jedná o první zmíněné a divák právě v rámci svého života prožívá ztrátu blízké osoby či partnera, seriál tak na něj může mít i terapeutické účinky, jak se mnozí odborníci, psychologové shodují. (Špaténková 2005), (Kast 2014)

Verena Kast v jedné části své studie také zmiňuje, že například existence různých skupin truchlících je vhodná k tomu, aby proces truchlení postupoval pozitivním směrem.

Podotýká, že lidé nacházející se v podobné či stejné životní situaci, si tak mohou přímo i nepřímo pomoci a povzbudit se tak k poštovnímu chodu procesu truchlení. V případě seriálu samozřejmě nemůže dojít k interakci mezi truchlící postavou a truchlícím divákem, jak to nejspíše v případě skupin truchlících měla na mysli Kast. Avšak pozorování osoby prožívající proces truchlení a jeho jednotlivé fáze, které se, jak jsme mohli vidět, do určité míry ztotožňují s realitou, mohou diváka povzbudit v jeho procesu a motivovat ho v pozitivním vývoji. Tedy prostřednictvím identifikace s hlavní postavou má divák šanci prožít si jednotlivé procesy a peripetie, které ztráty blízké osoby přináší a pravděpodobně tak může dojít k určitému pochopení a uvědomění.

Závěr

Cílem mé diplomové práce bylo vysvětlit, jak se v seriálu odráží realita prožívání smutku ve společnosti. V kontextu toho identifikovat významné interakce obsažené ve scénách seriálu, a následně je interpretovat v souladu s vhodnou teorií. Vysvětlení těchto interakcí mělo být v koncepcích symbolického interakcionismu, jelikož nabízí hlubší porozumění tomu, jak na sebe vzájemně jedinci působí, ovlivňují své interpretace konkrétních významů. Předem vybrané koncepce jsem diskutovala v rámci teoretické části. Přístup Erwinga Goffmana se tak v tomto případě zdál příliš zaměřený na mnohost já, která vyplývají z povah obecnstva. Respektive jeho optika by tak spíše poskytovala analýzu konkrétních reakcí na podněty, které by byly pro hlavní postavu již definované. Domnívám se, že takovýto přístup může plynout i z Goffmanovy samotné neukotvenosti v konkrétním směru, jak sám podotkl, považoval se zároveň za strukturálního funkcionalistu. (Goffman in Verhoeven, 1980) Jako vhodná se tak ukázala teorie Georga Herberta Meada obsažená v jeho díle *Mysl, já a společnost*. Využití jeho optiky nám tak nabídlo pohled na stále vytvářející se osobnost hlavní postavy, která velice jednoduše řečeno využívá či nevyužívá přejaté vzorce chování v rámci svého společenství. Jelikož nám filmové dílo a jeho narativní linka nabízí náhled do různých rovin života postav, divák tak má možnost sledovat všechny roviny, které mu tvůrce poskytne. Jako pozorovatelé tedy máme možnost sledovat, odkud určité jednání pramení a sledovat tak i jeho původ, nejen důsledky, které jsou nám ve většině případů při interakcích v reálné společnosti odhaleny.

V rámci analýzy interakcí jsem identifikovala čtyři typy reakcí, jež z určitého hlediska mohou mapovat vývoj hlavní postavy v kontextu prožívání ztráty, ale především se jedná o interakce, které jsou vedeny s různými typy postav vedlejších. Typy reakcí, které jsem identifikovala a vysvětlila, jsou *Vypořádávání se s rolí vdovce*, *Odmítání role vdovce*, *Přijímání role vdovce* a *Nahrazení role vdovce*. Skrze vysvětlení jednotlivých interakcí prostřednictvím teorie jsem došla k závěru, že poskytují jistou realističnost, jež plyne i ze samotného vývoje postavy v kontextu s vedlejšími postavami, které modelování jeho osobnosti v průběhu děje seriálu nesporně ovlivňují. V rámci interpretace jsem považovala také za důležité, rozlišovat postavy, které s hlavní postavou přišli do kontaktu před smrtí jeho ženy či již nějakým způsobem znají jeho osobitost a postavami čistě náhodnými, které do interakcí Tonyho osobitost jakožto aktivní složku zahrnout nemohou.

Propojením s dimenzí teorie ztráty v zastoupení Vereny Kast a její studie Truchlení: Fáze a

Šance psychického procesu jsem našla spojitosti se situacemi odehrávajícími se v seriálu, jakožto dokreslující text jsem využila Fenomén vdovství od Naděždy Špaténkové, který poskytl náhled na problematiku v kontextu s aspekty, které se u vdovců či vdov běžně ve společnosti objevují. Ricky Gervais tak ve svém díle proces vyrovnávání se s úmrtím blízkého člověka vykreslil poměrně realisticky tedy i v souvislosti procesy, které byly identifikovány a vysvětleny na základě skutečné společnosti. Identifikace diváka, jak jsem již zmiňovala, je hodnocena zejména subjektivně a skrze mé vlastní vnímání, pokud se nezaměřím na recenze seriálu zprostředkované Gervaisem či doporučení psychologů a terapeutů. V části zaměřené na identifikaci tak diskutuji možné ztotožnění se s postavou v souvislosti nejen s interpretací skrze Georga Herberta Meada, nýbrž i prostřednictvím studie Kast a Špaténkové. Za takovéto stěžejní body tak například považuji zejména situace, v nichž je přítomno jednání za hranou morálních zásad, přenášení frustrace na druhé a porušování konvencí. Z počátku tak hlavní postava představuje osobu s narušenou identitou, jež často narušuje všeobecně přijímanou sociální konstrukci skutečnosti. Odmítá vnímání druhými jakožto vdovce a na základě toho narušuje sociální řád. Poté nachází osoby, především na základě sounáležitosti či soucitu, které jí poskytují přijatelný obraz sebe sama. Hlavní postava tak znovu začíná stvrzovat svou identitu. Jedná se o dílo, které bez jakýchkoliv eufemismů mapuje proces, kterým běžný člověk prochází, pokud ztratí blízkou osobu a na základě mnoha aspektů, která nám nejen Meadova teorie pomohla poodhalit, se divák dokáže s hlavní postavou identifikovat, projít procesem truchlení a dojít tak k určitému pochopení či samotné pomoci sobě samému, pokud se sám divák zrovna v takové situaci nachází.

Použitá literatura

1. *After Life* I. řada, 1.- 6. díl. [seriál]. Režie Ricky GERVAIS. Netflix. 2019.
2. BAUMANN, Bedřich. Umělec jako specializovaný společenský myslitel. 1967.
3. BLUMER, Herbert. *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Univ of California Press, 1986.
4. BRASSETT, James. British irony, global justice: a pragmatic reading of Chris Brown, Banksy and Ricky Gervais. *Review of International Studies*, 2009, 35.1: 219-245.
5. BRIANDANA, Rizki; DWITYAS, Nindyta Aisyah. Comedy films as social representation in the society: An analysis of Indonesian comedy films. *International Journal of Humanities and Social Science Studies (IJHSSS)*, 2018, 6959.107: 107-118.
6. BURIÁNEK, Jiří. Ke kořenům sporu o metodu empirické sociologie. *AUC PHILOSOPHICA ET HISTORICA*, 2018, 1992.2: 41-64.
7. CARTER, Michael J.; FULLER, Celene. Symbolic interactionism. *Sociopedia. isa*, 2015, 1.1: 1-17.
8. COHEN, Jonathan. Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass communication & society*, 2001, 4.3: 245-264.
9. COOLEY, Charles Horton. Looking-glass self. *The production of reality: Essays and readings on social interaction*, 1902, 6: 126-128.
10. DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-72*. Archa, 1993.
11. DICKENS, Monica, *One Pair of Hands* (London: Michael Joseph, Mermaid Books, 1952), str. 13; Harmondsworth (Penguin Books, 1961).
12. FLACHBARTOVA, Livia. VZŤAH MEDZI KYNIZMOM A CYNIZMOM. *Filozofia*, 2011, 66.6.
13. GARFINKEL, Harold. Ethnomethodology. *Studies in ethnomethodology*, 1967.
14. GARFINKEL, Harold. Studies of the routine grounds of everyday activities. *Social problems*, 1964, 11.3: 225-250.
15. GOFFMAN, Erving. Všichni hrajeme divadlo. *Sebeprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.

16. GOFFMAN, Erving. Stigma and social identity. *Understanding deviance: Connecting classical and contemporary perspectives*, 1963, 256: 265.
17. GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959.
18. GREGORY JR, Stanford W. Accounts as assembled from breaching experiments. *Symbolic Interaction*, 1982, 5.1: 49-63.
19. KAST, Verena. Truchlení: fáze a šance psychického procesu. PORTÁL sro, 2015.
20. KLAPKO, Dušan. *Habilitační práce*. Masarykova univerzita. 2020.
21. KUBÁTOVÁ, Helena. Klasické přístupy k problému objektivit v sociologii. 2013.
22. KUBINA, Lukáš; MUSILOVÁ, Martina. Svět je symbolická interakce: symbolický interakcionismus jako východisko výzkumu teatrality veřejných událostí. 2018.
23. LEWIS, J. D. A social behaviorist interpretation of the Meadian "I". In M. Aboulafia (Ed.), *Philosophy, social theory and the thought of George Herbert Mead*. (s. 109-136) Albany, NY: SUNY Press. 1991.
24. LÖWENTHAL, Leo. *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600-1900*. Beacon Press, 1963.
25. LYNCH, Michael. Garfinkel stories. *Human Studies*, 2012, 35.2: 163-168.
26. MAZELLA, David. *The making of modern cynicism*. University of Virginia Press, 2007.
27. MADZIA, Roman. *George Herbert Mead: tělo, mysl a svět*. Stanislav Juhaňák-Triton, 2014.
28. MCCAFFREY, Donald W. The Loved One-An Irreverant, Invective, Dark Film Comedy. *Literature/Film Quarterly*, 1983, 11.2: 83.
29. MEAD, George Herbert. *Mysl, já a společnost*. (překlad Ondřej Fafeja). Portál. 2017.
30. MEAD, George Herbert. Morris, C. W. *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. University of Chicago Press: Chicago. 1934.
31. MORLEY, David. *Television, audiences and cultural studies*. Routledge, 2003.
32. MAYNARD, Douglas W. Goffman, Garfinkel, and games. *Sociological Theory*, 1991, 9.2: 277-279.
33. OATLEY, Keith. A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative. *Poetics*, 1995, 23.1-2: 53-74.

34. OBRDLIK, Antonin J. " Gallows humor"-A sociological phenomenon. *American Journal of Sociology*, 1942, 47.5: 709-716.
35. OGIEN, Albert. Garfinkel reading Mead. What should sociology do with social naturalism?. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 2013, 38.1: 97-113.
36. Ricky Gervais says After Life's success means fans talk to him about grief | Daily Mail Online. [online]. Dostupné z: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-8238961/Ricky-Gervais-says-Lifes-success-means-fans-talk-grief.html>
37. SAWALLISCH, Nele. Ricky Gervais's Sentimental Men. *Anglistik: international journal of English studies*, 2020, 111-125.
38. SHIBUTANI, Tamotsu. Herbert Blumer's Contributions to Twentieth-Century Sociology. *Symbolic interaction*, 1988, 11.1: 23-31.
39. RHODENIZER, Zac. *The Psychology of After Life*. 2020.
40. SILVERMAN, Phyllis R. *Widow-to-widow*. New York: Springer Publishing Company, 1986.
41. SLAMĚNÍK, Ivan. *Mysl, já a společnost* [recenze]. *E-psychologie*, 13(1), 2019, 60-63.
42. SÝKOROVÁ, Dana. *Prázdné hnízdo-šance nebo břemeno?*. Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996.
43. GREGORY JR, Stanford W. Accounts as assembled from breaching experiments. *Symbolic Interaction*, 1982, 5.1: 49-63.
44. ŠPATENKOVÁ, Naděžda. Fenomén vdovství. *Třetí věk trojí optikou*, 2005, 71-88.
45. TAROČKOVÁ, T. Smútkové poradenstvo ako vynárajúca sa oblasť psychologického poradenstva. *Československá psychologie*, 1995, 39: 229-240.
46. THOITS, Peggy A. Resisting the stigma of mental illness. *Social Psychology Quarterly*, 2011, 74.1: 6-28.
47. TURNER, Ralph H. Přejímání rolí: proces, nebo konformita. 2018.
48. VERHOEVEN, Jef C. An interview with Erving Goffman, 1980. *Research on Language and Social Interaction*, 1993, 26.3: 317-348.
49. VLÁČIL, JAN. Ke kritice interakcionismu. *Sociologický Časopis/Czech Sociological Review*, 1975, 613-628.
50. ZILLMANN, Dolf. Mechanisms of emotional involvement with drama. *Poetics*, 1995, 23.1-2: 33-51.

Projekt diplomové práce

Jméno a příjmení studujícího: Bc. Ester Čermáková

Studijní program: SCO

Předpokládaný název práce: Odraz reality procesu truchlení hlavní postavy v seriálu After Life

Předpokládaný název práce v anglickém jazyce: A Reflection of Reality of the Main Character's Mourning Process in the Series After Life

Klíčová slova: sociální role, symbolický interakcionismus, pragmatismus, dramaturgická sociologie, interakce, Erwing Goffman, George H. Mead

Key words: social role, symbolic interactionism, pragmatism, dramaturgical theory, interaction, Erwing Goffman, George H. Mead

Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Jan Balon Ph.D

Jméno vedoucí/ho diplomového semináře, do kterého se chce studující hlásit (předběžně): Seminář doc. Grygara a doc. Hájka, kód: MGRB

Cíl práce

Cílem této diplomové práce je z hlediska sociologické perspektivy představit, jak se divák může identifikovat s hlavní postavou seriálu *After Life* od Rickyho Gervaise. Prostřednictvím analýzy interakcí v koncepcích symbolického interakcionismu se zaměřím na to, jak vývoj hlavní postavy koreluje s reálným prožíváním ztráty v kontextu odborné literatury. Konkrétněji je mým zájmem zaměřit se na autory Georga Herberta Meada a jeho dílo *Mind, Self and Society* a dále také na Ervinga Goffmana a jeho dílo *Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním životě*. V souvislosti s procesem truchlení využiji relevantní literaturu, která se opírá o prožívání smutku v reálné společnosti jako například studie Vereny Kast *Truchlení: Fáze a šance psychického procesu*. Nevylučuji zapojení dalších autorů, a to nejen těch, kteří se řadí mezi představitele symbolického interakcionismu.

Cíl práce v anglickém jazyce

The aim of this diploma thesis is to find out how can be audience identified with the main character in series *After Life* written and directed by Ricky Gervais. Referring to symbolic interactionism and interaction analysis, I will focus on process of mourning of main character and its connection with relevant studies based on real-life data. In detail, special attention will be paid to authors, such as G. H. Mead and his work *Mind, Self and Society* and Erwing Goffman and his work *The Presentation of Self in Everyday Life*. Subsequently, my aim is to present and analyse their approaches, as symbolic interactionists. In context with mourning process, there is the aim to use relevant literature such as Verena Kast and her work *Mourning: Phases and Chances of the Psychological Process*. There would be likely a need to involve other authors, however, not only representatives of symbolic interactionism.

Námět práce a uvedení do tématu

Námět této práce vznikl v kontextu s pojmem sociální role, který je dle mého názoru jedním ze stěžejních v rámci sociologie, jelikož, jak zmiňuje kupříkladu Možný, jedná se o propojení individuální osobnosti se sociální strukturou. (Možný, 1975) Avšak z důvodu zajímavějšího zpracování jsem se rozhodla pro analýzu interakcí hlavní postavy v seriálu *After Life*, který se zabývá prožíváním ztráty. Filmová díla nám často poskytují vhled do různých rovin zúčastněných postav a vytváří nám tak pole pro detailní pozorování jednání postav, jejich interpersonálních vztahů.

Symbolický interakcionismus je směr, který vychází z podmíněného vzájemného jednání a interakcí mezi členy společnosti. (Vláčil 1975) Představuje tedy pro analýzu pojmu sociální role vhodné prostředí, jelikož nabízí pozorování určité proměnlivosti tohoto pojmu. (Callero 2003) V tomto kontextu je možné zaměřit se na zmíněný roli hlavní postavy z hlediska individuálních charakteristik osobnosti ve vztahu k sociálnímu řádu. V tomto případě se právě G. H. Mead zaměřoval na proces sebedefinice individua, jež probíhá ve spojitosti s jeho umístěním v rámci interpersonálních vztahů. (Parkovnick 2015) Mead tak svůj pohled na sociální roli identifikuje se sociálně psychologickým aspektem. (Možný, 1975) Erwing Goffman, jež také bývá běžně označován za představitele symbolického interakcionismu, se sám s tímto označením zcela neztotožňoval. Podotýkal, že se považuje zároveň za strukturálního funkcionalistu. Dle jeho slov, nebyl zastáncem jednoho konkrétního směru, který by dle něj představoval jasné východisko sociologického bádání. (Goffman in Verhoeven, 1980). V mé diplomové práci budu tedy E. Goffmana pokládat za představitele symbolického interakcionismu, avšak předpokládám i zaměření se na strukturálně funkcionalistické prvky v jeho díle. Neméně významnou součástí této práce bude dramaturgická sociologie, jejímž zakladatelem je právě Goffman. V díle *Všichni hrajeme divadlo: Sebezpřantece* v každodenním životě podrobně vysvětluje její podstatu. Situace běžného života přirovnává k divadelnímu představení a jemu přirozenému prostředí s využitím teatralogického jazyka. (Denzin 2002) Jak M. Petrusek podotýká, z obecného hlediska se jedná o metaforu, která je přenášena z běžného a dramaturgického jazyka do sociologie. (Šubrt 2001)

Mead i Goffman se tedy řadí do stejného myšlenkového proudu a jejich pohledy jsou založené na víceméně totožném základu, kterým je interakce člověka a jeho subjektivní vnímání. I přesto jejich přístupy nabízí poznání skrze rozdílnou optiku, kdy se Mead zaobírá tím, že každý člověk přejímá určité vzorce chování, které si internalizuje, a následně je aplikuje v kontaktu se společností (Mead, 1939). Zatímco Goffman spíše sleduje až konkrétní reakce, které jsou důsledkem působení určitého jevu. Jinak řečeno, konkrétní reakce představuje určitou sociální roli, kterou člověk zvolí, aby byl schopen co nejefektivněji reagovat na konkrétní jev, podnět (Goffman, 1959). Goffman pak k popisu těchto procesů využívá již zmíněnou divadelní terminologii. Zatímco dle Meada disponujeme již konkrétními internalizovanými vzorci jednání a jedním avšak neustále se vytvářejícím „já“, které poté využívá svého potenciálu ke komunikaci se svým okolím.

Předpokládané metody zpracování

Vzhledem k tomu, že se jedná o teoreticky vedenou diplomovou práci, metoda zpracování bude založena na analýze scén a interakcí v seriálu a dostupných textů, které se zaobírají symbolickým interakcionismem či další odborné literatury, která bude poskytovat vhodné kontextuální zapojení jako například studie zaměřené na procesy ztráty blízké osoby. Zaměřím se především na komparaci přístupů G. H. Meada a E. Goffmana na základě studia primárních textů. Zejména se bude jednat o díla *Mind, Self and Society* a *The Presentation of Self In Everyday life*. Svůj teoretický výzkum doplním o relevantní interpretace představitelů moderní sociologické teorie. Budu tedy analyzovat i následné konceptualizace, které z Meada a Goffmana vycházely nebo se vůči nim vymezovaly. K tomu využiji zejména časopisecké články a monografické studie z prestižních vydavatelství v USA (např. časopisy *The American Sociologist*, *Sociological Theory*).

Orientační seznam literatury

1. Blumer, H., 1969. Symbolic interactionism; perspective and method. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall. ISBN 0138799245 9780138799243.
2. Callero, P. (2003). The Sociology of the Self. *Annual Review of Sociology*, 29, 115-133.
3. Denzin, N. (2002). Much Ado about Goffman. *The American Sociologist*, 33(2), 105-117.
4. Hall, Peter Mandel, et al. "Reconstituting the Pasts and Projecting New Futures: The New Legacy of G. H. Mead Promoted by Hans Joas and Daniel Huebner." *Symbolic Interaction*.
5. Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959.
6. Goffman, Erving. *Všichni hrajeme divadlo : sebezprezentace v každodenním životě*. Vyd. 1. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s ISBN 8090248241.
7. Goffman, E. 1967. *Interaction Ritual: Essays of Face-to-Face Behavior*. Garden City, NY: A Doubleday Anchor Original.
8. Goffman, Erwing. *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: The Free Press. 1963.
9. Kast, Verena. *Truchlení: fáze a šance psychického procesu*. PORTÁL sro, 2015.
10. McCoy, Charles Allan. "Playing Goffman's Information Game: A Classroom Activity Involving Student Interactions." *Teaching Sociology*, vol. 45, no. 3, 2017, pp. 260–268.

11. Mead, G.H. Morris, C. W. *Mind, Self, and Society* from the Standpoint of a Social Behaviorist. University of Chicago Press: Chicago. (1934).
12. Mead, G. H. *Mysl, já a společnost*. (překlad Ondřej Fafeja). Portál. 2017.
13. Merton, Robert K. "The Role-Set: Problems in Sociological Theory." *The British Journal of Sociology*, vol. 8, no. 2, 1957, pp. 106–120.
14. Musil, Jiří. "Robert King Merton 1910-2003." *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*, vol. 39, no. 5, 2003, pp. 707–711.
15. Parkovnick, Sam. "The Behaviorism of George Herbert Mead." *The American Sociologist*, vol. 46, no. 2, 2015, pp. 288–293.
16. Ritzer, George. *The Blackwell Companion to Major Classical Social Theorists*. 2000.
17. Schcff, T. J., Jr. (2006). *Goffman unbound: A new paradigm for the social sciences*. Boulder: Paradigm Publishers.
18. Slaměník, I. (2019). *Mysl, já a společnost* [recenze]. *E-psychologie*, 13(1), 60-63.
19. Špatenková, Naděžda. *Fenomén vdovství. Třetí věk trojí optikou*, 2005, 71-88.
20. Šubrt, Jiří. "Dramaturgický Přístup Ervinga Goffmana: K Českému Vydání Goffmanovy Knihy 'Všichni Hrajeme Divadlo' / The Theatrical Approach of Erving Goffman: On the Czech Publication of Goffman's Book 'The Presentation of Self in Everyday Life.'" *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*, vol. 37, no. 2, 2001, pp. 241–249.
21. Verhoeven, J (1993). "An interview with Erving Goffman" (PDF). *Research on Language and Social Interaction*. 26 (3): 317–348.
doi:10.1207/s15327973rlsi2603_5.

22. Vláčil, J. (1975). Ke kritice interakcionismu. *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*, 11(6), 613-628.
23. Wiley, Norbert. "A Mead-Cooley Merger." *The American Sociologist*, vol. 42, no. 2/3, 2011, pp. 168–186.
24. *American Sociology and Pragmatism: Mead, Chicago Sociology, and Symbolic Interaction*. J. David Lewis , Richard L. Smith

Zdroje

1. Callero, P. (2003). The Sociology of the Self. *Annual Review of Sociology*, 29, 115-133.
2. Denzin, N. (2002). Much Ado about Goffman. *The American Sociologist*, 33(2), 105-117.
3. Goffman, Erving. *Všichni hrajeme divadlo : sebezprezentace v každodenním životě*. Vyd. 1. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s ISBN 8090248241.
4. Mead, G. H. *Mysl, já a společnost*. (překlad Ondřej Fafeja). Portál. 2017.
5. Merton, Robert K. "The Role-Set: Problems in Sociological Theory." *The British Journal of Sociology*, vol. 8, no. 2, 1957, pp. 106–120.
6. Možný, Ivo. *Pojmový komplex teorie sociální role*. 1975.
7. Parkovnick, Sam. "The Behaviorism of George Herbert Mead." *The American Sociologist*, vol. 46, no. 2, 2015, pp. 288–293.
8. Šubrt, Jiří. "Dramaturgický Přístup Ervinga Goffmana: K Českému Vydání Goffmanovy Knihy 'Všichni Hrajeme Divadlo' / The Theatrical Approach of Erving Goffman: On the Czech Publication of Goffman's Book 'The Presentation of Self in

Everyday Life.” *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*, vol. 37, no. 2, 2001, pp. 241–249.

9. Verhoeven, J (1993). "An interview with Erving Goffman" (PDF). *Research on Language and Social Interaction*. 26 (3): 317–348.
doi:10.1207/s15327973rlsi2603_5.
10. Vlácil, J. (1975). Ke kritice interakcionismu. *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*, 11(6), 613-628.

----- vyplňuje katedra -----

Vyjádření zvoleného vedoucího semináře k obsahu projektu

Souhlasím/ nesouhlasím; v případě nesouhlasu zdůvodnění; případně doporučení jak projekt do zahájení bc. / diplomového semináře doplnit. Posuzována je především připravenost projektu k tomu, aby mohl být předmětem diskuse v semináři, do kterého je podáván.

Vyjádření garanta studijního programu k souladu tématu práce se studijním programem

Souhlasím / nesouhlasím; v případě nesouhlasu zdůvodnění. Posuzována je především relevance projektu ke studovanému SP.