

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií

Martina Mlynářová

Konstrukce genderové identity v seriálu

Dokonalý svět

Diplomová práce

Praha 2014

Autorka práce: **Martina Mlynářová**

Vedoucí práce: **PhDr. Irena Carpentier Reifová, Ph.D**

Rok obhajoby: **2014**

Bibliografický záznam

MLYNÁŘOVÁ, Martina. *Konstrukce genderové identity v seriálu Dokonalý svět*. Praha, 2014. 79 s. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce PhDr. Irena Carpentier Reifová, Ph.D.

Abstrakt

Práce analyzuje prostředky reprodukce genderových stereotypů a konstrukce genderové identity v českém seriálu Dokonalý svět.

Je mediální sdělení rodově určené, s jakými prostředky reprodukce genderových stereotypů a konstrukce identity je divák/divačka konfrontován/a v daném seriálu, na jakých úrovních se s těmito jevy setkává? Pro detailnější prozkoumání těchto mechanismů a jejich formy využívám zejména teorie sociální konstrukce reality, teorie optických skel či samotné povahy a narativní struktury seriálu (soap opery).

Na druhé straně se práce věnuje také faktu, že Dokonalý svět stereotypy pouze nereprodukuje. Seriál je totiž v určitých případech také nabourává a svým až komediálním charakterem narušuje zaběhnuté genderové pořádky. Některé genderové stereotypy zesměšňuje a tím otrásá jejich pozici ve společnosti.

Abstract

The thesis analyzes the instruments of gender stereotypes reproduction and gender identity construction in Czech TV series Dokonalý svět.

Is the media content gendered? With which instruments of gender stereotypes reproduction and gender identity construction is TV viewer confronted and on which levels? I use the theory of social construction of reality, the theory of the lenses of gender or the characters and narrative structure of the TV series (soap opera) to come to a conclusion.

The thesis focuses on the fact that Dokonalý svět does not only reflect the stereotypes on the other hand. It confronts the standard gender orders by the comic character. The comedy character ridicules some gender stereotypes and shakes their social status.

Klíčová slova

Feminita, gender, identita, konstrukce, maskulinita, media, narace, stereotypy, soap opera

Keywords

Femininity, gender, identity, construction, masculinity, media, narration, stereotype, soap opera

Rozsah práce: 127 546 znaků, 79 stran

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 6. ledna 2014

Martina Mlynářová

Poděkování

Můj dík patří zejména paní Ireně Carpentier Reifové, vedoucí této práce, a to především za podnětné rady a také za vynaložený čas.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK

Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:

Mlynářová Martina

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:

2011

E-mail diplomantky/diplomanta:

mmlyn@post.cz

Studijní obor/forma studia:

Mediální a komunikační studia/kombinované

Razítko podatelny:

Předpokládaný název práce v češtině:

Konstrukce genderové identity v seriálu Dokonalý svět

Předpokládaný název práce v angličtině:

Construction of gender identity within the series Dokonalý svět/The Perfect World

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: *ZS 2012/2013*)

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)

LS 2012/13

Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků):

V analýze mediálního obsahu, sdělení se zaměřuji především na seriálem preferované a prezentované genderové stereotypy, zobrazování žen, mužů a jejich vlastností prostřednictvím hlavních postav zakotvených v daném sociokulturním kontextu. Snažím se rozkrýt, jakým způsobem konkrétní mediální obsah prezentuje ženy a muže a působí tak na konstrukci genderové identity publika. Přičemž vycházím z předpokladu, že média jakožto významný prvek každodenního života realitu pouze neodráží, ale podílejí se na ní. Jsou nositeli hodnot, očekávání, stereotypů atd. a jako taková nabízejí významné podněty pro utváření povědomí recipienta/ky sám/sama o sobě a formují jeho/její přístup k okolí.

Seriál Dokonalý svět jsem pro analýzu konstrukce genderové identity v médiích vybrala ze tří důvodů. Zaprvé, děj se odehrává v redakci ženského magazínu. Tyto charakteristické tituly jsou samy o sobě důležitým prvkem každodennosti čtenářek a jejich vnímání okolí i sama sebe, a tak obsah seriálu nabízí z genderového hlediska mnoho relevantních témat či konfrontací. Tvůrci Dokonalého světa se dokonce netají tím, že měli ambice být „tak trochu Ďábel nosí Pradu po česku, nebo možná tak trošku Sex ve městě.“

Zadruhé, v redakci seriálového magazínu působí převážně ženy, navíc s velice specifickými charaktery, což mi umožní detailněji akcentovat sociokulturní očekávání, stereotypy a způsob zobrazování žen v médiích.

Zatřetí, vzhledem k tomu, že se na scénáři podílela redaktorka reálného časopisu, je značně pravděpodobné, že seriál z velké míry reflektuje skutečnost, tedy vztahy, hodnoty, charaktery atd. v rámci redakce ženského časopisu.

Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků):

Cílem práce je odhalit jakými prostředky může konkrétní mediální obsah a jeho tvůrci nabízet symbolický materiál pro konstruování genderové identity jedince, recipienta/ky. Předpokládám, že se tomu tak děje prostřednictvím předávání a upevňování tradičních genderových stereotypů projevujících se zejména homogenizací, polarizací, prostřednictvím volby témat atd.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

1. ÚVOD – vymezení tématu a důvod jeho výběru, úvod do problematiky. V rámci úvodu je blíže představen také zkoumaný materiál, seriál Dokonalý svět.
2. TEORETICKÁ ČÁST
 - 2.1. Mediální stereotypizace
 - 2.1.2. Sociální konstrukce reality
 - 2.1.3. Reprodukce a prostředky genderových stereotypů
 - 2.1.4. Teorie Sandry Bem (the lenses of gender)
 - 2.2. Mediální obsah - seriál
 - 2.2.2. Serialita jako druh mediální narace
 - 2.2.3. Seriály jako předmět feministických mediálních studií
 - 2.2.4. Feministická filmová kritika
3. METODOLOGICKÁ ČÁST – uspořádání a realizace samotného výzkumu na základě poznatků, argumentů z teoretické části práce.
 - 3.1 Výzkumná strategie – průběh a podoba výzkumu
 - 3.2 Stanovení výzkumného problému, metodologických východisek
 - 3.3 Definování vzorku
 - 3.4 Obsahová analýza
 - 3.4.1 Stanovení proměnných
 - 3.4.2 Výskyt konkrétních prvků genderové konstrukce
 - 3.5 Shrnutí metodologické části
4. ZÁVĚR – Celkové zhodnocení analýzy - Zasazení objevených fenoménů do sociokulturního kontextu, popřípadě návrh změn.

Bibliografie

Přílohy

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):

První řada (16. dílů) českého seriálu Dokonalý svět z produkce TV Nova.

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Kvalitativní obsahová analýza.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

Allen, Robert C. 1985. *Speaking of Soap Operas*.

Autor k tzv. soap operám přistupuje jako ke specifickému mediálnímu obsahu. Jejich význam a dopad objasňuje na základě tradiční americké produkce.

Bem, Sandra L. 1993. *The Lenses of Gender. Transforming the Debate on Sexual Inequality*. New Heaven and London: Yale University Press.

Jedna z určujících publikací genderových studií posledních desetiletí. Autorka podává ucelený koncepční rámec možného přístupu k utváření maskulinity, feminity, jejich fungování a konstruování.

Berger, P. I., T. Luckmann. 1999. *Sociální konstrukce reality*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury.

Pojednání o sociologii vědění. Autoři staví tento obor do středu zájmu sociologické disciplíny. Zároveň se pokoušejí o jeho aplikaci na úrovni subjektivního vědomí.

Bignell, J. 2003. *Introduction to television studies*. London: Routledge.

Úvod do oblasti televizních studií. Publikace poskytuje přehled způsobů, jak lze kriticky nahlížet na televizní produkci a hodnotit ji. Na případových studiích autor ukazuje, jak aplikovat kritický přístup na konkrétní aktuální problémy.

Disman, Miroslav. 2007. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum.

Metodologická učebnice. Popisuje jednotlivé metody sociálního výzkumu.

Durham, Meenakshi, Douglas Kellner (eds.). 2006. *Media and Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishing.

Soubor klíčových textů vztahujících se k mediím, kultuře a komunikaci.

Jiráková, B. 2003. *Média a společnost*. Praha: Portál.

Výklad procesů mediální komunikace a jejich základních pojmů – média a společnost, mediální produkce, role publika.

Monaco, J. 2004. *Jak číst film*. Praha: Albatros

Knihy popisuje technologii filmu, jazyk, teorii i vývoj. Odкрývá vztah filmu k ostatním druhům umění a prostředkům masové komunikace. Zachycuje i další elektronická média, multimediální prostředky a další fenomény.

Ortner, Sherry B. 1974. „Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?“ In Oates-Indruchová, L.

(ed.). 1998. *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon.

Čtrnáct textů z feministické teorie, politické filozofie, filozofie vědy, antropologie, kulturní, filmové a literární teorie, sociolingvistiky a psychoanalýzy představuje počátky feministického myšlení v těchto disciplínách, s těžištěm v 70. a na počátku 80. let 20. století.

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

Publikace ozřejmuje roli feminizmu, chápání tohoto pojmu i jeho historii v českých médiích.

Reifova, Irena. 2007. "Sons and Daughters of Jacob, the Glassworker: Dominant and Resistant Meanings in Television Popular Fiction after 1985", *Mediální studia*, (4): 376-415.

Text prostřednictvím analýzy seriálu *Synové a dcery Jakuba skláře* poukazuje na charakteristické znaky československé filmové produkce, na prezentované hodnoty v kontextu socialistické ideologie.

Reifová, Irena, Bednařík, Petr. 2008 „Televizní seriál – záhada popkulturního sebevědomí“, *Mediální studia* (3): 72–80.

Renzetti, C. M., D. J. Curran. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.

Učebnice amerických sociologů věnované oboru gender studies. Seznámení se současným feministickým myšlením a feministickým pohledem na odlišnou mužskou a ženskou životní zkušenost se soudobou sociální a politickou realitou.

Thompson, John B. 2004. *Media a modernita*. Praha: Karolinum.

Knih britského sociologa nabízí syntetizující výklad úlohy, kterou mají média při vývoji moderní společnosti od knihtisku přes rozmach masových médií až po globalizaci komunikace.

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

Gender a média v éře postmodernity: Odkrývání genderových stereotypů v současném českém reklamním diskurzu, 2011

Gender, kultura a média, 2007

Komparace hlavních večerních zpravodajských relací ČT1 a TV Nova z genderového hlediska, 2012

Mýtus krásy v reklamě z genderové perspektivy, 2012

Genderová stereotypizace v sitcomu *Comeback*, 2011

Genderové stereotypy v poradně dětského zábavního portálu *Alík*, 2010

Genderové stereotypy ve vybraných pohádkách Boženy Němcové a Karla Jaromíra Erbena, 2009

Jak reklama ovlivňuje představu sebe sama: genderová perspektiva, 2009

Obsahová analýza časopisu *Ona Dnes* z genderové perspektivy, 2008

Obsah

ÚVOD	4
1. TEORETICKÁ ČÁST	6
1.1. MEDIÁLNÍ STEREOTYPIZACE	6
1.1.1. Sociální konstrukce reality	6
1.1.2. Gender	8
1.1.2.1. Model hegemonní maskulinity	9
1.1.2.2. Teorie Sandry Lipsitz Bem	11
1.1.3. Genderové stereotypy, jejich prostředky a reprodukce	14
1.1.3.1. Stereotypy jako nástroje kulturní praxe	15
1.1.4. Mediace symbolického materiálu	18
1.1.4.1. Sebepojetí a zkušenost v mediovaném světě	19
1.1.4.2. Kódování významu	21
1.1.4.3. Znaková povaha mediace	22
1.1.5. Média versus gender	24
1.2. MEDIÁLNÍ OBSAH – SERIÁL	27
1.2.1. Serialita jako druh mediální narace	27
1.2.2. Soap opera jako druh mediální narace	28
1.2.2.1. Soap opera jako předmět mediálních studií	32
1.2.2.2. Soap opera jako ženská forma narace	33
1.2.3. Feministická kritika mediální produkce	34
1.2.3.1. Reprezentace genderové polarizace a diferenciací sfér	36
1.2.3.2. Reprezentace ženy a muže (hlavní postavy)	37
1.2.4. Textuální struktura mýdlových oper	39
1.2.5. Narativní funkčnost stereotypů	42

1.3. SHRnutí TEORETICKÉ ČÁSTI VÝZKUMU	44
2. METODOLOGICKÁ ČÁST.....	46
2.1. OBSAHOVÁ ANALÝZA SERIÁLU DOKONALÝ SVĚT	46
2.1.1. Představení zkoumaného vzorku.....	46
2.1.2. Výběr vzorku.....	47
2.1.3. Stanovení výzkumného problému a metodologických východisek	48
2.1.4. Průběh výzkumu.....	49
2.1.5. Kvalitativní obsahová analýza.....	51
2.1.5.1. Vypravěčka a zralá žena s bohatými životními zkušenostmi	51
2.1.5.2. Hrdinka reprezentující současnou ženu.....	53
2.1.5.3. Postava z romantických novel	54
2.1.5.4. Žena jako matka	56
2.1.5.5. Neakční hrdinové oplývající mužskou autoritou.....	57
2.1.5.6. Hlavní hrdina v zasetí své sexuální orientace	58
2.1.5.7. Citlivý homosexuál	59
2.1.5.8. Ženská postava s mužskou tváří.....	59
2.1.5.9. Slečna naslouchající tikotu biologických hodin	60
2.1.5.10. Ženské dilema: Kariéra versus rodina	61
2.1.5.11. Ne/narušení mužské hegemonie	63
2.1.5.12. Žena jako objekt (a svůdnice)	64
2.1.5.13. Genderová polarizace a diferenciacce napříč různými životními aspekty	67
2.1.5.14. Nastolování agendy	72
2.1.5.15. Komedialní charakter obsahu modifikuje vyznění stereotypů	73
2.2. SHRnutí KVALITATIVNÍ OBSAHOVÉ ANALÝZY SERIÁLU DOKONALÝ SVĚT	75

ZÁVĚR.....	78
SUMMARY.....	79
BIBLIOGRAFIE	80
Použité zdroje.....	80
Další pomocné zdroje.....	82
SEZNAM PŘÍLOH.....	85
PŘÍLOHY	85

ÚVOD

Tato práce odráží můj dlouholetý zájem o oblast genderových studií a současně o českou mediální sféru. Tématu genderu se věnuji od bakalářského studia na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy, které jsem zakončila bakalářskou prací *Genderové stereotypy v Poradně dětského zábavního portálu Alik*.¹ Souvislosti a detaily nejen z domácího mediálního světa jsem objevila – a stále objevuji – především díky Fakultě sociálních věd.

Ve zmiňované bakalářské práci jsem zkoumala vztah konkrétního média (webového portálu) a adresáta, konzumenta (dítěte) z genderové perspektivy. Tuto problematiku jsem nechtěla opustit. Právě naopak. Diplomová práce mi poskytla z genderového hlediska prostor pro podrobnější analýzu specifického vztahu seriál – divák/divačka.

Předkládaná diplomová práce *Konstrukce genderové identity v seriálu Dokonalý svět* si klade za cíl poodhalit povahu a strukturu daného českého seriálu a na základě toho definovat mechanismy, které se podílejí na konstrukci genderové identity či na reprodukci stereotypů. V první části práce se zabývám původními teoriemi a popisem jevů, abych je dále v druhé části mohla rozvinout a aplikovat na data zjištěná během samotného výzkumu.

Analýza mediálního sdělení se zaměřuje především na seriálem preferované a prezentované genderové stereotypy, zobrazování žen, mužů a jejich vlastností prostřednictvím hlavních postav zakotvených v daném socio-

¹ Mlynářová, Martina, 2010.

kulturním kontextu. Práce by měla rozkrýt, jakým způsobem konkrétní mediální obsah prezentuje ženy a muže a působí tak na genderovou identitu publika. Vycházím z předpokladu, že média jakožto významný prvek každodenního života realitu pouze neodráží, ale podílejí se na ní. Jimi prezentovaný symbolický materiál je nositelem hodnot, očekávání i stereotypů. Jako taková nabízejí významné podněty pro utváření povědomí recipienta/ky sám/sama o sobě a formují jeho/její přístup k okolí.

V případě, že výzkum potvrdí také výskyt nestereotypního zobrazování, budu s těmito zjištěními pracovat a zohledním je při vynesení závěru.

Seriál Dokonalý svět jsem pro analýzu konstrukce genderové identity v médiích zvolila ze tří důvodů. Zaprvé, děj se odehrává v relativně aktuální době (seriál natočen 2010) v redakci ženského magazínu. Tyto charakteristické tituly jsou samy o sobě důležitým prvkem každodennosti čtenářek a jejich vnímání okolí i sama sebe. Obsah seriálu tak nabízí z genderového hlediska mnoho relevantních témat či konfrontací. Tvůrci Dokonalého světa se dokonce netají tím, že měli ambice být „tak trochu Ďábel nosí Pradu po česku, nebo možná tak trošku Sex ve městě.“²

Zadruhé, v redakci seriálového magazínu působí převážně ženy, navíc s velice specifickými charaktery, což umožní detailněji akcentovat socio-kulturní očekávání, stereotypy a způsob zobrazování žen v médiích.

Zatřetí, vzhledem k tomu, že se na scénáři podílela redaktorka reálného časopisu, je značně pravděpodobné, že seriál z velké míry reflektuje skutečnost, tedy vztahy, hodnoty, charaktery atd. v rámci redakce ženského časopisu.

² Více o seriálu a hlavních postavách na www.dokonalysvet.nova.cz.

1. TEORETICKÁ ČÁST

1.1. MEDIÁLNÍ STEREOTYPIZACE

1.1.1. Sociální konstrukce reality

Abychom porozuměli tomu, jak média předávají genderové stereotypy, a tomu jestli a jak se podílejí na konstruování genderové identity, musíme nejprve identifikovat principy, na jejichž základě se tomu tak ve společnosti děje.

V této kapitole se zabývám pojmy, které objasňují principy fungování sociálního systému a napomáhají porozumět roli jedince v jeho rámci, jako je *realita*, *sociální struktura*, *identita* apod., a zasazují je do kontextu genderové problematiky. Pro účely této práce vycházím z konceptu Bergera a Luckmanna (1999), kteří za existenci sociálních institucí i jejich fungováním spatřují sociální konstrukt, tedy nikoli lidskou přirozenost.

Realitu chápe autorské duo jako objektivní uspořádání světa, jako vlastnost jevů, kterým přisuzujeme existenci nezávisle na naší vůli. Vědění pak představuje jistotu, že jevy jsou skutečné a že jim náleží určité vlastnosti. Jak druh reality, tak druh vědění souvisí s daným sociálním rámcem. Každodenní život je pak v souladu se způsobem vlastním danému sociálnímu systému vykládán a interpretován. Prostřednictvím objektivace a typizace nabývá podoby logicky daného celku.

Autoři svou analýzu zakládají mimo jiné na předpokladu, že jedinec ke své existenci potřebuje (sociální) řád, stabilitu, systém struktur (např. jazyk) i prostředky k jejich vytváření, stejně jako kontrolní opatření (sankce). Svě okolí vnímáme a zacházíme s ním prostřednictvím tzv. *typizačních schémat* obsažených v realitě každodenního života. Takovými schématy, která výrazně

napomáhají adaptaci člověka na konkrétní podmínky, mohou být právě i genderové kategorie či genderové stereotypy.³

Berger s Luckamannem charakterizují fungování vztahu mezi lidským jedincem a sociálními institucemi jako třífázový proces, při němž dochází k *externalizaci*, *objektivaci* a *internalizaci* obsahu či významu instituce. Po zrodu a fungování konkrétní instituce se její obsah, význam prostřednictvím sociálních rolí a sociální distribuce vědění zevšeobecní, zbaví se svázanosti s individuálními zážitky/prožitky, objektivizuje se. Po zlegitimizování (ospravedlnění, vysvětlení) je obsah, význam zahrnut do všeobecně platných nároků a práv dané společnosti. Jakoby přirozeně se tak stane součástí socio-kulturní historie, internalizuje se.

Příslušný význam instituce nebo vzorec chování, jednání se díky institucionalizaci v daném sociálním systému zautomatizuje a jedinec není vystaven před nutností řešit stále nové situace. Předávání příslušného významu se totiž zakládá na společenském uznání instituce jako trvalého řešení trvalého problému. Přestože se v každodenním životě setkávají jednotlivé subjektivity a konfrontují své vlastní sociální přístupy, pohybují se ve shodně vymezeném sociálním prostoru totožných významů a symbolů. Berger s Luckmannem v tomto případě hovoří o *intersubjektivitě*, která funguje v rámci sociální struktury. Zásadní prvek reality se v kontextu výkladu jeví jako souhrn typizací a opakovaně se objevujících vzorců interakce, která díky nim vzniká ve společnosti, v objektivní realitě (Berger, Luckmann, 1999).

V souvislosti s genderovou tematikou je pro nás klíčovým prvkem také *identita*. Autoři textu Sociální konstrukce reality definují identitu jako *klíčový prvek subjektivní reality*. Utváří se v průběhu socializace. Socializovaný

³ Podrobněji se stereotypům věnuji v kapitole Genderové stereotypy, jejich prostředky a reprodukce.

jedinec nezískává povědomí pouze o svém okolí (instituce, hodnoty, morálka, ...), ale na základě chování a přístupu ostatních si vytváří také povědomí sám o sobě (sebehodnocení, role, genderová identita, ...).

Podle výše popsaných základních teoretických principů konstrukce sociální reality lze tedy i gender a instituce či významy s touto kategorií související považovat za prvky vykonstruované a vymodelované daným socio-kulturním prostředím a dále předávané.

Genderu jakožto jednomu ze základních pojmů této práce se následně hodlám věnovat detailněji, a to s ohledem na to, co tuto sociální kategorii určuje, jak ovlivňuje každodenní život, aniž bychom si to možná uvědomovali, a v neposlední řadě se zaměřím na reprodukci a upevňování genderových stereotypů a na specifickou úlohu médií v tomto procesu.

1.1.2. Gender

Gender není vyjádřen pouze příslušností k danému pohlaví. Definují ho i další oblasti lidského života, např. náboženství, zaměstnání, oblékání, právo, ... Kategorie jako taková tedy poukazuje na rozdíly v rámci společnosti, které vznikají tím, že vlastnosti jednotlivců jsou již diferencovány na základě role, rasy, příslušnosti k sociální třídě, rodině apod. Budeme-li konkrétní, jedná se tedy o vztah mezi sociálními kategoriemi žen a mužů se všemi konotacemi (Essed, Goldberg, Kobayashi, 2009). V souladu s tím je i výklad Curran a Renzetti (2003), kteří mluví o genderu jako o společností utvářené kategorii spojené s určitými očekáváními, která se reprodukuje a přenáší sociálním učením.

Gender operuje na každodenní bázi jako důležitý ukazatel sociální identity jedince a jako taková kategorie nese politickou, mocenskou sílu. Ve všech mentálních konstrukcích tak v moderní euro-americké kultuře zakořenil patriarchální koncept. Tělo je tak komplexní fyzickou reprezentací politických

významů. Nicméně diskursivní konotace rasy, genderu nebo lidských vlastností nejsou vtisknuty pouze do těl a myslí jednotlivců, ale také a především do sociálních institucí, které jsou nositeli hodnot a významů, např. stát, národ, politické instituce. Nadvláda mužů jako politická síla, tak jak jí pojal a vyložil například Pierre Bourdieu, neutlačuje pouze ženy, ale také mnoho mužů, většinou vyloučených z „prominentní“ skupiny (Essed, Goldberg, Kobayashi, 2009).

Podle Pierra Bourdieu je dělení dle pohlaví jakoby nevyhnutelné a přirozené. Spolu s historickými skutečnostmi funguje formou systémů, schémat myšlení, vnímání, poznávání i jednání. Nikoli biologické danosti, ale osvojené jednání a zkušenost s „přirozeným“ vykonstruovaným dělením dle pohlaví zakládá všespolečenský a následně osobnostní postoj jak k vlastní osobě, tak k nejruznějším oblastem lidské činnosti. V té souvislosti Bourdieu zmiňuje tzv. *souhlasnou zkušenost světa* – činnost hlubokých mechanismů, díky nimž vzniká soulad mezi strukturami poznávacími a sociálními.

Na základě obecně užívaných myšlenkových schémat se určité odchylky a rozličné rysy jeví jako přirozené, objektivní. Právě ona schémata je udržují při životě. V souvislosti s mytickým pojetím světového řádu se ženám primárně přisuzuje domácí vnitřní prostor, příslušné nástroje a (ponižující) činnosti. Ženy svůj takto vymezený prostor vnímají a přijímají, jakoby šlo o přirozený společenský vzorec. Pak je možné „že muži (ale i ženy) si zřejmě neuvědomují, že logika vztahu nadvlády, vnucující a vštěpující ženám ctnosti požadované od nich morálkou, jim zároveň vštěpuje i negativní vlastnosti, které dominantní vidění připisuje jejich přirozené povaze,“ např. lstivost, schopnost intuice (Bourdieu, 2000, p. 31).

1.1.2.1. Model hegemonní maskulinity

Androcentrické vidění světa zabudované do řádu veškerých věcí se neustále legitimizuje tím, jak ho sami aktéři i instituce v různých formách a praktikách reprodukují a přijímají. Ustanovující sociální řád pracuje jako symbolická

mašinerie ustanovující mužskou nadvládu. Z ní pak vychází pravidla pro strukturaci a dělení prostoru, času, dělby práce, předmětů atd. I samotné ženské/mužské tělo podléhá rozlišení dle schémat strukturujících vnímání pohlavních aktivit a orgánů. „Sexuální svět konstruuje tělo jako sexualizovanou skutečnost, nositele sexualizujících principů vidění a dělení,“ (Bourdieu, 2000, p. 12).

Systém rozlišování pohlaví nevyužívá jen přirozených a bezprostředních vlastností, ale vychází z konstrukce. Z konstrukce založené na určitých volbách, na určitých odlišnostech a jejich zviditelnění nebo potlačení. Měřítkem se jednoznačně stal muž. Žena je v tomto ohledu definována negativně. Určuje jí to, co jí chybí spolu s oblastí zákazů. Diferencování dle pohlaví se bezpochyby odráží i ve specifické morálce obou pohlaví. „Správně“ se chovat, oblékat, pohybovat, ... Žena i muž si nápodobou osvojují každý svůj status v rámci dané společnosti.

Absurdně se může jevit skutečnost, že ačkoli by se žena odmítla podvolit všeobecným formám, zvykům a očekáváním, přesto by se opět jakoby vymezovala vůči maskulinnímu světu.

Nicméně Bourdieu si všímá, že hegemonie, symbolická moc může fungovat jen za předpokladu kooperace utlačovaného s tvořitelem, s hegemonem. Podřízený, ovládaný musí z podstaty trpět a akceptovat vládnoucího, protože k reflexi jejich vztahu a sama sebe postrádá vhodné nástroje. Má k dispozici pouze společně sdílené prostředky a schémata, vzešlé od hegemonů. Za oporu symbolického násilí nepovažujeme jen jakási přesvědčení, zaslepení, oklamaná vědomí, ale i dispozice přizpůsobené strukturám nadvlády, které ji zplodily (Bourdieu, 2000).

Také Curran a Renzetti (2003) poukazují na to, že celé společensko-kulturní dění a uspořádání je svázáno s pohlavně-genderovým systémem. Všemi akceptovaný a neustále reprodukován genderový řád se vtiskuje do psychiky

jednotlivce a ovlivňuje jeho myšlení, chování i hodnocení sebe sama i ostatních.

Diferenciace na základě činností, zaměstnání, psychických nebo fyzických charakteristik dle příslušnosti k danému pohlaví vede ke stratifikaci. Ženy a muži jsou tak společností chápány/i dle odlišných měřítek.

Podle autorské dvojice se pohlavně-genderový systém vyznačuje třemi navzájem provázanými prvky. Zaprvé, *sociální konstrukcí genderových kategorií na základě biologického pohlaví*. Zadruhé, *dělbou práce na základě pohlaví*. Zatřetí, *regulací sexuality*, v jejímž rámci jsou některé formy vyjadřování sexuality odměňovány a jiné naopak trestány.

1.1.2.2. Teorie Sandry Lipsitz Bem

Do konstruktivistické debaty na genderové téma významně přispěla svébytnou teorií také Sandra Bem (1993). Pro účely analyzování a popsání genderového schématu autorka zavádí pojem *optická skla genderu*.⁴ Toto označení odkazuje ke třem základním kulturním faktorům: *androcentrismu*, *genderové polarizaci* a *biologickému esencialismu*. Předpoklady určující vzhled, chování, citění a další prvky lidského života jedinců příslušné společnosti jsou podle ní zabudovány právě v optických sklech, jejichž prostřednictvím nahlížíme realitu. K jejich reprodukci dochází díky každodenní institucionalizované praxi (psychika jedince, společnost, kulturní diskuz, vzájemné vztahy). Bem tak zastává stanovisko, že zvnitřňování genderových znaků je socio-kulturní povahy, nikoli biologické.

Androcentrismus definuje jako mužskou nadřazenost vůči ženě. Je založen na privilegování mužské zkušenosti a moci. Rozhoduje, co konformní

⁴ V originálu *the lenses of gender*. Jedná se o autorský překlad.

jedinci ne/smí, a to v širokém spektru lidské činnosti (instituce, právo, věda, zaměstnání, politika,...).

Genderová polarizace funguje jako primární dělicí a diferencující princip společnosti i jejího uspořádání. Má vliv na další formy, aspekty lidského života (např. emoce, chování, oblékání, pracovní zařazení) i na připisování konkrétních vlastností. V rámci genderové polarizace Bem popisuje dva základní procesy, které se podílejí na jejím konstruování a naturalizování. Jedná se o vzájemný společností daný scénář pro to být mužem/ženou. V druhém případě jde o problematizaci jakékoli odlišnosti od normy, které jsou označovány za nepřirozenosti, amorálnosti, patologické vlastností apod.

Biologický konstruktivismus neboli esencialismus předchází dvě zmiňovaná optická skla obhajuje jako přirozená. Legitimizuje jejich vliv. A všechna společně reprodukuji mužskou nadvládu dvěma různými způsoby. Zaprvé, celospolečenský systém ukrývá instituce, které působí na jedince a zároveň je dělí a determinují dle pohlavní příslušnosti. Zadruhé, jedinec si během socializace a enkulturace osvojuje a zvnitřňuje všeobecné kulturní a sociální vzorce.

Bem (1993) dále tvrdí, že sociální struktura je založena na genderově určené dělbě práce. Jedinci jsou pak od narození v rámci socializace a enkulturace připravováni na to, aby této struktuře vyhovovali jak po fyzické stránce, tak po psychické. Děti jsou tak odmala transformovány, aby se z nich později stali „správné“ ženy a správní „muži“, tak jak to vyžaduje androcentrický a genderově polarizovaný společenský systém. Avšak kromě společenských konvencí se na konstruování genderové identity aktivně podílí i sám jedinec.

Vývoj a formování individuální genderové identity zasazuje teorie optických skel do širšího kulturního a historického kontextu, v němž se jedinec od narození do smrti pohybuje, a v němž působí právě androcentrismus a genderová polarizace.

Prostřednictvím enkulturace si děti odmalička zvnitřňují genderově určené kategorie a ta schémata chování, která jsou akceptována nebo posilována – tedy ta genderově konvenční – pak využívají dále ve svých rolích a v konkrétním statusu. Proces enkulturace funguje jako „přirozený“ nástroj umožňující transfer androcentrických prvků i genderové polarizace (1993, p. 139). Enkulturační proces nekončí s dospělostí, jen podle Bem genderové polarizaci s větší intenzitou podléhají jiné kategorie a oblasti sociální reality, např. tělo, sexuální vyjádření, erotické touhy.

Co je důležité, co se jak ne/má, které rozdíly jsou mezi lidmi zásadní a které mohou být přehlíženy, které vlastnosti jak hodnotit... tyto kulturní vzorce pomáhají budovat jakési kulturní povědomí a pomáhají jedinci orientovat se v daném prostředí. Jejich komunikace se ale děje na nevědomé individuální (meta)úrovni.

Bem ve své teorii považuje ženu i muže za aktivního jedince, a tak kulturu a kulturní prostředí přirovnává k textu a jedince k adresátovi, který vytváří jeho konečný význam (1993, p. 141). Z tohoto hlediska je genderová identita jak produktem, tak procesem. Produktem v tom smyslu, v jakém je souborem konkrétních maskulinních a femininních znaků. Procesem v tom smyslu, v jakém konstruuje realitu, která dále ovlivňuje ony určující genderové znaky.

V rámci euro-amerického diskurzu upozorňuje Sandra Bem na dva souběžné procesy, ke kterým ve společnosti dochází. Zaprvé androcentrismus a genderová polarizace situují ženy a muže do nerovných pozic, a tak jsou také klasifikovány dle nerovných podmínek. Maskulinita je nahlížena z maskulinní perspektivy, feminita také, což je v důsledku ambivalentní. Žena je z androcentrické pozice definována jako podřízené, jako odchylka od maskulinního standardu, což se právě v sociální praxi projevuje např. zobrazováním ženy jako sexuálního objektu, nerovnými podmínkami v zaměstnání apod. Zadruhé tato androcentrická sociální praxe komunikuje fakt, že muži jsou v kontrastu k definici žen privilegovaným pohlavím, „centrální

postavou v dramatu lidského života“⁵. Jejich perspektivou je nahlížena veškerá sociální realita a vědění (1993, p. 145). Podle autorky androcentrické pojetí a pohled na svět ospravedlňuje androcentrickou heterosexuality (a naprosté vymezení se vůči mužské homosexualitě) a erotizování ženské nerovnosti (např. domácí násilí).

V kulturním prostředí, které definuje ženu s ohledem na její schopnost reprodukce a schopnost starat se o domácnost, je pak žena, která nechce nebo nemůže porodit potomka, vnímána jako nevyhovující nebo nedostatečná, pozbývající zásadní součást své feminity. S tím souvisí také fakt, že genderová polarizace a androcentrismus významně modeluje i vnímání (vlastního) těla. Gender je vepsán i do fyzických aspektů týkajících se nejen oblečení, stylu, ale také pohybů, gest apod.⁶

1.1.3. Genderové stereotypy, jejich prostředky a reprodukce

Podle Curran a Renzetti (2003) a dalších autorů či autorek se člověk nerodí s vrozenými dispozicemi k tomu, jak se oblékat, s jakými hračkami si hrát, jak se chovat. Tyto vědomosti spolu s hodnotami a dalšími vzorci usnadňujícími sociální život vstřebává během socializace. Prostřednictvím tohoto procesu si lidé předávají a osvojují společenské hodnoty, normy, a to včetně těch genderových (Curran, Renzetti, 2003). Tuto domněnku potvrzují i četné výzkumy, jimiž argumentuje například Sandra Bem (1993). S dítětem je tedy zacházeno odlišně v závislosti na jeho pohlavní příslušnosti, což mimo jiné vede k tomu, že bude sociálním systémem akceptováno a nadále ve svém

⁵ Autorský překlad.

⁶ V originálu *gendered body* (Bem, 1993, p. 159). Jedná se o autorský překlad.

životě bude v okolí vyhledávat, uplatňovat a očekávat ty genderové hodnoty a vlastnosti, které jsou u něj samotného okolím upevňovány.

K chlapcům potažmo mužům se spíše než k ženám přistupuje jako k silnějším jedincům, méně citově založeným, soutěživějším a zvládajícím fyzickou námahu a také jako k těm sexuálně aktivnějším. Zatímco dívky, respektive ženy jsou pokládány za spíše fyzicky slabší, emočně vyvinutější a sexuálně pasivní.

Takové zobecňování, zjednodušující klasifikace toho, jak má vypadat nebo jak se má chovat „ten pravý“ maskulinní muž a „ta pravá“ femininní žena vede k aplikování genderových stereotypů. V rámci těchto kategorií se navíc většinou uvažuje bipolárně, tzn. „normální“ muž nenese žádné rysy ženskosti a naopak.

Společensko-kulturní prostředí determinuje jak muže, tak ženy a to právě do velké míry i díky genderovým stereotypům. Na všeobecném rozlišování na základě příslušnosti k danému pohlaví, které vychází z běžně užívaných schémat myšlení a jednání, se podílí instituce napříč sociálním systémem, rodina, vzdělávací instituce, média atd. Při uplatňování stereotypů se setkáváme s homogenizací, polarizací, biologickým esencialismem a androcentrismem.

1.1.3.1. Stereotypy jako nástroje kulturní praxe

Michael Pickering (2001) přitom rozlišuje mezi *kategorií* a *stereotypem*. Tyto dva pojmy nejsou synonymy. *Kategorie* pojímá jako nástroje nutné ke každodennímu organizování světa a vztahů v něm, jako prostředky, které usnadňují orientaci a porozumění světa. Vytvářejí tzv. *mentální mapy*. Kategorie nejsou stálé, pevně dané napříč časem. Mohou být užívány flexibilně a jejich podoba může být vyjednáвана, měněna. Kategorie by proto neměly být považovány za základní strukturu myšlení (Pickering, 2001, p. 2).

Proti tomu *stereotypy* jsou podle Pickeringa elementy široké kulturní praxe a procesů nesoucí určitý ideologický pohled a hodnoty. Nejsou nutnou,

přirozenou součástí našeho vnímání a kognitivní organizace sociálního světa, v němž žijeme. Stereotypy operují na úrovni moci a pořádku. Postrádají zmíněnou flexibilitu kategorií. Právě tato jejich „danost“ zdůrazňuje přesvědčení, že existující vztahy moci jsou přirozené a dané. Stereotypy jsou obvykle označovány za nepřesné, protože sociální skupinu nebo třídu popisují zjednodušeně a homogenně. Vytváří iluze popisováním a definováním druhých. Určité výrazné formy chování, vlastností nebo sklony, tendence jsou vytrženy z kontextu, izolovaně interpretovány a přiřítány každému členovi dané sociální skupiny. Skutečnost je tak redukována na zástupné znaky, charakteristiky. Ti, kteří stereotypy využívají, ustavují na různých úrovních lidského konání a jednání jakýsi společenský řád – hierarchický řád, v němž různým skupinám náleží různá míra moci právě v závislosti na daných stereotypech.

Nepřesné reprezentace figurující v tomto procesu sociálního šíření vytváří iluze o tom, jak věci mají být, o nadvládě a sociální hierarchii.

Hierarchické uspořádání, ke kterému používání stereotypů vede, je vždy nevýhodou pro ty, jež jsou stereotypizováni, marginalizováni a označováni jako podřízení. Na základě tohoto statusu je s nimi často zacházeno a odvíjejí se od něj další sociální konotace. Pickering stereotypy dokonce označuje za formu sociální kontroly. Hodnocení, status přenášený stereotypizováním, pramení ze zaujetí, ze zásad a zkušeností těch, kteří je reprodukují. Normativní hodnoty a konvence často závisí právě na určitém pohledu na rozdíly. Tato hlediska jsou vyjádřením moci a norem, které jsou upevňovány právě stereotypizací v rámci zavedené struktury sociální dominance.

Na jedné straně je podle Pickeringa stereotypizování odhlédnutím od individuálních vlastností, je zaujaté, neadekvátní a vyhovuje těm, kteří jej používají. Na druhé straně jej můžeme považovat za přirozený informační mód, a to především ve vysoce diferenciovaných společnostech. Rasistické, sexistické nebo xenofobní předsudky nejsou používány z hluboce zakořeněných motivačních důvodů, ale protože formovaly všeobecný řád, který

byl a je přijímán v rasistických, patriarchálních nebo nacionalistických společnostech (Pickering, 2001).

Podle naznačeného schématu podléhá stereotypizaci vždy skupina těch druhých. *Oni* jsou jednostranně charakterizováni jako podřízení, v nižším postavení ve vztahu k těm, kteří stereotypy produkují a aplikují. Koncept *Oni* nemá přirozený původ, primárně vychází z řeči. Díky řeči a reprezentacím přistupujeme sami k sobě a k druhým.

Právě jako odchylka od normy, ať již ve smyslu Bourdieu nebo Pickeringa, je napříč historií zobrazována a chápána žena, jak detailně popisuje Simone de Beauvoir (1967). O ženě mluví jako o té „druhé“, o bytí, které je vždy přirovnáváno k muži, a jehož charakteristiky jsou evaluovány dle mužských, tedy deficitně. Jako Bourdieu píše o spolupráci utlačovaného a hegemonu, zmiňuje Beauvoir fakt, že žena vlastně paradoxně musí přijmout roli „druhé“, jedině to jí přinese výhody a spojení s nadřazeným. Autorka kultovního feministického textu jde ještě dál a tvrdí, že „žena se nezná a ani nechce být taková, jaká je, ale taková jakou jí chce vidět muž.“ Ona je pro muže, to určuje a vytváří podmínky její existence na světě (Beauvoir, 1967, p. 68).

Beauvoir se stejně jako jiní autoři a autorky zabývá otázkou, jak vznikla ona hierarchizace pohlaví. Nachází několik základních faktorů socio-historického původu, jako např. žena nedávala svůj život všanc v bojích a při lovech, což byl nejhodnotnější čin, ale byla rodičkou; přechod od neorganizovaného sběračského způsobu života k organizovanému zemědělskému, v jehož důsledku se ustavuje soukromé vlastnictví a s ním potřeba dědice.

1.1.4. Mediace symbolického materiálu

Na masovou komunikaci můžeme nahlížet dvěma základními pohledy. Vycházet lze z východiska, které ji chápe jako „úspěšné vyslání a přijetí smysluplného sdělení..., jako završený proces přenesení sdělení od podavatele k příjemci.“ Druhým východiskem pak je pojetí mediální komunikace jako procesu zapojování se do společné kultury, a tedy do jejího průběžného spoluvytváření, konstituování ve společenské praxi,“ (Jirák, Köpplová, 2009, p. 25).

Pro naši analýzu považujeme za stěžejní první ze zmíněných přístupů – *přenosový*, nicméně i druhý – *konstitutivní* je v kontextu mýdlových oper a seriálů aplikovatelný a existují argumenty pro jeho následování. Jakkoli se oba přístupy ve své podstatě dopouštějí zjednodušujícího výkladu sociální komunikace a složitých společensko-kulturních souvislostí, jsou schopny postihnout zásadní aspekty procesu komunikace a navzájem se nevyklučují.

Jak autorská dvojice Jirák, Köpplová vysvětluje: „přenosový model se soustřeďuje na proces komunikování a uvědomuje si především jeho stavbu, jednotlivé složky a vztahy mezi nimi. Proto se často aplikuje tam, kde je živá behavioristická tradice zkoumání vlivu sdělení na chování komunikujících.“

Zatímco „konstitutivní model komunikace vnímá komunikaci jako konstituování sdíleného prostoru významů, v němž se příslušníci dané kultury pohybují, a soustřeďuje se proto na použitý jazyk sdělení v nejširším slova smyslu a nakládání s ním,“ (Jirák, Köpplová, 2009, p. 33).

Schéma *zdroj – sdělení – příjemce* tedy využijeme, pokud se budeme věnovat distribuci sdělení. V případě příjmu, recepce sdělení upřednostníme názor, že mezi jedinci účastníckými se komunikace vzniká množina komunikativních vztahů, které jsou provázány mezi sebou i s předmětem komunikace. Lépe totiž vystihuje roli příjemce jakožto recipienta. Zatímco přenosový model implikuje nadřazenost podavatele, konstitutivní model spatřuje iniciativu v příjemci, který se na komunikaci aktivně podílí (dekóduje

a z významňuje znaky). Vhodný je také z toho důvodu, že v něm ústřední pozici zaujímá systém sdílených kulturních významů (hodnot, představ, očekávání atd.), který je zároveň významným prvkem v rámci teorie konstrukce sociální reality (Berger, Luckmann, 1999), o které jsme již detailněji referovali.

1.1.4.1. Sebepojetí a zkušenost v mediovaném světě

Recepci mediálního obsahu v této rovině vnímáme jako střetnutí dvou *konstruovaných realit* v kontextu dané ideologie a diskurzu. Střetnutí v tom smyslu, v jakém se sociální realita, tedy systém sdílených významů a individuální zážitky a prožitky recipienta ovlivněné nejrůznějšími sociálními procesy, setkává s „realitou“ mediální, tedy se strukturovaným systémem reprezentací.

Jako *ideologii* vnímáme v tomto spojení celek tvořený systémem významů. Média jsou v tomto smyslu nositeli prvků ideologie nebo jejím výrazem a většinou se uchylují k předávání dominantních, hegemonních souborů, které prezentují jako „skutečné“ (Durham, Kellner, 2006).

Diskurzu rozumíme jakožto soustavě reprezentací, jež „společnost vyvinula za účelem vytvořit a dát do oběhu ustálenou sadu významů o nějaké tematické oblasti,“ (Fiske, 1987, p. 14). Podle Fiskea je setkání příjemce s mediovaným obsahem zásadní. Televizní obsah se totiž stává *textem* až v momentě čtení, tedy „když jeho interakce s publikem aktivuje některé z významů či uspokojení, které je schopen vyvolat,“ (1987, p. 14).

Přestože Thompson (2004) označuje recepci symbolických sdělení za rutinní činnost, spojuje jí s aktivitou. Nejedná se jen o pasivní jednání bez následků. V souvislosti s tím je nutné zmínit i situovanost každého jedince. Mediální produkty jsou totiž vždy přijímány v konkrétních historicko-sociálních podmínkách. Recepce (*kvalifikovaným výkonem*) tedy jedinec rozvíjí své dovednosti, schopnosti a znalosti, přičemž média mohou poskytovat určitý časový rozvrh nebo rámeček. Jakkoli zacházíme s těmito osvojenými atributy automaticky, jedná se dle Thompsona o složitě strukturované a

budované sociálně podmíněné celky. Recepce je ve studii pojímána jako hermeneutický proces. Člověk k symbolickým sdělením přichází s určitými předpoklady a předporozuměním, chápe je na úrovni všeobecného diskurzu. Přijímané obsahy nabývají osobnostního smyslu díky individuální interpretaci.

Recepce je také aktivním prostředkem reflexe sama sebe, sebeutváření. Právě problematikou vlivu mediálních prostředků nebo komunikace ve vztahu k individuuum se Thompson také zabývá. Individuální reflexe a projektování vychází – vedle rodičovské výchovy a vlivu vzdělávacích institucí – z vlivů médií a jimi nabízených a předkládaných alternativ. Lidé přicházejí do styku s obrovským množstvím možností a informací, které by nějakým způsobem mohli využít pro budování vlastní identity a života.

Dosavadní rozvoj médií, v němž již nejde o skutečný bezprostřední styk tváří v tvář, vytváří také nový typ důvěrnosti. Tím pozměňuje i proces sebeutváření. Dalo by se tedy říci, že styk s médii a s jimi produkovanými sděleními zakládá nový typ sebepojetí. V tom smyslu je sebepojetí chápáno jako společensky podmíněné. Proud symbolického materiálu, který musíme každodenně zpracovávat, nám nabízí nové možnosti a klade na nás nové nároky. Využíváme ho sobě vlastním způsobem, což může evokovat dva možné postoje: negativní a pozitivní. O negativním dopadu hovoříme, pokud jedinec podlehne přemíře mediovaných sdělení a nechá jimi překrýt svou skutečnou povahu a vlastnosti. Naopak pozitivní vliv přísunu symbolického materiálu na recipienta spatřuji v otevírajících se možnostech a téměř neomezeném poznávání v nejširším slova smyslu. Budeme-li si vědomi potenciaální síly médií, jejíž dynamika tkví právě v oné zdánlivé nerozpoznatelnosti a v rutině, s jakou se děje jejich přijímání, pak z výše naznačeného vyplývá, že média jako taková, jejich komunikační styl a obsah jejich sdělení nepředstavují hrozbu. Jsme sice konzumenty, ale ne pasivními (Thompson, 2004).

1.1.4.2. Kódování významu

Schopnost vytvořit si „vlastní význam“ přináší příjemci při čtení možnost vyjednávat a automaticky neakceptovat a nepřebírat kódy a struktury obsažené ve sdělení. Vnímání a čtení mediálního obsahu vychází také z formátů, jak je materiál uspořádán, jak je prezentován, a na co je v něm kladen důraz (Altheide, Snow, 1991).

Příjmový model, teorie kódování a dekodování, přisuzuje při procesu přijímání a čtení mediálního sdělení významnou roli konstruování významu. Mediována sdělení jsou totiž otevřená, polysémní a napříč nejrůznějšími mediálními obsahy je jejich význam propojený (intertextualita). Jako taková jsou interpretována podle kontextu jedince/publika a dle konkrétní kultury. Teorie vychází z předpokladu, že každé sdělení je konstruováno ze znaků, kterým náleží jak denotát, tak konotovaný význam odvíjející se od publika, které jej dekóduje.

Publiku, které aktivně přistupuje ke čtení mediovaného sdělení, přiznává Fiske určitou moc, sémiotickou moc.

Kódy, jakožto systémy významů, jejichž pravidla a konvence sdílejí členové příslušné interpretativní komunity, poskytují základ pro interpretaci světa. Gesta, výrazy, slova, ale i genderové vztahy, stereotypy jsou zakódovány do téměř jakýchkoli mediálních sdělení, včetně seriálu nebo soap opery.

Fiske dokonce tvrdí, že „v televizi se jako převládající uplatňují ty významy, které slouží zájmům vládnoucích tříd. Ostatní významy jsou vůči převládajícím postaveny do pozice podřízenosti...“ (1987, 126).

Hall ve svém modelu kódování a dekodování popisuje televizní pořad jako: „...smysluplnou výpověď, jež je zakódována podle významové struktury masově mediální organizace, která sdělení zakódovává, a těch, kdo ji podporují, ale jež je dekódována podle zcela odlišných významových struktur a vědomostních rámců různě situovaných příjemců...“ (McQuail, 1999, p. 178).

Podle něj má tedy komunikace počátek v mediální instituci, která akceptuje a předává převládající všeobecný společenský rámeček akceptovaný mocenskými strukturami. Sdělení je tak zakódováno do „ustáleného žánrového vzorce příznačného pro daný obsah“, např. seriál nebo soap opera (McQuail, 1999, p. 76). Publikum může přistoupit na interpretace, které se nabízejí. Nicméně jedinec vždy přistupuje k dekodování mediálního obsahu s významovými strukturami, které jsou zatíženy jeho vlastními konkrétními zkušenostmi, vlastnostmi a prožitky. Přičemž podle Halla (1980) existují tři základní kódy: *dominantní*, *neutrální* a *opoziční*. V důsledku tedy ideologie odeslaná není totéž, co ideologie přijatá, přestože odeslané sdělení může zahrnovat preferované čtení.

Hallův model tedy přisuzuje divákovi při zvýznamňování obsahu důležitou roli. Z hlediska této teorie se zdá, že neskutečná moc, často přisuzovaná médiím, ochabuje. A to tím evidentněji, čím méně v publiku budeme spatřovat homogenní, pasivní masy.

1.1.4.3. Znaková povaha mediace

Mediální komunikaci je přiznána znaková povaha. Znakovostí se podle Jiráka a Köpplové rozumí skutečnost, že „vše, co v komunikaci používáme, je svou podstatou znak, tedy, že je smyslově vnímatelná skutečnost, která něco zastupuje, na něco ukazuje nebo k něčemu odkazuje,“ (Jirák, Köpplová 2009, 268).

Pro potřeby naší analýzy a pátrání po stereotypech konstruujících genderovou identitu využijeme právě i některé ze znaků, které z obrazovek k divákům/divačkám promlouvají více či méně evidentně. Člověk se totiž pohybuje v prostředí, kterému přisuzuje určitý význam, většinou shodný jako ostatní lidé v jeho kultuře, protože významy a smysl vzniká při vzájemné komunikaci a socializaci.

System *signifikace, označování* je vymezen na základě tří principů – *denotace, konotace a mýtu*. Na těchto základních úrovních se podle Barthes (2004) odehrává recepce mediálního symbolického obsahu.

Denotace představuje základní úroveň významu či popisu konkrétního znaku. Připisovaný význam je vázán pouze jakýmsi všeobecným konsensem, zatímco význam, jaký je připisován znaku nebo jeho funkci na úrovni konotace, je limitován úzce vymezenými kulturními (ideologických) hranicemi. Druhá jmenovaná charakteristika zvýznamnění znaku závisí na uznávaných konvencích a dalších společensko-kulturních aspektech. Recipient/ka vhodně rozluští znaku, pokud má přístup k příslušnému kulturnímu kódu. Kód a systém reprezentace nabývají významu v závislosti na specifické kultuře. V sémiotice a strukturalismu se tento jev označuje jako *lingvistický relativismus* (Barthes, 2004).

Třetí úroveň interpretace a zároveň tu, která nejvíce souvisí s ideologií, reprezentuje mýtus. V Barthesově teorii je mýtus chápán jako jakýsi metajazyk s důrazem kladeným na nejsilnější konotaci. Přímou odkazuje ke konkrétním hodnotám, které daná kultura preferuje a vyznává, nebo naopak neakceptuje (Gill, 2007, p. 48-49). Mechanismy mýtu tak přebírají jednotlivé konstrukty a zvýznamňují je a dále potvrzují. V tomto procesu dochází podle Petra A. Bílka (2004) k *významové redukci*. Tu lze popsat jako ukotvení původního jazykového systému do kontextu metajazyka, v jehož rámci fungování nabírají tyto původně nezamýšlené a nechtěné významy zřetelnou, kontrolovanou a významově uzavřenou podobu,“ (2004, p. 163). Také dle Barthes (obdobně jako u Halla) existuje možnost, že recipient fungování mytologických mechanismů odhalí a zaujme odmítavý postoj.

Mediace, zprostředkování kontaktu se sociální realitou, se děje několika různými způsoby vyjádřenými McQuailem v těchto metaforách: okno, zrcadlo, filtr, průvodce (vykladač), fórum, bariéra. Nikdy ale nevyznívá jako neutrální

proces. Vždy je odrazem nerovnoměrného rozložení sil ve společnosti (1999, p. 89).

Distribuce vědění, která v rámci mediální komunikace (a tedy i prostřednictvím seriálu) probíhá, zpřístupňuje divákovi obrazy, ideály, informace ale i identitu ostatních i sama sebe. V jejím rámci dochází ke konstrukci sociální reality a hlavních faktorů normality. Slouží také jako zdroj norem a standardů (McQuail, 1999). „Pokud jde o hodnoty a ideje, mají média v sekularizované společnosti sklon přebírat vliv, který dříve měli rodiče, náboženství, škola, sourozenci a kamarádi... Máme stále silnější sklon sdílet stejné mediální zdroje a stejnou mediální kulturu, protože je pravděpodobné, že právě média utvářejí prvky, jež sdílíme s ostatními,“ (McQuail, 1999, p. 88). Tedy i genderové stereotypy, hodnoty a normy.

McQuail popisuje vztah podavatele a příjemce sdělení následovně: „Symbolický obsah sdělení, předávaný v procesu masové komunikace, bývá častěji spíše vyroben standardizovaným způsobem (masovou produkcí), než aby se vyznačoval jedinečností, kreativitou či překvapivostí. Je to produkt, výsledek pracovního procesu, který má směnnou hodnotu (na mediálním trhu) i užitnou hodnotu (pro příjemce). Vztah mezi podavatelem a příjemcem je většinou ve své podstatě nezávazný, jde o dodávanou službu či obchodní dohodu, již obě strany uzavírají dobrovolně a bez jakéhokoli závazku,“ (1999, p. 59).

1.1.5. Média versus gender

Jak je patrné z výše uvedeného, k sociálním institucím, které se podílejí na upevňování a předávání genderových stereotypů, patří také média. Média a jejich obsahy kulturu pouze nereflektují, ale také se podílejí na jejím vytváření.

Média totiž podle Curran a Renzetti (2003) zrcadlí chování, vztahy, hodnoty a normy, které v dané společnosti převládají a tím je také spoluutváří.⁷

Genderová identita jedince je tedy formována mimo jiné také médii, ta poskytují nejčastěji obrázek světa a vztahů někoho jiného. Přičemž mají tu vlastnost, že typické vlastnosti žen a mužů homogenizují a zevšeobecňují. Nemůžeme sice jednoznačně tvrdit, že masová média všeobecně mění pohled lidí na sociální skupiny a minority, ale řada průzkumů to potvrzuje (Gauntlett, 2008).

Obdobě i Jirák a Köpplová (2003) přiznávají médiím dvě hlavní funkce. Zaprvé, média podávají svědectví o světě, s nímž příjemce nemusí mít bezprostřední zkušenost, a přesvědčují o výhodnosti či správnosti určitého chování a o platnosti norem a hodnot. V souladu s uvedenými koncepty je pak teorie Johna B. Thompsona (2004). Ten, jak jsme již uvedli, zastává názor, že média produkují a přenáší symbolická sdělení, tedy i genderové stereotypy. Přičemž ve středu jeho zájmu stojí adresát mediálního sdělení, recipient, který je při přijímání sdělení, kódu aktivním činitelem.

Stejně tak Fiske vidí v recipientech jedince, kteří disponují mocí. Populární kultura je tvořena jedinci a právě oni interpretují mediované obsahy a zvýznamňují je vzhledem k socio-historickému kontextu a individuálním zkušenostem. Tímto je tedy překonán Adornův přístup (Horkheimer, Adorno, 1969), jenž masmédiím přiznával veškerou moc nad konzumenty, pasivními příjemci mediálních obsahů.

Média tedy reprodukuje stereotypy jednak na úrovni psychosociální (hodnoty, morálka, vztahy atd.), dále na úrovni jazyka a zatřetí na úrovni tematické.

⁷ Tzv. hypotéza zrcadlení.

V prvním případě je recipient vědomě i nevědomě konfrontován s jistými sociálními fenomény a tím, jakým způsobem je média publikují a vyjadřují se k nim (pozitivní/negativní hodnocení), tím u jednotlivce posilují nebo naopak oslabují tendenci chování replikovat. Během socializace se tak upevňuje chování, které je v dané kultuře preferované.

Podle Gauntletta (2008) se mužští diváci identifikují s hlavními protagonisty filmu a z této pozice hledí na ženské protagonistky. Nicméně ženy zaujímají pohled hlavního hrdiny také a podílejí se tímto způsobem na fungování maskulinního systému. Při tom upozadují ženský pohled a samotné ženské protagonistky, kterým již většinou záměrně a z podstaty náleží podružné role, navíc často se sexuálním podtextem.

V druhém případě se jednatel setká se stereotypy na úrovni jazyka. Jazykový systém je základním prostředkem kategorizování světa, typizace, přístupu sám k sobě i k okolí a jako takový je zásadním elementem lidského života, který v určitém slova smyslu působí jako jiné komunikační systémy (obraz/film). Jazyk v sobě totiž také obsahuje symboly či genderové odkazy. Sémantická derogace, generické maskulinum nebo sexismus patří k nejčastějším prostředkům, jakými dochází prostřednictvím řeči nebo psaného jazyka k předávání genderových stereotypů. Jazyk jakožto základní prostředek kategorizace a typizace světa produkuje, upevňuje a předává různé formy genderové ne/korektnosti. K jejich somatizaci dochází právě v systému komunikace prostřednictvím kódování a dekodování mediovaných významů.

Témata, jaká média nastolují a upřednostňují před ostatními, tvoří třetí úroveň, na níž média operují a jejímž prostřednictvím mají vliv na diváka či čtenáře. Výběr témat a jejich zařazení do mediální produkce v sobě totiž také může nést genderové stereotypy, reprodukovat je nebo upevňovat. Jak uvádí např. Osvaldová (2004) za „mužská“ témata jsou považovány zahraniční a neregionální politika, ekonomika a sport, zatímco regionální politika, zdraví a témata oddechová patří spíše k těm označovaným za „ženská“. Toto tvrzení

navíc odkazuje k tradičnímu rozdělení každodenního života na veřejnou – mužskou – sféru a soukromou – ženskou.

1.2. MEDIÁLNÍ OBSAH – SERIÁL

Seriál Dokonalý svět, který je předmětem výzkumu, není oficiálně označen za mýdlovou operu⁸, nýbrž za televizní seriál⁹. Jakkoli soap operou skutečně není, domnívám se, že má s tímto žánrem¹⁰ společných mnoho znaků, jak objasňuji níže. Proto si v následujících kapitolách dovoluji kromě běžné seriálové narace věnovat také narativním prostředkům mýdlových oper.

Dokonce lze Dokonalý svět označit za určitý subžánr soap oper, za *glamour soap operu* (Wittebols, 2004). Podle Wittebolse tyto seriály specifickým způsobem života a specifickými produkty vytváří a prezentují v očích diváka módní a glamour prostředí.

1.2.1. Serialita jako druh mediální narace

Serialita jako žánr je typem běžné (populární) mediální fikce s logicky ustálenou základní vypravěčskou logikou. Příběh v případě seriálu nekončí v každé z dílčích epizod, ale pokračuje. Kontinuity tvůrci dosahují prezentací souboru stejných postav napříč díly a všeobecně přijímanou představou, že tyto charakterové vedou svůj život i mezi epizodami. Dále je serialita definována tím, jak využívá dějových linií. Přechází od jedné dějové linky k dalším a paralelně zahrnuje do děje různé další proplétající se prvky (McQuail, 1999).

Televizní seriál, serialitu jako specifický druh vyprávění (narace), pokládáme za prostředek masmédií, respektive běžné kultury. Přičemž *běžnou*

⁸ Označení *mýdlová opera* používám ve shodě s výrazem *soap opera*.

⁹ <http://www.csfd.cz/film/251544-dokonaly-svet/>

¹⁰ Podle Halla je daný žánr definován na základě užití určitého kódu nebo významového systému, což v důsledku vede mezi uživateli toho kódu ke konsenzu o významu (1980).

*kulturu*¹¹ chápeme v tom smyslu, jak ji vykládá McQuail (1999). Televizní seriál je nástrojem v procesu předávání mediálního sdělení, a jako takový je významným zdrojem výkladů sociální reality a představ o ní. Pokud to, co o významu masových médií napsal (nejen) McQuail, aplikujeme právě na serialitu, objevíme tu její stránku, kterou si mnozí diváci neuvědomují, a totiž, že v rámci seriality jsou konstruovány, ukládány a nejviditelněji vyjadřovány změny v kultuře a hodnotách společností a skupin. Že je zdrojem uspořádaných a veřejně sdílených významových soustav, které empiricky i hodnotově vymezují, co je normální. Odchytky jsou pak definovány a poměřovány na základě veřejně přijímaných forem normality (1999).

Seriálová narace je společensko-kulturní institucí řídicí se ustavenými a relativně ověřenými pravidly. Svou funkci ale do určité míry odvozuje od společnosti, v níž vzniká a pro jejíž publikum je určena. Masová média, tedy i seriál, a jejich fungování závisí na daném sociálním rámci a jeho institucích v nejširším slova smyslu.

1.2.2. Soap opera jako druh mediální narace

Pro účely této analýzy se budeme při výkladu mýdlových opera jakožto specifického žánru pohybovat na poli socio-kulturního diskurzu. Hledisko estetiky (seriál jako plnohodnotná estetická norma), ekonomie (seriál jako komodita) či historie (vývoj seriálu jako žánrového typu) tak ustupuje do pozadí a nebudeme mu proto věnovat přílišnou pozornost, pokud to nebude přímo souviset s tématem.

S mýdlovými operami se posluchači, respektive diváci setkávají od 30. let 20. století, a to v podobě série krátkých rozhlasových dramát, předchůdců

¹¹ V originálu *popular culture*. V kontextu teorie médií tento význam zahrnuje vědomí odpovědi, sdílení a interakce.

odpoledních sérií vysílaných v televizi pro ženy v domácnosti zhruba od 50. let 20. století.¹²

Mýdlová opera je strukturovaný soubor principů, dle nichž divák rozpozná daný objekt právě jako soap operu. Skrze tuto strukturu pak přistupuje k soap opeře jako k textuálnímu systému přesahujícím jednu epizodu (Allen, 1985).

Obsah znázorňuje realitu tím, že prezentuje nejrůznější typy problémů a situací ve zhuštěné formě. Hlavní osoby jsou zapleteny do husté sítě vztahů, obvykle se jedná o příslušníky těžce rodiny nebo o celé rodinné klany. Jednotlivé události jsou narušovány problémovými situacemi jako např. svatba, manželské neshody, vztahové komplikace, problémy v povolání, nemoc... (Prokop, 2005). Dalším rozlišovacím znakem soap oper je například podle Allena paradigmatická komplexita (1985), která odkazuje ke komplexitě ve smyslu narativních kódů a jejich estetického a tematického významu.

Mýdlová opera představuje rozhlasové nebo televizní drama vysílané v seriálové formě, které se vyznačuje základním okruhem postav a určitou lokalitou nebo lokalitami, kde se děj převážně odehrává. Drama navozuje dojem, že život fiktivních postav pokračuje, přestože se divák zrovna nedívá. Žánr se vyznačuje mnohostí odvíjejících se příběhů, můžeme mluvit o tzv. multinarativní formě.

Narace plyne skrze emoce a akci lineárně. Jako hlavní strukturu narace označuje Dorothy Hobson *znovu se opakující katarzi*¹³. Příběhy jsou založeny na fiktivním realismu, odhalují a oslavují každodenní rodinný, osobní i pracovní život. Aby došlo prostřednictvím postav k zamýšlenému propojení prvků a forem narace s konkrétními zkušenostmi diváka, musí být charaktery

¹² Více o vývoji mýdlových oper viz Allen, 1985, nebo Prokop, 2005.

¹³ V originálu *recurrent catastasis*.

do jisté míry běžné, a tak publiku blízké (Hobson, 2003). Mýdlové opery ukazují často život několika generací, nahrazují tak divákům širší rodiny nebo skupinu přátel. Pokud nejsou hlavní postavy propojeny rodinnými pouty, pak se v mýdlových operách často setkáváme s určitou jinou specifickou skupinou, která navozuje dojem komunity, v našem případě (seriál Dokonalý svět) se jedná o pracoviště. Ve spojitosti s tím mluví Modleski o *kolektivní fantazii*¹⁴ vytvořené tak, aby byla přijatelná a zajímavá pro diváka (1982, p. 108). Časté zakomponování výrazných reálných událostí, zejména narozenin, Vánoc apod., tento charakter žánru jen potvrzuje.

Sonia Livingstone a Tamara Liebes (1998) kromě komunitního a dynastického typu soap oper rozlišují také dyadický.¹⁵ V tomto subžánru figuruje početná destabilizovaná skupina mladých úzce propojených lidí. Většina z nich je zhruba stejného věku (generace) a řeší minulé, současné i budoucí vztahy, závazky. Vlastně jsou neustále v procesu hledání, nalézání příbuzenských a romantických vztahů a nebojí se vyhledávat různé typy partnerů, partnerek i partnerství. Takový charakter vykazují i postavy a prostředí Dokonalého světa. Prostředí, které nabízí příliš svobody, ale už méně všeobecné důvěry. Tradiční rodina jen obtížně hledá svůj původní smysl a status, romantické vztahy jsou spíše neudržitelné a jakási ženská touha po trvalém svazku je více méně nenaplnitelná. Podle Livingstone a Liebes (1998) přátelské vztahy v dyadickém typu soap opery tím spíše nahrazují klasické příbuzenské, pokrevní. Sex nebo romance mezi šéfem a podřízenou nebo

¹⁴ V originálu *collective fantasy*. Podobně u Dorothy Hobson *shared knowledge* (2003).

¹⁵ V originálu *community, dynastic and dyadic sub-types of soaps*.

klientkou překrývá původní profesionální vztah. Heterosexuální láska je v určitém slova smyslu poměřována s tou homosexuální.¹⁶

Někteří autoři vymezují mýdlové opery i frekvencí, s jakou se objevují na televizních obrazovkách nebo v rozhlase. Dorothy Hobson určuje frekvenci vysílání na třikrát týdně padesát dva týdnů v roce (2003).

Jak je z výše uvedených definicí žánru evidentní, existují oprávněné důvody nahlížet pro naše potřeby na Dokonalý svět jako na mýdlovou operu. Seriál splňuje většinu ze znaků této specifické formy narace:

- Jedná se o soubor principů, jehož textová struktura přesahuje jeden díl.
- Znázorňuje realitu ve zhuštěné formě a prostřednictvím typických postav, přičemž osoby jsou zapletené do sítě vztahů (také rodinných).
- Děj seriálu je umístěn do jedné stěžejní lokality.
- Lineární vývoj příběhů ovlivňují opakující se katarze, přičemž absenci akčních scén autoři nahrazují emocionálně vypjatými, dramatickými momenty.

Dokonalý svět tedy není soap operou v pravém slova smyslu pouze z perspektivy času. Nemůžeme jej totiž označit za „nekonečný“. Ačkoli producenti plánovali natočit druhou řadu, kvůli neúspěchu seriálu u publika k tomu nedošlo, a zůstalo u šestnácti dílů první série. Dokonalý svět neodpovídá ani frekvenci, s jakou se klasické mýdlové opery mají pravidelně

¹⁶ O mocenské struktuře, sociálním umístění a genderových vztazích v případě dyadického typu soap opery více na http://eprints.lse.ac.uk/402/1/European_soap_operas_EJC_1998.pdf

objevovat na televizních obrazovkách. Pro náš výzkum považují ale tyto „nedostatky“ za marginální.

1.2.2.1. Soap opera jako předmět mediálních studií

Mýdlové opery nejsou pouze televizním či rozhlasovým fenoménem, ale také významným společensko-kulturním prvkem. Témata, zápletky či osudy postav ze seriálu se často stávají předmětem mnoha společenských interakcí a často v nich žijí svým životem. Jedinec, který nesdílí ony vědomosti, kompetence jakoby nesdílel část společenského vědomí. Soap opery tak můžeme považovat za součást kolektivních i individuálních vzpomínek a vědomí. Sledování tohoto žánru vyžaduje od diváka/divačky kromě všeobecného povědomí o konvencích žánru a specifikách seriality také znalost kulturních a společností akceptovaných kódů a konvencí, kterými se řídí lidský život (Hollows, 2000, p. 92).

Publikum ze seriálu získá určité elementy, určité společenské vědění, jehož reálný význam a funkci často objeví až při pozdější kulturní výměně. Mluvíme tedy o něčem jiném než o pouhé absorpci přijímaných mediovaných sdělení publikem. Jedinci jsou angažováni jak ve fázi příjmu, ne/akceptaci sdělení, tak v následné fázi reprodukce či zařazení daných vzorců a schémat do vlastního života (Hobson, 2003, p. 4). Nicméně je na místě zmínit i skutečnost, že ačkoli je hypodermický model na akademické půdě překonán, stále v některých kruzích přetrvává přesvědčení, že divák je vzhledem k mediálnímu obsahu naivní a důvěřivý.

Síla soap oper tkví v jejich narativním stylu, který se obrací k publiku a vypráví o jejich životech. Mýdlová opera vypráví příběhy publika a divák reaguje, protože pak bude utvrzen v tom, že se nenachází v nejrůznějších

životních situacích sám. Dorothy Hobson tento žánr označuje přívlastkem *potvrzující*¹⁷ (2003, p. 198). Publikum podle ní reaguje na sdělení rozpoznáním a přečtením oné afirmace. Cyklický proces se uzavře v okamžiku, kdy divák akceptuje tu verzi svého života nebo alespoň její část, kterou reprezentuje mýdlová opera.

1.2.2.2. Soap opera jako ženská forma narace

Fiske přiznává mediálním pořadům *rodový* (genderový) *charakter*. Především na tuto charakteristiku upozorňuje v případě mýdlových oper, jež považuje za výraz *ženské estetiky* (1987). Mýdlové opery podrobují patriarchální společnost „neustálému zkoumání, prohlašují ženské hodnoty za legitimní, a tím posilují sebeúctu žen, které podle těchto hodnot žijí,“ (1987, p. 197). Odchytky od normy, jako je například homosexualita, jsou buď ignorovány, nebo zpracovány stereotypně, tedy převážně negativně.

Mýdlové opery jsou podle Allena (1985) typické pro svou absenci akčních scén a naopak přebytek emocí a sentimentálních momentů, a jako takové jsou konstruovány jako femininní žánr. Tento status podporuje i historický vývoj žánru. Někteří autoři/autorky totiž za předchůdce soap oper označují romantické novely 19. století, případně tzv. harlequiny (Allen, Modleski, Hobson). Mýdlová opera je tak často označována za opak ke klasické formě novely, „mužskému filmu“ – díky maximu akcí, minimu zdoluhavých dialogů spěje rychle ke konci.

Problematika rodu (gender) se týká většiny aspektů mediálního sdělení, v našem případě televizního seriálu. Význam rodu a jeho konotace nejsou nikdy dány, ale závisí na specifických kulturních a historických okolnostech. Obecně se problematika týká také hodnot a rolí spojovaných s mužstvím a

¹⁷ V originálu *affirming genre*.

ženstvím a souvisejí otázky patriarchální ideologie. Mezi rody existují rozdíly, a to jak na straně publika (zvýznamňování obsahu, konzumace médií...), tak na straně produkce a obsahu (zobrazování žen a mužů, jejich rolí, vlastností...).

Na základě tvrzení, že jsou mýdlové opery typickým produktem pro ženy, vzniklo i nespočet výzkumů zaměřených na analyzování samotné formy mýdlové opery a účinků jejího obsahu na ženy¹⁸. Jak uvádí Allan, sledování (často každodenní) nekonečné série může mít i psychologické účinky.¹⁹ Divačky se identifikují s hrdinkami a s jejich problémy, mají možnost sledovat podobné situace, jaké samy prožívají, někdy horší – v tom případě svou situaci nehodnotí tak špatně, jindy lepší – pak jim seriál nabízí možnost oprostít se od svých starostí, od každodenní reality a uniknout do světa fikce. Obdobné stanovisko nabízí také Christine Geraghty (1991). Podle ní mýdlové opery nejen že potvrzují femininní kompetence, ale také poskytují možnost sdílet emocionální situace a budují tak jakousi ženskou solidaritu.

Existují oprávněné domněnky, že divačky přistupují k pořadu aktivně, a to i na té úrovni, na níž integrují obsahy mediálního sdělení nebo jeho části do svých životů, nebo se identifikují s hrdinkami.

1.2.3. Feministická kritika mediální produkce

Feministická kritika zaměřená na mýdlové opery byla a je součástí širší debaty o feminitě a (femininních) žánrech. Hlavní důvody zájmu o tuto oblast objasňuje Joanne Hollows (2000).

Zaprvé kritika se ztotožňuje s ideou, že osobní záležitosti jsou také politickými záležitostmi. Ovšem tato myšlenka naráží na jeden z teoretických

¹⁸ Podrobněji viz Dorothy Hobson, 2003, Robert C. Allen, 198, Tania Modleski, 1982.

¹⁹ Max Wylie, „Washboard Weepers,” Harper’s, Nov. 1942, p. 635. Uvedený názor není ojedinělý ani v současnosti.

pilířů hegemonní maskulinity, a to na genderovou polarizaci, konkrétně na diferenciaci sfér. A právě tento významný prvek, o který se konstrukce genderové identity a androcentrický model významně opírá, se kritika snaží nabourat tvrzením, že polarizace není oprávněná, protože rozlišování mužské a ženské sféry nebo mužských a ženských vlastností a ospravedlňování jejich různé míry důležitosti má základ v biologickém esencialismu. Privátní a domácí záležitosti nebo ženská témata (v médiích) by měly být prezentovány se stejnou důležitostí jako ty veřejné, jejichž reprezentací je muž.

Již Simone de Beauvoir nebo Virginia Woolf věnovaly pozornost tomu, jak společnost vnímá různá femininní a maskulinní témata objevující se v médiích (především v knihách a dobovém tisku). Druhá jmenovaná konstatuje: „Fotbal a sportovní témata jsou důležité, zatímco uctívání módních ikon a nakupování oblečení nezajímavé. A tyto hodnoty a přístup se přenáší z běžného života i do oblasti fikce,” (Modleski, 1982, p. 11). I výběr a nastolování agendy či prezentace témat je totiž genderově specifické, což bylo (je) v androcentrické společnosti důsledkem minoritního zastoupení žen v mediální sféře. Hegemonní ideologie je tak utvrzována ve své pozici i v médiích a díky nim.

Zadruhé zájem o mýdlové opery dal kritikům možnost analyzovat znehodnocení estetické hierarchie v souvislosti s feminitou. Po desetiletí nebyl mýdlovým operám totiž přiznán status v rámci klasické estetiky. Až v 70. a 80. letech 20. století se objevuje přelomové stanovisko, že i umění je rodově určené – *art is gendered* (Nagl-Docekal, 2007)²⁰.

²⁰ Tato komplexní myšlenka vyjadřuje požadavky na: zkoumání mechanismů vedoucích k vyloučení žen z umělecké sféry; zviditelnění umělkyň napříč historií; zobrazování žen a vztahů mezi pohlavími; svobodnou volbu (ženských) témat pro ženy (Nagl-Docekal, 2007).

Mediální sdělení jsou většinou již při své produkci formována tak, aby vyhovovala určitým očekáváním a určité cílové skupině neboli *vepsanému čtenáři*. A tak není překvapením, že „...mnoho druhů mediálního obsahu je zaměřeno také na jedno či druhé pohlaví – mají zabudovanou dispozici k vycházení vstříc předpokládané charakteristice jednoho nebo druhého pohlaví...“ (McQuail, 1999). Mnoho jazykových kódů je totiž ovlivněno rodem (genderem).

Třetím důvodem, který podnítil feministickou kritiku, byla ignorace žánru, jeho obsahu i publika jakožto předmětu zkoumání. Politická i vědecká hnutí se k mýdlovým operám po dlouhou dobu obracela zády.

1.2.3.1. Reprezentace genderové polarizace a diferenciací sfér

Fiktivní obsahy médií podle McQuaila (1999) či Bem (1993) zachycují ženy spíše ve stereotypních zaměstnaneckých a domácích úlohách. Obecně jsou pasivnější a spíše v pozadí v opozici k zobrazení maskulinity.

Na to navazuje i další bod kritiky – přeceňování veřejné sféry oproti sféře domácím, soukromé, v níž dle tradice působí hlavně ženy. Děj mýdlové opery se převážně odehrává v interiéru. A právě lokace scén úzce souvisí se socio-kulturním dělením sfér. Domov a blízké okolí je přisuzováno primárně ženě a jejímu působení, zatímco veřejná sféra a sociální interakce jsou primárně přisuzovány maskulinnímu vlivu. Ženská práce je spojována s domácím prostředím, péčí o děti a o potřeby muže. To znamená, že je separovaná od ostatních. Její práci charakterizuje opakovaná činnost a rutina a nemá známky většího pokroku. Ona pečuje o děti, manžela, případně další členy rodiny. Často je zodpovědná za morální a etickou úroveň rodiny. Jí jsou připisovány vlastnosti jako skromnost, soucit, sexuální zdrženlivost, oddanost partnerovi atd. Zatímco mužskou práci definuje styk s lidmi a efektivnost. On je ztotožňován s vnější sférou a vlastnostmi jako soutěživost, společenská angažovanost, egoismus nebo sexuální aktivita. Tato struktura se dál projevuje i na dětských charakterech, jejich vlastnostech a jednání.

Tania Modleski (1982) v této souvislosti upozorňuje na typickou strukturu mýdlové opery, která podle ní odpovídá typické každodenní rutině ženy (v domácnosti). Mýdlová opera je podle ní jako žánr formována jako ženské vyprávění a to pro své charakteristické vlastnosti: zobrazování prostředí (interiér, často domov), dialogů (preference rozhovorů a dialogů před akcí) a typických rolí mužských a ženských charakterů, pozornost věnovaná rodinným hodnotám... Ovšem tyto specifické faktory většinou vycházejí ze zjednodušených, konvenčních a stereotypních představ o mužích a ženách.

1.2.3.2. Reprezentace ženy a muže (hlavní postavy)

Typický znak mýdlových oper představuje také nabízené spektrum silných ženských postav, což vychází z literárního historického předchůdce (nekonečných) seriálů, z romantických novel a jejich matriarchálních figur stojících v centru příběhu. Představují ženy různého věku, sociální třídy i osobnostních rysů, se kterými mohou divačky sympatizovat.

Dorothy Hobson (2003) si také všímá konkrétních femininních reprezentací a v této souvislosti hovoří o čtyřech typových figurách: starší žena s bohatými životními zkušenostmi; žena představující tradiční pojetí ženskosti; naivní hodná hrdinka a matka.

Prvnímu typu, starší ženě, přiznává mýdlová opera důležitou roli. Psychicky silná a většinou svým okolím uznávaná hrdinka toho mnoho prožila. Svůj život věnovala (obětovala) rodině. Má vlastnost sdružovat ostatní seriálové postavy a být jakýmsi centrem, k němuž se uchylují, když se jim nedaří, i v dobách, kdy prožívají štěstí.

Žena reprezentující tradiční pojetí toho, co znamená být ženou v dané době a daném místě, má vyvolat konotace života jako boje v rámci každodenního mixu povinností při vědomí vlastní identity.

Třetí typickou figuru představuje nevinná, hezká a dobře vychovaná dívka vyvolávající dojem, že mužům láme srdce, zatímco opak bývá pravdou.

Ústředním motivem jejího jednání je hledání partnera, které obvykle ale dopadá nezdarem.

Poslední reprezentací, o které Hobson mluví, je matka. Pro ni jsou esencí života děti. Koncept mateřství znamená v tomto případě vlastnost, jež spojuje ženy bez ohledu na to, co přesně prožily nebo z jaké sociální třídy pocházejí. A právě mateřství a mateřská láska k dětem, ať již se provinily čímkoli, bývá ústředním motivem soap oper. Zatímco sexuální hledisko nemá v mýdlových operách opodstatněný význam. Explicitních sexuálních scén se divák v podstatě nedočká.

Kromě ženských hrdinek je publikum konfrontováno také s mužskými postavami, ty podle Dorothy Hobson (2003) většinou v minulosti plnily funkci romantického charakteru, komického nebo mají reprezentovat „špatné hochy“. Nicméně v rámci děje a významu jim nebývala přiznána vedoucí role. S 80. a 90. lety ale nastaly nové časy a maskulinní představitelé významně zasahují do seriálové fikce. Tyto změny jsou důsledkem jak změn v produkčních procesech a ekonomice, tak změn ve společnosti, potažmo v poptávce (Hobson, 2003). Silnými protagonisty a osobami, které dominují epizodám a dramatům v rámci serií, přestávají být pouze ženy. V příbězích se stále častěji objevují silní mužští hrdinové, jimž je na rozdíl od tradičnějších forem narace (drama, novela) přiřknuta nová role – role těch, kteří spolu mluví.

Souvztažnost mezi počtem mužů zaměstnaných v mediálních organizacích (převaha nad ženami, případně mnohem častěji zastávají vyšší funkce než ženy) a mužskými tématy, či vyzdvihováním patriarchálních hodnot podporuje názor, že poměrně větší zastoupení žen v mediální sféře by teoreticky vedlo ke změně mediálního obsahu a jeho témat (McQuail, 1999).

Pokud se na scéně objeví nový muž – potenciální protějšek jedné z hrdinek – většinou je znázorňován jako jakási její mužská verze. Ideálně doktor, politik, syn bohatého businessmana apod., který ale spíše než svému vlastnímu štěstí dává přednost všeobecnému blahu (Allan, 1985). Role ženy i muže je napříč desetiletími definována prostřednictvím mýdlových oper také

tím, jakým konkrétním způsobem protagonistky naplňují svůj život. Nepracují, jakému zaměstnání se věnují, mají muže respektive ženu, milence respektive milenku, jaké mají koníčky, jsou v případě žen sexuálním objektem? S postupem doby a s vývojem společnosti se role ženy ve společnosti často definuje také její (ekonomickou) samostatností a schopností či možností rozhodovat sama o sobě a o svém tělu. Napříč dekádami se seriály zabývají více méně shodnými tématy a situacemi, ovšem v jiných souvislostech. Například těhotenství neprovdané dívky není v současných seriálech tabu, jako tomu bývalo v minulosti, stejně tak znázornění homosexuality. I status mužů a mužských postav doznal změn. Například muž na rodičovské dovolené není již ničím neobvyklým.

1.2.4. *Textuální struktura mýdlových oper*

Kritická analýza Tanii Modleski (1982) nám poskytne argumentační rámec pro to, abychom byli schopni tento systém a jeho potvrzovací vzorce rozpoznat a udělali si ucelenou představu o feministické kritice masově produkováných fikcí pro ženy. Vycházíme při tom z její komparace romantických novel, tzv. harlequinů a mýdlových oper. Tania Modleski prostřednictvím textuální analýzy odhalila propojení mezi formálními znaky mýdlových oper a ženskými životy. Analyzuje konkrétní textuální mechanismy, jež jsou zodpovědné za genderovou identifikaci diváka/divačky.

Modleski (1982) si mimo jiné všímá skutečnosti, že jako pozitivní kulturní mýty většinou slouží maskulinní postavy, což se často projevuje v populární kultuře tím, že ženské protagonistky nedosahují takového statusu jako hrdinové opačného pohlaví. Autorka tento jev připisuje alespoň částečně oidipovskému konfliktu. Žena je tak pasována do role podřízené, trpící a její pád vyznívá tragicky.

Další ukázkou, jak podle Modleski narace stvrzují ženskou podřízenost, je jazyk, řeč. Například prostřednictvím jemného supresivního popisu nebo emocionálními výlevy. Vlastní zveličování, nebo pocit důležitosti náleží mužským textům a rolím, zatímco sebeponížení je vlastní ženským představitelkám. Což se v kontextu teorie Sandry Bem shoduje s bipolárním nahlížením a polarizací.

Přistoupíme-li k dějové linii, často se osnova sentimentálního příběhu zaměřuje na mladou dívku chránící si svou nevinnost před atakou nemravného, zvrhlého muže, jehož charakter může v průběhu děje doznat změn. Například v harlequinech většinou mladá, nezkušená a chudá dívka prožívá romanci se starším (o 10 - 15 let), bohatým, zkušeným a pohledným mužem. Ona je jeho neurvalým, cynickým a často tvrdým chováním zmatená. Poté, co se mezi nimi vyřeší nedorozumění, vyzná ji lásku. Mužská brutalita, dominance nebo přísnost je tak nakonec znakem lásky a obdivu, nikoli opovržení. Populární kultura prostřednictvím těchto reprezentací reprodukuje, prodlužuje ideologické přesvědčení o přirozené podobě mužské sexuality a násilí.

Hrdinky harlequinů často, než mužovu kouzlu podlehnou, revoltují a přejí si konkurovat hrdinovi, mít šanci s ním soupeřit, často ho dokonce nenávidí. Většinou tyto snahy a negativní pocity plynou z jeho arogance, chování a postavení, které má jen díky finanční nezávislosti, jež dívka postrádá. Jak je podle Modleski patrné z mnohých příběhů, dívka může dosáhnout štěstí pouze podstoupením komplexního procesu subverze, vlastní přeměny.

V mnoha případech si hlavní hrdina uvědomí lásku k dívce, až po jejím odchodu (skutečný útěk nebo smrt). Ta jej volí jako překonání své dětské naivní fantazie na místo sexuálního spojení. Tento jev zmizení je způsobem, jakým se vyrovnává s frustrací a zároveň jde o proces vlastní subverze.

Kromě toho, že hlavní protagonistky bývají znázorňovány jako mladé a hezké, autoři/rky je často umisťují do takových situací, kdy jsou zranitelnější než obvykle, a kdy za nastalé okolnosti nemohou (nemocná, ztracená...). Tyto

skutečnosti pak nahrávají hrdinům, kteří je sledují nebo o nich vědí dříve než ony o nich.

Tania Modleski si také všímá jiné femininní reprezentace – ženy, která touží zvrátit svůj vlastní osud, své poslání. Prostřednictvím rebelky, někoho, kdo se chová špatně, se mohou tradiční ženské slabosti transformovat ve zdroj síly, rezistence. Často jsou takové zlodušky znázorňovány, jak se snaží získat kontrolu nad ženskou pasivitou. A pokud zloduška trpí, protože neuspěla, máme mít na paměti, že netrpí víc než ty, které se ani nepokusily svůj život a osud změnit.

Jakkoli je u harlequinů celý obsah a smysl příběhu závislý na jeho konci, v případě mýdlových oper je to právě naopak. Mýdlové opery tak dle Modleski využívají jednu z hlavních charakteristik ženského života „čekání“ (1982, p. 88). Důležité a zajímavé jsou pro diváka/divačku, protože nekončí. Harlequiny čtenáře nebo diváky vybízí k identifikaci s jedním z hlavních charakterů, zatímco mýdlové opery nabízí spoustu postav. Harlekýny jsou strukturovány kolem dvou hlavních postav. V mýdlových operách se pozornost přelévá a neupíná přímo jen na hlavní dva protagonisty.

Jednotlivá postava a její individuální život nemá v seriálu významnou hodnotu, důležitý je komplex postav. Divák není nucený identifikovat se s jednou určitou figurou. Má k dispozici nespočet komplikovaných charakterů vždy v nějakém konkrétním vztahu k ostatním.

Tania Modleski dokonce přirovnává diváka/divačku mýdlové opery k ideální matce, jinak řečeno k osobě s vzhledem do situace, s obrovskými znalostmi postav, jejich vztahů, pocitů, jejíž empatie je tak velká, že dokáže řešit problémy a konflikty jiných. Divák-matka se tak může identifikovat s každou postavou příběhu, rozumět jí a tolerovat. Díky rozhledu a znalostem jednotlivých postav může sympatizovat jak s obětí, tak s pachatelem, a může jim odpouštět (rozvod, potrat, nemanželské dítě, homosexualita...). Mýdlové opery tak svým charakterem vyvolávají pocit, že nejvyšším cílem žen je udržet

jejich rodiny šťastné a v harmonickém celku, přičemž oni se na tom mají výrazně podílet (1982, p. 92).

1.2.5. Narativní funkčnost stereotypů

Reprezentace jednotlivých charakterů napříč seriály jsou většinou vyjadřovány prostřednictvím stereotypů. Reprerentací rozumíme „fakt, že mediální produkce předvádí v nějaké podobě svět, jak ho známe či jsme schopni a ochotni akceptovat, a zároveň skutečnost, že v tomto předvádění jsou abstraktním – tedy ideologickým – pojmům dávány konkrétní podoby“ (Jirák, Köpplová, 2009, p. 289). Jirák a Köpplová přiznávají médiím všeobecně tuto funkci: „Média vzhledem ke své společenské povaze a ke skutečnosti, že jsou důležitým zdrojem opravdu masově sdílených prožitků, jež na první pohled těsně souvisejí se skutečností, nabízejí jednu z nejmocnějších reprerentací skutečnosti, a to reprerentaci platných sociálních vztahů, nerovnosti a moci...“ (2009, p. 290). Tuto teorii můžeme považovat za platnou i v případě žánru mýdlové opery. Jen snad s tím rozdílem, že seriály obvykle *nejsou* důležitým zdrojem masově sdílených prožitků.

Fakt, že je jedinec konfrontován s určitým typem reprerentace daného fenoménu ještě neimplikuje to, že se s ním skutečně identifikuje. V důsledku to znamená, že vzorce, hodnoty apod., které jedinec zpracovává při jejich přijímání, nemusí nutně ve stejné formě aplikovat při vlastním jednání a při společenské interakci. K reprodukci stereotypů tak nutně nemusí dojít, jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách týkajících se mediální stereotypizace.

Postavy jsou v soap operách často definovány stereotypně. Stereotypy jsou pro narativní strukturu mýdlové opery a její fungování nezbytné, protože umožňují některé rysy – schopnosti, vlastnosti i nedostatky – ilustrovat ve zestručněné a zhuštěné formě tak, aby byl divák jakousi mentální zkratkou konfrontován s charaktery a snadno a rychle pochopil jejich úlohu. Často se tak autoři, producenti dopouštějí binárního antagonického prezentování postav.

Stereotypní reprezentace pak mohou vyznívat z funkčního hlediska buď jako pozitivní nebo jako negativní nástroj narace (Hobson, 2003). Podobně se vyjadřuje i Christine Geraghty (1991), která považuje svět zachycený v seriálu za utopický. Melodrama podle ní prezentuje postavy jako zjednodušené typy, např. dobrou nebo špatnou matku, konformistu nebo rebela, věrnou nebo nevěrnou manželku, hezkou nebo ošklivou dívku... Napříč různými mýdlovými operami se tak setkáme s určitými postavami, které vykazují shodné rysy, liší se ale mírou důležitosti, která jim je v seriálu přisouzena (Hobson, 2003).

Domnívat se ale, že mýdlové opery jsou postavené pouze na stereotypních reprezentacích, by byl omyl. Postavy totiž musí vykazovat nějaký originální aspekt, aby zaujaly běžného diváka, musí obsahovat něco z něj, aby propojení fungovalo. Stereotypy mohou usnadnit rozpoznání úlohy dané postavy v rámci série, mohou být klíčem při jejím představení, ale jakmile se divák dovídá více a více o postavě, do popředí vystupují individuální vlastnosti. Stereotypy se tak omezují na krátký časový úsek spíše než, že by je divák vnímal jako dlouhodobou součást postavy a jejího jednání (Hobson, 2003). Veškeré jednání, vzhled, postoj, pohyby, styl řeči nebo reakcí odkazuje k tomu, co divák potřebuje o postavách vědět v úvodu, když se objeví poprvé.

To, co formuje divákův názor, jsou právě vyvolané konotace. Nicméně je na místě zmínit, že z podstaty žánru se postavy i děj vyvíjí, a tak na rozdíl od jiných typů narací poskytuje soap opera více prostoru a situací pro nestereotypní reprezentace.

Význam seriálových nehod, sexuálních scén, dialogů, nemocí, narození, úmrtí apod. vychází dle Allena (1985) z jejich funkce a smyslu, který jim je připisován v běžném, reálném životě a nikoli z funkcí, jaké mají v rámci textu, narace. Každá fiktivní narace obsahuje aspekty divákova života, které pro něj dělají obsah přitažlivým.

Fakt, že jsou mýdlové opery brány za transmitery hodnot a modelů chování je založen právě na domněnce, že charaktery a jejich činy jsou divákem vnímány jako běžní, reální lidé s jejich běžnými a reálnými problémy.

1.3. SHRNUÍ TEORETICKÉ ČÁSTI VÝZKUMU

Shrneme-li výše uvedené, zjistíme, že kritika (nejen feministická) poukazuje na prostředky konstrukce rodu, a to nejen v případě feminity, ale i maskulinity (mužská studia). V širším kontextu tak kritika hledá odpovědi na otázky: Jak média a jejich obsah přispívají k definování té pravé ženskosti, případně mužskosti? Jak mediovaná sdělení zobrazují ženský a mužský subjekt se všemi konotacemi?

Že nemůže jít o jednoznačné odpovědi, naznačují McQuail a kolektiv, když charakterizují užívání médií jako „interaktivní proces uvádějící do vztahu mediální obsah, individuální potřeby, vjemy, role, hodnoty a sociální kontext, v němž se daná osob nachází,“ (1972, p. 144).

Nabízí se tedy dvě východiska, jak dochází ke konstrukci genderových kategorií. Jednak prostřednictvím médií a jejich symbolických obsahů. Zadruhé se na konstrukci podílí sám divák vlastním definováním konkrétní sociální reality a svého místa v něm.

V prvním případě se provedené výzkumy – textuální analýzy – soustředily především na rezistenci vůči patriarchálnímu systému v rámci struktury soap oper, jejich textů. Zatímco v druhém případě výzkumy zaměřené na publikum obracely svou pozornost zejména ke způsobům, jakým ženy – publikum mýdlových oper – využívají jejich sledování, tedy dekódování daného kódu a porozumění daným reprezentacím, jako mód rezistence (Hollows, 2000, p. 91).

Uvážíme-li výše zmíněné charakteristiky a nejvýraznější znaky mýdlových oper, nabízí se z perspektivy genderu relativně široké spektrum námětů na bližší prozkoumání. Pro naši analýzu – konstrukce genderové

identity v seriálu – jsou významné jednotlivé vybrané postavy, jejich charakterové vlastnosti (případná změna v čase), vztah k ostatním (pracovní, intimní), i jejich osobní styl (oblečení, celková image). Všimát si budeme také ústředních témat důležitých hovorů či dialogů. Lze se domnívat, že právě prostřednictvím jmenovaných reprezentací dochází ke konstrukci genderové identity.

2. METODOLOGICKÁ ČÁST

2.1. OBSAHOVÁ ANALÝZA SERIÁLU DOKONALÝ SVĚT

2.1.1. Představení zkoumaného vzorku

Šestnáctidílný seriál Dokonalý svět pochází z produkce televize Nova. V roce 2010 jej podle scénáře Mirky Vopavové režírovala dvojice Tereza Kopáčová, Vít Karas. Když chtěli tvůrci seriálu ještě před premiérou prvního dílu přiblížit publiku, co ho čeká, mimo jiné pronesli: „Pokud máte rádi Sex ve městě nebo Dábel nosí Pradu, tak je Dokonalý svět určen stoprocentně právě pro vás!”

Děj seriálu je zasazen do redakce módního ženského časopisu Grace, kde se kromě pracovních záležitostí řeší také osobní problémy nebo každodenní situace. Hlavními tématy jsou zejména vztahy mezi ženami a muži a mezi ženami (kolegyněmi) navzájem.

Přestože se seriál pyšní zvuknými hereckými jmény, dočkal se pouze první a zároveň poslední série. Každý ze šestnácti dílů trvá 55-57 minut.

Názvy všech jednotlivých dílů: Vánoce v Karibiku, Všechno má svůj styl, Všechno se dá zařídit, První dáma, Musíš se víc snažit, Proměna, Důkaz lásky, Dokonalé maskování, Jak se píše články, Co chce dáma od muže, Starý pes a nové kousky, Cesta k úspěchu, Splněné sny, Osobní život, Kde tikají hodiny, Opravdová divočina.

Přehled hlavních postav:

- majitel vydavatelství Vladimír Maxa
- starší zkušená redaktorka a později spolumajitelka vydavatelství Alžběta
- asistentka módního oddělení Marie
- syn majitele vydavatelství a ředitel magazínu Grace David Maxa
- šéfredaktorka časopisu Andrea
- módní ředitelka Michaela Pavlíková nebo také Michelle

- ředitelka inzerce Olga Krutvorová nebo také Krut'anda
- produkční Vanda
- homosexuální stylistka Oskar

Další postavy:

- Pavel, manžel Andrey, učitel
- Martin Procházka, politik, milenec a později přítel Michelle
- Iveta Urbanová, sestra Marie
- fotograf Jirka nebo také George
- recepční a asistentky

2.1.2. Výběr vzorku

Seriál *Dokonalý svět jsem* pro analýzu konstrukce genderové identity v médiích vybrala ze tří hlavních důvodů.

Zaprvé děj se odehrává v redakci fiktivního ženského magazínu. A právě tyto charakteristické tituly jsou samy o sobě důležitým prvkem každodennosti čtenářek a jejich vnímání okolí i sama sebe, a tak obsah seriálu nabízí z genderového hlediska mnoho relevantních témat či konfrontací. Zvláště přihlédneme-li ke skutečnosti, že sami tvůrci měli ambice vytvořit českou obdobu filmu *Ďábel nosí Pradu* nebo úspěšného seriálu *Sex ve městě*.

Zadruhé v redakci seriálového magazínu působí převážně ženy, navíc s velice specifickými charaktery, což mi umožní detailněji akcentovat socio-kulturní očekávání, stereotypy a způsob zobrazování žen v médiích.

Zatřetí vzhledem k tomu, že se na scénáři podílela redaktorka reálného časopisu, je značně pravděpodobné, že seriál z velké míry reflektuje skutečnost, tedy vztahy, hodnoty, charaktery atd. v prostředí redakce ženského časopisu.

2.1.3. Stanovení výzkumného problému a metodologických východisek

Cílem práce je odhalit jakými konkrétními prostředky může daný mediální obsah a jeho tvůrci nabízet symbolický materiál pro konstruování genderové identity jedince, recipienta/ky. K tomu účelu nám poslouží kvalitativní metoda, tedy slovy Strausse a Crobinové (1999, p. 10) „výzkum, jehož výsledků se nedosahuje pomocí statistických procedur nebo jiných způsobů kvantifikace.“ I přesto lze ale o zkoumaných jevech získat podrobné informace. Metoda umožňuje porozumět jevům, nalézt vztahy mezi nimi či vysvětlit jejich význam a principy fungování v dané společnosti. Výzkumník tak vytváří holistický obraz (Hendl, 2005).

Kvalitativní obsahovou analýzu volím i přesto, že si plně uvědomuji i limity této metody. Na mysli mám především nereplikovatelnost a s tím související interpretativní povahu výzkumu zatíženou subjektivním přístupem výzkumníka. Za další nevýhodu považuji skutečnost, že tato metoda není schopna zohlednit dopad, jaký má mediovaný obsah na jedince²¹. Přesto se domnívám, že zvolená forma analýzy je pro naše účely zcela efektivní a vhodná, protože díky otevřenosti dokáže vystihnout nejen jednotlivé zkoumané prvky a významy, ale také jejich vzájemné relace, a interpretovat je v celkovém socio-kulturním kontextu.

K tomu by měla také výrazně přispět induktivní povaha výzkumu vycházející ze *zakotvené teorie*, kdy je výsledná teorie odvozena ze sledovaných jevů, fenoménů. Systematickým shromažďováním údajů a jejich

²¹ Námítka je sice relevantní v případě této analýzy, avšak z teorií a výzkumů uvedených v teoretické části této práce je zřejmé, že důsledky či efekty mediovaných sdělení jsou vzhledem k jedinci (publiku) prokazatelné.

analyzováním tak dochází k vytvoření a prozatímnímu ověření (Strauss, Corbinová, 1999).


Významnou součástí výzkumu tvoří kódování, které představuje operace, pomocí nichž jsou údaje rozebrány, konceptualizovány a opět složeny novými způsoby (Strauss, Corbinová, 1999). Dochází k dekontextualizaci a následné rekonstrukci do kategorií a znaků, z nichž pak výzkumních sestavuje nové teorie. Výzkumník tak musí zvládnout tři výzkumné fáze: data management, redukci dat a tvorbu konceptu nebo teorie. Otevřená povaha výzkumu navíc umožňuje zaznamenávání neočekávaných zjištění a vztahů, což v důsledku vede k hlubší a přesnější interpretaci dat, tedy přenesení dat z jednoho významového rámce do jiného (Lindlof, Taylor, 2011).

2.1.4. Průběh výzkumu

Obsahová analýza se zaměřuje na výskyt genderových stereotypů v českém seriálu Dokonalý svět. Seriálové postavy, jejich nejružnější vlastnosti a příběhy tak pomohou odhalit konkrétní zabudované stereotypy, jejichž prostřednictvím se média podílejí na konstruování genderové identity.

V centru zájmu se tak ocitnou vizuální reprezentace stereotypů (např. oblečení, vzhled), psychologické (např. povaha, emoce, charakterové vlastnosti), verbální (např. používání konkrétních výrazů, styl řeči), nonverbální (gesta), sociální reprezentace (např. vztahy) – dále jen *fenomény* (označeny zelenou šipkou, viz ukázka záznamového archu níže). Fenomény jsou kategorie sdružující prvky, jež vykazují shodné znaky (Lindlof, Taylor, 2011). Tyto fenomény budu sledovat vždy v každém ze šestnácti dílů (jednotka výzkumu) seriálu Dokonalý svět. Při sledování každého dílu budu zjištěné fenomény zaznamenávat do připraveného záznamového archu.

Příklad záznamového archu, ukázka z dílu č. 3:



Filmová scéna	Poznámky	Stereotyp
Andrae večer vaří a připravuje svačiny.	Kariéra vs. rodina.	Dobrá matka/manželka se musí naplno věnovat rodině. A ještě při tom stíhat práci.
George se nevázaně baví v klubu s Davidem, líbají a tancují s dívkami. Jedna z nich si svlékne triko.	Nevázaná zábava jako výsada mužů.	Mužská sexuální nezávislost. Žena jako ozdoba, sexuální objekt.
Pavel na Andreu, když v noci po náročném dni v práci a domácím vaření jde do postele: „Jsi mistryně v čištění zubů. Nemusíš si rozdírat dásně, prostě mi řekni, že se mnou nechceš spát.“ Andrea: „Jsem unavená.“ Pavel: „Jsi unavená 7 dní v týdnu.“	Po náročném dni je žena unavená, nemá chuť na sex.	Žena jako sexuálně neaktivní.
George komentuje dívku, která se v noci svlékla v baru: „Nebylo jí ještě 15, i když nevypadá. S modelkama musí být člověk“		Degradace pracovní pozice vykonávané Žena jako sexuální objekt. Žena jako ozdoba.
George pokřikuje na Ivetu: „Iveto, udělej mi kafe.“	Žena jako ta, co pečuje o muže.	Dělení sfér a činností.
Olga má na sobě kalhotový kostým s kravatou.	Mužský styl oblečení podtrhuje její vlastnosti.	Žena s určitými vlastnostmi je přirovnávána k muži.
Olga nechala vyhodit Michelle, přimluvila se u Maxy.		Ženská rivalita.

Systematické zapisování dat bude probíhat na třech úrovních: stručný popis konkrétní seriálové scény; specifikování dané reprezentace stereotypu/kategorizace; poznámky. Na základě sebraných dat pak provedu vyhodnocení a rekontextualizaci, tzn. fenomény z původního narativního prostředí zasadím do socio-kulturních souvislostí, přičemž mi jako argumentační rámec poslouží koncepty uvedené v teoretické části této práce.

Díky otevřené povaze výzkumu budu schopná také případně zachytit deviantní případy. V kontextu této práce se jedná o případy, kdy seriál genderovou identitu stereotypně nekonstruuje, respektive reprezentace nejsou stereotypní.

Seriál zhlédnu celkem třikrát. Nejprve pilotně, poté při samotném zaznamenávání jevů a posléze ještě při finální kontrole dat.

2.1.5. Kvalitativní obsahová analýza

Získaná data mi umožnila zabývat se genderovými stereotypy na dvou úrovních. Jednak reflektovat hlavní postavy jako komplexní soubor stereotypních reprezentací (podkapitoly 2.1.5.1. - 2.1.5.9.). Tedy jako určité modelové charaktery. Zadruhé pracovat s jednotlivými reprezentacemi jako s prostředky stereotypního zobrazování a upevňování genderové identity (podkapitoly 2.1.5.10. - 2.1.5.14.).

2.1.5.1. Vypravěčka a zralá žena s bohatými životními zkušenostmi

Jak jsem uvedla v kapitole Narativní funkčnost stereotypů, stereotypní zobrazování má pro seriál zásadní význam, a není tomu jinak ani v případě Dokonalého světa. V jeho úvodu se publikum setkává s hlavními postavami, o nichž jakoby v roli vypravěčky pronese základní charakteristiky Alžběta. Během prvních vteřin si tak divačka/divák může udělat konkrétní (zkratkovitou) představu o vlastnostech jednotlivých postav a jejich úloze, např.:

- *Alžběta o Andree: „Jako jediná z nás má manžela a děti. Tedy normální život, který se snaží s tím naším "dokonalým" nějak sladit.“*
- *Alžběta o Davidovi: „... byl krásný, chytrý, měl talent, styl a spoustu peněz. Všechny jsme ho milovaly.“*
- *Alžběta o Olze: „Často nám dává najevo, že nás živí. Má ráda peníze a ještě raději má moc. Ráda by se viděla po boku Davida.“*

Nejen v úvodním dílu Dokonalého světa se Alžběta vyjadřuje k charakterům. Role vypravěčky, komentátorky jí náleží napříč všemi díly. A z této výsadní pozice nabízí publiku postřehy, které ho mají ještě více vtáhnout do děje, mají zdůraznit některé aspekty a jiné potlačit.

Např.:

- *Alžběta: „Stačí si obléknout minisukni, vzít podpatky, namalovat si rudé rty a muži vám budou ležet u nohou. Muži se totiž na rozdíl od žen rozhodují na základě hormonů.“*
- *Alžběta: „Z Marie se stala dívka, jakou si David přál. Létala mezi Prahou, Milánem, Paříží, fitness centrem, kadeřníkem, jazykovou školou, redakcí a domácností. Udělala si čas úplně na všechno, tedy kromě něj.“*
- *Alžběta: „Pro ženy láska znamená navždy. Muži vědí, co je láska, ale slovo navždy moc v lásce nemají. Pro ženy znamená láska stále spolu, pro muže láska také znamená spolu, rozhodně však ne stále.“*
- *Alžběta: „Od dob, co se Michelle rozešla však vy víte s kým, hledala muže prakticky každý den.“*

Distribuce stereotypů v seriálu Dokonalý svět neprobíhá tedy pouze formou konání a jednání jednotlivých postav, ale také prostřednictvím typického narativního nástroje – v tomto případě jakési vypravěčky. Nicméně v úvodu série se stereotypy setkáváme všeobecně častěji než dále v jeho průběhu, což odpovídá i tvrzení Hobson (2003) o frekvenci výskytu stereotypních reprezentací.

Pokud zůstaneme u role Jany Hlaváčové alias Alžběty, nelze si nevšimnout její výjimečnosti ve vztahu k ostatním postavám seriálu. Kromě toho, že působí jako občasná komentátorka dění, reprezentuje typ hrdinky, kterou Dorothy Hobson označuje za starší ženu s bohatými životními zkušenostmi. V Dokonalém světě je Alžběta psychicky silnou ženou s nadhledem, vyznačuje se životním optimismem, grácií. Okolí jakkoli je různorodé ji uznává. Má typickou vlastnost nezištně radit ostatním, ať se děje, co se děje, sdružovat je, svým způsobem se o ně stará, jak dokládají i ukázky ze záznamového archu:

- *Alžběta uklidňuje vypjatou situaci v redakci a vše vysvětluje Maxovi, snaží se zmírnit jeho negativní reakce.*
- *Alžběta k Michelle: „Úloha milenky není zase tak hrozná. Žádný špinavý ponožky, žádný špatný nálady, nikdo ti nebere z ruky ovladač.“*
- *Alžběta, když se do vydavatelství vrací jako spolumajitelka: „Ale já jsem neměla ambice velet. Věděla jsem, že budu dál sloužit čtenářům, časopisu a lidem v něm, těm především.“*

Alžběta je kolegům z redakce „matkou“, ačkoli ona sama skutečnou matkou není. Tento jediný bod se neshoduje s výše uvedenou definicí Dorothy Hobson. Žije sama, její životní láskou je starý Maxa, který jí připravuje radosti i starosti.

2.1.5.2. Hrdinka reprezentující současnou ženu

Jestliže jsme Alžbětu identifikovali jako starší ženu s bohatými životními zkušenostmi, pak vlastnosti Michelle konvenují s postavou představující tradiční pojetí ženskosti v dané době, jak jej Hobson (2003) popsala v modelu čtyř typových figur. Vyvolává konotace, že každodenní život je boj, na který je nutno přistoupit. Zároveň je Jitka Čvančarová alias Michelle charakterem, kterému není lhostejné, co se s ním děje. Často je znázorňována v roli ženy jakožto ozdoby nebo sexuálního objektu. Má energii, sílu, aby osud získala na svou stranu. Navíc si je vědoma svého sexappealu, který se nebojí využít. Snaží se mít kontrolu nad ženskou pasivitou, jak také popisuje Tania Modleski (1982) tento typ femininní reprezentace. Ukázky ze záznamového archu:

- *Milenec při odchodu od Michelle vyhazuje svou košili do popelnice a obléká jinou. Ona to náhodou vidí: „Byla snad nějak kontaminovaná nebo jedovatá, když jsem jí měla na sobě? Co bys*

dělal, kdybych prošla tvým bytem...? Takže proč mě nepozveš jednou k tobě domů?“

- *Michelle ve vyzývavých šatech osloví zmateného tajemníka první dámy, aby se s ním seznámila a dostala se tak do blízkosti politiky a hlavně aby ho využila k setkání s milencovou manželkou.*
- *Kolegyně Michelle se rozplývají nad dětskými hračkami a oblečením. Ona nic. „Kde vám to jako tiká? Mně nikde!“*

Michelle, módní ředitelka Grace, je za každých okolností svá, nebojí se vyjádřit svůj názor, i když jde proti všem. Od svých vrstevnic a kolegyně se odlišuje zejména tím, že jí „netikají biologické hodiny.“ Je akční, sebevědomá a jde si za svým cílem. Být milenkou jí už nebaví, a tak hledá způsoby, jak tento stav změnit, např.:

- *Michelle o milenci: „Já chci být vedle něj, nejen pod ním.“*
- *Michelle naštvaně při hádce přemlouvá milence, ať s ní jde alespoň do divadla, kam má lístky: „Takže já tam budu zase sedět sama. Vystavená jako v ZOO. A všichni si budou ukazovat – je to je ta, s kterou nikdy nikdo nikam nejde.“*
- *Michelle je s manželkou milence na obědě: „Slíbil, že se rozvede a chystá se to říct své ženě.“*

2.1.5.3. Postava z romantických novel

Třetí typickou figuru, tak jak jí popsala Hobson (2003), je naivní hodná hrdinka. V případě Dokonalého světa jí odpovídá Marie. Hezká, dobře vychovaná dívka, která sní o podobném partnerovi. Jakkoli se může zdát, že jí vše vychází, opak je pravdou.

Přišla ze slovenského menšího města do Prahy a náhodou ji přijali do redakce módního časopisu. Nezbyvá jí nic jiného, než se na zcela nové podmínky a životní styl adaptovat. A právě této situace, kdy je hrdinka

zranitelnější než obvykle, využívá potenciální partner. Marie v podání Evy Sakalové nejprve odolává vztahu se starším úspěšným mužem, aby na něj poté přistoupila. Po přemlouvání nakonec přistoupí i na to, že se stane modelkou, a to i přesto že je relativně stará a nemá s modelingem žádné zkušenosti. Právě jako modelka či partnerka úspěšného muže má problém s nedostatkem sebevědomí. Jakkoli je snaživá, není ambiciózní. Většinu věcí, do nichž se jí původně nechce, nakonec udělá kvůli partnerovi. Jeho manýry a dominance jí ale často vyvádějí z míry, např.:

- *Marie: „Musím se změnit, aby mě měl rád?“*
- *Marie leží s Davidem v posteli a čeká, že jí řekne, že jí miluje. On ale řekne, že tohle chlapi neříkají.*
- *Marie k Davidovi: „Dělám to jen kvůli tobě.“ (O módní přehlídce).*

Marie je tak pasována do role podřízené, trpící. Příběh, pád takové hrdinky může vyznít tragicky, jak konstatuje Tania Modleski (1982). Nicméně je důležité na tomto místě zmínit, že Marie dokáže překonat překážky, které jí život přichystal a úspěšně se postaví na vlastní nohy. Úspěchu a spokojenosti ale předchází odchod z redakce, odloučení od Davida (poté kdy zjistila, že je zřejmě bisexuál), které si vybrala jako únik od reality, jako překonání své naivní dětské fantazie v tom smyslu, v jakém tento jev popisuje Modleski (1982).

Narativní schéma, které si Dokonalý svět vypůjčil z harlequinů nebo románů, nacházíme také v konkrétní dějové linii – z „popelky se stává princezna“, z prosté, naivní dívky ze Slovenska se stává úspěšná slečna. Ukázky ze záznamového archu:

- *David reaguje na Mariiny námitky, že je jejím agentem: „Chtěl jsem ti pomoci. Nevyznáš se v lidech, v módním světě.“*

- *Marie: „Ano, jsem jen naivní holka ze Slovenska, která se zajímá pouze o muškáty... Myslíš, že si se mnou můžeš dělat, co chceš?“*
- *Alžběta: „Z Marie se stala dívka, jakou si David přál. Lékala mezi Prahou, Milánem, Paříží, fitness centrem, kadeřníkem, jazykovou školou, redakcí a domácností. Udělala si čas úplně na všechno, tedy kromě něj.“*

2.1.5.4. Žena jako matka

Posledním typem femininní reprezentace, který Dorothy Hobson zařadila mezi čtyři silné ženské seriálové postavy, s nimiž mohou divačky sympatizovat, je matka.

Tuto definici v Dokonalém světě splňuje Andrea, šéfredaktorka Grace. Má dvě děti a manžela. Když se její matka, která se o děti starala, stěhuje do ciziny, je Andrea postavena před situací, kdy se snaží stíhat svou práci i rodinu. Bohužel se jí to nedaří, tak jak by si přála. Vydělává víc než její manžel, a tak dojde k tomu, že na rodičovské dovolené zůstane on. Andrea v podání Terezy Brodské ale po čase dochází k závěru, že chce být s dětmi. Má pocit, že když s nimi není, o něco přichází. Nakonec potřetí otěhotní a chce být na mateřské, co nejdéle to půjde.

Právě tato postava sdružuje vlastnosti, které Hobson připisuje typové postavě matky. Mateřství a jeho naplnění je posláním, které žena většinou upřednostňuje. Andrey život se točí kolem dětí a práce v redakci. Téměř při čemkoli, co dělá, je hnána pocitem zodpovědnosti vůči dětem. Když se rozhodovala, jestli bude s dětmi doma ona nebo manžel, konečné rozhodnutí plynulo z pragmatických důvodů – více finančních prostředků lépe zajistí rodinu a hlavně děti. Když se rozhodla, že bude pracovat na částečný úvazek a po porodu bude doma s dětmi co nejdéle, opět myslela hlavně na děti.

Ukázky ze záznamového archu:

- *Andrea se s Pavlem v posteli líbá, v tom brečí ve vedlejším pokoji syn. Ona jde k němu a už se nevrací.*
- *Andrea při předělávání koupeného ramínka pro dceru na „to šité doma“: „Správná česká matka vyrábí ramínko na pyžámko doma sama.“*
- *Andrea má v kanceláři dětský koutek na hraní.*

Uvedené spektrum silných ženských postav rámcově odpovídá schématu Dorothy Hobson, nicméně je nezbytné mít na mysli, že různé parametry či požadavky na roli matky, naivní, hodné slečny i na další jmenované figury se s dobou a situačním kontextem změnily.

2.1.5.5. Neakční hrdinové oplývající mužskou autoritou

Jak už bylo v předchozích kapitolách zmíněno, v mýdlových operách se objevují také výrazné mužské charaktery. Avšak na rozdíl od tradičnějších forem narace není jejich posláním akce, nýbrž plní roli těch, kteří spolu mluví. Takovými postavami jsou i Vladimír Maxa a David Maxa, otec se synem. První, v podání Juraje Kukury, vystupuje jako tvrdý, ješitný člověk, který si jde bezohledně za svým a nebojí se zvýšit hlas.

Postava je vyjádřením androcentrismu, androcentrické zkušenosti a moci. Je majitelem vydavatelství a z této nadřazené pozice svou mužskou autoritu, nadvládu ještě upevňuje a dává jí na odiv. Jako businessman je schopný téměř čehokoli, stejně nekompromisní je i v roli otce. Vůči ženám je nezdvornilý a pohrdá jimi, vidí v nich zlatokopky a sexuální objekty. Výjimku tvoří Alžběta, v které nachází útěchu a partnerku.

Ukázky ze záznamového archu:

- *Poprvé se na scéně objevuje majitel vydavatelství Maxa. Všichni při jeho příchodu zpozorněli, nebo se vytratili.*
- *Maxa na schůzce rozzlobeně řve, bouchá do stolu a přikazuje. A vyhrožuje vyhazovem.*
- *Maxa na syna: „Kdyby ses o vydavatelství staral tak jako o tu zlatokopku, tak bychom dnes byli miliardáři.“*
- *Maxa na syna: „Když mi bylo jako tobě, ošukal jsem za týden pět modelek. Ty sotva jednu a tu si ještě musíš koupit.“*

2.1.5.6. Hlavní hrdina v zajetí své sexuální orientace

Saša Rašilov, alias Maxův syn David, je ředitelem magazínu. Touží po něm většina žen. Je úspěšný, inteligentní, sympatický, suverénní egoista, má vše, co chce. V partnerství by měl rád volnost. V průběhu seriálu vyjde najevo, že je bisexuál. Tento fakt se sám snažil tajit, přispěla k tomu i Alžbět. Jako známý muž a syn významného businessmana si nemohl dovolit, aby informace unikla na veřejnost, aby jeho maskulinita a budovaná pověst utrpěly zásadní šrám. Přestože měl aférku s Oskarem (homosexuál), vyhrožoval mu a neměl ho rád stejně jako jeho otec. Tato silná mužská ega se tak vymezovala proti homosexuálům, kteří jakoby narušují jejich pozici a systém maskulinního světa, maskulinní nadvlády. Avšak androcentrismus tak, jak je prezentován v podání Davida, není tím, čím je u jeho otce, není neohroženým piedestalem. Jeho pozici plynoucí z „přirozené“ maskulinní nadvlády ohrožuje sexuální orientace jeho samotného (bisexuál), respektive Oskar.

Ukázky ze záznamového archu:

- *Alžběta o Davidovi: „... byl krásný, chytrý, měl talent, styl a spoustu peněz. Všechny jsme ho milovaly.“*

- *David při hádce dává Oskarovi najevo svou nadřazenost, říká mu, ať opustí redakci. Nakonec do něj strčí, Oskar upadne.*
- *David přijíždí do práce na nové motorce, potkává Olgu: „To zíráš, co? Novej model.“ Olga: „Ty máš ale odvahu.“ David: „Taky to není žádná motorka pro nějaký slečinky. Tuhle mašinu uřídí jenom pořádněj chlap.“*

Homosexualita či bisexualita a experimentování se vztahy zapadá do rámce dyadického typu soap opery tak, jak jej charakterizovaly Sonia Livingstone s Tamarou Liebes (1998).

2.1.5.7. Citlivý homosexuál

Oskar, Vojtěch Dyk, zastává v Grace pozici módního stylisty. Práce ho baví a nemá v ní konkurenci. Po tom, kdy ho Maxa vyhodí a David se s ním pohádá a dá mu najevo, že rozhodně není jako on, spáchá Oskar sebevraždu. V průběhu seriálu se postupně dovídáme, že Oskar chtěl s Davidem žít. Jako homosexuál je znázorněn jako citlivý, citově labilní člověk, který věří svým snům, zároveň je kreativní a kolegyně v práci k němu přistupují jako k dobrému kamarádovi. Muži, jak už bylo zmíněno, v něm spatřují ohrožení své výsadní androcentrické pozice. Ukázky ze záznamového archu:

- *Michelle chce po Oskarovi, aby jí sehnal šaty a boty, které se jí líbí a vzala by si je do divadla, kde uvidí milence s jeho ženou.*
- *David na Oskara: „Padej fotit, padej rychle...“*
- *Oskar, když s Alžbětou řeší své vyhození: „Já jsem moc měkkej a oni toho využívaj.“*

2.1.5.8. Ženská postava s mužskou tváří

Důležitou postavu představuje Olga Krutvorová v podání Vandy Hybnerové. Ředitelka inzerce je pragmatická, vypočítavá, emancipovaná a jako kariéristka

dává důraz především na business. U mužů příliš úspěchu nesklízí, žije sama. Obléká se většinou do fádnic kalhotových kostýmů. Právě tyto charakteristiky spolu s upjatostí evokují mužskou povahu ženské postavy. Ukázky ze záznamového archu:

- *Olga má na sobě kalhotový kostým s kravatou.*
- *Maxa říká Olze: „Vypadáte trochu jako generál. Muži se vás bojí.“*
- *Alžběta o Olze: „Často nám dává najevo, že nás živí. Má ráda peníze a ještě raději má moc. Ráda by se viděla po boku Davida.“*
- *Michelle vysvětluje Olze, jaké oblečení je pro ni vhodné – fashion business. Mění její upjatý, strohý až maskulinní styl. Vybírá ženské prvky (ženské halenky, top s krajkou, sako s výstřihem).*

V tomto případě tvůrci pracují s genderovou polarizací. V souladu s domněnkou Sandry Bem (1993) využívají dva principy konstrukce a naturalizace genderové identity. Zaprvé jakýsi společností akceptovaný scénář, který obsahuje očekávání a pravidla pro to, co znamená být ženou/mužem. Zadruhé problematizují jakékoli odlišnosti nebo náznaky toho, že se žena vyznačuje některými mužskými vlastnostmi. Podle toho pak ženě připisují maskulinní charakter včetně stylu odívání, což implikuje bipolární uvažování, tzn. „normální“ žena nenesé žádné mužské rysy.

Odchylky od normy – homosexualita, mužský charakter ženské postavy – nejsou sice v Dokonalém světě zpracovány jednoznačně negativně, nicméně mají nádech něčeho, co není žádoucí a může být ohrožující. Ohrožující nejen pro okolí, ale hlavně pro samotnou osobu, která je nositelem odchylky.

2.1.5.9. Slečna naslouchající tikotu biologických hodin

Produkční Vanda je určitým protikladem Michelle. Touží moc po dítěti, ale nemá ideálního partnera, postupně „snižuje nároky“. Dokonce přemlouvá doktora k oplodnění ze spermobanky. Postava, kterou v Dokonalém světě

ztvárňuje Jana Stryková, znázorňuje ženu kolem třiceti let, která má panický strach z toho, že jí „ujede vlak“. Těhotenstvím je posedlá a nestydí se za to, v mateřství spatřuje naplnění ženské role, např.:

- *Vanda: „Dnes večer jsem chtěla naslouchat tikotu biologických hodin.“*
- *Vanda na Michelle: „Ty nikdy nechceš být máma... naplnit svoje ženství?“*
- *Alžběta: „Vandinu mysl opustila čísla a zalily ji mateřské hormony. Nemohla si vzpomenout, kde nechala kalkulačku a nedokázala připravit jediný rozpočet. Zato každý den pekla poctivý domácí moučník.“*

2.1.5.10. Ženské dilema: Kariéra versus rodina

Důležitou linkou, která se vine napříč všemi díly Dokonalého světa, je téma kariéra versus rodina. Z hlediska upevňování či konstruování genderové identity tvůrci nezaujali k této současné palčivé problematice vyhraněný, tedy stereotypní, postoj. Publiku respektive ženám v něm nabízejí varianty možného přístupu a tím i šanci identifikovat se s některou z nich.

Jakkoli Vanda touží po vysněném dítěti a chce s ním být na rodičovské dovolené. V její kolegyni Michelle se takové touhy neprobouzí, ačkoli je zhruba ve stejném věku a dle stereotypního uvažování by děti už měla mít, nebo by se na ně měla intenzivně připravovat. Ukázky ze záznamového archu:

- *Vanda: „Já chci být na mateřský nejmíň tři roky. Já si to chci užít.“*
- *Michelle na Andreu: „Prosím tě, neříkej děti nebo budu zvracet.“*
- *Na výjimečné večerní schůzce se schází celá redakce kromě šéfredaktorky Andrey - je doma s dětmi.*
- *Vanda na Michelle: „Ty nikdy nechceš být máma... naplnit svoje ženství?“*

- *Michelle: „Podívej se na Andreu, nic nestíhá, děti nevyčvátané, manžel pořád pryč. Má kruhy pod očima, že by se na nich dalo cvičit.“*
- *Partner Michelle: „Tobě totiž Michelle, ty biologický hodiny tikají taky, jenom děláš, že je neslyšíš.“*

V euro-americkém prostředí, v němž je žena definována s ohledem na schopnost reprodukce a následnou péči o ně a o domácnost, je typ ženy, kterou reprezentuje Michelle, vnímán jako nedostatečný, postrádající výraznou část své feminity. Svým způsobem tuto domněnku potvrdila i jedna z vedlejších postav:

- *Stylista (homosexuál) o Michelle: „Žádný normální chlap si takovouhle ženskou nevezme domů. Pořád musí mít pravdu, jakmile není po jejím, dělá scény. Je cynická, hysterická a utrácí peníze za naprostý kraviny... Nepere, nevaří, neuklízí, nemůžeš ji vzít na lyže, na vodu pod stan. Jo hezká je, ideální milenka, ale manželka?“*

Nejvýrazněji to, zda preferovat kariéru šéfredaktorky nebo péči o děti, řeší Andrea. Dlouho žije se silně zakořeněnou představou, že žena jako matka, dobrá matka a manželka, se má věnovat rodině a zároveň zvládat práci. Např.:

- *Andrea při otázce, jestli dceři ušije pytel na pyžamo: „... to bych vypadala jako špatná matka, která nemá čas na své děti, kvůli nějakému přihlouplému časopisu, která je nevozí na tři kroužky denně, která jim nedělá teplé večere, nebalí jim svačiny do kyticzkovaných ubrousků.“*
- *Andrea má v kanceláři dětský koutek na hraní.*

- *Andrea se doma stará o děti, vykládá nákup, při tom nervózně zvedá pracovní telefon. Dcera říká, že chce pořádnou večeři, omáčku s knedlíkem, ne jogurt.*

V jednotlivých případech (Vandy, Andrey) se tak setkáváme s různými stereotypními reprezentacemi – polarizace, rozlišování sfér činností, naturalizace (naplnění ženství, žena jako prostředek reprodukce) –, nicméně v kontextu více postav působí tyto reprezentace jako jedny z možných schémat chování, které narace nabízí.

2.1.5.11. Ne/narušení mužské hegemonie

Dále je pozoruhodný také fakt, že tvůrci přistupují vysloveně k nestereotypnímu zobrazení, a to v momentě, kdy je Andrea nucena řešit, kdo se jí bude starat o děti. Tato úloha padne na jejich otce, jakožto méně vydělávající s nimi zůstane na rodičovské dovolené. Situace tak nabourává „přirozený“ princip genderové polarizace a systém diferencování sfér činností dle příslušnosti k danému pohlaví. Ukázky ze záznamového archu:

- *Pavel připravil Andree snídani do postele, do práce jí vybavil svačinou. Odvezl dceru do školy a doma hlídá syna.*
- *Andrea přijde do redakce odpočatá, šťastná: „Podle mě by měl jít každý chlap na mateřskou dovolenou, okamžitě.“*
- *Pavel na Andreu poté, co dal v práci výpověď: „S těma prachama máš pravdu, ty nás živíš. Ale prosím tě, už mi to nikdy nepřipomínej.“*

Poslední uvedená ukázka sice potvrzuje nestereotypní chování, avšak mužovo „ale prosím tě, už mi to nikdy nepřipomínej,“ odkazuje k androcentrismu. Jakoby muž svou roli toho, který nosí domů menší výplatu než manželka a

který se z toho důvodu bude starat o děti, nesl těžce s ohledem na všeobecnou maskulinní nadřazenost vůči ženě. Totéž je patrné i z další situace:

- *Andrea s Pavlem řeší nedostatek peněz. Andrea: „Jako šéfredaktorka dostávám maximu. A za to, že živím rodinu, prý (vydavatel) nemůže.“*
- *Pavel: „Co tím jako chcete říct? Že jsem neschopnej? Chlap, z kterýho nekapou prachy, je pro vás nula, co?“*

Pavlova reakce vyjadřuje to, co se v rámci androcentrického pojetí světa zdá být neakceptovatelné, fakt, který narušuje androcentrický systém. Přesto však scénáristé nakonec Pavla oprostí od tohoto pohledu a pošlou ho na rodičovskou dovolenou, kterou si mimochodem užívá.

2.1.5.12. Žena jako objekt (a svůdnice)

S muži jako s úspěšnými, zajištěnými podnikateli a ženami obdivovanými pracují tvůrci Dokonalého světa výrazně v případě majitele vydavatelství Vladimíra Maxy a jeho syna Davida, jak už jsem podrobněji uvedla v předchozích kapitolách. Pozice pracovně nadřazených jim jakoby odůvodňuje jejich nadřazené jednání vůči okolí a hlavně vůči ženám.

V tomto kontextu jsou ženy často zobrazovány jako ozdoby nebo jako objekty sexuální touhy, např.:

- *Modelky v plavkách dělají doprovod Michelle.*
- *Michelle k Alžbětě o tom, co si vezme na sebe na večeři s milencem: „Ne nějaký dres, ale něco, co mu úplně odpojí mozek... Budu mít dekolť, hluboký. Nahé paže, rozepínací, černé krajkované punčošky, ... půjdu v rudé.“*
- *Michelle má šaty s výrazným dekoltem. (Opakuje se téměř v každém dílu).*

- *Olga o inzerentovi, řediteli módní společnosti: „Největší zálibou pana Kopišty jsou ženy a dívky....“*
- *Alžběta: „Stačí si obléknout minisukni, vzít podpatky, namalovat si rudé rty a muži vám budou ležet u nohou. Muži se totiž na rozdíl od žen rozhodují na základě hormonů.“*
- *David přijde k recepci a plácne Olgu přes zadek: „Dneska vám to sekne holky.“*
- *Iveta při debatě, když jí Marie rozmlouvá George: „Já už mám chlapa, je to fotograf a je slavný... a ty jenom žárlíš. Jestli ti vadí, že mám přítele a ty ne, tak si nějakýho najdi.“*
- *Marie: „Prober se, vždyť on s holkama nechodí, on s nima jen spí.“*

Nezřídka kdy je publikum konfrontováno s ženskými postavami, které touží po bohatém muži, zlatokopkami. Pokud se po něm zrovna usilovně nepoohlíží, okolí je do této negativní role pasuje, třebaže neoprávněně. Např.:

- *„Pindulína je holka, která na sobě tvrdě maká. Musí chodit do fitka, taky na solárko, ke kadeřníkovi, a nehty musí mít vždycky čerstvě nalakovaný červeně. Taky se musí depilovat úplně všude. Prostě pindulíny mají svoje povinnosti, zásady a finty... Nejvíc pracháčů je v nákupních centrech, ne abys ale přišla od tramvaje jako nějaká socka, vlasy vždycky rovné, nikdy kecky, vždycky min. 8 cm podpatky, dává si pozor na to, co sní, žádný muž tě nesmí vidět nenalíčenou... Takže ty na sobě budeš tvrdě makat a muž se ti královsky odmění.“*
- *Alžběta k Marii: „Když chceš získat zájem kvalitních mužů, musíš používat kvalitní parfém.“*
- *Maxa na syna: „Kdyby ses o vydavatelství staral tak jako o tu zlatokopku, tak bychom dnes byli miliardáři.“*

S charakteristickou zlatokopek tvůrci seriálu pracují i v jiné formě. Ve formě ženy, která se nechá koupit, a muži toho využívají.

Ukázky ze záznamového archu:

- *Marie jde do butiku nakoupit šaty na večeři s Davidem a jeho otcem. Čekají tam na ní ale už tašky s oblečením, které jí pořídil David.*
- *Asistentka na otázku Marie, jak vychází s penězi: „Nájem platí přítel, ostatní věci taky on.“*
- *Klenotník: „Když muž koupí své přítelkyni dárek, vždycky se mu to vyplatí.“*
- *Iveta s Georgem o novém příteli: „Pronajal mi byt, to bys koukal jaký...! To bych se divila, že ty bys mi něco dal.“*

S ženami jakožto svůdnicemi se v Dokonalém světě setkáváme méně častěji. Pokud už jim je tato role připsána, tak většinou s negativními konotacemi nebo v souvislosti s ženskou vypočítavostí a vědomím vlastního sexappealu, což odpovídá všeobecnému stereotypnímu smýšlení o ženských vlastnostech, povaze, morálce atd. i o rozlišování těchto faktorů s ohledem na příslušnost k danému pohlaví. Např.:

- *Olga koketuje s Davidem, hladí ho, sedne si mu na klín...*
- *Michelle ve vyzývavých šatech osloví zmateného tajemníka první dámy, aby se s ním seznámila, dostala se tak do blízkosti politiky, a hlavně aby ho využila k setkání s milencovou manželkou.*
- *Mladá modelka zajde domů za Georgem a svádí ho, aby dosáhla toho, že bude na obálce.*
- *Olga je sama s Maxou. Poprvé si rozpustí vlasy a naznačuje mu, že by s ním ráda strávila večer. On je ale spíš chladný.*

2.1.5.13. Genderová polarizace a diferenciacie napříč různými životními aspekty

Dělicí a diferencující princip společnosti, na němž stojí genderová polarizace, se v Dokonalém světě projevuje na mnoha místech. Výjimkou není ani partnerský život. Seriálové reprezentace vykreslují ženy jako ty, které se citově váží, jsou citově labilní a na partnerově přízni závislé. Nestojí o nezávazné romány, ale spíše o plnohodnotný partnerský život, např.:

- *Iveta se setkává s Georgem, hlásí se k němu. On si jí evidentně příliš nepamatuje.*
- *Michelle před návštěvou divadla při telefonátu milenci: „Nechci večer sedět sama u televize, je mi smutno.“*
- *On: „Nechci, abys tam večer chodila.“*
- *Alžběta: „Od dob, co se Michelle rozešla však vy víte s kým, hledala muže prakticky každý den.“*
- *Michelle prochází rozzlobená kanceláří, bezdůvodně vynadá Marii. Potom co jí zavolá milenec a ujistí ji, že se večer uvidí, je najednou milá a Marii pochválí za její outfit.*
- *Vanda: „Michelle, co bys chtěla holčičku nebo chlapečka? Já myslím, že kluk je lepší, nejsou tak ufnukaný a navíc se nemusíš strachovat, že ti ho někde znásilněj.“*

Muži na rozdíl od žen dávají v seriálu přednost volnějšímu stylu partnerského života a je jim mnohem častěji připisována sexuální aktivita, či role nevěrného manžela/partnera. Tyto atributy stejně jako ty jmenované výše u ženských představitelk odkazují k tradiční genderové polarizaci a stratifikaci tak, jak o ní hovoří například Curran a Renzetti (2003). K mužům se na základě zobecňování, zjednodušující klasifikace toho, jak má vypadat ta „pravá“ maskulinita přistupuje jako k těm fyzicky silnějším, obchodně zdatným, soutěživějším a také jako k těm sexuálně aktivnějším. Biologický

konstruktivismus tak ruku v ruce s maskulinní morálkou jakoby obhajuje a akceptuje mužskou nevěru na rozdíl od opačného pohlaví. Např.:

- *George touží po Ivetě, ta už ho ale nechce. Iveta: „Nemůžeš se chovat normálně? Proč ze sebe děláš namachrovaného idiota?“*
- *George: „Já jsem bejk. Pojd', já ti to tady ukážu.“*
- *George vysvětluje Andree a Davidovi, že s mladou modelkou k ničemu nedošlo, ale že se spíš nechá vyhodit z práce, než aby se o něm okolí dozvědělo, že s modelkou nespál: „Že to nikomu nepovíte, neshodíte mě. Vždyť já si tu pověst budu pěstovat pěkně dlouho... Jsem sexuální mašina, nabušená.“*
- *U George doma se na posteli válí dívka ve spodním prádle, George jí náruživě fotí. V tom se tam objeví Iveta a začne na něj křičet. On jí vysvětluje, že je vše v pořádku, že mají mezi sebou přeci volnou lásku.*
- *Milenec při odchodu od Michelle vyhazuje svou košili do popelnice a obléká jinou. Ona to náhodou vidí: „Byla snad nějak kontaminovaná nebo jedovatá, když jsem jí měla na sobě? Co bys dělal, kdybych prošla tvým bytem...? Takže proč mě nepozveš jednou k tobě domů?“*

I když nepopíratelné vybočení ze stereotypní linie dokládají například tyto dvě situace, kdy je žena a její úděl nahlížen jinou optikou, než poskytují podle Sandry Bem (1993) optická skla genderu:

- *Andrea se Davidovi svěřila, že celou noc nespala (nezmínila, že kvůli synovi). David dedukoval: „...těch 10 let, co tě znám, jsi naprosto spořádaná holka. Takže já ti nic nevyčítám. Proč bys jako nemohla mít milence?“*

- *Alžběta k Michelle: „Úloha milenky není zase tak hrozná. Žádný špinavý ponožky, žádný špatný nálady, nikdo ti nebere z ruky ovladač.“*

Zaměstnání je v moderním světě působištěm muže stejně jako ženy. Nicméně stále můžeme vysledovat příklon ke klasickému dělení sfér. Žena je zobrazovaná jako ta, která by o muže měla pečovat a jejíž doménou je domácnost.

- *George přijde domů, diví se, že je prázdná lednice. Čeká, že mu Iveta uvařila večeři. Ta chce jít ale na večeři do restaurace.*
- *Marie doma uklízí, zadělává těsto, běhá na trenážeru, dělá si manikúru, zatímco David šel večer sám do klubu.*
- *Michelle si vzala k srdci slova stylisty (kritizoval ji, že není „normální ženská“), která zaslechla na záchodě. Začala vařit, doma uklízet, koupila si časopis pro hospodyňky...*
- *Iveta nakoupila, umyla nádobí, uvařila. George přijde z práce domů a říká jí, že jde ven a že ona musí ještě vyprat. Ale to už také udělala. Přesto jí nechá doma s tím, že si má hledat práci.*

Jak už bylo zmíněno, postava Pavla (manžela Andrey), který je na rodičovské dovolené, alespoň na určitý časový úsek tyto zavedené pořádky částečně nabourává. Např.:

- *Pavel doma žehlí, upekl buchty, uvařil večeři.*
- *Záběr na Pavla, jak hlídá hrající si děti.*
- *Pavel bere do ruky háčkování.*

S polarizací a diferencováním sfér činnosti a prostoru souvisí také další fenomén. Muž jako nekompromisní businessman, který si jde bezohledně za

svým cílem, má vyvinuté komunikační schopnosti, svých úspěchů si je náležitě vědom stejně jako své atraktivnosti pro ženy. Psychická odolnost, sebevědomí, smysl pro obchod, „tah na branku“ – to je výčet některých výhradně mužských vlastností, které seriálové reprezentace maskulinty nabízejí.

Ukázky ze záznamového archu:

- *Maxa kvůli finanční krizi, která dopadla i na vydavatelství, nechá z ničeho nic vyhodit tři lidi včetně Alžběty, která je u něj zaměstnaná přes dvacet let.*
- *Michelle na schůzce kritizuje vztahy, které má její přítel s dalšími lidmi z politiky. On na to: „Je to blbec... Ale my si pomůžeme, když je to oboustranně výhodné.“*
- *„Zákon džungle. Chlapi to tak maj... Jsou lidi, kteří mají stejný zájmy jako ty a lidi, kteří mají jiný zájmy. To si pamatuj.“*
- *Vydavatel Maxa k Alžbětě, když mu řekla, že neumí prohrávat. „Proto jsem úspěšný muž. Nauč se prohrávat a za půl roku je z tebe looser.“*

Na druhou stranu některé femininní reprezentace se zakládají na výhradně ženských vlastnostech – naivita, supresivní chování, empatie či intrikaření, pomlouvání, obětování se pro druhé... V souvislosti se stereotypním maskulinním chováním dojde navíc ještě k jejich zdůraznění, a pokud se jako v následujících příkladech jedná o zaměstnané ženy, dochází k degradaci konkrétní pracovní pozice vykonávané ženami, např.:

- *Asistentky poslouchají Andreu a Davida za dveřmi a ihned po redakci roznášejí drby.*
- *Natálie svolává kolegyně asistentky po hádce Davida s manažerem modelky, která se poranila při focení: „Ženy máme tu situaci, honem ke mně.“*

- *Michelle k modelce: „Prosím tě, ty mlč a buď hezká.“*
- *Marie říká Alžbětě: „Nechci být modelka. Nechci, aby mi někdo říkal kdy zastrčit zadek a vystrčit prsa, nebo naopak. Inteligentní žena má používat mozek a ne tělo.“*

Nebo například k degradaci určité skupiny žen, např. na základě věku:

- *George se ptá, když má fotit proměnu sedmačtyřicetileté účetní: „Kdepak máme slunečnici vyzobanou...? Přiveď bábu.“ (Ve skutečnosti je jí třicet osm let).*

V Dokonalém světě se tvůrcům mimo jiné podařilo vedle sebe znázornit dva navzájem si odporující fenomény – ženskou pospolitost a ženskou rivalitu. Oba jsou stereotypně vnímané jako výhradně ženské atributy. V prvním případě se jedná zejména o příležitost a touhu svěřit se, např.:

- *Manželka milence a Michelle se setkávají ve wellness hotelu a navzájem probírají a radí si s nešťastnými partnerskými vztahy (s jedním a tím samým mužem).*
- *Marie se jde vypovídat, vybrečet Vandě domů.*
- *U skleničky tvrdého alkoholu se při večírku sešla našťvaná Marie a zklamaná Olga. Obě si přiopilé výjimečně notovaly v pohledu na muže – na Davida a jeho otce. O obou mluví jako o sobeckých, egoistických mužích, kteří si nezaslouží, aby je někdo miloval.*

V druhém případě je rivalita znakem vzájemného soupeření o muže, případně je důsledkem závisti, např.:

- *Do vydavatelství přichází Marie, David jí mile uvítá a dává jí kytku přichystanou pro návštěvu. Olga kytku Marii bere.*

- *Michelle o manželce milence: „O tlustou velrybu já se nestarám.“ (Nikdy jí ale neviděla).*
- *V redakci se rozdělují kosmetické produkty a parfémy. Ženy si zběsile vybírají. Natálie na Marii, která přijde později: „Už není, jdeš pozdě.“ (Přestože produkty stále zbývají).*

2.1.5.14. Nastolování agendy

Další nástroj konstruování genderové identity spatřuji v tzv. nastolování agendy, což souvisí s některými již popsány maskulinními/femininními vlastnostmi, které jsou výhradně připisovány „pravému“ muži a „pravé“ ženě. V Dokonalém světě k tomuto jevu dochází ve dvou oblastech.

V prvním případě se jedná o nastolování agendy v tištěných médiích. Zejména mám na mysli dva konkrétní dialogy mezi Andreou a tajemníkem první dámy, respektive Andreou a jejím manželem Pavlem:

- *Andrea s mluvčím první dámy, když domlouvá interview s prezidentovou ženou: „Jistě chápete, že naše čtenářky se zajímají spíše o takové ty normální ženské věci – láska, rodina, děti, móda.“*
- *Pavel mluví s Andreou o článku o jejich rodině: „... tohle není objektivní. Není to seriózní žurnalistika. Ona cituje jen tebe.“*
- *Andrea: „A že všechno ostatní na světě, je napsaný z mužského pohledu, to ti jako nevadí?“*
- *Andrea: „Podívej se na první stránku – válka někde v absurdistánu... První zmínku o ženský najdeš na straně tři, to je obět brutální vraždy.“*
- *Pavel: „Protože v ženským světě se nic zajímavýho neděje.“*
- *Andrea: „Protože v ženským světě se hledaj tržnice, kde je čerstvá zelenina a ovoce, školky, kde je čerstvý vzduch... Nás zajímaj dobrý zprávy, kdo komu pomohl, kdo se s kým dohod. Kde to máte vy?“*

Třeba vztahy, rodina kde jsou? Kde je v tom vašem báječném světě objektivní žurnalistiky třeba móda a kosmetika?“

Výrazněji je ale nastolování agendy prezentováno v rámci celého seriálu jakožto mediálního produktu, který ztvárňuje specifické prostředí redakce módního ženského časopisu. Témata jako vhodná kosmetika, vhodný parfém, nakupování, záliba v luxusních kabelkách, nebo řešení vztahů, kariéry či starost o své blízké vytvářejí dojem, že Dokonalý svět jakožto komplexní mediální sdělení byl již při své produkci formován tak, aby naplnil určitá očekávání určité cílové skupiny – vepsaného čtenáře, v našem případě spíše vepsané čtenářky – a stvrdil tak domněnku o rodovém charakteru mediálních narací, pořadů (Fiske, 1987).

2.1.5.15. Komedialní charakter obsahu modifikuje vyznění stereotypů

Během výzkumu jsem byla konfrontována s významným faktem – žánrovou polohou seriálu. Některé pasáže jsou komediálního charakteru (Alžbětina uvození, výraz „pindulína“ a popis jejích vlastností a její role, apod.). Dokonalý svět je v podstatě soap operou s komediálními prvky, s prvky sitcomu (situační komedie).

Jsem tedy postavena před otázky: Mění se nějak užití stereotypů v komediálním zpracování? Pokud se se stereotypy setkáváme v komedii, jedná se o jejich stvrzení nebo zesměšnění? Od určitého stupně nadsázky, ironie totiž nemusí jít o jejich reprodukci, ale spíše o poukázání na jejich směšnost a o boj s nimi.

Humor ve svém hlubším smyslu může být i vyjádřením rebelie. Michael Billig (2005) ve vědeckém pojednání o úloze směšnosti a humoru ve společnosti například rozlišuje mezi humorem *disciplinárním* a *rebelským*.²² Zatímco ten první pomáhá k přetrvání autorit a zesměšňuje převážně toho, kdo narušuje běžné sociální role a pravidla sociálního řádu, druhý zesměšňuje právě ona pravidla a nastolený systém. Rebelský humor je jakousi výzvou autoritám a reakcí vůči nim. Může představovat momentální únik ze společenských konvencí a způsob překonání limitů bez náznaků neslušnosti (Billig, 2005, p. 203). Billig v tomto smyslu hovoří o humoru a jeho důsledcích jako o sociální síle.

Ačkoli přistoupíme na tuto tezi, měli bychom mít na paměti, že humor jako zvláštní kód sociální interakce klasifikuje každý jedinec individuálně. Vnímání vtipnosti, směšnosti úzce souvisí s morálkou, náboženským vyznáním, ideologií nebo věkem atd.

Například ironická, sarkastická pozice Michelle, postavy asistentek jako naivních až hloupoučkových slečen nebo definice pindulíny poukazují k určitému stylu humoru a nadsázky, jimiž se jen trochu vnímavější publikum může bavit.

Ukázky ze záznamového archu:

- *Kolegyně Michelle se rozplývají nad dětskými hračkami a oblečením. Ona nic. Ptá se jich: "Kde vám to jako tika? Mně nikde!"*

²² V originálu *disciplinary and rebellious humour*.

- *David do telefonu na Natálii: „Spojte mě s Fatal, přímo s Paříží.... S Jean Pierrem, Jean Clodem nebo možná Jean Valjeanem.... Ne Natálie, ne, to byl vtip!“*
- *„Pindulína je holka, která na sobě tvrdě maká. Musí chodit do fitka, taky na solárko, ke kadeřníkovi, a nehty musí mít vždycky čerstvě nalakovaný červeně. Taky se musí depilovat úplně všude. Prostě pindulíny mají svoje povinnosti, zásady a finty... Nejvíc pracháčů je v nákupních centrech, ne abys ale přišla od tramvaje jako nějaká socka, vlasy vždycky rovné, nikdy kecky, vždycky min. 8 cm podpatky, dává si pozor na to, co sní, žádný muž tě nesmí vidět nenalíčenou... Takže ty na sobě budeš tvrdě makat a muž se ti královsky odmění.“*

Jsem přesvědčená, že tvůrci seriálu humornými prvky některé genderové stereotypy zdůraznili, nicméně tím zároveň upozornili na jejich existenci a „rebelským“ způsobem je zesměšlili.

Pokud budeme následovat Billigovu teorii, musíme konstatovat, že použití humoru a vtipných prostředků může být nástrojem, jak díky médiím a v médiích nabourat zažitá stereotypy.

2.2. SHRUTÍ KVALITATIVNÍ OBSAHOVÉ ANALÝZY SERIÁLU DOKONALÝ SVĚT

Rodový charakter Dokonalého světa je z provedené analýzy zřejmý. Konstrukce genderové identity se děje jak prostřednictvím zobrazování typických figur, jak o nich referuje Dorothy Hobson (2003), tak zároveň díky stereotypním principům, jak je popsala Sandra Bem (1993) nebo Curran a Renzetti (2003). V seriálu jsou vysledovatelné také narativní modely typické pro žánr soap oper tak, jak o nich pojednává Tania Modleski (1982).

Tvůrci seriálu se ale nebáli některé ze stereotypů nabourat, nebo se o to alespoň pokusili, a dali tak publiku šanci výběru. Pokud je publikum aktivním činitelem v procesu mediace sdělení, o němž jsme se zmínili v kapitolách věnovaných mediálnímu obsahu, pak mu Dokonalý svět nabídl příležitost identifikovat se se stereotypními reprezentacemi stejně jako s těmi nestereotypními.

Privilegování mužské zkušenosti a moci je zřejmé i z prostředí tak specifického, jako je právě redakce ženského časopisu. Majitel vydavatelství a jeho syn, ředitel, dávají jasný signál o společenské pozici, jednání a vlastnostech současného muže i o jeho vztahu k ženě jako k té, která o něj pečuje, je sexuálním objektem, ozdobou, případně zlatokopkou. Ani politik (mileneček, později přítel Michelle) neztvárňuje nestereotypní figuru. Schopný pro obchod a politiku podstoupit téměř cokoli, manželce nevěrný a obávající se prozrazení svého vztahu – taková reprezentace také stvrzuje diferencující princip společnosti.

Genderová polarizace se samozřejmě projevila i na ženských seriálových postavách. Svou závislostí na mužské přízni, zálibou v módě, v nakupování a v neposlední řadě péčí o děti odpovídají struktuře postavené na genderově určené dělbě práce, sfér činností a diferenciaci vlastností.

Nicméně kromě stereotypních zobrazení té „správné“ ženy a „správného“ muže nabízí seriál při komplexnějším pohledu i jiné figury. Pavel jako otec na rodičovské dovolené, Andrea jako matka, která momentálně upřednostňuje zaměstnání, Michelle jako žena, které „netikají biologické hodiny“, homosexuál Oskar – to jsou příklady nestereotypně pojatých postav a jejich příběhů. Nicméně při bližším prozkoumání vyjde najevo, že jejich seriálový život není jednoduchý, že vlastně nejsou spokojení nebo se ve své životní situaci hledají a okolí jim v tom většinou vůbec nepomáhá. Jakoby seriál skrze tyto postavy naznačoval, že současný zavedený systém, myšleno androcentrický, jedincům sice umožní chovat se genderově nestereotypně,

avšak s nejistými následky, protože většina společnosti stále nosí brýle s optickými skly genderu. Pokud se tedy někomu podaří vymanit se ze silných ideových bariér, není ani zdaleka jisté, že má vyhráno. Jak se svým nestereotypním přístupem, identitou bude fungovat v daném androcentrickém prostředí? Pavel bojuje s útokem na svou maskulinitu, s útokem na podstatu manžela a otce. Bojuje s přesvědčením, že není dost dobrý, aby zajistil rodinu. Andrea zase cítí velmi silné pouto k dětem a touhu po tom být s nimi. Michelle naopak o dětech nechce ani slyšet a její okolí ani partner jí to neulehčuje. Ani Oskarova homosexualita není neproblematizovaná. Jeho orientace je trnem v oku zejména mužské části redakce, která se vůči ní významně vymezuje. Oskarův příběh končí tragicky, po neshodách se svými zaměstnavateli se otráví léky.

Paradoxně i postava samotného „alfasamce“ Davida Maxy ukazuje, jak je za daných okolností výrazně nevýhodné nechovat se dle genderových očekávání, i když třeba jen v určité oblasti lidského chování (bisexualita).

Optická skla genderu jsou silná. Androcentrismus, genderová polarizace i biologický konstruktivismus mají vliv snad na všechny aspekty lidského života, a tak je velmi obtížné jim uniknout nebo je narušit. Takto nastavený systém je nekompromisní a jakákoli výjimka je spíše problematizována či negativizována.

Nicméně je nutné podotknout, že Dokonalý svět pouze nereflektuje stereotypy. Seriál je totiž v určitých případech také nabourává a tím jakoby dává divákovi/divačce možnost ztotožnit se i s jinou postavou nebo odlišným chováním, než je to „běžné“ a „normální“.

Kromě evidentně nestereotypních reprezentací – muž v domácnosti apod. – nabízí Dokonalý svět také druhou formu, jejímž prostřednictvím narušuje zaběhnuté genderové pořádky – komediální charakter. Komediální pozice totiž některé genderové stereotypy zesměšňuje a tím otřásá jejich status quo.

ZÁVĚR

Práce analyzovala prostředky reprodukce genderových stereotypů a konstrukce genderové identity v českém seriálu Dokonalý svět. Zejména na základě teorie sociální konstrukce reality, teorie optických skel či prostřednictvím samotné povahy, narativní struktury seriálu (soap opery) a hlavních postav jsem došla k závěru, že je divák/divačka konfrontován/a se specifickým mediálním obsahem, který je rodově určený. A jako takový se podílí na reprodukci genderových stereotypů a na konstrukci genderové identity.

K těmto dvěma jevům dochází předáváním symbolického materiálu na dvou hlavních úrovních. Jednak na úrovni jednání a konání pro soap operu specifických postav, které jsou prezentovány jako soubory stereotypních reprezentací – např. zralá žena s bohatými životními zkušenostmi, hrdinka reprezentující současnou ženu, žena jako matka, androcentrický hrdina. Zadruhé, díky jednotlivým reprezentacím, jež působí jako prostředky stereotypního zobrazování a upevňování genderové identity – např. upevňování mužské hegemonie, genderová polarizace, diferenciací sfér.

Avšak bude-li publikum vnímavé a k tomuto mediálnímu obsahu přistoupí i s ohledem na jeho komediální charakter, bude jeho ironii a nadsázkám otevřený a bude jeho humor číst jako specifický kód, nemají vyhráno pouze tvůrci seriálu, ale mohou se, v nadsázce řečeno, radovat i vědci a vědkyně z řad gender studies.

SUMMARY

The thesis analyzes the instruments of gender stereotypes reproduction and the gender identity construction in Czech TV series *Dokonalý svět*. Based on the theory of social construction of reality, the theory of the lenses of gender or through the character and narrative structure of the TV series (soap opera) I came to conclusion that the TV viewer is affected by specific media content that is gendered. The content on its own is involved in reproduction of gender stereotypes and in construction of gender identity.

These two phenomena occur on two main levels thanks to transfer of symbolic material. First, the level of behavior and action of typical soap opera characters that is represented as a collection of stereotype presentations. Second, thanks to individual presentations those work as tools of stereotype imaging and strengthening of gender identity.

However it is mentionable that *Dokonalý svět* does not only reflect the stereotypes. The TV series confronts them in some cases as well and thus gives the TV viewer an opportunity to identify with another character or with different behavior that is not “usual” and “normal”. Except obviously non-stereotype presentations *Dokonalý svět* offers a second form that confronts the standard gender orders – comedy style. The character of comedy ridicules some gender stereotypes and shakes their social status.

BIBLIOGRAFIE

Použité zdroje

Allen, Robert C. *Speaking of Soap Operas*. First edition. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1985. ISBN 0-8078-1643-4.

Altheide, D. L., R. P. Snow. *Media Worlds in the Postjournalism Era*. New York: Walter de Gruyter Inc, 1991. ISBN 3110132036.

Barthes Roland. *Mytologie*. First edition. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X.

Beauvoir, Simone. *Druhé pohlaví*. Third edition. Praha: Orbis, 1967.

Bem, Sandra L. *The Lenses of Gender. Transforming the Debate on Sexual Inequality*. First edition. New Heaven and London: Yale University Press, 1993. ISBN 0-300-05676-1.

Berger, P. L., T. Luckmann. *Sociální konstrukce reality*. First edition. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 80-85959-46-1.

Billig, Michael. *Laughter and Ridicule: Toward a Social Critique of Humour*. London: Sage, 2005. ISBN 1412902509.

Bílek, Petr A. 2004. „Mytologie jako cesta k dekonstrukci mytologizací.“ In *Mytologie*, Roland Barthes, p. 159–165. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X.

Bourdieu, Pierre. *Nadvláda mužů*. First edition. Praha: Karolinum, 2000. ISBN 80-7184-775-5.

Curran, D. J., C. M. Renzetti. *Ženy, muži a společnost*. First edition. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0525-2.

Durham, Meenakshi, Douglas Kellner (eds.). *Media and Cultural Studies*. Rev. edition. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. ISBN 978-1-4051-3258-9.

Essed, Philomena, David Theo Goldberg, Audrey Kobayashi. *A Companion to Gender Studies*. First edition. Chicester: Blackwell Publishing, 2009. ISBN 9780631221098.

Fiske, John. *Television Culture*. First edition. London: Methuen, 1987. ISBN 0-415-03934-7.

Gauntlett, David. *Media, Gender and Identity: An Introduction*. First edition. New York: Routledge, 2008. ISBN 0-415-18959-4.

- Geraghty, Christine. *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*. First edition. Cambridge: Polity Press, 1991. ISBN 0745605680.
- Gill, Rosalind. *Gender and the Media*. First edition. Cambridge: Polity Press, 2007. ISBN 0-7456-1273-3.
- Hall, Stuart. „Encoding/Decoding.“ In *Media and Cultural Studies*, edited by Meenakshi Durham, Douglas Kellner, p. 163-173. Oxford: Blackwell Publishing. 2006. ISBN 978-1-4051-3258-9.
- Hall, Stuart. „The Work of Representation.“ In *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. Culture, Media and Identities*, edited by Stuart Hall. London: SAGE Publications. 2003. ISBN 0-7619-5432-5.
- Hendl, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Third edition. Praha: Portál, 2005. ISBN 978-80-262-0219-6.
- Hobson, Dorothy. *Soap Opera*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. ISBN 0-7456-2655-6.
- Hollows, Joanne. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. First edition. Manchester: Manchester University Press, 2000. ISBN 0 7190 4394 8.
- Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno. „The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception.“ In *Media and Cultural Studies*, edited by Meenakshi Durham, Douglas Kellner. Oxford: Blackwell Publishing. 2006. ISBN 978-1-4051-3258-9.
- Jiráček, J., B. Köpplová. *Média a společnost*. Second edition. Praha: Portál, 2003. ISBN 978-80-7367-287-4.
- Jiráček, J., B. Köpplová. *Masová média*. First edition. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-466-3.
- Lindlof, Thomas, Bryan C. Taylor. Third edition. *Qualitative Communication Research Methods*. California: SAGE Publications, 2011. ISBN 978-1-4129-7473-8.
- McQuail, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Fourth edition. Praha: Portál, 1999. ISBN 978-80-7367-574-5.
- Modleski, Tania. *Loving with Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*. First edition. New York: Routledge, 1982. ISBN 0-415-90136-7.
- Nagl-Dočekal, Herta. *Feministická filozofie*. First edition. Praha: Slon, 2007. ISBN 978-80-86429-68-7.
- Osvaldová, Barbora. *Česká média a feminismus*. First edition. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-263-5.

Pickering, Michael. *Stereotyping. The Politics of Representation*. First edition. New York: Palgrave, 2001. ISBN 0-333-77210-5.

Prokop, Dieter. *Boj o média*. First edition. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0618-6.

Strauss, Anselm, Juliet Corbin. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. First edition. Boskovice: Albert, 1999. ISBN 80-85834-60-X.

Thompson, John B. *Media a modernita*. First edition. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0652-6.

Wittebols, James H. *The Soap Opera Paradigm: Television Programming and Corporate Priorities*. First edition. Oxford: Rowman & Littlefield, 2004. ISBN 0-7425-2002-1.

Liebes, T., Livingstone, S. "European Soap Operas: The Diversification of a Genre." London: LSE Research Online, 1998.
http://eprints.lse.ac.uk/402/1/European_soap_operas_EJC_1998.pdf (accessed December 10, 2013)

Další pomocné zdroje

Bignell, Jonathan. *Introduction to Television Studies*. Second edition. London: Routledge, 2003. ISBN 978-0-415-41918-5.

Debord, Guy. „The Commodity as Spectacle.“ In *Media and Cultural Studies*, edited by Meenakshi Durham, Douglas Kellner, p. 117-121. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. ISBN 978-1-4051-3258-9.

Dines, Gail, Jean M. Humez (ed.). *Gender, Race and Class in Media*. Second edition. London: SAGE Publications, 1995. ISBN 0-7619-2261-X.

Disman, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost. Fourth edition*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1966-8.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Laurel, 1984. ISBN 0-440-32497-1.

Goffman, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. First edition. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1.

- Havelková, Hana. „První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly.“ In *ABC feminizmu*, edited by Petra Formánková, Kristýna Rytířová, p. 169-182. Brno: Nesehnutí, 2004. ISBN 80-903228-3-2.
- Jarkovská, Lucie. „Prohlédněme genderové stereotypy.“ In *ABC feminizmu*, edited by Petra Formánková, Kristýna Rytířová, p. 19-27. Brno: Nesehnutí, 2004. ISBN 80-903228-3-2.
- Kellner, Douglas. „Cultural Studies, Multiculturalism and Media Culture.“ In *Gender, Race and Class in Media*, edited by Gail Dines, Jean M. Humez, p. 5-16. Second edition. London: SAGE Publications, 1995. ISBN 0-7619-2261-X.
- Lakoff, G., M. Johnson. *Metafory, kterými žijeme*. First edition. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-071-6.
- Mlynářová, Martina. *Genderové stereotypy v Poradně dětského zábavního portálu Alík*. Bachelor thesis, Karlova univerzita, 2010.
- McLuhan, Marshall. *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*. California: Gingko Press, 2001. ISBN 1-58423-070-3.
- Monaco, J. *Jak číst film*. First edition. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.
- Oakley, A. *Pohlaví, gender a společnost*. First edition. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-403-6.
- Oates-Indruchová, L. (ed.). *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. First edition. Praha: Slon, 1998. ISBN 80-85850-67-2.
- Ortner, Sherry B. „Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?“ In *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*, edited by L. Oates-Indruchová. Praha: Slon. 1998. ISBN 80-85850-67-2.
- Reifová, Irena. „Sons and Daughters of Jacob, the Glassworker: Dominant and Resistant Meanings in Television Popular Fiction after 1985“. *Mediální studia*, 4 (2007): 376-415.
- Riffe, Daniel, Stephen Lacy, Frederick G. Fico. *Analyzing Media Messages*. Second edition. London: SAGE Publications, 2005. ISBN 0-8058-5297-2.
- Sokolová, Věra. „Současné trendy feministického myšlení.“ In Formánková *ABC feminizmu*, edited by Petra Formánková, Kristýna Rytířová, p. 199-212. Brno: Nesehnutí. 2004. ISBN 80-903228-3-2.
- Silverman, David. *Doing Qualitative Research*. Fourth edition. London: SAGE Publications, 2000. ISBN 978-1-4462-6015-9.

Wichterich, Christa. *Globalizovaná žena*. First edition. Praha: ProFem, 2000. ISBN 80-238-5631-6.

www.csfd.cz – (accessed September 15, 2013)

www.dokonalysvet.nova.cz (accessed September - November 2013)

www.voyo.nova.cz – (accessed September - November 2013)

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Záznamový arch

PŘÍLOHY

Záznamový arch

1. - 16. díl seriálu Dokonalý svět

Vysvětlivky:

Pro snadnější orientaci a efektivnější zaznamenávání jsem během výzkumu použila barevné odlišení některých jevů:

šedá barva

označuje nestereotypní reprezentace

zelená barva

označuje typické charaktery nebo situace

modrá barva

označuje scény působící humorně