

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Beáta Jirková

**Analýza recepce knižní trilogie *Fifty Shades*
a filmové adaptace jejího prvního dílu**

Diplomová práce

Praha 2017

Autor práce: **Beáta Jirková**

Vedoucí práce: **Mgr. Tereza Krobová**

Rok obhajoby: **2017**

Bibliografický záznam

JIRKOVÁ, Beáta. *Analýza recepcce knižní trilogie Fifty Shades a filmové adaptace jejího prvního dílu*. Praha, 2017, 161 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Tereza Krobová.

Abstrakt

Cílem této práce bylo analyzovat recepci knižní trilogie *Fifty Shades* a filmového zpracování jejího prvního dílu ze strany ženského publika – žen, které měly na knihy a/či film jak pozitivní, tak negativní názor. Práce usilovala o vytvoření obrazu o základních způsobech recepcce tohoto fenoménu a jejich vztažení k mediálnímu a veřejnému diskurzu o trilogii. Zvolené výzkumné otázky se zaměřovaly zejména na motivace žen k přečtení knih a/či zhlédnutí filmu, jejich přístup k trilogii, význam samotné četby a/či sledování a hodnocení trilogie. Součástí práce bylo také srovnání obou skupin čtenářek/divaček z hlediska všech zmíněných otázek a propojení těchto otázek s mediálním a veřejným diskurzem o *Fifty Shades*. V rámci realizovaného kvalitativního výzkumu bylo provedeno celkem 13 individuálních polostrukturovaných rozhovorů se čtenářkami a divačkami *Fifty Shades*. Získaná data byla analyzována prostřednictvím metody zakotvené teorie (zejména použitím otevřeného a axiálního kódování). Výsledkem provedené analýzy je popis dvou odlišných způsobů recepcce a interpretace *Fifty Shades*, které mimo jiné vypovídají o přetrvávající existenci ambivalencí obsažených v romantických fikcích pro ženy. Analýza dat rovněž odhalila specifický vliv mediálního a veřejného diskurzu o trilogii na celkový přístup žen k *Fifty Shades* (motivace k přečtení/zhlédnutí, prvotní setkání, očekávání či hodnocení), ale také na uvažování žen o jejich vlastní pozici jakožto členek publika trilogie. Práce je přínosná zejména tím, že dává hlas samotnému publiku, které bylo v rámci mediálních diskuzí o *Fifty Shades* značně upozaděno. Kromě toho odhaluje řadu otázek ohledně genderu a sexuality, ale také např. vkusu, které se v oblasti ženských žánrů nabízejí k hlubšímu prozkoumání.

Abstract

The aim of this thesis was to analyse the reception of the Fifty Shades book trilogy and a film adaptation of its first part from the perspective of a female audience – both women who like the books and/or the film and women who do not like them. The thesis sought to describe the fundamental ways of the reception of the Fifty Shades phenomenon and to connect them to media and public discourse about the trilogy. The research questions were particularly focused on women's motivations to reading the books and/or watching the film, their approach to and evaluation of the trilogy. A part of the thesis was also a comparison of the two groups of female readers and viewers regarding the questions mentioned above and a connection of those questions with media and public discourse about Fifty Shades. During the conducted research 13 individual semistructured interviews with female readers and viewers of Fifty Shades have been done. The gained data were analysed by using the grounded theory method (particularly in vivo coding and axial coding). The outcome of the analysis is a description of two different ways of reception and interpretation of Fifty Shades which show persisting ambiguity of romantic fictions for women. The analysis also revealed an impact of media and public discourse about the trilogy on the ways the women approached to Fifty Shades and also thought about their own position as the members of the audience. The contribution of this thesis consists in giving a voice to the audience which was considerably sidelined in media discussions about Fifty Shades. Moreover the thesis reveals many questions regarding gender, sexuality, but also taste, which are offered to be more examined in the area of women's genres.

Klíčová slova

Fifty Shades, Padesát odstínů, červená knihovna, analýza recepce, publikum, gender, sexualita, erotika, porno, BDSM

Keywords

Fifty Shades, romance, reception analysis, audience, gender, sexuality, erotica, porn, BDSM

Rozsah práce: 369 281 znaků

Prohlášení

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

V Praze dne 18. 5. 2017

Beáta Jirková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí práce Mgr. Tereze Krobové za její vstřícný a přátelský přístup, podnětné připomínky a čas, který mi věnovala.

Velké díky patří také mým rodičům, kteří mě po dobu psaní této práce, ale i celého studia, různými způsoby podporovali.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK
Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Beáta Jirková	Razítko podatelny:
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2014	
E-mail diplomantky/diplomanta: beata.jirkova@seznam.cz	
Studijní obor/forma studia: Mediální studia /prezenční	

Předpokládaný název práce v češtině:

Analýza recepce knižní trilogie Padesát odstínů a filmové adaptace jejího prvního dílu

Předpokládaný název práce v angličtině:

Reception analysis of Fifty Shades trilogy and film adaptation of its first part

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

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

LS 2015/2016

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

Knižní trilogie autorky EL Jamesové (Padesát odstínů šedi, Padesát odstínů temnoty, Padesát odstínů svobody), která kombinuje narativní schéma klasické romance s erotickými BDSM prvky, se od svého vydání stala celosvětovým bestsellerem. Podobně velkého úspěchu dosáhla i filmová verze prvního dílu, která byla uvedena do kin na počátku roku 2015.

Navzdory velkému ohlasu, který knižní trilogie i filmové zpracování měly jak v médiích, tak v komunitě čtenářů a diváků, jsou výzkumy věnované tomuto fenoménu zatím spíše ojedinělé. V zahraničním prostředí proběhlo několik dílčích výzkumů, které se věnovaly různým aspektům knižní série. Příkladem může být speciální vydání časopisu Sexualities z roku 2013, které prezentuje hned několik odborných statí a výzkumů. Ty se zaměřovaly na analýzu samotného literárního díla v různých kontextech (např. problematika genderu, sexuality či komerčních aspektů knihy), ale také na analýzu čtenářské recepce. V českém kontextu zatím bohužel neexistuje žádná rozsáhlejší studie, která by se této knižní trilogii věnovala. Filmové zpracování prvního dílu Padesát odstínů šedi (vzhledem k tomu, že vyšlo teprve nedávno) na odborné zpracování teprve čeká, a to nejen u nás, ale i v zahraničí.

Snaha o analytické uchopení čtenářské a divácké recepce fenoménu Padesáti odstínů je žádoucí hned z několika důvodů. Žánr tzv. červené knihovny bývá často zařazován do rámce populární kultury a považován za brakovou literaturu bez většího významu. Nicméně jak ukázala už Janice A. Radway, romane mohou v životech (především) žen plnit důležité funkce, které nemusí být při zaměření pouze na nízké literární kvality díla zjevné. Skutečný význam romantických fikcí pro jejich publikum tak přesahuje všeobecné nízké hodnocení tohoto žánru a je vyjádřením spletitých genderových vztahů a uspořádání společnosti. Podobně je tomu rovněž v případě romantických filmů.

Tato skutečnost se potvrdila i v rámci diskuzí o knižní trilogii i filmové adaptaci

Padesáti odstínů šedi, které se odehrávaly na sociálních sítích a nejrůznějších internetových diskuzních fórech. Do zmiňovaných diskuzí se zapojovali nejen čtenáři/čtenářky trilogie a diváci/divačky filmu, ale také ti, kteří obsah a děj knih i filmu znali právě pouze prostřednictvím ohlasů v médiích. Potřeba vyjádřit svůj názor na trilogii a film (často i bez skutečné obeznámenosti s dílem) se tak stala výrazem touhy být „v obraze“, sledovat aktuální trendy a aktivně se zapojovat do diskuze nejen o kvalitě zpracování díla, ale také o jeho různých mediálních a genderových aspektech. Je proto pravděpodobné, že mediální diskurz sehrál významnou roli v tom, jak čtenáři/čtenářky a diváci/divačky, ale i ti, kdo s knihami ani filmem neměli osobní zkušenost, ke knižní trilogii a filmovému zpracování jejího prvního dílu obecně přistupovali.

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

Cílem práce je proto analyzovat recepci trilogie Padesát odstínů a filmového zpracování jejího prvního dílu, a to jak ze strany čtenářů/čtenářek a diváků/divaček, ale i těch, kteří o trilogii a filmu mají určité povědomí a znalosti pouze díky mediálnímu diskurzu. Výzkum se cíleně neomezuje pouze na ženy-čtenářky a divačky (jak by napovídalo tematické zaměření knih i filmu), ale chce postihnout i mužské čtenáře a diváky. Jejich názory mohou otevřít nový pohled na četbu romancí a sledování romantických filmů tradičně považovaných za žánry určené primárně ženskému publiku. Záměrem je také zahrnout do výzkumu jedince s odlišnými názory na knihy i film, aby bylo možné dosáhnout komplexní představy o rozličných způsobech recepce a pokrýt tak celou škálu možných vnímání a přístupů k fenoménu Padesáti odstínů. Zahrnutí různých podskupin publika rovněž umožní následnou komparaci odlišných způsobů recepce a jejich zasazení do širšího kontextu.

Pro naplnění cíle práce byly stanoveny tyto tři základní výzkumné otázky:

- Jaká byla motivace čtenářů a čtenářek k četbě trilogie Padesát odstínů? / Jaká byla motivace diváků a divaček ke zhlédnutí filmu Padesát odstínů šedi?
- Jak k četbě trilogie/sledování filmu přistupovali? Co jim čtení/sledování přinášelo a jaký pro ně mělo význam?
- Jak celkově hodnotili trilogii/film a jak hodnotili a reagovali na obsah knih/filmu (různé dílčí prvky)?
- Byly všechny výše uvedené aspekty nějak ovlivněny mediálním diskurzem o knihách a filmu? Pokud ano, tak jak?
- Vyskytly se ve výše uvedených aspektech nějaké rozdíly mezi různými skupinami narátorů/narátorek (např. mezi těmi, kteří četli jen knihy, a těmi, kdo viděli jen film)?

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

1. Úvod – představení tématu, zdůvodnění jeho výběru, nastínění cíle výzkumu a metodologie
2. Metodologická část
 - představení zvolených výzkumných metod
 - etika výzkumu
3. Teoretická východiska
 - gender a média

- zobrazování femininity a maskulinity v médiích
- zobrazování sexuality v médiích
- žánr romancí (tzv. červená knihovna, čtení pro ženy) a romantických filmů
 - základní charakteristiky (narativní struktura, typologie postav atd.)
- čtenáři/čtenářky červené knihovny, diváci/divačky romantických filmů

4. Kontext knižní trilogie a filmové adaptace prvního dílu

- knižní trilogie Padesát odstínů
 - autorka, kontext vzniku
 - stručný obsah a základní charakteristiky
- film Padesát odstínů šedi
 - stručný obsah, základní charakteristiky
- mediální diskurz o knize a filmu
- aktuální výzkumy o trilogii, filmu a jejich čtenářích/čtenářkách a divácích/divačkách

5. Analytická část

- výzkumné téma a výzkumné otázky
- výsledky analýzy

6. Závěr – shrnutí celé práce a výsledků výzkumu, diskuze

7. Seznam použité literatury

8. Přílohy

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

Pro výzkum byla zvolena kvalitativní metodologie sběru dat – data budou získávána pomocí individuálních polostrukturovaných rozhovorů, které umožní hlubší pochopení a vhled do problematiky různých způsobů recepce knižní trilogie a filmu. Narátorky a narátoři budou získáváni metodou sněhové koule a současně vyzýváni k účasti na výzkumu prostřednictvím upozornění a výzev uveřejněných na relevantních diskuzních fórech či fanouškovských webových stránkách věnujících se zvolenému tématu, a to včetně těch, které jsou součástí známých sociálních sítí.

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Data budou analyzována s použitím metody zakotvené teorie (jejích tří stupňů kódování) s cílem vytvořit komplexní popis způsobů recepce fenoménu Padesát odstínů.

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

1. RADWAY, Janice A. Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature. 3. vydání. Chapel Hill: University of North Carolina, 1991, 276 s. ISBN 0-8078-4349-0.

Jedná se o již klasickou, ale stále inspirativní práci zabývající se tématem tzv. červené knihy a jejích čtenářek. Radway ve svém etnografickém výzkumu upustila od hodnocení klasických kategorií estetické a literární kvality a naopak se zaměřila na samotný akt čtení, který zasadila do širšího kontextu fungování patriarchálně založené společnosti. Přinesla tak odpovědi na otázky, proč ženy vlastně tak rády čtou romantické fikce a jakou roli hraje čtení romancí v jejich životech.

2. Sexualities: Reading the Fifty Shades Phenomenon [online]. SAGE, 2013, vol.16, issue 8 [cit. 2015-05-27]. Dostupné z:
<http://sexualities.sagepub.com/content/16/8.toc>

Jedná se o speciální vydání časopisu Sexualities z roku 2013, které se věnuje fenoménu Padesáti odstínů. Toto vydání obsahuje několik odborných statí a zpráv z výzkumů. Výzkumy zde popsány se zaměřovaly na analýzu samotného literárního díla v různých kontextech (jako např. problematika genderu, sexuality či komerčních aspektů knihy), ale také na analýzu čtenářské recepce. Níže uvádím několik článků z tohoto čísla.

- 2a) DELLER, R. A. a C. SMITH. Reading the BDSM romance: Reader responses to Fifty Shades. Sexualities [online]. 2013-12-10, vol. 16, issue 8, s. 932-950 [cit. 2015-04-14]. DOI: 10.1177/1363460713508882. Dostupné z: <http://sex.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1363460713508882>

Článek prezentující první závěry výzkumu reakcí čtenářek na trilogii Padesát odstínů. Tento výzkum využívá kombinaci kvantitativních a kvalitativních metod výzkumu publika a rovněž obsahuje stručnou analýzu mediálního diskurzu o trilogii.

- 2b) HARMAN, S., B. JONES a B. JONES. Fifty shades of grey: Snark fandom and the figure of the anti-fan. Sexualities [online]. 2013-12-10, vol. 16, issue 8, s. 951-968 [cit. 2015-04-14]. DOI: 10.1177/1363460713508887. Dostupné z: <http://sex.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1363460713508887>

Článek zaměřující se na analýzu anti-fanoušků (kritiků) knihy Padesát odstínů šedi. Zabývá se hlavními body jejich kritiky směřované vůči knize (špatné vyobrazení BDSM, nízká literární kvalita atd.) a poukazuje na skutečnost, že fanoušci knihy zůstávají v rámci mediálního diskurzu spíše v pozadí.

- 2c) HUNTER, I. Pre-reading and failing to read Fifty Shades of Grey. Sexualities [online]. 2013-12-10, vol. 16, issue 8, s. 969-973 [cit. 2015-04-14]. DOI: 10.1177/1363460713508897. Dostupné z: <http://sex.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1363460713508897>

Článek, který představuje snahu o recenzi knihy Padesát odstínů šedi z pohledu muže, tedy čtenáře, pro něhož není tato kniha primárně určena.

3. MILLS, Sara a Lucy JONES. Analysing Agency: Reader Responses to Fifty Shades of Grey. Gender and Language [online]. 2014-06-25, vol. 8, issue 2, s. - [cit. 2015-04-14]. DOI: 10.1558/genl.v8i2.225. Dostupné z: <https://www.equinoxpub.com/journals/index.php/GL/article/view/17869>

Článek z odborného časopisu Gender and Language, který na příkladu knihy Padesát odstínů šedi poukazuje na možnost sdružování žen a konstrukce jejich společné identity a vlivu právě prostřednictvím četby a diskuze o knize.

4. HANÁKOVÁ, Petra. Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu. 1. vydání. Praha: Academia, 2007, 141 s. Vizuální studia, sv. 1. ISBN 978-80-200-1551-8.

Kniha mapuje feministické myšlení o filmu od 70. do poloviny 90. let a ukazuje vliv feministické teorie na kritické vnímání filmové produkce. Zaměřuje se např. na odhalení stereotypních obrazů a příběhů či automaticky přijímaných názorů a vzorců jednání s cílem ukázat, jak film funguje, proč nás tolik fascinuje a ovlivňuje.

5. LIŠKOVÁ, Kateřina. Hodné holky se dívají jinak: feminismus a pornografie. Praha: Slon, 2009, 178 s. Gender sondy, sv. 7. ISBN 978-80-7419-022-3.

Kniha představuje sociologickou analýzu antipornografického feministického diskurzu. Věnuje se vymezení pojmu pornografie, jeho negativním i pozitivním konotacím a úvahám nad rolí pornografie v rámci genderové a sexuální diskriminace i emancipace.

6. WOLF, Naomi. Mýtus krásy: ako sú obrazy krásy zneužívané proti ženám. 1. vydání. Bratislava: Aspekt, 2000, 337 s. Knižná edícia feministického kultúrneho časopisu Aspekt. ISBN 80-85549-15-8.

Kniha americké feministické autorky, která si klade otázky ohledně přirozenosti či konstrukce ideálu ženské krásy, jeho svazujícího a manipulativního působení na ženy a způsobů, jakými ženy toto působení reflektují a jak se s ním vyrovnávají.

7. HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace. 3. vydání. Praha: Portál, 2012, 407 s. ISBN 978-80-262-0219-6.

Metodologická příručka kvalitativního výzkumu. Věnuje se základním technikám sběru dat, jejich analýze, vyhodnocování a interpretaci. Obsahuje i pasáže věnované specializovaným počítačovým programům pro kvalitativní analýzu dat.

8. STRAUSS, Anselm L a Juliet M CORBIN. Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie. 3. vydání. Boskovice: Albert, 1999, 196 s. SCAN. ISBN 80-85834-60-x.

Kniha dvojice autorů, která představuje učebnici metody zakotvené teorie. Detailně vysvětluje, kdy je vhodné tuto techniku použít, jak postupovat v jednotlivých fázích a jaké jsou přednosti a limity této metody.

9. McQUAIL, D. Úvod do teorie masové komunikace. Praha: Portál, 1999.
10. BURTON G.; JIRÁK J. Úvod do studia médií. Praha: Barrister and Principal, 2001.
11. JIRÁK, J.; KÖPPLOVÁ, B. Masová média. Praha: Portál, 2009.
12. JIRÁK J.; KÖPPLOVÁ B. Média a společnost. Praha: Portál, 2003.

Základní přehledové učebnice oboru mediální studia. Obecně se věnují postavení médií ve společnosti a popisují teoretické koncepty, o které se mediální studia opírají. Charakterizují základní přístupy ke zkoumání médií a představují konkrétní způsoby, jak studovat všechny složky masové komunikace.

13. HALL, S. Kódování a dekodování. In DVOŘÁK, T. (ed.). Kapitoly z dějin a teorie médií. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010. ISBN 978-80-87108-16-1.

Český překlad Hallovy známé statě věnující se konceptu kódování a dekodování mediálních obsahů. Hall vychází z konceptu aktivního publika a definuje tři způsoby, jakými může příjemce mediálního sdělení toho sdělení dekodovat, tedy interpretovat v určitém kódu.

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)

KOLEŇÁKOVÁ, Jitka. *Výzkum čtenářek románů pro ženy a jejich vztah k literární romanci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2013. diplomová práce.

KŮST, Tomáš. *S láskou do temnoty: Současná populární beletrie – „knihy pro ženy“ a jejich významy*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, Filozofická fakulta, 2014. diplomová práce.

LAŇKOVÁ, Lucie. *Twilight a jeho čtenářstvo – analýza fenoménu Twilight (ságy Stmívání autorky S. Meyer)*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, Filozofická fakulta, 2012. diplomová práce.

BASLAROVÁ, Iva. *Publikum soap opery Ordinace v růžové zahradě a jeho genderová vztahování se*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2011. disertační práce.

Datum / Podpis studenta/ky

4.6.2015

.....

Obsah

ÚVOD.....	3
1 TEORETICKÁ ČÁST.....	6
1.1 PUBLIKUM.....	6
1.1.1 <i>Definice pojmu publikum a jeho základní rozlišení.....</i>	<i>6</i>
1.1.2 <i>Klíčové koncepty ve výzkumu publika – pasivní a aktivní publikum</i>	<i>8</i>
1.1.3 <i>Vybrané přístupy a paradigmatata ve výzkumu publika.....</i>	<i>10</i>
1.1.4 <i>Vybrané koncepty a teorie</i>	<i>13</i>
1.2 FANOUŠKOVSTVÍ	17
1.2.1 <i>Kritický pohled na fanouškovství (veřejný diskurz)</i>	<i>17</i>
1.2.2 <i>Alternativní pohled na fanouškovství (diskurz fan studies)</i>	<i>19</i>
1.3 GENDEROVÉ ASPEKTY MÉDIÍ A PUBLIKA.....	23
1.3.1 <i>Gender a recepce médií</i>	<i>23</i>
1.4 FEMININNÍ ŽÁNRY	28
1.4.1 <i>Žánr romancí neboli červená knihovna</i>	<i>28</i>
1.4.2 <i>Žánr soap oper.....</i>	<i>45</i>
1.5 FIFTY SHADES.....	50
1.5.1 <i>Fifty Shades – příběh bestselleru</i>	<i>50</i>
1.5.2 <i>Mediální diskurz o Fifty Shades.....</i>	<i>52</i>
1.5.3 <i>Fifty Shades, ženská sexualita a feministické myšlení</i>	<i>55</i>
1.5.4 <i>Vybrané výzkumy o trilogii Fifty Shades a jejím publiku</i>	<i>59</i>
2 METODOLOGICKÁ ČÁST	70
2.1 CÍL PRÁCE, VÝZKUMNÉ OTÁZKY	70
2.2 VÝZKUMNÁ STRATEGIE.....	70
2.3 TECHNIKA SBĚRU DAT	72
2.4 VÝBĚR VZORKU, PROSTŘEDÍ VÝZKUMU	75
2.5 ANALYTICKÉ POSTUPY	78
2.6 HODNOCENÍ KVALITY VÝZKUMU	81
2.7 ETIKA SPOLEČENSKOVĚDNÍHO VÝZKUMU.....	83
3 ANALYTICKÁ ČÁST.....	84

3.1	FILMOVÉ ZPRACOVÁNÍ VE SROVNÁNÍ S KNIŽNÍ PŘEDLOHOU	84
3.2	FIFTY SHADES – ŽENSKÝ ŽÁNŘ S NETRADIČNÍM NÁMĚTEM.....	86
3.2.1	<i>Knihy a film pro ženy</i>	86
3.2.2	<i>Červená knihovna s BDSM motivem.....</i>	91
3.3	FIFTY SHADES A PUBLIKUM	93
3.3.1	<i>Prvotní setkání a motivace k četbě a/nebo sledování</i>	93
3.3.2	<i>Vývoj názorů publika na Fifty Shades</i>	98
3.4	SPECIFICKÝ POSTOJ PUBLIKA FIFTY SHADES	99
3.4.1	<i>Odstup a kontradikce</i>	99
3.4.2	<i>Ospravedlnění.....</i>	101
3.5	MEDIÁLNÍ A VEŘEJNÝ DISKURZ O FIFTY SHADES	103
3.5.1	<i>Vliv těchto diskurzů na publikum – shrnutí.....</i>	103
3.5.2	<i>Mediální diskurz a kritika očima publika</i>	106
3.6	PŘÍBĚH FIFTY SHADES Z POHLEDU PUBLIKA	125
3.6.1	<i>Příběh o ženské moci, či mužské dominanci?</i>	125
3.6.2	<i>Hodnocení konkrétních prvků a vlastností příběhu</i>	133
	ZÁVĚR.....	144
	SUMMARY	148
	POUŽITÁ LITERATURA.....	150

Úvod

Knižní trilogie autorky E. L. James – *Fifty Shades of Grey* (*Padesát odstínů šedi*), *Fifty Shades Darker* (*Padesát odstínů temnoty*), *Fifty Shades Freed* (*Padesát odstínů svobody*), kombinující narativní schéma klasické romance s erotickými BDSM prvky, se od svého vydání stala celosvětovým bestsellerem. Podobně velkého úspěchu dosáhla i filmová verze prvního dílu, která byla do kin uvedená v únoru 2015.

Záhy po uvedení na světový trh získaly knihy i film značnou pozornost ze strany médií i veřejnosti. Mediální diskurz o *Fifty Shades*¹ však navzdory úspěchu trilogie nesl převážně kritický, místy až ironický či zesměšňující tón. Kritika se opírala zejména o zařazení trilogie do žánru romancí (resp. červené knihovny) všeobecně považovaného za brakovou literaturu, v tomto případě navíc pornografického charakteru. Kritické naladění vůči *Fifty Shades* rezonovalo i diskuzemi veřejnosti, které se odehrávaly ať už v rovině face-to-face komunikace, či na nejrůznějších internetových diskuzích a sociálních sítích. Trilogie se stala fenoménem do takové míry, že vnikl jistý společenský tlak – bylo potřeba mít na trilogii určitý názor, a to bez ohledu na její skutečnou znalost. Ideálním postojem vůči *Fifty Shades* přitom příznačně byl kritický odstup a rozpoznání nedostatků knih a filmu.

Mediální a veřejný diskurz tedy nepochybně sehrál významnou roli v informování o *Fifty Shades* a specifickým způsobem ovlivnil, jak k tomu fenoménu přistupovalo samotné publikum. Zmíněná kritika knih i filmu se mimo jiné významným způsobem odrazila v upozadění pozitivních ohlasů čtenářek a divaček, kterým četba trilogie a/či sledování filmu přinášelo potěšení, v rámci zmíněného mediálního a veřejného diskurzu. Čtenářkám a divačkám *Fifty Shades* byl často připisován nedostatek vkusu, byly popisovány jako naivní, znuděné matky a ženy v domácnosti unikající prostřednictvím trilogie do pornografické pohádky. Trilogie proto dostala zesměšňující mediální nálepku „*porno pro matky*“. Obecně lze říci, že fenomén *Fifty Shades* velmi jasně ukázal na přetrvávající znevažování ženských žánrů, ve kterém se komplexně prolíná literární a filmová kritika s otázkou sociální a genderové hierarchie.

¹ Souhrnné označení *Fifty Shades* budu v textu používat tehdy, pokud budu hovořit o celé trilogii, ve většině případů včetně filmového zpracování. Pokud budu odkazovat pouze na knihy, či samotný film, náležitě na to upozorním. V případě odkazování na jednotlivé knihy rovněž uvedu jejich celý název.

Jak ukázala již Janice Radway (1991), skutečný význam romantických fikcí pro jejich publikum však přesahuje všeobecné nízké hodnocení těchto žánrů a je vyjádřením spletitých genderových vztahů a uspořádání společnosti. Cílem předkládané práce, která čerpá zejména z kulturních studií a feministických teorií médií, je proto poskytnout hlubší porozumění základním způsobům recepce *Fifty Shades*, a to jak ze strany žen, které si četbu knih a/či sledování filmu užívaly, tak těch, které jsou vůči trilogii kritické. Záměrem je vytvořit text, který bude v českém prostředí, kde zatím bohužel neexistuje žádná rozsáhlejší studie věnovaná oběma zmíněným kategoriím publika *Fifty Shades*, jakýmsi úvodním vhledem do postojů, myšlenek a interpretačních strategií čtenářek a divaček tohoto fenoménu.

Předkládaná práce by měla zodpovědět otázky ohledně motivací, které čtenářky/divačky vedly k četbě knih a/či sledování filmu, způsobů, jakým k trilogii přistupovaly, jak ji vnímaly, a významu, jaký pro ně měla. Práce rovněž usiluje o zachycení toho, jak obě skupiny čtenářek/divaček vnímají *Fifty Shades* z různých úhlů pohledu – jinými slovy, jak hodnotí vybrané konkrétní prvky trilogie. Součástí práce je také srovnání obou skupin čtenářek/divaček z hlediska zmíněných otázek, které jsou odpovídajícím způsobem vztaženy k mediálnímu a veřejnému diskurzu. Pro zodpovědění stanovených otázek byla použita kvalitativní výzkumná strategie odpovídající snaze o získání hlubšího porozumění a podrobného popisu čtenářské a divácké recepce *Fifty Shades*. V rámci provedeného kvalitativního výzkumu bylo realizováno celkem 13 individuálních polostrukturovaných rozhovorů se čtenářkami a divačkami *Fifty Shades*. Rozhovory byly následně analyzovány s pomocí metody zakotvené teorie (zejména jejich prvních dvou stupňů kódování). Výsledkem je komplexní popis specifických způsobů recepce *Fifty Shades*, které odrážejí ambivalence obsažené v textu, jež jsou typické pro vybraný žánr romantických příběhů pro ženy.

Poznámky k tezím

Název práce uvedený v příložených tezích byl mírně pozměněn. Český překlad *Padesát odstínů* byl nahrazen původním názvem *Fifty Shades*, a to na základě větší rozšířenosti a zažitosti anglického označení, které se odrážely i ve výpovědích narátorek.

Původním záměrem bylo zahrnout do výzkumu rovněž mužské publikum Fifty Shades a také jedince, kteří o Fifty Shades mají jisté znalosti pouze díky mediálnímu a veřejnému diskurzu. Při vyhledávání potenciálních narátorů se však ukázalo velmi obtížné najít muže, který by Fifty Shades četl a/nebo viděl, popř. měl o trilogii alespoň určité povědomí a zároveň (což je klíčové) by byl ochoten realizovat společný rozhovor. Oslovení muži nejevili o Fifty Shades jakožto zástupce romantických příběhů, které jsou tradičně připisovány ženám, přílišný zájem či minimálně tento zájem nepřiznali (o důvodech, které stojí v pozadí této skutečnosti, pojednávám v analytické části). Nedostatečný počet narátorů, který by znemožňoval hlubší analýzu a případné pokusy o zobecnění, proto vedl k omezení pozornosti pouze na ženské publikum Fifty Shades.

Při vyhledávání jedinců, kteří s trilogií nemají žádnou osobní zkušenost, avšak mají o ní určité povědomí díky mediálnímu a veřejnému diskurzu, vyšel najevo problém, který se ukázal být příznačný pro celý proces hledání narátorek a narátorů. Po vyslovení názvu Fifty Shades a stručném nastínění cíle výzkumu následovalo ze strany oslovených lidí více či méně explicitní nepochopení, odmítavé reakce či dokonce posměch. Oslovení přitom často reprodukovali kritická tvrzení rezonující mediálním a veřejným diskurzem. Rozhovor na toto téma považovali za bezpředmětný či tvrdili, že vlastně o trilogii příliš neví a ani je nikterak nezajímá. Problémy s hledáním této skupiny narátorek a narátorů proto vyústily v omezení okruhu zkoumaného publika pouze na ženy, které mají s trilogií osobní zkušenost.

Struktura předkládané práce včetně názvů, pořadí a obsahu jednotlivých kapitol byla flexibilně přizpůsobena vývoji realizovaného kvalitativně orientovaného výzkumu tak, aby odpovídala jeho výsledné podobě. Z toho důvodu není totožná se strukturou práce obsaženou v tezích. Představuje nicméně její nutnou modifikaci a rozvinutí, které vyžadoval průběh samotného výzkumu.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Publikum

Jak již bylo řečeno v úvodu, cílem této práce je provést analýzu recepce fenoménu Fifty Shades, a proto považuji za vhodné představit vybrané teoretické přístupy a koncepty související s problematikou publika.

1.1.1 Definice pojmu publikum a jeho základní rozlišení

Publikum lze definovat jako „soubor jedinců, kteří soustavně nebo příležitostně užívají média, přičemž se liší stupněm aktivity jako formy odstupu od médií a sklonu k vlastnímu způsobu recepce, tvorbě vlastního výběru a užití mediálních obsahů“. (Volek 2004a: 197). V běžné komunikaci pojem publikum odkazuje zjednodušeně ke čtenářům, divákům či posluchačům jakéhokoliv mediálního kanálu, typu obsahu či způsobu podání. Pokud se ale posuneme za hranice běžného způsobu užívání tohoto termínu, otevře se „značný prostor pro rozdíly ve významu, nedorozumění a teoretické konflikty.“ (McQuail 1997: 1)

Nejzákladnější rozlišení publika představuje rozlišení mezi publikem, které má původ *ve společnosti/lidech*, a publikem, které má původ *v médiích a jejich obsazích*. V prvním případě existuje ustavená sociální skupina, která představuje potenciální publikum, jež médium osloví. Pak chápeme média jako reagující na specifické potřeby a preference předem existující sociální skupiny. (McQuail 1997: 25) V druhém případě médium přijde s nabídkou, kterou si lidé vyberou a stanou se tak publikem. Média pak chápeme jako podporující vznik konkrétních potřeb. Postupně se potřeby vytvořené médiu stávají jen obtížně odlišitelné od těch spontánních, nicméně teoretické rozlišení mezi těmito potřebami je užitečné pro popis odlišných verzí publika. (McQuail 1997: 26) Burton s Jirákem (2001: 318, 319) zdůrazňují skutečnost, že v případě publika, které má původ v médiích a jejich obsazích, není publikum sociální skupinou, dokud nemá „své“ médium. Tím se zásadně liší od publika, které má původ v lidech, a je tedy sociální skupinou, která existuje nezávisle a jejíž existence předchází její definici jakožto publika. (McQuail 1997: 26)

Nabízí se otázka, do které ze zmíněných dvou skupin bychom mohli zařadit publikum romantických žánrů. Existovala před vznikem romancí a romantických filmů

určitá sociální skupina žen se specifickými potřebami, které uspokojil nástup těchto romanticky laděných žánrů? Nebo naopak tyto žánry přišly s něčím, co zaujalo jistý typ žen, které se tak staly jejich publikem? Jak ukázala např. Radway (1991), je pravděpodobné, že potřeba ponořit se do fantazijního světa plného lásky do určité míry vznikla na základě společenské situace žen, která byla pro ženy v určitém ohledu neuspokojivá. Podobně Mocná (1996: 9) hovoří o tom, že v základu romantické literatury pro ženy stály specifické potřeby ženské části populace. Nicméně podíl romantických žánrů na podpoře těchto potřeb rovněž nelze zcela vyloučit. Jisté je, že *Fifty Shades* představuje specifický typ mediálního sdělení, které je zaměřené na ženy, tedy skupinu formovanou z hlediska genderu. Zároveň však platí, že trilogie není přitažlivá pro všechny ženy – velmi totiž záleží na tom, jaké potřeby chtějí ženy jejím prostřednictvím uspokojit a co od ní očekávají. Obecně lze říci, že trilogie oslovila především (nikoli však výhradně) publikum, které má v oblibě žánr romancí či romantických filmů a které jejich prostřednictvím naplňuje určité potřeby, pro jejichž uspokojení jsou tyto žánry určeny.

Zmíněnou klasifikaci publika lze ještě mírně rozvinout. Publikum, které má původ v médiích a jejich obsazích, bývá také označováno jako *tzv. (mediálně) iniciované publikum*. To lze přitom dále rozdělit na *publikum konkrétního mediálního produktu* (deníku, časopisu, filmu, pořadu apod.), *publikum konkrétního typu mediálního produktu* (např. publikum akčních filmů) a *publikum určené sociodemografickými rysy* (věkem, pohlavím, vzděláním, příjmem, životním stylem atd.) (Burton, Jiráček 2001: 318) Podle této klasifikace můžeme hovořit o publiku určité konkrétní romance či romantického filmu (v našem případě *Fifty Shades*), ale také souhrnně o publiku všech romancí či romantických filmů. Publikum romancí je pak možné charakterizovat jako publikum populární literatury, u které se předpokládá, že by mohla zajímat především ženy. Podobně lze definovat i publikum romantických filmů. Na nejvyšší úrovni můžeme hovořit o publiku *tzv. ženských žánrů*, tedy publiku definovaném genderem. Burton s Jiráčkem (2001: 319) tímto rozlišením mimo jiné upozorňují na skutečnost, že i při velkých počtech příjemců mají média a lidé, kteří v nich pracují, jistou představu tom, s kým komunikují, a tudíž mohou své jednání korigovat tak, aby byla komunikace úspěšná.

V současné době je vhodné hovořit spíše o publicích (*audiences*) než o publiku (*audience*) v jednotném čísle. Tato skutečnost souvisí zejména zkoumáním různorodých publik – publik různých médií, žánrů či publik definovaných na základě zmíněných socioekonomických charakteristik, popř. dalších vlastností, jako je národnost, etnicita či právě gender. (Sýkora 2004; Mores 2000: 2)

1.1.2 Klíčové koncepty ve výzkumu publika – pasivní a aktivní publikum

Mediální studia pracují s různými pojetími publika. V rámci tradice výzkumu publika lze obecně vysledovat dva základní přístupy k pojmání publika a jeho chování, které jsou založeny na odlišném chápání postavení publika v rámci mediální komunikace a odlišném pohledu na komunikaci vůbec. Jde o koncepty *pasivního* a *aktivního publika*, z nichž v současnosti dominuje druhý přístup, o který se opírá i tato práce.

Stručně řečeno, první přístup předpokládá, že publikum je v podstatě pasivním účastníkem mediální komunikace, který je zasažený mediálním sdělením a nějakým způsobem na něj reaguje. Publikum je v tomto případě vnímáno jako vydané na milost médiím. (Jirák, Köpplová 2009: 219) Druhý přístup naproti tomu vychází z předpokladu, že publikum je aktivní součástí mediální komunikace, aktivně si vybírá z nabídky mediálních sdělení a podle svých potřeb, zájmů a možností s ním nakládá (dává mu ve svém životě místo, interpretuje ho apod.). Koncept aktivního publika vychází z etnografického, kulturního pohledu na komunikaci a pracuje s představou víceméně svobodného publika. V tomto pojetí je publiku přičítána schopnost hatit záměry autorů mediálních sdělení na základě v podstatě autonomního interpretování a využívání těchto sdělení. (Jirák, Köpplová 2009: 219) Členové publika zde nejsou izolováni, komunikují mezi sebou, sdělují si své názory, odsuzují i doporučují, přičemž tato doporučení akceptují, či naopak odmítají. Toto pojetí publika vedlo ke „zvýšenému zájmu o studium motivace uživatelů médií, chování samotných členů publika vůči mediovanému sdělení a vztahů uvnitř publika“ (Jirák, Köpplová 2009: 224).

Volek (2004a: 199) hovoří o tom, že pro koncept aktivního publika je příznačný zájem o proces, ve kterém se publikum (publika) setkává (setkávají) s mediálními texty a technologiemi v rámci každodenního života. Výzkumníci využívající tento koncept

usilují o zachycení každodenních názorů mediálních konzumentů a analýzu jejich interpretačních aktivit. Zájem o tyto skutečnosti stojí i v jádru předkládané práce, přičemž pro naplnění daného záměru je použita kvalitativní výzkumná strategie, která je dle Volka typická pro aplikaci konceptu aktivního publika.

Ačkoli jsou koncepce aktivního a pasivního publika často kladeny do protikladu, McQuail (1997: 22) upozorňuje, že ve skutečnosti jde spíše o „stupeň aktivity či pasivity, který lze publiku přisoudit“. Různé teorie tak pracují s odlišnou mírou pasivity/aktivity publika podle toho, jak publikum pojmají. (Jirák, Köpplová 2009: 219)

F. A. Biocca (1988) vytvořil přehled přepokládaných aktivit publika. *Publikum si vybírá (selektivita)*. Lidé si vybírají, kterým mediálním sdělením budou věnovat pozornost, přičemž různým sdělením věnují různou míru pozornosti. *Publikum se řídí zkušeností a potřebou (utilitarismus)*. Užívání médií představuje více či méně uvědomělou snahu o uspokojení určitých potřeb. Aktivita publika pak spočívá ve využití dosavadních zkušeností s médii při výběru mediálních produktů k uspokojení vlastních potřeb. Tato představa odpovídá *teorii užití a uspokojení*. *Publikum jedná záměrně (intencionalita)*. Aktivita publika spočívá v aktivním zpracování sdělení tak, aby odpovídala představám publika o světě, přičemž na základě tohoto zpracování činí publikum svá rozhodnutí. Z této představy do určité míry vychází *teorie kódování/dekódování* Stuarta Halla. *Publikum je odolné vůči ovlivnění*. Hallova teorie také naznačila, že publikum je schopné odolávat nechtěnému ovlivnění tím, že v procesu dekódování (čtení daného textu) odhalí ve sdělení snahu o ovlivnění publika a odmítne nabízenou či vnucovanou interpretaci sdělení. *Publikum je kritické a interaktivní*. Lidé dokážou mediální sdělení kriticky zhodnotit, aktivně a samostatně doplnit jinými sděleními a vytvořit si vlastní závěry. Publikum je tedy aktivní ne ve vztahu k jednotlivému sdělení, ale k mediální komunikaci jako celku. Dokáže vybírat, porovnávat a využívat to, co se mu hodí, a rozlišovat sdělení podle toho, jakou kvalitu jim přisoudí. (Biocca 1988: 53, 54; in Jirák, Köpplová 2007: 111)

Volek (2008: 229; 2004a: 198, 199) upozorňuje na některé teoretické i metodologické problémy, které se pojí s konceptem aktivního publika. Klíčovým problémem je absence jasně definice divácké aktivity a pasivity. Kdo je aktivní divák/čtenář/posluchač atd.? Je např. nezbytné, aby zaujal kritický odstup? Dalším

problémem, na který Volek (2004a: 199) poukazuje, je skutečnost, že mediální obsahy nejsou nekonečně otevřené. Jsou vždy nositeli tzv. *preferovaného čtení*, které významně ovlivňuje způsob, jakým bude publikum s daným obsahem zacházet. Mimo to je zde určité nebezpečí záměny konzumenta, který je schopen kritické reflexe, za tzv. aktivního konzumenta, který si sice vyhledává a vybírá různé mediální obsahy, ale není schopen odolávat mediální manipulaci. Obecně lze říci, teorie aktivního publika do jisté míry romantizuje média a diváka, jelikož má sklony přehlížet kulturní a politické faktory, které ovlivňují podobu mediálního textu a jeho recepci.

1.1.3 Vybrané přístupy a paradigmatu ve výzkumu publika

1.1.3.1 Kulturní přístup

Rozsáhlá tradice výzkumu publika nabízí dle McQuaila (1997, 1999) tři základní přístupy (*strukturální, behaviorální a kulturní přístup*) ke zkoumání publika, z nichž pro tuto práci představuje významný teoretický a metodologický zdroj přístup kulturní.

Kulturní přístup a analýza příjmu jakožto nejnovější příspěvek k tradici výzkumu publika vychází zejména z kulturních studií, literární vědy a kritických teorií. Důležitým prvkem tohoto přístupu je odmítnutí „moci textu“ a formulace *teorie kódování/dekódování*. Tyto dvě skutečnosti vyústily v předpoklad, že rozdílné společenské a kulturní skupiny mohou mediální sdělení „číst“ odlišným způsobem a jinak, než bylo zamýšleno. S tímto tvrzením bezprostředně souvisí představa o *polysémičnosti* a otevřenosti mediálních textů, které umožňují odlišné interpretace. Kulturní přístup rovněž zahrnuje zaměření na užívání médií jako významnou součást každodenního života – jako soubor zvyklostí, které lze pochopit jen ve vztahu k určitému společenskému kontextu a dalším zvyklostem. Výzkum *recepce médií*, probíhající v rámci kulturních studií, klade důraz na publika jakožto soubory jedinců s jedinečnými, byť často sdílenými zkušenostmi. Tato představa o publiku ve výsledku poukazuje na potřebu podrobných etnografických popisů jednotlivých publik a druhů obsahů. Hlavní rysy kulturní (recepční) tradice lze tedy shrnout následovně:

- Mediální text musí být čten skrze vnímání svého publika, které z nabízených mediálních textů konstruuje své vlastní významy a uspokojení (ty nikdy nejsou fixní ani předvídatelné).
- Ústředním předmětem zájmu je tedy samotný proces užívání médií jakožto soubor zvyklostí a jeho projevy.
- Publika jednotlivých žánrů často tvoří tzv. *interpretativní komunity*, které sdílejí přibližně stejné zkušenosti, podoby diskuzí a rámce pro porozumění médiím.
- Publika nikdy nejsou pasivní a jejich členové nejsou rovnocenní (někteří jsou zkušenější nebo aktivnější než jiní).
- Metody musí být kvalitativní a jít do hloubky, často mají etnografickou povahu. V úvahu se bere společně obsah, akt recepce a kontext.
(McQuail 1997: 18-20; 1999: 329, 330).

1.1.3.2 Paradigma inkorporace/rezistence

Abercrombie a Longhurst (1998) rozlišují tři paradigmatu (*behaviorální paradigma, paradigma inkorporace/rezistence, paradigma spektáklu/představení*), která formovala uvažování o fenoménu publika a jeho výzkum. Výše představenému kulturálnímu přístupu odpovídá druhé zmíněné paradigma, tedy paradigma inkorporace/rezistence.

Abercrombie s Longhurstem v této typologii odkazují mimo jiné na Stuarta Halla (1982), podle kterého kritika problematických prvků behaviorálního paradigmatu a jeho neschopnost vypořádat se s interními teoretickými problémy vedla k rozvoji alternativního přístupu ke studiu publika, který Hall označuje jako *kritický* a který autoři umísťují blízko k *paradigmatu inkorporace/rezistence*. (Abercrombie, Longhurst 1998: 10 - 12) V rámci tohoto přístupu média přestala být vnímána jako *reflektující* realitu, ale spíše *reprezentující* realitu – stala se tvůrci významů. Kritické úvahy se tedy zaměřily na fungování ideologického procesu a jeho zapojení do sociální struktury. Výsledkem byly o představy o hegemonickém působení médií, které se projevuje kódováním mediálních sdělení v rámci dominantní ideologie. Nicméně jako klíčová je zde chápána schopnost publika prolomit toto ideologické působení mediálních textů specifickým způsobem jejich dekodování. (Hall 1982)

Pro tyto účely je možné rozlišit dvě extrémní pozice, které lze označit slovy *dominantní text* x *dominantní publikum*. Tyto pozice přitom do značné míry odpovídají rozlišení mezi koncepty pasivního a aktivního publika. *Pozice dominantního textu* vychází z předpokladu, že existuje určitá dominantní ideologie, kterou publikum nekriticky přijímá z médií. Text je v tomto případě vnímán jako monolitický, obsahující dobře rozlišitelné preferované významy, což ztěžuje vznik alternativních významů. Publikum je vnímáno jako pasivní, silně ovlivněné preferovanými významy. Naproti tomu *pozice dominantního publika* chápe text jako polysémický, obsahující množství možných významů a tedy umožňující škálu možných interpretací. Publikum je v tomto pojetí aktivní (analyzuje, diskutuje, odmítá, ignoruje atd.). Tyto aktivity pravděpodobněji vedou k opozičnímu čtení, ale mohou také dovolovat neutrální či hravé čtení. (Abercrombie, Longhurst 1998: 18)

Přibližně v polovině škály mezi oběma extrémními pozicemi je např. práce Sonii Livingstone (1998), která se zaměřovala na diváky soap opery *Coronation Street*. Livingstone odmítá obě extrémní pozice, k vytváření významu podle ní dochází skrze interakci textu a čtenáře – jde o jakýsi boj, ve kterém text limituje významy, které si mohou vytvářet čtenáři, již text čtou odlišnými způsoby. Blíže směrem k pozici *dominantního publika* je např. Fiskeho uvažování o publiku. Fiske (1989) tvrdí, že publikum může z produktů populární kultury vytvářet rozličné významy, a to s ohledem na dvě základní omezení – text samotný a sociální tlaky, kterým publikum podléhá a které formují jeho názory. Pro Fiskeho je samotné publikum velmi rozmanité, stejně jako možné interpretace mediálních sdělení, které jsou podporovány polysémickou povahou těchto sdělení. Ačkoli se na první pohled může zdát, že Fiskeho pojetí upouští od základních prvků paradigmatu inkorporace/rezistence, není tomu tak. Stále je zde klíčovým prvkem vztah publika a jeho reakcí a nerovné distribuce moci v rámci hegemonického uspořádání. (Abercrombie, Longhurst 1998: 22 - 24) Moc může mít v rámci *paradigmatu inkorporace/ rezistence* různé podoby, včetně moci patriarchální. Příkladem výzkumu, který se zabýval vztahem publika k této moci, je již zmíněné dílo Janice Radway s názvem *Reading the Romance* (1991).

Je důležité poznamenat, že *pozice dominantního textu* a *dominantního publika* jsou skutečně krajními pozicemi a výzkumy v posledních 30 letech tedy spíše kolísaly mezi nimi, než aby vycházely striktně z jedné, či druhé pozice. Nicméně je nepochybné,

že vývoj postupně směřuje více k pozici dominantního publika, tedy zdůrazňuje aktivní roli jeho členů. Výzkumníci se více soustředí na rozmanitost interpretace mediálních sdělení a význam způsobů, jakým jsou tato sdělení diskutována a zasazována do každodenního života publika. (Abercrombie, Longhurst 1998: 29) Předkládaná práce má blízko k pozici dominantního publika a Fiskeho (1989) pojetí publika, které vytváří z textu rozličné významy, avšak vždy s ohledem na text samotný a sociální tlaky, které na publikum působí.

1.1.4 Vybrané koncepty a teorie

Jak již bylo řečeno výše, tato práce vychází zejména z kulturního přístupu ke studiu publika. Je postavena na konceptech aktivního publika a polysémčnosti mediálních textů, které přisuzují publiku možnost odlišných interpretací daného sdělení. Soustřeďuje se na užívání médií jakožto součást každodenního života a usiluje o porozumění tomu, jak publikum s texty nakládá – jak je interpretuje, zasazuje do vlastního života a pomocí nich uspokojuje určité potřeby. Z tohoto důvodu věnují zvláštní pozornost dvěma vybraným teoriím, *teorii užití a uspokojení* a *teorii kódování/dekódování*, které považují za klíčové s ohledem na zaměření této práce.

1.1.4.1 Teorie užití a uspokojení

Teorie užití a uspokojení (*uses and gratification theory*) vychází z předpokladu, že lidé užívají média z odlišných důvodů a jsou schopni na mediální sdělení reagovat různými způsoby. Jsou schopni využívat vlastní rozum a vlastní sociální zkušenosti k tomu, aby si vybrali, která z nabízených sdělení přijmou, která odmítnou, a ze kterých si vezmou jen něco – a to vše podle jejich potřeb. (Jirák, Köpplová 2009: 225) Teorie užití a uspokojení se tedy soustřeďuje na motivace a chování členů mediálního publika a způsoby, jak a proč užívají média. Podle této teorie vedou sociální a psychologické odlišnosti k tomu, že lidé vyhledávají různá média (sdělení) a tato média (sdělení) rovněž odlišně užívají, přičemž rozhodující je v tomto ohledu uspokojení individuálních potřeb. (Volek 2004b: 302)

Katz, Blumler a Gurevitch (1974) identifikovali pět základních prvků teorie užití a uspokojení. (1) Publikum je vnímáno jako aktivní, orientované na cíl. (2) Členové publika jsou chápáni jako iniciativní v propojení volby médií a uspokojení potřeb. (3)

Média soupeří s ostatními zdroji uspokojení. (4) Teorie spoléhá na výpovědi publika ohledně motivů uspokojení. (5) Vyhýbá se hodnocení samotných médií a jejich užívání.

McQuail (1999: 351) představil následující přehled možných motivů a uspokojení.

- Získávání informací a rad
- Snižování osobní nejistoty
- Poučení se o společnosti a o světě
- Nacházení opory pro své vlastní hodnoty
- Získávání vhledu do vlastního života
- Prožitek vcítění se do problémů druhých
- Získávání základny pro sociální kontakt
- Získávání náhrady pro sociální kontakt
- Pocit spojení s ostatními
- Únik od problémů a starostí
- Získávání přístupu do imaginárního světa
- Vyplňování času
- Zážitek emocionálního uvolnění
- Získávání struktury pro běžnou činnost

Uspokojení publika přitom může pramenit z odlišných zdrojů – z *obsahu médií, užívání média jako takového* či ze *sociálního kontextu*. (Katz, Blumler, Gurevitch 1974) Alan Rubin v této souvislosti rozlišuje dva základní způsoby užívání médií – *rituální* a *instrumentální*. V prvním případě jde o formu eskapismu (konzumace mediálních obsahů s cílem uniknout tlaku reálného světa). V druhém případě jde naopak o aktivní, záměrně orientované chování, jehož cílem je např. sebevzdělávání. (Rubin 1994 in Volek 2004b: 303)

Podobně jako u ostatních konceptů, je i zde nezbytné poukázat na některá zjevná omezení teorie užití a uspokojení. Teorie např. nebere v úvahu možnost, že sama média mohou vytvářet či podporovat určité potřeby (jinými slovy, že je v tomto ohledu aktivní nejen publikum, ale i médium). Teorie se také téměř nezajímá o to, co se děje v případě, že potřeby nejsou uspokojeny. Rovněž opomíjí, za jakých okolností dochází k jaké interpretaci a soustřeďuje se výhradně na důvody, proč lidé užívají média. (Jirák,

Köpplová 2009: 226) Dalším problémem teorie užití a uspokojení je omezený empirismus, který nemá oporu v komplexnější sociální teorii. V důsledku toho je opomíjen sociální a ekonomický rozměr potřeb i uspokojení a dochází k přecenění individuálně psychologických charakteristik členů publika. Teorie také příliš jednostranně trvá na tom, že chování členů publika je řízeno jen jejich vlastními potřebami a motivy. (Volek 2004b: 303)

Obecně lze říci, že teorie užití a uspokojení představuje jakýsi přechod mezi behaviorálním přístupem a kulturálními studií a otevírá prostor pro recepční analýzu. (Volek 2004b: 303) Tím se dostáváme k *teorii kódování/dekódování*, která představuje klíčový přínos pro analýzu interpretačních technik publika.

1.1.4.2 Teorie kódování / dekódování

V roce 1973 vytvořil Stuart Hall klíčovou studii s názvem *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, kterou později přepracoval pro širší odbornou veřejnost pod názvem *Encoding/Decoding* (Hall 1980, v českém překladu např. Hall 2010). Hall v této stati pracoval s předpokladem, že do mediálních sdělení je zakódována určitá dominantní ideologie dané společnosti. K této situaci dochází proto, že lidé pracující v médiích mají zažité určité pracovní postupy, které v sobě obsahují představu o tom, jak by mělo vypadat výsledné sdělení. Kromě toho při tvorbě mediálních sdělení čerpají témata a určité „definice situace“ z jiných zdrojů, které jsou součástí dané sociokulturní struktury a tedy ve výsledku ideologické. (Hall 2010)

Tato výchozí představa pak Halla přivedla ke vztahu mezi textem a publikem a aktivitě, kterou publikum může vyvíjet při „čtení“ textů. Dle Halla se proces „zabudovávání“ významu do textu (tedy kódování) liší od „získávání“ významu z textu (tedy dekódování). Jinými slovy, kódování a dekódování nemusejí být dokonale symetrické. (Hall 2010: 106). „Diskurzivní podoba sdělení má v komunikační výměně (...) privilegované postavení a momenty 'kódování' a 'dekódování', třebaže jsou ve vztahu ke komunikačnímu procesu jako celku 'relativně autonomní', jsou momenty *determinujícími*.“ (Hall 2010: 106). Transpozice do formy sdělení i transpozice z ní tedy nejsou nahodilé, nicméně je možné, aby se způsob, jakým sdělení zakóduje jeho podavatel, lišil od způsobu, jakým sdělení dekóduje jeho příjemce. Hall dále dovozuje, že „míra této symetrie/asymetrie (tedy míra 'porozumění' či 'neporozumění'

v komunikační výměně) závisí „na stupních symetrie/asymetrie (vztahů ekvivalence) ustavených mezi ‘personifikovanými’ pozicemi: kódující-producent a dekodující-příjemce” (Hall 2010: 108). Ty ovšem dále závisejí „na stupni identity/nonidentity mezi kódy, jež dokonale nebo nedokonale přenášejí, přerušují nebo systematicky zkreslují to, co bylo předáno” (Hall 2010: 108).

Hall (2010) hovoří rovněž o tom, že text vždy obsahuje určitý návod pro dekódování významu, přičemž v případě masových médií tento význam odpovídá dominantní ideologii dané společnosti. Jinými slovy, text nikdy není interpretačně neutrální, ale obsahuje určitý dominantní význam, tzv. *preferované čtení*, které podporuje interpretaci odpovídající dominantní ideologii. Mediální sdělení jsou tedy vždy vytvářena s ohledem na potenciálního příjemce a producenti se snaží usměrňovat interpretační aktivity publika. K tomuto účelu slouží orientátory obsažené v textu. (Jiráček, Köpplová 2009: 239) Čtenář je jejich prostřednictvím veden k tomu, aby text interpretoval v rámci tradičních politických, sociálních a kulturních hodnot, které odráží zájmy dominantních společenských vrstev. (Reifová 2004: 36)

Hall (2010) je ovšem přesvědčen, že publikum je schopno tuto vepsanou ideologii rozpoznat a dekódovat různými způsoby. Způsob dekódování přitom závisí na řadě faktorů, dle Halla především na rasovém (etnickém) zakotvení, třídním zakotvením a genderu. Do procesu interpretace sdělení se promítá nejen společenský kontext, např. ekonomické uspořádání společnosti či genderové role, ale také intelektuální zázemí (zejména zkušenost s mediálními texty) a momentální rozpoložení interpreta (Jiráček, Köpplová 2009: 239, 240).

Hall rozlišil *tři základní hypotetické pozice*, které může čtenář vůči textu zaujmout. První je pozice *dominantně hegemónická* – jde o situaci, kdy se čtenář „pohybuje uvnitř dominantního kódu“ (Hall 2010: 114), podlehe dominantanci textu a přistoupí na preferované významy. K této situaci dochází tehdy, pokud se ideologie obsažená v textu shoduje s pohledem čtenáře na svět či pokud se tato ideologie jeví jako přirozená a samozřejmá. (Jiráček, Köpplová 2009: 240)

Druhou pozici označuje Hall jako *vyjednávaný kód*. V tomto případě dekódování obsahuje jakousi směsici adaptivních a opozičních prvků. Většinové publikum rozpozná dominantní definici a uzná její legitimitu „činit svrchovaná označení (abstraktní),

zatímco v omezenější, situační (situované) rovině si vytváří svá vlastní základní pravidla“ (Hall 2010: 11). Jinými slovy, publikum bude obecnou dominantní interpretaci specifických způsobem aplikovat na konkrétní podmínky – bude o ní určitým způsobem vyjednávat.

Poslední možnou pozicí je *opoziční kód*. V tomto případě publikum dekóduje sdělení naprosto opačným způsobem, ačkoli ho zcela pochopí. (Hall 2010: 116) Zavrhne preferované významy a vymezi se proti nim. (Jiráček, Köpplová 2009: 240)

1.2 Fanouškovství

Specifickou část publika mediálních produktů představují v moderní společnosti fanoušci a jejich fandomy. *Fandomem* v tomto případě můžeme chápat skupinu extrémně oddaných sledujících (*followers*) určité hvězdy, představení či textu. (Lewis 1992) Své fanoušky (ale i antifanoušky) si bezpochyby našla i trilogie *Fifty Shades*, o čemž svědčí nejen obrovská čísla prodeje (Flood 2015), ale také vznik nejrůznějších komunit seskupených na základě sdíleného zaujetí (či naopak pohrdání) tímto fenoménem, např. fanouškovská skupina okolo webové stránky *OhFifty.com* (*Oh Fifty* 2012) či facebooková skupina antifanoušků s názvem *50 Shades of Craptastic Grey* (2012). Skupiny fanoušků (a antifanoušků) vytvořily určité interpretační komunity, v rámci kterých rozvíjejí specifické způsoby porozumění a interpretace vybraných knih a filmu. Překládaná práce sice není cílena výhradně na recepci *Fifty Shades* ze strany těchto fanouškovských či antifanouškovských komunit, nicméně usiluje o postižení nejvýraznějších způsobů recepce, mezi které interpretační praktiky fanoušků a antifanoušků *Fifty Shades* nepochybně patří.

1.2.1 Kritický pohled na fanouškovství (veřejný diskurz)

Pojem *fanoušek* (*fan*) je odvozen od slova *fanatický* (*fanatic*), které má kořeny v latinském *fanaticus*. Slovo *fanatický* původně odkazovalo k určité velmi silné formě náboženské víry, nicméně postupně došlo k posunu v jeho významu – dnes jím obecně označujeme přílišný a pomýlený entuziasmus. (Jenkins 2005: 12) Negativní konotace pojící se s tímto adjektivem významným způsobem poznamenaly i samotné pojetí fanouškovství. Fanoušci jsou dosud často stereotypně vnímáni jako emocionálně nestabilní, sociálně nepřizpůsobiví a nebezpečně postrádající smysl pro realitu. (Jenkins

2005: 13) Podobné představy o fanynkách Fifty Shades jakožto emocionálně labilních ženách, které se upínají k postavě Christiana jako ke svému idolu, rezonovaly i v českém mediálním a veřejném diskurzu (např. Hloušková 2015). Často přitom docházelo k mísení kritického pohledu na (ženské) fanouškovství s pohrdáním romancemi a romantickými filmy.

Jenkins se pro vysvětlení diskurzivní konstrukce fanoušků jako fanatických jedinců obrací ke konceptu *vkusu*. Jak poukázal Bourdieu (1999), vkus je obvykle vnímán jako přirozený či univerzální, ačkoli je zakotven v sociální zkušenosti. Vkus je jedním z prvků, jejichž prostřednictvím jsou udržovány a posilovány kulturní a sociální distinkce a třídní identita. Ti, kdo přirozeně vlastní vhodný vkus, si zaslouží privilegovanou pozici v rámci institucionální hierarchie, zatímco vkus ostatních je vnímán jako nevyvinutý a hrubý. Distinkce vkusu ve výsledku ovlivňuje nejen žádoucí a nežádoucí formy kultury, ale také žádoucí a nežádoucí strategie interpretace a způsoby konzumace. Vkus přitom není nikdy stabilní, je ohrožován ostatními formami vkusu – hranice dobrého vkusu tedy musí být permanentně chráněny a dobrý vkus jako takový oddělován od toho nevhodného. Ti, kdo vlastní správný vkus, musí být rovněž odlišeni od ostatních.

Distinkce vkusu tedy s sebou nese neoddělitelnou sociální dimenzi, která se mimo jiné projevuje právě v diskutované stereotypní koncepci fanouškovství. Preference fanoušků jsou vnímány jako abnormální a ohrožující, jelikož narušují dominantní kulturní hierarchii – fanoušci zacházejí s populárními texty, jako kdyby si zasloužily stejnou míru pozornosti a ocenění jako kanonické texty vysoké kultury. Kromě toho se jejich čtenářské a interpretativní praktiky (např. opakované a soustředěné čtení) vymykají představám o běžných způsobech konzumace produktů masové kultury. Všemi těmito aktivitami fanoušci otevřeně narušují pojetí přirozenosti dominantní kulturní hierarchie, což ještě posiluje skutečnost, že nejde o intelektuálně podřízenou skupinu. Naopak, fanoušci jsou často vysoce vzdělaní a výřeční lidé pocházející ze středních a vyšších tříd. (Jenkins 2005: 17 - 19)

Distinkce vkusu v rámci kulturní hierarchie vede k tomu, že fanoušci, jejichž kulturní preference a interpretativní praktiky narušují dominantní estetickou logiku, jsou reprezentováni jako ti druzí a jejich vkus je označen za špatný. Kritika mediálních fanoušků vyúsťuje v marginalizaci fanouškovských aktivit a izolaci potenciálních

fanoušků od ostatních, kteří sdílí podobné zájmy a interpretační praktiky. Stereotypní a kritická reprezentace odrazuje fanoušky od veřejných projevů či v mnoha případech i od soukromé identifikace s komunitou fanoušků a jejími praktikami. (Jenkins 2005: 18, 19) Jenkins (2005: 23) je obecně přesvědčen o tom, že být fanouškem a projevovat se jako fanoušek představuje v rámci debat o masové kultuře určitou obrannou pozici.

Otázce kulturní hierarchie a distinkce my versus oni se v souvislosti s fanouškovstvím věnovala i Joli Jensen (1992) v textu *Fandom as Pathology*. Jensen zde pracuje s podobnými tezemi jako Jenkins. Hovoří o tom, že patologizování fanoušků vede ke konstruování negativně pojímané kategorie oni, která je dávana na do opozice vůči pozitivně chápanému my (akademici, sběratelé, kritici apod.), a to na základě objektu zájmu. Fanoušci v tomto pojetí jednají v rozporu s dominantní estetickou logikou a vybírají si jako objekty své touhy levné a široce dostupné produkty masové kultury, což je považováno za abnormální a nebezpečné. Normální a bezpečné je naopak mít úzký vztah elitním předmětům, které propůjčují jejich uživatelům prestiž, jelikož jsou drahé a tedy hůře dostupné. Tak vzniká distinkce mezi fanoušky a kultivovanými sběrateli, která v sobě obsahuje třídní a statusovou problematiku.

1.2.2 Alternativní pohled na fanouškovství (diskurz fan studies)

V opozici vůči nastíněnému kritickému pohledu na fanouškovství přichází Jenkins jakožto zakladatel moderních *fan studies* s alternativní koncepcí fanoušků – aktivních producentů a manipulátorů významu. Jenkins vychází z práce Michela de Certeauho (1984), konkrétně z jeho konceptu *pytláctví* (*poaching*). De Certeau pojmem pytláctví odkazuje ke specifickému druhu aktivního čtení, kdy si čtenáři vybírají z literatury jen to, co je pro ně užitečné či příjemné a přizpůsobují si významy textu. Podobně jako nomádi se tak čtenáři pohybují napříč texty (napříč prostorem, který jim nepatří, který nestvořili) a čtou je intertextuálně.

V návaznosti na tyto teze chápe Jenkins fanoušky jako „čtenáře, kteří si přizpůsobují populární texty a opakovaně je čtou způsobem, který slouží různým zájmům, jako diváky, kteří transformují zkušenost sledování televize do bohaté a komplexní participativní kultury“ (Jenkins 2005: 23). Jinými slovy, fanoušci při čtení populárních textů používají typ textového pytláctví (*textual poaching*) – konstruují svou kulturní a sociální identitu vypůjčováním a upravováním obrazů masové kultury. Dle

Jenkinse fanoušci ve výsledku přestávají být jednoduše publikem populárních textů a namísto toho se stávají aktivními participanty v konstrukci a cirkulaci textových významů. (Jenkins 2005: 23, 24)

Podobně na fanoušky nahlíží Fiske (1992) v textu *The Cultural Economy of Fandom*. Fiske přisuzuje fanouškům schopnost vymanit se z manipulativní moci médií a aplikovat vlastní *produktivní moc*. Fanoušci mají dle Fiskeho schopnost aktivně vytvářet vlastní významy z nabízených textů – jsou sémioticky produktivní. Tyto významy pak využívají ke konstruování svých sociálních identit a specifickým způsobem je začleňují do každodenních sociálních zkušeností. O získaných významech hovoří s ostatními (formulativní produktivita) a vytvářejí tak určité komunity. Kromě toho se fanoušci podílejí na produkci a cirkulaci vlastních textů v rámci těchto komunit (textová produktivita).

Jenkinsovo specifické pojetí fanouškovství se odráží i ve způsobu, jakým tento fenomén definuje. Dle Jenkinse je člověk fanouškem nikoli na základě pravidelného sledování určitého programu (Jenkins se zaměřuje zejména na televizní fanoušky), ale právě „na základě transformování tohoto sledování do určitého typu kulturní aktivity“ (Jenkins 1988: 88). Tedy sdílením pocitů a myšlenek o daném programu s ostatními a zapojením se do komunity fanoušků, kteří sdílí společné zájmy. Jenkins společně s Tullochem (2005) také přišli s rozlišením mezi *fans* a *followers*, kde klíčový distinktivní prvek představuje sociální identita založená právě na příslušnosti k určité komunitě fanoušků. Tuto identitu *followers* na rozdíl od fanoušků postrádají. Nicméně je třeba poznamenat, že hranice mezi oběma skupinami není zcela jasná a nepropustná.

Jenkins (1992: 277 - 80 in Staiger 2005: 98 - 109) fanouškům obecně přisuzuje určité způsoby chování, které dělí do pěti základních kategorií. Zaprvé, jde o *distinktivní mód recepce*. Fanoušci se při výběru programů, kterým budou věnovat pozornost, chovají účelněji a jejich výběr je užší a specifičtější než u běžných diváků. Věnují pozornost tomu, kdy se objeví další díl jejich oblíbeného pořadu či co se děje v soukromém životě hvězd, které ztvárňují jednotlivé postavy. Mimo to fanoušci sledují dané pořady s velkým zaujetím a často opakovaně. (Jenkins 1992 in Staiger 2005: 98)

Zadruhé, fanoušci si vytvářejí určité *interpretativní komunity*. Tyto komunity jsou tvořeny jakousi sítí přátel a kolegů, kteří vzájemně diskutují² o daném programu a vytvářejí si tak určitý set kritických a interpretačních praktik. Využívají při tom odkazy na jednotlivé epizody, rozhovory s tvůrci programu či obecné sociální a kulturní znalosti. Specifické interpretační praktiky, které fanoušci používají a procvičují v rámci komunit, jsou obecně jakousi směsicí kritického odstupu a emocionální blízkosti. (Jenkins 1992 in Staiger 2005: 99)

Zatřetí, fanouškovství představuje základ pro *spotřebitelský aktivismus*. Tento pojem odkazuje k nejrůznějším aktivitám fanoušků, které ovlivňují existenci či podobu samotných programů. Fanoušci často v médiích sbírají informace o tom, jak se bude jejich oblíbený program dále vyvíjet, či zda vůbec bude pokračovat. Jejich preference a požadavky přitom hrají významnou roli v rozhodování producentů a fanoušci tak mohou na tvůrce programů vyvíjet určitý nátlak (např. kampaně na záchranu některých seriálů). (Jenkins 1992 in Staiger 2005: 101)

Začtvrté, fanoušci konstruují určitý *Art World*. Na základě sledování programů vytváří např. kostýmy, hry, videa, písně (jde o tzv. *filking* – psaní písní) či kresby. Zajímavou kategorií tvoří fanouškové weby či fanouškovské magazíny a zejména tzv. *fan fikce* (*fan fiction* či *fanfic*). Fanoušci jejich prostřednictvím rozšiřují původní texty tím, že vytvářejí nové příběhy vedlejších postav, rozvíjí nedokončené zápletky či proměňují samotný žánr původních textů. Neodmyslitelnou součástí světa fanoušků tvoří i oficiální komerční produkty (např. figurky postav)³. (Jenkins 1992 in Staiger 2005: 102 - 105)

Jenkins (1992 in Staiger 2005: 107 - 109) uzavírá výčet různých typů chování publika poslední kategorií, kterou je vytvoření *alternativní sociální komunity*. Sdílení

² Bielby a Harrington (1994: 85 in Staiger 2005: 107, 108) v této souvislosti rozlišují čtyři základní typy hovoru mezi fanoušky. *Komentáře* (commentary talk), *spekulace* (speculation) o tom, jak se daný program bude dále vyvíjet, *žádost a difúze* (request and diffusion) a tzv. *recognition talk*. Žádost a difúze tvoří jakýsi pár. Méně zkušení fanoušci žádají informace od těch s většími znalostmi o programu, čímž dochází k tvorbě závazků a upevnění statusů. Recognition talk odkazuje k situaci, kdy fanoušci v rámci hovoru použijí známé fráze z pořadu či interní informace, které mají odhalit, zda je konverzační partner rovněž fanouškem daného pořadu.

³ Staiger (2005: 105, 106) v této souvislosti doplňuje další možnou kategorii chování fanoušků, a to proniknutí fanouškovského zaujetí do každodenního života. Sbíráni nejrůznějších předmětů, které se vztahují k oblíbenému programu, tvoří dle Staiger součást každodenně prožívaného fyzického světa fanoušků. Svět seriálu či filmu tak často překračuje vlastní hranice a vstupuje do každodenního života fanoušků.

aktivit a skupinová interakce jsou důkazem toho, že komunita fanoušků vykazuje určité znaky sociální skupiny. V mnoha případech dojde v rámci skupiny i k rozvinutí hierarchie a vytvoření specifických rolí. Skupinová identita fanoušků je mimo jiné posilována i odlišením od ostatních „běžných“ diváků, kteří jsou ze strany fanoušků kritizováni pro nevědomost, pasivitu či plytkost.

Nabízí se otázka vztažení Jenkinsovy kategorie fanoušků na publikum romancí včetně *Fifty Shades*. Jak bylo ukázáno výše, Jenkins ve svých raných studiích pracoval zejména s představou televizního publika, jehož charakteristiky a aktivity se mohou určitým způsobem lišit od vlastností a činností publika literárního a filmového. Literárnímu publiku, konkrétně vášnivým čtenářkám romancí, věnovala pozornost např. Janice Radway (1991). Pokud bychom čtenářky, které zkoumala Radway, označili za fanynky, dostali bychom poněkud odlišný typ fanouškovství, než o kterém pojednává Jenkins. Čtení romancí sice u čtenářek vedlo k dalším aktivitám – některé z nich začaly psát vlastní romance, mnoho z nich vyhledávalo informace o autorkách a setkávalo se s nimi na různých akcích (např. autogramiádách). Absentoval zde však prvek kolektivity – čtenářky o své zálibě jen výjimečně hovořily s ostatními ženami a nevytvářely žádné interpretativní a alternativní sociální komunity. (Radway 1991). Je tedy zjevné, že vášnivé čtenářky romancí v tomto případě neodpovídají plně Jenkinsově charakteristice fanoušků, ačkoli je nepochybné, že se v určitých ohledech liší od příležitostných čtenářek, které nejsou danému žánru natolik oddané.

I v případě *Fifty Shades* je velmi pravděpodobné, že existují fanynky, kteří se zaujetím čtou a sledují příběh svých oblíbených hrdinů, vyhledávají informace o jejich hereckých představitelích či autorce trilogie a obecně sledují veškeré novinky související s trilogií, avšak nejsou zapojeny do žádné komunity (včetně těch internetových), popř. nevytváří žádný fan art. Zdá se tedy vhodnější uvažovat o publiku *Fifty Shades* s použitím kategorií *fans*, *cultists* a *enthusiasts*⁴, které navrhují

⁴ *Fans* chápou autoři jako jedince, kteří intenzivně užívají média a jsou silně přitahováni určitým programem nebo hvězdou, nicméně nejsou zapojeni do širší sociální sítě lidí se stejným zájmem. Pojmem *cultists* pak autoři označují jedince běžně popisované jako fanoušky. *Cultists* jsou stejně jako fanoušci intenzivními uživateli médií, kteří jsou oddaní určitému programu či hvězdě. Nicméně jejich preference jsou přesněji definované a více specializované. Mimo to jsou *cultists* více organizovaní než fanoušci – setkávají se a předávají si specializované materiály. Aktivity *enthusiasts* se točí spíše okolo médií než hvězd. Užívání médií je v jejich případě specializované, často založené na specializované literatuře, kterou produkují *enthusiasts* pro *enthusiasts*. *Enthusiasts* jsou relativně organizovaní, jejich organizace je přesněji a přísněji vymezená než u *cultists*. (Abercrombie, Longhurst 1998: 138, 139)

Abercrombie s Longhurstem (1998: 138, 139) a které se od sebe liší právě mírou sociální organizace, specializace a produkce vlastních textů. Nicméně i tehdy je možné setkat se s obtížemi při zařazení konkrétních členů publika do jedné z těchto kategorií, jelikož někteří jedinci mohou vykazovat charakteristiky více než jedné kategorie či stát zcela mimo tuto klasifikaci.

1.3 Genderové aspekty médií a publika

Jak již bylo řečeno, tato práce čerpá z teoretického a metodologického rámce *kulturálních studií*, do kterých primárně spadá analýza recepce včetně představené teorie kódování/dekódování. Druhým významným zdrojem práce jsou *feministické teorie médií*, které přijaly kulturní přístup jako dominantní. Začlenění kulturního přístupu do feministických mediálních studií se projevilo mimo jiné právě zaměřením zájmu na význam populárních žánrů (jako jsou romance, melodramata či soap opery) a otázku, jak je genderový diskurz vyjednáván v momentech konstruování významů mediálních sdělení – v okamžiku produkce, v textu a v okamžiku recepce. (van Zoonen 1994: 6, 9)

Překládaná práce se věnuje zejména vyjednávání o významu v okamžiku recepce, přičemž bere v úvahu zmíněný prvek genderu, který ovlivňuje čtenářské a divácké chování a interpretativní strategie. Specifické genderové charakteristiky publika *Fifty Shades* se zde navíc prolínají s povahou tohoto fenoménu jakožto zvláštního produktu populární kultury – tzv. *ženského* či *femininního žánru*, tedy žánru, který je určen primárně ženám. Cílem následující kapitoly je tedy nastínit pohled kulturních a feministických mediálních studií na problematiku recepce médií v souvislosti s tématem genderu.

1.3.1 Gender a recepce médií

Poslední dekády přinesly dle van Zoonen (1994: 105) nový zájem o publikum, a to jak v rámci feministických mediálních studií, tak v rámci mediálních a kulturních studií obecně. Hlavní důvod vidí van Zoonen v nedostatečích textového determinismu, který je obsažen v obsahových, sémiotických či psychoanalytických analýzách. Tyto druhy analýzy dle van Zoonen nejsou schopny vysvětlit popularitu a význam populárních žánrů pro jejich publikum. Proč jsou romance, melodramata či soap opery u

žen tak populární? Co pro ženy znamenají? Implikuje jejich popularita automaticky přijetí dominantní ideologie obsažené v textech? Jak jsou tato sdělení konzumována v rámci každodenního života? Tyto a další otázky nemohou být zodpovězeny jen s použitím textových analýz, stejně jako aktuální vývoj v oblasti ženských žánrů a jejich publika. Moderní romance totiž sice představily nové typy hrdinek, které rezonují s feministickým voláním po nezávislosti, avšak tyto hrdinky stále dychtí po naplnění ve formě heterosexuální romance. Podobně soap opery stále lákají velké množství žen, a to navzdory jejich přetrvávajícímu sexistickému a patriarchálnímu obsahu. (van Zoonen 1994: 105, 106)

Noví výzkumníci publika proto přepokládají, že významy populární kultury mohou být lépe pochopeny jen tehdy, pokud se budeme ptát samotného publika na jeho interpretace a zkušenosti. (van Zoonen 1994: 106) Každodenní život se tak stává hlavním zájmem současné kulturní a feministické teorie, která si klade otázky týkající se užití a interpretace genderovaných mediálních textů genderovaným publikem. (van Zoonen 1994: 108) Klíčová je přitom nejen otázka, proč a jak ženy a muži sledují a interpretují určité žánry, ale také zda a jak konstrukce významů prostřednictvím interakce s textem přispívá k vyjednávání, subverzi, či naopak udržení hegemonického genderového diskurzu. (van Zoonen 1994: 117)

1.3.1.1 Genderování žánrů a publika

Genderovanost médií, tedy přiřazení jednotlivých žánrů ženám, či mužům na základě stereotypních představ o genderu, představuje obecně jeden z nejvýraznějších aspektů mediálních žánrů. Ženám bývají přisuzovány žánry zaměřené na emoce a obecně mezilidské vztahy, jelikož ženy jsou stereotypně považovány za emotivní, obětované a empatické. Mezi tzv. *ženské* či *femininní žánry* lze z tohoto pohledu zařadit zejména melodramata, soap opery, telenovely či reality show, jejichž hlavním záměrem je vyvolávání silných emocí. V rámci literárních žánrů do této kategorie nepochybně patří romance. Naproti tomu za typicky mužské žánry bývají označovány akční filmy, sci-fi či dobrodružné filmy a seriály, jelikož oslavují vlastnosti stereotypně připisované mužům – odvalu, fyzickou zdatnost či technické dovednosti. (Baslarová 2011: 33)

V mnohých případech dávají mediální texty najevo, kterému publiku jsou určeny – textově implikují ženskou čtenářku/divačku či mužského čtenáře/diváka (např.

odlišnými způsoby oslovení). Knižní trilogie *Fifty Shades*, stejně jako filmové zpracování jejího prvního dílu byly v médiích zřetelně inzerovány a diskutovány jako typicky ženské a určené pro ženské publikum, a to zejména na základě romantické zápletky a intenzivního emocionálního náboje.

Otázce genderování žánrů se věnovala mimo jiné Annette Kuhn ve stati s příznačným názvem *Women's Genre* (1984). Kuhn zajímaly důvody, které vedou k tomu, že jsou některé žánry považovány za ženské, a proč jsou tyto žánry vyhledávány zejména ženami. Svoji pozornost přitom zaměřila zejména na melodramata a soap opery. Ty dle Kuhn nabízejí ženský úhel pohledu⁵ a narativy orientované na ženy a motivované ženskou touhu. Tato skutečnost umožňuje ženám bezproblémovou identifikaci s postavami a jejich emocemi. Jako klíčovou nicméně Kuhn vidí problematiku genderovaného diváctví, kterou podrobuje zkoumání optikou psychoanalýzy jakožto dlouhodobě dominantní teorie v rámci feministických filmových a televizních studií. Psychoanalýza obecně považuje diváky za genderované subjekty, čemuž odpovídá vlivná teorie Laury Mulvey (1975), která tvrdí, že filmové diváctví předpokládá maskulinní identifikaci diváků bez ohledu na jejich pohlaví.

Mulvey (1975) vychází z tvrzení, že tradiční rozdělení mužských a ženských rolí ve filmu (muž jako aktivní hybatel děje versus žena jako pasivní ikona bez možnosti hýbat dějem) přisoudilo obrazu ženy na plátně specifickou funkci ve vztahu k mužskému pohledu. Žena dle Mulvey představuje *tzv. bytí pro pohled*, je objektem mužského (sexuálního) pohledu (*male gaze*), ke kterému publikum získá přístup prostřednictvím identifikace s mužským hrdinou. Tato identifikace publiku rovněž umožňuje imaginární kontrolu nad obrazem a událostmi na plátně, což mu přináší uspokojení. Mulvey vnímá publikum optikou genderu, přičemž implicitně předpokládá, že jak u mužů, tak u žen dochází k identifikaci s mužským hrdinou, která publiku umožňuje získat pocit moci a kontroly nad obrazem⁶.

⁵ O ženských žánrech se obecně soudí, že představují sféru ženské kultury – témat a hodnot, které jsou ženám blízké a které dle van Zoonen (1994: 121) nejsou v současné společnosti nikterak vysoce ceněny. Van Zoonen zde odkazuje na Brown (1990), která tvrdí, že soap opery (podobně jako hovory žen či ženské balady) spadají do rámce ženské kultury, která existuje vedle kultury dominantní.

⁶ Teorie Mulvey (1975) se stala předmětem řady diskuzí i kritiky, která se mimo jiné soustředila na skutečnost, že (1) Mulvey v podstatě nebrala v úvahu specifickou pozici divaček, (2) naznačovala, že film nutí ženy nevyhnutelně zaujímat pasivní pozici, a (3) pracovala s představou, že setkání diváka s filmem je vždy dané, neměnné a předvídatelné. (Hanáková 2007)

Naproti tomu Tania Modleski (1982), která se na rozdíl od Mulvey neopírá o psychoanalytické teze, je přesvědčena o tom, že např. soap opery přímo oslovují ženské publikum specifickými narativními vzorci, předváděním ženských dovedností či schopností přizpůsobit se rytmu ženské domácí práce. Kuhn (1984) jde však dál za toto tvrzení a ptá se, co přesně znamená, že určité reprezentace cílí na ženské publikum? Tato otázka dle Kuhn nemůže být zodpovězena v rámci psychoanalytického myšlení, protože toto uvažování neposkytuje žádné vysvětlení pro zapojení publika do širších sociálních a kulturních vazeb, zajímá se jen subjektivitu jedince a předpokládá genderované publikum.

V této souvislosti přichází Kuhn (1984) s rozlišením na diváctvo (*spectator*) a sociální publikum (*social audience*). Pojem diváctvo odkazuje k subjektu, který je vytvořen interpelací filmového či televizního textu. Sociální publikum odkazuje ke skupině jednotlivců, kteří sledují určitý obsah ať už v kině, či doma. Členové sociálního publika mohou být kategorizováni na základě věku, pohlaví, etnika a socioekonomického statusu. Sociální publikum se tedy stává diváctvem v momentu recepce filmu či televize, přičemž očekávané potěšení diváctva je nutnou podmínkou existence publik. Diváctvo se zároveň stává sociálním publikem v sociálním aktu konzumování filmových a televizních reprezentací.

Pokud aplikujeme toto rozlišení⁷ na ženské žánry, získáme dle Kuhn (1984) jasnou odpověď na původní otázku, kterou psychoanalytická teorie nebyla schopná zodpovědět. Co tedy co znamená, že ženské žánry cílí na ženské publikum? Koncept ženského sociálního publika předpokládá skupinu jedinců s už ustavenou genderovou identitou ženy. Na jednu stranu tedy ženské žánry oslovují ženské sociální publikum, na druhou stranu jsou ale ženy těmito žánry zároveň formovány. Dle Kuhn melodramata a soap opery oslovují a konstruují ženské publikum dvěma základními způsoby – nabízí publiku pozici znalce a umísťují ho do masochistické pozice. Ta je založena na identifikaci s ženskou postavou prostřednictvím sebezapření či zapojením do (nekonečného) příběhu. Tato kombinace „znalce“ a „masochismu“ ve výsledku vytváří souhru maskulinní a femininní pozice.

⁷ Podobně Charlotte Brunsdon (1981) ve studii věnované britské soap opeře Crossroads rozlišuje mezi pozicí subjektu, kterou navrhuje, překládá text, a sociálním subjektem, který může, ale nemusí tuto pozici přijmout.

Kuhn se v souvislosti s ženskými žánry věnovala tvrzení, že v maskulinně orientované společnosti mohou tyto žánry navzdory časté kritice nabídnout ženský úhel pohledu a posílit možnost naplnění ženské touhy (např. Radway 1991 či Modleski 1982). Je však otázkou, jak dosáhnout tohoto opozičního potenciálu. Kuhn (1984) tvrdí, že jelikož mediální texty nikdy neexistují v izolaci, je nutné brát v úvahu způsoby, jakými jsou populární narativy čteny, podmínky, za jakých jsou produkovány a konzumovány, a cíle, ke kterým slouží. Rovněž je přesvědčena o tom, že feministické práce o melodramatech a soap operách poskytují dostatek prostoru pro vyjádření různých kontradikcí a vyjednávání o významu.

Navzdory rozšířené představě, že publikum ženských žánrů tvoří výhradně ženy, je nepochybné, že určitou (byť zjevně minoritní) část publika představují i muži. Tato skutečnost platí zejména pro některé soap opery vysílané v hlavním vysílacím čase či romantické hollywoodské filmy, nicméně i v oblasti literatury tradičně považované za ženskou je možné setkat se s mužskými čtenáři. Otázkou mužů – diváků soap oper se mimo jiné zabýval Kenneth MacKinnon (2002). Ten upozornil na fakt, že rozlišování žánrů dle přepokládaného publika je do určité míry zastaralé. Filmový a televizní průmysl se z ekonomických důvodů snaží rozšiřovat publika původních mužských a ženských žánrů. Dochází tedy k mísení žánrů, což se projevuje např. pronikáním maskulinních prvků do soap oper. Podle MacKinnona je tedy vhodné se namísto zjednodušeného propojení žánru a genderu soustředit na vztah mezi maskulinitou/feminitou a pozicí subjektu v textu. (MacKinnon 2002 in Baslarová 2011: 55) Tím se dostáváme opět ke Kuhn (1984) a jejímu závěru, že diváctvo i sociální publikum lze považovat za určité diskurzivní konstrukty – diváctvo je konstruováno textem, zatímco sociální publikum kontextem. Ve výsledku je tedy dle Kuhn nutné vnímat reprezentace a kontext (diváctvo a sociální publikum) jako síť vzájemně propojených diskurzů.

Podobně k otázce genderovanosti publika přistupuje van Zoonen (1994: 122 - 123), která upozorňuje na skutečnost, že ve většině recepčních analýz se přepokládá, že gender předurčuje kulturní preference a chování. Jinými slovy, přepokládá se, že ženy upřednostňují romance a soap opery, zatímco muži sportovní a dokumentární programy. Tyto představy implicitně pracují s pojetím genderu jako relativně konstantního a konzistentního rysu lidské identity, nicméně být ženou či mužem v současné společnosti

představuje dle van Zoonen „neustálou práci“. Gender není fixní kategorií jedince, ale součástí „pokračujícího procesu, kterým jsou subjekty utvářeny často paradoxními způsoby“ (van Zoonen 1994: 123). Proto není možné vnímat genderové preference (ženy mají rády romány) jen jako výsledek genderu. Je nutné uvažovat o tom, jak je gender vyjednáván a vyjádřen v mediální komunikaci, včetně recepce médií. Jako příklad tohoto přístupu uvádí van Zoonen esej Ien Ang (1990) o ženském potěšení ze soap oper. Ang (1990) tvrdí, že fiktivní ženské postavy soap oper umožňují ženám vyzkoušet si různé módy feminity bez rizika, které je přítomné v reálném životě, a jsou tak specifickou součástí nikdy nekončícího procesu konstruování odpovídající ženské identity.

1.4 Femininní žánry

Následující kapitola již bude věnována představení žánru romancí (charakteristické prvky, zařazení do rámce brakové literatury a obecně nízké či populární kultury). Zmíněn bude rovněž dnes již klasický výzkum Janice Radway (1991), ale také dva příklady novějších prací věnujících se romancím.

1.4.1 Žánr romancí neboli červená knihovna

1.4.1.1 Potíže s pojmenováním

Navzdory faktu, že má romantická literatura pro ženy dlouhou historii, neexistuje v současnosti žádná jednotná definice, s čímž souvisí mimo jiné množství různých označení, které jsou pro popis tohoto typu literatury používány. Mocná (1996: 9) hovoří o tom, že první zamilované romány se v evropské literatuře objevily v době, kdy „se běžná ženská populace naučila číst a začala se dožadovat ‘své’ četby pro útěchu a osvěžení“. Jinými slovy, v základu romantické literatury pro ženy stály specifické potřeby ženské části populace. (Mocná 1996: 9) Od té doby se vyvinulo mnoho různých forem tohoto žánru, které dle Mocné (1996: 13) byly či jsou v českém prostředí souhrnně označovány jako *zamilované romány*, *romány pro služky* a také (zřejmě nejčastěji) *červená knihovna*⁸. K výčtu těchto pojmenování je možné doplnit také

⁸ Pojem červená knihovna původně označoval konkrétní edici románů pro ženy, které ve 20. a 30. letech minulého století vydávala akciová společnost Rodina. Knihy byly vázány do červeného plátna, ve kterém bylo vytlačeno písmeno R. Červená barva byla zvolena záměrně jakožto barva srdce, a tedy lásky. Postupně se z názvu konkrétní edice stalo obecné označení pro určitý žánr, který v očích veřejnosti

porevoluční označení *harlekýnky*⁹. Mocná (1996: 13) přiznává, že navzdory rozšířenému používání těchto pojmenování je obtížné přesně vymezit, co vlastně označují a kde začínají a končí hranice červené knihovny.

V anglicky psané literatuře se nejčastěji setkáme s pojmem *romance*, který použila i Janice Radway ve svém ústředním díle *Reading the Romance* (1991), popř. s pojmem *romantic fiction*. V této práci budu obecně pracovat s termíny červená knihovna a *romance* jakožto se synonymy, které souhrnně odkazují k romantické literatuře pro ženy.

1.4.1.2 Základní charakteristiky žánru romanci

Červenou knihovnu je v neobecnější rovině možné charakterizovat jako žánr¹⁰ populární literatury, jehož hlavním tématem je líčení peripetií milostného vztahu. (Mocná, Peterka 2004: 86) Stejně jako pro ostatní žánry populární literatury je i pro červenou knihovnu charakteristická jistá schematičnost, která vychází z omezeného repertoáru strukturních prvků, které se v ní stále opakují a různými způsoby kombinují a obměňují. (Sirovátka 1990) Ona schematičnost (byť se na první pohled zdá, že musí nutně snižovat čtenářský požitek) však plní nezanedbatelnou funkci – usnadňuje čtenářkám orientaci v příběhu a představuje pro ně jakési záchytné body umožňující bezproblémové čtení. Tato vlastnost červené knihovny jakožto literatury zaměřené na relaxaci je pak vnímána nikoli jako nedostatek, nýbrž přednost. (Mocná 1996: 27). Schémata však nejen pomáhají vytvářet pro čtenářky známé a bezpečné prostředí, současně jim také umožňují soustředit se na proměnlivé prvky příběhů – peripetie vztahu ústřední milostné dvojice, které je třeba překonat a vyřešit, aby mohlo být dosaženo kýženého šťastného konce. Dle Mocné (1996: 96) zdařilá červená knihovna

reprezentovala právě tato edice. Z velkého Č tak vzniklo malé č a společně s touto proměnou došlo i ke zrození dodnes používaného pojmenování. Je tedy zjevné, že červená knihovna je pojem specifický český, odvozený z domácí vydavatelské praxe. (Mocná 1996: 13, 14)

⁹ Označení *harlekýnky*, které je odvozeno z názvu kanadského vydavatelství Harlequin, se poprvé objevilo v porevolučním období. Došlo zde k totožnému procesu jako v případě Červené knihovny – produkce konkrétního vydavatelství se postupně stala zástupcem určitého typu četby a název edice (v tomto případě vydavatelství) pak pojmenováním pro celý žánr. Označením *harlekýnky* tak čtenářky a čtenáři míní všechnu milostnou četbu, jejímž ústředním motivem je líčení osudu zamilované dvojice. (Mocná 1996: 18)

¹⁰ V kontextu mediálních studií lze žánr jednoduše definovat jako „ustálený, opakující se typ či kategorii mediálních produktů vyznačujících se společnými rysy (tematickými, kompozičními či formálními)“ (Burton, Jiráček 2001: 160). Stručně řečeno, jde o ustálený textový vzorec s očekávaným uspořádáním. (Burton, Jiráček 2001: 160)

zakládá svůj úspěch právě na neobvyklosti a propracovanosti těchto překážek, jinými slovy na umění fabulace. Toto umění zde vytváří zajímavý protipól známého a bezpečného, schémat usnadňujících čtení. Podívejme se nyní blíže na některá z těchto schémat.

1.4.1.2.1 Hlavní postavy

Ústřední postavou prakticky každé romance je *ženská hrdinka*, okolo které je vystaven hlavní příběh. Hrdinky bývají obvykle mladé, s dlouhými vlasy a jemným „ženským“ vzhledem. Zpravidla nejde o prvoplánové krásky, nicméně vynikají jakýmsi zvláštním vnitřním kouzlem, které zaujme hrdinovu pozornost. S jejich něžným zevnějškem se pojí odpovídající povahové rysy – křehkost, něžnost, jemnost, citlivost, stydlivost atd. Hrdinky bývají také popisovány jako nevinné a naivní, přičemž tyto vlastnosti místy hraničí až s dětinskostí. (Štelová 2014: 6,7) Modleski (1982: 50) chápe nevinnost a naivitu jako klíčové vlastnosti hrdinky, jelikož jen díky nim může být zbavena podezření z vědomé snahy získat hrdinu. Modleski zde odkazuje na určitý paradox, před který jsou postaveni autoři červené knihovny – jak osamělá a chudá hrdinka získá bohatství a lásku, aniž by o to usilovala či o tom jen přemýšlela. Aby hrdinka působila nevinným dojmem, musí dle Modleski do jisté míry klamat sama sebe. Jen tak nemůže být podezírána z úmyslného klamání druhých. Naivní a nevinná hrdinka si tak např. není vědoma toho, jakým dojmem působí na muže, a je přesvědčena o tom, že je pro muže neatraktivní.

Hrdinky bývají často kladeny do protikladu k jiným ženským postavám – sokyním, čímž dochází k zvýznamnění jejich kladného charakteru. (Štelová 2014: 25, 26) Tyto negativní protipóly hrdinek „projevují jak skrytě, tak nepokrytě ty nejhorší vlastnosti ženské povahy, intrikují proti hrdinkám, ochotné nezastavit se před ničím, co by mohlo ohrozit jejich prospěch“ (Štelová 2014: 31). Bezcharakterní sokyně tedy mají v příběhu klíčovou funkci, jelikož jen jejich prostřednictvím, přesněji řečeno v kontrastu s nimi, plně vynikne postava hrdinky a její kladný charakter.

Nezbytným kladným protějškem hrdinky je samozřejmě *mužský hrdina*. Hrdinové bývají popisováni jako urostlí, štíhlí a přitažliví. Zpravidla bývají starší a zkušenější (čímž vyvažují nevinnost a naivitu hrdinky), velmi dobře zajištěni, s vysokým společenským postavením. Jejich hlavním úkolem je překonat své slabosti

(mezi něž patří mimo jiné i silná žárlivost) a stát se mužem, který bude hrdince oporou a zaslouží si ji. Podobně jako hrdinka tedy prochází určitou proměnou, která je podmínkou k dosažení šťastného konce. Ideálem, ke kterému hrdina spěje, je muž zásadový, spravedlivý, ctnostný, pečující o své bližní, obětavý a nezištný – muž, který poskytuje potřebou péči a oporu hrdince, popř. společným dětem. Klíčová je rovněž schopnost hrdiny rozpoznat kvality hrdinky, její nevinnost, nesobeckost a skromnost, stejně jako schopnost přimět hrdinku k uvědomění si její výjimečnosti a atraktivity. (Štelová 2014: 39, 40)

Modleski (1982: 40 - 42) poznamenává, že ve srovnání s hrdiny starších romancí jsou aktuální hrdinové hrubější a cyničtější, což však bývá vysvětlováno jako neobratné vyjádření hrdinových sympatií, které chová k hrdince, a jako výraz jeho emociální nevyspělosti a podřadnosti vůči hrdince. Podobně jako hrdinky mají i hrdinové své soky, jakési protipóly. Obecně ale příběhy vedlejších postav nesmějí narušovat hlavní dějovou linii, v nejlepším případě ji pouze podporují. (Štelová 2014: 49)

Anastazie, hlavní hrdinka trilogie *Fifty Shades*, v mnoha ohledech splňuje typické vlastnosti ženských postav romancí, avšak nikoli plně. Jedná se o mladou, nezkušenou a stydlivou dívku, která je přesvědčena o tom, že je pro muže neatraktivní, ačkoli má pro mnohé určité vnitřní kouzlo. Hlavního hrdinu Christiana, typicky staršího, zkušenějšího a atraktivního milionáře, přitahuje právě její křehkost, naivita a nevinnost. On je také tím, kdo aktivně usiluje o vztah s Anastazií, která v tomto ohledu zůstává spíše pasivní a po značnou dobu popírá touhu, kterou u ní Christian vyvolal. Podobně pasivní, či přesněji submisivní, je Anastazie i v jejich pozdějším BDSM vztahu. Postupně však Anastazie v určitém ohledu opouští tuto pasivní pozici. Pozitivně hodnocené vlastnosti Anastazie jsou v příběhu příznačně zvýrazněny zápornou postavou Christianovy bývalé milenky, která je popisována jako zlá a závistivá. Christian je podobně srovnáván s vedlejšími mužskými postavami – soky, se kterými bojuje o přízeň Anastazie, popř. ji před nimi chrání.

V průběhu příběhu prochází postava Anastazie spíše nelineárním vývojem – její obětavost a snaha o uspokojení Christianových potřeb se střetává s nelibostí, které v ní budí některé BDSM praktiky, které Christian vyžaduje, a jeho majetnické chování. Anastazie touží po romantičtějším vztahu, přesto si však některé aspekty jejich netradičního sexuálního vztahu užívá, jelikož v ní probudily dosud nepoznanou touhu a

sebevědomí. Anastaziinu proměnu lze ve výsledku vnímat nikoli jako potlačení sebe sama, ale spíše jako proměnu v sebevědomou ženu, která v očích mnoha čtenářek dokázala změnit a zjemnit Christianou temnou povahu a dosáhnout vítězství v podobě lásky dobrého muže.

Christianův vývoj je v určitém ohledu temnější a problematičtější – je nucen vyrovnávat se svými negativními vlastnostmi (např. přehnanou žárlivostí a majetnickým chováním), svou minulostí a postavami z ní. Jeho proměna v pečujícího muže, který je Anastazii oporou, představuje i zde nezbytnou podmínku šťastného konce a lze ji interpretovat jako vítězství romantické lásky. Toto vítězství je v trilogii podmíněno proměnou obou hrdinů a kompromisy, které oba udělali v průběhu příběhu a jejich vztahu.

1.4.1.2.2 Dějová schémata

Jedněmi z nejzjevnějších schémat červené knihovny jsou dějová schémata. Přitom, jak již bylo řečeno, obecně platí, že čtenářky ocení zejména množství, rozmanitost a neobvyklost překážek, které ústřední zamilovaná dvojice musí v průběhu příběhu překonat. (Štelová 2014: 40, 41) Základní schéma děje je tak jasné – hrdinka co nejdříve potká hrdinu, zamiluje se do něho, stejně jako o do ní, v cestě jim ale stojí nejrůznější překážky, které stupňují napětí a oddalují očekávaný happy end. (Mocná, Peterka 2004: 86) Příčinou těchto překážek může být např. odlišný sociální původ, nevyjasněná minulost, momentální citové selhání, vazby k dalším partnerům, intriky ostatních postav či osudové náhody, to vše často v nejrůznějších kombinacích a variacích. (Mocná, Peterka 2004: 86) V případě *Fifty Shades* můžeme jmenovat zejména nevyjasněnou a temnou minulost Christiana, jeho bývalou závistivou milenkou, intriky bývalého Anastaziina nadřízeného Jacka či Christianovy časté emocionální výbuchy a Anastaziinu nevyrovnanost.

Mocná (1996: 96 - 98) uvádí tři základní fabulační modely, na kterých je založena červená knihovna – *sociální fabule*, *fabule nelásky* a *fabule vzestupu*. *Sociální fabule* je použita v příbězích milenců pocházejících z odlišného společenského prostředí, avšak nefunguje zde jako zdroj dějového napětí, tedy překážek milostného štěstí partnerů. Tak je tomu i v případě *Fifty Shades*, kde dojde k osudovému setkání milionáře Christiana s obyčejnou studentkou Anastazií, přičemž jejich odlišný sociální

původ zde není vnímán jako zásadní překážka jejich vztahu. *Fabuli nelásky* lze označit za nejrozšířenější fabulační model. Jedná se o příběh, který popisuje, jak se vzájemné antipatie hrdinů promění v hluboký a trvalý cit. Určité odrazy fabule nelásky je možné nalézt i ve *Fifty Shades*. V průběhu příběhu ústřední dvojice často bojuje s tím, že se jejich povahy a představy o vztahu v mnoha ohledech liší, což vede k nutnosti dělat značné kompromisy a překonat určité dílčí antipatie. Jen díky vzájemné proměně pak mohou dosáhnout společného štěstí. Poslední fabulační model, *fabule vzestupu*, představuje příběh o tom, „jak se nenápadná 'šedá myška' vypracuje v samostatnou, v povolání úspěšnou mladou ženu, a získá tím obdiv a lásku mužů“ (Mocná 1996: 97). Určité aspekty této fabule jsou obsaženy i v příběhu Anastazie – obyčejné, plaché studentky, která se promění v sebevědomou, atraktivní ženu. Její proměny však není dosaženo prostřednictvím profesního vzestupu, nýbrž osobnostním vývojem v rámci vztahu s Christianem.

Všechny tři fabule jsou jednotlivými autory kombinovány, obměňovány a rozvíjeny nejrůznějšími způsoby. Dle Mocné (1996: 97) stojí úspěch konkrétních romancí a jejich autorů právě na schopnosti prokombinovat tyto fabulační modely a vytvořit z jejich kombinace co nejnápaditější příběh. Jak bylo ukázáno výše, E. L. James se v trilogii podařilo zkombinovat specifické podoby všech tří fabulačních modelů.

Schematičnost příběhů červené knihovny se projevuje nejen v základní kostře příběhů, ale také v jejich jednotlivých prvcích, z nichž nejvýraznějším je *happy end*. Mocná (1996: 93) hovoří o happy endu jako o jednom z nejformalizovanějších úseků romancí, který nabývá podoby „jakési obřadné klauzule“. Jde o nezbytnou součást žánru romancí, která je natolik konstitutivní, že se projevuje rovněž v očekávání a touze čtenářek. Čtenářky od počátku ví, jak příběh dopadne, což však nesnižuje jejich potěšení z četby a napětí, které při četbě požívají. Happy end také do značné míry také podmiňuje vývoj postavy hrdinky. (Modleski 1982: 47) Pravidla červené knihovny prakticky nepřipouští špatný či neutrální konec, v takovém případě by příběh přestal být červenou knihovnou. Manévrovací prostor autorů červené knihovny je tedy poměrně skromný (Mocná 1996: 85), lze do jisté míry obměňovat jen konkrétní podoby happy endu, základní kritéria ale musí být splněna (Štelová 2014: 48).

Happy end v podobě svatby, narození společných dětí a nalezení vzájemné harmonie ve vztahu nechybí ani ve Fifty Shades. Jak již bylo řečeno, happy end je v trilogii podmíněn proměnou obou hrdinů a lze ho interpretovat jako o vítězství ideologie pravé lásky, která překonala Christianovu temnou stránku, z Anny učinila sebevědomou ženu a dokázala oba hrdiny sblížit natolik, aby nebyl pochyb o jejich šťastné budoucnosti. Jak tvrdí např. Downing (2013), navzdory kontroverzním BDSM prvkům je kniha nepochybně klasickou romancí, ve které ženská hrdinka zkrotí divokého, nebezpečného hrdinu a dosáhne toho nejcennějšího v ženském životě – lásky milovaného a dobrého muže.

Sirovátka (1990: 52) hovoří o tom, že červená knihovna (spolu s dalšími žánry populární literatury) bývá často označována jako pohádka pro dospělé. S tímto označením je ostatně možné se setkat i ve veřejném a mediálním diskurzu o Fifty Shades. Bezpodmínečnost šťastného konce je jednou z charakteristik romancí, které tento žánr s pohádkou spojují. Dalšími mohou být např. zmiňované překážky, které stojí v cestě zamilované dvojici, či proměny, kterými musí jak hrdinka, tak hrdina projít, aby došli k zaslouženému šťastnému konci. Štelová v této souvislosti odkazuje na Caweltiho (1976: 15, 16 in Štelová 2014: 51), který tvrdí, že romance naplňují naši potřebu snu, úniku a náhradní seberealizace dvojitým způsobem. Poskytují nám vzrušení a únik z našich bezpečných a rutinních životů, ale zároveň také únik z nejistot, kterým čelíme a kterými mohou být mimo jiné např. neúspěch v lásce či neschopnost plnit si své sny.

1.4.1.3 Žánr romancí jako brak a kýč

1.4.1.3.1 Perspektiva literární a estetické kritiky

Žánr romancí bývá často jak ve veřejném, tak odborném (nejčastěji literárním) diskurzu označován za *triviální* či *brakovou literaturu*. Toto označení běžně konotuje nízké literární kvality textů, jejich kýčovitost a pokleslost, odkazuje k umělecky bezcenným, nehodnotným textům. Dle Janáčka (2004: 10) je pojem literární brak „zpravidla označením pro část či celek populární literatury a výrazem intolerance vůči nim“. Je tedy jednou z procedur vylučování. (Janáček 2004: 10) Každá epocha totiž vytyčuje jistou hranici mezi literaturou a tím, co už jako literatura být vnímáno nemá. Populární literaturu (jejíž nejspodnější vrstvy představuje braková literatura) lze tedy chápat jako ne-literaturu moderní literární kultury, přičemž mezi oběma sférami –

literaturou uměleckou/elitní a konvenční/populární literaturou – probíhá neustálá interakce. (Janáček 2004: 31, 32)

Janáček (2004: 48) vyvrací tvrzení, že literatura umělecká/elitní míří k jednomu (užšímu) publiku a literatura konvenční/populární k publiku jinému (širšímu), takže se nesetkávají. Naopak, obě publika, obě literatury a obě čtenářské zkušenosti se dle něj prolínají. Zejména publikum elitní literatury se účastní i komunikace v rámci populární literatury, o čemž svědčí např. obliba detektivních románů či vědecko-fantastické, popř. mytologicko-fantastické literatury v intelektuálních kruzích. V této souvislosti je možné poukázat na skutečnost, že trilogie *Fifty Shades*, zařazovaná do rámce populární literatury, přilákala široký okruh čtenářů a čtenářek ze všech společenských vrstev a získala si oblibu napříč společnostmi.

Podobně Krejčí (2008) upozorňuje na skutečnost, že zmiňované hranice mezi jednotlivými vrstvami současné literatury nelze jasně vymezit, jelikož dochází k jejich prolínání a rozvolňování. Stejně tak je sice nepochybné, že každá kniha má i dnes určitý pravděpodobný okruh čtenářů (je např. možné říci, že bude čtena hlavně inteligencí), nicméně přesné určení čtenářstva provést nelze. Kultivovaný čtenář podle Krejčího (2008: 94) obvykle pohrdá brakovou literaturou, často ale čte díla z literární periferie, ačkoli se za to stydí a přiznává se k tomu jen s výhradami a omluvami. Toto může být případ některých čtenářů a čtenářek *Fifty Shades*, kteří se, ovlivněni zejména veřejnou a mediální kritikou trilogie, k její četbě často vůbec nepřiznají či jen velmi ostýchavě. V mnoha případech se rovněž snaží svou četbu různými způsoby ospravedlnovat či zlehčovat její význam.

Vedle pojmu brak bývá v souvislosti s romancemi často používán pojem *kýč*. Stejně jako brak je i pojem *kýč* běžně používaný v každodenní komunikační praxi a má shodně negativní konotace. V běžné komunikaci jím poukazujeme na věci, které jsou v kontrastu s kvalitním uměním. (Kulka 2000: 13) „Lidé často říkají, že *kýč* je skicovitý, schematický, levný, že je to umělecký odpad.“ (Kulka 2000: 33) Pojem *kýč* se původně vztahoval výlučně k malířství, postupně se ale jeho užití rozšířilo i do dalších oblastí umění, včetně literatury. Bez ohledu na to, zda je brak totéž, co *kýč*, patří do stejné kategorie právě v tom ohledu, že oba pojmy odkazují ke kategorii věcí, které jsou považovány za bezcenné, ačkoli mají masový úspěch. (Kulka 2000: 113)

Kulka, který chápe kýč jako estetickou kategorii, se pro rozbor základních charakteristických rysů literárního kýče příznačně obrací právě k červené knihovně, levným romancím a „supermarketovým románům“, které popisuje jako druh literatury vyznačující se „komerčním úspěchem navzdory své literární plytkosti či možná právě kvůli ní“. (Kulka 2000: 125) Jak již bylo řečeno, tyto moderní verze literárního kýče se dnes často stávají bestsellery a jsou čteny i vzdělaným publikem. Vystává tak otázka, zda by nebylo vhodnější mluvit o odpočinkové literatuře spíše než o braku a kýči.

1.4.1.4 Žánr romancí jako součást nízké/populární kultury

1.4.1.4.1 Kritika estetického přístupu

Šafr (2008: 37), odkazujíc na Bourdieho (1999), označuje výše nastíněný přístup k dělení umění, zaměřující se na vlastnosti kulturních artefaktů, jako *estetický*, přičemž ho klade do protikladu k přístupu *induktivnímu*. Ten se zaměřuje především na jednání konzumentů a hierarchie umění dle něj odpovídá sociální hierarchii konzumujících. Induktivní přístup induktivní tedy v podstatě odpovídá sociologické perspektivě, která vznikla v reakci na kritiku estetického přístupu. Základní problematické prvky estetického hierarchismu (tedy dělení umění na vysoké a nízké/populární) lze dle Zahrádky (2010: 220, 221) shrnout následovně. Estetický hierarchismus je v rozporu se zkušeností recipientů populárního umění (včetně publika *Fifty Shades*), ti v mnohých dílech populárního umění nacházejí zdroj pozitivní estetické zkušenosti. Příčinou neoprávněné kritiky nízké estetické hodnoty populárního umění je pak často neinformovanost o četných formách a žánrech (v případě *Fifty Shades* např. o tom, v čem spočívá skutečné umění autorů romancí). Estetický hierarchismus také podceňuje schopnost publika populárního umění distancovat se od jeho obsahu (např. mnohé fanynky *Fifty Shades* jsou vůči některým aspektům trilogie kritické) a rovněž podléhá zkreslující představě, že populární umění tvoří jen průměrná díla, zatímco umění vysoké díla kanonická.

1.4.1.4.2 Sociologická perspektiva

Sociologická perspektiva naopak vychází z přesvědčení, že neexistují žádné estetické vlastnosti, na jejichž základě by bylo možné zdůvodnit rozdíl mezi oběma typy umění. Sociologická perspektiva chápe rozdíl mezi vysokou a populární kulturou jako

sociální konstrukci – ta nemá základ v samotných dílech, ale ve způsobu, jak je s nimi zacházeno. Bourdieu (1993; 1999) je např. přesvědčen o tom, že kulturní hierarchie slouží k udržení a ospravedlnění hierarchie sociální. Jinými slovy, že odlišná kulturní potřeba je nejen výrazem sociálních odlišností, ale také prostředkem k jejich reprodukci. V takovém případě populární a vysoké umění z estetického hlediska neexistuje. Existují jen objekty, které slouží k posílení sociálních rozdílů. Příjemci „esteticky hodnotnějšího“ vysokého umění jsou pak pokládáni za nadřazené těm, kteří se věnují četbě „esteticky pokleslého umění“. Vysoké umění propůjčuje na základě připsané estetické hodnoty svému publiku (převážně vyšším společenským třídám) kultivovanost a dobrý vkus. Ten je přitom vydáván za vrozenou schopnost, opravňující k výsadnímu společenskému postavení. (Zahrádka 2010: 225)

Zmíněná otázka propojení kulturní a sociální hierarchie se do značné míry prolíná rovněž s problematikou genderu. Dominantní třídy, které stanovují hranice „dobrého“ vkusu a které se pohybují v rámci vysoké kultury, jsou v patriarchální společnosti obecně spojovány maskulinitou a muži jako takovými. Produkty mužské práce a spotřeby jsou tedy často stereotypně hodnoceny jako hodnotnější než ty ženské. Jak upozornila Morris (2000), tato skutečnost se odráží i v oblasti ženských žánrů, včetně literatury pro ženy. Ta bývá mnohdy kritizována, devalvována a vylučována do spodních oblastí kultury a literatury, které jsou považovány za nehodné zájmu. Je tedy zjevné, že oblast literárních děl nám v mnohých ohledech může podstatným způsobem přiblížit fungování patriarchální společnosti v neprospěch žen. (Morris 2000: 17) Obecně lze v případě *Fifty Shades* (zejména v mediálním a veřejném diskurzu o trilogii) velmi dobře pozorovat propojení kritiky žánru romancí, který je zařazován do rámce populární či nízké literatury a kultury, právě se sociální otázkou genderu – kritickým postojem vůči ženským žánrům, které jsou často považovány nehodné mužského či obecného zájmu.

S kulturní a sociální hierarchií rovněž úzce souvisí otázka životního stylu. Některé prvky životního stylu jsou považovány za typicky ženské a vyhrazeny téměř výlučně ženám – v našem případě sem můžeme zařadit právě četbu a sledování ženských žánrů. Jejich obliba u mužů může v rámci patriarchální kultury v mnoha případech vést ke zpochybnění maskulinity a ve výsledku i příslušnosti k určité třídě. (Baslarová 2011: 60) „Muži odmítají vyjádřit zájmy a dispozice například v případě

vkusu, kde by mohli být označeni za „zženštilé“. (Bourdieu 1999: 383) Tato skutečnost je dobře patrná i v případě trilogie *Fifty Shades* a jejího mužského publika. Dle Bourdieuho (1999) se prvky životního stylu považované za ženské častěji vyskytují ve vyšší třídě, a proto platí, že tolerance vůči „zženštilosti“ je u vyšších tříd větší. Tím lze mimo jiné vysvětlit např. skutečnost, že se nové formy maskulinity, které se odklánějí od tradiční hegemonní maskulinity, objevují ve větší míře právě ve vyšších společenských třídách, které jsou vůči těmto změnám otevřenější. Jak shrnuje Baslarová (2011: 61), přiklání se k projevům femininně vnímaného stylu a vkusu tedy ohrožuje uznání maskulinní a mocenské pozice, nicméně toto ohrožení je silněji vnímané u nižších tříd.

Podle některých autorů (např. Peterson 1992) už však rozlišení mezi vysokou a populární kulturou (stejně jako hierarchie vkusu) neodpovídá současné sociální hierarchii. Jinak řečeno, vykonávaný druh kulturní aktivity už není bezvýhradným ukazatelem společenského postavení. Peterson (1992) pracuje s modelem tzv. obrácené pyramidy, kde základna představuje široký kulturní zájem vyšších tříd, zatímco špička omezený a zúžený kulturní zájem nižších tříd. Zatímco dříve se příslušníci vyšších společenských tříd věnovali výhradně spotřebě vysoké kultury, v současnosti se na rozdíl od nižších společenských tříd věnují většímu počtu kulturních aktivit, které spadají jak do oblasti vysoké, tak populární kultury. Šafr (2008) v této souvislosti hovoří o kulturním všezroutství vyšších tříd.

Přístup zaměřený na kvantitativní vztah mezi kulturní spotřebou a sociální příslušností má ovšem určité nedostatky, na což poukázal např. Holt (1998). Zmiňovaný přístup mimo jiné opomíjí způsoby, jakým jsou kulturní objekty užívány a interpretovány svými spotřebiteli. Dle Holta (1998) se ve vyspělých kapitalistických zemích, kde došlo ke zhroucení kulturní hierarchie, stává ukazatelem sociální příslušnosti právě určitý způsob recepce daného objektu. Jeden kulturní objekt může být interpretován odlišnými způsoby v závislosti na množství získaného kulturního kapitálu. V souladu s Bourdieho teorií dochází Holt k závěru, že sociální aktéři disponující značným kulturním kapitálem užívají způsoby recepce, které jsou nesrozumitelné a nepřístupné pro aktéry s malým objemem kulturního kapitálu.

1.4.1.5 Žánr romancí jako součást patriarchální kultury

1.4.1.5.1 Genderová a feministická perspektiva

Na počátku feministického zájmu o romance v 60. a 70. letech stály obavy z toho, že romantické novely ospravedlňují podřízení žen mužům a vyvolávají u žen souhlas s tímto podřízením. Romance byly vnímány jako druh falešného vědomí, kulturního nástroje mužské moci, který měl ženy rozptýlit a odvést od závažnějších témat a rozpoznání jejich reálné situace. Feministické antipatie vůči romancím se postupně rozšířily i na čtenářky, které byly kritizovány za to, že se oddávají pasivním, triviálním a eskapistickým fantaziím. Posun nastal s příchodem prací, jako byla kniha Tanii Modleski s názvem *Loving With Vegeance* (1982) či právě práce *Reading the Romance* od Janice Radway (1991). Tyto knihy lze vnímat jako část širší snahy brát populární kulturu vážně, čelit kritice ženských žánrů a zachránit tyto žánry jako hodné pozornosti. (Gill, Herdieckerhoff 2006: 491)

1.4.1.5.1.1 *Reading the Romance*

Jak bylo ukázáno výše, romance jsou obecně zařazovány do rámce populární kultury a jakožto femininní žánr bývají označovány za brakovou literaturu bez hlubšího významu. Radway však v průběhu svého etnografického výzkumu upustila od klasických kategorií estetické a literární kvality a naopak zaměřila svou pozornost na samotný *akt čtení romancí* (Radway 1991: 86), který zasadila do širšího kontextu fungování patriarchálně založené americké společnosti 80. let.

Radway (1991: 89) označuje romance za *kompenzační fikci*, jelikož jejich čtení naplňuje základní psychologické potřeby žen, které ale v současné společnosti zůstávají často nenaplněny. Odkazuje přitom na Chodorow (1978), která tvrdí, že současné rodinné uspořádání neobsahuje žádnou roli, jehož úkolem by byla emociální podpora a reprodukce ženy. (Chodorow 1978 in Radway 1991: 93, 94). Čtení romancí naplňuje onu kompenzační funkci dvěma základními způsoby. *Za prvé* při čtení romantických příběhů se čtenářky zpravidla identifikují s hlavní hrdinkou a projektují do příběhu své představy a touhy. Společně s hrdinkou se jim dostává potěšení ve formě pozornosti ze strany ideálního muže a u čtenářek tak dochází k posílení pocitu sebe sama jakožto opečovávané a žádané ženy. Romance tedy ženám přinášejí emocionální naplnění. *Za*

druhé romance umožňují ženám pomyslně překročit hranice domácnosti, poznávat nová prostředí a realizovat svá přání a touhy. To ženám dodává pocit, že se vzdělávají a nejsou tak zbaveny možnosti dosáhnout úspěchu, ačkoli přijaly pasivní roli ženy v domácnosti. (Radway 1991: 112 - 114)

S emocionálním naplněním i zmíněným opuštěním hranic domácnosti souvisí skutečnost, že romance představují pro ženy jakýsi *únik*. Únik do fantazie, do pohádky a dočasné osvobození od vysilující role matky a manželky a s ní spojených povinností. Ženy tak vzdorují své situaci dané uspořádáním rodiny a unikají do příběhu, kde se naplní jejich tužby po tom, aby naopak pečoval někdo o ně samé. Čtení romancí pro ženy představuje také jednu z mála možností věnovat se individuálnímu potěšení a vyhradit si čas jen pro sebe. (Radway 1991: 91) Zmiňovaná úniková a relaxační funkce čtení přitom souvisí se skutečností, že ženy na romancích vědomě oceňují právě jejich nenáročnost – ta jim umožňuje snadné, bezproblémové čtení, které mohou kdykoli přerušit a opětovně se k němu vrátit. (Radway 1991: 88)

Aby ženy mohly úspěšně čelit obvinění ze strany manželů či médií, že jejich čtenářská aktivita je bezcenná a nevhodná (jinými slovy, že romance představují brakovou literaturu či dokonce lehkou pornografii, která odvádí pozornost žen), naučily se čtení romancí ospravedlnit prostřednictvím odkazování na hodnoty, které jsou ve společnosti všeobecně ceněny. (Radway 1991: 116) Ženy tedy romancím přisuzují určitou vzdělávací hodnotu – tvrdí, že jim čtení romancí pomáhá se vzdělávat, že se jeho prostřednictvím dozvídají nové informace o jiných kulturách či historických epochách. Tím ujišťují své manželky, ale i samy sebe o tom, že čtení romancí není jen bezcílnou zábavou, ale že má určitou hodnotu, která odpovídá kulturním normám. (Radway 1991: 106)

Čtenářky ve výzkumu Radway si však byly plně vědomy, že svět romancí jen stěží odpovídá skutečnému světu – světu jejich životů. Důležitou podobnost nicméně nalézaly ve srovnání pocitů a reakcí hrdinky s jejich vlastními emocemi a jednáním. Stručně řečeno, v hrdince rozpoznávaly něco ze sebe a považovaly ji za realističtější ztvárněnou než ostatní postavy. (Radway 1991: 97, 98) Možnost emocionálního ztotožnění s hrdinkou dle Radway (1991: 98) zajišťuje, že čtenářská zkušenost je pro čtenářky dostatečně citově významnou, zatímco absence podobnosti mezi světem romancí a reálným světem představuje klíčovou podmínku úniku. Radway (1991: 98 -

100) v této souvislosti odhalila touhu čtenářek po idealizovaném pojetí příběhu, který je zakončen happy endem. Ženy shodně uváděly, že nešťastný konec je v romanci tím nejhorším, co se může stát. Podle některých pak takový příběh ani nespadá do žánru romancí. Čtenářky se tak záměrně snaží vyhýbat příběhům, které nesplňují klíčové požadavky optimismu a únikovosti – cení si romancí tím více, čím méně připomínají skutečný svět.

Dle Radway můžeme akt čtení romantických fikcí chápat nejen jako kompenzační, ale také jako *bojovný* – jako určité prohlášení nezávislosti či formu *protestu*, a to v několika ohledech. Ženy prostřednictvím četby romantických fikcí, byť nevysloveně, vyjadřují kritiku emociální nedostatečnosti patriarchálních vztahů a touhu po změně. Ženy také tímto způsobem vzdorují své sociální pozici a genderové roli založené na obětavosti a péči o druhé. (Radway 1991: 211) Četba fantazijních příběhů o lásce má ale i druhou stránku – dle Radway (1991: 212) může potlačit či nahradit potřebu skutečného uspokojení v reálném světě a manželství. Čtení romancí sice může ženám pomoci dojít k nevyslovenému poznání, že současné společenské a rodinné uspořádání nepodporuje emociální uspokojení žen, nicméně nedělá nic pro změnu této situace.

Dle Radway (1991: 212 - 217) je tedy důležité si uvědomit, že z feministického hlediska je klasická romantická fikce příběhem, který ve skutečnosti upevňuje *status quo*. Pomáhá udržovat patriarchální uspořádání společnosti a genderových vztahů, a to navzdory tomu, že čtení romancí funguje jako protest proti některým důsledkům toho uspořádání. Radway zde odkazuje na konzervativní narativní strukturu romancí¹¹, která konstruuje utopickou romantickou vizi. Romance dle Radway (1991: 215) ve výsledku zcela selhávají v kladení hlubších otázek a v podstatě vůbec nezpochybňují právě onen systém společenských vztahů, jehož nedokonalosti daly vzniknout tomuto žánru a potřebě žen ho číst.

¹¹ Dle Radway (1991: 212 - 217) je narativní struktura romantických příběhů i interpretování hrdinčiny role silně konzervativní a vyhýbá se jakémukoli zpochybnění patriarchální kontroly nad ženami. V rámci romancí je žena stále umístěna do domácí sféry a zůstává zaměřena na osobní, citové vztahy. Čtenářky věří, že romance vyprávějí příběh o proměně nedostatečného nápadníka v dokonalého milence a ochránce (androgynního muže – jemného, citlivého a pozorného, který však zároveň oplývá maskulinní silou [Škulavíková 2004]) a rovněž vypovídají o triumfu ženy. Ten přitom zpravidla spočívá v dosažení citové a sexuální zralosti a získání plné pozornosti a oddanosti muže. Konstrukce romantického příběhu ženám rovněž ukazuje, že manželství není ohrožením pro ženino sebevědomí a autonomii. Romance obecně staví do opozice ženské hodnoty lásky a osobních vztahů a mužské hodnoty soutěže a veřejného úspěchu, přičemž ideální romance, jak již bylo řečeno, ukazuje triumf ženských hodnot.

Otázka, zda má četba romantických fikcí skutečně určitý emancipační a protestní potenciál, který může být přetransformován do skutečného jednání, anebo naopak tuto změnu úspěšně oddaluje rozptýlením a potlačením protestu, zůstává tedy dle Radway (1991: 213) nadále otevřená. Zasazení textů, jejich recepce a interpretace do širšího kontextu totiž ukázalo značné kontradikce a hlubší významy v na první pohled předvídatelných, naivních a nudných strukturách milostných příběhů. (Škulavíková 2004)

1.4.1.5.1.2 *Rewriting the Romance?*

Závěrem kapitoly o romancích uveďme dva aktuálnější výzkumy romancí zaměřené na obsah romantických novel z genderové a feministické perspektivy. Haefner, Colón a Lizardo, autorky prvního výzkumu, se ve své práci (2008) opírají o tvrzení Regis (2003), a sice že žánr romancí je nejpobulárnějším, ale zároveň nejméně respektovaným literárním žánrem. V jádru kritiky romancí přitom stojí představy o účincích těchto knih na samotné čtenářky, ale také o jejich účincích na úrovni celé kultury. (Haefner, Colón, Lizardo 2008: 3) Jak shrnuje Regis (2003), kritici romancí mimo jiné tvrdí, že romance oslavují genderové rozdíly, svazují čtenářky v manželství, srovnávají manželský svazek s úspěchem a omezují ženské hrdinky příběhem, který jim neumožňuje nezávislou aktivitu mimo sféru lásky a manželství. Naproti tomu samotní autoři romancí jsou přesvědčeni o tom, že romance oslavují ženskou moc (v rámci romancí žena vždy dosáhne vítězství) a podkopávají patriarchální struktury tím, že integrují maskulinní a femininní prvky v hrdince i hrdinovi, takže jejich postavy nejsou chápány jako dva opozitní gendery. (Krentz 1992: 6 in Haefner, Colón, Lizardo 2008: 5). Podobně vyhraněné názorové tábory je možné vystopovat i v případě otázky, zda jsou čtenářky romancí prostoduché, pasivní a závislé na eskapistických fantaziích, či jsou naopak inteligentními, aktivními uživatelkami těchto textů. (Haefner, Colón, Lizardo 2008: 4, 5)

Zastánci romancí rovněž tvrdí, že současné romance do značné míry reflektují některé feministické požadavky, konkrétně cíle druhé vlny feminismu (agendu liberálního feminismu). Hrdinové a hrdinky tak dle zastánců romancí sdílí odpovědnost za péči o domácnosti a děti, oba se věnují vlastní kariéře a jejich vztah je založen na rovnosti. Hrdinky mají více sexuálních zkušeností a přebírají kontrolu nad svou sexualitou. (Asaro 1997 in Haefner, Colón, Lizardo 2008: 6, 7). Dle autorek výzkumu

ale tyto změny nemají vliv na samotnou podstatu patriarchátu, který je hluboce zakořeněn ve společenských institucích. Vytvářejí spíše jen jakousi iluzi změny, jelikož společnost je stále organizována na principech hierarchie, mužské kontroly a dominance, které zůstávají nedotčené a neviditelné. Systémový patriarchát tak přetrvává dál. (Haefner, Colón, Lizardo 2008: 7, 8)

Autorky si proto vytyčily za cíl ověřit jedno z nejsilnějších tvrzení obhajující romantické novely, a sice že romances reflektují vývoj směrem k genderové rovnosti v osobním i profesním životě hlavních postav. (Haefner, Colón, Lizardo 2008: 9) Analýza 13 současných romancí, které pocházely z pera celkem tří autorek dlouhodobě působících na poli romantických novel, ve výsledku prokázala několik druhů genderové rovnosti, což potvrzuje tvrzení, že romances jsou v určitých ohledech feministické. Ukázalo se např., že romances jen zřídka zpochybňují ženy, které se pracují na své kariéře a věnují se aktivitám mimo domov. Nezávislost žen je navíc posílena odmítnutím mužského ochránářství, které funguje spíše jako nástroj potvrzení ženské autonomie a síly. Romances často vyobrazují ženy jako vyvažující rodinný život s pracovním, sdílející odpovědnost za péči o domácnost a děti se svými mužskými protějšky. Kromě toho romances často popisují ženy jako sexuální subjekty, vědomé si své sexuality a přitažlivosti a zároveň fyzicky přitahované k opačnému pohlaví. Muži i ženy jsou v romancích prezentováni jako stejně sexuálně asertivní, oba také mohou dominovat v sexuálních vztazích. (Haefner, Colón, Lizardo 2008: 23)

Dle autorek výzkumu nicméně stále platí, že romances selhávají v odkrytí a překonání vztahů založených na moci a kontrole. Muži jsou v romancích stále agresivní, vzteklí a dominantní. Síla žen spočívá v odmítnutí mužské ochrannosti a v ženské asertivitě. Muži si sice osvojují některé hodnoty typicky spojované s ženskostí (např. péče o děti), stejně jako ženy mohou žít podle maskulinních hodnot, nicméně autorky výzkumu jsou přesvědčeny, že jde stále o prosté převrácení hierarchie. Krokem k rozebrání patriarchální struktury by naopak byla situace, ve které by muži a ženy rozhodovali o svých rolích na základě svých schopností a zájmů spíše než na základě proskribované role. (Haefner, Colón, Lizardo 2008: 24)

Autorky výzkumu tedy docházejí k závěru, že hluboké patriarchální struktury zůstávají v rámci romancí neodhaleny a neporušeny, stejně jako v reálném životě. Autoři romancí a vydavatelé sice v reakci na druhou vlnu feminismu usilují o

genderovou rovnost v romancích (což se jim, jak se zdá, do určité míry daří), nicméně dle autorek výzkumu je nutné jít dál. Je potřeba, aby autoři romancí získali představu světa, který není jen rovný pro muže a ženy, ale který je postavený na hodnotách spolupráce a který upouští od principu moci, kontroly a dominance jako přirozeného řádu věcí. (Haefner, Colón, Lizardo 2008: 24) A jelikož jsou romance tak populárním žánrem, postupná proměna jejich světa, která je dle autorek výzkumu reálným a realizovatelným cílem, bude „odštípávat kousky patriarchy jednou novelou po druhé“. (Haefner, Colón, Lizardo 2008: 26).

Podobnou studii provedla dvojice autorek Gill a Herdieckerhoff (2006), která se zaměřila na proměny žánru romancí s příchodem tzv. *chick lit*¹² novel. Tyto novely měly být do značné míry reakcí na úpadek tradičních romancí publikovaných vydavatelstvím Harlequin či Mills a Boon a reflektovat proměny společnosti v souvislosti s feministickým myšlením. Autorky výzkumu si kladly za cíl zjistit, do jaké míry *chick lit* novely skutečně přepsaly vzorce tradičních romancí a v jakém jsou vztahu k feministickému uvažování. (Gill, Herdieckerhoff 2006: 488)

Analýza 20 *chick lit* novel z let 1997 až 2004 ukázala, že *chick lit* novely pracují s feministickými myšlenkami ambivalentním způsobem. Určitý druh (liberální) feministické perspektivy je brán jako samozřejmý, zatímco feminismus jako takový je současně považován za tíživý a neautentický. V *chick lit* novelách tedy specifickým způsobem koexistují feministické a anti-feministické diskurzy. Novely sice přijaly feministický důraz na diskurz svobody a posílení (*empowerment*), nicméně tyto feministické ideály jsou často aplikovány způsobem, který ponechává nedotčené normativní představy heterosexuální feminity. To je zjevné např. ve skutečnosti, že *chick* novely sice obecně zobrazují zaměstnané, nezávislé ženy, ty ale nakonec vždy musí být zachráněny hrdinou. Podobně je tomu v případě sexuálních vztahů. Ženy sice v novelách začaly být prezentovány nikoli jako sexuální objekty, nýbrž subjekty (mající vlastní sexuální potřeby a touhy, sexuálně aktivní a iniciující své vlastní potěšení), nicméně tyto způsoby reprezentace žen jsou vzápětí vždy příznačně potlačeny

¹² Žánr *chick lit* byl poprvé uveden populární novelou *Deník Bridget Jonesové* v polovině 90. let, které se podařilo specifickým způsobem zachytit zkušenosti mladých, nezadaných, městských žen. Úspěch této novely vyvolal vlnu podobných knih o ženách okolo 30 let, které jsou posedlé svým tělem, nešťastně nezadané a zoufale toužící po partnerovi. (Gill, Herdieckerhoff 2006: 488, 489)

v situacích, kdy ženy při setkání s hrdinou opětovně nabývají panenského stavu. (Gill, Herdieckerhoff 2006: 498, 499)

Dle autorek výzkumu tedy v chick lit novelách zajímavým způsobem koexistují postfeministické diskurzy. Novely nepochybně obsahují diskurz svobody, liberalizace a hledání potěšení, nicméně tento diskurz stojí vedle podobně silného diskurzu, který je založen na představě, že heterosexuální monogamní manželství dokonale vyjadřuje skutečné ženské potřeby a touhy. Podobně tvrzení, že ženy jsou krásné jen pro sebe, koexistuje s uznáním prázdnoty tohoto tvrzení a přijetím přesvědčení, že neutuchající práce na kráse je nutná k získání muže. V těchto protikladných postfeministických diskurzích chybí jakýkoli prostor pro soupeření s omezujícími normami krásy (viz např. Wolf 2000) a přemýšlení o nich jinak, než skrze jazyk individualismu. Nerovnosti, problémy a frustrace pramenící z heterosexuálních vztahů se stávají neviditelné a prostřednictvím použitého diskurzu nevyslovitelné. Chick lit novely tak sice přepisují romance, avšak spíše způsobem, který tvrdí, že cíl a spása žen spočívá v potěšení z dokonalého těla a v náručí milovaného muže. (Gill, Herdieckerhoff 2006: 500)

1.4.2 Žánr soap oper

Ačkoli soap opery představují žánr, který se od romancí v určitých ohledech liší (např. neuzavřenou narativní strukturou), lze nalézt mnoho prvků, které oba žánry spojují. Závěry z výzkumů soap oper jsou rovněž v mnohém přínosné a aplikovatelné i na žánr romancí či romantických filmů. Z tohoto důvodu zde bude věnován určitý prostor právě zmíněným podobnostem a závěrům vybraným výzkumů soap oper, které se jeví jako užitečné pro výzkum publika *Fifty Shades*.

1.4.2.1 Podobnosti a vybrané závěry z výzkumů

Podobně jako v případě romancí se feministické badatelky zpočátku dívaly na soap opery přezíravě a kriticky, jelikož je považovaly za nástroj reprodukce genderových stereotypů. Původní kritický feministický pohled na soap opery byl ovlivněn ideologií masové kultury, která považuje ženské formy masové kultury za nejnižší z nejnižších. Zcela opomíjel specifické významy produkované soap operami a ignoroval potěšení ženského publika ze sledování těchto pořadů. (Ang 1996: 119) Pozitivnější uvažování o soap operách pak přeneslo důraz na relativní otevřenost soap

oper – praktickou nemožnost dosáhnout v rámci příběhu ideologického konsenzu, která je způsobena kontradikcemi a ambivalentností toto žánru. Ideologická nejasnost žánru dle některých autorek (např. Seiter 1983) ve výsledku umožňuje divákům volně konstruovat z textu své vlastní významy a představuje tak určitý potenciál pro subversivní, feministické významy. (Seiter 1983 in Ang 1996: 120)

Soap opery (mýdlové opery) představují specifický televizní žánr, jehož narativ je (podobně jako u romancí) zaměřen především na současná témata vztahující se k problematice rodinných a partnerských vztahů – souhrnně řečeno k soukromé sféře. (Brunsdon 1981) Tematické zaměření soap oper má obecně za cíl přiblížit divákům témata a problémy, které znají se svých každodenních životů a které jsou pro ně tudíž do značné míry atraktivní. (Baslarová 2011: 39) Např. Ien Ang (1996) svým výzkumem holandského publika soap opery *Dallas* ukázala, že kromě zábavy a odpočinku přináší *Dallas* divačkám potěšení právě z emociální identifikace s postavami. A to navzdory faktu, že se děj seriálu odehrává v prostředí, které je v mnoha ohledech odlišné od toho, ve kterém divačky žijí. Postavy v seriálu se totiž potýkají se stejnými problémy jako skutečné ženy, přičemž tyto problémy obecně vyplývají ze života v patriarchální společnosti. (Filuková 2004)

Dle Ang (1996) tedy může publikum na základě podobnosti, kterou nalézá mezi pocity postav a jeho vlastními, považovat soap operu za reálnou, ačkoli si je plně vědomo nereálnosti postav či prostředí. Publikum v tomto případě pracuje s pojetím reálnosti, které Ang (1996: 45) označuje termínem *emocionální realismus*. Kritici soap oper tomuto žánru často vytýkají jeho právě nereálnost (neodráží realitu, neodpovídá reálnému světu), což je však dle Ang (1996: 36) způsobeno právě odlišným pojetím reálnosti a jejích kritérií. Jak bylo ukázáno výše, k obdobnému závěru o identifikaci čtenářek s postavami na základě podobnosti emociálních prožitků dospěla v rámci svého výzkumu i Radway (1991).

Dle Ang (1996: 82) lze obecně říci, že potěšení publika ze soap oper pramení z rozpoznání idejí, které zapadají do imaginativního světa publika – publikum se může do soap opery ponořit tehdy, pokud program symbolizuje strukturu pocitů, která odpovídá reálnému životu. Ang (1996: 46) tuto strukturu označuje jako *tzv. tragickou pocitovou strukturu*, která je založena na střídání emociálních vrcholů a pádů a doufání v budoucí zlepšení.

Reakce na tragickou pocitovou strukturu jako charakteristický rys soap oper se však dle Ang (1996: 61) mohou výrazně lišit – namísto identifikace s příběhem a postavami může u některých diváků vyvolat ironii a posměch. Tragická pocitová struktura je totiž pro publikum smysluplná jen tehdy, pokud je publikum schopno *tzv. melodramatické imaginace*. Tu je možné definovat jako určitou psychologickou strategii s cílem překonat materiální bezvýznamnost každodenní existence, která je naplněna rutinou obsaženou v mezilidských vztazích. Tím, že diváci prostřednictvím imaginace učiní z rutiny a každodennosti něco významného, sledování světa soap oper se pro ně stane zdrojem potěšení. (Ang 1996: 79, 80) Ang předpokládala, že ženské publikum vykazuje mnohem větší schopnost této imaginace než publikum mužské, a je tedy pravděpodobné, že ženy budou více schopny soap operám porozumět a ocenit je. Rovněž předpokládala, že muži nepřístupují k tragické pocitové struktuře shodným způsobem jako ženy a sledují Dallas odlišně. (Ang 1996: 79, 82) Tyto předpoklady lze do značné míry uplatnit i v případě romancí a romantických filmů.

Míra identifikace publika se seriálovými (či filmovými a knižními) postavami obecně závisí na tom, jak publikum celkově hodnotí daný seriál (film, knihu). Ang (1996 : 30, 31) ukázala, že členové publika, kteří neměli rádi Dallas, vykazovali větší odstup od postav, který se pojil s větší mírou kritiky vůči postavám i seriálu obecně. Naopak ti, kteří si Dallas oblíbili, vykazovali větší emociální angažovanost vůči seriálu a jeho postavám, a to i v případě, že jim některé postavy byly nesympatické. Jedním z hlavních kritérií při hodnocení postav přitom byla právě jejich autentičnost (*genuineness*). Čím více se postavy zdály opravdové (reálné, uvěřitelné), tím lépe byly hodnoceny. Diváci a divačky se cítili vtaženi do seriálu jen tehdy, když ho vnímali jako autentický. Vtažení do seriálu tedy dle Ang představuje nutnou podmínku potěšení ze sledování Dallasu. (Ang 1996: 33, 34) Opět lze předpokládat, že toto tvrzení do značné míry platí i v případě romancí a romantických filmů.

Kromě toho je pravděpodobné, že jednotliví diváci nezaujímají ve všech momentech sledování vůči seriálu konstantní postoj, ale spíše přecházejí mezi identifikací a odstupem. (Ang 1996: 75) Pozice diváka i svět soap oper jsou tedy ve výsledku dle Ang (1996: 76) nejednoznačné a ambivalentní. Ke stejnému závěru dospěla v rámci svého výzkumu i Dorothy Hobson (1982). Divačky ve výzkumu Hobson přecházely mezi dvěma módy recepce – kritickým (kritické komentování) a

angažovaným (emociální zapojení). Dle van Zoonen (1994: 118) jde o prvek, který se prolíná i mnoha dalšími výzkumy soap oper (např. Seiter a kol. 1989, Geraghty 1991) a je typický pro sledování těchto pořadů.

Nejednoznačnost a polysémičnost soap oper, která se odrážela v odlišných interpretacích publika a v nemožnosti určit, které z daných způsobů „čtení textu“ odpovídá dominantnímu čtení, odhalila ve výzkumu publika soap opery *Coronation Street* i Sonia Livingstone (1998). Dle Livingstone (1998) je text soap opery fragmentovaný a ve skutečnosti obsahuje více než jedno preferované čtení (či možná přesněji – obsahuje preferované čtení, které je rozporuplné). Jak ukázal výzkum Radway (1991) či některé novější práce (např. Gill, Herdieckerhoff 2006), obdobné závěry o nejednoznačnosti a ambivalencích jsou platné i pro svět romancí.

Dle Ang (1996: 132, 133) je však třeba se ptát, jaké důsledky má potěšení z identifikace se zmíněnou tragickou pocitovou strukturou pro způsoby, jakými ženy uvažují o svých pozicích ve společnosti a jak je hodnotí. Produkování a konzumování fantazií dovoluje dle Ang jakousi hru s realitou, která může být osvobozující, protože je fiktivní, nikoli reálná. Tato hra umožňuje ženám vyzkoušet si různé pozice feminity bez obav, které by měly v reálném světě. Nicméně stále jde o aktivity ve světě fantazie, které nám nic neříkají o pozicích žen ve světě reálném. Z tohoto důvodu je Ang (1996: 134, 135) přesvědčena, že je nemožné určit, zda je potěšení žen z *Dallasu*, které je založené na identifikaci s tragickou pocitovou strukturou, progresivní, či naopak konzervativní. Z hlediska obsahu (pozice žen a řešení jejich situace) se soap opery zdají být konzervativní, nicméně zda ženy skutečně v reálném životě přijmou tyto pozice a řešení, je již zcela jiná otázka. Jak bylo ukázáno výše, touto otázkou se v případě romancí zabývala i Radway (1991), která dospěla k obdobnému závěru.

Další významnou autorkou, která se zabývala tématem soap oper, je již zmíněná Dorothy Hobson. Hobson (2003: 175) poukazuje na skutečnost, že hovory o soap operách přinášejí publiku specifický druh potěšení, které společně s potěšením ze sledování programu vytváří jakýsi komplexní celek. Divačky soap oper, které zkoumala Hobson (1989, 1990), spekulovaly o vývoji narace a hlavních postav, komentovaly jednotlivé postavy a události a hodnotily je z hlediska jejich reálnosti. Soap opery rovněž používaly k přemýšlení a hovorům o svých vlastních životech – diskuze o programu často přecházely v diskutování o událostech v jejich životech, které

rezonovaly s událostmi v soap operách. Tyto diskuze dle Hobson (2003: 175) dokazují, že sledování soap oper není pasivní záležitostí, naopak – potvrzují totalitu aktivního diváctví. Existenci podobných čtenářských a diváckých diskuzí lze vysledovat i u romancí či romantických filmů.

Dle Hobson (1982 in Baslarová 2011: 35, 36) soap opery obecně potřebují oddané a pravidelné publikum, jehož hovory o daném programu pomáhají rozšiřovat okruh diváků a diváček. Tyto hovory totiž fungují jako impulz ke sledování diskutovaného programu, a to mimo jiné i u lidí, kteří by daný program jinak nesledovali, avšak pocítují potřebu zapojit se do konverzace a vyhnout se tak vyloučení ze společného hovoru. (Hobson 2003: 180)

Podobně jako Ang (1996) i Hobson (2003: 170 - 172) je přesvědčena, že jedním z nejdůležitějších prvků soap oper je korelace jejich příběhů s reálnými životy publika. Hlavní část potěšení ze sledování soap oper tvoří podle Hobson (2003: 170) právě vztahování publika k postavám soap oper a jejich problémům – členové publika uvažují o postavách a jejich chování ve vztahu ke svým vlastním životům. Ačkoli jsou si plně vědomi, že soap opery představují specifický druh fikce, tato fikce je pro ně významná právě způsobem, jakým pojednává o událostech, které se mohou stát v reálném životě. Publikum soap oper v této souvislosti často hravým způsobem srovnává chování postav se svým vlastním v podobných situacích a na základě tohoto srovnání hodnotí daný příběh.

Dalším zajímavým aspektem, se kterým se Hobson setkala již při zmíněném výzkumu soap opery *Crossroads* (Hobson 1982), byl nízký status či hodnota, kterou ženské potěšení ze sledování soap oper mělo v širší „ekonomii kultury“. Znalosti, které divačky získaly na základě sledování soap oper¹³ byly jen velmi málo ceněny v reálném světě, což se odrazilo v defenzivních a omluvných postojích žen vůči sledování programu. V rámci výzkumu Radway (1991) se tyto defenzivní postoje projevily v tvrzeních čtenářek, které hovořily o tom, že se čtením romancí vzdělávají a rozvíjejí. Lze tedy říci, že obranné postoje publika ženských žánrů jsou ve společnosti, která tyto

¹³ O těchto kulturních kompetencích hovoří např. Brunson (1981 in Moores 2000: 39, 40), která mezi ně mimo jiné řadí – porozumění pravidlům daného žánru, znalost historie pořadu, vývoje příběhu a jednotlivých postav či schopnost emocionálního zabývání se osobními a morálními otázkami a problémy. Tyto kompetence (zejména poslední jmenovanou) však nevnímá esencialisticky jako přirozeně ženské.

žánry devaluje a řadí do rámce nízké kultury, do značné míry příznačným a pravidelně se vyskytujícím jevem.

Některé ženy v rámci výzkumů Hobson zjevně přijaly odmítavé postoje televizních kritiků a manželů, zatímco jiné si byly plně vědomy svých femininních schopností porozumět emocím vyobrazeným v seriálu. Ženy vnímaly kritické postoje mužů, kteří soap opery označovali za hloupé a nereálné, jako vyjádření nepochopení skutečného významu těchto pořadů a neschopnosti proniknout do sféry intimních hovorů a emocí. (Hobson 1982 in Moores 2000: 42, 43; Hobson 2003: 169, 170) Zde je možné opětovně odkázat na Ang a její předpoklad o tom, že na rozdíl od mužského publika je to ženské mnohem pravděpodobněji schopno *melodramatické imaginace*, která umožňuje právě ono skutečné pochopení a ocenění soap oper. (Ang 1996: 79, 82)

1.5 *Fifty Shades*

Tato kapitola bude věnována představení fenoménu *Fifty Shades* z několika různých úhlů pohledu – vznik trilogie jako fan fikce a její proměna v bestseller, mediální a veřejný diskurz o trilogii, feministické uvažování o *Fifty Shades* a vybrané výzkumy, které se jeví jako přínosné pro tuto práci.

1.5.1 *Fifty Shades* – příběh bestselleru

Knižní trilogie *Fifty Shades* (v českém překladu *Padesát odstínů*) autorky E. L. James představuje moderní erotickou romanci, která popisuje netradiční milostný vztah studentky Anastazie Steel s milionářem Christianem Greyem. Jinými slovy, jedná se o novely, které kombinují konvenční romantický narativ s erotickými pasážemi s BDSM¹⁴ nádechem. (Deller, Harman, Jones 2013: 859)

Novely vznikly původně jako fan fikce inspirovaná upířskou ságou *Twilight*, a to v době, kdy James začala pod přezdívkou *Snowqueens Icedragon* publikovat na internetu jednotlivé kapitoly příběhu. Pod názvem *Master of the Universe* je vkládala na

Dle Brunsdon jde spíše o sociální konstrukt, produkt nerovnoměrné distribuce různých druhů kulturního kapitálu.

¹⁴ Výraz BDSM, pocházející z angličtiny, v sobě zahrnuje tři zkratky – B&D (bondáž a disciplína/dominance), D&S (dominance a submisivita) a S&M (sadismus-masochismus). V nejobecnější rovině se jedná o sexuální praktiky, které jsou odlišné od klasického pohlavního styku. Většina těchto praktik je založena na úmyslné nerovnosti partnerů, kdy jeden je dominantní a zcela nadřízený druhému, jenž je submisivní, podřízený a zcela poslušný. (Kubík 2012: 39, 40)

internetovou stránku věnovanou právě fan fikcím *FanFiction.com* (FanFiction 2009). Po četné kritice návštěvníků stránky, kteří si stěžovali na erotické prvky textů, texty přesunula na vlastní internetové stránky *FiftyShades.com*. (Bertrand 2015) Později z *Master of the Universe* vytvořila kompletní dílo – přejmenovala hlavní postavy, text přepracovala a rozšířila do stávající podoby. Příběh rozdělila do tří částí a všechny kapitoly před publikováním knih z internetu odstranila.

První část s názvem *Fifty Shades of Grey* (*Padesát odstínů šedi*) vyšla jako e-kniha a tištěná kniha na objednávku v květnu roku 2011 pod záštitou internetového vydavatelství *The Writer's Coffee Shop* v Austrálii. Následují dva díly *Fifty Shades Darker* (*Padesát odstínů temnoty*) a *Fifty Shades Freed* (*Padesát odstínů svobody*) vyšly v září 2011 a v lednu 2012. Později licenci na knihy odkoupila společnost *Vintage Books*, která uvedla nové vydání celé série na jaře roku 2012, a to jak v papírovém, tak elektronickém formátu. Toto vydání otevřelo cestu k celosvětovému úspěchu *Fifty Shades* a následným překladům do více než 50 jazyků. (Bertrand 2015) V českém vydání se knihy objevily v rozmezí od září 2012 do září 2013.

Trilogie se velmi brzy stala bestsellerem – krátce po jejím vydání se jí mimo jiné podařilo dosáhnout na vrchol žebříčku bestsellerů *New York Times*, kde se udržela celkem 28 týdnů (*The New York Times Fiction Best Sellers of 2012*, 2012). Celkově se jí po celém světě prodalo více jak 125 miliónů kusů (Flood 2015), mnoho z nich ve formátu e-knih. Knihy úspěšně překročily hranice žánrů (fan fikce, romance, erotická literatura) a oslovily širší publikum (Deller, Smith 2013: 932), o čemž svědčí mimo jiné např. skutečnost, že je trilogie běžné k dostání v supermarketech vedle konvenčnější literatury (Deller, Harman, Jones 2013: 859). Sexuální tematika knih inspirovala vznik speciálních sérií erotických pomůcek. Trilogie také dala vzniknout hudebnímu albu *Fifty Shades of Grey: The Classical Album* s písněmi, které zazněly či byly zmíněny v prvním dílu. (Deller, Harman Jones 2013: 860) *Fifty Shades* se obecně stalo známým pojmem a velmi dobrou marketingovou značkou. Obchodníci a knihkupci byli schopni nadále těžit z úspěchu trilogie tím, že nabízeli podobné tituly s nálepkou „další *Fifty Shades*“ (Deller, Harman, Jones 2013: 860) či „nová E. L. James“.

V roce 2015 (příznačně o valentýnském víkendu) bylo do kin po celém světě uvedeno filmové zpracování prvního dílu s Dakotou Johnson a Jamiem Dornanem v hlavních rolích. V únoru tohoto roku se fanoušci dočkali druhého filmového dílu.

Nejnovějším knižním příspěvkem k trilogii je kniha psaná z Christianova pohledu s příznačným názvem *Grey: Fifty Shades of Grey As Told by Christian* (*Grey: Padesát odstínů šedi pohledem Christiana Greya*), která vyšla v českém překladu v únoru 2016 a rovněž dosáhla vysokých prodejních čísel po celém světě (Flood 2015). Doposud vzniklo i několik filmových a literárních parodií *Fifty Shades*, např. *Fifty Shades of Black* (film), *Fifty Shades od Beige* (kniha) či *Fifty Shames of Earl Grey* (kniha).

1.5.2 Mediální diskurz o *Fifty Shades*

Knižní trilogie i filmové zpracování prvního dílu vyvolaly obrovský mediální ohlas a podnítily velký počet diskuzí u široké veřejnosti. Ty probíhaly mimo jiné i v prostředí internetu (blogy, diskuzní fóra, sociální sítě) příhodným pro šíření osobních názorů a vytváření názorových komunit. V mediálním a veřejném diskurzu obecně převládalo negativní naladění vůči *Fifty Shades*, a to navzdory obrovskému úspěchu trilogie, či naopak právě díky němu (Deller, Smith 2013). V mediálních a veřejných diskuzích rezonovalo zejména označení trilogie jako *porňa pro matky* (*mummy porn*) (Deller, Smith 2013), které se brzy stalo jakousi jasně rozpoznatelnou nálepkou. V pozadí této a dalších nálepek (jako např. pohádka pro dospělé) přitom stojí hned několik témat, která byla diskutována v souvislosti s trilogií.

Nejzjevnější z nich je pravděpodobně kritika *nízkých literárních kvalit* trilogie. (Deller, Smith 2013) Knihy byly kvůli svému žánrovému zařazení mezi romance, považovány za módní hit, ale také kvůli údajným nedostatečným spisovatelským schopnostem autorky označovány za brak a kýč a umísťovány do nejspodnějších vrstev populární literatury. Byly zdůrazňovány komerční a konzumní aspekty trilogie jakožto spotřební literatury. Jejím publiku byl přičítán nedostatek dobrého vkusu, v krajních případech i inteligence. To vše bylo navíc posíleno faktem, že trilogie byla prezentována jako četba pro ženy (napsána ženou, z ženského úhlu pohledu) a převážně ženami byla také skutečně čtená. Hierarchizace umění a kultury se tak v tomto případě specifickým způsobem proloupa s hierarchií genderovou. Mediální a veřejný diskurz o *Fifty Shades* byl dle Deller a Smith (2013: 936) projevem znevažování ženských žánrů a následných hovorů, které tyto žánry produkují.

Je příznačné, že pozitivní ohlasy žen *Fifty Shades*, které si četbu trilogie a sledování filmu užívaly, byly v mediálním a veřejném diskurzu, jež byly vůči trilogii

značně kritické a posměšné, spíše upozaděny. (Deller, Smith 2013: 933) Domnívám se proto, že ženy-čtenářky/divačky, které se k četbě trilogie/sledování filmu přiznaly, čelily kritice svého literárního/filmového vkusu a byly nuceny tuto svou činnost ospravedlňovat a legitimizovat. Případ mužů-čtenářů/diváků *Fifty Shades* byl pravděpodobně ještě komplikovanější. Jelikož byla trilogie prezentována jako literatura/film pro ženy, muži byli z její četby/jejího sledování téměř automaticky vyloučeni. Pokud by přece jen některý muž otevřeně přiznal, že knihy četl/viděl film, čelil by zřejmě v takovém případě dvojí kritice. Podobně jako u žen by došlo ke zpochybnění jeho literárního/filmového vkusu, zároveň by ale, jak upozorňuje např. Baslarová (2011: 61), byla konzumací tohoto ženského žánru zpochybněna jeho maskulinní pozice a identita.

Na kritiku nízkých literárních kvalit *Fifty Shades* často navazovalo označení trilogie za *pornografickou literaturu* (Deller, Smith 2013), které v každodenní praxi konotuje negativní hodnocení. Pornografická literatura bývá obecně řazena mezi brakovou či škodlivou literaturu. Je zavrhována jako nehodná zájmu kultivovaného čtenáře a jako taková kladena do protikladu vůči literatuře erotické. Ta je z perspektivy literární kritiky vnímána jako hodnotnější žánr, jelikož splňuje větší množství funkcí – jejím cílem není jen vzbuzovat sexuální vzrušení. V podstatě se zde setkáváme se specifickým projevem hierarchizace umění na vysoké a nízké. Ačkoli jde o poměrně nejasné dělení, které je navíc znejistěno tím, že se hranice mezi pornografií a erotikou posouvají, jedná se o rozlišení a hodnocení, které je všeobecně zažitě. (Sigmundová 2016: 9, 10)

Tuto skutečnost velmi dobře dokazuje právě mediální a veřejný diskurz o *Fifty Shades* – články ve zpravodajských a zábavních médiích, příspěvky na sociálních sítích, online i offline diskuze, které využívají označení porno jako kategorii nehodnotné a škodlivé literatury (resp. filmu). (Sigmundová 2016: 10, 11) Trilogie *Fifty Shades* se stala příkladem žánrové fikce a pornografické literatury, která ze srovnání s mistrovskými díly erotického psaní vyšla nutně jako poražená. Zmíněné označení *porno pro matky* toto negativní a posměšné hodnocení *Fifty Shades* ještě prohloubilo tím, že knihám připsalo nudný a ve skutečnosti „vanilkový“¹⁵ děj, který dle kritiků vedl

¹⁵ Termín vanilkový sex (*vannila sex*) je odvozen od vanilkové příchuti, která tvoří základ při výrobě zmrzliny. Jde o nejjednodušší druh čisté zmrzliny bez dalších přísad. Vanilkový sex lze proto definovat jako standardní sexuální chování mezi mužem a ženou. Typickým příkladem je všeobecně známá

k tomu, že se jejich čtení oddaly i matky v domácnosti. (Deller, Smith 2013: 936) Jinými slovy ženy, o kterých se tradičně předpokládá, že jejich identita matek obvykle převažuje nad sexuálními touhami, které mohou mít. (Jones, Mills 2014: 227) Dle Deller se Smith (2013: 936) tímto erotické prvky knih vlastně ztratily veškerý potenciální radikalismus. Ten byl totiž rozmělněn a zbaven své síly odkazem na ženy v domácnosti, které se podle kritiků při četbě trilogie chovaly podobně nezrale jako teenagerky chichotající se u lechtivých scén. Skutečný význam Fifty Shades byl ve veřejném a mediálním diskurzu ve výsledku redukován jen na ono chichotání a sbližování žen nad příběhem.

Značná mediální a veřejná pozornost byla v souvislosti s Fifty Shades věnována i otázce *škodlivosti trilogie* pro ženy. (Deller, Harman, Jones 2013: 936) Přesněji řečeno, zaznívaly otázky, zda nemůže v knihách a filmu vyobrazená submisivita Anastazie v kontrastu k majetnickému až násilnickému chování Christiana destruktivním způsobem působit na ženskou psychiku a identitu. Objevily se rovněž názory, že trilogie pracuje s BDSM¹⁶ prvky nesprávně a neobeznámeně, což může mít za následek psychické i fyzické újmy v případě, že se publikum bude knihami inspirovat. Diskutována byla také otázka, do jaké míry Fifty Shades stvrzuje tradiční genderové role a genderový řád (pasivitu žen x aktivitu mužů, heterosexuální manželství apod.), či naopak podporuje otevřené uvažování o ženské sexualitě, touze a aktivitě.

Knihy byly obecně prezentovány jako kontroverzní, popř. přelomové, zájem o ně a jejich četba tudíž znamenaly určitou formu angažování se v debatě o ženské sexualitě. Deller se Smith hovoří o tom, že trilogie byla specificky genderovaná – pokud bychom přijali označení trilogie za pornografickou, jednalo by se o feminizované porno. Tedy příklad toho, co Juffer (1998) nazývá *domestikace pornografie*, jakési ochočení žánru, který je tradičně považován za mužský. Knihy se velmi dobře přizpůsobily

misionářská poloha. Rozdílné kultury, subkultury a jedinci mají odlišné představy o tom, jak takový druh sexu vypadá. Nicméně obecně se uvažuje o sexuálním aktu, který neobsahuje další prvky, jako jsou např. orální, anální, fetišistické či právě BDSM praktiky. (Kubík 2012: 20)

¹⁶ Praktiky BDSM jsou obecně založeny na principu, který lze vyjádřit zkratkou SSC – *safe* (bezpečí), *sane* (zdravý rozum) a *consensual* (shodnost a souhlas). Jinými slovy, jsou založeny na důvěře, vzájemném pochopení a respektu. (Kubík 2012: 40) Dle některých autorů (např. Bonomi a kol. 2013) je však klíčový princip BDSM ve Fifty Shades do určité míry deformován a do rámce BDSM vztahu mezi Anastazií a Christianem jsou zahrnuty prvky, které nejsou pro tyto vztahy typické (např. projevy emocionálního či fyzického násilí).

ženským sexuálním požadavkům a tužbám. Ruku v ruce s tímto ochočením a přizpůsobením pak dle autorek došlo k vynesení ženských sexuálních tužeb na světlo. (Deller, Smith 2013: 937)

Mediální a veřejný diskurz o Fifty Shades nepochybně sehrál významnou roli v informování o trilogii a specifickým způsobem ovlivnil, jak potenciální i skutečné publikum k tomu fenoménu přistupovalo. Výzkum již citované Deller se Smith (2013), který se zaměřoval spíše obecněji na čtenáře a čtenářky Fifty Shades, tedy nikoli pravidelné čtenářstvo romancí či erotické literatury, mimo jiné ukázal, že se většina těchto lidí o Fifty Shades dozvěděla právě z médií (nejvíce ze sociálních sítí). Mediální „humbuk“ (*hype*) a nejrůznější mediální texty okolo trilogie, jakési *paratexty*, byly pro mnoho členů publika prvním a formujícím setkáním. Deller se Smith v této souvislosti odkazují na Jonathana Graye (2010 in Deller, Smith 2013: 936), který tvrdí, že tyto paratexty společně se zmíněným humbukem vytváří určité rámce a filtry, jejichž prostřednictvím čteme původní texty a interpretujeme je. Jak bylo ukázáno výše, mediální diskurz o Fifty Shades vytvořil obraz trilogie jako netradiční romance, která překračuje zažité (žánrové či sexuální) hranice, spojuje ženy dohromady, ale také pro ně může být potenciálně nebezpečná. (Deller, Smith 2013: 937)

Trilogie se stala literárním, filmovým a kulturním fenoménem do takové míry, že vznikl určitý společenský tlak na to, aby si lidé knihy přečetli (popř. se podívali se na film) a/nebo si na ně vytvořili názor. Ve skutečnosti nezáleželo na tom, zda dotyčný či dotyčná knihy četl/a (viděl/a film), mít názor bylo dostačující. Jak již bylo řečeno, většina zmíněných mediálních textů o Fifty Shades přišla s ostrou kritikou (špatné napsané, neoriginální, hloupé a směšné), která nevyžadovala hlubší vysvětlení. Deller se Smith jsou proto přesvědčeny o tom, že pro mnoho lidí bylo obtížné vytvořit si alternativní názor a čelit tak názorové převaze. (Deller, Smith: 939)

1.5.3 Fifty Shades, ženská sexualita a feministické myšlení

Pro nastínění možných způsobů uvažování o Fifty Shades¹⁷ z feministické perspektivy se jeví jako přínosné dva texty, a to článek Dionne van Reenen (2014)

¹⁷ V uvažování o Fifty Shades a rozdílných hodnoceních této trilogie je nutně obsaženo určité dvojí rozlišení, na které upozornila již Radway (1991). Fifty Shades je možné chápat a hodnotit odlišně podle toho, na co zaměříme naši pozornost. Pokud se soustředíme na samotný akt čtení těchto knih, lze četbu Fifty Shades vnímat jako jistý druh opoziční aktivity, kdy ženy-čtenářky v okamžiku čtení dočasně

s názvem *Is this really what women want? An analysis of Fifty Shades of Grey and modern feminist thought* a rovněž článek *Fifty Shades of Complexity: Exploring Technologically Mediated Leisure and Women's Sexuality* dvojice autorek Diana C. Parry a Tracy Penny Light (2014).

Van Reenen (2014: 223) ve svém článku hovoří o tom, že novely *Fifty Shades* obecně postavily ženské publikum před velký paradox. Ženy nacházely v jejich četbě potěšení, ačkoli knihy vyvolaly mnoho kontroverzních reakcí a pozornosti kvůli explicitnímu BDSM obsahu. Brzy se vytvořily jakési dva tábory odlišných názorů na trilogii. Někteří považovaly novely za škodlivé (degradující a dehumanizující ženy), zatímco jiní je vnímali jako osvobozující. Dle van Reenen mohou feministické přístupy osvětlit tyto odlišné postoje. Van Reenen se však ve svém článku zaměřuje především na, co stojí za ohromným úspěchem trilogie, které prvky *Fifty Shades* mohou být považovány za škodlivé a co tento fenomén vypovídá o přístupu společnosti k násilí na ženách. (van Reenen 2014: 223, 224)

Mnoho mediální komentátorů přičítá úspěch trilogie několika faktorům. Jednoduše řečeno, sex prodává (ačkoli autorka trilogie označuje své novely za love story, nikoli pornografickou literaturu). Kromě toho technologie e-knih dovoluje číst knihy se sexuální tematikou diskrétně, aniž by si někdo všiml, o jakou knihu jde. Možnou obscénnost obsahu minimalizují i vkusné a záměrně neodhalující obaly trilogie. V případě *Fifty Shades* se rovněž hovořilo o chytré marketingové strategii, která napomohla prodejnosti. Tyto faktory sice vysvětlují ohromná čísla prodeje, ale dostatečně neobjasňují, jak kniha zasáhla oblast populární kultury. Van Reenen je přesvědčena o tom, hlavní roli v úspěchu novel sehrály dva faktory. Zaprvé, iniciování veřejných a mediálních diskuzí o *Fifty Shades* obecně posílilo zájem širokého publika o novely. Vysoká čísla prodeje tak nutně neznamenají, že si všichni čtenáři knihy užívali. Zadruhé, významnou roli sehrála zajímavá kombinace známého romantického narativu s netradičním tématem BDSM, které je ve *Fifty Shades* prezentováno z ženské perspektivy. (van Reenen 2014: 226, 227)

odmítají svoji společenskou roli pečujících matek a partnerek. Pokud nás však zajímá především obsahová stránka knih, pravděpodobně je budeme interpretovat jako jeden z nástrojů posílení patriarchální ideologie. Při uvažování o způsobech, jakými čtenářky s danými texty zacházejí a jak je interpretují, je třeba mít tuto distinkci na paměti a odlišit význam aktu čtení a od významu textu.

Na první pohled se trilogie *Fifty Shades* může zdát poměrně radikální v rámci současné romantické literatury. Nicméně pod rouškou kontroverzního obsahu se dle van Reenen skrývá klasická romantická zápletka. (van Reenen 2014: 227, 228) Romantická zápletka však dle van Reenen (2014: 229) nemění nic na skutečnosti, že *Fifty Shades* obsahuje určité vzorce násilného chování. Van Reenen zde odkazuje na výzkum Bonomi a kol. (2013), kteří zkoumali spojení mezi těmito narativy v populární kultuře a posílením partnerského násilí. Jejich výzkum ukázal, že vzorce souhlasu ve *Fifty Shades* jsou zjevně nucené, což může mít potenciální škodlivý vliv, pokud toto čtenáři přijmou jako přijatelné v reálném životě. Novely *Fifty Shades* dle autorů výzkumu obecně vykazují přetrvávající znaky emocionálního a sexuálního násilí¹⁸. Dle van Reenen (2014: 229, 230) úspěch *Fifty Shades* a podobných erotických romancích, které se novelami inspirovaly, poukazuje na alarmující fakt rostoucí společenské tolerantnosti vůči sexuálnímu a dalším typům násilí.

Van Reenen článek uzavírá tvrzením, že pro feminismus může být sice nepřijemné, že erotické novely a představy mnoha žen jsou v rozporu s feministickými ideály, nicméně feministické myšlení neusiluje o morální hodnocení. Spíše se snaží poukázat na potenciálně škodlivé prvky pornografických materiálů, což ve světle násilné reality vyžaduje hlubokou reflexi. (van Reenen 2014: 231, 232)

Parry a Light, autorky druhého zmíněného textu, se ve svém článku dívají na *Fifty Shades* z na první pohled odlišné perspektivy. Jsou přesvědčeny o tom, že *Fifty Shades* je fenomén, který odstartoval novou éru ženské sexuality – ženy začaly otevřeně tvrdit, že čtou sexuálně explicitní materiál a užívají si ho. Tento kulturní posun byl přitom dle autorek podporován technologiemi, které umožnily ženám číst erotické novely relativně diskrétně ve formátu e-knih. Ženy ve svém volném čase nicméně neskryvaně četly i papírová vydání. (Parry, Light 2014: 39) Trilogie *Fifty Shades* je dle autorek obecně také velmi dobrým příkladem toho, jak technologie dávají ženám možnost diskutovat o těchto příbězích prostřednictvím internetu. (Parry, Light 2014: 43)

¹⁸ Christian je např. zjevně posedlý kontrolou, extrémně žárlivý, vzteklý a náladový. Vyazuje sklony se stalkingu a izoluje Anastazii od ostatních. Anastazie se v reakci na jeho chování začíná obávat následků, pokud nevyhoví jeho požadavkům. Vztah hlavních postav také vyazuje určité prvky, které nejsou typické pro BDSM vztahy. Christian např. často iniciuje sex a potrestání, pokud je extrémně vzteklý. (Bonomi a kol. 2013)

Zmíněné způsoby konzumace dovolují ženám subversivní chování – ženy se mohou věnovat aktivitám, které jsou z genderového hlediska vnímané jako na hranici sociální přijatelnosti (Brown 2012 in Parry, Light 2014: 43). Ženy se kromě toho použitím technologie pro konzumaci a diskutování erotiky posouvají za hranice individuálního potěšení z četby a vytvářejí si určitou kolektivní identitu založenou na sdíleném světě sexuální fantazie (Sonnet 1999 in Parry, Light 2014: 44). Ženy si vytvářejí participativní komunity, které jsou vnímány jako osvobozující, odpadá v nich strach z vyjádření vlastních sexuálních preferencí. V tomto ohledu participativní kultura vytvořená okolo *Fifty Shades* umožňuje ženám posunout se za ospravedlnování svých sexuálních tužeb a namísto toho jim dovoluje vyjádřit své potřeby a sdílet své znalosti. (Parry Light 2014: 44)

Nicméně podobně jako van Reenen (2014) i Parry s Light (2014) upozorňují na skutečnost, že knihy jsou stále založeny na klasickém narativním schématu, který obsahuje tradiční hierarchii moci. Populární narativy (včetně *Fifty Shades*) stále ve většině případů dodržují inherentní patriarchální struktury, reprodukuje tradiční představy o feminitě a podkopávají tak možnost osvobození žen od stereotypních genderových rolí. (Parry, Light 2014: 46, 47) Technologie sice proměnily způsoby, jakými jsou knihy vytvářeny, konzumovány a sdíleny, nezměnily ale genderovou povahu příběhu. Případ *Fifty Shades* tedy ukazuje, jak technologie pokračují v reprodukování tradičního patriarchálního příběhu, který omezuje možnosti žen využít příležitosti, které jim technologie nabízí. (Parry, Light 2014: 45)

Nicméně navzdory reprodukci problematických narativů, které posilují patriarchální hodnoty, mohou sexuálně explicitní materiály sloužit k tomu, aby si čtenáři přivykli na nové sexuální scénáře (Jorgensen 2008 in Parry, Light 2014: 48). V případě *Fifty Shades* jde o BDSM praktiky, které jsou více tolerovány a akceptovány širší veřejností. Autorky zde odkazují na Albury (2008 in Parry Light 2014: 49), která tvrdí, že sexuálně explicitní materiály jsou důležité pro sebe-poznání a uvědomění si vlastní sexuální subjektivity, i když některé z reprezentací v těchto materiálech mohou být stereotypní nebo škodlivé (mnohé z těchto materiálů např. stále konstruují ženy jako pasivní příjemce mužské sexuální touhy).

Tato konstrukce ženské sexuality jako pasivní se navíc odráží v očekávání, které jsou na ženy kladeny v jejich vlastním sexuálním vztahu. Zatímco ženy jsou aktivní ve

čtení a diskutování erotických knih, což může vést k jejich sexuálnímu osvobození, jsou chyceny v určité kulturní kleci, v omezeních, které na ně kladou očekávání spojená s rolí manželek a matek a jejich žádoucím a vhodným chováním. V tomto ohledu je trilogie *Fifty Shades* velmi komplexní – na jednu stranu podporuje liberalizaci ženské sexuality skrze tematizaci a objevování nových sexuálních praktik, na druhou stranu však posiluje představu, že heterosexuální manželství a děti jsou konečným cílem. (Parry, Light 2014: 49, 50)

Autorky článku ve výsledku vnímají *Fifty Shades* jako reprezentativní příklad ideologického posunu v oblasti ženského volného času. Ženy totiž začínají využívat technologie, které dříve využívali téměř výhradně muži. Tyto technologie dávají ženám možnost konzumovat sexuálně explicitní materiály soukromě ve svém volném čase a umožňují jim zapojit se do online komunit, ve kterých otevřeně vyjadřují své sexuální touhy a zkušenosti. Z feministického hlediska tak technologie posouvají problémy, které stojí v centru feministického zájmu, z privátní sféry do sféry viditelného a veřejného. Autorky však zdůrazňují potřebu dalších výzkumů, které by odhalily, co se skutečně děje v online komunitách žen, ale i výzkumů, které by ukázaly, zda podobné možnosti a komunity existují i v offline světě. (Parry, Light 2014: 50 - 52)

Článek Parry a Light ústí v závěr, že konzumace sexuálně explicitních materiálů (včetně *Fifty Shades*) ženami může být vnímána dvojím způsobem – jako osvobozující i omezující. Na jednu stranu četba těchto materiálů umožňuje ženám vyjádřit své sexuální touhy a redukovat stud, vytvořit si jakýsi osobní prostor a čas, kterým ženám dovolí přijmout svou sexuální subjektivitu a rozvinout odlišné pojetí feminity a ženské sexuality, které se liší od toho tradičního. Na druhou stranu však tyto materiály mohou reprodukovat tradiční genderovou ideologii tím, že dodržují patriarchální sexuální role a předpisy prostřednictvím vyobrazení vztahů ústředních postav. Otázka BDSM pak dle autorek vyžaduje další výzkumy, které by toto téma problematizovaly na úrovni populární kultury, jelikož v knihách jako *Fifty Shades* dochází přílišnému zjednodušení vztahů moci v rámci BDSM praktik. (Parry, Light 2014: 52 - 54)

1.5.4 Vybrané výzkumy o trilogii *Fifty Shades* a jejím publiku

Zajímavý výzkum publika trilogie *Fifty Shades*, jehož závěry mohou být v mnoha ohledech přínosné i pro tuto práci, provedla již citovaná dvojice autorek Ruth

A. Deller a Clarissa Smith (2013). Výsledky výzkumu shrnuly v článku nazvaném *Reading the BDSM romance: Reader responses to Fifty Shades*, jehož součástí je i pasáž věnovaná mediální recepci novel.

Autorky použily metodu dotazníků, které šířily na sociálních sítích (*Facebook*, *Twitter*), na kterých byla trilogie hojně diskutována. Prostřednictvím dotazníků sbíraly kvantitativní data ohledně přístupu ke knihám a jejich čtení, ale také data kvalitativní, která měla odhalit názory čtenářů a čtenářek ohledně knih. Většina čtenářek, které zodpověděly dotazník, nepředstavovala vysloveně typické či pravidelné čtenářstvo romancí či erotické literatury, samy sebe by neoznačily za pravidelné čtenářky těchto žánrů. Jednalo se spíše o ženy, které se k četbě *Fifty Shades* dostaly na základě mediálního „humbuku“ okolo trilogie. (Deller, Smith 2013: 933, 934)

Kvantitativní složka dotazníků odhalila, že největší část respondentů (souhrnně více než 60%) se o trilogii dozvěděla právě prostřednictvím médií, z toho nejvíce ze sociálních sítí (více než 40%). Ostatní respondenti se o knihách dozvěděli na jiných webových platformách, např. blozích či fórech., či je o nich informovali přátelé a kolegové. Téměř polovina respondentů četla knihy v elektronické podobě, často na čtečkách e-knih, popř. mobilních telefonech, tabletech či počítačích. Tato skutečnost se jeví jako zajímavá s ohledem na možnost respondentů číst erotickou literaturu na veřejnosti (např. při cestě hromadnou dopravou), aniž by ostatní cestující zjistili, o kterou knihu se jedná. (Deller, Smith 2013: 933)

Maskování erotického obsahu do značné míry umožňují i decentně navržené obálky všech tří knih, které jsou laděné v tmavých odstínech, přičemž každý díl se odlišuje od ostatních jednoduchým symbolem (kravata, maska či klíč). Tuto skutečnost hojně zmiňovaly a oceňovaly i dotazované čtenářky, které obálky označovaly stylové a nenápadné. Zároveň však šlo o lehce drzé a výstižné připomenutí sexuálních aktů hlavních postav pro ty, kteří znají skutečný obsah knih. Deller se Smith zde nicméně poukazují na jistou kontradikci, která spočívá ve skutečnosti, že obálky jsou sice nenápadné, avšak snadno rozpoznatelné a známé. Ruku v ruce s již zmíněnou domestikací pornografie (Juffer 1998) tak přichází autentizační diskurz, který vynáší ženské sexuální zájmy na veřejnost. Mnohé čtenářky hovořily o tom, že trilogie přinesla otázku ženské sexualitu do mainstreamu a hovor o sexu se prostřednictvím diskuze o knihách stal přijatelným i na veřejnosti. Autentizace ženského sexuálního potěšení také

dle některých respondentek dovolila ženám být více sexuálně otevřené a dobrodružné, což respondentky vnímaly jako výrazně pozitivní aspekt novel. (Deller, Smith 2013: 937, 938)

Jako hlavní motivaci k četbě trilogie uvedla většina respondentů (69%) zvědavost či touhu zjistit, co se skutečně skrývá za velkou mediální pozorností věnovanou Fifty Shades. U respondentů se projevovala touha být součástí společenské konverzace o trilogii. Všichni o knihách diskutovali s lidmi ze svého okolí, většina z nich (67%) dokonce více než o ostatních knihách. Nejvíce diskuzí se odehrávalo v rovině osobní face-to-face komunikace s rodinou, přáteli či partnery, v těsném závěsu pak následovaly online rozhovory s přáteli a rodinou. Polovina respondentů o knihách diskutovala také s kolegy. Klíčovou roli v online komunikaci sehrála sociální média – více jak 40% respondentů na Facebooku sdílelo, komentovalo nebo tzv. lajkovalo příspěvky ostatních uživatelů, které se týkaly Fifty Shades. Mnozí z nich také diskutovali o trilogii na stránkách a ve skupinách věnovaných Fifty Shades, popř. vytvářeli vlastní statusy. Jedna čtvrtina respondentů byla v tomto ohledu aktivní také na Twitteru. Je nicméně zajímavé, že převládající naladění těchto online diskuzí bylo negativní. (Deller, Smith 2013: 939, 940)

Pro většinu respondentů (70%) byli ostatní lidé z jejich okolí zcela zásadní, co se týče jejich přístupu ke knihám. Doporučení ze strany rodiny, přátel a kolegů byla přitom zpravidla silně negativní. Z Fifty Shades se staly knihy, které respondenti museli přečíst, ale které nebyly považovány za dobré, tudíž se nepřepokládalo, že by se jim mohly líbit. Nejlepší možná reakce byla ve skutečnosti povýšenecká – rozpoznat nedostatky novely. Mnozí respondenti cítili potřebu sami si ověřit, zda je kritika Fifty Shades oprávněná, nicméně tato potřeba nutně neznamenala, že si respondenti vytvořili vlastní, alternativní názor. Zdůraznění potřeby vytvořit si vlastní názor také fungovalo jako ochrana před obviněním, že se respondenti zapojili do komerčního „humbuku“, která jim však současně umožnila podílet se na diskuzi. (Deller, Smith 2013: 940, 941)

Malé, ale významné procento respondentů (10%) četlo knihy právě kvůli jejich kritice, což ukazuje na touhu po zapojení do diskuze, ale také demonstraci určitého kulturního kapitálu, který člověku umožňuje rozpoznat slabé stránky knih a sdílet s ostatními způsoby recepce zaměřené na jejich zesměšnění. Kritický a humorný postoj zde sloužil k vytvoření zjevného odstupů respondentů vůči trilogii. Někteří respondenti

v reakci na hodnocení trilogie jako brakové také ospravedlňovali její četbu tím, že ji označovali za nenáročné čtení na dovolenou, určené čistě pro relaxaci. (Deller, Smith 2013: 941)

Zmiňované zesměšňování trilogie s sebou nese aspekt spojování s ostatními podobně zaměřenými čtenáři a čtenářkami. Posmívání se novelám se tak stává určitou kolektivní aktivitou a smysl čtení se proměňuje ve vstup do diskurzu posmívání. Několik nejzarytějších kritiků trilogie dokonce v četbě pokračovalo a přečetlo celou trilogii. Deller se Smith nicméně zjistily, že se u některých respondentů projevila určitá snaha odolat tlaku ostatních zaměřenému na společné vysmívání trilogii. Schopnost zapojit se do diskurzu vysmívání totiž nutně nevyklučovala pozitivnější hodnocení či ambivalentní potěšení z některých prvků trilogie. (Deller, Smith 2013: 941)

Co se týče hodnocení romantických prvků novel ze strany respondentů, někteří je hodnotili negativně a srovnávali s dalšími podobnými tituly. Kriticky vnímali zejména předvídatelnost *Fifty Shades* jakožto typického příkladu romance. Podle nich trilogie selhává v posunu žánrových hranic. Pro ostatní byl v hodnocení trilogie klíčový její vztah k reálnému životu a psychologie hlavních postav. Nejostřejší kritika byla namířena vůči postavě Anastazie, kterou respondenti vnímali jako naivní, sebestřednou a neústupnou vůči Christianovi. Christian byl často popisován jako majetnický a obsesivní. Vůči romantickým prvkům novel byla celkově kritická přibližně polovina respondentů, ostatní si tyto aspekty naopak užívali a zdůrazňovali unikovou a fantazijní povahu trilogie. Ocenění této povahy knih však respondentům nutně nebránilo zaujmout vůči knihám určitý kritický odstup. I když si mnozí respondenti byli vědomi nízkých literárních kvalit trilogie, nebránilo jim to v potěšení ze čtení romantického narativu. (Deller, Smith 2013: 942 - 944)

Podle některých respondentů oživil tradiční romantický příběh právě erotický obsah novel. 86% respondentů navíc uvedlo, že knihy určitým způsobem ovlivnily jejich přístup k sexu (jedna pětina na základě knih vyzkoušela BDSM praktiky, jedna čtvrtina knihy použila při masturbaci či ve fantaziích) 67 % respondentů knihy považovalo za vzrušující, včetně mužů. Většina respondentů (87%) o BDSM slyšela ještě před přečtením knih, 38% respondentů už mělo s těmito praktikami zkušenost. Výsledky výzkumu také ukázaly, že v rozporu s obecnou představou prezentovanou v médiích (ženy chichotající se nad obsahem knih, jako kdyby se věnovaly něčemu

zakázanému a tak trochu hloupému), mnoho respondentů kriticky hodnotilo opakování sexuálních scén, jejich umírněnost a někdy jistou nereálnost. Někteří respondenti také negativně hodnotili přehnanou četnost sexuálních scén, ale zejména zvláštní vztah Anastazie a Christiana. BDSM prvky byly zpravidla vnímány jako edukativní, inspirativní či čistě fantazijní. (Deller, Smith 2013: 944 - 946)

Výzkum Deller se Smith obecně ukázal, že diskuze o Fifty Shades představují jeden z klíčových faktorů přitažlivosti trilogie pro ženské čtenářky. Většina z nich jako motivaci ke čtení uváděla právě mediální diskuze o knihách a hovory s lidmi ze svého okolí. Všechny respondentky si diskutování o novelách různými způsoby užívaly, některé z nich se účastnily kritických a/či humorných diskurzů o trilogii. Úspěch trilogie však dle autorek výzkumu spočívá také v zajímavé kombinaci důvěrně známých romantických prvků s explicitním erotickým obsahem, který do určité míry odporuje standartním koncepcím ženských sexuálních zájmů. Skutečnost, že ženy otevřeně čtou Fifty Shades (navíc často na veřejnosti), může být společně s diskuzemi o ženské sexualitě, které knihy vyvolaly, do jisté míry vnímána jako subversivní akt. (Deller, Smith 2013: 947)

Další zajímavý výzkum, tentokrát dvojice autorek Lucy Jones a Sara Mills (2014), shrnuje článek nazvaný *Analysing agency: reader responses to Fifty Shades of Grey*.

Autorky vyšly z předpokladu, že existují v zásadě dva hlavní odlišné způsoby interpretace trilogie, které se soustředí zejména na otázku BDSM vztahu ústřední dvojice postav. Tyto odlišné interpretace rovněž odrážejí ambivalence obsažené v textu¹⁹. Jones s Mills tvrdí, že na jednu stranu lze Anastaziino odmítnutí submisivní role, která překračuje sexuální vztah, vnímat jako určitý projev moci. Na druhou stranu je však postava Anastazie v knihách často vyobrazena jako příjemce Christianovy touhy

¹⁹ Základní příběh lze stručně shrnout následovně. Anastazie, ve svých 21 letech stále panna, se zamiluje do staršího a sexuálně zkušeného milionáře Christiana. V průběhu příběhu Christian zasvěcuje Anastazii do BDSM praktik, ve kterých hraje dominantní roli. Anastazie se učí poznat své limity s ohledem na množství bolesti, které vydrží a které je jí příjemné. Postupně se ale dvojice dostane do konfliktu právě kvůli Christianově potřebě, aby celý jejich vztah, tedy nikoli jen sexuální, byl založen na jeho dominanci v protikladu k Anastaziině submisivitě. Anastazie toto odmítá a nechce se Christianovi plně podřídit, zatímco Christian trvá na svém a tvrdí, že jde o jedinou možnost, jak zůstat milenci. Anastazii se nakonec podaří Christiana změnit, ten souhlasí s běžným vztahem založeným na lásce a rovnosti spíše než dominanci a submisivitě. Příběh je zakončen tradičním happy endem – svatbou a příchodem dětí. (Jones, Mills 2014: 226)

a také jako objekt jeho dominance, která přesahuje oblast sexu. V tomto smyslu lze tedy Anastazii naopak vnímat jako příklad ideálu pasivní ženy v heterosexuálním vztahu. (Jones, Mills 2014: 226)

Autorky výzkumu se proto zaměřily na otázku, jak čtenářky v průběhu četby trilogie vyjednávaly vlastní ženskou identitu a jak reagovaly na heteronormativní genderové stereotypy obsažené v textu (muž se díky ženě změní k lepšímu, žena ze všeho nejvíc touží po lásce apod.). Pro zodpovězení této otázky využily autorky metodu feministické diskurzivní analýzy, kterou aplikovaly na vzorek příspěvků získaných ze zmíněných sociálních sítí v časovém rozmezí od června do listopadu 2012. Zpravidla se jednalo o příspěvky z fanouškovských skupin a stránek věnovaných *Fifty Shades*. (Jones, Mills 2014) Autorky předpokládaly, že ženy disponují určitou silou při vyjednávání o daných tématech a mohou vůči textu zaujmout rezistentní postoj. To však dle autorek nevyklučuje, že novely (konkrétně např. způsob, jaký je reprezentována postava Anastazie) mohou být v některých případech omezující pro identitu čtenářek. (Jones, Mills 2014: 227, 228)

Z provedené analýzy dat vznikla dvě klíčová témata – *ženská moc* (ve vztahu k postavě Anastazie) a *reakce na romantický příběh*. Čtenářky obecně často komentovaly roli Anastazie ve vztahu s Christianem, přičemž pozitivně hodnotily skutečnost, že se Anastazii podařilo Christiana změnit. Čtenářky byly ztotožněny s myšlenkou, že muž není přirozeně naprogramován pro romantickou lásku a žena ho tak musí změnit. Přijetím tohoto postoje dle autorek výzkumu čtenářky upevňovaly a reprodukovaly koncept binárního genderu. Nicméně zatímco knihy podle autorek výzkumu prezentují muže jako aktivního v opozici vůči ženě jako recipientce, čtenářky tento vztah definovaly spíše s odkazem na vášeň. Čtenářky obecně nespecifikovaly role, které měly obě postavy v rámci sexuálních scén. Pokud na tyto role odkazovaly, pak rámcovaly Anastazii jako tu, která kontroluje a nastavuje hranice. Anastazii celkově vnímaly jako postavu, která řídí své sexuální volby, a se kterou se identifikují, popř. téma moci zcela opomíjely. (Jones, Mills 2014: 232, 233)

Navzdory mediálnímu označení porno pro matky a zdůrazňování sexuálního obsahu knih, většina čtenářek v tomto výzkumu vnímala sérii jako bytostně romantickou. Ženy obecně neměly tendenci popisovat knihy s ohledem na jejich sexuální obsah. Tento rozpor mezi sexuálním obsahem knih a čtenářskou reprezentací

jako love story autorky výzkumu vysvětlují s odkazem na ženskou identitu. Dle autorek popis knih jako romance umožňuje ženám demonstrovat vlastní identitu jakožto heterosexuálních žen, která je v souladu s širšími kulturními očekáváními a která představuje opak mužské identity. Ženská identita je čtenářkami vnímána jako predisponovaná k lásce a péči. S tím souvisí tendence žen zdůrazňovat romantické kvality příběhu a jejich emocionální působení. Tato tendence podle autorek dovoluje ženám přerámcovat trilogii označovanou jako porno pro matky a distancovat se od charakteristik, které fanynkám trilogie připsala média. (Jones, Mills 2014: 234, 235)

Jak již bylo řečeno, určitá část kritiky *Fifty Shades* byla zaměřená právě na způsob prezentace sexu v novelách. Kritici tvrdili, že ženy jsou trilogií povzbuzovány k tomu, aby přijímaly objektivizaci a dominanci. Sérii bylo rovněž vytýkáno nerealistické zobrazení ženského orgasmu. Anastazie měla mnohonásobný orgasmus téměř při každém sexu, často jen na základě penetrativního sexu, či dokonce bez jakékoli genitální stimulace. V tomto ohledu se dle autorek zdají knihy být v rozporu s moderním diskurzem o sexu a sexualitě a mohou být chápány jako posilující ideál ženské pasivity a propagující nerealistické pojetí sexu. Navzdory tomu byly knihy oceňovány za to, že přivedly ženy ke společnému hovoru o sexu. Autorky výzkumu si proto položily otázku, zda čtenářky navzdory pasivní roli Anastazie používaly knihy ke konstruování aktivní identity heterosexuální ženy. (Jones, Mills 2014: 235, 236)

V souvislosti s touto otázkou se jeví zajímavé, že knihy v určitém smyslu kladly sexuální potěšení Anastazie na rovněž Christianově uspokojení. Christian v knihách obecně věnoval značnou pozornost tomu, aby Anastazie pravidelně dosáhla orgasmu. Čtenářky tuto rovnost sexuálního uspokojení ve *Fifty Shades* vnímaly pozitivně. Hovory o sexu, které mezi sebou čtenářky na sociálních sítích vedly, ale nebyly nikterak explicitní. Čtenářky většinou používaly eufemističtější styl, jelikož zjevně nechtěly, či nebyly schopny se explicitně vyjádřit. Ani v jednom případě nepopsaly ženy své sexuální pocity explicitněji či přímo neřekly, že novely u nich vyvolaly vzrušení. Dle autorek výzkumu tato eufemistická vyjádření dovolují ženám vytvořit obraz cudné ženy s očekávaným umírněným chováním. Tím se vyvarují negativní stereotypizaci a označení za dračice či poběhlice, které jsou obvyklé u žen, jež otevřeně tvrdí, že si užívají sex. Pokud čtenářky zmínily sexuální potěšení z knih, velmi často tak činily v souvislosti s manželstvím. Ženy např. eufemisticky hovořily o tom, že knihy

představují přínos pro jejich manželský život. Podle autorek tak dochází k posílení normativního pojetí ženskosti tím, že se do popředí staví role čtenářek jako vdaných žen a vlastní ženské vzrušení je prezentováno jako benefit pro manžely a manželský sexuální život. (Jones, Mills 2014: 236 - 238)

Odraz tradičních heteronormativních genderových rolí je rovněž evidentní ve způsobu, jakým čtenářky popisovaly vztah ústřední dvojice postav. Čtenářky se obecně stavěly pozitivně k polaritě aktivní muž versus pasivní žena. Pozitivní hodnocení těchto tradičních rolí dle autorek výzkumu dovoluje čtenářkám produkovat identity, které jsou v souladu s očekáváními kladenými na heterosexuální ženy. Fanyanky *Fifty Shades* byly také schopné vyjádřit solidaritu s postavou Anastazie, ale i s ostatními ženami na sociálních sítích. Předpokládaly, že jsou součástí homogenní skupiny a že všechny cítí to samé, co ony. U mužů rovněž předpokládaly heteronormativní vlastnosti, jako je síla či dominance, což dle autorek posiluje možnosti pro konstrukci kontrastní femininní identity. Fanyanky se tak mohou aktivně ztotožnit s ideologicky femininní ženou, která stojí v dokonalé opozici vůči ideologicky maskulinnímu muži. V tomto ohledu je významný kontext sociálních médií, ve kterém čtenářky interagovaly. Ve společných skupinách mohly ženy předpokládat, že ostatní členové skupiny jsou rovněž heterosexuální ženy, které si oblíbily *Fifty Shades*, a mohly si tak být jisty, že jejich příspěvky v diskuzi budou brány vážně a nebudou zesměšněny. Určitou roli sehrála i relativně anonymní povaha sociálních sítí. (Jones, Mills 2014: 238 - 240)

Výzkum Jones s Mills ve výsledku ukázal, že se čtenářky trilogie v diskuzi o knihách opíraly o stereotyp binárního genderu a vytvářely esenciální představy ideální ženy jako opozita vůči muži. Při diskutování o sexuálních scénách a jejich vlastních sexuálních tužbách používaly eufemistické výrazy, zjevně ve snaze vyhnout označení za nemravné, a vytvářely představu dobrých manželek. Ukázalo se také, že ženy přijaly převážně pasivní roli v reakci na knihy samotné a na mužského hrdinu, což se projevilo např. ve výrocích o tom, že se od knih nemohly odtrhnout či že postava Christiana zcela ovládla jejich fantazie. Výzkum v mnoha ohledech odhalil pokračující heteronormativní ideologii produkce ženské identity. (Jones, Mills 2014: 241)

Analýza příspěvků na sociálních sítích nicméně ukázala zajímavou skutečnost, a sice schopnost čtenářek dosáhnout solidarity s ostatními ženami tím, že samy sebe vnímaly jako homogenní skupinu se sdílenou identitou. Tím, že samy sebe chápaly ve

vztahu k postavě Christiana a knihám samotným, vytvořily si určitou sdílenou identitu a byly schopné zhodnotit, co jako ženy chtějí. Knihy také pobídly ženy k hovoru o jejich sexuálních touhách, což společně se zaměřením na moc, kterou Anastazie vyvinula ve vztahu s Christianem, dovolilo ženám dosáhnout určitého pocitu moci. Jejich zájem o vlastní sexuální potěšení, vyvolaný mimo jiné reakcí na Christianovu pozornost věnovanou Anastaziině potěšení, jim umožnil reflektovat vlastní sexuální zážitky. (Jones, Mills 2014: 241)

Výčet vybraných výzkumů zakončím studií věnovanou fenoménu antifanoušků trilogie *Fifty Shades*, kterou v článku *Fifty Shades of Ghey: Snark fandom and the figure of the anti-fan* představila trojice autorek Ruth Deller, Sarah Harman a Bethan Jones (2013). Autorky vychází z tvrzení Jonathana Graye (2003), že tendence současných fan studies soustředit se pouze na fanoušky mediálních textů opomíjí významné množství čtenářů-antifanoušků a nedovoluje tak rozmanitější porozumění textu. Z toho důvodu se autorky soustředí na způsoby, jakými antifanoušci *Fifty Shades* kritizovali trilogii jako špatně napsanou literaturu a špatnou erotickou četbu, kterou konzumují specificky konstruované čtenářky – matky v domácnosti. (Deller, Harman, Jones 2013: 952)

Pozice antifanoušků v opozici vůči novelám, ale také jako nadřazených nad fanoušky, navazuje na distinkci vkusu tak, jak ji definoval Bourdieu (1999), a využívá formy subkulturního kapitálu. Dle Deller, Harman a Jones chápou antifanoušci sami sebe jako gatekeepery, což posiluje jejich subkulturní kapitál, který vede k určité hierarchizaci vkusu. Myšlenka vkusu zde tedy není jen záležitostí preferencí jednotlivce, je také založena na odmítnutí ostatních (často populárního mainstreamu či nízké kultury). (Deller, Harman, Jones 2013: 953)

Zmíněný Jonathan Gray (2003), který upozornil na skutečnost, že fan studies často chybně opomíjejí skupiny antifanoušků tvrdí, že ačkoli fandom a antifandom mohou stát na opačných stranách spektra, je možná pravděpodobnější, že se jednání mnohých fanoušků a antifanoušků podobá či dokonce překrývá. K podobnému závěru dospěla i Haig (2014) při výzkumu fandomu série *Twilight*. Haig (2014) je přesvědčená o tom, že někteří antifanoušci sdílí s fanoušky pravidelnost a emociální angažovanost – hltají každou novou knihu a zapojují se do vášnivých debat o sérii a jejích nedostacích. Kritika a parodie v takovém případě slouží antifanouškům jako zdroj potěšení.

Antifanoušci *Fifty Shades*, které zkoumaly Deller, Harman a Jones, jsou tomuto pojetí antifanoušků velmi blízko. Znají text *Fifty Shades* (a často i *Twilight*) a nalézají potěšení v jeho kritice. (Deller, Harman, Jones 2013: 956)

Výzkum Deller, Harman a Jones se mimo jiné zaměřil na komunitu antifanoušků *Fifty Shades of Grey* s názvem *Fifty Shades of WTF* (2012), která vznikla na internetové platformě *LiveJournal*. Většina příspěvků v této komunitě cílí na zesměšnění trilogie, přičemž kritika se soustřeďuje zejména na násilné a majetnické chování Christiana, jeho sklony ke stalkingu a kontrolování Anastazie. Vedoucí komunity jsou přesvědčeni, že prezentování fyzického a psychického ovládnání ženy, které se odehrává proti její vůli, jako romantické lásky, je nejen hloupé, ale i opovrženímhodné. (Deller, Harman, Jones 2013: 957, 958)

Tím, že dva klíčoví členové komunity detailně rozebírají kritiku trilogie, umísťují sami sebe do pozice těch, kteří disponují nadřazenými znalostmi o fanoušcích *Fifty Shades*. Nejen, že jsou sami znalí BDSM praktik, ale také využívají vlastní kulturní kapitál (jeden z nich pracuje jako editor), což ovlivňuje rovnováhu mezi fanoušky a antifanoušky, ale také mezi antifanoušky a autorkou trilogie. Tito kritici se staví do vyvýšené pozice v rámci antifandomu a skrze vysmívání se trilogii a jejím fanouškům prosazují distinkci kultury fanoušků založenou na kulturním kapitálu, kterým disponují na rozdíl od fanoušků trilogie a její autorky. Použití humoru při formulování vážných námitek proti trilogii pak dělá tuto kritiku snadněji přijatelnou. (Deller, Harman, Jones 2013: 957, 958)

Antifanoušci, kteří vystupují i na dalších online platformách (*Twitter*, *Tumblr*, *YouTube*), nejen že prezentují trilogii jako špatnou literaturu, její kritiku ještě posilují nálepkou porno pro matky, čímž knihy zbavují jakékoli erotické napětí. Mnozí antifanoušci, kteří jsou aktivními členy BDSM komunity, navíc kritizují způsob, jakým trilogie pracuje s tímto tématem (vztah ústřední dvojice postav neodpovídá reálnému BDSM vztahu, založeném na principu souhlasu, a tudíž je série nemorální a potenciálně nebezpečná). Odmítnutí trilogie se proto stává složitější – nejde už jen o špatnou literaturu či špatně napsanou erotiku, ale také chybné reprezentování BDSM. (Deller, Harman, Jones 2013: 959 - 961)

Deller, Harman a Jones na základě svého výzkumu online komunit antifanoušků *Fifty Shades* došly k závěru, že opoziční způsoby recepce *Fifty Shades of Grey* vypovídají více o antifanoušcích než o těch, kteří si četbu trilogie skutečně užívají a kteří jsou v mainstreamovém diskurzu upozaděni. Autorky si kladou otázku, zda vůbec oni vykonstruovaní druzí, či přesněji řečeno vykonstruované druhé (vanilkové ženy v domácnosti, čtenářky brakové literatury), skutečně existují. Či zda opravdové čtenářské potěšení z trilogie nespočívá právě v předvádění a sdílení svého distinktivního vkusu. Tato distinkce vkusu je založena na vysmívání se sérii jako špatně napsané erotické literatuře, která vlastně vůbec není erotická a která chybným a potenciálně nebezpečným způsobem pracuje s tématem BDSM. Antifanoušci v tomto výzkumu obecně četli trilogii velice pečlivě s cílem demonstrovat svůj vlastní kulturní kapitál, což jim přinášelo specifické potěšení. (Deller, Harman, Jones 2013: 961, 962)

2 METODOLOGICKÁ ČÁST

2.1 Cíl práce, výzkumné otázky

Cílem realizovaného výzkumu bylo analyzovat recepci knižní trilogie *Fifty Shades* a filmového zpracování jejího prvního dílu ze strany ženského publika. Usilovala jsem o vytvoření obrazu o různých způsobech recepce tohoto fenoménu a jejich vztahy k mediálnímu a veřejnému diskurzu o trilogii.

Pro naplnění tohoto cíle byly stanoveny tři základní výzkumné otázky, které jsou rozšířeny o dvě související podotázky.

- Jaká byla motivace čtenářek k četbě trilogie *Fifty Shades*? / Jaká byla motivace divaček ke zhlédnutí filmu *Fifty Shades of Grey*?
- Jak k četbě trilogie/sledování filmu přistupovaly? Co jim čtení/sledování přinášelo a jaký pro ně mělo význam?
- Jak celkově hodnotily trilogii/film a jak hodnotily a reagovaly na obsah knih/filmu (na různé dílčí prvky)?
 - Byly všechny výše uvedené aspekty nějak ovlivněny mediálním diskurzem o knihách a filmu? Pokud ano, tak jak?
 - Vyskytly se ve výše uvedených aspektech nějaké rozdíly mezi různými skupinami narátorek?

2.2 Výzkumná strategie

Výzkum byl realizován s použitím *kvalitativní výzkumné strategie*. Jak již bylo řečeno, záměrem výzkumu bylo dosáhnout hlubšího porozumění čtenářské a divácké recepce, detailněji objasnit vnímání a hodnocení vybraného knižního a filmového fenoménu. A právě pochopení a podrobný popis (vytvoření logické konstrukce daného jevu) jsou hlavními cíli kvalitativního výzkumu. Jak říká Disman (2002: 286), kvalitativní výzkum usiluje o získání velkého počtu informací o malém počtu jedinců – snaží se vytvořit hloubkový popis. Slovy Hendla (2005: 53), hlavní výhodou kvalitativního přístupu je to, že „nezůstáváme na povrchu, provádíme podrobnou komparaci případů, sledujeme jejich vývoj a zkoumáme příslušné procesy“. Přitom zohledňujeme kontext, konkrétní situaci a podmínky. (Hendl 2005: 53) Stručně řečeno,

sledujeme jevy v jejich dynamice a zejména podmínění. (Surynek, Komárková, Kašparová 2001: 26)

Další ústřední vlastnosti kvalitativního výzkumu uvádí Strauss a Corbin (1999: 11). Kvalitativní metody jsou vhodné k odhalení a pochopení podstaty jevů, o kterých toho ještě moc nevíme. Kromě toho nám mohou pomoci získat o daném jevu podrobné informace, které jsou kvantitativními metodami jen obtížně zachytitelné. Tyto skutečnosti odpovídají předkládanému výzkumu. Za prvé, problematika recepce knižních a filmových romancí ze strany širokého publika je dosud nedostatečně zpracovaná a stále zde zůstává mnoho prostoru pro další výzkumy. V případě zvoleného fenoménu *Fifty Shades* platí, že výzkumy na toto téma jsou v českém prostředí zatím spíše ojedinělé, jelikož mu doposud nebyla věnována větší a systematictější pozornost ze strany akademických výzkumníků. Z tohoto důvodu může předkládaný výzkum sloužit jako základ pro další zkoumání – jako představení základních témat a otázek, které rezonují čtenářskou a diváckou recepcí *Fifty Shades* a které bude následně možné více prozkoumat. Za druhé, je nepochybné, že subjektivní názory a postoje publika, které stojí v jádru tohoto výzkumu, lze kvantitativními metodami postihnout jen velmi omezeně.

Při aplikaci kvalitativní výzkumné strategie je však třeba reflektovat i některé její nedostatky. Pravděpodobně nejzjevnějším nedostatkem kvalitativního výzkumu je omezená možnost zobecnění závěrů na celou populaci a jiné prostředí, která je způsobena tím, že kvalitativní výzkum pracuje jen s omezeným počtem jedinců a obvykle na jednom místě. (Hendl 2005: 52) Z toho důvodu si předkládaný výzkum nenárokuje obecnou platnost – pro skutečně celé publikum trilogie a filmu či pro jiné prostředí než oblast českého čtenářstva a diváctva. Chce ukázat jeden z možných přístupů ke zkoumání této problematiky a podat tak specifický pohled na recepci vybraného díla. Nicméně stále se snaží o dosažení určité komplexnější představy o různých způsobech recepce a jejich provázanosti, a proto se nezaměřuje pouze na fanyanky trilogie. Jak dokládá Hendl (2005: 52), kvalitativní výzkum totiž umožňuje odhalení určitých příčinných souvislostí a dokáže tak poskytnout integrovaný vhled do dané problematiky.

2.3 Technika sběru dat

Sběr potřebných dat probíhal prostřednictvím tzv. *polostrukurovaných rozhovorů*, někdy také nazývaných rozhovor se scénářem či návodem. Při výzkumných rozhovorech se tazatel obecně snaží získat od dotazovaného získat informace, které pomohou odhalit a pochopit, co je v jeho mysli (např. zkušenosti, znalosti, očekávání, hodnocení, vzpomínky). (Surynek, Komárková, Kašparová 2001: 82) Zvolený typ rozhovoru se pak vyznačuje definovaným účelem, určitou osnovou, ale zároveň značnou pružností celého procesu získávání informací. (Hendl 2005: 164) Scénář (či návod) k rozhovoru představuje seznam témat či otázek, které je potřeba v rámci rozhovoru probrat. Jeho úkolem je udržet zaměření rozhovoru a zajistit, že budou zmíněna všechna klíčová témata a otázky. Zároveň umožňuje provádět rozhovory s více lidmi strukturovaněji a usnadňuje jejich následné srovnání. Tazatel má volnost v tom, jakým způsobem a v jakém pořadí položí otázky a získá tak potřebné informace. Tazatel může otázky i jejich posloupnost přizpůsobit konkrétní situaci a konkrétnímu dotazovanému. Dotazovaný má současně možnost volně uplatňovat vlastní perspektivu a zkušenosti. (Hendl 2005: 174) Může samostatně navrhnout možné vztahy a souvislosti a tematizovat konkrétní podmínky vlastní situace. (Hendl 2005: 166)

Zvolený typ rozhovoru se v průběhu výzkumu ukázal jako velmi vhodný. Nejen že připravený scénář fungoval z mého pohledu jako neocenitelná pojistka proti opomenutí klíčových otázek či přílišnému odchýlení od hlavního zaměření rozhovoru, zároveň mi nabízel dostatečný prostor pro přizpůsobení pořadí i podoby otázek v závislosti na vývoji konkrétního rozhovoru. Při následné analýze dat navíc zvolený scénář usnadňoval orientaci ve větším množství rozhovorů. Forma polostrukurovaných rozhovorů se jevila výhodnou i pro dotazované, kterým poskytovala možnost formulovat své postoje, názory a pocity volněji a v přirozené návaznosti.

Realizaci jednotlivých rozhovorů předcházela pečlivá příprava jejich *scénáře*, která zahrnovala rozhodnutí ohledně formy²⁰ a pořadí otázek²¹, ale také celkové délky

²⁰ *Forma otázek*. Během přípravy scénáře jsem věnovala značnou pozornost tomu, aby otázky byly pro dotazované neutrální, srozumitelné a jednoznačné, nikoli návodné či striktně uzavřené. Snažila jsem se vždy klást jen jednu otázku, odpovědi jsem prohlubovala doplňujícími, sondážními otázkami. Rovněž jsem si odpovědi na některé otázky ověřovala tím, že jsem dané otázky, avšak jinak formulované, použila na jiném místě rozhovoru. Otázky intimního a soukromého rázu jsem vždy formulovala a pokládala citlivě, s ujištěním, že není nutné na ně odpovídat

rozhovoru²². Všechny tyto skutečnosti jsem také flexibilně zvažovala a přizpůsobovala v průběhu jednotlivých rozhovorů v závislosti na jejich vývoji. Celková tvorba scénáře včetně obsahu jednotlivých otázek byla výsledkem rešerše odborné literatury, jejíž výsledky představuje teoretická část této práce. Vycházela jsem z témat a otázek obsažených v literatuře, která se vztahovala ke zvolenému fenoménu – zejména recepci knižních romancí. Výslednou podobu scénáře jsem přizpůsobila vlastním výzkumným otázkám, avšak věnovala jsem pozornost tomu, aby otázky v rozhovoru nebyly zcela totožné s výzkumnými otázkami. Hlavní tematické okruhy scénáře tedy byly věnovány především čtenářským a diváckým motivacím, významu četby/sledování, hodnocení trilogie a filmu a následnému propojení s mediálním (a veřejným) diskurzem o *Fifty Shades*.

V souladu s Hendlovým tvrzením o nutnosti věnovat zvláštní pozornost začátku a konci rozhovoru (Hendl 2005: 167), jsem určitou část přípravy na rozhovor využila pro zvažování způsobu, jak správně pojmout tyto důležité momenty²³. Jak již bylo řečeno, začátek každého rozhovoru jsem věnovala otázce, která se týkala volných asociací, které dotazovaným vytanou na mysl, když se řekne *Fifty Shades*. Volně

²¹ *Pořadí otázek*. Na začátek rozhovoru jsem volila jednodušší a neproblematické otázky, např. jsem se dotazovala na volné asociace žen spojené s *Fifty Shades*. Tyto otázky mají dotazovaného povzbudit, aby hovořil popisně, další otázky pak tento popis prohlubují. (Hendl 2005: 169) V průběhu rozhovoru jsem přecházela k navazujícím, složitějším a intimnějším otázkám. Demografické a identifikační otázky jsem zařadila na úplný závěr rozhovoru, jelikož jejich umístění na začátek rozhovoru by mohlo být pro dotazované nepříjemné a negativně tak ovlivnit průběh celého rozhovoru. Rovněž jsem se snažila, aby se dotazované ženy orientovaly v pořadí témat a otázek, jinými slovy, aby rozhovor byl pro dotazované přehledný.

²² *Délka rozhovoru*. Brala jsem v potaz předpokládanou délku rozhovoru, jelikož bylo nutné vyvážit dobu, po kterou dotazované ženy udrží plnou pozornost a zaujetí, s nutností získat potřebné množství dat. Ve všech případech jsem zohledňovala časové možnosti dotazovaných. V souladu s doporučením Suryneka, Komárkové a Kašparové (2001: 85) jsem usilovala o odstranění stereotypu pokládaných otázek a odpovědí, aby nedošlo k únavě a ztrátě pozornosti dotazovaného. Využívala jsem různé druhy otázek a měnila proud rozhovoru, aby byl rozhovor pro dotazované zajímavý.

²³ Hendl (2005: 167) uvádí, že na *začátku rozhovoru* musí tazatel odstranit eventuální psychické překážky, jako je např. nedůvěra dotazovaného vůči tazateli, ostych či obavy. Dotazovaní mohou pociťovat nejistotu, zda otázky neodhalí nějakou neznalost, která by je, podle jejich názoru, snížila v očích tazatele. (Surynek, Komárková, Kašparová 2001: 85) Je vhodné navodit uvolněnou, lehce neformální a přátelskou atmosféru, která dotazovanému umožní formulovat své odpovědi zcela otevřeně, dovolí mu cítit se jako rovnocenný komunikační partner a nikoli jako někdo, kdo je zkoušen. V *průběhu rozhovoru* je vhodné, aby tazatel dotazovaného povzbuzoval vyjádřením souhlasu, poděkováním za dílčí odpovědi či adekvátní formou pochvaly za dosavadní průběh rozhovoru. (Surynek, Komárková, Kašparová 2001: 94) *Konec rozhovoru* je ideální pro získání doplňujících informací, které dosud nezazněly a které mohou doplnit celkový obraz a kontext. (Hendl 2005: 167) Na závěr rozhovoru je rovněž žádoucí poděkovat dotazovanému za ochotu účastnit se výzkumu a věnovat rozhovoru potřebný čas. Tazatel by měl dotazovanému také nabídnout možnost dodatečně kontaktovat tazatele s případnými otázkami či doplněními.

formulované odpovědi jsem následně využívala k nenásilnému rozvinutí konverzace, uvolnění napětí a obav z neznámé formy rozhovoru. Mým cílem bylo navodit přátelský tón konverzace a zároveň tak zmenšit případnou distanci mezi mou pozicí výzkumnice a dotazovanými. Před každým rozhovorem i v jeho průběhu jsem opakovaně vyjadřovala svůj upřímný a nehodnotící zájem o všechny názory, postoje a myšlenky dotazovaných. Dávala jsem najevo, že vítám otevřené a přirozeně formulované odpovědi (použití vlastních slov, vlastního stylu vyprávění), jelikož usiluji o jejich pochopení, nikoli hodnocení. Rovněž jsem v případě potřeby dotazovaným vysvětlila, proč danou informaci potřebuji a proč je pro mne důležitá. Vždy jsme nechávala dostatek času na odpověď a nezasahovala do myšlenkového toku jednotlivých výpovědí, až na případy, kdy se dotazované ženy příliš odchýlily do tématu. Zakončení rozhovoru jsem zpravidla věnovala upřímnému poděkování dotazovaným a také získání doplňujících informací. Určitý čas jsem vyhradila i pro reflexi celého rozhovoru zejména ze strany dotazovaných. Některé z nich zajímal můj osobní (neakademický) názor na knižní trilogii či film, jiné vyjadřovaly potěšení z možnosti sdílet své myšlenky a názory ohledně *Fifty Shades*. Jelikož v době realizace některých rozhovorů právě vstoupil do kin druhý díl trilogie, mnohé ženy se mi později ozvaly s potřebou doplnit své odpovědi o postřehy z čerstvě zhlédnutého filmu.

Samotné rozhovory probíhaly písemnou formou prostřednictvím různých internetových chatovacích nástrojů. Původním záměrem bylo realizovat osobní face-to-face rozhovory se všemi narátorkami, nicméně tento záměr se ukázal jako nerealizovatelný. Většina narátorek pocházela z různých částí České republiky, a proto nebylo možné provést osobní setkání. Narátorky, které pocházely z Prahy a se kterými by bylo možné setkat se osobně, však rovněž daly přednost rozhovoru prostřednictvím zpráv. Ten totiž mohl probíhat v době, kdy narátorky měly čas a dostatečný klid na nerušené přemýšlení o tématu (zpravidla v pozdních večerních hodinách, popř. v průběhu dne, pokud jejich děti spaly). Narátorky oceňovaly nejen možnost zvolit si čas rozhovoru, ale také skutečnost, že je písemná podoba přirozeně vedla k hlubšímu zamyšlení nad svými čtenářskými/diváckými zkušenostmi s *Fifty Shades*. Mnohé narátorky samy uvedly, že je pro ně písemná podoba příjemnější, jelikož odpadá stres často přítomný v přímé komunikaci s novým, neznámým člověkem. Rozhovor se tak nesl v uvolněném a neformálním duchu, který připomínal familiérní diskuze žen na různých internetových fórech věnovaných „ženským“ tématům.

2.4 Výběr vzorku, prostředí výzkumu

Výběr vzorku pro kvalitativní výzkum bývá nejčastěji *účelový*. Výzkumník volí informačně bohaté případy vhodné pro hlubší studium. Počet těchto případů a jejich výběr se odvíjí od účelu studie. (Hendl 2005: 154) Případy by měly být vybrány vždy tak, aby bylo jejich prostřednictvím možné dosáhnout stanovených cílů výzkumu. (Surynek, Komárková, Kašparová 2001: 63) Někdy se hovoří také o *teoretickém výběru*, který Glaser a Strauss (1967: 45) vymezují jako „proces sběru dat potřebných ke generování teorie, přičemž výzkumník svá data zároveň shromažďuje, kóduje a analyzuje a přitom se rozhoduje, která další data jsou zapotřebí a kde se dají získat“. Jinými slovy, „sběr dat je řízen vznikající teorií“. Shromažďování informací skončí ve chvíli, kdy je dosaženo teoretické saturace. Tedy ve chvíli, kdy výzkumník vytvořil určitou teorii a nepředpokládá, že by další případy přinesly nové poznatky, které by tuto teorii pozměnily. (Hendl 2005: 151)

Tyto způsoby výběru vzorku byly použity i u předkládaného výzkumu. Základní kritérium výběru vzorku bylo dáno zaměřením práce na publikum knižní trilogie *Fifty Shades* a filmového zpracování prvního dílu. Pojem publikum v tomto případě zahrnoval ženy, které četly alespoň některou ze tří knih a/nebo viděly film. Pozornost nebyla věnována pouze fanynkám či obecně ženám s pozitivním názorem na *Fifty Shades* (které však samy sebe neoznačují za fanynky), ale také ženám stojícím na opačné straně názorového spektra, které jsou vůči knihám a/či filmu (spíše) kritické. Velikost vzorku byla řízena vývojem analýzy dat a vznikajícími interpretacemi a závěry. Významnou roli však sehrály také problémy při získávání narátorek, o nichž budu hovořit níže.

Jednotlivé narátorky byly vyhledávány prostřednictvím metody *sněhové koule*. Tato metoda je vhodná pro získávání jedinců, se kterými má být veden rozhovor. Výzkumník nejprve zvolí jednoho či několik málo jedinců k rozhovoru, kteří mu následně doporučí další potenciální informátory. (Hendl 2005: 152) Nejprve jsem tedy oslovila několik žen z mého okolí, o kterých jsem věděla, že *Fifty Shades* četly a/či viděly, a následně jsem je požádala o kontakt na další potenciální narátorky. Nutno však podotknout, že tato metoda nebyla příliš úspěšná, často jsem se setkávala s nepochopením a odmítavými reakcemi. Téma výzkumu vyvolávalo u většiny oslovených lidí posměch, nezdědka i kritické reakce. Pro mnohé z nich bylo

nepochopitelné psát závěrečnou práci na toto téma, předem odsuzovali její potencionální přínos a kvalitu. Byli přesvědčeni o tom, že literatura a film tak nízkých kvalit nemohou být předmětem odborné práce. Často reprodukovali kritická tvrzení rezonující mediálním a veřejným diskurzem a rozhovor na toto téma považovali za bezpředmětný.

Zatímco tyto kritické reakce převažovaly u jedinců, kteří zpravidla neměli s knihami a/či filmem žádnou osobní zkušenost (popř. jen minimální), jedinci, kteří četli knihy a/či viděli film, zpravidla vykazovali váhavé a neurčité reakce. Zdráhali se vyslovit jednoznačně pozitivní názor a rozhovor odmítali s tvrzením, že vlastně ani není o čem mluvit. Někteří také projeví kritický odstup od své čtenářské a/či divácké aktivity. Uváděli, že knihy a/či film sice četli/viděli, nicméně jen proto, aby zjistili, zda jde skutečně o tak špatnou literaturu a/či snímek. Ve většině těchto případů si po přečtení a/či zhlédnutí dle svých slov vytvořili spíše negativní názor. I oni však odmítali účast na výzkumu s tvrzením, že takový rozhovor vlastně nemá smysl.

Zdá se tedy, že fenomén *Fifty Shades*, jeho četba/sledování a hovor o něm (s výjimkou ryze kritického) byly ve společnosti do určité míry patologizovány (více viz analytickou část). V pozadí četných odmítnutí účasti na tomto výzkumu zřejmě stály obavy oslovených z podrobného pohledu na vlastní postoje vůči *Fifty Shades* a jejich původ. Tyto obavy byly pravděpodobně posíleny skutečností, že narátorky získávané metodou sněhové koule byly nevyhnutelně propojeny určitými osobními vazbami a své názory na *Fifty Shades* tedy z jejich pohledu prezentovaly v kontextu názorů ostatních a ve srovnání s nimi.

Metodu sněhové koule jsem kombinovala s výzvami k účasti na výzkumu, které jsem umístila na několika vysokých školách, vysokoškolských kolejích, v několika menzách a knihovnách v Praze. Podobnou výzvu jsem umístila také na české facebookové stránky věnované *Fifty Shades* (s názvem *Padesát odstínů* [2014] a *Fifty Shades of Grey* [2011]), které spravují fanoušci trilogie a filmu, internetovou knižní databázi *databazeknih.cz* (*Databáze knih* 2008) a filmový server *kinobox.cz* (*Kinobox* 2009). Prostřednictvím dvou blogů věnovaných Dakotě Johnson (*Dakota Johnson* 2016) Jamiemu Dornanovi (*Daily Dornan* 2015), tedy hlavním hereckých postavám filmu,

jsem také oslovila fanoušky filmu²⁴. Všechny tyto způsoby se však (podobně jako metoda sněhové koule) ukázaly nepříliš efektivní a vyvolaly jen minimální ohlas. V reakci na tento neúspěch jsem hledala způsob, jak skutečně oslovit publikum *Fifty Shades*, a to v prostředí, ve kterém se každodenně pohybuje.

Vycházejíc z předpokladu, jde o literaturu a film prezentované jako pro ženy, jsem svou pozornost obrátila k internetovým serverům věnovaným tématům, která bývají tradičně považována za ženská. Hledání různých „ženských“ internetových stránek mě zavedlo na server *emimino.cz* (*eMimino* 1999), který je určen primárně pro ženy-matky a který slouží jako informační zdroj, ale také jako bazar či právě diskuzní fórum. Zde jsem našla několik diskuzních vláken na téma *Fifty Shades*, ve kterých jsem uveřejnila žádost o účast na výzkumu. Po několika nechápavých a odmítavých reakcích žen, které zpochybňovaly smysl a předpokládanou kvalitu mé práce, jsem obdržela několik soukromých zpráv od žen, které projevíly zájem provést zamýšlený rozhovor. Několik žen také odpovědělo na mé zprávy s prosbou o rozhovor, které jsem rozeslala na základě reakcí, které se objevily ve vybrané diskuzi.

Během jednoho z rozhovorů, které následovaly po uveřejnění výzvy k účasti na výzkumu na serveru *emimino.cz* (*eMimino* 1999), vyšla najevo zajímavá skutečnost. Ta do značné míry odpovídá výše nastíněným problémům se získáváním narátorek prostřednictvím metody sněhové koule, které souvisí s patologizací fenoménu *Fifty Shades*. Narátorka Tamara vyjádřila své zklamání z průběhu diskuzí o *Fifty Shades* na zmiňovaném serveru, ve kterých podle ní převažují negativní názory diskutujících, které jsou vůči knihám i filmu kritické. Dle jejího názoru jsou tyto ženy silně přesvědčeny o správnosti svého negativního postoje vůči *Fifty Shades* a prosazují odmítavé reakce vůči ostatním, které vyjádří potěšení z četby či sledování tohoto fenoménu. Navzdory Tamařině tvrzení, že reakce žen na *Fifty Shades* jsou na vybraném serveru převážně negativní, ženy, které souhlasily s rozhovorem, zastávaly zpravidla spíše pozitivní názor. Tento zdánlivý rozpor lze pravděpodobně vysvětlit tak, že ženy, které nalézají v četbě a sledování *Fifty Shades* potěšení, jsou v rámci těchto diskuzí kritizovány a upozadřovány, což vede k jakési formě spirály mlčení. Ačkoli mezi návštěvnicemi

²⁴ V současné době na českém internetu bohužel neexistují žádné aktivní fanouškovské stránky (vyjma facebookových skupin) či blogy, které by byly věnované přímo *Fifty Shades* – ať už knižnímu, či filmovému zpracování tohoto příběhu.

serveru mohou převažovat ženy s pozitivním názorem na Fifty Shades, jsou tyto ženy v rámci diskuzí neviditelné. Aktivně se jich neúčastní, jelikož jsou si vědomy možných nepříjemných reakcí na jejich názory. Tyto ženy však pravděpodobně nepocit'ovaly podobné obavy v případě ryze soukromého a anonymního rozhovoru, před jehož realizací byly vždy ubezpečeny o tom, že můj zájem je poznat, nikoli hodnotit jejich postoje. Na rozdíl od výše diskutované metody sněhové koule navíc tyto ženy nevnímaly své názory jako srovnávané s názory ostatních z jejich okolí. V prostředí internetu nebyly mezi jednotlivými narátorkami žádné osobní vazby a žádná²⁵ z nich rovněž nevěděla, se kterými dalšími uživatelkami serveru také provádím rozhovory.

Výsledný vzorek tvoří celkem 13 žen, z nichž sedm představují ženy, které mají na Fifty Shades (spíše) pozitivní názor, a šest ženy, které jsou vůči knihám a filmu (spíše) kritické. Vzorek tedy tvoří dvě přibližně stejně velké skupiny s do značné míry (nikoli však zcela) opozičními názory. Většinu narátorek tvoří matky a ženy v domácnosti ze střední třídy starší 30 let, výjimky představují tři mladší narátorky (Kristýna, Jitka, a Eliška) ve věku okolo 25 let, které studují na vysoké škole, popř. jsou čerstvými absolventkami. Všechny ženy dosáhly minimálně středoškolského vzdělání s maturitou, mnohé z nich pak absolvovaly různé obory vysokých škol (např. ekonomie, pedagogika, medicína). Většina z nich bydlí ve středně velkých či větších městech.

2.5 Analytické postupy

V rámci kvalitativního výzkumu probíhá analýza dat již současně s jejich sběrem. Výzkumník sbírá data, provádí jejich analýzu a na jejím základě se rozhoduje o dalším sběru dat. Během tohoto procesu výzkumník postupně ověřuje a zpřesňuje své závěry. (Hendl 2005: 50) Analýza a interpretace kvalitativních dat se obecně vyznačuje induktivní logikou. „Kvalitativní výzkumník nesestavuje ze získaných dat skládanku, jejíž konečný tvar zná, spíše konstruuje obraz, který získává kontury v průběhu sběru dat a poznávání jeho částí.“ (Hendl 2005: 52) Výzkumník tedy pátrá v datech po určitých pravidelnostech, na jejichž základě vytváří příslušné hypotézy a teorie. (Disman 2002: 287) Nezbytnou součástí analýzy dat je i jejich redukce, která však musí být natolik citlivá, aby nedošlo k vytržení dat z kontextu. Důležitým krokem analýzy dat

²⁵ Výjimku představuje narátorka Jitka. Ta mi po skončení rozhovoru zprostředkovala kontakt na svou kamarádku Kristýnu, která rovněž projevila zájem o rozhovor.

je rovněž zobrazení, které výzkumníkovi umožňuje data vizuálně organizovat. (Hendl 2005: 207)

V případě realizovaného výzkumu vypadal nastíněný proces analýzy dat následovně. Jak již bylo řečeno, rozhovory probíhaly písemnou formou, a proto odpadla nutnost transkripce zvukových nahrávek. Písemná podoba rozhovorů sice na rozdíl od zvukových nahrávek nemohla tak dobře zachytit jednotlivé neverbální projevy, např. smích, odmlky či důraz, nicméně narátorky při psaní odpovědí využívaly různé možnosti, jak alespoň část těchto projevů přenést do textu. Mimo jiné hojně používaly různé smajlíky a emotikony, zvýrazňovaly slova či specifickým způsobem používaly interpunkční znaménka. Tyto techniky pomohly k vytvoření komplexních textů připomínajících komentovanou transkripci. Všechny výsledné texty jsem rovněž opatřila různými poznámkami z průběhu rozhovorů, které se jevily jako užitečné a důležité pro následnou analýzu.

Po skončení každého rozhovoru jsem pročetla celý text a zvažovala, zda jde zvolený scénář včetně jeho jednotlivých otázek vhodný pro zodpovězení výzkumných otázek a zároveň zda se v průběhu rozhovoru neobjevila nová důležitá témata, která by bylo vhodné dále prozkoumat a zařadit do dalších rozhovorů. Během realizace rozhovorů jsem se již snažila data částečně analyzovat a interpretovat tak, abych v následujících rozhovorech mohla prohlubovat a rozvíjet kýžené porozumění recepci *Fifty Shades*.

Pro analýzu dat jsem zvolila *metodu zakotvené teorie* (zejména její dva stupně kódování – *otevřené* a *axiální*), jelikož plně odpovídala situaci překládaného výzkumu. „Nezačínáme teorií, kterou bychom následně ověřovali. Spíše začínáme zkoumanou oblastí a necháváme, ať se vynoří to, co je v této oblasti významné.“ (Strauss, Corbin 1999: 14) Pro tento induktivní postup se metoda zakotvené teorie jeví jako vhodný nástroj, který poskytuje metodologickou oporu pro systematickou analýzu dat a splňuje požadavky na reprodukovatelnost či ověřitelnost. (Strauss, Corbin 1999: 17)

První stupeň provedeného kódování – *otevřené kódování* – lze charakterizovat jako „proces rozebírání, prozkoumávání, porovnávání, konceptualizace a kategorizace údajů“. (Strauss, Corbin 1999: 42) První krok analýzy tedy představovalo důkladné pročítání a rozebírání všech rozhovorů – vyhledávání opakujících se témat a jevů, jejich

srovnávání a propojování. Následující krok (*konceptualizace*) zahrnoval přiřazení jednotlivých kódů (výstižných pojmenování) všem vyhledaným tematickým celkům (slovo, věta, celá odpověď), přičemž platí pravidlo, že všechna podobná témata a jevy musí být označeny shodnými kódy. (Strauss, Corbin 1999: 45). Pokud např. narátorky hovořily o motivech, které je vedly k přečtení knih a/či zhlédnutí filmu, označila jsem jednotlivé výpovědi příslušnými kódy – např. zvědavost, společenský tlak.

Navazující krok (*kategorizace*) pak představovalo vyhledání a seskupení všech kódů, které se vztahují ke stejnému jevu. Tímto krokem došlo k vytvoření kategorií, které lze definovat jako abstraktnější kódy vyššího řádu. (Strauss, Corbin 1999: 42) Zmíněné kódy zvědavost a společenský tlak jsem např. zahrнула pod kategorii motivace k četbě a/či sledování. Jednotlivé kategorie jsem následně rozvíjela pomocí jejich vlastností (charakteristik) a dimenzí (jejich umístěním na určité škále) (Strauss, Corbin 1999: 48). Kategorii motivace je např. možné popsat pomocí její intenzity, kterou lze vyjádřit na škále vysoká – nízká. Při tvorbě jednotlivých kódů a kategorií, konkrétně jejich pojmenování, jsem se opírala o pojmy z literatury diskutované v teoretické části práce, ale také o výpovědi narátorek – využila jsem zejména některé výrazy a slovní spojení, které narátorky použily v průběhu rozhovoru.

Druhý stupeň kódování – *axiální kódování* – lze popsat jako uspořádání kategorií novým způsobem, a to prostřednictvím vytváření spojení mezi kategoriemi a subkategoriemi. V rámci axiálního kódování se výzkumníci zaměřují na bližší určení kategorie (jevu) pomocí *podmínek*, které daný jev zapříčiňují, *kontextu* (jeho konkrétního souboru vlastností), v němž je zasazen, *strategií jednání a interakce*, pomocí kterých je zvládán a vykonáván, a *následků* těchto strategií. Tyto charakteristiky blíže upřesňují dané kategorie, a proto se nazývají *subkategorie*. (Strauss, Corbin 1999: 70 - 71) Subkategorie jsou spojovány s kategoriemi do souboru vztahů, tzv. *paradigmatického modelu*, který lze vyjádřit následovně: příčinné podmínky => jev (kategorie) => kontext => intervenující podmínky => strategie jednání a interakce => následky. (Strauss, Corbin 1999: 72)

V rámci axiálního kódování jsem se proto pokusila vytvořit vztahový model (jakousi myšlenkovou mapu, či přesněji řečeno mapu kategorií a subkategorií), který propojil jednotlivé kategorie a jejich subkategorie do komplexního příčinného schématu. Hledala jsem důkazy, které by podpořily nalezené příčinné vazby, ale také

případy, kdy tyto vazby neplatily, s cílem dosáhnout komplexního popisu, který v sobě zahrnuje i variabilitu. Strauss a Corbin (1999: 81) upozorňují, že objevování a specifikace rozdílů mezi kategoriemi a uvnitř kategorií je pro zakotvenou teorii kriticky důležité, stejně jako objevování a specifikace podobností. Z toho důvodu jsem se snažila neustále sledovat rozdíly uvnitř kategorií, které vycházely z odlišností dvou skupin zkoumaných narátorek. V průběhu celé analýzy jsem vznikající vztahový model rovněž doplňovala o své myšlenky ve formě poznámek a krátkých interpretací, které následně výrazně usnadnily tvorbu závěrů a jejich výslednou interpretaci.

Cílem předkládaného výzkumu již nebylo dosáhnout nejvyššího stupně zvolené metody – *zakotvení teorie*. Nebyla tedy vytvořena jedna centrální kategorie, okolo které by se soustředily všechny ostatní. (Strauss, Corbin 1999: 86). Nicméně částečným použitím postupů třetího stupně kódování – *selektivního kódování* – byly nalezeny hlavní kategorie, které byly propojeny a vytvořily tak náznak určitého „příběhu“. V tomto případě komplexního výkladu základních interpretačních strategií dvou odlišných skupin publika včetně témat, která se v této souvislosti ukázala jako klíčová.

2.6 Hodnocení kvality výzkumu

Existují dvě základní kritéria hodnocení kvality výzkumu, která však vycházejí spíše z logiky kvantitativního výzkumu, a to *reliabilita* a *validita*²⁶. Kvalitativní výzkum vykazuje poměrnou malou reliabilitu, protože je pro něj příznačná malá míra standardizace. Na druhou stranu však může potenciálně dosáhnout poměrně velké validity, protože se v jeho případě neprojevují taková omezení jako u kvantitativního výzkumu – v rámci kvalitativního výzkumu jsou např. otázky i odpovědi formulovány volněji. (Disman 2002: 287)

Lincoln a Guba rozdělují základní možnosti ohrožení validity výzkumu do tří kategorií – *tzv. reaktivita, zkreslení ze strany výzkumníka a zkreslení ze strany účastníka*. (Lincoln a Guba 1985 in Hendl 2005: 148) *Reaktivita* obecně odkazuje

²⁶ Reliabilitu lze chápat jako konzistentnost závěrů. Jinými slovy, vypovídá o tom, zda bychom s použitím stejným metod dosáhli pokaždé stejných závěrů. (Lindlof, Taylor 2002: 238) Validitu lze chápat jako pravdivost závěrů. Jinými slovy, vypovídá o tom, zda zvolená metoda adekvátním způsobem postihuje povahu zkoumaného objektu a variace jeho chování. (Lindlof, Taylor 2002: 239) Stručně řečeno, zda zvolená metoda měří skutečně to, co měřit má.

k situaci, kdy přítomnost výzkumníka může určitým způsobem ovlivnit procesy, kterými se výzkumník zabývá. Jedinci totiž netypickým chováním reagují na to, že jsou sledováni a zkoumáni. Reaktivita se nejvíce projevuje při výzkumech využívajících metodu pozorování, nicméně i v případě rozhovorů může dojít k jistému zkreslení a je potřeba tuto možnost reflektovat. Jak bude ukázáno v analytické části, v rámci předkládaného výzkumu se jistá reaktivita projevila zejména v odpovědích narátorek vyjadřujících odstup od trilogie *Fifty Shades* a potěšení z její četby/sledování. Potřeba narátorek zaujmout jistý odstup přitom pravděpodobně vznikla v reakci na kritický a zesměšňující obraz tohoto fenoménu a jeho publika v mediálním a veřejném diskurzu.

Zkreslení ze strany výzkumníka souvisí se skutečností, že výzkumník může do výzkumu vnášet určité své předsudky či předpoklady, které mohou následně ovlivnit průběh celého výzkumu (tvorbu výzkumných otázek, sběr dat i formulaci závěrů). Z toho důvodu bylo nezbytné oprostít se od případných předsudků či očekávání a v průběhu celého výzkumu neustále reflektovat svůj postoj vůči narátorkám i samotné trilogii. Při tvorbě této práce jsem vycházela z mého nehodnotícího zájmu o problematiku recepce *Fifty Shades*, přičemž tento postoj jsem se snažila udržet po celou dobu výzkumu. Mým cílem bylo získat nezkreslený vhled do způsobů, jakými ženské publikum vnímá a interpretuje celou trilogii. Proto jsem se záměrně distancovala od zmíněného kritického a zesměšňujícího mediálního a veřejného obrazu trilogie a naopak se na ni snažila pohlédnout očima publika jakožto skupiny, které nebyl v mediálním prostředí věnován téměř žádný prostor. Svůj nehodnotící a nezaujatý zájem o myšlenky, postoje a pocity publika jsem otevřeně vyjadřovala i v průběhu rozhovorů. Při psaní práce jsem věnovala značnou pozornost tomu, aby veškerý můj postup (zejména při analýze a interpretaci dat) byl správně, jasně a srozumitelně zachycen tak, aby bylo zjevné, jakým způsobem jsem došla k daným závěrům. K zajištění požadované kvality výzkumu přispěly rovněž pravidelné konzultace s vedoucí práce, ale také hovory s narátorkami, které měly možnost vyjádřit se k některým předběžným závěrům výzkumu.

Zkreslení ze strany účastníka výzkumu mívá nejčastěji podobu zkreslení podávaných informací či dokonce jejich zatajení. Odhalení těchto zkreslení je poměrně obtížné, a proto je vhodné zaměřit se na jejich předcházení. V průběhu rozhovorů jsem se proto snažila navodit přátelskou, uvolněnou a neformální atmosféru s cílem minimalizovat případné obavy narátorek z vyjádření některých názorů. Narátorkám

jsem rovněž dala najevo, že si cením jejich otevřených a přirozeně formulovaných odpovědí, které nikterak nehodnotím ani nekritizuji. V případě, že jsem na některou otázku získala nejasnou nebo váhavou odpověď, položila jsem otázku jiným způsobem na jiném místě rozhovoru.

2.7 Etika společenského výzkumu

Nejdůležitějším bodem etiky výzkumu je tzv. *informovaný (poučený) souhlas*, kterým účastníci před zahájením výzkumu v podstatě stvrzují, že se výzkumu účastní dobrovolně a jsou seznámeni s jeho průběhem a okolnostmi výzkumu. (Hendl 2005: 155) V souladu se základními etickými doporučeními (např. Barbour 2008: 87) jsem proto před realizováním všech rozhovorů narátorkám sdělila základní informace o samotném výzkumu (záměr, účel, průběh atd.). Ubezpečila jsem je, že mohou od účasti na výzkumu kdykoli odstoupit, stejně tak nemusí odpovídat na otázky, které budou z jakéhokoli důvodu považovat za nepříjemné. Narátorky byly rovněž informovány o tom, že získaná data budou anonymizována (uvedená jména narátorek byla změněna), použita jen v rámci tohoto výzkumu a nebudou dále šířena ani sdělována dalším osobám. K získaným osobním údajům narátorek jsem měla přístup pouze já, přičemž tyto údaje byly odpovídajícím způsobem zabezpečeny tak, aby se zabránilo jejich zneužití. Všechny narátorky souhlasily s účastí na výzkumu a výše zmíněnými skutečnostmi.

Důležitým etickým prvkem tohoto výzkumu byl rovněž můj postoj jakožto výzkumnice ke všem zúčastněným narátorkám. Během realizace všech rozhovorů jsem usilovala o zmenšení mocenské distance mezi mnou a narátorkami tak, aby se rozhovor co nejvíce přiblížil neformálnímu, přátelskému hovoru dvou rovnocenných komunikačních partnerů. Vyjádření nehodnotícího zájmu o výpovědi narátorek a respektu jejich jednotlivých názorů mělo rovněž přispět k minimalizování zmíněné reaktivity a případných zkreslení výpovědí.

3 ANALYTICKÁ ČÁST

3.1 Filmové zpracování ve srovnání s knižní předlohou

Ačkoli původním záměrem bylo věnovat stejnou pozornost recepci knižní trilogie i filmového zpracování jejího prvního dílu, v průběhu realizovaných rozhovorů se ukázalo, že narátorky ve svých odpovědích uvažují převážně jen o knihách. Je sice pravdou, že ne všechny narátorky, které četly trilogii, viděly i film (což platí zejména pro narátorky s negativním názorem na *Fifty Shades*), nicméně tendence reflektovat v odpovědích primárně knihu se projevila u všech narátoerek, které měly zkušenosti jak s knihami, tak filmem. Pouze dvě narátorky viděly jen filmové zpracování, přičemž jedna z nich ho hodnotila pozitivně, druhá naopak negativně.

Narátorky, které četly knihy i viděly film, vnímaly filmové zpracování jako výrazně slabší v porovnání s knižní předlohou. Tento názor opíraly o tvrzení, že samotný film je sice poměrně dobře natočen a vystihuje děj (ačkoli ne zcela), nicméně na někoho, kdo by neznal knižní předlohu, musí působit nesourodým, nevýrazným a nudným dojmem. Domněnku narátoerek o tom, jak film působí na ty, kteří neznají knižní předlohu, potvrzuje výpověď narátorky Natálie, která viděla jen film a sama ho označila na nevýrazný a nezajímavý. Narátorky shodně hovořily o tom, že film je bez knihy takříkajíc „o ničem“, „neurazí ani nenadchne“, je „nemastný, neslaný“. Jinými slovy, postrádá něco, co knihu v porovnání s filmem činilo přitažlivou a napínavou. Na otázku, co je to „něco“, co filmu chybí, narátorky uvedly chemii mezi postavami, jiskření, vzrušení či náboj. Dle narátoerek se filmu nepodařilo zachytit klíčové napětí mezi postavami a jejich emocionální prožitky, které u knihy narátorky vtáhly do děje a díky kterým se jim knihy jevily zajímavé a napínavé. Některé scény postrádaly potřebnou jiskru natolik, že působily spíše komickým dojmem.

„Film byl výstižný. Sebral hlavní pasáže knih a ty pak pospojoval. Avšak ty doplňující věci, malé detaily, tam prostě nebyly, a nemohl pak dávat ostatním, co to nečetli, dostatečný smysl.“ (Jitka)

„Ve filmu mi chybí ten náboj mezi hlavními postavami. Žádné vzrušení. Žádná chemie mezi nimi. V knížce, když odešla, tak jsem brečela s ním. To samé, když on ji dovolil se ho dotknout. Ale ve filmu? To bylo spíš k smíchu.“ (Marta)

Nevýrazné vyznění filmu souviselo mimo jiné s herci, kteří ztvárnili hlavní postavy, a jejich hereckými výkony. Herci dle většiny narátorek nesplňovali obraz hlavních hrdinů, nehodili se k postavám a jejich herecké výkony byly nezajímavé, nevýrazné a nepřesvědčivé. Filmový Christian byl podle některých málo zhrzený, zlomený. Tyto vlastnosti, jak bude ukázáno později, jsou přitom zcela zásadní pro přitažlivost celého příběhu a jeho průběh. Anastazie byla některými narátorkami popisována jako nevýrazná a chladná, což zcela oponuje její postavě z knihy. Z pohledu narátorek herci celkově nedokázali tak přesně vyjádřit pocity postav, což omezovalo možnost ztotožnění s postavami a skutečného ponoření do příběhu.

„Můj obraz hlavních postav tito herci úplně nesplňovali. Christian mi nepřipadal tak zhrzený, citlivý a zároveň dospělý. Nevím, jak to popsat. Úplně jsem mi to nevěřila. Ale ani jí. Ona je tak pasivní, chladná.“ (Marta)

„Knížka popisuje pocit postav, což ve filmu není. Herci nedokázali vyjádřit, jak to bylo napsáno. V knize byl větší prostor pro ztotožnění se s postavami a jejich prožitky.“ (Jarmila)

Dle narátorek filmové zpracování rovněž zaostávalo v oblasti erotiky, konkrétně v četnosti a intenzitě erotických scén. Navzdory příslibu netradiční erotiky se na plátně objevilo jen několik málo scén spíše umírněného a romantického charakteru. Erotické scény byly natolik okleštěny a přizpůsobeny širokému publiku (od 15let), že výsledná podoba filmu odpovídala spíše běžnému romantickému dramatu. Podle narátorek toto mohl být další důvod, proč mnozí, kteří viděli jen film, *Fifty Shades* celkově odsoudili. Tuto domněnku narátorek opět potvrzuje výpověď narátorky Natálie, která viděla pouze film a byla vůči němu kritická. Dle Natálie příslib netradiční erotiky fungoval pouze jako jakési lákadlo, ve skutečnosti však film nenabídl žádnou výraznější a kontroverznější scénu.

„Knížky byly víc vzrušující. Byly v tomhle ohledu podrobnější. Kdežto film byl natočen tak, aby byl dostupný pro co nejvíc sledujících.“ (Jarmila)

„Ve filmu mi chybělo víc té erotiky. Ale chápu to, vlastně vybraly scény tak, aby to bylo k puštění v kinech.“ (Eliška)

Je však třeba říci, že filmové zpracování dokázalo i bez knižní předlohy některé ženy zaujmout. Příkladem je narátorka Tamara, která viděla pouze film a hodnotila ho velmi pozitivně. Dle Tamary byl film zajímavý poukázáním na jiný způsob sexuálního uspokojení, které bylo vhodně zkombinované s romantickým narativem. Tato kombinace romantiky s erotikou se později obecně ukáže jako klíčová pro přitažlivost celé trilogie. Tamara hodnotila výběr hereckých představitelů velmi kladně, stejně jako jejich herecké výkony. Erotické scény považovala za vzrušující a vhodně pojaté, vnímala je jako slabší verzi BDSM, avšak z jejího pohledu dostačující a adekvátní.

„Na filmu se mi nejvíce líbil ten děj a to, jak se snažili poukázat na jiný způsob užití než klasický sex.“ (Tamara)

V průběhu následující analýzy budu z výše nastíněných důvodů (zejména proto, že narátorky ve svých výpovědích primárně hovořily o knihách, zatímco film vnímaly pouze jako jakýsi nevýrazný doplněk) uvažovat o knihách i filmu jako celku a nebudu se více zaměřovat na srovnání jejich recepce. V případě, že bude nutné z různých důvodů rozlišit mezi knihou a filmem, adekvátním způsobem na toto rozlišení upozorním.

3.2 Fifty Shades – ženský žánr s netradičním námětem

3.2.1 Knihy a film pro ženy

Jak již bylo řečeno, trilogie Fifty Shades byla v médiích všeobecně prezentována jako literatura (resp. film) pro ženy – napsaná ženou, z ženského úhlu pohledu. Ženám bylo její čtení/sledování přisuzováno zcela automaticky, a to prakticky bez jakéhokoli hlubšího odůvodnění. Při hledání potenciálních narátorek a narátorů se rovněž ukázalo velmi problematické najít muže, který by Fifty Shades četl a/nebo viděl, popř. měl o trilogii alespoň určité povědomí a zároveň (což je klíčové) by byl ochoten realizovat společný rozhovor. Oslovení muži nejevili o Fifty Shades jakožto zástupce romantických příběhů, které jsou tradičně připisovány ženám, přílišný zájem či minimálně tento zájem nepřiznali. Důvodem mohou být obavy z nařčení ze zženštilosti a strach ze zpochybnění jejich maskulinní pozice. Jak ukázal např. Bourdieu (1999), muži, kteří se věnují aktivitám tradičně připisovaným ženám, v našem případě četbě či sledování žánru, jenž svými charakteristikami odpovídá ženským zájmům a touhám,

mohou ve společnosti obecně čelit kritice a posměchu. V případě Fifty Shades se tento faktor navíc pojí s všeobecným odsouzením trilogie jako brakové literatury nevalné kvality, což případné obavy ještě posiluje.

Jak se však k otázce genderování publika v případě Fifty Shades stavěly samotné čtenářky a divačky? Do scénáře k rozhovorům jsem záměrně zařadila otázku, která měla za cíl zjistit, zda narátorky souhlasně vnímají Fifty Shades jako ženskou literaturu (resp. film pro ženy), jak svůj postoj zdůvodňují a zda může z jejich pohledu Fifty Shades zaujmout i muž.

Většina narátorek byla přesvědčena o tom, že knihy i film jsou určeny spíše ženskému publiku, a to z několika souvisejících důvodů. Narátorky opakovaně uváděly, že muži nemají v oblibě červenou knihovnu, jelikož je nezajímají ženské emoce a celkově ženský úhel pohledu, ze kterého je příběh vyprávěn. Muži dle narátorek nejsou schopni vžít se do příběhu zamilované dvojice, romantická zápleтка tak pro ně postrádá napětí a celý děj považují za nudný. Překážku pro mužské potěšení z příběhu podle narátorek představuje rovněž postava Christiana jako dokonalého muže, se kterým se případní muži-čtenáři/diváci mohou je obtížně srovnávat. Toto problematické srovnání v podstatě znemožňuje jakékoli ztotožnění s mužským hrdinou, které by zaručovalo vztažení čtenáře/diváka do děje.

„Podle mě je trilogie rozhodně určená pro ženy, pro muže mi to přijde moc červená literatura.“ (Marta)

„Podle mě je to pro chlapa nuda. Chlap nebude chtít číst o ženských pocitech a o tom, co ta holka cítí.“ (Eliška)

„Christian je až moc božský. Iritoval by je. Víš, takové to honění ega, soutěživost. A asi je to pro chlapy taky málo akční.“ (Jitka)

Bylo by nicméně chybné předpokládat, že muži jsou z aktivit spojených s Fifty Shades zcela vyloučeni. Některé narátorky uvedly, že to byli právě jejich partneři, kdo jim knihy věnoval, kdo s nimi šel na film do kina a s kým o Fifty Shades hovořily (byť spíše okrajově). Většina narátorek však vyjádřila přesvědčení, že pokud už muži četli či sledovali Fifty Shades, pak kvůli svým partnerkám. Konkrétně v očekávání, že

(společně) přečtené knihy či zhlédnutý film oživí partnerský sexuální život a vnesou do něj novou inspiraci.

„Nemyslím si, že by Fifty Shades mohlo zajímat i muže. Leda že by na to s partnerkou šli dobrovolně do kina s tím, že z toho pak něco budou mít.“ (Jitka)

Narátkorka Simona, jejíž výpověď příznačně shrnuje postoj většiny partnerů dotázaných žen, hovořila o zájmu jejího manžela o Fifty Shades následovně:

„Jen mi občas nahlídnul přes rameno. Že by četl celé kapitoly, to zrovna ne. Spíš se někdy zeptal, co tam dělali a jinak mu to bylo jedno. Chlapi to asi radši dělají ve skutečnosti, než aby o tom četli.“ (Simona)

Motiv sexu vnímaly narátorky obecně jako klíčový a vlastně jediný prvek knihy, který muže zajímal, popř. mohl by je zajímat a přimět je k přečtení knih či zhlédnutí filmu. Narátorka Marta např. vysloveně uvedla, že ono „porno“ (jak sama označila erotické scény) motivovalo jejího manžela k tomu, aby si knihy sám koupil, ačkoli byla přesvědčena, že jako zástupce červené knihovny nemůže trilogie být pro muže zajímavá. Na otázku, jaký byl manželův názor na přečtené knihy, jsem však, podobně jako u ostatních narátorek, bohužel nedostala jasnější odpověď.

„Myslím, že on to nijak neřešil. Přečetl a dál nic.“ (Marta)

„Manžel mi to chtěl koupit k Vánocům, myslel si, že by se mi to mohlo líbit. Říkal, že je to bestseller. Pak se (naštěstí) rozhodl pro jinou knížku. Jinak jsme o tom víc nemluvili. (Libuše)

Výše diskutované výpovědi narátorek o příčinách toho, že romance jsou pro muže nezajímavé (snad jen s výjimkou případných erotických scén), zjevně reflektují představy biologického esencialismu o ženách a mužích jakožto odlišných entitách, které se od přírody liší svými povahami a z nich vycházejícími rozdílnými zájmy. Výpovědi většiny narátorek implicitně obsahovaly určité představy o mužství, které jsou v souladu s tradičním pojetím maskulinity a které do značné míry odpovídají definici hegemonické maskulinity²⁷ tak, jak ji představila Connell (2005). Narátorky

²⁷ Connell (2005) tímto termínem odkazuje ke skutečnosti, že jednotlivé formy maskulinity, které existují ve společnosti, nejsou rovnocenné. Hegemonická maskulinita je vytvářena ve vztahu k podřízeným formám maskulinity a také v opozici vůči feminitě. Ve společnosti je považována za dominantní a

pracovaly s představou muže, který není schopen prožívat a pochopit emoce, upřednostňuje fyzickou a tělesnost, včetně tělesnosti sexuální. Je orientován na dobrodružství, akci a napětí. Je egoistický, soutěživý a usiluje o výsadní postavení mezi ostatními muži. Takový muž pak dle narátorek není schopen pochopit skutečnou podstatu romantického příběhu, jehož význam redukuje jen na sexuální scény, které vyplňují jinak nezajímavý děj. Rovněž není schopen ztotožnění s mužským hrdinou, kterého naopak vnímá spíše jako soupeře, kterému je třeba se postavit. Příběh *Fifty Shades*, který je založen na ženami oceňované kombinaci romantiky s erotikou, je tedy z pohledu narátorek v mužském pojetí omezen na pouhé erotické scény bez hlubších emocí a děje. Jinými slovy, na pouhé porno jakožto záležitost tradičně spojovanou s muži a mužským vnímáním sexuality. Výpovědi narátorek na toto téma do značné míry potvrzují závěr výzkumu Jones a Mills (2014), který ukázal, že se čtenářky trilogie v diskuzi o knihách opíraly o stereotyp binárního genderu a vytvářely esenciální představy ženy jako opozita vůči muži.

Stereotypní představy o mužství a mužských čtenářích/divácích se však v rozhovorech nepojily jen s heterosexuálními muži. V rámci jednoho rozhovoru zazněl názor, že romány sice nejsou pro muže zajímavé (z výše diskutovaných důvodů), avšak že tato skutečnost neplatí pro homosexuály. Narátorka Marta, která vyjádřila tento názor, v tomto případě pracovala s podobně stereotypní představou o homosexuálních mužích jakožto mužích zženštilých, postrádajících charakteristiky hegemonické maskulinity. Homosexuální muži, vykazující v tomto pojetí vlastnosti tradičně připisované ženám, mohou být dle narátorky uchvázeni trilogií podobně jako ženy, jelikož jsou schopni emociálního vžití se do příběhu, které jim umožňuje jeho skutečné pochopení.

Navzdory nastíněné převaze tradičních představ o genderu a genderovaném čtenářství/diváctví několik narátorek v rámci rozhovorů vyjádřilo určitou reflexi těchto konstrukcí. Dle zmíněných narátorek mohou knihy a film zaujmout i mužské publikum. To však v tomto případě narátorky nevnímají jako homogenní skupinu mužů s charakteristikami tradičního mužství. Naopak zdůrazňují individuální odlišnosti, které

přirozenou, a proto odpovídajícím způsobem formuje mužskou identitu a vnímání mužů jako dostatečně, či naopak nedostatečně mužných. Hegemonickou maskulinitu vystihují charakteristiky jako úspěch, nezávislost, tvrdost, síla, agresivita, odvážnost, soutěživost, potlačení emocí, dominance a nadřazenost. Ideálním ztělesněním hegemonické maskulinity je pak bílý, heterosexuální muž vykazující zmíněné charakteristiky.

zpochybňují představu o jednotné mužské identitě. Podobné výpovědi výstižně shrnuje následující odpověď narátorky Simony na otázku, zda může být trilogie Fifty Shades zajímavá i pro muže.

*„Asi jako pro koho. Myslím, že je takový stereotyp, že to chlapi nemají rádi.“
(Simona)*

Objevily se také narátorky, které o dělení na ženské a mužské publikum s odlišnými charakteristikami vůbec neuvažovaly. Naopak, jediným kritériem pro ně byl věk, popř. schopnost vžít se do děje, kterou však v tomto případě nepřisuzovaly výlučně jednomu, či druhému genderu. Zde se však dostáváme ke komplexnější otázce kritiky Fifty Shades, kterou narátorky často vnímaly právě jako výsledek neschopnosti vžít se do děje a pochopit tak skutečný význam příběhu. Problematice kritiky Fifty Shades z pohledu publika bude věnována samostatná podkapitola.

„Podle mě je to pro dospělé, pro ty, co se umí vžít do děje, mají představivost. Jinak jim to přijde o ničem.“ (Jarmila)

Vraťme se ale ještě ve stručnosti k ženskému publiku Fifty Shades, konkrétně k otázce věkové hranice toho publika. V této otázce panovala mezi narátkami poměrně velká shoda. Většina z nich se shodla na spodní věkové hranici přibližně 18-20 let, a to zejména z důvodu frekventovaných sexuálních scén. Jejich explicitnost by dle některých narátorek rovněž mohla pohoršit starší generaci žen či obecně ženy, které považují BDSM praktiky z nějakého důvodu za nepřijatelné či nevhodné. Jak bude diskutováno níže, většinu narátorek však sexuální scény s BDSM motivem nikterak nepobuřovaly a považovaly je za vkusně pojaté, byť ne zcela obvyklé.

Otázka směřovaná na předpokládané publikum z pohledu narátorek rovněž odhalila první náznaky provázání mediálního diskurzu s názory dotazovaných žen. Jak bylo ukázáno výše, narátorky často označovaly Fifty Shades za literaturu pro ženy, což odpovídá způsobu, jakým byla trilogie prezentována v médiích. Prokazatelnější vliv mediálního diskurzu se však projevil v převzetí konkrétní mediálních představ o publiku Fifty Shades. Příkladem je narátorka Eliška, která byla vůči trilogii střídavě kritická, ačkoli sama přečetla dvě knihy a viděla film. Eliška byla přesvědčena o tom, že trilogie je určená zejména pro zcela specifickou skupinu žen – pro ženy na mateřské dovolené. Z pohledu Elišky může trilogie oživit sexuální život těchto žen a přimět je ke změně

v intimní sféře. Eliška v této souvislosti odkazovala především na mediální nálepku „porno pro matky“, dle které trilogii čtou znuděné matky v domácnosti, které touží po vzrušení. Sama Eliška (mladá 25letá učitelka), však přiznala jistou inspiraci knihami a uvedla, že ji knihy motivovaly k experimentům v intimním životě. K těmto kontradikcím ve výpovědích narátorek se vrátím později, jelikož se ukážou jako příznačné pro určitou část publika Fifty Shades.

3.2.2 Červená knihovna s BDSM motivem

Součástí realizovaných rozhovorů byla rovněž otázka, která narátorky žádala o žánrové zařazení trilogie. Cílem této otázky bylo odhalit, jaké základní rysy příběhu považují narátorky za nejdůležitější, a tedy příznačné pro žánr, do kterého trilogie Fifty Shades z jejich pohledu spadá. Jako klíčová se v odpovědích dotázaných žen ukázala specifická kombinace romantické narace s erotickým BDSM motivem. Nejčastěji zaznívaly odpovědi typu – romantické drama, román pro dospělé, erotický román (pro ženy), „erotiko-romantika“, červená knihovna či harlekýnka se sado maso.

V dalším průběhu rozhovoru většina narátorek shodně zdůrazňovala právě romantický charakter příběhu, který byl ozvláštněn erotickými scénami. Toto pořadí je přitom příznačné – většina dotázaných žen vnímala erotické scény spíše jako jakýsi doplněk příběhu. Za určující pro výslednou podobu příběhu považovaly narátorky jeho romantické zaměření typické pro žánr červené knihovny. Pro narátorky s *pozitivním názorem* na trilogii byla nicméně přitažlivost celého příběhu výsledkem právě specifické kombinace tradičního snového romantického příběhu s nezvyklým BDSM motivem. Autorce trilogie se dle těchto narátorek podařilo vytvořit surovější román, který svou odlišností od klasické červené knihovny přilákal pozornost publika. O tom, že zmíněná kombinace romantiky s netradičním BDSM tématem sehrála významnou roli v úspěchu novel, jsou přesvědčeny např. i Deller se Smith (2013) či van Reenen (2014).

„Má to nevšední, lákavé téma. A zároveň obsahuje něco, co by si ve skrytu duše přála žena zažít. Steelovek a podobné červené knihovny bylo napsáno hodně, ale tohle je takové 'surovější'. V tom bych řekla, že je to jiné, originální. Není to klasická červená knihovna.“ (Simona)

Zahrnutí zmíněného BDSM motivu tedy z *Fifty Shades* činilo v očích narátorek s *pozitivním názorem* na trilogii do značné míry originální dílo. Podobný názor zastávaly i některé respondentky ve výzkumu Deller a Smith (2013). Dle narátorek autorka trilogie projevila značnou odvahu, když se rozhodla začlenit do příběhu četné sexuální scény, v tomto případě navíc spíše netradičního charakteru. Otevřela tak prostor pro další podobné romány, které se inspirovaly úspěchem *Fifty Shades* a byly knižními nakladateli často popisovány jako „další *Fifty Shades*“ či „nová E. L. James“. Dle některých narátorek byla trilogie přelomová právě tím, že do určité míry odtabuizovala dosud spíše kontroverzní BDSM praktiky a zbavila publikum *Fifty Shades* různých mylných a stereotypních představ o těchto praktikách.

„Originální je to podle mě odvahou psát o sexu a ještě ke všemu nestandardnímu.“ (Jarmila)

*„Přijde mi, že se po vydání *Fifty Shades* roztrhl pytel s dalšíma a dalšíma erotickýma románama. Ty knížky otevřely trh pro další druh literatury a všichni toho využili.“ (Jitka)*

„Přelomový to bylo v tom, že film ukázal na jiný druh užití sexu. Prostě spousta lidí si opravdu jen myslela, že je to o nadávkách atd. Tohle ale takové nebylo, nebylo to přehnané.“ (Tamara)

Narátorky s *negativním názorem* na trilogii byly naopak přesvědčeny, že trilogie není v žádném ohledu originálním dílem. Zdůrazňovaly, že se v podstatě jedná o obyčejnou červenou knihovnu, která pouze chtěla zaujmout BDSM motivem. Podobně jako některé respondentky ve výzkumu Deller a Smith (2013) hovořily narátorky o tom, že trilogie selhala v posunu žánrových hranic. Narátorky byly kritické vůči prvkům, které *Fifty Shades* řadí do rámce červené knihovny, a vyjadřovaly své zklamání z výsledné romantické podoby příběhu. Na základě mediálního a veřejného diskurzu o knize totiž zjevně očekávaly spíše temnější, surovější a skutečně kontroverzní román. Hovořily o rovněž tom, že trilogie ve skutečnosti nepředstavuje žádný přelom v oblasti erotické literatury – erotické knihy existovaly dávno před *Fifty Shades* a navíc ve většině případů šlo dle těchto narátorek o knihy mnohem vyšších literárních a uměleckých kvalit.

„Pro mě je to harlekýnka, která chtěla šokovat sado maso motivem. Myslím, že se najdou lepší knížky s erotikou a lepším popisem sexu.“ (Marie)

Obě skupiny narátorek se nicméně shodly na tom, že to byla mimo jiné právě erotika a netradiční BDSM motiv skloňovaný v souvislosti s Fifty Shades v médiích, co ke knihám a filmu přilákalo tak početné publikum. Skutečná spíše romantická podoba trilogie odpovídající žánru červené knihovny se všemi jeho typickými prvky (předvídatelnost, nutný happy end, nereálnost atd.) nicméně mnohé nakonec zklamala a společně s nepochybnými literárními nedostatky textu položila základ četné kritice Fifty Shades.

„Podle mě je to navštěvované, protože je to jiné. Moc lidí o sexu nepíše a erotických filmů je také málo.“ (Jarmila)

„Když šel film do kina, tak byl prezentovaný jako romanticko-erotický. Protože tam byla ta erotika, tak to lidi zaujalo. Byli zvědaví, o co jde.“ (Tamara)

3.3 Fifty Shades a publikum

3.3.1 Prvotní setkání a motivace k četbě a/nebo sledování

Prvotní setkání s Fifty Shades (ať už s knihami, či filmem) – tedy způsob, jakým se narátorky o tomto fenoménu poprvé dozvěděly – byl významně ovlivněn mírou, v jaké byly knihy i film diskutovány ve veřejném a mediálním diskurzu. Jak již bylo řečeno, po uvedení Fifty Shades na masový trh se okolo tohoto fenoménu vytvořil obrovský mediální humbuk (*hype*), který se přelil i do každodenních konverzací veřejnosti, díky čemuž došlo k rozšíření okruhu potenciálního i skutečného publika. Van Reenen (2014) je přesvědčena o tom, že právě tyto rozsáhlé mediální a veřejné diskuze sehrály významnou roli v úspěchu Fifty Shades. Vliv všudypřítomného hřebku okolo novel ve svých výpovědích reflektovala i většina dotázaných žen.

Odpovědi na otázku, jak se narátorky poprvé dozvěděly o Fifty Shades, lze rozdělit do dvou základních kategorií, přičemž první z nich výrazně dominovala. Touto kategorií jsou *lidé z okolí* – jinými slovy, nejvýznamnější zdroj prvních informací o Fifty Shades představovaly pro narátorky jejich přítelkyně, známé či kolegyně z práce.

Některé narátorky se s knihou poprvé setkaly ve chvíli, kdy ji dostaly jako dárek právě od přátel či partnerů.

„O Fifty Shades jsem se dozvěděla od známých“. (Tamara)

„Knihu mi doporučily kamarádky.“ (Jarmila)

„Knihu jsem dostala k narozeninám.“ (Ludmila)

Druhá kategorie – *média* – se v odpovědích narátorek objevovala překvapivě málo (jen dvě vysloveně uvedly, že se o Fifty Shades dozvěděly z internetu), často spíše implicitně a na jiných místech rozhovoru. Jedna narátorka zmínila diskuze na portálu emimino.cz (*eMimino* 1999) a jedna rovněž rozhovor s oblíbeným hercem, který měl ve filmu ztvárnit postavu Christiana.

V tomto ohledu jde o zajímavý rozdíl oproti výzkumu Deller se Smith (2013), kde kategorie lidé z okolí zaostala za mediálními informačními zdroji, včetně těch internetových. Jedno z možných vysvětlení může spočívat ve specifickém složení zkoumaného vzorku žen. V případě předkládaného výzkumu se jednalo převážně o ženy na mateřské dovolené, z nichž mnohé podle svých slov nevěnují mediálnímu dění obecně příliš pozornosti – a podobně tomu dle jejich výpovědí bylo i u Fifty Shades.

„Ono se o těch knihách mluvilo v médiích? U nás jede jenom Kouzelná škola a večerníček a já se pak dívám občas po osmé na nějakou kriminálku, ale že bych sledovala zprávy nebo nějaké jiné pořady, o tom nemůže být řeč.“ (Simona)

„Jen jsem o tom mluvila s kámoškou, která to má taky ráda. Ale vyloženě že bych četla nějaké info nebo recenze, to ne.“ (Marta)

Nicméně toto tvrzení o žádné či malé pozornosti věnované mediálním sdělením o Fifty Shades ze strany mnoha narátorek bude později do určité míry zpochybněno. A to právě na základě zmíněných implicitních výpovědí o mediálním diskurzu, které svědčí o tom, že většina těchto narátorek měla minimálně jisté povědomí o způsobu, jakým o Fifty Shades referovala média. O tom však později.

Jiné vysvětlení převahy interpersonálních hovorů jako zdroje prvotních informací o Fifty Shades může odkazovat k existenci přátelských sítí, v rámci kterých si

ženy doporučují a půjčují romantické knihy. O existenci těchto sítí hovořily samotné narátorky, které *Fifty Shades* získaly právě od svých kamarádek a se kterými o těchto knihách diskutovaly. Podobně jako ve výzkumu Radway (1991) se však i v tomto případě ukázalo, že velikost zmiňovaných sítí není nikterak velká a ne každá čtenářka romancí je do nich zapojená.

„Mluvila jsem o tom jen s tou kamarádkou, která mi knihu doporučila.“ (Marie)

„O knize jsem mluvila jen s manželem a jednou svou kamarádkou.“ (Libuše)

Kromě toho hovory o romancích mezi jednotlivými ženami nejsou nutně intenzivní. Narátorky o trilogii více hovořily zpravidla jen s jednou či dvěma kamarádkami, některé z nich se však o knihách a/nebo filmu jen krátce zmínily během společného hovoru. Výjimku představuje narátorka Eliška, která knihy četla společně se svými spolubydlícími a následně o nich diskutovala v kolektivu svých spolužaček z vysoké školy.

„Kamarádka viděla, že knížku čtu. Říkala, že ji ještě nečetla, tak jsem jí ji doporučila, ale to bylo vše.“ (Simona)

„Bylo to vděčné téma s holkama. Jak jsem byla na vejšce v kruhu se samýma ženskýma, tak se to rozebíralo neustále“ (Eliška)

Většina narátorek se nezapojovala ani do online diskuzí na téma *Fifty Shades*. Opět jde o zajímavý rozdíl oproti výzkumu Deller se Smith (2013). Některé narátorky pročítaly diskuze na toto téma na zmíněném webu *emimino.cz* (*eMimino* 1999), jiné navštěvovaly internetovou knižní (*Databáze knih* 2008) či filmovou databázi (*Česko-slovenská filmová databáze* 2001). Jejich aktivity se však omezily nanejvýš na jeden příspěvek, ve kterém vyjádřily svůj názor. Zůstávaly tedy spíše pasivními přihlížejícími probíhající diskuze, ve které zpravidla převažovalo negativní naladění vůči trilogii. Výjimkou byla narátorka Jitka, která je obecně aktivní v nejrůznějších online diskuzích o knižních titulech a orientuje se v záplavě blogů s touto tematikou. Jako jediná se také o *Fifty Shades* dozvěděla v souvislosti se vznikem trilogie jakožto fan fikce ságy *Twilight*. Narátorky nebyly (na rozdíl od respondentek z výzkumu Deller se Smith [2013]) aktivní ani na sociálních sítích, kde podobně jako na jiných internetových platformách převažovala kritika *Fifty Shades*, což mohlo být důvodem, proč zmíněné

narátorky zůstávaly jen pasivními přihlížejícími. Celkově tedy v tomto případě můžeme hovořit spíše o absenci zapojení do větších interpretativních komunit (ať už online, či offline) a nízké intenzitě komunikace v jejich rámci.

„Když se holky na emiminu o té knížce zmínily, napsala jsem svůj názor, ale více jsme to nerozebíraly.“ (Libuše)

„Jsem knihomol. Tyhle věci sleduju. Bavila jsem se o tom s holkama na fórech i na blozích. (Jitka)

Navzdory absenci zapojení do větších interpretativních komunit a spíše nízké intenzitě vzájemných diskuzí stále platí, že hovor s lidmi z okolí byl pro narátorky nejčastěji momentem prvotního setkání s Fifty Shades. Nemusel však mít nutně formu pozitivního hodnocení či přímého doporučení, aby narátorky motivoval k přečtení knihy či zhlédnutí filmu. Mohlo se jednat i o vyjádření kritického postoje vůči Fifty Shades, které mělo často podobu nepochopení, jak je možné, že se tyto knihy a film s tak nízkou kvalitou staly celosvětovým hitem. Důležitější než konkrétní hodnocení bylo vzbuzení zájmu, zvědavosti a také vyvolání pocitu, že jde o knihy a film, které jednoduše patří do skupiny „must read“ či „must see“. Mediální diskurz o Fifty Shades poskytoval řadu kontroverzních (porno pro matky) či minimálně přitažlivých nálepek (BDSM romance, erotická pohádka pro dospělé apod.), které se ujaly i v rámci každodenních hovorů veřejnosti a mimo jiné velmi dobře posloužily právě ke vzbuzení zájmu o přečtení knih a/či zhlédnutí filmu. Označení za bestseller a velký počet nadšených, ale i podobně silně kritických čtenářek a divaček společně se stále spíše kontroverzním tématem BDSM udělaly z Fifty Shades fenomén, který kromě mediálního prostoru nutně vyplňoval i prostor osobních diskuzí.

Zvědavost tedy byla jedním ze dvou nejsilnějších motivů, které narátorky vedly k přečtení knih a/či zhlédnutí filmu. Jak již bylo řečeno, nezáleželo přitom na tom, zda se narátorky ve svém okolí (či méně často v médiích) setkaly s pozitivním, či negativním hodnocením Fifty Shades. Ve většině případů si dle jejich slov jednoduše chtěly utvořit vlastní názor, a to na základě osobní zkušenosti s knihami a/či filmem. Chtěly zjistit, zda je Fifty Shades oprávněně takovým hitem, či naopak, zda jde o knihy a film tak nízké kvality a s tolika nedostatky, jak někteří tvrdí. Zvědavost jako hlavní

motivaci k přečtení trilogie uvedla i většina respondentek ve výzkumu Deller a Smith (2013).

*„Rozhodla jsem se knížky přečíst ze zvědavosti, co na tom všichni mají.“
(Jarmila)*

„Slyšela jsem na to různé názory a tak jsem se chtěla sama přesvědčit, jestli je to opravu tak špatné, jak někteří říkali.“ (Tamara)

Všudypřítomnost Fifty Shades jako tématu, ke kterému bylo potřeba se vyjádřit a zaujmout určitý postoj, rovněž vyvolávala jistý společenský tlak. Některé narátorky (podobně jako respondentky ve výzkumu Deller a Smith [2013]) pociťovaly potřebu seznámit se s Fifty Shades právě proto, aby byly „v obraze“ – aby demonstrovaly svůj přehled o aktuálním kulturním dění a byly schopné plnohodnotně se zapojit do společenské konverzace. Pociťovaný tlak na to sledovat trendy a být schopný se k nim vyjádřit tedy fungoval jako druhá nejsilnější motivace k přečtení knih a/nebo zhlédnutí filmu.

„Četli to prostě tak nějak všichni, takže jsem tomu podlehla.“ (Eliška)

„Zajímalo mě, jaké to je, když tu [na serveru emimino.cz, pozn. autorky] o tom všichni píšou, abych nebyla úplně mimo.“ (Simona)

Ohromný komerční úspěch Fifty Shades a s ním spojený společenský tlak na zapojení do diskuzí okolo tohoto fenoménu však u některých narátorek zpočátku vyvolával spíše tendenci vzepřít se davu a vědomě knihám ani filmu nevěnovat žádnou pozornost. Schopnost cíleně odolávat společenskému tlaku však ve všech případech netrvala příliš dlouho a narátorky nakonec po knize a/či filmu sáhly. Potřeba zapojit se do společenské konverzace byla dle jejich slov silnější.

„Dlouho jsem odolávala, protože jsem nechtěla být jako všichni. Všude se o tom psalo, mluvilo atd. Ale nakonec jsem tomu tlaku propadla.“ (Eliška)

„Dlouho jsem se bránila, že to číst nebudu, protože mě málokdy zaujme to, co celý dav. Proto se mi to nechtělo číst. Ale vtáhlo mě to velmi.“ (Jarmila)

Výjimku v případě motivací k přečtení trilogie opět představuje narátorka Jitka, která se, jak již bylo řečeno, jako jediná o trilogii dozvěděla v souvislosti s jejím vznikem jakožto fan fikce *Twilight*. Jitku, která je fanynkou této ságy, fan fikce oblíbeného upírského příběhu společně s neuvěřitelným osudem spisovatelky James automaticky zaujala, a to natolik, že si knihy napsala na seznam vánočních přání.

„Když jsem se dozvěděla, že někdo vydal fanfiction jako knihu na téma Twilight a je to verze pro dospělé, tak mě to hodně zaujalo, protože jsem si něco takového nedovedla představit. Už jen ten příběh autorky, že z ženské, co píše povídky na stránku, se rázem stal někdo, kdo vydává knihu a je „slavnej“ – tak to mě zaujalo.“ (Jitka)

3.3.2 Vývoj názorů publika na *Fifty Shades*

Nejčastěji zmiňovaným motivacím k přečtení knih a/či zhlédnutí filmu odpovídal i způsob, jakým podle svých slov narátorky k *Fifty Shades* přistupovaly. Většina z nich uvedla, že se do čtení a/či sledování pustila bez jakýchkoli konkrétních očekávání s cílem utvořit si vlastní nezkreslený názor. Z toho důvodu narátorky shodně hovořily o tom, že u nich nedošlo k žádné proměně názoru na *Fifty Shades*. Jednoduše řečeno, jelikož před přečtením knih a/či zhlédnutí filmu neměly dle svých slov na *Fifty Shades* žádný vyhraněný názor, nemohl se tento názor nikterak vyvíjet.

„Šla jsem do četby jednoduše s tím, že uvidím, zda je to takový trhák, nebo ne a podlehla jsem čtivosti.“ (Jarmila)

*„Neměla jsem předem nějaký vyhraněný názor na *Fifty Shades*. Byla jsem spíš zvědavá, jaké to je, než že bych předem studovala jeho kvality.“ (Simona)*

Skutečně však narátorky přistupovaly k *Fifty Shades* jako ke zcela neznámým knihám a filmu? Skutečně nevěnovaly žádnou pozornost mediálnímu diskurzu o *Fifty Shades*? Zůstal způsob, jakým k *Fifty Shades* přistupovaly, zcela nedotčen kritikou trilogie? Podívejme se nyní pod povrch uvedených výpovědí s cílem pokusit se je vysvětlit a interpretovat.

3.4 Specifický postoj publika *Fifty Shades*

3.4.1 Odstup a kontradikce

Zmíněné klíčové motivy k přečtení knih a/či zhlédnutí filmu – *zvědavost a společenský tlak* související s mediálními a veřejnými diskuzemi o *Fifty Shades* – se objevily i ve výzkumu Deller se Smith (2013), kde se shodně ukázaly jako nejdůležitější z hlediska motivace žen k přečtení knih. Dle autorek výzkumu výpovědi o potřebě vytvořit si vlastní názor mohou fungovat také jako určitý druh obrany před nařčením ze zapojení do komerčního humbuku okolo *Fifty Shades*. Zároveň však umožňují ženám účastnit se konverzace na toto téma.

V této souvislosti se jeví jako zajímavé opakované výpovědi mnou dotázaných žen s *pozitivním názorem* na *Fifty Shades*, které zdůrazňovaly, že je nezbytné mít s knihami a/či filmem osobní zkušenost, aby bylo možné je jakkoli hodnotit. Tyto narátorky vyzdvihovaly svůj postoj, kterým se v případě *Fifty Shades* řídily a dle kterého se k tomuto tématu nevyjadřovaly až do doby, než přečetly knihy a/či zhlédly film. Zároveň poukazovaly na skutečnost, že mnozí kritici *Fifty Shades* se tímto pravidlem neřídili, což výrazně zpochybňuje kvalitu a oprávněnost jejich hodnocení.

„Já si ráda dělám názor sama. Kritizovat bez jakéhokoliv podkladu je hloupé.“
(Marie)

„Často kritizují ti, kteří to nečetli.“ (Marta)

Jak bylo ukázáno v předchozí části o vývoji názorů publika na *Fifty Shades*, narátorky také shodně tvrdily, že před přečtením knih a/či zhlédnutím filmu neměly na *Fifty Shades* žádný názor a k trilogii přistupovaly bez jakýchkoli konkrétních očekávání.

Narátorky v této souvislosti rovněž zdůrazňovaly své přesvědčení, dle kterého má každý právo na volbu knihy či filmu a vlastní názor na ně, přičemž by na tomto základě neměl být hodnocen či souzen. Není však bez zajímavosti, že si narátorky současně byly vědomy nedostatků *Fifty Shades* a dokázaly vůči nim být kritické.

„Ono když to vezmu ze svého pohledu, na něco čtu kritiku a nechápu, jak to někdo může kritizovat, mně se to líbí, a naopak. Každému se líbí něco jiného. Je to věc

názoru a každý si ho může udělat sám. Je nejlepší udělat si vlastní názor a je každého věc, co si myslí“. (Simona)

„Myslím si, že to výkvět literatury ani filmu není, ale má to svoje fanoušky. Je to prostě červená knihovna, však ta není pro každého. Lanczovou taky nečetla každá holka. Někomu se to nelíbilo a někomu jo.“ (Marta)

Všechny tyto výpovědi narátorek s *pozitivním názorem* na trilogii je možné interpretovat jako vyjádření určitého *odstupu* od Fifty Shades, a to právě v reakci na (nejen) mediální kritiku tohoto fenoménu a jeho publika. Narátorky se prostřednictvím těchto výpovědí pravděpodobně vymezovaly proti kritice Fifty Shades, která rezonovala médií, ale i každodenními konverzacemi lidí. Mediální a veřejný obraz Fifty Shades jako brakové, pornografické literatury a filmu nevalné kvality, jejichž četbě a sledování se věnují znuděné ženy v domácnosti, pravděpodobně vedl narátorky k obavám z případného kritického hodnocení jejich osoby. Toto vysvětlení do určité míry potvrzuje i téměř úplná²⁸ absence podobného odstupu u narátorek, které byly vůči Fifty Shades kritické.

„Každý má právo na to přečíst si knížku, která ho zaujala. I když třeba můžeš v průběhu knížky přijít na to, že to není pro tebe. Ale pořád máš svobodnou volbu. Není to žádné kritérium, podle kterého bysme měli lidi odsoudit.“ (Eliška)

Právě citovaná Eliška byla jednou z těch, u které se motiv odstupu projevoval nejsilněji. Ačkoli si čtení Fifty Shades podle svých slov užívala, na mnoha místech rozhovoru přecházela z pozitivního hodnocení na kritické a často volila spíše neutrální odpovědi. Jak již bylo řečeno, mimo jiné také převzala mediální nálepkou porno po matky a ztotožnila se tvrzením, že trilogie je určená ženám v domácnosti, které potřebují oživit svůj jinak nudný a stereotypní sexuální život. Na jiném místě však zároveň uvedla, že ji samotnou knihy inspirovaly v intimním životě.

²⁸ Jedinou výjimku představuje narátorka Ludmila, která byla vůči trilogii kritická, ačkoli přečetla všechny tři knihy a rovněž zhlédla film. Ludmila trilogii označila za brak pro lidi, jejichž sexuální život je prázdný a nudný. Knihy se jakožto zástupce červené knihovny podle ní vyznačují slabou zápletkou, jsou předvídatelné a plné naivních dialogů. Přirozeně se nabízí otázka – proč tedy věnovala svůj čas čtení a sledování Fifty Shades? Nejsou její výpovědi jen určitou formou odstupu, zakrytím skutečnosti, že ji trilogie naopak byt jen z části zaujala? Jak tvrdí Deller se Smith (2013), otevřený kritický postoj k Fifty Shades totiž nutně nevylučuje ambivalentní potěšení z některých prvků trilogie. Odpověď na zmíněnou otázku se mi však bohužel nepodařilo získat, jelikož Ludmila neměla zájem v rozhovoru pokračovat a zodpovědět mi doplňující otázky.

Tyto zjevné, ale i méně nápadné *kontradikce* se vyskytly ve většině rozhovorů se ženami, které mají *pozitivní názor* na trilogii, a ukázaly tak nejen na v některých případech nejednoznačné hodnocení Fifty Shades ze strany těchto narátorek, ale zejména na jejich možnou potřebu vyvažovat své odpovědi a určitým způsobem deklarovat svůj odstup od Fifty Shades.

Motiv odstupu bude jakožto jeden z klíčových závěrů této práce diskutován ještě na několika dalších místech. Nastíněnému vlivu mediálního a veřejného diskurzu na recepci Fifty Shades bude věnována samostatná podkapitola. Již na tomto místě je však zjevné, že mediální a veřejný diskurz o Fifty Shades specifickým způsobem ovlivnil způsob, jakým o tomto fenoménu a své vlastní pozici jako členek jeho publika uvažovaly dotázané ženy. Navzdory tvrzením mnoha narátorek, které hovořily o tom, že mediálním sdělením o Fifty Shades věnovaly jen malou či dokonce žádnou pozornost, výše nastíněné kontradikce a motiv odstupu do určité míry vypovídají o tom, že většina těchto narátorek měla minimálně jistou představu o dominantním způsobu, jakým byl fenomén Fifty Shades v médiích prezentován, a specifickým způsobem ho v rámci rozhovorů refleктоvala. Jak již bylo řečeno, typické způsoby diskutování Fifty Shades v médiích z velké části pronikly i do veřejného diskurzu a každodenních hovorů publika. Z toho důvodu je rovněž pravděpodobné, že se narátorky se základními body mediální kritiky trilogie seznámily také prostřednictvím zmíněných konverzací s lidmi z jejich okolí.

3.4.2 Ospravedlnění

Důvodem pro možné zkreslení výpovědí některých narátorek a upozadění či nepřiznání jejich znalosti mediálního diskurzu o Fifty Shades mohla být právě obava z kritiky jejich osoby. Je možné, že se některé narátorky obávaly dotazu, který by směřoval na důvody, jež je vedly k přečtení knih a/či zhlédnutí filmu navzdory tomu, že si byly vědomy jejich mediální a veřejné kritiky. Podobně problematická by pro některé narátorky mohla být otázka, jak je možné, že si trilogii užívaly, ačkoli věděly, že je hojně kritizovaná a odsuzovaná. Výstižným příkladem může být narátorka Simona. Ta již na samém počátku rozhovoru, kdy byla obecně dotázána na svůj celkový názor na Fifty Shades, zcela automaticky zaujala určitý defenzivní postoj.

„*Mně se to líbilo. Nijak mě to nepobuřovalo. Komu se to nelíbí, ať to neče. Nebylo to popisované nějak vulgárně. Je v tom i romantika, napětí z příběhu atd.*“
(*Simona*)

Simona v tomto případě zjevně reagovala na ve veřejném a mediálním diskurzu stále spíše kontroverzní BDSM tematiku a s tím spojenou kritiku pornografické povahy *Fifty Shades*. Potěšení ze čtení *Fifty Shades* ospravedlňovala popřením charakteristik tradičně připisovaných pornografické produkci (vulgárnost, výstřednost) a zdůrazněním aspektů romantického příběhu. Tímto způsobem se na samém počátku rozhovoru distancovala od kritiky *Fifty Shades* jakožto pornografického čtení a definovala svou čtenářskou aktivitu na základě všeobecně přijímaných hodnot.

V této souvislosti je vhodné připomenout výzkum Radway (1991), ve kterém smithtonské ženy pociťovaly podobnou potřebu zaujmout obrannou pozici a ospravedlňovat své čtení, v tomto případě však odkazem na vzdělávací hodnotu romancí. Ženy ve výzkumu Radway si byly vědomy četné kritiky romancí jakožto bezduchého a triviálního čtení, často pochybné (pornografické) povahy, která zaznívala zejména z mužské části veřejnosti, včetně manželů samotných žen. Z toho důvodu si vytvořily přijatelný způsob ospravedlnění své četby, který tuto četbu v očích nejen nedůvěřivých manželů dostatečně legitimizoval. Defenzivní a omluvné postoje ženského publika zaznamenala i Hobson ve výzkumu soap opery *Crossroads* (1982).

V současné době již dotázané ženy necítí výraznější potřebu legitimizovat četbu romancí před svými partnery, stále však reagují na přetrvávající obraz romancí jako brakové literatury bez většího významu, na který navazuje kritika jejich čtenářstva. V případě *Fifty Shades* je navíc tato kritika výrazně posílena zmíněným BDSM tématem, původem knih (fan fikce *Twilight* ságy) a nepochybnými stylistickými nedostatky textu. Obecně lze říci, že nastíněné obranné postoje publika *Fifty Shades* (a ženských žánrů obecně) jsou ve společnosti, která tyto žánry devalvuje a řadí do rámce nízké kultury, velmi příznačným, a jak dokládají např. dřívější výzkumy Radway (1991) či Hobson (1982), také pravidelně se vyskytujícím jevem.

Reakce žen na kritické námitky vůči *Fifty Shades*, které se objevily v mediálním prostředí a které se v mnoha případech ujaly i v rámci veřejného diskurzu, budou mimo jiné dále diskutovány v další podkapitole.

3.5 Mediální a veřejný diskurz o *Fifty Shades*

3.5.1 Vliv těchto diskurzů na publikum – shrnutí

Jak již bylo řečeno, dotázané ženy často uváděly, že mediálním sdělením o *Fifty Shades* nevěnovaly větší pozornost. Většina z nich dle svých slov cíleně nevyhledávala žádné informace (či jen minimum informací) o knihách a/nebo filmu. Rovněž projevovala malý zájem o recenze a výrazněji se nezapojovala do internetových diskuzí.

„Vyloženě recenze nebo další info jsem nehledala, ani jsem do žádné diskuze nenahlížela, ani nepřispívala.“ (Marta)

„Jen tak na netu jsem zjistila, o co jde. Recenze jsem nesháněla, chtěla jsem si udělat svůj názor.“ (Simona)

Výjimku představovala kromě narátorky Jitky, která je celkově aktivní v internetovém knižním světě, např. narátorka Tamara. Ta se o *Fifty Shades* dozvěděla od známých, kteří byli vůči filmu kritičtí. Následně přečetla několik (většinou negativních) recenzí, což ji však neodradilo, jelikož se, jak sama říká, chtěla přesvědčit, zde je tato kritika oprávněná. Poměrně dobrý přehled o mediálním obrazu *Fifty Shades* měla rovněž narátorka Eliška, která přečetla několik recenzí a diskuzí na toto téma. Na jejich základě nekladla na knihy a film velké nároky a do četby a sledování se pustila se spíše skeptickým postojem.

Výsledný názor těchto dvou narátorek na *Fifty Shades* se zajímavým způsobem liší. Tamara, která viděla jen filmové zpracování a nenechala se odradit jeho kritikou, nakonec film hodnotila velmi pozitivně. Eliška však, jak bylo uvedeno výše, oscillovala mezi pozitivním a negativním hodnocením, v odpovědích si místy protirečila a zjevně se snažila vytvořit si od *Fifty Shades* jistý odstup.

Podobné kontradikce a odstup se však vyskytly i u žen, které dle svých slov mediální dění okolo *Fifty Shades* nesledovaly vůbec či jen minimálně. Jak již bylo řečeno, je tedy pravděpodobné, že tyto narátorky navzdory svým tvrzením měly alespoň základní povědomí o kritickém mediálním obrazu *Fifty Shades* a tuto kritiku v rámci rozhovorů do určité míry reflektovaly. Mediální obraz *Fifty Shades* do značné míry pronikl i do veřejného diskurzu a každodenních konverzací publika, takže se mnohé

ženy mohly seznámit se základními body mediální kritiky Fifty Shades, aniž by samy musely daná mediální sdělení přímo sledovat.

Zajímavý rozpor se objevil např. v odpovědi narátorky Jarmily, která na otázku, zda má určitou představu o tom, jak se o Fifty Shades mluvilo v médiích, odpověděla následovně.

„Nějakou představu mám, ale jelikož jsem k tématu přičichla až v období klidu, někde mezi třetím dílem a filmem, tak mě ta hlavní vlna kritiky obešla. Doufám, že se mluvilo spíš pozitivně, protože to mělo nápad.“ (Jarmila)

Z její odpovědi je zřejmé, že si je vědoma kritických ohlasů na Fifty Shades (*vlna kritiky*), vzápětí však jako by svou odpověď popřela a zcela nelogicky sama sebe umístila do pozice člověka, který o způsobu, jakým média o Fifty Shades referovala, zhora nic neví (*doufám, že se mluvilo spíš pozitivně*). Opět se zde setkáváme s příznačným popřením znalosti mediálního obrazu Fifty Shades, které je pravděpodobně zapříčiněno obavami z případné kritiky narátorek, které si čtení a/či sledování Fifty Shades užívaly. Toto popření ženám umožňuje přiznat svůj pozitivní názor na trilogii, aniž by mohly být nařčeny z toho, že si dané knihy a/či film užívaly navzdory skutečnosti, že si byly vědomy jejich rozsáhlé kritiky.

Celkovou myšlenkovou konstrukci, která je obsažena v řadě uvedených (na první pohled nesouvisejících) výpovědích narátorek, by bylo zřejmě možné shrnout do následujícího výroku: *Ano, četla jsem Fifty Shades a líbilo se mi to. O kritice nic nevím, ani mě to nezajímá. Je to jen věc názoru. Každý má právo na to přečíst si knihu, která ho zajímá, nebo se podívat na film a neměl by na základě toho být souzen.* Tím se uzavírá pomyslný kruh vzájemně provázaných odpovědí, byť ve skutečnosti většinou nesouvisle roztroušených na různých místech rozhovoru. Propojením těchto odpovědí vzniká možná odpověď na otázku, jakým způsobem ovlivnil mediální diskurz o Fifty Shades recepci tohoto fenoménu a jeho publikum. Naznačené kontradikce obsažené ve výpovědích narátorek, opakovaná potřeba vytvořit si určitý odstup a své potěšení z Fifty Shades legitimizovat – to vše je pravděpodobně výsledkem působení kritického mediálního obrazu Fifty Shades a jeho proniknutí do veřejného diskurzu a tedy i do mysli ženského publika trilogie.

Vliv mediálního (a veřejného) diskurzu o Fifty Shades na jeho publikum se v rámci rozhovorů projevil nejen v případě žen, které si chvíle čtení a/či sledování užívaly, ale také u těch, které byly vůči Fifty Shades vysloveně *kritické*. Příkladem může být narátorka Marie, která přečetla první díl knižní trilogie a část druhého, který dle svých slov odložila, jelikož nebyla schopná se do knihy začít z důvodu nezáživnosti textu a přílišného opakování slovních spojení a frází. Marie převzala prvky kritiky Fifty Shades, které typicky rezonovaly médií. Mimo jiné např. uvedla, že knihy i film zobrazují BDSM nesprávně a pracují s tímto tématem nepoučeně, ačkoli na jiném místě přiznala, že o tomto tématu příliš neví. O Fifty Shades osobně hovořila jen s jednou přítelkyní, která měla na knihy pozitivní názor. Pročítala však diskuze čtenářek a čtenářů na serveru databazeknih.cz (*Databáze knih* 2008) a mnohé z názorů, které zde zazněly, a často opakovaly právě základní body mediální kritiky knih, přijala za své.

V případě Marie byla kritika Fifty Shades posílena jejím negativním postojem k romancím. Marie často opakovala zažitou kritiku typických prvků červené knihovny (nereálnost, klišé, braková literatura). Zároveň se však distancovala od kritiky čtenářek tohoto žánru a uvedla, že chápe důvody obliby Fifty Shades i romancí celkově. Dle jejího názoru mohou být tyto knihy přitažlivé právě pro svoji nenáročnost a odpočinkovou povahu.

Další narátorkou, která byla vůči trilogii kritická, je Adéla. Adéla přečetla jen dvě strany prvního dílu, když se v knihkupectví rozhodovala, zda si knihu na doporučení kamarádky koupit, či nikoli. Během rozhovoru přiznala, že knihu zná spíše zprostředkovaně z vyprávění jejích známých, kteří trilogii hodnotili převážně negativně. Adéla se prostřednictvím hovorů s těmito známými seznámila se základními body mediální kritiky Fifty Shades, které pronikly do veřejného diskurzu, a plně se s nimi ztotožnila. Nejkritičtější přitom byla k nevyrovnanému vztahu hlavních postav, dominanci Christiana a nereálnosti celého příběhu. Rovněž používala obvyklou kritiku základních prvků červené knihovny (zejména únikovou povahu žánru). Na rozdíl od narátorky Marie ale Adéla tuto kritiku aplikovala i na publikum Fifty Shades a romancí obecně.

„Jako vždy jsem na stojáka v knihkupectví přečetla první dvě stránky. Podle toho se rozhoduju, zda knihu koupím, nebo ne. Nejen že jsem si ji nekoupila, ale i jsem začala pochybovat o mojí kamarádce. Jak se jí to může líbit. Může to asi nadchnout

nespokojené ženy, které utíkají před realitou někam do světa snů. Je to taková pohádka o popelce pro dospělé.“ (Adéla)

„Je to prostě brak, červená knihovna, harlekýn o ponížení ženského druhu, příběh dvou nevyrovnaných osob, která by realitě rozhodně neskončil happy endem.“ (Adéla)

Obecně lze říci, že narátorky s *negativním názorem* na trilogii nejčastěji kritizovaly právě ty prvky příběhu, které Fifty Shades řadí do žánru romancí, a nevyrovnaný vztah ústřední dvojice, který je založen na mužské dominanci přesahující z intimní oblasti do každodenního života. Problematika moci ve vztahu hlavních postav z pohledu narátoček bude diskutována v samostatné podkapitole.

3.5.2 Mediální diskurz a kritika očima publika

Součástí realizovaných rozhovorů byly rovněž otázky, jejichž cílem bylo zjistit, jak narátorky obecně vnímají mediální diskurz o Fifty Shades, tedy typické způsoby, jakými se o trilogii hovořilo v médiích. Odpovědi na tyto otázky opětovně potvrdily, že většina narátoček navzdory některým jejich tvrzením disponovala určitou znalostí převládajícího mediálního obrazu Fifty Shades. Výstižným příkladem je následující výpověď narátky Marty, která nejdříve uvedla, že nevyhledávala žádná mediální sdělení o Fifty Shades. Vzápětí přiznala, že na internetu narazila na kritiku trilogie, nicméně dle jejích slov jen náhodou. Později už neskryvaně projevila nepochybnou znalost mediálního obrazu trilogie.

„Řekla bych, že si ostatní [ti, kteří Fifty Shades kritizují, pozn. autorky] dělají obrázek z médií. Hlavně se o tom mluvilo jako o pornu pro maminky.“ (Marta)

Na tuto výpověď však okamžitě (a velmi příznačně) navázalo defenzivní tvrzení s cílem vytvořit si již zmiňovaný odstup. Narátko Marta cíleně zopakovala své předchozí tvrzení, že o kritické mediální pozornosti věnované Fifty Shades neměla na začátku četby žádné tušení.

„Já jsem to ale až tak nevnímala. Už si ani nepamatuju, jestli jsem vůbec věděla, o čem ta knížka má být, nebo jsem se do toho pustila, ať by to byl klidně horor.“ (Marta)

Motiv odstupu nás bude v různých podobách (byť často spíše implicitně) provázet i nadále, přičemž jeho četnost lze vnímat jako zásadní indikátor jeho významu. Podívejme se nyní konkrétněji na to, jak dotázané ženy vnímaly kritiku Fifty Shades (nejen) v médiích a jaký byl jejich názor na nejčastější kritické argumenty namířené proti trilogii.

Jak již bylo řečeno, většina narátorek s *pozitivním názorem* na Fifty Shades zaujala postoj, dle kterého považují za nesmyslné knihy a/či film kritizovat bez jejich skutečné znalosti. Stejně tak shledávají nevhodnou kritiku publika založenou výlučně na jeho náklonnosti k Fifty Shades. Některé narátorky rovněž uvedly, že kritiku (v tomto případě konkrétně recenze) zpravidla vůbec nečtou, a to z důvodu snahy o vytvoření vlastního názoru nebo jednoduše proto, že ji nepovažují za nikterak důležitou či přínosnou. Opakovaně také zdůraznily, že hodnocení Fifty Shades je věcí názoru, tedy čistě subjektivní záležitostí. Dle narátorek má každý právo na svůj názor a ten, komu se trilogie nelíbí, by ji jednoduše neměl číst.

„Kritiku prostě nečtu. Buď se mi to líbí, nebo ne.“ (Jarmila)

„Ty lidi, co film kritizovali a zároveň i kritizují ty, kterým se to líbilo, tak dle mého názoru nejsou zcela v pořádku. Každý má svůj názor a postoj k tomuto filmu.“ (Tamara)

V jádru těchto výroků lze vidět určitý spojující prvek, který spočívá v jistém způsobu *distancování* se od kritiky Fifty Shades a jejím *zpochybnění*. V této souvislosti se jeví zajímavých několik souvisejících tvrzení dotázaných žen, jež se s kritikou Fifty Shades vyrovnávají specifickým způsobem – vysvětlením její chybné podstaty.

3.5.2.1 Vysvětlení chybné podstaty kritiky

Některé narátorky na různých místech rozhovoru samy od sebe nastínily vlastní vysvětlení kritiky trilogie. Např. citovaná narátorka Jarmila na samém začátku rozhovoru uvedla, že pokud čtenář(/ka) a/či divák(/čka) není schopen(/na) vžít se do děje a nemá dostatečnou představivost, nemůže příběh Anastazie a Christiana plně pochopit a ocenit. Podobný názor vyjádřila rovněž zmiňovaná narátorka Tamara, která důvody kritiky Fifty Shades viděla shodně v nedostatečném porozumění skutečnému ději filmu.

„Film je prý o ničem, což já si nemyslím. Chce to jen pochopit. Ti, co film kritizují, by se spíše měli zamyslet sami nad sebou, zda film dobře pochopili.“ (Tamara)

Jinými slovy, ten, kdo *Fifty Shades* kritizuje, dle narátorek vlastně jen nedostatečně pochopil příběh, a proto jej považuje za bezduchý. Hodnocení skutečných kvalit příběhu v tomto případě tedy ustupuje do pozadí a stává se nevýznamným. Naopak na významu nabývá schopnost „správného“ čtení romancí a/či sledování romantických příběhů – správný způsob jejich dekodování.

V této souvislosti je vhodné připomenout pojem *melodramatická imaginace*, který představila Ang (1996) na základě výzkumu holandského publika americké soap opery *Dallas*. Melodramatická imaginace představuje specifickou psychologickou strategii, jejímž cílem je překonání materiální bezvýznamnosti každodenní existence, která je naplněna rutinou obsaženou v mezilidských vztazích. Uplatnění imaginace (všimněme si paralely s tvrzením narátorky Jarmily o nutnosti zapojení představivosti) dovoluje učinit z rutiny a každodennosti něco významného a sledování světa soap oper se tak pro publikum stává potěšením. (Ang 1996: 79, 80) Ang předpokládala, že na rozdíl od mužského publika je to ženské mnohem pravděpodobněji schopno tohoto druhu imaginace – tedy disponuje schopností, která umožňuje právě ono skutečné pochopení a ocenění soap oper. (Ang 1996: 79, 82)

Významnou shodu lze v tomto případě nalézt se závěry výzkumu Hobson (1982), která se zaměřovala na divačky soap opery *Crossroads*. Ženy v tomto výzkumu vnímaly kritické postoje mužů, kteří soap opery označovali za hloupé a nereálné, jako vyjádření nepochopení skutečného významu těchto pořadů a neschopnosti proniknout do sféry intimních hovorů a emocí. Toto tvrzení je nápadně podobné výše uvedenému vyjádření narátorek Jarmily a Tamary, které podobně jako divačky soap oper pracují s představou určitých specifických schopností, které jsou nezbytné k pochopení daného žánru.

Ženy ve výzkumu Hobson navíc tyto schopnosti přisuzovaly výlučně ženskému publiku – ženy byly v jejich pojetí na rozdíl od mužů schopny emocionálních prožitků a hlubokého vcítění do jednotlivých postav. Divačky *Crossroads* zjevně operovaly s tradičními představami o genderu, dle kterých ženy jakožto emocionálně založené bytosti představují opozitum vůči racionálně uvažujícím mužům. Mužům je tedy z této

podstaty svět emocí a intimity cizí, považují ho přinejmenším za nesrozumitelný, v mnoha případech za bezduchý či hloupý.

Narátky Jarmila s Tamarou sice schopnost porozumět romantickému příběhu nepřiradily výlučně jednomu, či druhému genderu, avšak připomeňme si příznačnou odpověď narátky Elišky na otázku, zda může být trilogie *Fifty Shades* zajímavá i pro muže. S tímto tvrzením se přitom ztotožnila většina dotázaných žen.

„Podle mě je to pro chlapa nuda. Chlap nebude chtít číst o ženských pocitech a o tom, co ta holka cítí.“ (Eliška)

Jak již bylo diskutováno výše, dotázané ženy v tomto případě tedy podobně jako divačky *Crossroads* pracovaly s esencialistickou představou opozitních genderů, které jsou ze své podstaty zcela odlišné, a kterým přiřadily tradiční mužské a ženské charakteristiky. Dle Brunson (1981), která řadí schopnost porozumění pravidlům určitému žánru (v tomto případě romanci) a schopnost emocionálního zabývání se osobními problémy mezi specifické kulturní kompetence, však tyto kompetence nejsou přirozeně ženské. Ženy jimi nedisponují na základě esenciální povahy ženství. Naopak, tyto kompetence jsou podle Brunson sociální konstruktem, výsledkem nerovnoměrné distribuce různých druhů kulturního kapitálu.

V souvislosti s kritikou *Fifty Shades* a romanci obecně se rovněž jeví zajímavá výpověď narátky Marty, která přišla s dalším vlastním vysvětlením chybné podstaty této kritiky. Marta již na samém počátku rozhovoru zdůraznila povahu *Fifty Shades* jako nenáročného a oddychového čtení. Tímto způsobem sama sebe prezentovala jako čtenářku, která k trilogii přistupovala specifickým způsobem – tedy s nevelkými nároky, jako k relaxační literatuře, u které nevyžaduje vlastnosti, jež jsou pro ni naopak klíčové u jiných titulů (složitá zápletky, určité hlubší sdělení apod.). Dle Marty je kritika *Fifty Shades* zapříčiněna právě příliš velkými nároky, které jsou u tohoto titulu jakožto zástupce červené knihovny neadekvátní.

„Podle mě kritizují ti, co od toho očekávají moc. Myslím si, že je potřeba se odpoutat od toho, že knížka má být extra obsahově hodnotná, přinášet nějaké poselství. Pro mě jen to jen oddychová literatura, nenáročná.“ (Marta)

Jinými slovy, narátorka Marta jako by říkala: *Knihy se mi líbily, jelikož jsem na ně neměla velké nároky. Jejich kritika může být oprávněná, nicméně pro mě není důležitá, protože se soustředí na věci, které nepovažuji u tohoto žánru za podstatné.* Opět se zde tedy setkáváme s několikrát zmiňovaným motivem odstupu, tentokrát v podobě snížení významu četby Fifty Shades a její umístění do kategorie nenáročné, jednoduché zábavy. Tato specifická konstrukce Fifty Shades jako relaxační literatury umožňuje čtenářkám (podobně jako další zmíněné taktiky) čelit kritice a nařčení z četby trilogie, jež je v mediálním i veřejném prostoru považovaná za brakovou literaturu nevalné kvality. Podobně některé respondentky ve výzkumu Deller a Smith (2013) v reakci na hodnocení trilogie jako brakové ospravedlňovaly její četbu tím, že ji označovaly za nenáročné čtení na dovolenou, určené čistě pro relaxaci.

Doposud jsme se v této podkapitole soustředili na výpovědi narátorek s *pozitivním postojem* k Fifty Shades. Specifické způsoby vnímání mediálního a potažmo veřejného diskurzu o Fifty Shades lze však vystopovat i u žen, které jsou vůči trilogii *kritické*. Narátorky, které Fifty Shades hodnotily (spíše) negativně, vnímaly značnou nejen mediální pozornost věnovanou knihám a filmu jako neopodstatněnou a shodně uváděly, že se jednalo o jakousi „nafouknutou bublinu“. Jinými slovy, dle jejich názoru rozsah mediálního pokrytí trilogie neodpovídal jejímu skutečnému významu či originalitě. Narátorka Marie byla např. přesvědčena o tom, že se jedná o velmi přeceňované knihy z hlediska pozornosti, která jim byla v médiích i mimo ně věnována. Podobně narátorka Eliška uvedla, že mediální a veřejné diskuze o Fifty Shades způsobily větší zájem publika, než jaký by si trilogie skutečně zasloužila.

„Podle mě kolem toho byla zbytečně nafouknutá bublina. Hodně lidí si to přečetlo jen proto, že chtěli vědět, co se na tom tak řeší. Tak se z toho stal bestseller.“
(Eliška)

Jak bylo uvedeno výše, narátorky se (spíše) negativním postojem vůči Fifty Shades obecně přejímaly některé body mediální kritiky trilogie, včetně mediální nálepky porno pro matky. Rovněž měly tendenci zdůrazňovat povahu trilogie jakožto romance a odvozovat z ní některé kritické námitky, přičemž se zpravidla opíraly o zažitě způsoby kritiky tohoto žánru (otřepané narativní schéma, nereálnost). Narátorka Marie např. uvedla, že trilogie sice láká netradičním BDSM tématem, avšak její zpracování odpovídá spíše podprůměrnému příběhu z kategorie červené knihovny.

„*Mizerný sloh, klišovitý příběh – boháč se zamiluje do chudé a byla svatba. Pro mě je to harlekýnka, která jen chtěla šokovat samo maso motivem.*“ (Marie)

„*Je to prostě červená knihovna. Ze začátku je nejdřív všechno špatně a pak najednou růžové a dokonalé.*“ (Eliška)

„*Je to příběh z červené knihovny, do toho erotické scény. Zápletka nic moc, naivní dialogy, předvídatelné...*“ (Ludmila)

3.5.2.2 Reakce na konkrétní kritické výroky

Tímto se již dostáváme k reakcím dotázaných žen na konkrétní kritické výroky namířené vůči Fifty Shades, které nejčastěji rezonovaly mediálním a veřejným diskurzem. I v této podkapitole se nejprve zaměříme na výpovědi narátorek s pozitivním postojem vůči Fifty Shades, které následně doplníme o reakce žen, které byly vůči trilogii kritické.

3.5.2.2.1 Nízká literární kvalita

V rámci rozhovorů se jednotlivé narátorky vyjadřovaly k několika vybraným výroky, které byly zvoleny tak, aby postihly hlavní oblasti kritiky Fifty Shades. První skupina výroků spadá do kategorie kritiky opírající se o zařazení Fifty Shades do rámce *brakové literatury*. Toto zařazení bývá odůvodňováno zejména nízkou literární kvalitou textu, která se dle kritiků projevuje výraznými stylistickými nedostatky (malou slovní zásobou autorky, častým opakováním slov a frází) a celkovou jednoduchostí textu (jednoduchý styl psaní).

Většina narátorek s *pozitivním názorem* na Fifty Shades s touto kritikou částečně souhlasila, mnohým ženám zmíněné opakování slov a frází dle jejich slov vadilo a snižovalo jejich potěšení z četby. Nicméně zároveň odmítly trilogii jednoznačně zařadit mezi brakovou literaturu. Výstižně tento postoj shrnula narátorka Marta.

„*Já (ač fanynka) si nemyslím, že je to výkvět literatury, ale ani brak.*“ (Marta)

Narátorky přitom opakovaně zdůrazňovaly určité charakteristiky příběhu, které dle jejich názoru Fifty Shades od skutečného braku odlišují a které samy považují za nejdůležitější – čtivost (snadné čtení umožňovala právě jednoduchost textu), nevšední

téma a nepředvídatelnost příběhu. Zmíněná narátorka Marta, která knihy četla v angličtině, navíc upozornila na možný problém překladu, jelikož dle jejích slov nebylo tolik kritizované opakování v anglické verzi tak výrazné. Tuto možnost zmínily i dvě další narátorky, které však knihy četly v českém překladu, a proto se jednalo spíše o domněnku.

Narátorka Kristýna vyjádřila zajímavý názor podobný tvrzení narátorky Marty o tom, že je neadekvátní klást na *Fifty Shades* jakožto odpočinkovou literaturu takové nároky jako na jiné druhy literatury (např. propracované detektivní romány). Dle Kristýny, která se byla vědoma stylistických nedostatků trilogie, není reálné, aby kniha z pera nezkušené autorky představovala profesionální a hodnotné literární dílo. Nicméně tato skutečnost v pohledu Kristýny nepředstavuje významnější překážku potěšení z četby *Fifty Shades*.

„Ano, není to perfektně napsané. Žena, co to napsala, nikdy literaturu nestudovala, takže samozřejmě to nebude žádný Shakespeare. Chtít po ní, aby tohle bylo umělecky napsané, je jako chtít po uklízečce, aby vyučovala chemii na vysoké. Prostě to nejde a to je realita. Ale pokud jsou lidi ochotní tohle akceptovat a přesto si tu knihu užít, tak proč ne.“ (Kristýna)

Dotázané ženy si tedy byly vědomy jistých nepochybných nedostatků trilogie, zároveň však byly schopné od nich cíleně odhlédnout a upozadit je. Záměrně se soustředily na vlastnosti příběhu, které považovaly za důležitější, a ty také opakovaně zdůrazňovaly s cílem doložit své tvrzení, že *Fifty Shades* nepatří bezvýhradně mezi brakovou literaturu. Podobně tomu bylo i ve výzkumu Deller a Smith (2013), kde si mnohé respondenty byly rovněž vědomy nízkých literárních kvalit trilogie, což jim však nebránilo v potěšení ze čtení romantického narativu, který pro ně byl klíčový.

Narátorky, které byly vůči trilogii (spíše) *kritické*, se s jejím zařazením do rámce brakové literatury zpravidla plně ztotožnily. Shodně zmiňovaly nejen v médiích často kritizovanou malou slovní zásobu autorky, opakování frází, jednoduchý styl psaní či plochost postav.

„Podle mě velice přečeňovaná kniha – styl vypravování nezajímavý, malá slovní zásoba, opakování vět i situací. Ze začátku to člověk může zaujmout, ale to věčné opakování čtenáře odradí. Postavy jsou ploché, nevyvíjí se.“ (Marie)

„Uřítě by se dalo všechno lépe popsat, kdyby autorka měla trošku více slovních obrátů.“ (Eliška)

„Vlastně se stydím, že se takový brak vůbec může někomu líbit.“ (Adéla)

3.5.2.2 Předvídatelnost, klišé

V jádru druhé skupiny kritických výroků, ke kterým se narátorky v rámci rozhovorů vyjadřovaly, stojí výše zmíněná otázka (ne)předvídatelnosti děje. *Předvídatelnost* byla často diskutována mezi kritiky trilogie, dle kterých je příběh *Fifty Shades* plný *klišé* typických pro laciné romantické příběhy, včetně očekávaného happy endu.

Narátorky s *pozitivním názorem* na trilogii se vůči těmto tvrzením shodně vymezily, některé z nich částečně, jiné zcela. Podobně jako v předchozím případě zdůraznily prvky příběhu, které odporují tvrzení kritiků. Pro podporu svého názoru většina z nich uvedla především závěr prvního dílu, kdy se Anastazie rozhodne Christiana opustit, jelikož je přesvědčena o tom, s ním nemůže sdílet jeho zálibu v BDSM.

„Mě ten děj naopak přišel docela dobrý a nečekaný, protože na konci prvního dílu to skončilo špatně.“ (Kristýna)

Tento závěr považovala většina narátorek za překvapivý a vyvolávající znepokojení. Obecně lze říci, že to byla především Christianova nevysvětlená minulost a nepředvídatelná povaha společně s nerozhodností Anastazie, co dotázané ženy udržovalo v napětí a očekávání budoucího vývoje. První díl byl narátorkami celkově hodnocen jako nejlepší. Nabídnul totiž čtenářkám něco nového (netradiční kombinaci romantického příběhu s erotickým BDSM motivem) a byl tak pro čtenářky nepředvídatelný a plný napětí.

„Člověk do poslední chvíle nevěděl, jak se Anastazie rozhodne. Bylo tam něco tajemného (Grey) a bylo to čtivě napsané. Doslova jsem knižku hltala a chodila pozdě spát. Chtěla jsem se ještě něco dozvědět.“ (Simona)

„První díl byl nový, jiné čtení než klasické romantické příběhy. Byla jsem plná očekávání, co bude na další stránce. Jak to dopadne, jestli budou mít štěstí a budou spolu šťastní.“ (Jarmila)

Napjaté očekávání budoucího vývoje zpravidla přetrvávalo až do konce druhého dílu, který obsahuje happy end. Druhý díl byl podobně jako ten první obecně narátorkami hodnocen pozitivně (vnímaly ho jako druhý nejlepší díl). Narátorky v průběhu tohoto dílu odhalovaly důvody Christianova chování a sledovaly jeho proměnu zakončenou zasnoubením obou hrdinů.

„Prostě už je jasné, že chtějí být spolu. Ona zjišťuje, proč on je takový, a on se 'mění'. Vše řeší spolu a má to náboj (což má i první díl).“ (Marta)

Třetí díl, který již popisuje společný život ústřední dvojice, pro narátorky zpravidla už tak napínavý ani přitažlivý nebyl (hodnotily ho jako nejslabší) – jednalo se o dokončení příběhu, které bylo spíše předvídatelné a rovněž neobsahovalo tolik erotických scén. Nicméně přesto většina narátorek dočetla celou trilogii a i třetí díl hodnotila poměrně pozitivně, vnímala ho jako jakési prodloužení happy endu s menší zápletkou.

„Celý třetí díl byl už jen do počtu a uzavření děje. Bylo to pro mě dost předvídatelné, konec by takový, jaký jsem očekávala, ale přesto to pro mě bylo pěkné čtení.“ (Jarmila)

Narátorka Marta dokonce vyjádřila potěšení z toho, že příběh pokračoval i po happy endu v druhém díle, a ona se tak mohla dozvědět více o společném životě hlavních postav, což ve většině podobných romantických knih dle svých slov postrádala.

„Líbí se mi, že to má prostě pokračování, takový happy ending trošku delší (i když je tam zápletko). Často mi vadí na knihách, že je vše vyřešeno a je konec. A já bych klidně četla pár stránek navíc o tom, jak žijí šťastně až do smrti. (smích) A tady to docela je.“ (Marta)

Očekávaný happy end tedy nepředstavoval z pohledu většiny narátorek s pozitivním názorem na trilogii žádnou překážku v budování napětí z příběhu – ačkoli narátorky předvíдалy šťastné zakončení příběhu a jejich potěšení z napínavé četby tak

mohlo být do určité míry sníženo, k tomuto narušení nedošlo. Jak upozornila Mocná (1996), pro čtenářky jsou totiž mnohem důležitější překážky a problémy, se kterými se ústřední dvojice v průběhu příběhu setkává a které oddalují očekávaný happy end. V případě Fifty Shades lze nalézt hned několik vedlejších zápletek (např. neočekávaný příchod Christianovy bývalé milenky), které situaci zamilovaného páru komplikují. Tyto vedlejší zápletky se pro narátorky zajímavým způsobem prolínaly se zmíněnou tajemnou minulostí Christiana, nepředvídatelností jeho chování a častou nerozhodností Anastazie.

O tom, že jistá předvídatelnost příběhu a zažité prvky romantických příběhů nejsou pro čtenářky a/či divačky výraznějším problémem, svědčí i výstižné tvrzení narátorky Kristýny. Dle ní tyto prvky jednoduše patří k danému žánru, podobně jako jiné prvky vystihují jiné žánry a jsou pro ně typické.

„Je to romantický příběh, takže samozřejmě tam budou jisté scény/děje/klišé, ale to už k tomu patří. Uprímně, to stejné můžeme říct o řadě dalších žánrů (scifi, thriller, krimi) – že jsou plné klišé scén se střelením, zabitím a honiček s auty. To prostě patří k žánru.“ (Kristýna)

Z předchozích odstavců je zřejmé, že narátorky s pozitivním názorem na trilogii v tomto případě (podobně jako u předchozího bodu kritiky) demonstrovaly určitou schopnost reflexe četby Fifty Shades a uvědomění si omezení textu – většina z nich by např. souhlasila s tím, třetí díl byl již předvídatelný a jaksi „do počtu“. Zároveň však zdůraznily ty vlastnosti textu, které dle nich odporují tvrzením kritiků o předvídatelnosti Fifty Shades jakožto zástupci červené knihovny – nečekaný konec prvního dílu, nepředvídatelné chování Christiana apod. Rovněž dokázaly zpochybnit kritická tvrzení odkazem na skutečnost, že každý žánr obsahuje jisté zažité vzorce, a proto tyto vzorce nemohou sloužit jako významnější bod pro kritiku. Obecně lze říci, že dotázané ženy s pozitivním názorem na Fifty Shades měly povědomí o nejčastěji kritizovaných charakteristikách romancí a jejich zařazení mezi brakovou literaturu, přičemž byly schopny tuto kritiku reflektovat a efektivně na ni reagovaly.

Narátorky se (spíše) *negativním postojem* vůči Fifty Shades rovněž měly jistou představu o nejčastěji kritizovaných vlastnostech romancí, nicméně na rozdíl od žen s pozitivním názorem na trilogii tuto kritiku v rámci rozhovorů samy aktivně používaly.

S tvrzením o předvídatelnosti příběhu se proto bez výhrad ztotožnily, přičemž obvyklé narativní schéma a očekávaný happy end jako jeden ze základních prvků romancí hodnotily negativně. Předvídatelnost příběh kriticky hodnotily i některé respondentky z výzkumu Deller a Smith (2013).

„Má to typickou zápletku – chudá holka najde super bohatého chlapa a zamiluje se do něj. S narůstajícím počtem dílů je pak to víc a víc čitelné dopředu. A nakonec to dopadne moc klasicky a šťastně.“ (Eliška)

Narátorka Eliška také zdůraznila jisté zklamání z vývoje celého příběhu. Tajemná povaha Christiana společně s netradičním BDSM motivem byla klíčovým prvkem, který Elišku na Fifty Shades přitahoval. Nicméně vývoj příběhu, který následoval po odhalení Christianovy minulosti a vysvětlení jeho chování, tedy jakési náhlé sklouznutí do tradiční červené knihovny, byl pro Elišku zklamáním, a proto ho hodnotila negativně.

„Jak to bylo ze začátku takový temný a tajemný, tak to dopadlo moc klasicky a šťastně. Pořád jsem čekala nějakou větší zápletku. Tohle bylo jako Stmívání jen se sexem.“ (Eliška)

Podobně narátorka Marie zdůraznila, že Fifty Shades navzdory velkému mediálnímu a veřejnému ohlasu představuje zcela obyčejnou červenou knihovnu (klasický příběh o setkání muže se ženou zakončený společnou svatbou), která chtěla pouze šokovat BDSM motivem.

„Kniha získala takovou slávu pouze díky motivu sado-maso. Čtenářky harlekýnek tak možná měly změnu.“ (Marie)

3.5.2.2.3 **Negativní vliv na ženy**

Třetí skupinu kritických výroků, ke kterým se narátorky v rámci rozhovorů vyjadřovaly, představují tvrzení, v jejichž jádru stojí obavy z možného *negativního vlivu* Fifty Shades *na ženy*. V rámci mediální a veřejné kritiky Fifty Shades se objevily názory, že trilogie může být pro ženy škodlivá mimo jiné v případě, že se na jejím základě nechají ovládat muži či se sebou manipulovat. V akademickém prostředí se tomuto tématu věnovali např. Bonomi a kol. (2013), kteří v novelách vysledovali znaky

emocionálního a sexuálního násilí. Otázce genderové a sexuální moci v knihách a filmu bude věnován zvláštní prostor později. Na tomto místě bude pozornost omezena jen na reakce dotázaných žen na zmíněný druh kritiky Fifty Shades.

Naprostá většina narátorek s *pozitivním názorem* na Fifty Shades se proti tomuto tvrzení výrazně vymezila. Na rozdíl od předchozích bodů kritiky, na které narátorky zpravidla reagovaly jedním či dvěma podobnými argumenty, však v tomto případě zaznělo hned několik různých argumentací.

„Přeci když se žena svobodně rozhodne, že se jí tenhle způsob užití sexu líbí, tak do toho jde svévolně a počítá s tím, že ten muž bude dominant. Ovládat se nechá jen v sexu a ne normálně v životě.“ (Tamara)

„Nemyslím si, že by byly knihy škodlivé. Dospělá žena snad dokáže oddělit knihu od reality.“ (Simona)

„Jestli jim [mužům, pozn. autorky] pak ty ženy dovolí je kontrolovat a nechat se ovládat, tak to je jejich problém a nemůže to souviset s knížkou.“ (Eliška)

„Každá kniha, každý film může být nebezpečný pro člověka, který má psychický problém. 50 odstínů není výjimkou ani ničím výjimečným.“ (Jarmila)

„Je tam docela jasně ukázané, že to není úplně ok. A vlastně i on to nechce, jen je to jediné, co umí, a nakonec ani nepotřebuje.“ (Marta)

Některé narátorky zdůraznily, že je třeba odlišit dominanci při sexuálním styku a dominanci celkovou, která přesahuje i do partnerského života mimo ložnici. Další zdůraznily nutnost rozlišení mezi knižním/filmovým světem a reálným životem, popř. vyjádřily přesvědčení, že pokud se ženy skutečně nechají kontrolovat muži, není to důsledek knížek a/či filmu, nýbrž výsledek jejich problematické, avšak na knihách a/či filmu nezávislé volby. Jiné uvedly, že knihy a/či film mohou být škodlivé pouze pro ženy nedospělé, s nevyzrálou osobností či ženy s narušenou psychikou. Objevil se také názor, že v knihách samotných je způsob, jakým Christian celkově jedná s Anastazií, postupně zpochybněn a nakonec zavržen ve chvíli, kdy Christian přijme „běžnou“ sexualitu a vztah založený na romantické lásce.

Podívejme se na tato na první pohled nesouvisející tvrzení důkladněji. První z nich – o nutnosti odlišení sexuální dominance a dominance celkové – implikuje, že dominance v oblasti sexu (v tomto případě vztah dominantní muž – submisivní žena), která je založená na oboustranném souhlasu partnerů a která oběma přináší uspokojení, nepředstavuje žádný problém. Naproti tomu dominance muže nad jeho partnerkou, která se projevuje i mimo oblast sexu, je v tomto případě narátorkami považována za problematickou.

Druhé tvrzení – o nutnosti odlišení knižního a reálného světa – je možné interpretovat pomocí odkazu na účinky médií z pohledu publika. Narátorky v podstatě zdůraznily, že podobně jako diváci akčních filmů automaticky nepřejímají násilné vzorce chování, jsou i ony jsou schopny příběh kriticky vyhodnotit a neakceptují slepě způsoby jednání prezentované v knihách a/či filmu. Podobný postoj stojí i jádru třetího tvrzení, které případné problematické chování žen chápe nikoli jako důsledek četby knih a/či sledování filmu, ale jako výsledek autonomního (na knize a/či filmu nezávislého) nesprávného rozhodnutí žen samotných. Čtvrté tvrzení o tom, že *Fifty Shades* může uškodit jen ženám, které mají určitým způsobem nevyzrálou či narušenou psychiku, do značné míry souvisí s předchozími dvěma. Ženy nedospělé či s narušenou psychikou nejsou dle narátorek schopné kriticky vyhodnotit vzorce chování obsažené v příběhu a jejich rozhodování je vnímáno jako nezralé či zkreslené a tedy potenciálně nesprávné, v krajním případě nebezpečné pro ně samotné.

Páté tvrzení se do značné míry odlišuje od třech předchozích, blízko má naopak k tvrzení prvnímu – obě kritičtěji reflektují způsob, jakým bylo téma moci a dominance v partnerském vztahu prezentováno ve *Fifty Shades*, a jasněji přiznávají problematičnost tohoto způsobu. Narátorky, které se ztotožnily s prvním tvrzením, vnímaly Christianovu tendenci ovládat a kontrolovat Anastazii i mimo chvíle sexuálního styku do značné míry negativně. Z toho důvodu zdůrazňovaly nutnost odlišení sexuální dominance a dominance celkové. Narátorky, které se ztotožnily s pátým tvrzením, tuto skutečnost rovněž vnímaly kriticky. Byly však přesvědčeny o tom, že v samotném textu byla daná skutečnost postupně problematizována a v rámci vývoje příběhu došlo k jejímu potlačení – tedy vyřešení problému Christianovy dominance.

Naprostá většina narátorek s *pozitivním názorem* na *Fifty Shades* se tedy vymezila proti tvrzení o škodlivost trilogie z hlediska jejího vlivu na ženy, nicméně

zároveň *různou měrou* přiznala a reflektovala problematičnost způsobu reprezentace genderové a sexuální moci v trilogii. Jak bude diskutováno v samostatné podkapitole, narátorky zpravidla souhlasily s tvrzením, že Christian je panovačný a má tendenci Anastazii kontrolovat i mimo oblast sexu. Některé však zároveň toto tvrzení různým způsobem mírnily, např. zdůrazněním, že Christian jednoduše dosud nepoznal jiný způsob jednání či že jde pouze o jakousi masku dominantního muže, za kterou se skrývá nesmělý chlapec. O tom však více později.

Narátorky s *negativním názorem* na Fifty Shades se s tvrzením o škodlivosti trilogie překvapivě také zpravidla neztotožnily. Podobně jako narátorky s pozitivním názorem na trilogii hovořily zejména o schopnosti většiny žen kriticky vyhodnotit vzorce jednání obsažené v příběhu. Nicméně byly podstatně kritičtější vůči Christianovu dominantnímu a manipulativnímu chování. Jak bude podrobněji ukázáno v samostatné podkapitole, nevyrovnaný vztah ústřední dvojice postav celkově představoval jeden z hlavních prvků příběhu, vůči kterému byly tyto narátorky kritické.

„Je to příběh o ponížení ženského druhu. Za ponižující považuju fakt, že ve vztahu dvou hlavních hrdinů není žádná rovnost. On – bohatý, úspěšný a je automaticky dominantní. Ona – průměrná, obyčejná a podléhá mu, nechá se řídit. Pro mě 'NO GO'.“ (Adéla)

3.5.2.2.4 **Nesprávná reprezentace BDSM**

Poslední skupina vybraných kritických výroků, ke kterým se narátorky v rámci rozhovorů vyjadřovaly, se vztahuje ke způsobu reprezentace BDSM ve Fifty Shades. Část kritiky Fifty Shades se totiž soustředila právě na způsob, jakým autorka trilogie prezentovala tuto tematiku publiku. Kritici (často členové BDSM komunity) namítali, že E. L. James vytvořila u neobeznámeného publika do značné míry zkreslenou představu o BDSM. Jak upozorňují např. Deller, Harman a Jones (2013), dle mnohých vztah ústřední dvojice postav ve skutečnosti neodpovídá reálnému BDSM vztahu založeném na principu souhlasu, a tudíž je série nemorální a potenciálně nebezpečná. Jak vidíme, otázka reprezentace BDSM do značné míry souvisí s výše diskutovanou otázkou škodlivosti trilogie. Nutno podotknout, že jde o poměrně komplikovanou a úzce zaměřenou problematiku, které v mainstreamových médiích nebyla v souvislosti s Fifty Shades věnována hlubší pozornost, naopak – zpravidla byla značně zjednodušována, a

to mnohdy stereotypním způsobem. Vzpomeňme jen na mediální nálepkou porno pro matky, která celý BDSM motiv stereotypně zjednodušila a označila jako porno, tedy něco, co je tradičně považované za kontroverzní či dokonce nemravné.

V rámci rozhovorů se projevila poměrně malá obeznámenost narátorek s tímto tématem. Většina dotázaných žen měla před setkáním s *Fifty Shades* základní představu o BDSM praktikách, žádná z nich je však aktivně v plné podobě neprovozovala. Představy narátorek o BDSM přitom zpravidla vycházely zejména ze zmíněných zjednodušujících mediálních a veřejných obrazů těchto praktik. Trilogie nicméně povědomí narátorek o BDSM rozšířila spíše nevýrazným způsobem. Obecně lze říci, že popis BDSM ve *Fifty Shades* fungoval pro dotázané ženy spíše jako jakýsi úvod do tohoto tématu, a to bez hlubšího prohloubení znalostí.

Z tohoto důvodu většina narátorek s *pozitivním názorem* na trilogii nebyla schopna zaujmout ke zmíněné kritice reprezentace BDSM ve *Fifty Shades* okamžitý postoj. Řada těchto narátorek neskryvaně uvedla, že se v dané problematice neorientuje. Ve snaze odpovědět mou otázku musely narátorky potřebné informace zjevně dohledávat, přičemž mnohé z nich tuto skutečnost otevřeně přiznaly. Pokud už na otázku odpověděly, zpravidla byly přesvědčeny o tom, že BDSM praktiky byly v příběhu popsány správně a realisticky, popř. že šlo pouze o jakousi slabší verzi BDSM. Některé narátorky rovněž zdůraznily, že pojem BDSM může zahrnovat různé (nejen sexuální) praktiky a lze ho chápat různým způsobem. Celkově se tedy narátorky vůči dané kritice vymezily, a to ať už na základě vlastního názoru, či do určité míry převzatého tvrzení o základních charakteristikách BDSM.

„Neumím posoudit, jestli kniha popisuje BDSM správně či špatně, nejsem vyznavač. Pro mě byl ten popis dostačující pro představu, jak to funguje.“ (Jarmila)

„Nevím přesně, jak BDSM funguje, ale co jsem tak zběžně hledala, tak myslím, že to bylo popsáno správně. Oba účastníci by si měli předem stanovit pravidla a role.“ (Simona)

„O tom moc nevím, ale co jsem teď malinko přečetla, asi bych souhlasila, že knížky popisují BDSM nesprávně, nebo spíš že je to v lehčí formě...Nevím.“ (Marta)

„Každý má svoji verzi jakékoli sexuální praktiky. Někteří berou BDSM jako předeheru, někteří to třeba neberou ani sexuálně, ale jako způsob života. Každý má jiný přístup a to je v pořádku.“ (Kristýna)

Narátky s negativním názorem na trilogii se naopak s daným kritickým tvrzením zpravidla ztotožnily. Ačkoli (podobně jako náratorky s pozitivním názorem) nedisponovaly hlubšími znalostmi BDSM tematiky, byly přesvědčeny o tom, že tato tematika není v rámci Fifty Shades zpracována správně. Postoj těchto náratek výstižně shrnuje výpověď náratorky Marie, která, jak již bylo řečeno, do určité míry převzala některé body mediální a veřejné kritiky Fifty Shades, včetně tohoto. Marie vnímala popis BDSM ve Fifty Shades jako nepoučený, zjednodušený a nerealistický. Společně s dalšími náratorkami, které byly vůči trilogii kritické, rovněž zdůraznila funkci kontroverzního „lákadla“, které dle ní motiv BDSM plnil v případě Fifty Shades.

„Působilo to na mě tak, že autorka o BDSM nic moc neví. Popis byl zjednodušený, nezdálo se mi to reálný. Působilo to na mě dojmem, že téma BDSM bylo použito pouze z důvodu šokovat a tím nalákat co nejvíc čtenářek. Kdyby tam nebylo, kniha by se lidem vůbec nedostala do povědomí.“ (Marie)

3.5.2.2.5 Porno pro matky

V souvislosti s BDSM motivem ve Fifty Shades byla často skloňována již zmíněná nálepka porno pro matky, která je zajímavá právě spojením pornografické četby (popř. pornografického filmu) s postavami matek či žen v domácnosti. Konzumace pornografické tvorby (zejména vizuálních materiálů) bývá tradičně přisuzována mužům na základě stereotypních představ o zvýšené sexuální touze a aktivitě mužů. U mužů je konzumace pornografických materiálů považována do značné míry za přirozenou, byť stále jde spíše o skutečnost, která zůstává jakýmsi veřejným tajemstvím. Ženy bývají z této oblasti z velké části vyloučeny, popř. je jim vyhrazená speciální část pornografické tvorby, která odpovídá představám o odlišné ženské sexualitě a touze. Představa žen konzumujících pornografické materiály však nadále zůstává spíše kontroverzní.

Jak upozornily např. Deller, Harman a Jones (2013), neobvyklé spojení konzumace pornografické tvorby s ženami, navíc s matkami, u kterých se často stereotypně předpokládá, že jejich mateřství do značné míry vede k potlačení a

upozadění jejich sexuálních tužeb, zbavuje trilogii jakéhokoli erotického napětí. Zároveň ale vyvolává zvýšený zájem – jak asi vypadá takové porno pro matky či proč vůbec mají matky potřebu číst nebo sledovat materiály pornografického charakteru? Mediálním prostředím i diskuzemi veřejnosti rezonovaly často zesměšňující obrazy matek, které jsou pohlcené postavou Christiana Greye, jenž u nich probudil skryté či potlačené sexuální touhy. V mnoha kritických mediálních sděleních bylo běžně možné setkat se představou čtenářek a divaček Fifty Shades jakožto žen v domácnosti s nudným a neuspokojivým sexuálním životem, které svou frustraci řeší četbou pornografické romance a/či sledováním pornografického filmu nevalné kvality. Tento mediální obraz publika Fifty Shades, který pronikl i do každodenních konverzací veřejnosti, pravděpodobně přispěl ke skutečnosti, že mnohé čtenářky a divačky své potěšení z Fifty Shades raději tajily, popř. používaly různé formy odstupů a ospravedlnění, které byly nastíněny výše.

Označení Fifty Shades jako pornografického materiálu a jeho spojení s frustrovanými matkami a ženami v domácnosti bylo jedním z dílčích témat, které zazněly a byly diskutovány v rámci rozhovorů s narátorkami. Většina narátorek se s nálepkou porno pro matky již setkala, přičemž i v tomto případě platí, že narátorky s pozitivním názorem na Fifty Shades se proti danému označení vymezily, zatímco narátorky s negativním názorem ho přijaly za své.

Některé ženy s *pozitivním názorem* sice nepovažovaly zařazení Fifty Shades do kategorie porno za nevhodné či problematické – dle jejich slov se přece jen jedná o dílo se sexuální tematikou. Většina z nich však vnímala označení za porno jako neadekvátní, jelikož pod tento pojem dle jejich slov řadí materiály s explicitnějšími sexuálními scénami. Narátorky tedy v této souvislosti poukazovaly na z jejich hlediska významné rozlišení mezi pornem a erotikou.

„Jo, porno pro mámy jsem někde četla. Nevím, proč zrovna pro mámy, ale porno to tak trochu je.“ (Simona)

„Porno vypadá jinak. V pornu jsou rozhodně 'horší' věci než tady.“ (Jitka)

„Pokud by si moje mamka chtěla pustit porno, tak si pustí pornhub, a ne 50 odstínů šedi. Tohle je prostě erotika, ne porno.“ (Kristýna)

Jak již bylo řečeno, zařazení do kategorie pornografické tvorby v běžné praxi konotuje negativní hodnocení – pornografie bývá obecně řazena mezi brakovou či dokonce škodlivou tvorbu, a z toho důvodu je vyřazena z okruhu zájmu kultivovaného publika. Často také bývá kladena do protikladu vůči erotice jakožto hodnotnějším žánru, jehož cílem není pouhé sexuální vzrušení a který na rozdíl od pornografie splňuje kritéria kladená na umělecky hodnotnou tvorbu.

V souvislosti s rozlišením kategorie pornografie a erotiky se jeví zajímavá výpověď narátorky Marty. Ta vnímala nálepku porno jako silně zavádějící a přehnanou, jelikož z jejího pohledu je motiv sexu ve *Fifty Shades* spíše jakýmsi zpestřením romantického příběhu, nikoli jeho podstatou, jak by se člověk mohl na základě celkového mediálního (a veřejného) obrazu *Fifty Shades* včetně nálepky porno pro matky domnívat. Podobně narátorka Tamara vnímala kriticky častou praxi, kdy byl celý příběh *Fifty Shades* redukován na pouhé BDSM praktiky, a naopak zdůrazňovala dle jejího názoru skutečný záměr filmu – představení „jiného“ způsobu sexuálního uspokojení, které je významně provázáno vzájemnou ohleduplností.

„Myslím, že porno pro matky je dost zavádějící a někoho může odradit předem, aniž by to zkusil. Možná až moc expresivní. Už předem určuje, o čem to je. Ano, pravda, je to o sexu, ale podle mě to není to hlavní.“ (Marta)

„Podle těch, co film kritizovali, byl film jen o tom sado maso a nic víc. Jenomže oni [tvůrci filmu, pozn. autorky] tím chtěli představit jiný způsob uspokojení a čeho je druhá polovička schopná udělat pro toho druhého.“ (Tamara)

Zdůraznění romantických aspektů příběhu a současné upozadění sexuálního motivu společně se zařazením trilogie do kategorie erotiky lze interpretovat jako další projev diskutovaného odstupu od mediálního a veřejného obrazu *Fifty Shades*. Jak poukázala např. van Reenen (2014), novely *Fifty Shades* obecně postavily ženské publikum před velký paradox. Ženy nacházely v jejich četbě potěšení, ačkoli knihy vyvolaly mnoho kontroverzních reakcí a pozornosti kvůli explicitnímu BDSM obsahu. O tom, že podobné kontradikce jsou pro romance a potěšení z jejich četby příznačné, hovořila již Radway (1991). Označení trilogie za porno a tedy její ztotožnění s brakovou tvorbou určenou pro nekultivované publikum proto pravděpodobně vedlo narátorky

k potřebě zdůraznit určité vlastnosti příběhu, které trilogii a její publikum vyčleňují z této kategorie.

Většina narátorek *s pozitivním názorem* na trilogii byla kritická i vůči spojení Fifty Shades s postavami matek a žen v domácnosti. Dle narátorek není toto spojení nikterak opodstatněné – trilogie může být z jejich pohledu zajímavá pro všechny ženy, a to bez ohledu na jejich aktuální roli v životě a rodině a stejně tak bez ohledu na to, zda je jejich sexuální život naplňující, či nikoli. Narátorky se shodně vymezily proti zesměšňujícím obrazům matek a žen v domácnosti, které vedou nudný a nenaplňující život, a proto mají potřebu unikat do fiktivního světa romancí. Z pohledu narátorek jde o zavádějící stereotyp. Narátorka Jitka byla dokonce přesvědčena, že danou nálepku vymysleli a šířili především muži, kteří viděli „jen povrch“ příběhu, avšak jeho skutečná podstata jim zůstala skrytá.

Narátorky *s negativním názorem* na trilogii naopak mediální nálepkou aktivně přejaly, přičemž trilogii vnímaly právě jako naivní pornografické čtení pro ženy, které jeho prostřednictvím unikají z vlastních životů naplněných nudnou rutinou. Tento názor vystihuje např. výpověď narátorky Adély, podle které ženy s nenaplňujícím (sexuálním) životem, často v roli žen v domácnosti, sahají po knihách s cílem ponořit se do fiktivního vzrušujícího světa a společně s hrdinkou prožít vysněný příběh. Opět se zde setkáváme s tradiční kritikou romancí jakožto únikové četby nevalné kvality, která je plná nereálných scén.

„Bohužel těmto ženám [ženám v domácnosti, matkám, pozn. autorky] chybí ta seberealizace ke štěstí. Koho by uspokojovalo dlouhodobě stále jen nakupovat, vařit, starat se o dítě a čekat na manžela, až se vrátí z práce. A proto sahají po těchto knížkách, kde aspoň mohou žít postavou hlavní hrdinky a kde se 'něco děje'.“ (Adéla)

Zajímavé je, že zatímco narátorky s pozitivním názorem na trilogii zdůrazňovaly romantické aspekty příběhu pravděpodobně z toho důvodu, aby se distancovaly od mediálního a veřejného obrazu Fifty Shades jakožto pornografické tvorby, pro narátorky s negativním názorem na trilogii byly tyto aspekty rovněž klíčové (pornografický motiv byl pro ně shodně až na druhém místě), avšak na rozdíl od první skupiny narátorek je používaly ke kritice založené na právě představě romancí jakožto brakové, únikové literatury bez hlubšího významu.

3.6 Příběh *Fifty Shades* z pohledu publika

Součástí realizovaných rozhovorů byla otázka cílená na volné asociace narátorek. Jinými slovy, narátorky byly dotázány, co se jim jako první vybaví v souvislosti s *Fifty Shades*. Cílem této otázky mimo jiné odhalit, které prvky či vlastnosti příběhu jsou pro narátorky nejvýznamnější. Podobně jako u otázky směřované na žánrové zařazení *Fifty Shades* se i v tomto případě objevila řada odpovědí, která zdůrazňovala romantický charakter příběhu v kombinaci s erotickým BDSM motivem (typicky odpovědi sex, romantika, sado maso, krásný příběh, erotika pro ženy apod.). Narátorky s negativním názorem na trilogii příznačně uváděly žánr červené knihovny, (erotický) brak, ale také „ponížení ženského druhu“ či „odporné chování chlapa“. Narátorky s pozitivním názorem na trilogii typicky jmenovaly zejména postavu Christiana jako „pana dokonalého“, který je „zlomený životem“.

3.6.1 Příběh o ženské moci, či mužské dominanci?

Otázka cílená na volné asociace narátorek naznačila jedno klíčové téma, které se následně projevilo i na dalších místech rozhovoru a které lze považovat za jeden z hlavních závěrů tohoto výzkumu. V následujících odstavcích se proto podíváme na to, jak spolu souvisí zmíněné odpovědi o „ponížení ženského druhu“ a „odporném chování chlapa“ v protikladu k postavě „pana dokonalého“, který je „zlomený životem“, a jak odráží ambivalence obsažené v textu, na které upozornily např. Jones a Mills (2014).

Začněme však postupně. Výpovědi narátorek s *pozitivním názorem* na trilogii odhalily význam postavy Christiana pro poutavost a napětí celého příběhu, které narátorkám přinášely uspokojení z četby a/či sledování. Narátorky ve svých odpovědích obecně častěji zmiňovaly právě postavu Christiana, vyzdvihovaly jeho temnou minulost, tajemnou povahu a jakousi magickou přitažlivost. Hovořily o něm jako o dokonalém, charismatickém, okouzlujícím a úspěšném muži. Christian byl pro narátorky obecně zajímavější než postava Anastazie – toužily se dozvědět více o důvodech jeho chování a příběh prožívaly zejména s ohledem na osobnostní vývoj, kterým v průběhu děje jeho postava prošla.

„Z Christiana jsem byla nadšená. Děsně mě zajímalo to jeho dětství, co prožíval, o čem přemýšlel atd.“ (Jitka)

Naproti tomu postava Anastazie hrála z pohledu přitažlivosti příběhu pro narátorky méně významnou roli, ačkoli z hlediska vývoje příběhu byla stejně zásadní. Její postava byla narátorkami zpravidla vnímána jako sympatická, chytrá, nesmělá, nezkušená, popř. až naivní. Ve většině případů však narátorky uváděly, že se díky své odvaze postupně proměnila v sebevědomou ženu, která dokázala prosadit své potřeby a které se podařilo změnit Christiana „k lepšímu“. Vývoj, kterým Anastazie v průběhu příběhu prošla, tedy významným způsobem souvisí se zmíněnou proměnou Christianovy osobnosti.

„On byl bohatý, mladý, velmi charismatický muž. Ona chytrá, hezká, chudá holka bez sebevědomí. Nejdříve se mu snaží podmanit a vyjít mu vstříc, jenže nakonec zjistí, že to není pro ni. Pro mě ale byla důležitější jeho postava, ne její. Samozřejmě pro děj jsou důležití oba, ale zajímavější pro mě byl on. Jelikož mezi nimi je chemie, tak se on snaží změnit kvůli ní a sobě.“ (Jarmila)

„Christian byl okouzující. Anna mi přišla sympatická. Byla ochotná zkusit něco nového, snažila se v Christianovi najít to dobré. Líbilo se mi, že nepodlehla Christianovu kouzlu tak docela. Snažila se ho přimět ke kompromisům. Svým způsobem ho změnila.“ (Simona)

Podívejme se proto více na způsob, jakým narátorky s pozitivním názorem na Fifty Shades popisovaly celý příběh obou postav. Van Reenen (2014) tvrdí, že se pod rouškou kontroverzního obsahu skrývá klasická romantická zápleтка. Podobně Parry s Light (2014) upozorňují na skutečnost, že knihy jsou stále založeny na klasickém narativním schématu. Toto tvrzení potvrzují i výpovědi narátorek. Narátorky totiž shodně vnímaly Fifty Shades jako moderní červenou knihovnu okořeněnou BDSM – tedy klasickou lovestory zakončenou happy endem, která je ozvláštněna erotickými scénami. Klíčový motiv představovalo pro narátorky vzájemné zamilování dvou zcela odlišných osob, jejichž společnému štěstí stála v cestě zejména Christianova záliba v BDSM a s ní související temná minulost. Odlišné povahy Christiana a Anastazie hrály z pohledu narátorek zásadní roli pro vývoj příběhu. Christian, který nezná nic jiného než sex bez emocí, v protikladu k Anastazii, která touží po romantické lásce a vztahu – tyto na první pohled nepřekonatelné rozdíly vytvořily základ pro příběh, který mnohé narátorky zcela pohltil.

„Bylo to jiné než klasické romantické příběhy. Byla jsem plná očekávání, co bude na další stránce. Jak to dopadne. Jestli budou mít štěstí a budou spolu šťastní.“
(Jarmila)

Aby mohl příběh dospět ke šťastnému konci, musely obě postavy dle narátorek projít určitým vývojem a udělat četné kompromisy, a to na pozadí mnoha problematických, byť vedlejších zápletek. Při popisu celého příběhu tedy narátky příznačně zdůrazňovaly právě vývoj obou postav, nicméně, jak již bylo řečeno, postava Christiana byla v očích narátek důležitější a zajímavější, a proto častěji hovořily o Christianově proměně či byly přesvědčeny o tom, že Christian se změnil více než Anastazie.

„Myslím si, že se změnil oba, oba museli dělat kompromisy, ale celkově se víc změnil on. Myslím, že Ana to v sobě prostě měla a tak to vyšlo po čase najevo, ale on se otočil a tak nějak se díky ní naučil, jak 'žít'.“ (Jitka)

Proměnu Christiana popisovaly narátky jako přerod chladného muže, který nebyl schopen romantické lásky, v citlivého partnera. Z pohledu narátek Christian překonal sám sebe a „naučil se lásce“. Dle narátek doslova „zkrěhnul pod tíhou lásky“ a změnil se kvůli Anastazii i sobě. Proměnu Anastazie odpovídajícím způsobem vnímaly jako přerod nesebevědomé a nerozhodné dívky v cílevědomou ženu, která prokázala svou odvahu. Slepě se nepodřídila Christianovým požadavkům, ale naopak dokázala prosadit své vlastní potřeby, Christiana změnit a „zachránit“. Co se týče rolí, které Christian a Anastazie zastávali v rámci sexuálních styků, lze obecně říci, že narátky tyto role příliš nespécifikovaly. Pokud o nich hovořily, vnímaly Anastazii jako tu, která kontrolovala a nastavovala hranice. Vnímání Anastazie jako aktivní hrdinky se objevilo rovněž ve výzkumu Jones a Mills (2014), dle kterých představuje jeden ze dvou hlavních způsobů interpretace příběhu. Autorky hovoří o tom, že Anastaziino odmítnutí submisivní role lze chápat jako určitý projev moci. Druhý způsob interpretace příběhu do značné míry koreluje s tím, jak hlavní postavy vnímaly narátky s negativním názorem na trilogii. K popisu postav z pohledu těchto narátek se záhy dostaneme.

„Z Any, která měla původně sloužit jen jako 'milenka' (sub), se stala Christianova partnerka a snoubenka. Původně uzavřený a naoko sebevědomý Christian

se mění v citlivého chlapce, překonává sám sebe, když dovolí Anastazii, aby se ho dotýkala.“ (Simona)

„Ana byla napřed nespěšná a postupně se z ní stala sebevědomější žena, která se nebojí říct, co chce. Sama si to ale musela napřed uvědomit. On, až 'zničený' Elenou [bývalou dominantní milenkou, pozn. autorky], nachází cestu k opravdové lásce, učí se žít se ženou jinak než jako dominant a začíná se před ní uvolňovat.“ (Marta)

Z pohledu narátorek s *pozitivním názorem* na trilogii se v případě Fifty Shades setkáváme s (pro romance příznačným) vítězstvím romantické lásky, resp. ženy a ženských hodnot. Toto vítězství představuje v očích narátorek v podstatě samotné jádro příběhu a klíčový prvek jeho přitažlivosti. Význam tohoto závěru může do určité míry svědčit o skryté touze narátorek po jakési záchraně mužského hrdiny z chladného (mužského) světa bez emocí a lásky. Jde v podstatě o situaci, kdy je dosud neotřesitelný svět úspěšného byznysmena, jehož intimní život je naplněn sexuálními styky bez emocí, od základů převrácen světem zcela odlišným – světem romantické lásky. Rovněž jde o situaci, kdy takřkajíc vítězí ženský svět a žena sama, tedy postava Anastazie, která nejen že proměnila sama sebe v sebevědomou a atraktivní ženu, ale také dokázala změnit a zachránit Christiana před neblahým osudem muže, který nikdy nepoznal lásku. Vítězství ženského světa a ženy samotné lze také interpretovat jako podrytí a zpochybnění mužských hodnot, které van Zoonen (1994: 121) vnímá jako jeden z důvodů přitažlivosti ženských žánrů. Zmíněné dva světy, tedy chladný mužský svět v protikladu k ženskému svět emocí a lásky, přitom odpovídají stereotypním představám o mužství a ženství jako protikladných entitách, což svědčí o přetrvávající reprodukci konceptu binárního genderu a tradičního genderového uspořádání, na kterou v souvislosti s Fifty Shades upozorňují např. Jones s Mills (2014) a Parry s Light (2014).

Narátorky s *negativním názorem* na trilogii však vnímaly celý příběh a jeho postavy ze zcela opačného úhlu pohledu, který má blízko k tvrzení van Reenen (2014) či Bonomi a kol. (2013) o tom, že novely obsahují určité vzorce násilného chování. Kromě toho, jak bylo řečeno výše, do značné míry koreluje s druhým možným způsobem interpretace příběhu, o kterém hovoří Jones a Mills (2014). Dle těchto autorek je Anastazii možné vnímat jako ideál pasivní ženy, jelikož je v textu často

vyobrazena jako příjemce Christianovy touhy a také jako objekt jeho dominance, která přesahuje oblast sexu.

Pro narátorky s negativním názorem na Fifty Shades představoval příběh rovněž klasickou červenou knihovnu ozvláštněnou BDSM motivem, jejímž klíčovým motivem je setkání dvou zcela odlišných osob. Nicméně dle těchto narátorek šlo o setkání velmi problematické, které by v žádném případě nemohlo skončit happy endem. Narátorky tedy hodnotily hlavní zápletku velmi kriticky, podobně jako obě hlavní postavy. Christiana popisovaly jako muže posedlého kontrolou, panovačného, arogantního, uzavřeného či dokonce trpícího nějakou psychickou poruchou. Vytýkaly mu jeho nepřiměřenou potřebu kontrolovat Anastazii, ovládat ji i mimo oblast sexu a manipulovat s ní. Anastazii vnímaly jako naivní dívku, „typickou puťku“, která se nechá vše líbit a sama vlastně neví, co chce. Hovořily o ní také jako o submisivní romantičce bez ambicí. Celý příběh dle nich pracuje s nevyrovnaností postav, která rozhodně nemůže být vnímána jako romantický ideál. Tento názor do značné míry odpovídá tvrzení Parry a Light (2014), které upozorňují na skutečnost, že novely prostřednictvím vyobrazením hlavních postav a jejich vztahu v podstatě reprodukuje patriarchální ideologii a uspořádání. Obecně lze říci, že nevyrovnaný vztah hlavních postav společně s typickými prvky červené knihovny (předvídatelnost, nereálnost, nutný happy end) představovaly pro narátorky s negativním názorem na trilogii hlavní body kritiky.

„Jednoznačně mě odradila postava toho chlapa. Typ těchto mužů nesnáším. Ale ještě více postava té holky. Ona submisivní romantička bez ambicí, on zakomplexovaný macho.“ (Adéla)

„Vadila mi ta neskutečná dominance hlavního hrdiny a manipulace. Hlavní hrdinka jednala vždy tak, jak on chtěl, i když se jí to nelíbilo, vždy ji přinutil svým jednáním udělat to, co on chtěl. Přišel mi jako nabubřelý odporný chlap.“ (Libuše)

„Postavy mi byly nesympatické. On se chová jako stalker, vše musí mít pod kontrolou, vše musí být po jeho. Ona sama neví, co chce. Vývoj postav jsem nezaznamenala.“ (Marie)

Příznačné je, že většina narátorek s negativním názorem na Fifty Shades nezaznamenala žádný vývoj postav, o kterém naopak opakovaně mluvily narátorky s pozitivním názorem. Tato skutečnost může být částečně způsobena faktem, že

narátorky s negativním názorem ve většině případů přečetly jen první díl knižní trilogie (popř. pouze část tohoto dílu), či jen viděly film. Ke zmiňovanému vývoji postav přitom došlo převážně v následujících dílech. V prvním díle byla budoucí proměna hlavních hrdinů spíše jen nastíněna, a to na samotném konci dílu, kdy Anastazie opustila Christiana poté, co došla k názoru, že jejich vzájemné rozdíly jsou nepřekonatelné. Narátorky s negativním názorem na *Fifty Shades*, které přečetly více než jeden díl trilogie, jistý vývoj zaznamenaly, nicméně pouze u Christianovy postavy – Christian se dle jejich slov stal díky vztahu s Anastazií „normálním“ mužem. Narátorky nicméně tuto proměnu vnímaly jako nerealistickou, klišovitou a rovněž snižující potenciální zajímavost příběhu. Sklouznutím do klasické červené knihovny příběh ztratil na přitažlivosti pro ženy, které zaujal netradiční BDSM námět a motiv Christianovy tajemné minulosti, avšak které byly kritické vůči ostatním prvkům příběhu odpovídajícím žánru romanci.

„Podle mě ty postavy byly nastavený od začátku na kladný a záporný. Takže mě pak zklamalo, že on se stal taky kladem. Uškodilo to příběhu a skončilo to jako mega happy end.“ (Eliška)

Z předchozích odstavců by bylo možné domnívat se, že narátorky s *pozitivním názorem* na trilogii na rozdíl od druhé skupiny narátoerek nikterak nereflektovaly problém nevyrovnaného vztahu hlavních postav a Christianovy nepřiměřené dominance přesahující oblast sexu. Ve skutečnosti tomu tak zcela nebylo. V rámci rozhovorů byly tyto narátorky přímo dotázány na Christianovo chování a jejich postoj k tomuto tématu. Většina z nich souhlasila s tvrzením, že Christian je panovačný a posedlý kontrolou. Nicméně, jak již bylo naznačeno dříve, narátorky, které četly všechny tři díly trilogie, měly často tendenci Christianovo chování specifickým způsobem ospravedlňovat. Např. tvrzením, že Christian své chování v tomto případě nemohl ovlivnit, jelikož pramenilo z nevyřešeného problému z dětství. Či že Christianovo chování byla pouhá maska dominantního muže, za kterou se skrýval nesmělý a křehký chlapec postižený událostmi z dětství, který se o Anastazii vlastně jen bál. Objevily se rovněž názory, že Christian jednoduše nepoznal jiný způsob jednání, a proto mu Anastazie musela stanovit určité hranice.

„Podle mě to prostě souviselo s tím jeho problémem a on tohle nemohl v tom případě ovlivnit.“ (Eliška)

„Já jsem z textu spíš vyčetla, že o ni měl vážně jen strach. Je to nemocný člověk, není to povaha, ale skořápka.“ (Jarmila)

„Vezmi si, že mu do příchodu Any žádná neřekla, že tak ne, nebudeš mě omezovat. Ana mu prostě musí stanovit hranice, protože je nikdy nepoznal.“ (Jitka)

Obecně tedy narátorky zdůrazňovaly důvody, které Christiana k tomuto problematickému chování vedly a za které dle jejich názoru nenesl vlastní vinu – nešťastné události z dětství (týrání za strany matky, adopce a postava dominantní Eleny, která Christiana v pubertě zasvětila do BDSM).

„Christian je panovačný, snaží se mít vše pod kontrolou. Je ovlivněn špatnými zážitky z dětství, ve skutečnosti mu chybí sebevědomí.“ (Simona)

„Christian je poznamenaný zkušenostmi z dětství. Matka ho neochránila a pak ta Elena, jak ho svedla na tuto roli. Proto je takový 'control freak' a chce zasytit chudé atd.“ (Marta).“

Narátorka Tamara, která viděla pouze film a neznala tedy důvody Christianova chování vysvětlené v dalších dílech trilogie, hodnotila některé aspekty Christianova chování kriticky a na rozdíl od narátorek, které znaly celý příběh, pro toto chování neměla ospravedlnění. Negativně vnímala zejména smlouvu, kterou měla Anastazie s Christianem uzavřít a která obsahovala pravidla, jimiž se měla Anastazie jako submisivní milenka řídit.

„Pan Grey je šíleně majetnický. Ty pravidla, co měl ve smlouvě, byly až moc přehnané. Jakože smí jít jen k tomu gynekologovi, kterého určí dominant atd.“ (Tamara)

Dle některých narátorek byla touha po kontrole a ovládnutí dokonce vzájemná – jinými slovy, podobně jako Christian toužil kontrolovat Anastazii (zejména sexuálně), Anastazie toužila po tom, aby jí věnoval pozornost, myslel na ni a dělal pro ni různé věci (včetně řady kompromisů v jejich vztahu). Jedna narátorka byla dokonce přesvědčena o tom, že Anastazie Christiana vysloveně „někam tlačila“.

„Stejně jako on chtěl ovládat ji, tak ona chtěla ovládat jeho. Ona chtěla, aby po ní toužil, aby na ni myslel, aby pro ni dělal různé věci. A to je ovládnutí.“ (Kristýna)

Některé narátorky zdůraznily, že v reálném životě by podobnou posedlost kontrolou u svých partnerů netolerovaly, jelikož nejsou submisivní povahy. Dle některých jde nicméně u knižního a filmového příběhu o zajímavý prvek, který postavu Christiana odlišuje od „běžných“ mužů a činí příběh napínavým.

„Nesnesla bych být loutkou. Nejsem submisivní typ. Vadilo by mi, kdyby mě kontroloval na každém kroku.“ (Jarmila)

„Já mám ráda svobodu, takže to, jak by se mě snažil kontrolovat, tak to by mi vadilo.“ (Jitka)

„Christian Anu kontroloval přehnaně, což by se mi v reálném životě vůbec nelíbilo, ale pro knížku to bylo zajímavé. Nebyl jako obyčejný chlap.“ (Simona)

Mohla bych napsat, že je panovačný a posedlý kontrolou, ono to však dodalo na zajímavosti. Kdyby ty postavy byly jen hodné nebo zlé, nemělo by to jiskru. (Simona)

Obecně lze říci, že Christian byl narátorkami s *pozitivním názorem* na trilogii zpravidla vnímán jako někdo, kdo za svůj „problém“ v podstatě nenese vinu a naopak potřebuje spíše zachránit, aby se mohl plně projevit jako dokonalý, milující partner. Anastazie byla narátorkami odpovídajícím způsobem vnímána jako ta, která Christiana zachránila – naučila ho lásce a pomohla mu překonat trauma, které ho dosud tížilo. Jinými slovy, aktivně Christiana změnila a dokázala potlačit jeho dominantní sklony.

Na tomto místě se již konečně dostáváme zpět k otázce cílené na volné asociace narátorek, která během rozhovorů jako první nastínila problematiku moci ve vztahu hlavních postav. Nyní je již zcela jasné, v jakém kontrastu jsou odpovědi dvou odlišných skupin narátorek (s pozitivním a negativním názorem na Fifty Shades) na otázku, co se jim jako první vybaví v souvislosti s trilogií. První skupinou narátorek zmiňovaná postava Christiana jako „pana dokonalého“ a „zlomeného životem“ stojí v ostrém protikladu proti „odpornému chování chlapa“ a „ponížení ženského druhu, které uvedla druhá skupina narátorek. Toto zcela odlišné dekodování příběhu přitom odráží ambivalence obsažené v samotné naraci a do značné míry vysvětluje, proč je publikum trilogie Fifty Shades příznačně rozděleno na dva nesmiřitelné tábory s minimem těch, kteří zůstávají neutrální.

Závěrem této podkapitoly uvedme zajímavou a výstižnou výpověď narátorky Jitky, která společně s ostatními výše uvedenými výpověďmi vytváří koherentní celek, v jehož pozadí lze v podstatě nalézt shrnutí celého tématu včetně již zmíněného vysvětlení přitažlivosti Fifty Shades. Jitka podobně jako ostatní narátorky s pozitivním názorem na trilogii připustila, že Christian je posedlý kontrolou a panovačný, avšak toto tvrzení doplnila o následující výpověď.

„Když si odmyslíš ten sex a to jeho trauma, tak bych takového chlapa brala. Hodný, věrný, dost peněz, pečoval by o tebe jak o princeznu, postavil by se za tebe, ochránil by tě před vším. To se mi na něm líbí.“ (Jitka)

Jak již bylo řečeno, celý příběh Fifty Shades lze z pohledu nárotek s pozitivním názorem na trilogii vnímat jako záchranu zlomeného muže. Muže, který své emocionální trauma z dětství dosud skrýval za maskou dominanta, jež se však postupně bortí pod tíhou lásky k ženě. Ženě, která ho naučí milovat a pro kterou udělá vše. Vyřešením zmíněného traumatu a zmírněním výstřednosti jeho sexuálního chování (*když si odmyslíš ten sex a to jeho trauma*) se z něj stane milující, pečující a ochranný partner (*pečoval by o tebe jak o princeznu, postavil by se za tebe, ochránil by tě před vším*). Jakýsi ideál, který dřímá někde uvnitř Christianovy postavy a čekal na to, až bude odhalen a vynesena na světlo upřímnou romantickou láskou ze strany Anastazie. Přitažlivost celého příběhu lze tedy vidět právě v uspokojení jakési potřeby a touhy čtenářek/divaček zachránit mužského hrdinu – vyvést ho z chladného světa bez emocí a prostřednictvím romantické lásky odhalit jeho milující já.

3.6.2 Hodnocení konkrétních prvků a vlastností příběhu

Hodnocení konkrétních prvků a vlastností příběhu z pohledu publika bylo již do značné míry diskutováno v předcházejících kapitolách. Na tomto místě bude proto nabídnuto krátké shrnutí vybraných bodů, které bude doplněno o některé další charakteristiky příběhu, k nimž se narátorky v průběhu rozhovorů vyjadřovaly a které byly dosud diskutovány jen z části.

Jak již bylo řečeno, narátorky s *pozitivním názorem* na trilogii kladně hodnotily zejména zajímavý a netradiční námět, který se opíral o tajemnou postavu Christiana s temnou, nevyřešenou minulostí. Pro většinu nárotek představovala postava Christiana a její proměna klíčový prvek přitažlivosti příběhu. Specifická kombinace

romantického narativu s erotickým motivem působila neotřele a poutavě, nabízela potěšení jak z romantických, tak erotických scén. Narátorky v této souvislosti rovněž oceňovaly napínavost příběhu a jeho čtivost – byly doslova vtaženy do příběhu, četly dlouho do noci a toužily zjistit, jak se bude příběh Anastazie a Christiana dál vyvíjet. Prožívaly příjemné chvíle napětí a vzrušení, momenty zasnění, jaké by to asi bylo prožít podobný příběh. Rychlé a snadné čtení přitom podporoval jednoduchý styl psaní a vypravování. Dle Jones a Mills (2014) čtenářky *Fifty Shades* přijaly převážně pasivní roli v reakci na knihy samotné a na mužského hrdinu, což se projevilo např. ve výrociích o tom, že se od knih nemohly odtrhnout či že postava Christiana zcela ovládla jejich fantazie. Jak bylo dokázáno výše, to však neznamená, že narátorky nebyly schopné určitého kritického odstupu.

Lze najít určité prvky příběhu, které byly narátorkami vnímány negativně. Nejčastěji narátorky kriticky hodnotily některé nereálné aspekty erotických scén. Dle názoru mnohých z nich je nepravděpodobné, aby se Anastazie jako panna prakticky okamžitě proměnila v jakousi „bohyni sexu“, která je schopná dosáhnout orgasmu při každém sexuálním styku, či dokonce bez nutnosti jakékoli sexuální stimulace. Kriticky vnímaly narátorky i časté opakování erotických scén bez větší obměny, což snižovalo napětí a potěšení z četby. Většině narátoerek rovněž vadilo opakování určitých vět, frází či situací (mimo jiné např. Anastaziino přehnané kousání rtů).

Narátorky s *negativním názorem* na trilogii hodnotily kriticky ty aspekty příběhu, které *Fifty Shades* řadí do rámce červené knihovny, tedy zejména romantický narativ, předvídatelnost, nereálnost či nutný happy end. Christianovu klíčovou proměnu vnímaly jako nereálnou – jako nepravděpodobný skluz k happy endu. Negativně hodnotily rovněž Christianovo chování vůči Anastazii a nevyrovnanost obou postav. Objevila se také kritika nereálného zobrazení sexu včetně nesprávné reprezentace BDSM praktik. Tyto narátorky obecně považovaly *Fifty Shades* za brakovou literaturu, s čím souvisí další časté body kritiky – opakování, malá slovní zásoba autorky, plochost postav, nezajímavý a jednoduchý styl psaní a vypravování. Obecně lze říci, že většinu těchto narátoerek lákalo na *Fifty Shades* právě netradiční a přitažlivé téma, nicméně jeho výsledné zpracování v souladu s konvencemi červené knihovny společně s určitými stylistickými nedostatky je silně zklamalo. Jak ukázaly např. Deller, Harman a Jones (2013), kritici vnímali trilogii jako špatně napsanou literaturu se špatnou erotikou

(včetně nesprávné reprezentace BDSM), kterou konzumují specificky konstruované čtenářky – matky v domácnosti.

3.6.2.1 Erotická povaha příběhu

Než se dostaneme k hodnocení erotických prvků trilogie ze strany narátorek, podívejme se na jedno téma úzce související s erotickou povahou trilogie, a to čtení a sledování *Fifty Shades* mimo prostor domova.

3.6.2.1.1.1 Čtení a sledování *Fifty Shades* mimo prostor domova

V souvislosti se čtením *Fifty Shades* na veřejnosti byly zmiňovány zejména nenápadné a stylové obálky knih. Ženy ve výzkumu Deller a Smith (2013) uváděly, že (pomineme-li technologii e-knih) to byla právě nenápadnost obálek, která maskuje erotický obsah knih, což jim umožnilo číst trilogii i mimo domov, např. při cestování veřejnou dopravou. Mnohé ženy v tomto výzkumu byly obálkami doslova nadšené, oceňovaly jejich stylovou decentnost, nenápadnost a vyzdvihovaly propojení se scénami v příběhu (kravatu, která je na obálce prvního dílu, např. používal Christian pro svázání Anastazie během některých sexuálních scén). K podobnému zdůraznění předností knižních obálek došlo v rámci realizovaných rozhovorů jen v několika málo případech, přičemž pouze jedna narátorka ocenila jejich neutrálnost a nenápadnost. Obecně lze říci, pro narátorky nebyly obálky knih zpravidla nikterak významné – mnoho z nich si je překvapivě nebylo schopno přesně vybavit – ani přitažlivé.

Narátorky v předkládaném výzkumu se ke čtení trilogie na veřejnosti stavěly různými způsoby. Některé uvedly, že by se knihy na veřejnosti neodvážily číst. Jako překážku zmínila jedna narátorka společenskou nevhodnost takové četby při určitém povolání (zdravotnický personál), jiná narátorka uvedla, že je v tomto ohledu příliš stydlivá. Další rovněž vyslovila obavy z nařčení ze zapojení do komerčního humbuku okolo *Fifty Shades*. Většina narátorek nicméně nepovažovala čtení erotické literatury na veřejnosti za problém, současně však hovořila o tom, že obálky nejsou pro okolí zpravidla viditelné. Narátorky s negativním názorem na trilogii příznačně uváděly, že by knihy na veřejnosti nečetly právě z důvodu, že je považují za brak.

*„Řekli by si, že to čtu je kvůli tomu, že se o tom tolik mluvilo a že se to natočilo.“
(Jitka)*

„Kniha má tu výhodu, že nikdo neví, co čtete, takže je to spíš o sebeovládání“
(Jarmila)

„Nedívám se, co kdo čte na veřejnosti, dneska spíš každý hrabe v mobilu, osobně by mi bylo jedno, kdyby to někdo četl někde venku, obálka stejně většinou není vidět, když je knížka otevřená a nepředpokládám, že by někdo četl jinému přes rameno. Myslím, že bych s tím neměla problém.“ (Simona)

„Na veřejnosti bych se to číst styděla, ne kvůli erotickému tématu, ale kvůli tomu, že knihu osobně považuju za brak.“ (Marie)

Obecně tedy můžeme říci, že narátorky (na rozdíl od žen z výzkumu Deller a Smith) nepovažovaly nenápadnost knižních obálek *Fifty Shades* za nikterak významnou. Většina z nich sice trilogii četla v prostředí domova, nicméně narátorky s *pozitivním názorem* na trilogii by dle jejich slov převážně neměly problém číst tyto knihy i na veřejnosti. Toto tvrzení však nelze chápat jako jednoznačné potvrzení přijatelnosti erotické četby na veřejnosti z pohledu narátovek – většina z nich se totiž alespoň částečně opírala o předpoklad neviditelnosti obálek pro okolí a neschopnosti ostatních rozpoznat, o jakou knihu jde.

Tento závěr do určité míry narušuje tvrzení některých autorů (např. Parry, Light 2014) o tom, že novely odstartovaly novou éru ženské sexuality, jelikož ženy začaly neskrývaně číst erotické materiály a přiznávaly své potěšení z nich. Zmíněné autorky Parry a Light (2014) své tvrzení opírají o nástup nových technologií, zejména e-knih, které ženám dle autorek umožnily přístup k příběhům se sexuální tematikou a dovolily jim věnovat se aktivitám, které jsou z genderového hlediska vnímané jako na hranici sociální přijatelnosti. V rámci předkládaného výzkumu (na rozdíl od jiných výzkumů, např. Deller, Smith 2013) však narátorky tyto technologie využívaly jen ve velmi malé míře, a proto nelze hovořit o tom, že by dané technologie v tomto ohledu významnějším způsobem ovlivnily otázku genderové přijatelnosti erotické četby či celkově oblast ženské sexuality.

Narátorky s *negativním názorem* na trilogii na rozdíl od většiny narátovek s *pozitivním názorem* považovaly čtení *Fifty Shades* mimo domov za problematické, dle jejich slov však nikoli kvůli erotickému obsahu novel, nýbrž z důvodu zařazení trilogie mezi brakovou literaturu.

Naproti tomu sledování Fifty Shades v kině (by) pro většinu narátorek (ať už s pozitivním, či negativním názorem na trilogii) dle jejich slov nepředstavovalo žádný problém. Některé narátorky byly danou otázkou dokonce překvapené, jelikož by je samotné nenapadlo nad touto otázkou uvažovat. Absence reflexe či zpochybnění sledování erotických filmů v kině do určité míry svědčí o běžnosti či zažitosti této aktivity a o tom, že není ve společnosti považována za nevhodnou či problematickou. Některé narátorky nicméně zdůraznily, že filmové zpracování navzdory jeho mediální prezentaci jako erotického filmu s BDSM motivem ve výsledku příliš erotických scén neobsahovalo a rovněž zmíněné BDSM prvky nebyly nikterak výrazné či kontroverzní. Většina erotických scén byla dle narátorek spíše něžněji a romantičtěji laděná. Z toho důvodu i stydlivější ženy nepociťovaly při sledování Fifty Shades v kině větší rozpaky.

*„Nepřijde mi to [sledovat Fifty Shades v kině, pozn. autorky] nějak divné nebo trapné. A ani nikdo nic nedělal, třeba hvízdání nebo smích po erotických scénách.“
(Kristýna)*

Tak abych pravdu řekla, je mi to jedno, kde se na to podívám, jestli doma, či v kině. Neříkám, že to se mnou nic nedělá, ale zase tak strašné to není, abych se na to nemohla dívat v kině. (Tamara)

„V kině pohoda. Až tak erotické to není, asi ani nemůže být. Nevím, přece jen to není porno.“ (Marta)

Zdůraznění nízké četnosti erotických scén a jejich jemnějšího charakteru (tedy vlastností, kterými se Fifty Shades liší od skutečně pornografických snímků) lze interpretovat jako určité zpochybnění kontroverzní pornografické povahy filmu a tedy jako jistou obranu narátorek před jejich zařazením do kategorie publika sledujícího pornografické filmy. Je rovněž možné, že některé narátorky cítily potřebu distancovat se od často zesměšňujícího mediálního a veřejného obrazu publika Fifty Shades – představy dychtivých žen, které touží po dokonalém milenci v podobě Christiana, který u nich vyvolal nezvykle silné vzrušení.

3.6.2.1.1.2 Erotické prvky a ženská sexualita

Nyní se již dostáváme k samotným erotickým prvkům trilogie a způsobům, jakým k nim přistupovaly obě skupiny narátorek. Narátorky s *negativním názorem* na

Fifty Shades hodnotily erotické scény spíše neutrálně, nebo je považovaly za špatně napsané – bez nápadu, postrádající skutečnou vášeň, příliš se opakující, nereálné a také nesprávně prezentující BDSM. Z toho důvodu nebyla erotika ve Fifty Shades pro tyto narátorky dle jejich slov zdrojem (sexuálního) potěšení ani inspirace. Postoj těchto narátorek výstižně shrnuje výpověď narátorky Marie.

„Pro mě způsob popsání erotiky vzrušující nebyl, spíš nudný. Kniha mě rozhodně v ničem neinspirovala.“ (Marie)

Naproti tomu narátorky s *pozitivním názorem* na trilogii (podobně jako většina respondentek ve výzkumu Deller a Smith [2013]) považovaly erotické scény ve Fifty Shades za vhodně napsané, vzrušující a zajímavé. Jinými slovy, tyto scény splňovaly představu narátorek o tom, jak by měl vypadat poutavý a vhodně pojatý popis sexuálních aktů. Narátorky shodně uváděly, že je explicitní erotické scény s BDSM motivem nikterak nepobuřovaly, ani je nepovažovaly za příliš „tvrdé“. Některé z nich by dokonce uvítaly větší četnost či intenzitu těchto scén, jak by se dle jejich slov u erotického románu dalo předpokládat. Většina narátorek však uvedla, že erotika funguje ve Fifty Shades pouze jako jakýsi doplněk – a stejně tak pro narátorky nepředstavuje nejdůležitější prvek příběhu.

„Mně to v knihách nevadí. Ten styl sexu mi přišel jako slabý odvar toho, co tam z toho sadomaso mohlo být. Bavilo mě to, čekala jsem, s čím dalším přijdou.“ (Jitka)

„Pokud to má nálepku erotického románu, mohlo jich [erotických scén, pozn. autorky] být více.“ (Eliška)

„BDSM praktiky tam byly, řekla bych, přijatelné, vzrušující, ale nic hardcore. Líbilo se mi, že erotické scény byly opravdu detailně popsány. Vzrušovalo mě číst si všechny ty podrobnosti. Tyhle praktiky mě na čtení lákaly, ale líbilo se mi, že se nejednalo jen o to jedno, jak by dalo očekávat.“ (Simona)

„Erotické scény byly pěkné, řekla bych, vzrušující. Ale nebylo to pro mě to hlavní.“ (Marta)

Jak bylo diskutováno výše, zdůraznění romantické povahy příběhu a dalších aspektů, které Fifty Shades odlišují od pornografické tvorby, společně s upozaděním BDSM motivu lze do určité míry chápat jako vymezení proti obrazu Fifty Shades jako

pornografické trilogie. Související výpovědi o tom, že erotika nebyla pro narátorky „to hlavní“, lze vnímat podobně jako projev určitého odstupu. Jak upozornila např. van Reenen (2014), novely postavily jejich publikum do problematické pozice – ženy nacházely potěšení v četbě, které vyvolávala mnoho kontroverzních reakcí kvůli zmíněnému BDSM motivu. Je tedy možné, že narátorky cítily potřebu distancovat se od často zesměšňujících a kritických představ o publiku Fifty Shades jakožto ženách hltajících pornografickou tvorbu nevalné kvality a hledajících v ní sexuální vzrušení, které jim chybí v reálném životě.

Podobně Parry s Light (2014) jsou přesvědčeny o tom, že trilogie na jednu stranu podporuje liberalizaci ženské sexuality skrze tematizaci a objevování nových sexuálních praktik, na druhou stranu však ženy zůstávají stále chyceny v jakési kulturní kleci – v omezeních, které na ně kladou očekávání spojená s rolemi manželek a matek a jejich žádoucím a vhodným chováním. Rozpor mezi sexuálním obsahem knih a čtenářskou reprezentací jako love story vysvětlují podobně i Jones a Mills (2014). Dle těchto autorek popis knih jako romance umožňuje ženám demonstrovat vlastní identitu heterosexuálních žen, která je v souladu s širšími kulturními očekáváními. Ženská identita je čtenářkami vnímána jako predisponovaná k lásce a péči, což vede k tendenci žen zdůrazňovat romantické kvality příběhu a jejich emocionální působení. Ve výsledku tak dochází k přerámování trilogie označované jako porno pro matky a k distancování se od charakteristik, které fanynkám trilogie připsala média.

Jak již bylo řečeno, narátorky s pozitivním názorem na trilogii však nehodnotily erotické scény výhradně pozitivně. Podobně jako ve výzkumu Deller a Smith (2013) byly narátorky kritické vůči častému opakování scén bez jakýchkoli obměn, které by sexuální akty udržovaly zajímavé a vzrušující. Narátorky (stejně jako ženy ve zmíněném výzkumu) rovněž vnímaly kriticky nereálnost některých skutečností souvisejících s erotickými scénami (velmi časté sexuální styky, opakované Anastaziiny orgasmy, orgasmy bez jakékoli stimulace atd.).

*„Když se to autorka snažila popisovat, tak stále opakovala ty samé fráze.“
(Eliška)*

„Ana byla panna a téměř hned se z ní stala bohyně sexu, která mohla i několikrát denně. Trochu zvláštní.“ (Marta)

„Ana se udělala pokaždé, když se na ní Christian 'jen podíval', sotva se jí dotknul a už byla hotová. A za chvíli znovu. Takhle to asi většinou nefunguje.“ (Simona)

Téma sexu v trilogii a případné inspirace erotickými scénami bylo narátorkami obecně diskutováno poměrně málo a podobně jako ve výzkumu Jones a Mills (2014) používaly narátorky při hovoru o tomto tématu určité eufemismy. Dle autorek výzkumu tato eufemistická vyjádření dovolují ženám vytvořit obraz cudné ženy s očekávaným umírněným chováním. Tím se vyvarují negativní stereotypizaci a označení za dračice či poběhlice, které jsou obvyklé u žen, jež otevřeně tvrdí, že si užívají sex. Nelze říci, že by hovor o daném tématu byl pro narátorky vysloveně problematický, avšak z jejich odpovědí byl znát jistý ostych a snaha nezabíhat v tomto případě do větších podrobností. Narátorky s pozitivním názorem na trilogii přiznaly potěšení z erotiky obsažené v příběhu, nicméně jen několik z nich uvedlo, že je trilogie nějakým způsobem inspirovala v oblasti sexuálního života. Ve všech těchto případech navíc šlo pouze o mírnou inspiraci erotickými scénami či spíše jen zvýšení erotické touhy. Jen dvě narátorky výslovně uvedly, že vzrušení, které při četbě prožívaly, ventilovaly při sexu s partnerem či masturbaci. Pouze jedna narátorka se dle svých slov inspirovala BDSM motivem natolik, že tyto praktiky v určité podobě zařadila do svého sexuálního života natrvalo. Ve srovnání s výzkumem Deller a Smith (2013) jde o menší míru ovlivnění sexuálního života.

„Některé scény mě i vzrušovaly, ale neinspirovaly mě nijak. Věděla jsem, že to [BDSM praktiky, pozn. autorky] existuje, ale toť vše.“ (Marta)

„Vzrušovalo mě číst si všechny ty podrobnosti. A něco z toho i vyzkoušet. Ano, něco málo jsme vyzkoušeli.“

„V těch ožehavějších částech jsem byla i dost vzrušená, někdy to odnesl manžel, jindy sebeuspokojení.“ (Jarmila)

„Začal jsem zajímat, jak to funguje a jak se dají využít některé ty věci. Rozšířila jsem si trošičku slovník. Vyzkoušeli jsme i to svazování.“ (Eliška)

Převažující výpovědi narátorek nesvědčí o výrazných proměnách sexuálního chování v souvislosti s Fifty Shades. Na základě těchto výpovědí rovněž není možné hovořit o tom, že by trilogie zásadním způsobem přispěla k trvalejšímu uvědomění si

vlastní sexuální touhy či její dlouhodobější zvýšené realizaci. Dle některých respondentek z výzkumu Deller se Smith (2013) trilogie dovolila ženám být více sexuálně otevřené a dobrodružné, což respondentky vnímaly jako výrazně pozitivní aspekt novel. V rámci předkládaného výzkumu se tato skutečnost projevila jen omezeně a spíše implicitně. Samotné narátorky možný přínos novel v této oblasti výslovně nezmínily, maximálně přiznaly sexuální potěšení z četby a mírnou inspiraci erotickými prvky.

Pro většinu narátoerek trilogie fungovala jako určitý stimulátor sexuálního vzrušení, pro některé jako zdroj mírné inspirace, avšak pouze v době, kdy se trilogií zabývaly. K dlouhodobějším změnám v sexuálním životě narátoerek v drtivé většině případů zřejmě nedošlo. Při formulaci těchto tvrzení je však třeba mít na paměti možné zkreslení výpovědí ze strany narátoerek, které v tomto případě nelze bezpečně vyvrátit. Ochota narátoerek diskutovat o tématu erotické četby a potěšení z ní sice vypovídá o tom, že již nejde o zcela tabuizované téma, avšak zmíněný ostych, který se v odpovědích projevil, zároveň dokazuje, že se stále jedná o téma do značné míry ožehavé a z genderového hlediska na hranici přijatelnosti.

Přesto však nelze zcela říci, že by četba či sledování *Fifty Shades* jakožto erotického materiálu nemohla být pro ženy určitým způsobem přínosná či obohacující. Samotná konzumace erotického materiálu ženami představuje dle Parry s Light (2014) značný posun, který napomáhá legitimizaci ženského sexuálního potěšení a může rovněž napomoci rozvinutí feminity a ženské sexuality, které jsou odlišné od jejich tradičního pojetí. Na druhou stranu je však podle autorek třeba mít na paměti, že tyto materiály (včetně *Fifty Shades*) často reprodukují tradiční genderovou ideologii prostřednictvím vyobrazení hlavních postav a jejich vzájemných vztahů.

3.6.2.2 (Ne)reálnost příběhu

Jak bylo zmíněno výše, jeden z hlavních bodů kritiky *Fifty Shades* ze strany narátoerek s *negativním názorem* na trilogii se týkal nereálnosti celého příběhu i některých jeho konkrétních prvků. Narátorky s negativním názorem vnímaly trilogii jako nereálný příběh o tom, jak se boháč s netradičními sexuálními touhami zamiluje do chudé, nezajímavé a naivní dívky, která ho svou láskou promění v „normálního“ muže, milujícího a pečujícího partnera. Jinými slovy, jako příběh o zamilování dvou zcela

odlišných a nevyrovnaných osob, který by dle těchto narátorek v reálném životě určitě neskončil happy endem.

„Podle mě ta kniha reálná není. Pracháč se zamiluje do obyčejné dívky, na které není nic zajímavého.“ (Marie)

V rámci rozhovorů s narátorkami, které měly *pozitivní názor* na trilogii, vyšla najevo zajímavá skutečnost, a sice že většina těchto narátorek s tvrzením o nereálnosti příběhu souhlasila (některé dokonce samy trilogii popsaly jako pěknou pohádku pro dospělé ženy). Zamilování bohatého, charismatického muže do chudé a nezajímavé dívky vnímaly tyto narátorky shodně jako nereálné, stejně jako některé vedlejší zápletky. Jedna narátorka rovněž vyjádřila pochybnosti o tom, zda v reálném světě existují tak mladí, ale zároveň osvědčení a zkušení milionáři, jakým je Christian. Nereálnost celého příběhu nicméně nesnižovala potěšení těchto narátorek z četby a/či sledování, ani neomezovala jejich možnost vžít se do postavy Anastazie. Klíčová byla totiž pro tyto narátorky „chemie“ mezi oběma postavami a emociální prožitky postav, které vnímaly jako reálné a které se shodovaly s jejich vlastními pocity. K podobnému závěru došly v rámci svého výzkumu i Deller se Smith (2013).

„Příběh je určitě nereálný. Chudá holčička náhodou potká smyslného pracháče. A ty zápletky, jako sabotáž vrtulníku. No kolikrát se to asi tak může stát? Ale ta chemie mezi nimi, to je ze života, vlastní zkušenost, opravdu se to dá zažít.“ (Jarmila)

„Ta shoda náhod je dost podivná. Chudá holka si nabrkle takového pracháče. Ale našlo by se něco ze života. To, jak se o ni pak hezky staral, otevřel se jí, řekl jí o své minulosti...“ (Eliška)

Na tomto místě stojí za připomenutí pojem emociální realismus, který představila Ang v souvislosti se soap operami, ale který je platný i příbuzný ženský žánr – romance. Tímto pojmem označuje Ang specifické pojetí reálnosti, se kterým pracuje publikum soap oper. Dle Ang (1996) může publikum na základě podobnosti, kterou nalézá mezi pocity postav a jeho vlastními, považovat soap operu za reálnou, ačkoli si je plně vědomo nereálnosti postav či prostředí. Kritici soap oper, kteří tomuto žánru často vytýkají jeho nereálnost (neodráží realitu, neodpovídá reálnému světu), pak dle Ang jednoduše pracují s odlišným pojetím reálnosti. K obdobnému závěru o identifikaci

čtenářek s postavami na základě podobnosti emocionálních prožitků dospěla v rámci svého výzkumu i Radway (1991).

Koncept emocionálního realismu může v případě *Fifty Shades* pomoci vysvětlit zdánlivý rozpor spočívající ve skutečnosti, že narátorky s pozitivním názorem na trilogii vnímaly příběh *Fifty Shades* jako nereálný, ale současně jím byly často pohlceny a prožívaly ho společně s postavami. Narátorky hovořily o tom, že je téměř nemožné, aby se podobný příběh skutečně odehrál, avšak současně přiznaly, že je příběh silně zaujal. Na mnoha místech si dle jejich představovaly, jaké by to bylo být v kůži Anastazie, a hodnotily rozhodnutí, která v průběhu děje udělala. Rovněž se snažily pochopit důvody Christianova chování a přemýšlely o tom, co asi v dané situaci cítí či co se mu honí hlavou. Tohoto ponoření do příběhu a jeho prožívání společně postavami narátorky dosahovaly právě díky zmíněné podobnosti, kterou nalézaly mezi pocity postav a svými vlastními.

Tímto se na samotný závěr analýzy dostáváme obloukem zpět k otázce odlišného dekodování trilogie ze strany dvou skupin náratek, které měly na trilogii zcela rozdílný názor. Narátorky s pozitivním názorem na *Fifty Shades* vnímaly trilogii jako romantický příběh o proměně zlomeného muže, který díky lásce milující ženy začal skutečně žít. Příběh je emocionálně vtáhl a staly se tak přeneseně jeho součástí. Přesto si byly vědomy jistých nedostatků, avšak cíleně od nich odhlédly a svou pozornost zaměřily na pro ně klíčový vývoj příběhu. Narátorky s negativním názorem na *Fifty Shades* naopak podobného emocionálního vtažení do příběhu nedosáhly a ten tak pro ně zůstal příběhem dvou nevyrovnaných osob, který by nikdy neskončil šťastně, nýbrž naopak tragicky. Nereálným příběhem, který sice lákal netradičním námětem, ale který byl nakonec obyčejným, klišovitým příběhem z žánru červené knihovny, jenž se pouze snažil šokovat kontroverzním BDSM motivem.

Závěr

Cílem této práce bylo vytvořit obraz o základních způsobech recepce fenoménu Fifty Shades ze strany ženského publika, pro které jsou dané knihy a film primárně určeny. Práce se proto nezaměřovala pouze na fanynky trilogie či ženy, které mají obecně na trilogii pozitivní názor (avšak samy sebe nevnímají jako fanynky), ale také ženy, které jsou vůči trilogii kritické. Získaný obraz o základních interpretačních strategiích, postojích a názorech ženského publika byl výsledku propojen s mediálním a veřejným diskurzem o Fifty Shades, které se ukázaly jako zcela zásadní, co se týče celkového přístupu žen k trilogii, ale také uvažování žen o jejich pozici jakožto členek publika.

Trilogie Fifty Shades se obecně stala kulturním fenoménem, který doprovázel nepřehlédnutelný „humbuk“ (*hype*) projevující se rozsáhlými mediálními a veřejnými diskuzemi na toto téma. Značná pozornost věnovaná trilogii ze strany médií i veřejnosti se významným způsobem odrazila ve způsobu, jakým se ženy o trilogii poprvé dozvěděly a jak k ní přistupovaly. Rozhovory s narátorkami odhalily klíčovou roli, kterou sehrály diskuze s lidmi z okolí v informování žen o Fifty Shades. Druhý významný zdroj informací představovala pro ženy média, která poskytovala základní způsoby uvažování o Fifty Shades a která nabízela řadu kontroverzních (porno pro matky) či minimálně přitažlivých nálepek (BDSM romance, erotická pohádka pro dospělé apod.). Tyto nálepky se ujaly i v rámci každodenních hovorů veřejnosti a mimo jiné velmi dobře posloužily ke vzbuzení zájmu o Fifty Shades.

Zvědavost tedy byla jedním ze dvou nejsilnějších motivů, které ženy vedly k přečtení knih a/či zhlédnutí filmu. Nezáleželo přitom na tom, zda se ženy setkaly s pozitivním, či negativním hodnocením Fifty Shades. Důležitější než konkrétní hodnocení bylo právě vzbuzení zájmu, zvědavosti a také vyvolání pocitu, že jde o knihy a film, které jednoduše patří do skupiny „must read“ či „must see“. Většina žen si dle jejich slov chtěla utvořit na trilogii vlastní názor a zjistit, zda je trilogie oprávněně takovým hitem, či naopak, zda jde o knihy a film tak nízké kvality a s tolika nedostatky, jak mnozí tvrdili.

Všudypřítomnost Fifty Shades jako tématu, ke kterému bylo potřeba se vyjádřit a zaujmout určitý postoj, rovněž vyvolávala jistý společenský tlak. Ženy pocítovaly

potřebu seznámit se s Fifty Shades právě proto, aby byly „v obraze“ – aby demonstrovaly svůj přehled o aktuálním kulturním dění a byly schopné plnohodnotně se zapojit do společenské konverzace. Pociťovaný tlak na to sledovat trendy a být schopná se k nim vyjádřit tedy fungoval jako druhá nejsilnější motivace k přečtení knih a/nebo zhlédnutí filmu.

Zmíněné dva motivy k přečtení knih/či zhlédnutí filmu se projevíly u obou skupin narátorek, nicméně jejich výsledný názor na trilogii se v mnoha ohledech zásadně lišil, a to v závislosti na odlišné interpretaci celého příběhu. Ženy, jež měly na Fifty Shades pozitivní názor, oceňovaly specifickou kombinaci tradičního romantického narativu (příznačného pro romance) s netradičním BDSM motivem, která působila neotřelým a přitažlivým dojmem a nabízela potěšení jak z romantických, tak erotických momentů. Tyto ženy kladně hodnotily zejména tajemnou postavu Christiana s temnou a nevyřešenou minulostí a celou naraci pak příznačně chápaly jako příběh o proměně chladného, zlomeného muže, který nikdy nepoznal lásku, v milujícího a pečujícího partnera. Jinými slovy, příběh o tom, jak se Anastazii podařilo díky její lásce změnit Christiana, ale také prosadit své potřeby a proměnit sama sebe v sebevědomou a atraktivní ženu. Klíčovým prvkem přitažlivosti příběhu pro tyto ženy bylo tedy pro romance typické vítězství ženy a ženských hodnot, včetně romantické lásky. Příběh ženy emociálně vtáhl a ty se tak přeneseně staly jeho součástí. Cíleně odhlédly od určitých nedostatků textů, kterých si byly navzdory svému ponoření do příběhu vědomy, a naopak se soustředily na pro ně klíčový vývoj příběhu, jehož rychlé plynutí umožňoval jednoduchý styl vypravování.

Naproti tomu ženy, které měly na Fifty Shades negativní názor, vnímaly trilogii jako obyčejnou červenou knihovnu, která pouze chtěla šokovat kontroverzním BDSM motivem. Byly kritické vůči prvkům příběhu, které jej řadí do kategorie romancí (romantický narativ, předvídatelnost, nutný happy end atd.). Rovněž nedosáhly podobného emocionálního vtažení do příběhu jako ženy z první skupiny a celý příběh včetně Christianovy proměny tak považovaly za klišovitý a nereálný – příběh dvou nevyrovnaných postav, který by v reálném životě nikdy neskončil happy endem, nýbrž naopak tragicky. Negativně proto hodnotily zejména Christianovo dominantní chování vůči Anastazii a nevyrovnanost jejich vztahu. Tyto ženy rovněž považovaly Fifty Shades za brakovou literaturu, od čehož odvozovaly další body kritiky (opakování frází,

malá slovní zásoba autorky, plochost postav, jednoduchý styl vypravování atd.) Obecně lze říci, že většinu z nich přilákalo k *Fifty Shades* právě netradiční a přitažlivé téma, nicméně jeho výsledné zpracování v souladu s konvencemi červené knihovny společně s určitými stylistickými nedostatky textu je silně zklamalo.

U obou skupin narátorek se projevil určitý vliv zmíněného mediálního a veřejného diskurzu o *Fifty Shades*, ve kterých převažovalo kritické naladění vůči trilogii a ve kterých byly hlasy čtenářek a diváček, kterým četba a sledování trilogie přinášely potěšení, značně upozaděny. Ve výpovědích žen, které měly na trilogii pozitivní názor, se často projevovaly určité kontradikce a ambivalence. Ty ukázaly nejen na v některých případech nejednoznačné hodnocení *Fifty Shades* ze strany těchto žen, ale zejména na jejich možnou potřebu vyvažovat své odpovědi a určitým způsobem deklarovat svůj odstup od *Fifty Shades* – a to právě v reakci na kritický mediální a veřejný obraz trilogie jako pornografických knih a filmu nevalné kvality, jejichž četbě a sledování se věnují znuděné matky v domácnosti hledající (sexuální) vzrušení a rozptýlení.

Některé ženy svou čtenářskou a diváckou aktivitu a potěšení z ní přímo různým způsobem ospravedlňovaly – nejčastěji zdůrazněním romantické povahy příběhu a dalších aspektů, které *Fifty Shades* odlišují od pornografické tvorby, společně s upozaděním kontroverzního BDSM motivu. Do značné míry také zpochybňovaly mediální a veřejnou kritiku *Fifty Shades* jako neoprávněnou, ačkoli reflektovaly některé problematické prvky trilogie. Zdůrazňovaly nutnost „správného“ čtení romantických příběhů, které vyžaduje emocionální ztotožnění s postavami umožňující skutečné pochopení příběhu. Rovněž o trilogii hovořily jako o nenáročném, odpočinkovém četbě a filmu, jejichž kritika je zapříčiněna nároky, které jsou u tohoto typu zábavy neadekvátní. Všechny tyto aktivity umožňovaly ženám čelit kritice a nařčení z konzumace trilogie, která byla v mediálním a veřejném diskurzu (stejně jako její publikum) široce kritizována a zesměšňována.

V případě druhé skupiny narátorek se vliv mediálního a veřejného diskurzu o *Fifty Shades* projevil zejména přejímáním některých bodů kritiky trilogie, včetně mediální nálepky porno pro matky. Jinými slovy, ženy s negativním názorem na trilogii obecně často reprodukovaly kritická tvrzení rezonující mediálním a veřejným diskurzem – zejména ta, která se opírala o zažitou kritiku žánru romancí jakožto brakové literatury, a ta, která se dotýkala samotné narace a nevyrovnaného vztahu

hlavních hrdinů. Celkovou pozornost věnovanou trilogii ze strany médií i veřejnosti nicméně tyto ženy považovaly za neopodstatněnou a nepřiměřenou skutečnému významu trilogie.

Odlišné způsoby dekodování trilogie *Fifty Shades*, které odhalila tato práce, odráží ambivalence a protikladné významy obsažené v samotném textu. Jak ukázala již Radway (1991), tyto ambivalence byly příznačné pro tradiční romance zavedených nakladatelství, jako je Harlequin či Mills a Boon. Provedený výzkum nicméně prokázal, že jsou obsaženy i v moderních romantických příbězích, jakým je trilogie *Fifty Shades*. Tu lze proto na základě odlišných interpretací publika vnímat dvojitým způsobem – buď jako příběh reprodukcí tradiční genderový řád a tradiční představy o mužství a ženství (zejména prostřednictvím vyobrazení hlavních postav jako opozitních genderů a jejich nevyrovnaného vztahu), nebo jako příběh o ženské moci a vítězství ženských hodnot, který navíc díky erotickému BDSM motivu může napomoci legitimizaci ženské touhy a rozvinutí odlišných forem ženské sexuality a feminity obecně.

Z toho důvodu by bylo chybné soustředit se pouze na literární či filmové kvality romantických příběhů a zůstat tak u zavedeného způsobu kritiky ženských žánrů. Jak dokládají odlišné interpretace *Fifty Shades* ze strany ženského publika, trilogie je místem živého vyjednávání o genderu, genderových rolích a sexualitě, které si zasluhuje větší pozornost výzkumníků a výzkumnic. Předkládaná práce poskytla prostřednictvím analýzy recepce základní vhled do této problematiky, nicméně stále zde zůstává značný prostor pro hlubší prozkoumání způsobů, jakými ženy prostřednictvím těchto populárních romantických narativů uvažují o své identitě, sexualitě a celkové roli v rámci rodiny i společnosti. Podobně velký prostor se nabízí pro důkladnější prozkoumání příčin, které stojí v pozadí přetrvávající kritiky a zesměšňování těchto narativů, a vlivu, které tato kritika má na samotné publikum ženských žánrů.

Summary

The aim of this thesis was to analyse the reception of the Fifty Shades book trilogy and a film adaptation of its first part from the perspective of a female audience – both women who like the books and/or the film and women who do not like them. The thesis sought to describe the fundamental ways of the reception of the Fifty Shades phenomenon and to connect them to media and public discourse about the trilogy. The research questions were particularly focused on women's motivations to reading the books and/or watching the film, their approach to and evaluation of the trilogy. A part of the thesis was also a comparison of the two groups of female readers and viewers regarding the questions mentioned above and a connection of those questions with media and public discourse about Fifty Shades.

During the conducted research 13 individual semistructured interviews with female readers and viewers of Fifty Shades have been done. The gained data were analysed by using the grounded theory method (particularly in vivo coding and axial coding). The outcome of the analysis is a description of two different ways of reception and interpretation of Fifty Shades which show persisting ambiguity of romantic fictions for women. This ambiguity enables to take the trilogy either as a story which reproduces the traditional gender system or as a story about women's power which can potentially help to establish new forms of femininity and women's sexuality.

Women with positive opinion of Fifty Shades appreciated a specific combination of traditional romantic narration (characteristic for romance) and unconventional BDSM topic. These women interpreted the story of Fifty Shades as the story of how cold and broken Christian had turned into a loving partner thanks to love of innocent and naïve Anastasia who also had turned into an attractive and confident lady. In other words, the attraction of Fifty Shades trilogy for these women insisted in a victory of woman and women's values, including romantic love.

On the contrary women with negative opinion of Fifty Shades interpreted the trilogy as an ordinary romantic fiction which only had sought to shock by using the controversial BDSM topic. These women criticized features of the story which are typical for romance (romantic narrative, predictability or necessary happy end) and considered the trilogy as rubbish literature with many shortcomings. They described the

story as unreal and full of cliché – as the story of two unbalanced persons which could never had a happy ending. In general they were strongly critical of Christian's manipulative behaviour towards Anastasia.

The analysis also revealed an impact of media and public discourse about the trilogy on the ways the women approached to Fifty Shades and also thought about their own position as the members of the audience. Extensive media and public discussions about Fifty Shades caused curiousness and social pressure to take part in the conversation about the trilogy which were two major sources of motivation to reading the books and/or watching the film. Furthermore the critical responses to Fifty Shades in media and everyday conversations forced some women to take a distance from Fifty Shades. These women legitimized and justified their reading and watching in different ways. They questioned the critical arguments and highlighted the necessity of "right" decoding of romantic fiction. In doing so, they could face the critics and the accusation of consumption the trilogy which were extensively mocked.

The contribution of the thesis consists in giving a voice to the audience which was considerably sidelined in media discussions about Fifty Shades. Moreover the thesis revealed many questions regarding gender, sexuality, but also taste, which are offered to be more examined in the area of women's genres.

Použitá literatura

ABERCROMBIE, Nicholas a LONGHURST Brian, 1998. *Audiences*. London: Sage Publications. ISBN 080398961X.

ALBURY, Kath, 2009. Reading Porn Reparatively. *Sexualities* [online]. **12**(5), str. 647-653 [cit. 2017-05-10]. DOI: 10.1177/1363460709340373. ISSN 1363-4607. Dostupné z: <http://sex.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1363460709340373>

ANG, Ien, 1990. Melodramatic identifications: television and women fantasy. In: BROWN, Marry Ellen. *Television and Women's Culture: The Politics of the Popular*. Newbury Park: Sage Publications, str. 75-88. ISBN 08-039-8229-1.

ANG, Ien, 1996. *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. London: Routledge. ISBN 0415045983.

BARBOUR, Rosaline S., 2008. *Introducing qualitative research: a student's guide to the craft of doing qualitative research*. London: Sage Publications. ISBN 9781412934602.

BASLAROVÁ, Iva, 2011. *Publikum soap opery Ordinace v růžové zahradě a jeho genderová vztahování se*. Brno. Disertační práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie. Vedoucí práce Doc. Libora Oates-Indruchová, Ph.D.

BIELBY, Denise a HARRINGTON C. Lee, 1994. Reach out and touch someone: Viewers, Agency and Audiences in the Televisual Experience. In: CRUZ, Jon a LEWIS Justin. *Viewing, reading, listening: audiences and cultural reception*. Michigan University: Westview Press. ISBN 08-133-1537-9.

BIOCCA, Frank A., 1988. Opposing Conceptions of the Audience: The Active and Passive Hemispheres of Mass Communication Theory. *Annals of the International Communication Association* [online]. **11**(1), str. 51-80 [cit. 2017-05-09]. DOI: 10.1080/23808985.1988.11678679. ISSN 2380-8985. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23808985.1988.11678679>

- BONOMI, A .E., ALTENBURGER L. E. a WALTON N. L., 2013. "Double Crap!" Abuse and Harmed Identity in Fifty Shades of Grey. *JOURNAL OF WOMENS HEALTH* [online]. **22**(9), str. 733-744 [cit. 2017-05-09]. ISSN 15409996.
- BOURDIEU, Pierre, 1993. *The field of cultural production: essays on art and literature*. New York: Columbia University Press. European perspectives. ISBN 0231082878.
- BOURDIEU, Pierre, 1999. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge and Kegan Paul. ISBN 0415045460.
- BROWN, Mary Ellen, ed., 1990. *Television and women's culture: the politics of the popular*. Newbury Park: Sage Publications. Communication and human values (Newbury Park, Calif.). ISBN 08-039-8229-1.
- BRUNSDON, Charlotte, 1981. Crossroads: Notes on Soap Opera. *Screen* [online]. **22**(4), str. 32-37 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/22/4/32/1692313/Crossroads-Notes-on-Soap-Opera?redirectedFrom=PDF>
- BURTON, Graeme a JIRÁK Jan, 2001. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal, ISBN 8085947676.
- CAWELTI, John G., 1976. *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*. Pbk. ed. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 02-260-9867-2.
- CONNELL, Raewyn, 2005. *Masculinities*. 2. vyd. Cambridge: Polity. ISBN 0745634265.
- DE CERTEAU, Michel, 1984. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press. ISBN 05-200-4750-8.
- DELLER, Ruth A., HARMAN Sarah a JONES Bethan, 2013. Introduction to the special issue: Reading the Fifty Shades 'phenomenon'. *Sexualities* [online]. **16**(8), str. 859-863 [cit. 2017-05-09]. DOI: 10.1177/1363460713508899. ISSN 1363-4607. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1363460713508899>

- DELLER, Ruth A. a SMITH Clarissa, 2013. Reading the BDSM romance: Reader responses to Fifty Shades. *Sexualities* [online]. **16**(8), str. 932-950 [cit. 2017-05-09]. DOI: 10.1177/1363460713508882. ISSN 1363-4607. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1363460713508882>
- DISMAN, Miroslav, 2000. *Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele*. 3. vyd. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-0139-7.
- DOWNING, Lisa, 2013. Safewording! Kinkphobia and gender normativity in Fifty Shades of Grey. *Psychology & Sexuality* [online]. **4**(1), str. 92-102 [cit. 2017-05-10]. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/19419899.2012.740067?scroll=top&needAccess=true>
- FILKUKOVÁ, Petra, 2004. Ang, Ien (1954). *Revue pro média* [online]. (10) [cit. 2017-05-15]. Dostupné z: <http://www.rpm.fss.muni.cz/Revue/Heslar/ang.htm>
- FISKE, John, 1989. Moments of Television: Neither the Text Nor the Audience. In: SEITER, Ellen, BORCHERS Hans, KREUTZNER Gabriele a WARTH Eva-Marie, eds. *Remote control: television, audiences and cultural power*. New York: Routledge. ISBN 04-150-3605-4.
- FISKE, John, 1992. The Cultural Economy of Fandom. In: LEWIS, Lisa A. *The Adoring Audience: fan culture and popular media*. New York: Routledge. str. 30-49. ISBN 0203181530.
- GERAGHTY, Christine, 1991. *Women and soap opera: a study of prime time soaps*. Cambridge, UK: Polity Press. ISBN 07-456-0568-0.
- GILL, Rosalind a HERDIECKERHOFF Elena, 2006. Rewriting The Romance. *Feminist Media Studies* [online]. **6**(4), str. 487-504 [cit. 2017-05-10]. DOI: 10.1080/14680770600989947. ISSN 1468-0777. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14680770600989947>
- GLASER, Barney G. a STRAUSS Anselm M., 1973. *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine Pub. ISBN 02-023-0260-1.

GRAY, Jonathan, 2003. New Audiences, New Textualities: Anti-Fans and Non-Fans. *International Journal of Cultural Studies* [online]. 6(1), str. 64-81 [cit. 2017-05-10]. DOI: 10.1177/1367877903006001004. Dostupné z:

<http://ics.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1367877903006001004>

GRAY, Jonathan, 2010. *Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts*. New York: New York University Press. ISBN 9780814731956.

HAEFNER, Margaret J., COLÓN Antonea E. a LIZARDO Sonia, 2008. Chipping Away at Patriarchy One Romance Novel at a Time. *Conference Papers -- National Communication Association* [online]. str. 1-30 [cit. 2017-05-10]. Dostupné z:

<http://eds.a.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=72f40a54-5b01-44f9-b5c1-e0c3c3c98c83%40sessionmgr4009&vid=1&hid=4103>

HAIG, Francesca, 2014. Guilty Pleasures: Twilight, snark and ironic fandom. In: CLAYTON, Wickham a HARMAN Sarah. *Screening Twilight: Critical Approaches to a Cinematic Phenomenon*. London: I.B.Tauris, str. 11-25. ISBN 9781780766669.

HALL, Stuart, 1980. Encoding/decoding. In: HALL Stuart, HOBSON Dorothy, LOWE Andrew a WILLIS Paul, eds. *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*. Birmingham, West Midlands: Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham. ISBN 00-914-2071-7.

HALL, Stuart, 1982. The rediscovery of ideology: Return of the repressed in media studies. In: GUREVITCH, Michael, BENNETT Tony, CURRAN James a WOOLLACOTT Janet, eds. *Culture, Media and Society*. London: Routledge, str. 59-90. ISBN 0-415-02789-6.

HALL, Stuart, 2010. Kódování/dekódování. In: DVOŘÁK, Tomáš. *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Praha: Akademie výtvarných umění, str. 105-116. VVP AVU. ISBN 9788087108161.

HANÁKOVÁ, Petra, 2007. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia. Vizuální studia. ISBN 9788020015518.

HENDL, Jan, 2005. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál. ISBN 8073670402.

HOBSON, Dorothy, 1982. *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*. London: Methuen. ISBN 04-135-0140-X.

HOBSON, Dorothy, 1989. Soap Operas at Work. In: SEITER, Ellen, BORCHERS Hans, KREUTZNER Gabriele a WARTH Eva-Marie, eds. *Remote control: television, audiences and cultural power*. New York: Routledge. ISBN 04-150-3605-4.

HOBSON, Dorothy, 1990. Women audiences and the workplace. In: BROWN, Mary Ellen. *Television and women's culture: the politics of the popular*. Newbury Park: Sage Publications. ISBN 08-039-8229-1.

HOBSON, Dorothy, 2003. *Soap opera*. Cambridge: Polity. ISBN 0745626556.

HOLT, Douglas B., 1998. Does Cultural Capital Structure American Consumption? *Journal of Consumer Research* [online]. **25**(1), str. 11-25 [cit. 2017-05-10]. DOI: 10.1086/209523. ISSN 00935301. Dostupné z: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=a792e005-30f4-45d8-a678-b9955c6e67f9%40sessionmgr4010&vid=1&hid=4103>

CHODOROW, Nancy, 1978. *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley: University of California Press. ISBN 0520038924.

JANÁČEK, Pavel, 2004. *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host. Teoretická knihovna. ISBN 8072941291.

JENKINS, Henry, 1988. Star Trek Rerun, Reread, Rewritten: Fan Writing as Textual Poaching. *Critical Studies in Mass Communication* [online]. **5**(2), str. 85-107 [cit. 2017-05-10]. Dostupné z: <http://www.uky.edu/~addesa01/documents/StarTrek.pdf>

JENKINS, Henry, 1992. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. New York: Routledge. Studies in culture and communication. ISBN 04-159-0571-0.

JENKINS, Henry, 2005. *Textual poachers: television fans and participatory culture* [online]. New York: Routledge. [cit. 2017-05-09]. ISBN 02-033-6191-1. Dostupné z: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MEDIA165/%CE%B8%CE%B5%CF%89%CF%81%CE%AF%CE%B5%CF%82%20%CE%B1%CE%BA%CF%81%CE%BF%CE%B1%CF%84%CE%B7%CF%81%CE%AF%CE%BF%CF%85-audience%20research->

[%CF%84%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%B7/Textual_Poachers_Television_Fans_and_Participatory_Culture_Studies_in_Culture_and_Communication_.pdf](#)

JENKINS, Henry a TULLOCH John, 2005. *Science fiction audiences: watching Doctor Who and Star trek* [online]. New York: Routledge. [cit. 2017-05-10]. ISBN 0-203-99339-X. Dostupné z:

https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MEDIA165/%CE%B8%CE%B5%CF%89%CF%81%CE%AF%CE%B5%CF%82%20%CE%B1%CE%BA%CF%81%CE%BF%CE%B1%CF%84%CE%B7%CF%81%CE%AF%CE%BF%CF%85-audience%20research-%CF%84%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%B7/textual%20analysis/%5BHenry_Jenkins%5D_Science_Fiction_Audiences_Watchin%28BookFi.org%29.pdf

JENSEN, Joli, 1992. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization. In: LEWIS, Lisa A. *The Adoring Audience: fan culture and popular media*. New York: Routledge, str. 9-29. ISBN 0203181530.

JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ Barbara, 2007. *Média a společnost: stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. 2.vyd. Praha: Portál. ISBN 9788073672874.

JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ Barbara, 2009. *Masová média*. Praha: Portál. ISBN 9788073674663.

JORGENSEN, Jeana, 2008. Innocent Initiations: Female Agency in Eroticized Fairy Tales. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* [online]. Detroit: Wayne State University Press. 22(1), str. 27-37 [cit. 2017-05-10]. Dostupné z: <https://muse.jhu.edu/article/247495/pdf>

JUFFER, Jane, 1998. *At home with pornography: women, sex, and everyday life*. New York: New York University Press. ISBN 08-147-4237-8.

KATZ, Elihu, BLUMLER Jay G. a GUREVITCH Michael, 1974. Utilization of Mass Communication by the Individual. In: BLUMLER, Jay G. a GUREVITCH Michael, eds. *The uses of mass communications: current perspectives on gratifications research*. Beverly Hills, Calif.: Sage Publ., str. 19-32. ISBN 0803903405.

- KREJČÍ, Karel, 2008. *Sociologie literatury*. Praha: Grada. Sociologie. ISBN 9788024726236.
- KRENTZ, Jayne Ann, 1992. *Dangerous men: romance writers on the appeal of the romance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. ISBN 08-122-1411-0.
- KUBÍK, Josef, 2010. *Sexualita bez tabu*. Brumovice: Carpe diem. ISBN 9788087195154.
- KULKA, Tomáš, 2000. *Umění a kýč*. 2. rozšířené vyd. Praha: Torst. ISBN 8072151282.
- KUNH, Anette, 1984. Womens Genres. *Screen* [online]. **25**(1), str. 18-29 [cit. 2017-05-10]. Dostupné z:
<https://academic.oup.com/screen/article-abstract/25/1/18/1690228/Women-s-Genres?redirectedFrom=fulltext>
- LEWIS, Lisa A., 1992. *The Adoring audience: fan culture and popular media*. New York: Routledge. ISBN 0203181530.
- LINCOLN, Yvonna S. a GUBA Egon G., 1985. *Naturalistic inquiry*. Beverly Hills, Calif.: Sage Publications. ISBN 08-039-2431-3.
- LINDLOF, Thomas R. a TAYLOR Bryan C., 2002. *Qualitative communication research methods*. 2. vyd. Thousand Oaks: Sage Publications. ISBN 0761924949.
- LIVINGSTONE, Sonia M., 1998. *Making sense of television: the psychology of audience interpretation*. 2. vyd. New York: Routledge. ISBN 978-041-5185-363.
- MACKINNON, Kenneth, 2002. *Love, tears and the male spectator*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press. ISBN 0838639550.
- MCQUAIL, Denis, 1997. *Audience analysis*. Thousand Oaks: Sage Publications. ISBN 0761910026.
- MCQUAIL, Denis, 1999. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál. ISBN 8071782009.
- MILLS, Sara a JONES Lucy, 2014. Analysing Agency: Reader Responses to Fifty Shades of Grey. *Gender and Language* [online]. **8**(2) [cit. 2017-05-09]. DOI: 10.1558/genl.v8i2.225. ISSN 1747633x. Dostupné z:

<https://www.equinoxpub.com/journals/index.php/GL/article/view/17869>

MOCNÁ, Dagmar, 1996. *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha: Paseka. ISBN 8071850756.

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA, 2004. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka. ISBN 807185669X.

MODLESKI, Tania, 1982. *Loving with a vengeance: mass-produced fantasies for women*. Hamden, Conn.: Archon Books. ISBN 02-080-1945-6.

MOORES, Shaun, 2000. *Interpreting audiences: the ethnography of media consumption*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. The media, culture & society series. ISBN 0803984472.

MORRIS, Pam, 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host. Studium. ISBN 8086055906.

MULVEY, Laura, 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* [online]. **16**(3), str. 6-18 [cit. 2017-05-10]. Dostupné z:

<https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296/Visual-Pleasure-and-Narrative-Cinema?redirectedFrom=fulltext>

PARRY, Diana C. a LIGHT Tracy P., 2014. Fifty Shades of Complexity. *Journal of Leisure Research* [online]. **46**(1), str. 38-57 [cit. 2017-05-09]. ISSN 21596417. Dostupné z: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=f6df9f65-958c-49ad-b5ee-926d0a9a5097%40sessionmgr4008&vid=4&hid=4105>

PETERSON, Richard A., 1992. Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics* [online]. **21**(4), str. 243-258 [cit. 2017-05-10]. DOI: 10.1016/0304-422X(92)90008-Q. ISSN 0304422x. Dostupné z:

https://www.researchgate.net/publication/222293410_Understanding_audience_segmentation_From_elite_and_mass_to_omnivore_and_univore

RADWAY, Janice A., 1991. *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*. 3. vyd. Chapel Hill: University of North Carolina Press. ISBN 0807843490.

REGIS, Pamela, 2003. *A natural history of the romance novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. ISBN 978-081-2233-032.

- REIFOVÁ, Irena, 2004. Čtení preferované. In: REIFOVÁ, Irena, ed. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, str. 35-36. ISBN 8071789267.
- RUBIN, Alan M., 1994. Media Uses and Effects: A Uses-and-Gratifications Perspective. In: RUBIN, Alan M., BRYANT J. a ZIMMERMANN D. *Media Effects: Advances in Theory and Research*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum, Associates, str. 417-436. ISBN 0805809171.
- SEITER, Ellen, 1983. Men, Sex and Money in Recent Family Melodramas. *Journal of the University Film and Video Association* [online]. **35**(1), str. 17-27 [cit. 2017-05-10]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/20686924
- SEITER, Ellen, BORCHERS Hans, KREUTZNER Gabriele a WARTH Eva-Marie, eds, 1989. *Remote control: television, audiences and cultural power*. New York: Routledge. ISBN 04-150-3605-4.
- SIGMUNDOVÁ, Lucie, 2016. *Erotika jako fenomén: Výzkum čtenářů a čtenářek erotické literatury*. Olomouc. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra mediálních a kulturních studií a žurnalistiky. Vedoucí práce Mgr. Renáta Sedláková, Ph.D.
- SIROVÁTKA, Oldřich, 1990. *Literatura na okraji*. Praha: Československý spisovatel. Puls. ISBN 802020122X.
- SONNET, Esther, 1999. 'Erotic Fiction by Women for Women': The Pleasures of Post-Feminist Heterosexuality. *Sexualities* [online]. **2**(2), str. 167-187 [cit. 2017-05-10]. DOI: 10.1177/136346079900200202. ISSN 1363-4607. Dostupné z: <http://www.brown.uk.com/brownlibrary/sonnet.pdf>
- STAIGER, Janet, 2005. *Media reception studies*. New York: New York University Press. ISBN 0814781357.
- STRAUSS, Anselm L. a CORBIN Juliet M., 1999. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert. SCAN.
- SURYNEK, Alois, KOMÁRKOVÁ Růžena a KAŠPAROVÁ Eva, 2001. *Základy sociologického výzkumu*. Praha: Management Press. ISBN 8072610384.

SÝKORA, Jiří, 2004. Rozptýlené publikum. *Revue pro média* [online]. (10) [cit. 2017-05-09]. Dostupné z: <http://rpm.fss.muni.cz/Revue/Heslar/rozptylenepublikum.htm>

ŠAFR, Jiří, 2008. *Životní styl a sociální třídy: vytváření symbolické kulturní hranice diferenciací vkusu a spotřeby*. Praha: Sociologický ústav AV ČR. Sociologické disertace. ISBN 9788073301545.

ŠKULAVÍKOVÁ, Anna, 2004. Strasti a slasti ženského publika v patriarchální společnosti: Nostalgická recenze. *Revue pro média* [online]. (9) [cit. 2017-05-10]. Dostupné z: http://rpm.fss.muni.cz/Revue/Revue09/recenze_radway.htm

ŠTELOVÁ, Diana, 2014. *"Budu světlem tvých očí" aneb výstavbová schémata a stereotypy tzv. červené knihovny*. Praha. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

VAN REENEN, Dionne, 2014. Is this really what women want? An analysis of Fifty Shades of Grey and modern feminist thought. *South African Journal of Philosophy* [online]. 33(2), str. 223-233 [cit. 2017-05-09]. DOI: 10.1080/02580136.2014.925730. ISSN 0258-0136. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02580136.2014.925730>

VAN ZOONEN, Liesbet, 1994. *Feminist media studies*. London: SAGE. ISBN 0803985541.

VOLEK, Jaromír, 2004a. Publikum, jeho aktivita. In: REIFOVÁ, Irena, ed. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, str. 197-199. ISBN 80-7178-926-7.

VOLEK, Jaromír, 2004b. Užití a gratifikace. In: REIFOVÁ, Irena, ed. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, str. 301-304. ISBN 80-7178-926-7.

VOLEK, Jaromír, 2008. Proměny chování mediálních publik: postkritická perspektiva. In: FORET, M., LAPČÍK M. a ORSÁG M. *Média dnes: reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. Olomouc: Univerzita Palackého, str. 215-233. Média a komunikace. ISBN 978-80-244-2023-3.

WOLF, Naomi, 2000. *Mýtus krásy: ako sú obrazy krásy zneužívané proti ženám*. 1. vyd. Bratislava: Aspekt. Knižná edícia feministického kultúrneho časopisu Aspekt. ISBN 80-85549-15-8.

Internetové zdroje (populárni weby, blogy, stránky a články)

ASARO, Catherine, 1997. A Quickie with Catherine Asaro on Feminism & Romance. *All about romance* [online]. [cit. 2017-05-10]. Dostupné z:

<http://allaboutromance.com/author-interviews/a-quickie-with-catherine-asaro-on-feminism-romance/>

BERTRAND, Natasha, 2015. Fifty Shades of Grey started out as 'Twilight' fan fiction before becoming an international phenomenon. *Business Insider* [online]. [cit. 2017-05-10]. Dostupné z:

<http://www.businessinsider.com/fifty-shades-of-grey-started-out-as-twilight-fan-fiction-2015-2>

BROWN, Brene, 2012. Listening to Shame. *Ted Talks Psychology* [online]. [cit. 2017-05-10]. Dostupné z: <http://tedtalkspsychology.com/listening-to-shame-with-brene-brown/>

Česko-slovenská filmová databáze [online]. 2001 [cit. 2017-05-17]. Dostupné z:

<http://www.csfd.cz/>

Daily Dornan [online]. 2015 [cit. 2017-05-15]. Dostupné z: <http://daily-dornan.blog.cz/>

Dakota Johnson [online]. 2016 [cit. 2017-05-15]. Dostupné z: <http://dakotajohnson-only.blog.cz/>

Databáze knih [online]. 2008 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z:

<http://www.databazeknih.cz/>

eMimino [online]. 1999 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: <http://www.emimino.cz/>

FanFiction [online]. 2009 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: <https://www.fanffiction.net/>

Fifty Shades of Grey - Padesát odstínů šedi. *Facebook* [online]. 2011 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/PadesatOdstinuSedi/>

Fifty Shades of WTF [online]. 2012 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z:

<http://50shadesofwtf.livejournal.com/>

FLOOD, Alison, 2015. Fifty Shades of Grey sequel breaks sales records. *The Guardian* [online]. [cit. 2017-05-10]. Dostupné z:

<https://www.theguardian.com/books/2015/jun/23/fifty-shades-of-grey-sequel-breaks-sales-records>

HLOUŠKOVÁ, Lenka, 2015. Žádostivé fanynky píšou do Varů: Kdy přijede idol Dornan? *Novinky.cz* [online]. [cit. 2017-05-09]. Dostupné z:

<https://www.novinky.cz/mff-kv-2015/kdo-prijal-pozvani/374524-zadostive-fanynky-pisou-do-varu-kdy-prijede-idol-dornan.html>

Kinobox [online]. 2009 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: <http://www.kinobox.cz/>

Oh Fifty! A Fifty Shades of Grey Fan Site [online]. 2012 [cit. 2017-05-15]. Dostupné z:

<https://ohfifty.com/>

Padesát Odstínů. *Facebook* [online]. 2014 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/Padesat-Odstinu-1457392777822214/>

The New York Times Fiction Best Sellers of 2012. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2012 [cit. 2017-05-10]. Dostupné z:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_New_York_Times_Fiction_Best_Sellers_of_2012

50 Shades of Craptastic Grey (a anti-fan page). *Facebook* [online]. 2012 [cit. 2017-05-15]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/50ShadesOfCraptasticGrey/>