

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Soap opery, denní seriály a jejich diváctvo

Markéta Heringová

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra sociologie

Studijní program Sociologie

Studijní obor Sociologie

Diplomová práce

Soap opery, denní seriály a jejich diváctvo

Markéta Heringová

Vedoucí práce:

PhDr. Jaroslava Hasmanová Marhánková, Ph.D.

Katedra sociologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedené prameny a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Jaroslavě Hasmanové Marhánkové, Ph.D. za ochotu při vedení této práce a za cenné rady a připomínky, které mi během jejího psaní poskytovala. Děkuji.

Obsah

1	ÚVOD	1
2	TEORETICKÁ ČÁST PRÁCE.....	5
2.1	Nízká versus vysoká kultura	5
2.1.1	Koncepty pole, kapitálu a habitu Pierra Bourdieu.....	5
2.1.2	Nízké a vysoké umění	9
2.2	Soap opera – žánr populární televizní fikce	12
2.3	Charakteristika a tvorba denních seriálů.....	15
2.4	Genderovanost žánru	19
2.4.1	Reprodukce genderových stereotypů či emancipace?	22
2.5	Kritika a fanynky soap oper	25
3	METODOLOGIE.....	30
3.1	Cíl výzkumu a výzkumné otázky.....	30
3.2	Výzkumný vzorek.....	31
3.3	Sběr a analýza dat.....	34
3.4	Etická stránka výzkumu	36
4	ANALÝZA.....	38
4.1	Divačky seriálu <i>Ulice</i>	38
4.2	Mluvení o seriálu, při seriálu, skrze seriál	44
4.3	Divačky <i>Ulice</i> a jejich partneři	49
4.4	Kritika české soap opery a jejího diváctva	53

4.5	Divačky <i>Ulice</i> – příznivkyně nízkého umění	59
5	ZÁVĚR	64
6	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	67
7	RESUMÉ	70
8	PŘÍLOHY	71
8.1	Seznam a charakteristika participantek.....	71

1 ÚVOD

Sledování televizních seriálů je velice běžným způsobem trávení volného času mnoha lidí. Náležitost k diváctvu toho či onoho seriálu není potom jen odpočinkovou aktivitou spojenou s jeho sledováním, ale stává se dále např. námětem konverzací s přáteli, kolegy atd. Tvoří tedy určitou součást našich kulturních preferencí¹ a zároveň součást naší identity, protože vzhledem k ambivalenci názorů na tento druh zábavy se jako fanouškové setkáváme jak s pozitivními reakcemi, tak s negativními hodnoceními. Často se potom dostáváme například i do situací, kdy jsme nuceni nějakým způsobem obhajovat či dokonce skrývat naše kulturní preference spojené se sledováním určitých seriálů.

V rámci své diplomové se zaměřuji na zkoumání příznivkyň a kritiků či kritiček českých soap oper² mimo jiné také proto, že náležitost k jedné z těchto skupin je součástí sociální reality mnoha lidí, včetně mě. Předmětem této práce je tedy zkoumání percepce žánru soap oper, specifického a velmi genderovaného televizního formátu, diváctvem v českém kontextu. Vzhledem k velké rozšířenosti fenoménu sledování současných českých soap oper a k poměrně malé míře probádanosti této oblasti v českém prostředí, považuji zkoumání této problematiky ze sociologického hlediska za relevantní. Zkoumání vztahování se k žánru soap opery, velmi genderovaného žánru, má za současného zaměření se

¹ V celé diplomové práci operuji s termínem kultura tak, jak jej užívají kulturní studia. V jejich kontextu je tento koncept chápán spíše jako nějaký nástroj, jehož konkrétní podoba je značně proměnlivá, a jeho jednotná definice tedy i velmi komplikovaná, jak upozorňuje například Chris Barker (2006) nebo Jan Balon a Radim Hladík (2010). Souhrnně lze ale říci, že termín kultura je v této oblasti zkoumání pojímán jako „reprezentace určitých praktik označování vsazených do sociálních a materiálních kontextů produkce, oběhu a recepce“ (Barker 2006: 97).

² S pojmy soap opera a denní seriál pracuji jako s ekvivalenty. Každý z těchto termínů totiž odkazuje k poněkud jiné charakteristice často téhož (konkrétně v mnou zkoumaném pořadu rozhodně) díla. Zatímco termín seriál označuje formu, pojmenování soap opera odkazuje k žánru daného televizního produktu (Baslarová 2011: 41).

jak na jejich diváctvo, tak na kritizující potenciál vypovídat o genderové dimenzi naší každodennosti. Zároveň ale skýtá možnost pro studium dalších faktorů, které definují náš status ve společnosti, mezi nimiž má konzumování kulturních statků s různou společenskou prestiží výsostné postavení.

Hlavním cílem diplomové práce je zjistit, jakými způsoby se divačky českých soap oper, respektive jedné z nich, vztahují k jejímu označení za nízké umění. Dále jsem také usilovala o to zjistit, jakou roli zkoumaný seriál hraje v životě jeho divaček, co je motivuje k jeho sledování a jaké přínosy pro ně z této zkušenosti plynou. Zároveň je analýza zaměřena i na jejich protipól, kritiky zkoumaného seriálu a jejich strategie negativního vymezování se vůči němu. Ve své práci usiluji o rozšíření oblasti zkoumání vzájemné závislosti mezi typem kulturních statků, jež jedinci preferují, a jejich postavením ve společnosti. Přitom jsem se zaměřila na konkrétní oblast nízkého umění, české soap opery, jejich divačky a kritizující a to, jaké strategie volí při definování své pozice ve společnosti na základě vztahování se ke kulturním statkům.

Konkrétně jsem se v rámci svého výzkumu zaměřila na soap operu *Ulice*, první původní denní seriál, který se u nás kdy vysílal. Díky svému věrnému diváctvu si od vstupu na televizní obrazovku v září 2005 drží dodnes stabilní pozici seriálu vysílaného každý všední den v podvečer na soukromé televizní stanici *Nova*. Jeho zařazení do programu je zároveň každoročně přerušeno dvouměsíční pauzou v době velkých letních prázdnin. Ačkoliv je současný český trh s televizními produkty až přesycen seriály různého druhu, domnívám se, že vzhledem k charakteru denně vysílané soap opery, kterou diváctvo sleduje již devátým rokem, má právě *Ulice* mezi těmito televizními produkty specifické postavení a byla tedy i nejvhodnějším seriálem pro můj výzkum. Zároveň roky vysílání dostaly tuto soap operu do určité stabilní pozice mezi ostatními produkty televizní fikce, kdy většina diváctva televize vůbec má minimálně

povědomí o jeho existenci, charakteru a hereckém obsazení, ne-li dokonce dějových linkách (což se prokázalo například během shánění respondentek pro můj výzkum, kdy ačkoliv většina mnou oslovených žen tvrdila, že pravidelnými divačkami *Ulice* nejsou, záhy jsem poznala, že i přes to jsou s tímto seriálem poměrně dost obeznámeny). Logicky tedy na něj má i většina lidí vytvořen nějaký názor. Zkrátka označení typu denní soap opera, produkt populární kultury či seriál vysílaný pro ženy se v povědomí lidí často pojí právě se seriálem *Ulice*, bez ohledu na to, zda patří mezi její diváctvo či nikoliv.

V první části práce se věnuji teoretickému kontextu vztahujícímu se ke zkoumané problematice. Nejprve se zaměřuji na detailnější definici pojmů pole, habitu a kapitálu Pierra Bourdieu, jež jsou základními stavebními kameny autorova konceptu nízké a vysoké kultury, který tvoří kostru celé práce. Představuji zároveň jeho konkrétnější podobu v rámci kontextu české společnosti. Po teoretickém uchopení nejširšího rámce celé práce přistupuji k úzeji vymezenému prostoru kultury, jímž jsem se během provádění výzkumu zabývala, oblasti soap oper. Tento žánr populární kultury je po detailní charakteristice teoreticky rozebírán z hlediska jeho velké genderovanosti. Následně se snažím vymezit, jaké potenciaální dopady může vzhledem k této jeho specifčnosti soap opera na své diváctvo mít. Po rozebrání vlastností zkoumaného žánru se zabývám z nich plynoucí kritikou, která často zaznívá jak vůči jeho produktům, tak i jejich diváctvu samotnému.

Další část práce obsahuje metodologickou kapitolu, jež se nejprve soustředí na popsání výzkumného přístupu a jeho vhodnosti pro zkoumání v dané oblasti. Dále je vymezen cíl výzkumu a konkrétní výzkumné otázky. Následně je detailněji popsán výzkumný vzorek, metody sběru dat a samotný průběh tohoto procesu výzkumu s ohledem na jeho význam pro následnou analýzu. Závěrečná část metodologického úseku patří tradičně etické stránce výzkumu. Samotná analýza potom

obsahuje kapitoly, jež odpovídají jednotlivým kategoriím, vzniklým na základě kódování dat. Konkrétně se zde věnují tomu, co všechno zahrnuje a obnáší být divačkou soap opery *Ulice*, mluvení či klábosení o seriálu a nejen o něm, jakožto součásti náležitosti mezi diváctvo zkoumané soap opery, a partnerům participantek a jejich vztahu ke sledování zkoumaného denního seriálu tak, jak jej reflektují jejich ženy. Poslední dvě analytické kapitoly se potom vztahují k oblasti kritizování tohoto produktu populární televizní fikce a reflexi specifické pozice seriálu *Ulice* mezi kulturními produkty jeho divačkami.

2 TEORETICKÁ ČÁST PRÁCE

2.1 Nízká versus vysoká kultura

2.1.1 Koncepty pole, kapitálu a habitu Pierra Bourdieu

Chceme-li charakterizovat soap operu jako žánr televizní (dříve také rozhlasové) fikce, jedním z nejzákladnějších rysů, který se nám nabízí, je její zasazení do rámce populárního či nízkého umění. Zásadní teoretické uchopení daného problému potom jednoznačně poskytuje koncept nízké a vysoké kultury Pierra Bourdieu. Autorova analýza kultury, její percepce a kategorizace, se především opírá o tři základní koncepty: habitus, kapitál, hlavně ten kulturní, a pole. Přičemž je důležité všechny tři pojmy, jak je zdůrazňováno autory zabývajícími se prací Pierra Bourdieu, uvažovat a chápat ve vzájemné provázanosti, nikoliv individuálně, aby byl využit jejich potenciál pro konceptuální uchopení zkoumaného problému (Růžička, Vašát 2011; Wacquant 1998).

Pojem pole v práci Pierra Bourdieu odkazuje k diferenciaci sociálního prostoru. Ten je totiž rozdělen do značně autonomních sfér života. Autonomních v tom smyslu, že každá z nich disponuje svými specifickými pravidly, jež jsou jedinci, kteří do daného sociálního pole vstoupí, nuceni dodržovat, pokud nechtějí skončit na dně hierarchického žebříku. Zároveň ale nelze opomenout částečně dynamickou povahu sociálních polí, protože tato pravidla, jež jsou lidé usilující o to uspět v dané oblasti nuceni ve snaze o prosazení se následovat, jsou předmětem vyjednávání, respektive boje, pod jehož nátlakem může dojít k jejich modifikaci. K tomu dochází především při snaze jedinců posílit svou pozici v hierarchii daného pole právě prostřednictvím změny pravidel tuto jejich pozici determinujících (Bourdieu 2010).

K postavení jedince v tomto sociálním prostoru, poli, se váže koncept kapitálu v práci Pierra Bourdieu. Způsoby distribuce kapitálu v rámci sociální struktury totiž toto postavení jedince do značné míry determinují. „Kapitál tak lze chápat obecně jako cokoliv, co má v příslušném sociálním poli či prostoru diferencující (resp. stratifikační) efekt, to jest jako to, co způsobuje nerovnou distribuci uznání a moci“ (Růžička, Vašát 2011: 130). Výše zmíněné boje, k nimž dochází v rámci sociálního pole, v podstatě probíhají mezi dvěma stranami, kdy jedna usiluje o udržení stávajícího principu rozdělování kapitálu mezi jedince v tomto sociálním prostoru, a cílem druhé je naopak tuto distribuci nějakým způsobem změnit (Wacquant 1998).

Habitus je potom internalizovanou a přenositelnou dispozicí vztahující se ke konkrétnímu jedinci, která jej ale váže s ostatními lidmi stejné skupiny v tom smyslu, že habity jednotlivých jejích členů si do značné míry vzájemně odpovídají, protože právě ony jsou určujícími charakteristikami jedinců determinující jejich příslušnost k nějaké skupině. Habitus je určitým principem, který je na jednu stranu sice strukturující, ale zároveň je také strukturovaný. Strukturující charakteristikou habitusu se rozumí jeho schopnost organizování vnímání rozdělení jedinců například do jednotlivých tříd. Tato schopnost vnímání diference sociálního světa jednotlivými vlastníky různých habitů je ale zároveň možná proto, že si tito jedinci internalizovali představu o tomto rozdělení. Tyto charakteristiky strukturujícího, a zároveň strukturovaného, principu přispívají k tomu, že bývá tato diference jedinců vnímána jako něco přirozeného. Nutno ještě podotknout, že habitus je na jednu stranu souborem dispozic individuálních, tedy vázaných ke konkrétnímu jedinci, na stranu druhou ovšem právě tyto dispozice činní příslušníky jednotlivých tříd ve společnosti spřízněnými na základě vkusů a praktik jednání plynoucích právě z jejich habitusu (Bourdieu 1984a: 169-173).

Jak již bylo řečeno, koncepty kapitálu, pole a habitu Pierra Bourdieu je nutné promýšlet v jejich vzájemné závislosti a propojenosti. Sociální praxe je tedy diferencovaná do různých sociálních polí, jejichž jsou jednotliví jedinci příslušníky. Toto jejich členství v jednotlivých oblastech sociálního prostoru je ale determinované distribucí kapitálu mezi jedinci v jeho rámci. V souvislosti s tím, jakým kapitálem jedinec disponuje, se tvoří a neustále dotváří a proměňuje jeho habitus, princip, který podporuje, reprodukuje hierarchické rozdělení jedinců v rámci sociálního pole, který je ale sám zároveň výsledkem této již fungující diferenciaci individuů v sociálním prostoru. Toto hierarchické rozdělení potom dále determinuje distribuci kapitálu mezi lidmi v sociálním poli.

Součástí habitu jedince je potom specifický vkus, kterým člověk disponuje a který také determinuje jeho podobu klasifikace všeho, co jej obklopuje, a zároveň je i určující pro způsoby, jimiž je svým okolím sám nahlížen. Pierre Bourdieu upozorňuje na fakt, že vkus je bezpochyby jednou z nejvýznamnějších dispozic, jež odlišují jednotlivé skupiny ve společnosti od sebe navzájem. Je zároveň také, stejně jako habitus, produktem společenské struktury a jeho prostřednictvím se postavení individua v ní manifestuje. Nejefektivnějším vymezením vkusu člověka je potom negace vkusu příslušníků odlišné sociální skupiny. Vkus je totiž jednou z nejsilnějších bariér, které lze mezi jednotlivými celky v diferencované společnosti nalézt. Realizace vkusu je potom závislá na konzumaci vkusem poměrně jasně definovaného zboží, kulturních produktů (Bourdieu 1984a: 56, 230-231). Vkus tedy můžeme chápat jako soubor znaků vázaných ke každému jedinci, který vzniká na základě internalizace uspořádání sociální struktury a definuje jedincovy možnosti ve vztahu k jeho životnímu stylu. Zároveň ale určuje jeho vymezení se vůči ostatním, jeho vztahování se k nim a nahlížení jeho samotného okolním světem.

Popsané třídídimenzionální konceptuální vymezení rozdělení a fungování jedinců v rámci sociálního pole v závislosti na distribuci ekonomického a kulturního kapitálu a ruku v ruce s jejich habitem nás přivádí k samotnému konceptu nízké a vysoké kultury, který se vztahuje k percepci kulturních statků a konstruování jejich (očekávané) umělecké hodnoty. Vysoce postavené skupiny ve společnosti totiž usilují o jasné demonstrování své pozice, které se v souvislosti se vkusem jedince projevuje skrze konzumaci určitých kulturních produktů. Tato jejich dominantní společenská pozice je značně posilována jasným odlišením těchto kulturních statků a potažmo vkusu od těch spojených s třídami nižšími. Bourdieu dokonce upozorňuje na fakt, že toto vymezování se vůči ostatním má dvě dimenze. Skupiny ve společnosti totiž usilují jednak o demonstrování své odlišnosti od těch celků, které jsou v hierarchickém žebříčku pod nimi, ale zároveň vynakládají značné úsilí o svou identifikaci s výše postavenými, než jsou oni sami (Bourdieu 1984a: 246).

Ve své analýze organizace a determinace kulturní spotřeby tedy Pierre Bourdieu ukazuje, jak velkou roli v tom, jaké kulturní statky spotřebováváme, hraje sociální struktura. Je to totiž právě naše postavení v sociálním poli, kapitál, jímž disponujeme, náš habitus, potažmo vkus, jež determinují životní styl, který vyznáváme. Naše vztahování se ke kulturním objektům, rozlišování mezi nízkým a vysokým uměním, tedy není dáno nějakou naší individuální predispozicí. Jedná se naopak o výsledek zvnitřnělé kategorizace okolního světa, jíž se pak jedinec dále řídí při pohybování se ve společnosti.

Autor také analyzuje, jakou roli v rámci kulturní reprodukce hraje vzdělávací systém a dochází ke zjištění, že právě oblast školství jakožto prostor reprodukce a potvrzování nerovností mezi dětmi, s nimiž sem vstoupily, slouží jako nástroj posilování vztahu k umění, jež byl (některým) dětem vštípen v rámci rodiny. Příčinou je fakt, že jedním z poslání vzdělávacího systému je předávání kulturních kódů vázaných na díla tzv.

vysoké kultury, které ale jsou schopné si vštípit pouze ty děti, které se již s těmito díly a jejich kódy setkaly v rámci svého rodinného prostředí. Touto svou orientací na předávání kódů dominantní kultury, které mohou přijímat jen někteří žáci, tedy dochází k podílu školství na reprodukci rozdělování kulturního kapitálu mezi jednotlivé vrstvy společnosti (Bourdieu 1973).

2.1.2 Nízké a vysoké umění

Spolu s vytvořením nějakého díla je spojeno i ustavení jakýchsi norem vázaných k jeho percepci. Vznikají tak určitá očekávání o tom, jak dané dílo vnímat, jak jej chápat. A i když jedinci s ním spojení nemusí být s těmito očekávanými ztotožněni, jsou si přesto vědomi jejich existence a přítomnosti v percepci jejich osob a výsledků jejich činnosti ze strany ostatních (Bourdieu 1984a: 28-29).

Chápání nějakého díla jako uměleckého závisí potom především na záměru, s nímž jej jeho autor vytvořil, a zároveň na určitých konvencích, které se neustále proměňují, a které oddělují umělecká díla, neboli vysokou kulturu, od nízké. Vedle tvůrce díla je ale zároveň podstatný i příjemce, jehož schopnost souladu s konvencemi vázanými k percepci díla je nezbytnou podmínkou toho, aby jej byl schopen vnímat jako práci uměleckou. Percepce nějakého díla jako uměleckého, produktu vysoké kultury, je, dle Pierrea Bourdieu, závislá na divákovi. Přitom toto vnímání nemůže být chápáno jako produkt nějakého okamžitého působení díla na pozorovatele, ale je spíše procesem reprodukce záměrů tvůrce díla, který je podmíněný schopností jedince znát, rozumět a jednat v souladu s konvencemi k dílu vázanými. Touto schopností, jež odděluje běžné od uměleckého, a která legitimizuje sama sebe, tedy logicky disponují jen někteří jedinci a oblast vysoké kultury se tedy stává světem určeným pouze pro vyvolené. Tento svět, svět vysoké kultury, je potom jasně

definován negativním vymezením se vůči kultuře nízké či populární (Bourdieu 1984a: 29-32).

Jak uvádí Bourdieu, naše kulturní preference nejsou něčím přirozeně daným, ale jsou výrazně determinovány naší sociální pozicí, naším vzděláním a výchovou. Hierarchická diferenciací vytvořená v rámci kultury potom odpovídá hierarchicky uspořádané kategorizaci jejích spotřebitelů. Rozlišování mezi krásným a ošklivým, vkus odkazující k sociální pozici jedince se tak stávají nástrojem klasifikace individuů a umění a kulturní spotřeba určitým způsobem legitimizují společenské rozdíly (Bourdieu 1984a: 2, 6-7).

Schopnost percepce uměleckého díla, práce se specifickým statutem, je vázána na určitý kulturní kapitál, kterým jedinci disponují a který je mezi nimi nerovně distribuován v závislosti na tom, do jaké sociální třídy patří. Každá percepce umění, či obecněji kulturních statků jako takových, je tedy více či méně uvědomovaným procesem určitého dešifrování daného díla, jež se váže na naši sociální pozici a zní vyplývající prostředky vztahující se k této percepci, které máme k dispozici. Kultura tedy není něčím, co by vycházelo z jedinců jako nějaká vrozená schopnost, nadání, ale kultura jedince je výsledkem působení prostředí, v němž se celý život pohyboval. A svět kultury vysoké je exkluzivní oblastí, do níž náleží jen někteří, ti nejvýše postavení ve společnosti, kteří jsou tímto prostředím vychovávaní k percepci produktů tzv. vysoké kultury, která, jak je jim vštěpováno, stojí nad kulturou nízkou, spotřebovanou vrstvami nižšími. Tato kulturní bariéra pěstovaná mezi jednotlivými vrstvami ve společnosti, mylně skrytá za nadání či vlohy jedinců k umění, slouží jako posilování stávajícího společenského uspořádání (Bourdieu 1984b).

Přitom je důležité mít na mysli, že naši sociální pozici nemusíme nutně chápat jako danou výhradně naší třídní pozicí. Další dimenzí,

bezpochyby také určující naší zkušenost a související tak tedy i s naší sociální pozicí, je gender. Tato osa hierarchického rozdělení jedinců dle jejich konzumace kulturních produktů se velmi výrazně rýsuje právě v oblasti sledování televizních programů, tedy i denních seriálů. V souvislosti s žánrem soap oper se hierarchickým rozdělováním jedinců na základě jejich kulturních preferencí zabývá len Ang, která hovoří o ideologii masové kultury jako o prostředku takového rozdělení. Tato ideologie je potom nástrojem vymezení jak identity vlastní, tak identity ostatních. Přičemž diváky seriálů vymezuje v negativním slova smyslu a umísťuje je na spodní příčky hierarchicky uspořádaného kulturního žebříčku. Ang na základě výpovědí divaček seriálu *Dallas* analyzuje jejich vztahování se k fanouškovství a percepci daného seriálu s ohledem na ideologii masové kultury, již existence jsou si dobře vědomy. Ať už se divačky vůči ní nějak vymezují, internalizují její přístup či k ní zaujímají ambivalentní vztah a přijímají její soudy tedy jen částečně, vždy se v jejich percepci svého nadšení pro daný seriál objevuje nějaké vztáhnutí se k masové kultuře (Ang 1996: 93-109).

Diferenciací společnosti na základě vkusu a kulturních produktů, jež jedinci spotřebovávají, v rámci jednotlivých sociálních tříd se v českém kontextu zabývá Jiří Šafr (2008). Ve své studii *Životní styl a sociální třídy: vytváření symbolické kulturní hranice diferenciací vkusu a spotřeby* zkoumá, kde se v české společnosti tvoří bariéry mezi jednotlivými vrstvami obyvatel vzniklé na základě kulturních praktik. Na základě své analýzy dochází potom k zjištění, že v rámci české sociální struktury lze sledovat dva trendy – třídní homologizaci a individualizaci.

Na jednu stranu tedy mezi Čechy dochází k sociálnímu uzavírání, kdy jsou kulturní preference a praktiky jednotlivých tříd odrazem ekonomických nerovností, které se zde vytvořily po transformaci. Na základě procesu globalizace dochází ale také k nárůstu kulturní všekonzumace, která je ovšem typická jen pro některé skupiny obyvatel. Jedinci, kteří se vyznačují tím, že jejich kulturní spotřeba má opravdu

široký záběr, především díky jejich rychlé a bezproblémové adaptaci na nově vznikající technologie a vysokému vzdělání, spadají hlavně do mladé věkové skupiny s vyšším sociálním statutem.

Hledanou symbolickou hranici na základě kulturních preferencí mezi třídami v České republice autor potom nachází mezi vyšší a střední třídou a třídami nižšími, neboli mezi lidmi živícími se nemanuální prací a manuálními pracovníky. Pro střední a vyšší třídu je potom charakteristická inklinace k vysoké kultuře a okázalé spotřebě, zatímco nižší třídy disponují značně nižší mírou kapitálu spjatého s vysokou kulturou a orientují se spíše na kulturu masovou neboli nízkou a lze je také charakterizovat vkusem materiální nezbytnosti (Šafr 2008).

2.2 Soap opera – žánr populární televizní fikce

Vzhledem k rozšířenosti užívání konceptu populární kultury je poněkud obtížné podat jeho jednotnou shrnující definici. Andi Zeisler, odkazující k nízkokulturnímu původu populární kultury, ji například definuje jako takovou kulturu, „jež baví masy lidí tím, že je rozptyluje a odkazuje k jim společným referencím“ (Zeisler 2008: 2). John Storey zase upozorňuje na různé způsoby, jimiž může být tento často užívaný koncept definován v závislosti na jednotlivých jeho dimenzích, které mohou být upřednostňovány či naopak upozaďovány. Jednou z možných cest, po kterých se můžeme při tvorbě definice populární kultury vydat, je položení důrazu na obrovské množství jejích vyznavačů. Další přístupy se zase opírají o zasazení konceptu do binární opozice nízká versus vysoká kultura, kde má populární kultura jednoznačně nižší postavení. Jiní autoři inklinují k jejímu definování jako kultury masové, jenž je masově produkována, masově konzumovaná a vyznačuje se komerční povahou. Dále se můžeme také setkat s definicí populární kultury jako kultury tzv. pro lidi, autenticky lidové. Pátý přístup k definování daného konceptu, jež Storey zmiňuje, je spjat s termínem hegemonie Antonia Gramsciho, jež odkazuje k mocenským vztahům mezi jednotlivými skupinami ve společnosti, kde populární kultura představuje prostor jejich střetávání a

vyjednávání. V poslední - postmodernistické definici se potom ztrácí zásadní rozdělení kultury na nízkou a vysokou (Storey 2009: 5-15).

O této distinkci se zmiňuje i Umberto Eco, když ve vztahu k interpretaci televizních seriálů upozorňuje na spojení děl moderní estetiky s nezbytností přinášet něco nového, zatímco opakování již známého lze spíše charakterizovat jako díla neumělecká. Odtud také pramení kritika produktů masových médií. Potěšení ze sledování seriálů přitom plyne právě z neustálého opakování určitého nám dobře známého a předvídatelného narativního schématu. Ačkoliv ale seriály pracují se stejným příběhem, využívají v jejich zpracovávání určité inovace, jež divák buď je, nebo není schopen rozpoznat. Nelze tedy seriály považovat za tvorbu bez žádného inovativního přínosu. Zároveň ale nemůžeme umělecká díla mít za produkty vždy bez výjimky originální, ba naopak. Opakování je a hlavně bylo běžnou charakteristikou umění. Proto je zavádějící provádět distinkci vysokého a nízkého umění prostřednictvím tohoto rozlišovacího prvku, protože právě jejich rozdělení na základě inovativnosti tuto distinkci do značné míry stírá (Eco 2004: 93-111).

Soap opera jednoznačně patří mezi žánry televizní populární kultury. Christine Gledhill upozorňuje na to, že každý žánr, ať už soap opera nebo např. detektivka, disponuje systémem konvencí, které se k němu váží a jež jsou potom dobře známé jak jeho tvůrcům, tak zároveň i divákům. Avšak nejenom těm. S konvencemi jednotlivých populárních žánrů jsou více či méně obeznámeni všichni jedinci bez ohledu na to, zda dané pořady sledují či ne. Tato znalost potom určuje naše divácké volby mezi jednotlivými televizními formáty. Ale tyto konvence svazující různé žánry, jejichž prostřednictvím jsou tvořeny a s jejichž pomocí jsou zároveň identifikovány svým publikem, nejsou striktně dané. Mediální průmysl je naopak citlivý vůči tlakům na proměny jednotlivých vysílaných formátů. Projevuje se zde reakce na změny, k nimž dochází na poli, kde se utkávají různé reprezentace a jejich významy, které diváctvo v jejich textu identifikuje (Gledhill 1997: 350-364).

Soap opery jsou zároveň žánrem, který je ve srovnání s ostatními nejméně fixním, co se reprezentací a jejich významů týká. Jednak narůstající počet mužských postav a jednak pronikání prvků charakteristických z mužských žánrů vedly k transformaci soap opery ze seriálu produkovaného pouze pro ženské publikum v seriál s možností vysílání v hlavním vysílacím čase pro smíšené publikum. K prolínání genderovaných prvků žánrových konvencí dochází ale i v opačném směru. Stejně jako ženské hrdinky se například ocitají v akčních situacích, mužští protagonisté se ocitají v situacích, kdy například probírají problémy spadající do domácí sféry a artikulují své pocity. Díky tomuto prolínání dochází mezi jednotlivými žánry k interakci. Otevírá se zde tak prostor pro vyjednávání v oblasti genderových definic pro publikum, které je schopné a ochotné těmito alternativními způsoby texty seriálů číst (Gledhill 1997: 379-382).

Soap opera je, jak ukazuje Christine Gledhill, příkladem populární fikce, tedy určitého smyšleného příběhu. Autorka na jejím příkladu ukazuje vliv populárních fikcí na tvorbu a reprodukci kulturních významů. Zvláštní důraz přitom klade na genderovou dimenzi těchto procesů. Obrovská sledovanost programů poukazuje na význam televizních fikcí v každodenním životě mnoha jedinců, které jsou tedy nutně nějakým způsobem relevantní pro jejich životní zkušenost (Gledhill 1997: 340-342). Louise Spence vztahující se k analýze oblasti soap oper potom ale spatřuje problém v upozadění zkoumání způsobů, jimiž naše vnímání reality utváří naše ztvárnění fikce, kvůli přílišnému teoretickému zájmu o téma vlivu populární kultury na naše vztahování se k realitě. A právě naše životní zkušenosti jsou jedním z hlavních rámců utvářejících naše fantastické příběhy. Ke světu fantazie, fikce a reality tedy nelze přistupovat jako k zcela dichotomickým a odděleným oblastem, ale jako k vzájemně na sebe působícím součástem naší každodennosti (Spence 1998: 191).

Jak ukazuje Paul Lopes na případu komiksových knih, jednoho z dalších produktů populární fikce, vedle charakteru nízkostatusového

žánru působí na konzumenty produktů populární kultury ještě také stigma spojené s některými z nich. To má na rozdíl od označení nízké kultury, dle autora, potenciál diskreditovat jak produkt, tak jeho konzumenty samotné a může dokonce do značné ovlivnit vývoj kulturní formy jako takové (Lopes 2006). Lisa A. Barnett a Michael Patric Allen zkoumající vztah mezi třídním postavením Američanů a jejich vztahem k populární kultuře, konkrétně skrze praxi sledování filmů, zjišťují, že existují významné rozdíly mezi kulturními repertoáry jedinců z nižší střední třídy a lidí ze třídy vyšší střední. Při rozškátulkování filmů a způsobů jejich sledování do skupin, které lze označit vysoká kultura a kultura nízká, dospěli autoři ke zjištění, že vyšší třídní postavení jedinců lze spojit s konzumací vysokého umění a naopak (Barnett, Allen 2000). Autoři tedy potvrzují aktuálnost určitého vlivu třídního postavení jedince na jeho kulturní spotřebu, alespoň ve výseči věnované sledování filmů. Jejich výsledky tedy rezonují s teorií Pierra Bourdieu o třídimentionálním vymezení sociální struktury, kdy se prostřednictvím životních stylů jedinců vyjadřuje jejich třídní postavení, které, dle autora, přetrvává i vzdor rychle se měnícím vzorcům produkce a konzumace kulturních statků, na něž upozorňují postmoderní autoři, protože kulturní spotřeba je neustále determinována habitem jedinců (Schwartz 1997: 163-166).

2.3 Charakteristika a tvorba denních seriálů

Vznik prvních soap oper se datuje do 30. let 20. století. Tyto nově vzniklé, původně rozhlasové pořady vysílané po krátkých dílech v dopoledních hodinách, byly určeny výhradně pro ženské publikum, respektive ženy v domácnosti. Odtud také pochází název mýdlová opera, kdy soap odkazuje právě k hospodynkám, které mohou při poslouchání (následně i sledování) programu vykonávat domácí práce. Zároveň bylo sponzorování těchto pořadů často zajišťováno firmami vyrábějícími čisticí prostředky. Termín opera je potom, jak uvádí Iva Baslarová, ironicky odvozen z divadelně-hudebního charakteru daného žánru a je zároveň odkazem k emočnímu základu soap oper (Baslarová 2011: 37-38).

Vzhledem k částečné subjektivitě jejich percepce je obtížné jasně definovat charakteristické znaky soap opery. Přesto Mary Ellen Brown shrnuje v osmi bodech několik vlastností, jež jsou pro daný žánr typické a mezi něž patří „1. seriálová forma, v níž chybí uzavření příběhu; 2. mnohočetnost postav a zápletek; 3. užití seriálového času odpovídajícího aktuálnímu času, což dále v divácích implikuje představu, že se děj dále odehrává, ať se na seriál dívají nebo ne; 4. náhlý a neočekávaný předěl mezi jednotlivými díly; 5. kladení důrazu na dialogy, řešení problémů a intimní konverzace; 6. vykreslení mnoha mužských postav jako ‘citlivých mužů‘; 7. ženské postavy jsou často odbornicemi či nějakým jiným způsobem mocnými ženami mimo svět soukromé sféry; 8. domov, či jiné místo fungující jako domov, je hlavním dějištěm“ (Brown 1987: 4). Jak uvádí Iva Baslarová, jedním ze zásadních kritérií, podle něhož se rozděluje diváctvo různých televizních žánrů, které jsou cílené na specifické publikum, je gender. A soap operu lze potom označit za žánr femininní, jehož vyprávění jsou orientována především na vztahy a s nimi spojené emoce (Baslarová 2008: 65-67, 71). Genderové dimenzi zkoumaného žánru bude dále věnovaná samostatná kapitola.

Jednou z hlavních charakteristik soap oper, kterou vyzdvihuje John Fiske a jež tento žánr odlišuje od klasické narativní formy mající určitý počátek, hlavní děj a konec, je jakýsi „nekonečně prodlužovaný prostředek“. Ačkoliv jednotlivé zápletky mají nějaké vyústění, soap opera jako taková nespěje k žádnému velkému závěru, rozuzlení, vyústění, ale naopak je plna neustále pokračujících zápletek a situací, které nějakým způsobem stále narušují možnost dosažení finálního štěstí, které je zde ovšem velmi žádanou metou. Tímto způsobem je tedy dosahováno určité nekonečnosti těchto denních seriálů (Fiske 1987: 180).

Dalším významným charakteristickým rysem zkoumaného žánru je možnost různého čtení toho, co je v seriálu prezentováno, v závislosti na pozici, jež člověk k obsahu zaujme. Tato víceznačnost je diváctvu umožněna díky mnohosti postav a zápletek, s nimiž se v jednotlivých dílech pořadu setkávají. Zároveň však tyto jednotlivé divácké pozice

nejsou nějakým trvalým stavem, který by se v průběhu času nemohl měnit. Naopak jednotlivé problémy, zápletky a pozice různých aktérů v nich je možné legitimizovat z různých pozic, přičemž žádná z nich není jasně nadhodnocována ve vztahu k ostatním (Fiske 1987: 194-195). Lze tedy říci, že soap opery jsou mimo jiné také typické určitou otevřeností, která divačkám a divákům nevnučuje pozici, jež by měli ve vztahu k jejímu obsahu zaujmout. Soap opery jsou v rozporu s dominantní ideologií, která klade důraz na individuum a v rámci níž jsou jedinci chápáni jako ti, kdo jsou zodpovědní za své společenské postavení a nejsou tedy zohledňovány mechanismy zapříčiňující nerovnosti, jako je například věk, rasa nebo třída, a především potom gender. Namísto hlavních hrdinů, s nimiž se diváci bezpochyby musí ztotožnit, přinášejí široké spektrum postav a zápletek, které jim poskytují velké množství možností, jak se k nim vztahovat (Brown 1987: 18).

Robert C. Allen popisuje specifičnosti ekonomické stránky produkce soap oper ve srovnání například s filmovou či knižní produkcí, která tkví v nepřímosti financování našeho přístupu ke komerční televizní produkci. V rámci něj se totiž prostřednictvím reklam, na jejichž finanční podpoře celá produkce stojí, samotný divák či divačka stávají určitým předmětem ekonomické výměny. Autor také upozorňuje na to, že pokud chceme zkoumat způsoby čtení soap oper, je nezbytné zároveň porozumět jejich produkování jejich textu v kontextu určité ekonomické výměny, protože z pohledu sponzorů je soap opera nástrojem, jež je schopen přilákat potencionální spotřebitele reklamami propagovaného zboží k televizním obrazovkám. Autor sice připouští, že produkce jejich textu podléhá vlivu principů industriálního kapitalismu, jedním dechem ale dodává, že aplikace těchto zásadních principů 20. století probíhá zároveň také téměř ve všech oblastech kulturní produkce vůbec, což samozřejmě neznamená, že lze tvorbu narativu nějakým způsobem přirovnávat k standardizované výrobě nějakého zboží masové spotřeby. Díky pravidelnosti jejich vysílání mají soap opery potenciál opětovně přilákat k televizi tytéž diváky, jímž jednorázově odvysílané televizní formáty

nedisponují. Zároveň bývá pravidlem, že jejich diváctvo je svému oblíbenému pořadu dlouhodobě věrné. Oba tyto faktory samozřejmě hojně přispívají k zájmu o poskytnutí finanční podpory tohoto televizního formátu (Allen 1985: 46-47).

V rámci výrobního procesu denních seriálů existuje hierarchie pozic spojená s velice přesným rozdělení práce, kdy každý z týmu tvůrců má na starosti svou specifickou část. Jednotlivé kroky vedoucí ke vzniku pořadu jsou tedy od sebe jasně odděleny, stejně jako zodpovědnost za jejich provedení. Přičemž každý článek z řetězce tvůrců soap oper, včetně například autora, má za cíl zaujmout a získat co nejširší publikum a ruku v ruce s tím být i ekonomicky co nejefektivnější. Pro měření jejich úspěchu je využíváno nejrůznějších technik, kdy například množství dopisů, jež hercům zašlou fanoušci a fanynky dané soap opery může být zásadní pro budoucí vývoj postavy, jež ztvárňují. V procesu vytváření soap oper není výjimkou proměna různých složek tvůrčího týmu, kdy může dojít například i k výměně autora, resp. autorů scénářů. Nově příchozí musí ovšem respektovat očekávání diváků spojená s povahou postav a rozběhnutým dějem, již ustavenými konvencemi světa dané soap opery. Jednotlivé složky tvůrčího týmu, kdy se každý zaměřuje na svou specifickou úlohu a je také jen za ni zodpovědný, pracují poměrně nezávisle na sobě. Příkladem je hlavní autor, jež vůbec nemusí přijít do kontaktu s ostatními členy produkčního týmu, ale také ani s ostatními autory scénářů, kteří v podstatě utváří jeho dílo do konečné podoby dialogů, jež jsou ve finále ztvárněny herci, přičemž musí respektovat zároveň i časové požadavky na délku každé epizody i jednotlivých jejích částí. Směr, jímž se děj bude vyvíjet, mají už ale předem daný (Allen 1985: 48-54).

Velmi specifickým pro soap opery jsou jejich značně nižší náklady na výrobu, srovnáme-li je s jinými žánry televizním programů. Ta je spojena mimo jiné také s poměrně krátkým časovým rozmezím, jež je k výrobě jednoho dílu potřeba. Samozřejmě i prostředky, především časové, ale i jiné, jež má režisér k dispozici, jsou jiné, než mají například

tvůrci hollywoodských trháků, což v mnohých může vzbuzovat pocit omezení tvůrčí kreativity, jež přispívá k jedinečnosti, snad lze říci i umělecké kvalitě díla. Jenomže na rozdíl právě od celovečerních filmů soap opera má na diváky působit jako autonomní, samovolně se vyvíjející svět, který existuje vedle toho jejich reálného. Rukopis konkrétního člena tvůrčího týmu, například režiséra, v takovémto projektu proto dokonce není ani žádoucí, mimo jiné také k dlouhověkosti vysílání některých soap oper a s ní spojenou nutnou obměnou tvůrčího týmu (Allen 1985: 55-56).

Role herců v rámci produkce soap oper potom zahrnuje výhradně ztvárnění svých postav tak, jak jim určuje scénář. Jejich podílení se na vytváření narativu či vliv na vývoj svých postav je, ačkoliv se to tak nemusí zdát, zcela nulový. Nahraditelnost jednotlivých členů týmu produkujícího soap opery se vztahuje i na samotné herce ztvárňující jednotlivé postavy. Tento fakt je bezpochyby dán i tím, že tento televizní formát není závislý na jedné či několika málo hlavních postavách, ale na celé komunitě daného seriálu³, která není odchodem představitelky či představitele jedné role nijak ohrožena (Allen 1985: 56-57).

2.4 Genderovanost žánru

Jak již bylo řečeno, soap opery původně vznikly jako rozhlasový, později televizní, formát cílený na ženy v domácnosti, byly tedy určeny ženskému publiku. Christine Gledhill ale upozorňuje na poněkud zavádějící pojem „ženská kultura“. Jeho problematičnost tkví, dle autorky, v tom, že ve světě, kde maskulinní perspektiva tvoří kulturní normu, nelze ženskou kulturu brát jako prostor svobodné prezentace žen, ale jako „prostory na okraji dominantní kultury, kde jsou vzaty na vědomí ženy s různým postavením ve společnosti a je jim dovolena určitá míra projevu“ (Gledhill 1997: 366).

³ Podobně je tomu i ve zkoumaném seriálu, kde nelze identifikovat hlavní postavu či postavy, ale v rámci jednotlivých dílů se průběžně střídají příběhy různých rodin či jednotlivců z ulice, jimž je všem dopřáván zhruba stejný prostor.

Všechny výše zmíněné charakteristiky zkoumaného žánru, jako je téma, mnohočetnost zápletek či nekonečnost příběhu, jsou vytvořeny v souladu s cílením soap oper na ženské publikum. A právě adresovanost díla je velmi významná pro to, jakým způsobem je genderované. Promítají se sem totiž představy tvůrců o tom, co může dané diváctvo, v tomto případě divačky, zaujmout. Zde se například projevuje velký důraz kladený na mluvení, proti němuž v opozici stojí - mainstreamem vnímané jako maskulinní – jednání. Dále také složení postav soap opery evokující představu jakési rodiny ze sousedství, protože právě žena je opatrovatelkou komunitních vztahů. Pravidelnost vysílání je v souladu s rutinním charakterem života ženy v domácnosti a fragmentace potom umožňuje ženám neomezovat kvůli sledování seriálu tyto domácí činnosti (Gledhill 1997: 369-372). Další významný rozdíl mezi ženskými a mužskými populárními žánry, který se samozřejmě promítá i do podoby soap oper, je role těla, kterou jeho zobrazování v daném pořadu hraje. Zatímco v rámci maskulinních žánrů dochází k fetišizaci ženského těla, v populární kultuře určené ženskému publiku je pozornost soustředěná především na obličej a jeho mimiku, ne na tělo jako taková (Moldeski 2008: 92).

Tvorba orientovaná na diváctvo podle genderu je zároveň úzce spjata s jeho čtecími kompetencemi, protože ty se také liší v závislosti na tom, do jaké sociální skupiny člověk patří. Ty totiž determinují běžné znalosti a interpretační rámce, jimiž jedinci z dané skupiny disponují a jsou pro ni specifické. I v této oblasti jsme potom svědky diferenciací na vyšší a nižší status a to v závislosti na třídě, etnicitě, vzdělání ale také genderu daných jedinců (Gledhill 1997: 375). A právě toto dělení děl populární kultury podle osy genderu je vystaveno velké kritice ze strany feminismu, jejíž jednoznačnost částečně kritizuje Len Ang. Všechny její analýzy této oblasti se totiž až příliš orientují na problém paternalismu masové kultury a přinášejí závěry o pouhém reprodukování tradičních genderových a sexistických hodnot, což logicky ústí v naprosté odmítání soap oper jakožto reprodukcí genderové stereotypy a s nimi spojené

druhořadé postavení žen ve společnosti. Zde opět rezonuje představa žen jako pasivních příjemkyň textu nabízeného těmito narativními žánry bez vlastní invence. Dle Ang tkví nedostatek většiny feministických přístupů k soap operám právě v přehlížení specifických významů, jež ženy narativům připisují v návaznosti na jejich fiktivní charakter, a také opomenutí potěšení ze sledování těchto pořadů, jež si ženy užívají, a jeho příčin (Ang 1996: 118-119). Právě na toto ženami již pocíťované užívání si pořadů populární kultury by se feministické přístupy měly zaměřit namísto vytváření jeho nové feministické formy ve spojení s feministickou estetikou stojící v opozici proti jejímu maskulinnímu protějšku (Moldeski 2008: 96).

Ačkoliv tedy soap opery patří mezi tzv. femininní žánry masové kultury, Cristine Gledhill upozorňuje na poněkud nejasnou viditelnost genderování kultury, protože zatímco existuje explicitní označení např. časopisů, filmů či právě seriálů pro ženy, s podobným jasným pojmenováním se na druhé straně genderovou linií rozdělených kulturních produktů nesečkáme. To jen poukazuje na spojování kulturních norem s maskulinitou, do nichž femininními charakteristikami zatížené kulturní statky nezapadají (Gledhill 1997: 345). Již samotné základní rozdělení kultury na vysokou a nízkou má silnou genderovou dimenzi. Když se zastavíme nad jejich jednotlivými charakteristikami, kdy s nízkou se pojí například „populární žánrové konvence, emoce, mluvení o pocitech“ či „soukromá sféra“, zatímco vysoká kultura je spjata s „realismem, vážností, rozhodností“ nebo „veřejnou sférou“, vlastně lze říci, že se tyto dvě osy rozdělující kulturu do značné míry překrývají, nejsou-li dokonce totožné. Ovšem genderování žánrů nelze považovat v žádném případě za fixní charakteristiku. V kontextu populárních fikcí můžeme totiž sledovat proměny v definování femininního a maskulinního, jež jejich jednotlivé žánry způsobují. Příkladem byl posun soap oper do hlavního vysílacího času s příchodem *Dallasu* za současného začlenění určitých prvků, jako je například ranč, charakteristických spíše pro televizní formáty určené pro mužské publikum. Konvence, jež odlišují jednotlivé kulturní žánry od

sebe, se totiž nejvýznamněji projevují ve vztahu k sobě navzájem. Charakteristicky maskulinní prvek typický pro westerny se nyní, jakožto součást (i když primetimové) soap opery, stává konstitutivním prvkem tohoto nízkostatusového žánru (Gledhill 1997: 349-358).

2.4.1 Reprodukce genderových stereotypů či emancipace?

Deborah D. Rogers, představitelka feministické kritiky soap oper, argumentuje, že právě jejich narativní forma slouží k potvrzování uspořádání genderových vztahů a rolí v rámci dominantního společenského uspořádání, protože i přes existenci možností alternativního čtení, jsou dominantními interpretacemi jejich textu právě ty, jež potvrzují patriarchální status quo. Tuto tezi Rogers dokládá na příkladech situací, jež jsou v soap operách často prezentovány, a jejich řešení, které je zde prezentováno, kdy například i přes orientaci hrdinek na svou kariéru dávají tyto ženy před prací vždy přednost své rodině a soukromí, v opačném případě jsou za své upřednostňování veřejné sféry nějakým způsobem postiženy. Zároveň je pracovní prostředí, místem, jež postavám slouží z velké části jako prostor střetávání osobních vztahů a klábosení o nich, kopírující tradiční představy o genderových rolích v rámci struktury pracovních pozic a rozložení jejich obsazení z hlediska genderu. Hlavního cíle a naplnění života ženy, jež je prezentován v daném žánru, je možné dosáhnout naopak ve sféře soukromé prostřednictvím uzavření dobrého manželství a narození dítěte, tedy v roli matky, jež je neustále připravená uspokojovat potřeby své rodiny. Deborah D. Rogers také upozorňuje na analogii s dětmi, kdy hrdinky často, stejně jako děti, například propadají záchvatům pláče, a jako s nimiž je, s ženskými postavami v seriálech zacházeno ze strany jejich mužských protějšků, což představu submisivního postavení žen jen podporuje, ale zároveň pozornosti běžného diváka často uniká. Posledním důležitým prvkem, jenž přispívá k reprodukci patriarchálního uspořádání společnosti soap operami je romantické čtení násilí ze strany mužů, které je v textu daného žánru prezentováno, jako projevů lásky.

Tyto formy interpretací totiž převažují nad alternativními čteními obsahu oblíbené televizní fikce, jež by měly naopak nějaký emancipační ráz (Rogers 1995).

Ačkoliv lze v soap operách identifikovat přítomnost patriarchálního diskurzu, může u divaček skrze sledování tohoto typu pořadu dojít i k posílení jejich postavení, upozorňuje naopak Mary Ellen Brown. Ačkoliv je sledování televize individuální záležitostí, součástí náležitosti k fanklubu soap oper je totiž i sdílení své divácké zkušenosti mezi lidmi, jež právě oblíbenost daného seriálu spojuje. Sledování určité soap opery se potom může stát například tématem neformálních konverzí na pracovišti (Brown 1987: 7). O *gossiping*, neboli klábosení, drbání či pomlouvání, v rámci soap oper a hlavně potom také mezi jednotlivými jejich divačkami hovoří také John Fiske. Tvrdí, že právě toto mluvení, jež „je spojováno s trivialitou a femininitou a stavěno do opozice k seriózní mužské diskuzi“, je naopak jakýmsi aktivním přístupem, pomocí něhož se ženy nějakým způsobem vztahují k problémům prezentovaných v seriálu a osmyslňují je ve vztahu k jejich osobní zkušenosti (Fiske 1987: 77). Výše popsané mluvení či, lze říci, pomlouvání, jež může být chápáno jako součást ženské orální kultury, čelí útokům a negativnímu hodnocení ze strany mužů. Tento fakt Fiske vysvětluje ve spojení s vědomím potenciální možnosti nějaké rezistence v tomto mluvení obsažené díky jeho vymanění se z dosahu mužské kontroly. Zároveň se zde vytváří prostor pro diverzitu, protože ačkoliv je mluvení či pomlouvání spojené s určitými pravidly, tyto konvence se vždy vážou pouze na určitou skupinu či konkrétní situaci a napříč nimi tedy různě varíjí (Fiske 1987: 78). Právě tato radost získávaná v rámci komunity příznivkyň (příznivců) určitého seriálu je formou rezistence vůči tradičním schématům, jež soap opery nabízejí. Protože způsob čtení toho, co je v soap operách obsaženo a vytváření vlastního diskursu divaček (případně diváků) daného žánru je na nich samotných (Brown 1987: 10).

O podobné volbě způsobu, jímž bude samotný obsah čten a jenž je zcela v kompetenci diváctva, hovoří i Tania Moldeski v souvislosti

s ideálem matky, který je divačkám seriálem nabízen. Při své analýze soap oper zároveň také vyzdvihuje jejich emancipační potenciál. Soap opery činí své publikum do značné míry bezmocné, protože mu nedovoluje permanentní identifikaci s jednou postavou. Naopak bývá běžné, že diváctvo přechází mezi jednotlivými postavami, s nimiž sympatizuje. Autorka v tomto smyslu aplikuje metaforu divaček či diváků a ideální matky, jež je ohleduplná a vstřícní vůči všem, často protichůdným, tužbám jednotlivých členů své rodiny, často na úkor svých vlastních (Moldeski 2008: 83-84). Lze tedy říci, že jakožto publikum soap opery sympatizujeme alespoň někdy s každou postavou. Výjimku ale tvoří záporná postava, která ani v tomto žánru nechybí, člověk snažící se dosáhnout svých cílů prostřednictvím manipulování ostatními. A právě v této postavě spatřuje Moldeski jeden z potencionálních emancipačních prvků soap oper, když tato postava transformuje své femininní slabosti ve výhody, jež ji umožňují právě tuto manipulaci. Tyto záporné hrdinky potom například prostřednictvím svého ať narozeného či ještě nenarozeného dítěte modifikuje kroky jeho otce dle svých představ⁴. Dochází zde tedy k určitému převrácení mužské a ženské role, kdy se hrdinka vyvazuje z role pasivní ženy v domácnosti podřizující svůj život blahu členů rodiny a muž naopak může například trpět strachem ze ztráty kontaktu se svým dítětem, typičtějším spíše pro ženy (Moldeski 2008: 87-88).

Jednou z motivací ke každodennímu vracení se k oblíbenému seriálu může být právě tato možnost sledování transformace obvyklých ženských slabostí v nástroj dosažení určité moci. Snahy manipulujících postav bývají ale obvykle nějakým způsobem zmařeny a ty jsou potom vystaveny negativním sankcím. Důležité ale podotknout že ne méně či více než postavy jiné. V tomto ohledu se mimo jiné také soap opera liší od melodramatu, který vždy ústí v potrestání padouchů za současného ukončení trápení kladných hrdinů (Moldeski 2008: 89-90). Janice Radway,

⁴ Takováto hrdinka je přítomná i v seriálu *Ulice*. Jedná se o postavu učitelky angličtiny Pavly Rambouskové, která, přesně jak popisuje Moldeski, manipulovala svým milencem na základě svého předstíraného těhotenství.

jež provedla etnografický výzkum se skupinou žen, příznivkyň romantických románů, dalšího z nízkostatusových žánrů orientovaných na ženy, poukazuje na určitou ambivalentnost vztahu žen k této literatuře. Na jednu stranu jsou romány samotnými totiž posilovány patriarchální stereotypy, na druhou stranu jsou ale zároveň pro ženy zdrojem aktivity, jež ze své povahy ten tradiční řád narušuje (Radway 1991).

Daným žánrem se v českém kontextu zabývá Iva Baslarová, která zkoumá původní českou soap operu *Ordinace v růžové zahradě 1* jako prostor reprodukce určitých vzorů femininity a maskulinity. Mezi její hlavní závěry ale patří zjištění, že tradičnímu označení femininního žánru zkoumaná soap opera z hlediska genderového složení jejího diváctva tak úplně neodpovídá. K tomuto faktu přispívá především odraz současné sociální reality v seriálem prezentovaných příbězích. Zároveň je mezi divačkami identifikován určitý emancipační charakter, kterého je dosaženo díky proměně postav a charakteru zkoumaného seriálu vzhledem k jeho předchůdcům (Baslarová 2008: 85). Otevírá se tedy otázka, zda v českém prostředí opravdu nedochází k posunu druhořadého labelu femininního žánru tradičně připsovaného soap operám do jiné roviny. Anebo stále platí teze Ang (1996) o tom, že vzhledem k dominanci konceptu masové či populární kultury se divačky zkoumaného žánru nedokážou dívat na své fanouškovství, aniž by se nějakým způsobem nevztáhly k této ideologii, a protože nemají k dispozici žádnou alternativní perspektivu, díky níž by mohly zaujmout určitou pozici, jsou nuceny vytvářet různé obranné strategie, jimiž svou náležitost k divačkám nízkostatusového žánru nějakým způsobem obhajují?

2.5 Kritika a fanyanky soap oper

Soap opera je jako žánr určený primárně ženskému publiku a současně zástupce formátů populární kultury vystavena hojné kritice. Samotného názvu této televizní fikce se dokonce často užívá jako ironického přirovnání k situacím, jež chceme degradovat. V rámci feministické reflexe soap oper existuje poměrně široké spektrum přístupů

k tomuto žánru, kdy se objevují názory jak kritizující reprodukci genderových stereotypů, tak zároveň i vyzdvihování této televizní fikce právě pro její ryze femininní charakter a pozici v čele populárních televizních žánrů (Rogers 1995).

Deborah D. Rogers identifikuje hlavní námitky vůči soap operám z řad jejich kritiků, mezi něž patří například ztotožňování jejich divaček či diváků s lidmi, jež příliš nerozlišují mezi světem fikce a realitou. Další častou výtkou bývá potom upozorňování na nepravděpodobnost jejich obsahu či nepodobnost představě reality, jíž disponují tito kritizující (Rogers 1995: 182). Louise Spence problematizuje uvažování o realitě a fikci jako dvou oddělených opozicích. Upozorňuje totiž na fakt, že ženy, divačky soap oper, s nimiž vedla rozhovory, nejsou pasivními příjemkyněmi textu soap oper bez jakékoliv reflexe. Naopak je podrobují srovnání se svou verzí reality a zkoumají jeho důvěryhodnost. V tomto procesu se potom i ony samy podílejí na produkci textu soap oper, protože tímto svým přístupem vytvářejí vlastní interpretaci toho, co je jim televizní produkcí předkládáno (Spence 1998: 183). Na aktivní přístup při čtení obsahů populární kultury upozorňuje již Janice Radway, když poukazuje na to, že ženy v procesu čtení románů nejsou jen pasivními příjemkyněmi, ale sami jsou aktérkami, které textu připisují určité významy (Radway 1991).

Postavy soap oper lze charakterizovat jako reálné lidi, v tom smyslu, že svému diváctvu přijdou jako povědomí lidé z jejich vlastního života. Zároveň se pohybují v jim důvěrně známém prostředí, což realističnost děje může jen podporovat. Dalším významným znakem soap oper, který jejich divačky kladně hodnotí, je jejich odpovídání reálnému času, tedy tomu, v němž se nacházejí ony samy. Osudy jejich protagonistů se tedy odehrávají ve stejné roční době, v jaké jsou vysílány, jsou zde slaveny svátky ve stejné dny jako v reálném čase⁵. Zároveň zde bývají také často zobrazovány různé sociální problémy jako například

⁵ Nejinak je tomu i ve zkoumané české soap opeře.

AIDS⁶ (Spence 1998: 183-186). Soap opery jsou dokonce jedním z žánrů, v nichž jsou nejčastěji různé oblasti sociálních problémů zachycovány. Na jejich zobrazení zde však kritici útočí poukazem na nedostatek sociálního realismu (Moldeski 2008: 78). Ale právě toto referování ke skutečnému času a k němu vázaným událostem dává vzniknout pochybnostem o pevnosti a jasnosti hranice realita fikce. Svou roli v tomto procesu přitom hraje i značná publicita soap oper, kdy se v médiích dozvídáme informace o soukromí herců a hereček a často také „historky ze zákulisí“ a informace o okolnostech produkce. Vztah mezi realitou a fikcí by tedy měl, dle Louise Spence, být chápán jako dialektický, protože i naše fantazie jsou určitým specifickým druhem a tedy i součástí naší reality. Jsou nějakou reprezentací světa, v němž žijeme, a zároveň mohou určitým způsobem modifikovat uvažování o něm v nás jako jejich diváctvu (Spence 1998: 184-187).

Takže spíše než k neschopnosti diváctva soap oper rozlišit mezi fikcí a realitou dochází ke skutečnému rozmazávání hranice, jež je odděluje, protože ani realitu ani fikci nelze brát jako jasně a pevně danou. Naše interpretace textu soap oper a vůbec celkové vztahování se k nim jsou výsledkem poměrně komplexního procesu, kdy roli hrají jak naše sny, vztahování k nám známým lidem a skutečností ze života, tak kritika předkládaného. Spence zpochybňuje představy o silném ztotožňování se či poutání se k postavám soap oper jejich publikem. Uvažování o tom, že si jedinci nahrazují své interakce s lidmi v běžném životě v jednotlivých postavách, totiž vypouští právě kritickou dimenzi vztahování se k televiznímu programu jeho diváctvem (Spence 1998: 188-190). A jak ukazuje například výzkum Ivy Baslarové, diváctvo, především potom divačky, skutečně k postavám nepřistupují pasivně a nepřebírají v souladu s jejich genderem jim nabízené čtení obsahu soap opery. Naopak kriticky přistupují k jednotlivým postavám a neztotožňují se s nimi slepě, jak si představuje mnoho kritiků (Baslarová 2011).

⁶ Konkrétně problém HIV pozitivita je v *Ulici* zastoupen prostřednictvím postavy *Zuzany*, dříve drogově závislé matky třináctiletého syna.

Louise Spence se také vztahuje k procesu proniknutí mezi diváky. Na počátku, když například usedneme ke sledování nějaké soap opery poprvé, se nám totiž může zdát její děj plný různých výstřelků, jež v nás mohou vzbuzovat nedůvěry v její obsah. Když se ale staneme jejími pravidelnými diváky či divačkami, původně přehnané scény začneme číst jako dobře známé a nikoliv výstřední. Denní seriály jsou totiž utvářené v tom duchu, který navozuje v jejich publiku pocit dobré obeznámenosti s prostředím i postavami, jež nám často připomínají lidi z běžného života. Spíše než na to, co se změní, čekáme na poznání způsobu, jak se očekávaný zvrát stane. A potěšení ze sledování těchto pořadí je potom v diváctvu vzbuzováno právě z prožívání různých cest vedoucích k dobře známému a proto předem očekávanému řešení určité zápletky (Spence 1998: 193).

Tania Moldeski skrze apel na zkoumání femininního charakteru soap oper poukazuje na jejich výsostné postavení mezi ostatními druhy „populárního narativního umění“, protože svým divačkám poskytují velmi specifické „potěšení z vyprávění“. Jedním z argumentačních rámců kritiků soap oper je zdůrazňování nezbytnosti konce pro jakýkoliv příběh. Nutně se tedy z tohoto pohledu jeví soap opery jako podružné narativum vzhledem ke své absenci jakéhokoli konečného rozuzlení. Jenže právě tuto výjimečnost denních seriálů jejich fanynky velmi oceňují, protože nesledují soap opery denně s očekáváním nějakého velkého závěru celého příběhu, ale jejich potěšení ze sledování těchto televizních pořadů plyne právě ze zobrazené každodennosti, kdy stejně jako ve všedním životě ani nelze očekávat nějaký trvalý stav konečné rovnováhy věcí (Moldeski 2008: 79-80).

Feministická kritika soap oper se potom vztahuje k potlačování možnosti žen rozeznat své druhořadé postavení ve společnosti spojené s uzavřeností ve světě domácí sféry bez možnosti nějakého většího rozvíjení své osobnosti podle vlastních představ, kdy ženy v soap operami prezentovaných rodinách spatřují kopii své vlastní. Tania Moldeski ale upozorňuje, že divačky rozhodně nehledají v soap operách identický

obraz své rodiny, ale jakousi rodinu rozšířenou, která s jejich vlastní nemusí mít žádné podobné vlastnosti. Autorka dokonce argumentuje, že soap opery nejsou tak docela v rozporu s rozvíjející se feministickou estetikou. Mimo jiné také proto, že mají velkou výpovědní hodnotu, co se týče představ a fantazií žen, které rozhodně nejsou spojené s hledáním nějaké samoty a uzavřenosti (Moldeski 98-101).

3 METODOLOGIE

Tato práce vychází z kvalitativního výzkumu, tedy přístupu, jež nám umožňuje do hloubky a zároveň detailně poznat případy, které zkoumáme, a zároveň je mezi sebou komparovat a sledovat jejich vývoj v čase za současného zohledňování kontextu, v němž jsou zasazené (Hendl 2005). Na základě tohoto přístupu k výzkumu tedy můžeme do hloubky poznat a především potom porozumět výpovědím konkrétních jedinců, což je i za cenu problematické zobecnitelnosti na celou populaci vhodný přístup ke zkoumání daného fenoménu. Jak totiž upozorňuje K. B. Jensen, konzumaci médií jakožto integrální součást každodennosti jedinců je vhodné zkoumat právě kvalitativními přístupy, protože právě ony poskytují výzkumníkovi možnost kontextuálního porozumění zkoumanému fenoménu za současného zohlednění jeho různých aspektů (Jensen 1995: 151-156).

Konkrétně jsem se zabývala divačkami české denní soap opery *Ulice*, jakožto v tomto formátu ojedinělého televizního projektu u nás. Zároveň byly jako další zdroj dat využity internetové stránky *Česko-Slovenské filmové databáze*⁷, velmi navštěvovaného serveru věnovaného filmové a televizní produkci a především potom jejich konzumentům, kteří se zde k těmto dílům hojně vyjadřují coby hodnotitelé. Obě tyto perspektivy, strana příznivkyň a protipól kritizující zkoumaný seriál, mohou dohromady poskytnout celkový obraz percepce českých soap oper, lépe řečeno jedné z nejpůvodnějších z nich.

3.1 Cíl výzkumu a výzkumné otázky

Hlavním cílem práce bylo zjistit, jak se divačky zkoumané soap opery vztahují k pozici jimi sledovaného seriálu, kdy je mu připisován status nízké či populární kultury stavěné do opozice vůči kultuře vysoké, a zároveň, jaké jsou strategie negativního vymezování se vůči seriálu *Ulice*

⁷ www.csfd.cz

a co nám tyto postoje vůči soap opeře mohou říci o vztahu mezi sociální pozicí jedince a jeho kulturními preferencemi a jejich legitimizaci.

V rámci svého výzkumu jsem si potom stanovila tyto výzkumné otázky:

1. Jakým způsobem a za jakým účelem jsou konzumovány české soap opery jejich divačkami různých věkových kategorií a životních fází?

2. Jaký vztah zaujmají ženy k nízkostatusovému postavení jejich oblíbeného seriálu jakožto produktu populární televizní fikce určené primárně ženskému publiku, pokud jsou si jej vůbec vědomy?

3. Jaké legitimizační strategie volí jedinci při argumentaci své kritiky zkoumané soap opery a jak se tyto jejich postoje vztahují k jejich sociálnímu statusu?

3.2 Výzkumný vzorek

Jak již bylo podrobně rozebráno v teoretické části práce, jedním z nejvýraznějších rysů diváctva soap oper je jeho genderové složení, přinejmenším co se představ jejich tvůrců týče. Tato charakteristika byla výrazně determinující i pro složení výzkumného vzorku. Prováděla jsem totiž rozhovory výhradně s divačkami českého denního seriálu *Ulice*, konkrétně s třinácti ženami ve věku od 23 do 69 let. Celkem jsem provedla 2 focus group a 5 individuálních rozhovorů.

Tyto ženy lze rozdělit do tří rovnoměrně zastoupených skupin, které jsou charakteristické jednak věkem žen a zároveň také životní fází, v níž se zrovna nacházejí, a kterou zde charakterizuje především jejich role matky či babičky. Kritérium věku, respektive odlišné pozice v rámci životního cyklu, bylo zvoleno vzhledem k předpokladu, že konzumace a vztah k mediálními produktům se může lišit s ohledem na pozici v rámci individuální biografie. Mým cílem bylo přitom rovněž sledovat i tuto heterogenitu významů, které ženy sledování seriálu připisují s ohledem na

jejich odlišné životní zkušenosti. První skupinou participantek, jež byly zároveň nejmladšími ženami z výzkumného vzorku, jsou ženy ve věku od 23 do 29 let. Dvě z nich jsou bezdětné svobodné studentky VŠ, přičemž jedna již při studiu pracuje na plný úvazek. Další dvě jsou matky dětí ve věku dva a čtyři roky – jedna na rodičovské dovolené, druhá čerstvě po jejím ukončení již zpět v pracovním procesu. Prostřední skupinu, s níž byly prováděny rozhovory individuální (se dvěma z nich rozhovor probíhal současně, tedy ve dvojici), tvoří ženy ve věku od 43 do 53 let. Všechny již mají dospělé nebo téměř dospělé děti a nacházejí se tedy ve fázi života, kdy mají více času sami pro sebe vzhledem k tomu, že již nejsou v roli primárních pečovatelek o děti, a zároveň mají díky této situaci volnější ruku v organizaci svého volného času. Poslední skupina divaček *Ulice*, s níž byla provedena druhá focus group, byla tvořena seniorkami ve věkovém rozmezí mezi 58 a 69 lety. Všechny tyto ženy jsou již v důchodu. Dvě z nich jsou vdovami a druhé dvě žijí s manželem. Všechny vyjma jedné jsou matkami i babičkami.

Část participantek byla pro výzkum získána na základě mých sociálních sítí. Zbytek byl osloven prostřednictvím metody sněhové koule. Především pro skupinové rozhovory shledávám fakt, že se většina zúčastněných v rámci jedné skupiny mezi sebou znala, velmi příznivým. Ve skupině seniorek se mezi sebou znaly všechny ženy. V rámci focus group prováděné s nejmladší skupinou se sice neznaly úplně všechny participantky, spojovacím článkem ale byla alespoň moje osoba a zároveň vzhledem k věku a faktu, že si tyto ženy při vzájemném představení začaly spontánně tykat, nebyla vzájemná nervozita z projevu před cizími lidmi příliš velká a mohla tak být uskutečněna žádoucí řízená diskuse mezi jednotlivými členkami skupiny.

Základním kritériem pro výběr žen do výzkumného vzorku bylo potom, kromě výše popsaných vlastností žen z jednotlivých skupin, vlastní charakterizování se jako pravidelné divačky českého denního seriálu *Ulice*.

Analýza výpovědí lidí, jež daný seriál kritizují, byla provedena na základě příspěvků uživatelů serveru *Československé filmové databáze* z období přibližně dvou posledních let. Tuto výzkumnou strategii jsem zvolila, protože zkoumaný internetový server poskytuje v tomto směru velmi bohatá data, která by se jen obtížně získávala jinou metodou. Kontaktovat potenciální participující k rozhovorům na základě jejich identifikace jako kritiků/kritiček seriálu *Ulice* je v praxi velice obtížné. Internetové diskuze na druhou stranu již ze své podstaty otevírají prostor pro velmi kritické vyjadřování a mohou tak představovat unikátní prostor pro analýzu způsobů, které jednotlivci používají při negativním vymezování se vůči jednotlivým produktům populární kultury. Celkem jsem analyzovala 325 příspěvků uživatelů/lek, kteří se nějakým negativním způsobem vymezovali vůči zkoumanému seriálu. Mým cílem v této části analýzy bylo zjistit, jaké legitimizační strategie negativního vymezování se vůči zkoumané české soap opeře její kritici/čky volí a zda v jejich výpovědích rezonují některé z charakteristik daného žánru, jako například jeho genderovanost či označení za produkt populární kultury. Zároveň byly výsledky analýzy výroků kritizujících daný seriál komparovány s reflexí postojů jedinců kritizujících *Ulici* jejími divačkami. Konkrétními výzkumnými otázkami této části analýzy tedy byly: Jaké argumenty kritizující *Ulice* volí při obhajování svého negativního vymezování se vůči danému seriálu? Jaký vztah mají tyto legitimizační strategie ke statusu populárního umění určeného primárně pro ženské publikum, který daná soap opera má? Rezonují tyto argumenty i v reflexích kritiků/ček ze strany divaček *Ulice*? Výpovědi kritizujících datované do období od ledna 2011 do března 2013, tedy ty nejaktuálnější, jsem volila vzhledem k tomu, že zkoumaná soap opera, jež se vysílá již osmým rokem a byla zároveň prvním projektem svého druhu u nás, má již dnes jak v povědomí svých příznivců, tak odpůrců určité za tu dobu již ustavené postavení, označení či konotace, jež k ní tito lidé vážou.

3.3 Sběr a analýza dat

Vzhledem k tomu, že jsem se ve svém výzkumu zabývala otázkou konzumace produktů populární televizní fikce, jednou z nejvhodnějších metod sběru dat, kterou jsem pro prozkoumání daného problému mohla zvolit, byly skupinové rozhovory, tzv. focus groups. Specifičnost a výhoda tohoto typu rozhovoru totiž tkví v tom, že participující během odpovídání na otázku výzkumníka slyší odpovědi ostatních a reagují na ně. Velkým přínosem této metody sběru dat je také možnost získání informací od velkého počtu lidí v krátkém čase, na druhou stranu je ale tento proces náročnější pro výzkumníka, který diskusi řídí. Ve srovnání s individuálními hloubkovými polostrukturovanými rozhovory, jež tvořily další ze strategií získávání dat, je focus group výjimečná skupinovou dynamikou, kdy jednotliví participující ovlivňují a kontrolují odpovědi ostatních, což je prospěšné pro soustředění se na důležitá témata výzkumu. Během těchto dvou strategií tak získáváme poněkud odlišný typ dat (Hendl 2005 183-184). Skupinový rozhovor je pro zkoumání daného tématu velmi vhodnou strategií také vzhledem k tomu, že jedním z důležitých rysů sledování soap oper je sdílení zážitků ze sledování, tzv. gossiping, o němž hovoří například Mary Ellen Brown (1987) či John Fiske (1987). Situace, kdy ženy mohou diskutovat o svém oblíbeném seriálu s ostatními divačkami v rámci skupinového rozhovoru, potom do značné míry simuluje právě jimi oblíbené mluvení o ději soap opery či problémech zde prezentovaných, i když se samozřejmě jedná o diskusi řízenou. Jsou zde totiž následovány podobné vzorce, které jsou pro divačky právě těchto kulturních produktů typické.

Sběr dat byl tedy v rámci výzkumu proveden pomocí metody skupinových rozhovorů, focus groups, a s částí participantek byly vedeny hloubkové polostrukturované rozhovory. Celkem jsem provedla dvě focus groups, každou se čtyřmi ženami, a to s nejmladší a nejstarší skupinou divaček *Ulice*, jež se na výzkumu podílely. Prostřední skupina fanynek *Ulice*, ženy ve věku od 43 do 53 let, se z nejrůznějších důvodů buď nemohly, nebo nechtěly, skupinových rozhovorů zúčastnit (svou roli zde

mohl hrát i fakt, že se mi nepodařilo najít skupinu žen, divaček zkoumaného seriálu, které by se mezi sebou znaly a nedělalo by jim tak vzájemné diskutování mezi sebou takový problém), přistoupila jsem tedy k alternativnímu způsobu sběru dat v rámci kvalitativního výzkumného přístupu a to k hloubkovým polostrukturovaným rozhovorům. Nakonec byly tedy provedeny celkem čtyři rozhovory s pěti participantkami – dvě z nich, kamarádky z práce, se zúčastnily společného rozhovoru, kdy byla alespoň částečně zachovaná žádoucí dynamika rozhovoru, které lze dosáhnout jen prostřednictvím rozhovorů skupinových, kdy mají jednotliví účastníci možnost vzájemné diskuse a konfrontace svých postojů s ostatními členy dané skupiny.

Sběr dat probíhal od října 2012 do ledna 2013. Během prvních dvou měsíců byly vedeny skupinové rozhovory, následně jsem prováděla rozhovory individuální. První focus group, jež se zúčastnily mé vrstevnice, tvořily ženy z okruhu mým známých, což mi velmi pomohlo vzhledem k tomu, že jsem aplikovala pro mě novou metodu sběru dat. Druhá focus group, diskuse se seniorkami, byla tvořena ženami, jež byly pro výzkum získané prostřednictvím mých sociálních sítí. Individuálních hloubkových polostrukturovaných rozhovorů se potom zúčastnily jak participantky z okruhu mých známých, tak ženy získané pomocí mých kontaktů a následného nabalování.

Mou pozici výzkumnice lze bezpochyby charakterizovat jako pozici „člověka zevnitř“. Situace, kdy jsem se stala také pravidelnou divačkou zkoumané soap opery, byla pro daný typ výzkumné strategie nezbytná. Umožnila mi totiž získat důvěru a otevřenost participantek při prováděných rozhovorech a navodit uvolněnou atmosféru hovoru s „jednou z nich“. Tato má pozice byla respondentkami během jednotlivých rozhovorů vždy ověřována prostřednictvím odkazů k nejrůznějším zápletkám a testování mé znalosti postav a jejich vzájemných vztahů v daném seriálu. Zároveň mě ale situace, kdy jsem se opět (po několikaleté pauze) stala pravidelnou divačkou české soap opery *Ulice*, jednoho z produktů populární televizní fikce se seriálovou formou,

mezi jejichž příznivce se řadím, vedla k nezbytné sebereflexi ve snaze zabránit tomu, aby se má analýza nestala pouhou obhajobou populární kultury s absencí kritického přístupu za současného opovrhování díly vysokého umění jakožto sociálními konstrukty, před níž varuje například Miroslav Paulíček (2012). Má znalost zkoumané soap opery, jež byla bezpochyby nezbytná k provádění daného výzkumu, mi umožnila získat určitou důvěru a otevřenost participantek v rámci vztahování se k tomuto produktu masové populární fikce, jehož specifického postavení a hojně kritické reflexe v naší společnosti si byly všechny ženy v různé míře vědomy.

Prováděné focus groups byly zaznamenávány na kameru, hloubkové polostrukturované rozhovory na diktafon. Získaná data byla doslovně přepsána do elektronické podoby. V prepisech obou druhů rozhovorů byly zároveň zaznamenány poznámky o nonverbální komunikaci jednotlivých participantek, jež jsem shledávala podstatnými pro následnou interpretaci dat během provádění analýzy.

Následně byly všechny přepsané rozhovory okódované na základě jednotlivých kategorií, jež jsem ve výpovědích respondentek identifikovala. Takto kategorizovaná data mi potom umožnila rozdělení všech výpovědí participantek do jednotlivých oblastí, s nimiž je pracováno v analytické části práce. Při analýze byly autorky jednotlivých výpovědí uváděny pod pseudonymy za účelem zajištění jejich anonymity. Podobným způsobem jsem pracovala i se souborem dat tvořeným výpověďmi kritiků *Ulice* prezentovanými na internetu.

3.4 Etická stránka výzkumu

Všechny participantky, s nimiž byly provedeny ať už skupinové či individuální rozhovory, byly seznámeny s účelem provedeného výzkumu a byla jim nabídnuta možnost seznámení s jeho výsledky. Zároveň byl získán jejich ústní informovaný souhlas s nahráváním rozhovorů, jejich doslovnou transkripcí a následnou analýzou jejich výpovědí v mé

diplomové práci. Všem ženám, jež se výzkumu zúčastnily, byla zároveň zajištěna naprostá anonymita jejich osob v mé diplomové práci.

Z hlediska etiky a možné újmy na straně respondentek shledávám provedený výzkum vzhledem k jeho tématice a zajištění anonymity neproblematickým. Díky možnosti vyjádřit a obhájit svůj názor na dané téma mohlo být pro některé zúčastněné získání prostoru pro diskusi o svém oblíbeném díle populární televizní fikce zároveň i přínosné.

4 ANALÝZA

4.1 Divačky seriálu *Ulice*

Příznivkyně seriálu *Ulice* rozhodně nejsou fanynkami, o nichž hovoří například Henry Jenkins, které by spěchaly domů, aby stihly shlédnout svůj oblíbený pořad, či si nahrávaly jednotlivé jeho epizody pro získání možnosti jejich opakovaného shlédnutí (Jenkins 1992). Zároveň ale platí, že jakmile se jednou ženy stanou divačkami dané soap opery, od jejího průběžného sledování následně neupouští, což je pro soap opery typické, jak upozorňuje například Robert C. Allen (1985) při vztahování se k soap operám jakožto k produktu populární televizní fikce se specifickým výrobním procesem a zároveň postavením mezi ostatními produkty populární kultury. Žádný jiný pořad se seriálovou formou totiž nedisponuje tak loajálním publikem jako právě soap opery.

Divačky *Ulice* berou dívání se na oblíbený seriál spíše jako zpříjemnění dne, jako relaxaci, kterou si užívají, pokud jsou zrovna doma a mají možnost jej shlédnout. Což ale neznamená, že si nejsou schopné na *Ulici* udělat mezi ostatními činnostmi, které doma provozují, čas.

A jak to vypadá, když se koukáte? Díváte se tak, že si vyloženě uděláte na to čas a klid?

„Jo, Jo. Protože já to nevidím zase úplně pravidelně, jak chodím na ty střídavé směny, takže když to konečně vidím jako včera prvně tenhle týden, tak to jo, to chci mít na to klid a čas.“ (Marcela)

Velice častou motivací ke sledování daného seriálu je, dle výpovědí participantek všech věkových skupin, mimo jiné také právě jeho využití jakožto možnosti udělat si čas pro sebe. O podobném přístupu žen ve vztahu ke konzumaci produktů populární kultury hovoří i Janice Radway v souvislosti se čtenářkami romancí. Součástí jejich užívání si času stráveného s oblíbenou knihou je totiž také vytvoření si prostoru jen pro sebe, kdy jsou tyto ženy alespoň na chvíli vytrženy z kontextu neustálé

potřeby vyhovovat nejrůznějším požadavkům jednotlivých členů své rodiny (Radway 1991). O podobném stavu často mluvily i divačky *Ulice*, ale na rozdíl od čtenářek knih, které se mohou své oblíbené aktivitě věnovat v závislosti na tom, kdy jim okolnosti dovolí, sledování denního seriálu značně více strukturuje čas jeho příznivkyň, protože jeho vysílací hodina je jasně daná a divačka si buď na jeho sledování čas udělá, nebo ne. Divačky seriálu *Ulice* se velice často vztahovaly k tomu, že využívají sledování své oblíbené soap opery jakožto možnosti vyčlenit si právě výše zmiňovaný čas pro sebe mezi ostatními činnostmi a hlavně povinnostmi, jež je doma čekají. A ani jasně vymezená vysílací hodina není překážkou v jejich oblíbené činnosti, protože jsou většinou schopné zorganizovat si své povinnosti takovým způsobem, aby si tento čas pro sebe, strávený při sledování oblíbeného seriálu, nemusely odpírat.

„No, protože já s tím otravuju. Protože jakmile jako nastane určitý okamžik O, tak já zavelím, že nic nedělám, nevařím, neuklízím a jdu se dívat. Jak říkám, to je světlý okamžik mého dne, že si sednu, hodím si nohy do výšky, říkám, eventuelně si k tomu uvaříme kafe a opravdu tu hodinu tam strávím, že relaxuju.“ (Dáša)

Míra vyčlenění si prostoru pro sebe, kdy se ženy věnují jen oblíbenému seriálu, se však liší na základě charakteru požadavků ostatních členů rodiny, kdy Jana, žena na rodičovské dovolené s dvouletou dcerou, je jednoznačně v jiné situaci než Dáša, která má už téměř dospělé děti.

Ještě se, když jsme u toho, zeptám, jak se díváte. Jestli třeba u toho vaříte nebo krmíte ty děti.

*„No, tak malá je krmená u toho, koupaná u toho, sedí u toho na nočníku a jinak jako ve své podstatě i já jako osobně u toho už jako nic moc jiného nedělám. Že si právě **na chvíli sednu**, když můžu, když si hraje a je v klidu, a prostě si sednu a koukám.“ (Jana)*

Přeci jen se ale v souvislosti se vzorci sledování daného seriálu jednotlivých divaček projevil vliv toho, do jaké mnou stanovené věkové

kategorie patří. Míra intenzity sledování seriálu, co do investovaného času ale i celkového zahrnutí do diváctví, se totiž značně lišila u jednotlivých skupin participantek. Nejmladší skupina se často vztahovala k využívání seriálu jako tzv. kulisy při provádění jiných činností, což se intenzivně projevovalo především u těch žen, které již mají děti a jsou tak ve vztahu k dosud bezdětným vystaveny větším nárokům, co se péče o domácnost a především pak její členy týče. Toto pojmání sledování oblíbeného denního seriálu demonstruje následující výňatek z první provedené focus group. Přitom je důležité podotknout, že k polemizování nad tím, zda seriál hraje v podvečerním čase žen roli spíše jakési kulisy, která zpřijemňuje rutinní činnosti v domácnosti, se participantky dostaly během diskutování nad nastoleným tématem týkajícím se jejich vztahování se k dělení žánrů televizní fikce na mužské a ženské. Existuje tedy určitá internalizovanost a reprodukce představy o žánru soap opery jakožto vhodném zpestření domácích činností, jež často provádějí ženy, které nevyžaduje jejich přílišné soustředění a nemusejí tedy tak svou práci přerušovat.

„Jako to je fakt typická věta z Vratných lahví: „Žehlils někdy?“ že jo? (všichni smích) Ta toho má tak prostě plný zuby, že si pustí i tu největší ptákovinu, co zrovna dávají, a je spokojená prostě. Nic víc nepotřebuje jako a je jí vlastně jakoby jedno, co se tam děje, nebo neděje, protože vlastně u toho dělá to, co potřebuje.“ (Jana)

Takže tu Ulici berete někdy jako vyloženě kulisu?

„Jo, hm.“ (Lucie)

„Hm.“ (Ivana)

„Jo. Když prostě musím něco udělat, tak to udělám, no.“ (Lucie)

Naopak ženy z prostřední věkové kategorie, které všechny mají buď již dospělé, nebo téměř dospělé děti, si užívají nastalou možnost udělat si čas pro sledování oblíbeného seriálu.

A když teda nejste v práci a jste doma, tak si na to uděláte ten čas?

„Udělám. Hm. Snažím se, snažím se si ho udělat, no.“ (Petra)

A jaké jsou třeba důvody, že se nejdete dívat? Když musíte třeba něco dělat doma nebo tak?

„No, tak já vzhledem k tomu, že už jsou děti dospělé, tak ten čas mám. A někdy, když se nedívám, tak to je tím, že... no nevím, že mi někdo zdrží třeba telefonem.“ (Petra)

„Já, když můžu, tak většinou to беру jako relax večerní. Přijdu z práce, že to je, já nevím, tak hodinu, hodinu a půl po tom, co přijdu z práce, takže opravdu si sednu a užívám si to, že relaxuju.“ (Dáša)

A jednoznačně nejsoustředěnějšími divačkami dané soap opery byly potom seniorky, pro něž seriál představuje zpříjemnění podvečera, na které se každý den těší, a jsou ochotné si na něj udělat čas a plně se jeho sledování věnovat, pokud jsou doma.

A zeptám se, když se díváte, jestli třeba u toho děláte i něco jiného, třeba žehlení, nebo...

„Ne, ne, ne. Já jenom koukám.“ (Jaroslava)

„To ne! Já se soustředím!“ (Klára), (všechny se souhlasně zasmály)

„Já si dám jenom pivo, pak si lehnu a koukám.“ (Marie)

„Jo, jo.“ (Klára), (Hana přikyvuje)

Toto soustředěné sledování oblíbené soap opery ale trvá jen do chvíle, než jsou seniorky zapojeny do péče o svá vnoučata, které se samozřejmostí dají před svou oblíbenou volnočasovou aktivitou přednost. Opět je tedy míra jejich zahrnutí do sledování seriálu ovlivněna péčí o děti, respektive o vnoučata.

„No, když byli Jordánovi mladý, no. Já teda se nedívám pravidelně, protože...“ (Jaroslava)

„Já taky ne.“ (Hana)

„...když hlídám, tak nemám čas, abych koukala na televizi, jo. Takže takhle.“ (Jaroslava)

(...)

„No, říkám, já se dívám tak jednou za 14 dní, teda ne za 14 dní, ale když má Jarka (dcera) odpolední, tak hlídám. Ona přijede tak v sedm (Ulice vždy běží přibližně v době od 18:30 do 19:30), takže tolik času na to nemám, no.“ (Jaroslava)

A jinak, když nemusíte hlídat?

„Jo, tak to se dívám, to se dívám, no.“ (Jaroslava)

Takže se rodinný status a hlavně potom věk dětí, případně vnoučat, participantek ukazuje být významným determinanem stylu trávení odpočinkového času, zde konkrétně konzumování populární televizní fikce ženami. Je otázkou, do jaké míry jsou potom tyto faktory determinující ve vztahu k podobným aktivitám provozovaným jejich partnery – tatínky či dědečky. Jednoznačně se ale projevuje stále přítomná „rozptylovací“ funkce soap oper pro ženy, jež jsou v životní fázi manželek a matek na plný úvazek, pro něž tyto denní seriály představují jakési zpříjemnění činností spojených s péčí o domácnost a děti, které během jejich sledování mohou, když je potřeba, provádět, na kterou upozorňuje Tania Moldeski (2008). Autorka v této souvislosti hovoří o roli ženy v domácnosti, která do značné míry spočívá v neustále přerušované práci, přebíhání od jedné činnosti k druhé a schopnosti se tomuto modelu, který je právě denně vysílanými soap operami do určité míry podporován, přizpůsobit. Tento formát, který je typický množstvím zápletek a charakterů, jejichž vývoj je možné postřehnout, i když nevidíme každý díl kompletně, umožňuje svému diváctvu přerušované sledování. A právě tento styl dívání se na oblíbenou soap operu, kdy je sledování prokládáno například péčí o děti, si divačky Ulice v pozici matek malých dětí velmi užívají.

Zároveň je pro divačky daného denního seriálu, podobně jako je tomu u jiných děl tohoto formátu, jak upozorňuje například Louise Spence (1998), typické, že si rády občas přečtou v médiích o zákulisních informacích natáčení oblíbené soap opery nebo informace o představitelích jednotlivých postav v různých sdělovacích prostředcích.

Jestli vás to třeba zajímá, ti herci.

„Jó, to já si přečtu o nich.“ (Jaroslava)

„To já taky si přečtu. To určitě.“ (Klára)

„Hm, hm.“ (Hana)

„Jaký mají třeba život, nebo jaký...takhle“ (Klára)

„Jako soukromí, myslím.“ (Jaroslava)

„No, soukromí.“ (Hana)

*„No, **soukromí**.“ (Klára)*

*„Ne drby, jo, **soukromí**.“ (Jaroslava)*

„Ne jako Niklová (záporná postava seriálu).“ (Klára)

Participantky se také často vztahovaly ještě k jednomu typickému rysu soap oper a to k určité jejich nekomplikovanosti, jež umožňuje do značné míry predikování jejich vývoje, což bývá vděčným terčem kritiky odpůrců tohoto televizního formátu. Částečná předvídatelnost děje oblíbeného seriálu, již ženy zřetelně identifikují, je ale naopak právě součástí užívání si sledování dané soap opery pro příznivkyně *Ulice*. Přesně, jak upozorňuje Louise Spence, není totiž pro divačku daného žánru důležitý samotný cíl, ale především cesta, která vede k jeho dosažení (Spence 1998: 193).

*„Mě třeba i kolikrát jako zajímá, když vím tu situaci, kterou budou řešit, **jak to budou řešit**. Jakoby, jestli třeba by to vyřešili **stejně jako já, nebo jakým stylem třeba to budou řešit**. Tak to je takový, že*

ty si třeba něco můžeš myslet, ale ono to je třeba úplně jinak. Jako třeba ty klíče – věděla jsi třeba, že něco bude, ale nevíš co.“ (Lucie)

*„No, to jako nebylo jasný, co, ale bylo jasný, že něco bude no.“
(Jana)*

Jak poukazuje Cristine Gledhill, soap opery jsou mimo jiné charakteristické určitou fragmentací různých narativ, která obsahují. Tento jejich znak je potom pro divačky velmi výhodný především proto, že jim umožňuje určitou roztržitost při jejich sledování zapříčiněnou nutností věnovat se při dívání se na denní seriál i domácím pracím (Gledhill 1997: 372). Divačky seriálu *Ulice* si velmi užívají tento charakter soap oper, kdy není pro udržení dějové linie ohrožující, když nevidí úplně všechny epizody daného seriálu. Přesto toto přerušované sledování nemusí být již nutně spojeno s péčí o domácnost, i když i ta může být důvodem, ale příčinou této nepravidelnosti ve sledování jsou dnes například pracovní povinnosti.

4.2 Mluvení o seriálu, při seriálu, skrze seriál

Práce většiny autorů zabývajících se soap operami poukazují na významnou roli tzv. drbání nebo klábosení o ději seriálu, jeho postavách, hercích a herečkách či okolnostech produkce pro jeho příznivkyně. V provedeném výzkumu pouze dvě participantky uvedly, že zkoumaný seriál představuje jedno z témat neformální konverzace na pracovišti. Tato absence oblíbeného seriálu jakožto námětu právě neformálních hovorů probíhajících v pracovním prostředí je ale spíše způsobena pestrou škálou produktů televizní populární kultury, kdy se často může stát, že se dvě příznivkyně či příznivci jednoho konkrétního díla prostě pouze nesejdou.

Bavíte se někdy o tom seriálu třeba v práci?

„No, v práci ani moc ne, tam to moc nesledují, tam sledují jiné seriály, takže tam se o tom moc nebavíme. To spíš jenom doma probíráme.“ (Marcela)

A v té práci se třeba bavíte o těch jiných seriálech, co máte společné?

„Já právě nesleduju moc seriály, jiný, ted' zrovna, teda. (...) Takže já se moc o tom nebavím, protože jsem ty jejich seriály vůbec nesledovala. Takže asi se moc nebavím. Jenom poslouchám, co říkají. (smích) Já z těch seriálů se opravdu dívám asi ted' v současné době jenom na tu Ulici.“ (Marcela)

Tento fakt ale neznamena, že by téma oblíbeného díla populární televizní fikce nebylo námětem k hovorům. Spíše než součást neformálních konverzací v pracovním prostředí představuje ale diskutování o seriálu téma mezi jednotlivými rodinnými příslušníky či známými, jak uváděla většina participantek. V těchto konverzacích potom není ani tak důležitý fakt, že se ženy v hovoru vztahují k ději seriálu nebo jeho jednotlivým postavám. Soap opera totiž představuje jen jakýsi nástroj, jehož prostřednictvím se diskutující vztahují k různým životním situacím či problémům, do nichž se seriáloví hrdinové dostali, a jež jednotlivci znají ze svého života, nebo je minimálně považují za takové, jež by se jim nebo komukoliv z jejich okolí stát mohly.

„My to teda docela probíráme s babičkou. Když tam byly takový ty scény, já nevím, když tam třeba unášeli ty lidi, tak to jsme jako hodně řešili. To nás zasáhlo. (ironicky), (...) My to nebereme úplně tak vážně zase, jo, tak si z toho občas spíš jako děláme srandu.“ (Karolína)

„Ona jako babička na to může mít třeba jiný názor, protože je starší, tak jestli o tom nediskutujete třeba: babi, tak to je nebo tak.“ (Lucie)

„Jo, to jo. Jak je tam ta mladá část, jak tam bydleli v tom bytě a tam prostě dělali ten mejdan, ne a ta sousedka nějak z toho byla nesvá, že tam dělají hluk, jestli na to vzpomínáte, tak to vím, že jsme se

s babi neshodly, že furt jako: Parchanti mladí, a že fetujou a tohle všechno. Tak to vím, že jsme jako... že jsme měly o tom diskusi (smích). Klasika, no. (...) Ale, že bychom se nějak vyloženě kvůli tomu rozhádaly, to ne.“ (Karolína)

Nejintenzivnější klábosení o oblíbené soap opeře probíhá potom jednoznačně mezi seniorkami.

A zeptala bych se, když jste říkaly, že se na to dívají okolo, jestli si o tom třeba někdy povídáte.

„Jo, jo.“ (Marie)

„No, povídáme jako.“ (Hana)

„Když se sejdeme?“ (otázka na Marii), (Klára)

„Jojo, když máme radu, tak to probíráme... (Marie)

„Když se sejdeme u krámu ženský, tak o tom se povídá, no. Jako co tam bylo a tak.“ (Klára)

„Hm.“ (Hana)

Jak upozorňuje Henry Jenkins mluvení, drbání či pomlouvání vztahující se ke sledovanému seriálu je velmi oblíbené mezi příznivci těchto formátů populární fikce. Mimo jiné také proto, že tato díla populární kultury poskytují fanouškům a fanynkám reference pro diskutování běžných zkušeností a pocitů s ostatními. A Jakmile se na základě oblíbeného příběhu rozvine debata, často potom převedou pozornost od událostí prezentovaných v seriálu k osobním tématům. Diskuze potom často nenabízí vhled pouze do života postav fikce ale také do různých strategií řešení osobních problémů. Síla tohoto klábosení potom tkví v jeho schopnosti učinit abstraktní problém konkrétní záležitostí, transformovat problémy veřejného zájmu do témat osobního významu. Program totiž poskytuje určitý nástroj, s pomocí něhož lze promýšlet různé životní problémy, zdroj, který fanouškům usnadňuje diskutování o nich. Texty děl populární fikce potom umožňují těmto lidem určitý stupeň

emocionální distance, která není možná v přímější konfrontaci se stejnými tématy, ale také poskytuje konkrétní ilustraci chybějící v abstraktnější debatě (Jenkins 1992: 84-87). Stejně tak i *Ulice* jakožto dílo populární televizní fikce pro své divačky představuje jakéhosi prostředníka, skrze nějž se mohou vztáhnout k různým osobním problémům.

Já se zeptám, jsou pro vás ty postavy jakoby reálné? Přijdou vám jako ze života? Že tomu jako věříte? Třeba, já nevím, ta paní Niklová...

„No chvílemi určitě jo. Protože my se tady ráno sejdeme a začneme to rozebírat a zrovna třeba nějaký, nějaký dojemný zážitek z toho, jako: Vidělas tohle? Dovedeš si to představit, že někdo může být takhle hloupej? No, a teď to tady rozebereme všechno, takže jako v podstatě to prožívám, jako by to bylo v reálném životě, jo. Prostě někde na pozadí vím, že to je seriál, ale jako tu danou situaci jsem schopná rozebrat jako by to bylo v reálném životě. A rozčílím se u toho třeba.“ (Dáša)

Samotné sledování potom není nutně nějakou izolovanou aktivitou, kdy se člověk soustředí a sám se dívá na svou oblíbenou soap operu, ale může být také otázkou diskutování. A zde se opět projevuje vztahování se k událostem, jež jsou v soap opeře prezentovány, a diskutování o jednotlivých možnostech řešení daných problémů a jejich správnosti například mezi partnery.

*„Teď mě ještě tak jako napadá, že když je nějaký **téma** a ... třeba on to vidí nebo tak, tak někdy se třeba rozvine nějaká diskuze k tomu tématu jako: já jsem říkala: Hele ale mě to nepřijde špatný, jak to třeba vyřešila. A on třeba má na to jiný názor, víš jako, že to téma třeba jako by řešil jinak nebo nechápe, proč to vyřešili takhle nebo tak a někdy se třeba v tom shodneme, někdy se třeba rozejdeme, že to řešení prostě bylo nebo nebylo takový a takový.“ (Lucie)*

Důležitým tématem podobných debat jsou zároveň nejruznější sociální problémy, které se v *Ulicí*, ostatně jako ve většině soap oper

(Spence 1998), často objevují. Setkáváme se zde například s problémem HIV positivity, otázkou pěstounské péče a s ní spojenými právy pěstounů ve vztahu k jimi opatrovaným dětem či problémem domácího násilí a alkoholismu. Fakt, že jsou tyto různé životní problémy v seriálu přítomny, a především potom způsob, jimiž jsou prezentovány, jež divačky jednomyslně považují za odpovídající realitě, jsou jedněmi z opěrných bodů obranné strategie divaček vůči označení jimi obdivovaného produktu populární masové televizní produkce za druhořadý kulturní statek, jehož jsou si velmi dobře vědomy. Například Marcela považuje zobrazení těchto problémů, konkrétně otázky pěstounské péče, za natolik odpovídající realitě, že ji velmi zajímá vývoj tohoto problému v ději seriálu, protože jej z vlastního života nezná, a chce vědět, jaké okolnosti jej mohou provázet a jaké vyústění může nabýt.

*„Ted' se tam odehrává s tou malou Emičkou, ne, že se tam vrátila ta maminka z toho vězení. Tak to mě docela zajímá, jak to dopadne, protože tohle je opravdu...ne až tak častý si myslím, nebo já teda **úplně konkrétně** neznám nikoho, kdo by takhle měl ..jenom z vyprávění – třeba kolegyně má kamarádku a ta měla v pěstounské péči děti a taky jednu takhle vrátila. **Ale ta chtěla**. Ta začala trochu zlobit, takže jí to ani až tak moc nevadilo, že jí vrátila (smích) původní rodině. Tak to mě, tohle...a ted' třeba, co jsem viděla, vlastně teda díl včera a udivím zejtra, tak se to tam zrovna teda neřešilo. Tak to mě **zajímá**, no. Někdy se tam řeší opravdu takový věci zajímavý z toho života.“ (Marcela)*

Více ale ke vztahu divaček české denní soap opery *Ulice* k její náležitosti mezi produkty nízkého umění v poslední analytické kapitole.

V souvislosti s výše zmíněnými nejrůznějšími společenskými problémy, jež jsou v seriálu hojně prezentované, hovořily často participantky dokonce o určitém potenciálu rozšíření povědomí lidí o jejich možném průběhu, příčinách a důsledcích, který v jejich zahrnutí do daného televizního programu divačky vidí. Podle nich, jsou totiž v *Ulici* věrně realitě prezentovány různé životní situace, s nimiž se lidé mohou ve

svém okolí setkat, a jež zároveň nejsou příliš zdůrazňovanou otázkou různých veřejných debat, ale přitom mohou mít pro jedince, jichž se přímo týkají, až fatální důsledky. Podobně jako ženy, s nimiž prováděla výzkum Deborah D. Rogers, i divačky *Ulice* věří, že soap opery obsahují jakousi zprávu či poselství vztahující se k problémům jako je například alkoholismus, ale i k praktickým záležitostem či osobním vztahům (Rogers 1995: 329). Ale na rozdíl od závěrů autorky týkajících se jejího nahlížení postoje divaček soap oper jako submisivního a absentujícího jakýkoliv vzdor v otázce osobních vztahů, kdy se konkrétně vztahuje k jejich ospravedlnování mužského násilí na ženách či dokonce jeho převrácení v klad (Rogers 1995: 330), divačky *Ulice* velmi negativně hodnotí situace, kdy například žena odpustí manželovi nevěru.

„Ale tak mě přijde zase hloupá, jak jako to vyřešila s tím svým manželem, jak jí byl nevěrný. Tyhle díly jsem moc nemusela.“ (Ivana)

„Ale zase na druhou stranu jsou lidé, kteří takhle budou reagovat.“ (Lucie)

„No, přesně no.“ (Ivana)

„Který jako odpustí.“ (Lucie)

„Právě proto jsem jí jako přála, aby ona to vyřešila nějak jinak. A jak ona to vyřešila špatně, tak mě je potom už nesympatická prostě tím už jakoby prostě mi ta její role tam jakoby nesedla a předtím jsem jí měla strašně ráda a teďka právě mi přijde, že kdybych tam byla, tak bych jí vynadala, jak to udělala.“ (Ivana)

4.3 Divačky *Ulice* a jejich partneři

Ve výpovědích všech participantek bylo zřetelné vnímání genderové osy rozdělující jednotlivé žánry populární televizní fikce, i když praxe jejich sledování soap opery *Ulice* tomuto rozdělení ne vždy odpovídala. Až na dvě ženy z druhé provedené focus group, seniorky, které jsou vdovami, mají všechny ženy, s nimiž jsem prováděla rozhovory,

ať už skupinové či individuální, partnera. Většina těchto mužů, kteří až na jednoho sdílejí se svými partnerkami společnou domácnost, se nějakým způsobem účastní procesu sledování oblíbeného denního seriálu se svými manželkami. Škála míry pravidelnosti jejich sledování a zahrnutí do něj sahá však od příležitostného dívání se na *Ulici* po natáčení si jednotlivých dílů na kazetu, když není možnost být doma a pořad shlédnout.

„Občas se dívám s dcerou, když je čas a... no a tatínek teďka začal poslední dobou, takových, já nevím, 50 dílů možná.“ (Dáša)

Že se dívá s vámi?

„Že se dívá taky, no. Nebo on si to spíše nahrává, protože není doma. Nahraje si to a pak si to pustí. Takže si to nahrává.“ (Dáša)

„Jako můj muž taky jde okolo televize, je tam Liška (jedna z postav Ulice – muž, který opustil svou manželku) a říká: On už se k ní zase vrátil? Jo, takže je jasný, že prostě ví, o čem to je. Ale: Takovýhle seriál, to jdu radši cvičit! Tak se tam radši hodinu bimbá na stroji, než aby si normálně jako sedl a díval se taky a přiznal to.“ (Pavlína)

(...)

Takže třeba ani na jiné seriály by nekoukal? Není to, že...

„Před Ulicí taky utíkám a na jiný nekoukám. Akorát, že když, já nevím, v neděli ráno běží ty války, tak to je jediný seriál, který asi fakt sleduje a ještě ne úplně, jo. Ale jinak prostě...“ (Pavlína)

„Jo, oni jsou jiní ti chlapi, oni prostě koukají na něco jiného, no.“ (Dáša)

„Ty seriály fakt ne.“ (Pavlína)

V Pavlínině výpovědi navíc silně rezonuje fakt, že oba partneři jsou si dobře vědomi rozdělení televizních žánrů na femininní a maskulinní a své divácké preference jím prvoplánově řídí, což, zdá se, ženu u manžela spíše rozčiluje, protože devaluje televizní produkt, který by se mu podle

ní mohl líbit, kdyby nepodléhal vlivu jeho femininního označení a neřídil se stereotypními představami o tom, co je vhodné pro muže a co ne. S podobným devalvováním programů tradičně určeným druhému genderu se ale setkáváme i v opačném směru ve výpovědi Jany, když se vztahuje k situaci, kdy jí někdy manžel přepne *Ulici* na zprávy.

„Fakt, že by si se mnou sedl a řekl si: jo, já se tady budu koukat a budu u toho odpočívat, to ne. To radši řekne, že se půjde koukat na nějaké komentáře nebo na internet. Jo, prostě že...“ (Ivana)

„Zprávy, zprávy, zprávy!“ (Jana), (otráveně)

„Jo, přesně tak.“ (Ivana)

„Politici, co se hádají.“ (Jana)

„Jo.“ (Ivana)

„Anebo sport.“ (Jana)

„Jo, sport. Ale že by jako na Ulici, to ne.“ (Ivana)

Internalizaci představy o jasném rozdělení jednotlivých žánrů televizních pořadů, kdy denní seriály jsou na základě tématu, jemuž se věnují, mnohočetnosti jejich zápletek a nekonečnosti narativa (Gledhill 1997: 369) doménou ženského publika, jasně demonstrovala také Lucie během první focus group s nejmladšími respondentkami. Velmi pobaveně a za současného souhlasného smíchu všech ostatních členek skupiny totiž popisovala, jak s údivem zjistila, že se její manžel dívá na jiný český seriál běžící v hlavním vysílacím čase.

„A nedávno jsem třeba zjistila, jsou to asi dva dni...povídám manželovi: Ty koukáš na Obcho... ne na Gympl?!“ (Lucie)

„Na Gympl v pondělí.“ (Ivana)

„Na to se ani nekoukám. A on říká: No. A já říkám: A proč? Proč se na to koukáš, na takovou...? A to tady teď nemůžu říct, proč se na to kouká...protože se tam někdo s někým schází a to ho strašně

*zajímalo, jak to dopadne a proč. Takže od té doby Aleš kouká prostě na Gympl sám. **On na to kouká sám!** Prostě já na to nekoukám a on na to kouká sám.“ (Lucie)*

Tato jasně daná genderovaná hranice mezi jednotlivými žánry televizní kultury se ale, jak ukazuje focus group provedená se seniorkami, s věkem poněkud stírá. Ženy z této skupiny, které žijí se svým partnerem, totiž shodně uvedly, že sledování daného denního seriálu je pro ně a jejich manžely oblíbenou společně provozovanou aktivitou.

Přijde vám ta Ulice jako seriál určený hlavně pro ženy anebo...

„Ale manžel se dívá taky!“ (Jaroslava)

„I mužský se dívají, Vašek se taky dívá.“ (Klára)

„My se můžeme dívat samy, že jo?“ (otázka na Marii), (Hana)

„Třeba to někdo se nedívá, že jo...“ (Klára)

„Ale můj muž jo.“ (Jaroslava)

„No tak jako ... třeba Jarda, tady soused, tak ten se nedívá tady na tohle, no. Ale můj muž se dívá.“ (Klára)

Cristine Gledhill spojuje postupný vývoj soap oper se změnou, díky níž přestávají být již čistě ženským žánrem, protože dochází k proměně jejich původně základního rysu, orientace na soukromý a emocionální život. Spolu s posunem do hlavního vysílacího času dochází totiž, dle autorky, k včleňování prvků původně typických pro mužské žánry za současného opačného směru vlivu, kdy si zase tyto produkty televizní fikce určené pro muže berou některé z prvků původně obsažených v žánrech ženské kultury (Gledhill 1997: 380). Avšak vstup některých partnerů respondentek mezi diváctvo zkoumané soap opery nelze spojovat právě s těmito změnami ve struktuře televizního pořadu jako takového.

*„Ne, to by...asi i to, jak říkám, ono to je možná u nás, jo, že jako i ten náš tatínek na to kouká, ale jako ...asi těžko by to přiznal jako ...že se na to dívá, jo. To víme **my**, ale jako...“ (Dáša)*

(...)

Takže byl zvědavý, co vás baví.

„No. Takže většinou on je tam u toho, když se dívám, takže ze začátku to musel přetpět a pak nějak jako ho to asi zaujalo taky, protože jako říkám tak nějak nenásilně pomalu do toho vstoupil.“ (Dáša)

„No ale nepřiznal by to, třeba před těma chlapama.“ (Pavčina)

„Ne, to by nepřiznal. To určitě ne.“ (Dáša)

Jak je vidět z výpovědi Dášy, která reflektuje přístup svého partnera k tomu, že sleduje pořad femininního televizního žánru, u partnerů divaček seriálu *Ulice*, kteří také pronikli mezi její diváctvo, mezi muži stále přetrvává přístup, kdy se za své zahrnutí mezi publikum daného pořadu spíše stydí. Výzkum Ivy Baslarové provedený jak s divačkami, tak s diváky jiné české soap opery ukazuje, že neskrývání své záliby ve sledování soap opery je umožněno těm mužům, kteří zaujímají ve svém kolektivu nějaké dominantní postavení, jež jim tuto proměnu v dělení genderu umožňuje (Baslarová 2011). Vztáhnou-li se opět k diváctvu soap opery *Ulice*, respektive reflexím postojů mužů, jejich příznivců, jejich partnerkami, znakem těchto mužů, jež jim umožňuje neskrývat svou zálibu v daném seriálu, by mohl být spíše jejich věk, kdy o nejneproblematičtější existenci svých partnerů k této své pozici muže, jež sleduje seriál ženského žánru, hovořily participantky ze skupiny seniorek.

4.4 Kritika české soap opery a jejího diváctva

Kapitola věnovaná kritizování zkoumaného seriálu je ve srovnání s ostatními analytickými částmi práce specifická tím, že se jedná o analýzu jak provedených focus groups a hloubkových

polostrukturovaných rozhovorů, tak zároveň výpovědí hodnotitelů na internetových stránkách *Česko-Slovenské filmové databáze*, jež se vůči danému produktu populární kultury konkrétně negativně vymezují. Je zde tedy obsažena jednak reflexe kritiky, její argumentace a příčin samotnými příznivkyněmi *Ulice*, a zároveň jsou analyzovány výpovědi kritiků/ček samotných.

Celkově se stránky *Česko-Slovenské filmové databáze* věnované seriálu *Ulice* negativními komentáři příspěvovatelů/lek jen hemží, avšak značná část z nich postrádá jakoukoliv argumentační výpověď. Ti kritizující, kteří naopak svůj postoj vůči tomuto produktu populární televizní fikce zdůvodňují, využívají různých způsobů, jimiž svou kritiku podporují.

I ve výpovědích samotných kritizujících rezonuje znalost toho, pro jaké publikum jsou soap opery tvořeny. A právě skrze apel na výhradní určení daného televizního žánru a tedy i konkrétního pořadu pro ženy, je mimo jiné dokazována jeho méněcennost.

„Zase jeden z těch seriálů, kde platí mé pravidlo "každý s každým". Vztahy jsou tak propletené, že i rodinné výčty v Bibli jsou srozumitelnější a koukat na každodenní životy normálních lidí okořeněné opravdu hnusnou příchutí lásky, nenávisti, hádek a jiných pitomostí je trošku pod mou úroveň. Chápu, že malé holky, marnotratné paničky a přestárlé babičky tenhle výplod může bavit, ale pro diváka s alespoň trošku normálním vkusem je tenhle seriál opravdu ztráta času. Jen osobní názor. :D:D:D“

Komentáře samozřejmě také mnohdy logicky přejdou od kritiky samotného díla k následnému devalvování i těch, kteří jej konzumují.

„Cílová skupina: ženy v domácnosti (většinou středního věku) a důchodci a důchodkyně. Obou skupin je v česku dost na to aby seriál mohl běžet dál a dál. Jedná se zřejmě převážně o počítačově negramotné diváctvo, které by si umělo stahovat kvalitní filmy, či seriál z netu.“

„Špatné je to pro mě především proto, že tato každodenní rutina, každodenní příběhy nahrazují všem těm divákům ty své vlastní každodenní životy, ani nepřijímám názory typu "na zabití nudy", jelikož na "zabití nudy" přece existují mnohem smysluplnější seriály!“

Negativní příspěvky na analyzovaných internetových stránkách jsou často protkány kritikou hereckých výkonů, celého týmu lidí od autora po kameramana, jež se na výrobě *Ulice* podílejí, a způsob tvorby produktu takového formátu vůbec. Zároveň se zde často vyskytují odkazy k nekvalitnosti daného seriálu. A právě skrze argumentaci takového charakteru, kdy kritizující poukazují například na to, že dílo nemá žádné umělecké kvality ani ambice, se mimo jiné ustavuje pozice toho seriálu jako produktu nízké kultury.

„V jednadvacátém století, kdy světu vládou sci-fi seriály, akční filmy a sitcomy, běží na Nově od 18:30 do 19:30 pitomý seriál se sešroubovanými dialogy a primitivními zápletkami, odhalitelnými dobrých 30 dílů dopředu. Podprůměrné herecké obsazení s místy až katastrofálními výkony dovede leckoho k slzám. Nevěrný manžel, intrikující milenka, tyranizující otec, drogy beroucí matka, pitomý puberťáci, bezstarostní kantoři... kde jsem to jen viděl? NO ANO, v reálném, nudném a mnohdy frustrujícím světě!“

Přitom je zajímavé, že jak divačky, tak kritizující využívají podobného argumentu, jak lze vidět již v předchozí citaci jednoho z komentujících – vztahení daného díla k životní realitě. Zatímco divačky využívají poukazování na to, že jimi obdivovaný seriál do velké míry odpovídá realitě a jeho děj je takzvaně „ze života“, k obhajobě kvality díla, kritici naopak k jeho devalvací. Je ovšem pozoruhodné, jakým způsobem. Z dosavadních výzkumů v dané oblasti upozorňuje na využívání argumentu o nerealističnosti soap oper například Tania Moldeski (Moldeski 2008: 78). Poukazuje totiž na fakt, že ačkoliv jsou právě soap opery, co se četnosti zobrazování nejrůznějších sociálních problémů týče, jedničkou mezi ostatními produkty masové televizní zábavy, způsob zobrazování těchto problémů je považován kritikou za nerealistický a

tudíž daný žánr devalvující. Analýza české soap opery *Ulice* ale poukazuje na určitou ambivalenci přístupu kritiků daného žánru k argumentu o vztahu děje seriálu k realitě. Mezi komentáři se totiž hodně objevovaly jak příspěvky kritizující absolutní vytržení seriálu z reality „...neutuchající a viditelná hloupost veškerých dialogů a "životních" situací...nevím kde ty příběhy berou??? U nás obyčejných a hlavně **NORMÁLNÍCH** lidí určitě ne...“, tak devalvující danou soap operu právě na základě faktu, že realitě všedních lidí odpovídá až příliš: „Žiju si vlastní život. Myslím si, že seriál, který je vysílán každý všední den a vypráví o naprosto obyčejných lidech a jejich obyčejných životech, nemá co říct.“

Vztažení děje seriálu k reálnému životu, tedy realističnost či nerealističnost dané soap opery, není jediným prvkem, jež je společný jak jeho příznivcům, tak těm, kdo dílo kritizují. Výše zmíněné zahrnutí různých životních problémů do děje *Ulice*, jež její divačky oceňují a na něž poukazují jako na jednu z jeho předností a záruk kvality, jsou pro kritizující naopak vztažným bodem při snaze o jeho devalvacii.

„Děj, motající se kolem několika rodin, připomíná telenovelu a o to víc byl nešťastný krok přejít k tématům jako je rakovina nebo epilepsie. Po tolika dílech směšné frašky nemůžou ze dne na den přejít na témata, které jsou v naší společnosti stále tabu.“

Zároveň stojí za pozornost fakt, že v řadě kritizujících příspěvovatelů na analyzovaném internetovém portálu zaujímal nemalý prostor kritizující, jež lze zároveň zařadit i mezi diváctvo zkoumaného denního seriálu. Jedna část z nich jsou lidé, kteří například narážejí na nekvalitní herecké výkony, jež ztvárňují jednotlivé seriálové postavy, ale jedním dechem dodávají: „...ale před zprávami se sem tam na nějaký ten díl podívám“, tedy lidé, jež více či méně internalizovali ideologii masové kultury a na seriál se dívají skrz jeho optiku. Ien Ang ve svém výzkumu publika soap opery *Dallas* potom upozorňuje na fakt, že tento typ diváctva svůj ambivalentní postoj k danému seriálu často řeší výsměchem či ironizujícími komentáři, které při sledování tvoří určitý rituál, kdy jsou například jednotlivých postavám dávány různé posměšné přezdívký.

Užívání si daného seriálu potom u těchto diváků či diváček nespočívá v jeho sledování samotném, ale právě v tomto doprovodném komentování a uplatňování ironie. Toto ironický přístup k produktu populární televizní fikce potom činí samotné sledování možným v souladu s ideologií masové kultury tím, že se od zobrazované reality diváctvo určitým způsobem distancuje, i když si současně jeho sledování užívá. Lidem svázaným touto ideologií poskytuje ironické sledování možnost, jak si dopřát dívání se na produkt nízké kultury, aniž by měli výčitky svědomí (Ang 1996: 98-102). České soap opery mají samozřejmě také své diváctvo, jež v souladu s ideologií masové kultury sleduje *Ulici* s ironickým odstupem.

„Když není večer co dělat, tak se na to občas podívám, ale že by mě to nějak vysloveně bavilo a musel jsem nutně vidět každý díl, to zase ne! Je to prý nekonečný seriál, ale už by ten konec mohl přijít!“

Ať už kritici využívají jakékoliv argumentační linky, pokud se tedy ve svých příspěvcích rozhodnou nějakým způsobem svůj názor vyargumentovat, hlavním jejich cílem, bez ohledu na to, co konkrétně kritizují, je vlastní vymezení se jako někoho, kdo se rozhodně na takové dílo nízké kultury nekouká, ale konzumuje statky, jež mají, alespoň podle těchto hodnotitelů, vyšší společenskou prestiž.

Přejdeme-li od vyjadřování se samotných kritizujících k jejich reflexi ze strany diváček daného seriálu, opět i zde můžeme vidět, že ženy v jejich výpovědích zřetelně rozeznávají argumentační linku podpořenou genderovým rozdělení žánrů populární kultury. Nejen náležitost k produktům nízkého umění totiž musí být základem kritiky, jelikož i v jeho rámci existuje určitá hierarchie jednotlivých pořadů.

„No, to určitě. Určitě. U nás v práci naši dva lékaře, co máme, tak ty to kritizují hodně.“ (Marcela)

A v jakém smyslu, jestli se třeba můžu zeptat?

„No vůbec se jim to nelíbí prostě. Myslím si, že oni vůbec nesledují teda takovýhle seriály jako současný a prostě je to nezajímá a berou to jako blbost.“ (Marcela)

A takže to komentují takhle nějak jako?

„Jo, jo. Ale já ne teda, mě to přijde takový jako ze života. Ale tak já to zase nevím, no, možná ti muži zase tak nesledují.“ (Marcela)

Zároveň ženy kritiku jimi oblíbeného pořadu reflektují často jako neopodstatněnou, protože se setkávají s lidmi, jež *Ulici* kritizují, aniž by kdy viděli alespoň jeden její díl. Jejich přístup se potom, dle divaček především nejmladší věkové kategorie, ale i jiných, zakládá pouze na internalizaci představ o dílech populární kultury, nota bene seriálu s přízviskem vztahujícím se k jeho potencionální nekonečnosti.

„A sestra tedy k tomuhle má hroznej takovejhle postoj, že v životě neviděla žádný díl, ale prostě vůbec jako je to hrozná blbost a radši se ani před ní nevyjadřuju, že na to koukám jako, to bych hned klesla.“ (Jana)

*„Já si myslím, že ale takovýchhle lidí je víc, že tím že prostě to je **seriál** a je to prostě furt.“ (Lucie)*

„nekonečnej“ (Jana)

„Jo je to takovej prostě jednodušší, tak prostě automaticky to je blbost a na to se nebudu koukat. Tak myslím si, že takovýhle postoj má asi víc lidí.“ (Lucie)

Podobně jako v analýze len Ang můžeme i u lidí vztahujících se k české soap opeře *Ulice* spatřovat dva diametrálně odlišné typy postojů – lidí, kteří ji milují, a jedinců, jež jsou jejími skalními kritizujícími. Zároveň se v závislosti na všeprostoupenosti povědomí o tom, jaké kulturní statky mají status vysokého umění, a které jsou naopak produkty nízké kultury, v naší společnosti, objevuje ještě jedna dimenze vztahování se k danému seriálu – sebejistota s jakou jednotliví mluvčí vypovídají. Zatímco z výpovědí kritiků přímo číší jistota o správnosti a obhajitelnosti (k níž

často nemusí ani docházet) svého postoje, u fanynek naopak můžeme identifikovat řadu pochybností o tom, zda jejich oblíbený kulturní produkt je skutečně hoděn obdivu či nikoliv. A pokud si kritizující nejsou až tak jistí, že jejich argumentace stojí na pevném základě, přidávají do svého vztahování se k dané soap opeře notnou dávku emocí, která jejich racionální vysvětlení učiní ještě působivějším (Ang 1996: 88-92).

4.5 Divačky *Ulice* – příznivkyně nízkého umění

Jedním z hlavních závěrů studie diváctva první soap opery vysílané v hlavním vysílacím čase vůbec, amerického *Dallasu*, len Ang je zjištění, že divačky tohoto díla populární televizní fikce jsou si vědomy existence ideologie, jež tvoří lajnu mezi lidmi dobrého vkusu a lidmi špatného vkusu a jež zároveň řadí soap opery mezi produkty nízké kultury. Ideologie masové kultury, která poskytuje rámec pro posuzování kulturních produktů, je natolik rozšířena, že se během hodnocení daného žánru ze strany kritiků ztrácí hranice mezi jejich vlastní zkušeností a touto ideologií, protože právě ona poskytuje odsuzovatelům optiku, skrze níž daný pořad sledují. Jak bylo možné vidět již v předchozí kapitole, neposkytuje ideologie masové kultury potom jen označení programu samotného, ale je i rámcem, jež slouží kritikům k obhajobě jejich negativního postoje vůči zkoumanému televiznímu formátu (Ang 1996:93- 96).

Svět divaček české denně vysílané soap opery *Ulice*, která je stejně jako *Dallas* hojně sledovaná a zároveň se tedy o ní i mluví, není výjimkou z všeobecného povědomí o tom, že některé kulturní produkty mají, bez ohledu na to, zda je máme rádi nebo ne, větší hodnotu, zatímco jiné zase menší. Ve všech rozhovorech, které byly v rámci výzkumu divaček tohoto seriálu provedeny, rezonuje povědomí o tom, že oblíbený pořad náleží mezi produkty nízké kultury, a s ním spojené nutné vymezení se vůči této jeho charakteristice. I když ve focus group provedené se seniorkami se vztahování se ke statusu nízkého umění *Ulice* projevovalo výrazně méně než v ostatních dvou skupinách. Tento přístup divaček dobře ilustruje výpověď Dany, která se zpočátku rozhovoru velmi držela při zemi při

vyjadřování svého zahrnutí do sledování seriálu a spíše jej v souladu s povědomím o jeho nízkostatusovém umístění mezi ostatními kulturními produkty různými způsoby shazovala. Později ale přešla z pozice ironického odstupů a distancování se k vyzdvihování kladů seriálu za účelem zdůvodnění svého zahrnutí mezi jeho diváctvo.

„Mě přijde na to, že je filmovaná takhle vlastně ...strašně rychle, oni to mají tak jako ... tak že má docela dobrou úroveň, že ...že je docela dobrá. Jsou tam blbosti taky, ale myslím si, že jsou tam menší blbosti než v Ordinaci třeba, jo takový ty přehnaný věci. Že mě se zdá lepší než třeba Ordinance, no, asi tak.“ (Dana)

A co třeba myslíš tím jako ty blbosti? Co třeba ti přijde špatný?

*„No to jsou takový ty přehnaný věci, takový jako, já nevím, v Ordinaci je ten Vlašík takovej bláznivej, takovej člověk prostě **není**, jo.“ (Dana)*

Zároveň se mezi divačkami Ulice hojně projevuje vymezování se mezi ostatními žánry populární televizní fikce, jako je například telenovela, které mají, dle participantek, ještě nižší status než jimi sledovaná soap opera.

„Třeba kdybych sledovala fakt nějakou stupidní brazilskou telenovelu, tak to bych se možná trochu styděla, ale jako ta Ulice...mám ráda Dušana Kleina, toho režiséra, myslím si, že dělá kvalitní věci a že ta Ulice prostě není v tomle žánru těch telenovel jako opravdu těch stupidních.“ (Karolína)

„Není. Ta Ulice ne.“ (Jana)

„No jako že tohle mi přijde opravdu jako kvalitní seriál český, třeba srovnatelný s tím Vyprávěj, na které teda taky koukám.“ (Karolína)

„Hm.“ (Ivana)

Ale i vymezování se vůči ostatním seriálům, mezi nimiž zaujímá Ulice specifické postavení.

*„A přijde mi, že je to takový ... opravdu takový **ze života**. Není to ...některý ty seriály většinou, já nevím ...ta Ordinace třeba, prostě mi to přijde, že jsou tam nesmysly úplně neskutečný a y ty **vztahy** jsou tam takový...nepěkný a nevím, jestli to tak v životě chodí až moc (smíh). Ale v tý Ulici si myslím, že jo (vážně).“ (Marcela)*

Jak ukazuje Karolínina výpověď, divačky usilují o vybudování pozice někoho, kdo vlastně není konzumentem té nejhorší nízké kultury, protože existují i horší seriály, což jim umožňuje budovat si pozitivní obraz o sobě tváří v tvář tomu, že jsou spojovány s produktem nízkého umění. Zároveň pro obhajobu svého seriálu používají argumenty, které vyzdvihují jeho hodnotu jako produktu, který je potenciálně součástí vysoké kultury, vzhledem například k jeho kvalitě, lidem v týmu tvůrců. Je potom zajímavé, že podobné protiargumenty používají i kritici *Ulice*, kteří zase odkazují k její nekvalitnosti.

V předchozích kapitolách již byly naznačeny různé strategie vypořádávání se s nízkým statusem oblíbeného žánru. Hlavním opěrným bodem legitimizační strategie konzumování produktu nízké kultury je argumentace jeho příznivkyň prostřednictvím poukazováním na realističnost obsahu daného díla, jeho odkaz k běžnému životu každého z nás, což je mezi ostatními produkty totožného žánru velmi ojedinělé. Jak totiž upozorňuje Louise Spence, mnoho divaček soap oper zaujímá určitý kritický postoj ve vztahu k oblíbenému seriálu v tom smyslu, že vystavuje například jeho postavy a události, které se jim dějí, srovnávání s lidmi a zkušenostmi z vlastního života, což také poukazuje na obrovský význam realističnosti daného pořadu pro jeho divačky. Toto testování však není v žádném rozporu se zahrnutím do fanouškovství, naopak jej ještě více posiluje, pokud samozřejmě děj v daném srovnání obstojí (Spence 1998: 192).

A přijde vám třeba ta Ulice, když to srovnáte s těmi ostatními seriály, na který jako koukáte, nějak jako výjimečná?

„Jo. Protože ta je opravdu.“ (Jaroslava)

„*To je ze života.*“ (Klára)

„*To je ze života normálního.*“ (Hana)

„*To je jak to, jak to je.*“ (Klára)

„*Ze života, jak to chodí.*“ (Jaroslava)

„*Jak to je. Ale tak to i je.*“ (Klára)

„*Je, no.*“ (Hana)

„*Tak to chodí no.*“ (Klára)

Tato argumentační linka se prolínala veškerými daty bez ohledu na typ rozhovoru či charakteristiky jednotlivých participantek, i když samozřejmě někde zřetelněji než jinde. Ale odkaz k realističnosti seriálu, kdy jeho postavy jsou reálnými lidmi jako my, kteří se pohybují v diváctvu dobře známém prostředí, jak upozorňuje například Louise Spence (1998), je velmi silným rámcem vztahování se divaček *Ulice* k jejich oblíbenému seriálu a zároveň dominantní legitimizační strategií v souvislosti s povědomím o označení produktu nízké kultury, které tento pořad nese.

„*Ne, ne... ale třeba my máme, já mám třeba staničního, chlapce mladého, a ten mě třeba překvapuje, protože ten se dívá na tu Ordinaci.*“ (Marcela)

Ordinaci?

„*Jo. Já říkám: Aleš, to není možný, že se díváš na takový bláboly! (smích) A jeho to strašně baví a je to takovej chytřej kluk prostě, šikovnej a jeho to baví, no, ta Ordinace.*“ (Marcela)

Snad nepozoruhodnější spojovací linkou všech výpovědí jednotlivých participantek, alespoň z mé pozice, je identifikování jiné české soap opery, *Ordinace v růžové zahradě 2*, jakožto příkladu špatné soap opery, která byla všemi divačkami a dokonce i některými kritiky *Ulice*, využita jako vztažný bod pro vyzdvižení kvalit zkoumané české soap opery. Stejně jako vymezení svého vkusu u kritiků soap oper je i

definování kulturních preferencí jejich divaček relační. Protože jako se kritizující definují jako jedinci, kteří nekonzumují produkty nízkého umění, a mají tedy tak vyšší postavení než ti, jež jim fandí, divačky *Ulice* se vymezují jako někdo, kdo se sice dívá na dílo nízké kultury, což je ale současně schopen reflektovat, ale zároveň obdivuje ten nejlepší možný produkt daného formátu, který je k dispozici, a díky jeho kvalitě a realističnosti jej nelze srovnávat s ostatními svého druhu.

5 ZÁVĚR

Sledování denních seriálů je velmi často praktikovanou volnočasovou aktivitou a zároveň jsou tyto produkty populární kultury určitým referenčním bodem, k němuž se s různými postoji vztahuje mnoho lidí jakožto k určitému typu kulturních statků s domněle typickými konzumenty. Právě proto představují vhodný nástroj, pomocí něhož lze zkoumat vliv kulturních preferencí jedinců na jejich pozici ve společnosti a strategie vyjednávání těchto pozic ve vztahu ke kulturní spotřebě, o což jsem se na základě případové studie jedné z českých soap oper v této práci pokusila.

Divačky zkoumanou soap operu považují za oblíbené zpříjemnění podvečera, chvíle, které mají jen pro sebe, na něž si rády udělají čas, pokud jim to ale jejich děti či vnoučata dovolí. Velmi důležitou součástí sledovací praxe divaček je mluvení o svém oblíbeném seriálu. Témata, která jsou zde prezentovaná, potom těmto ženám poskytují jakýsi nástroj, jehož prostřednictvím se vztahují ke svému životu a situacím, které prožívají. Seriál jim totiž poskytuje možnost určité distance, zároveň ale i konkrétní příklad, na němž mohou své názory demonstrovat. Témata těchto diskusí nemusí potom být jen běžné životní situace jednotlivých postav, ale i různé velké společenské problémy typu alkoholismu, které jsou v seriálu hojně zastoupeny. Ačkoliv partneři žen, které *Ulici* sledují, jsou také ve většině případů jejími alespoň občasnými diváky, převažuje u českého seriálového diváctva velmi silné vědomí o rozdělení televizních žánrů podle genderové osy, které také velmi často a priority determinuje jeho divácké preference.

Celkový přístup a nakládání se seriálem se ale velmi proměňuje s pozicí v rámci životního cyklu, kdy ten samý produkt hraje jinou roli v každodennosti lidí a je jiným způsobem konzumován v závislosti na tom, v jaké fázi své životní dráhy se nacházejí. Míra zahrnutí do diváctví a čas a energie, jež divačky oblíbenému pořadu věnují, míra mluvení o seriálu či

tolerance k překračování genderované hranice determinující pořady vhodné pro ženy a muže, je s postupujícími životními fázemi vyšší.

Kritici/čky zkoumaného seriálu potom, ať již s využitím argumentace či bez ní, usilují o vlastní umístění do pozice konzumentů kulturních produktů s vyšší hodnotou, než jakou má *Ulice*. Paradoxně si za případný argument často berou odkaz k realističnosti jejího děje, často užívané legitimizační strategie kvality dané soap opery, po níž sahají její divačky. Ty jsou si dobře vědomy postavení svého oblíbeného seriálu, kdy bývá mnohými jeho kritizujícími využíván jako nástroj vlastního umístění na hierarchickém žebříčku vytvořeném na základě konzumace kulturních statků do vyšších pozic. Často potom ve snaze legitimizovat svou oblibu v nízkém umění přistoupí ženy na pravidla hry těchto kritiků a vytvářejí si vlastní hierarchii jednotlivých děl oblíbeného žánru, kde jimi obdivované dílo staví opět nejvýše. Konkrétní legitimizační strategií jim potom bývá odkaz na jeho věrnost životní realitě, která jej činí mezi ostatními svého druhu výjimečným.

Na základě provedeného výzkumu a analýzy získaných dat jsem se pokusila rozšířit oblast zkoumání vztahů mezi kulturními preferencemi jedinců a jejich pozicí ve společnosti analýzou u nás ne příliš probádané oblasti soap oper. Jako konkrétní nedostatek při provádění vlastního výzkumu vidím fakt, že jsem na základě okolností ustoupila od původního záměru provést se všemi participantkami skupinové rozhovory a přistoupila k alternativě v podobě rozhovorů individuálních. První zvolená varianta totiž bezpochyby přináší v určitém smyslu bohatší data vzhledem ke specifické dynamice těchto rozhovorů, která vnáší do debaty nová témata a otázky, k jejichž vylíčení při pouhém dialogu s výzkumníci dojít nemusí. Na druhou stranu ale měly ženy, s nimiž jsem vedla hloubkové rozhovory, o poznání větší prostor k detailnímu objasnění a vyargumentování svého postoje, pro které ve skupinovém rozhovoru tolik prostoru není. Do budoucna by bylo jistě přínosné více se zaměřit při provádění obdobného výzkumu na charakteristiky rozdělovací participantky

do jednotlivých skupin, kdy by stálo za pozornost komparovat například matky s bezdětnými ženami téhož věku.

Žijeme v době, kdy naše konzumace kulturních statků je jednoznačně jedním z nejsilnějších definičních znaků našeho postavení ve společnosti, což potvrzují i zjištění z výzkumu vztahování se k jedné z českých soap oper jejími divačkami a zároveň i lidmi, jež daný pořad kritizují. Všudypřítomnost snahy hierarchizovat sociální pozice individuů na základě jejich kulturní spotřeby se projevuje nejen u lidí, kteří kritizují produkty populární kultury, ale dokonce i mezi těmi, jež stojí na druhé straně barikády. Ti totiž stejně jako lidé, z jejichž úst slýchají kritiku, vytvářejí nové hierarchie v rámci konkrétních produktů oblíbeného žánru. Tím vymezují svou pozici jako někoho, kdo konzumuje to nejhodnotnější z nízkého umění. Vztáhneme-li se tedy ke snaze umístit svou sociální pozici do lepšího světla, kritici/čky českých soap oper a jejich divačky k sobě nemají příliš daleko.

Mým úsilím v předkládané diplomové práci rozhodně nebyla snaha o obhajobu zkoumané soap opery či žánru jako takového. Zároveň ale má zjištění ukazují na velký význam sledování seriálu *Ulice* pro její divačky, které se stává součástí i jiných aktivit a které rozhodně není nějakým pasivním procesem. Ženy totiž seriálové postavy a situace, do nichž se dostávají, využívají k reflexi svého vlastního života. Studium podobných „bezvýznamných“ produktů nízkého umění je zároveň vhodným nástrojem studia mocenských vztahů ve společnosti. Lze skrze něj demonstrovat konstruování hierarchií a genderových opozicí ve společnosti skrze vkus jedinců. Provedený výzkum zároveň ukázal, jak samotné divačky produktu populární kultury reflektují tyto hierarchie a genderovanosti žánru a dále s nimi pracují. Jsou jim ale zároveň schopné i rezistovat. Bohužel především prostřednictvím toho, že vytvářejí hierarchie nové a vymezují se proti jiným divákům/mediálním produktům.

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- Allen, R. C. 1985. *Speaking of Soap operas*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Ang, I. 1996. *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*. London: Methuen.
- Balon, J, R. Hladík. „Proměny studia kultury: projekt kulturních studií.“ in Šubrt, J. a kol. 2010. *Soudobá sociologie IV. (Aktuální a každodenní)*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Barker, C. 2006. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál.
- Barnett, L. A., M. P. Allen. 2000. „Social Class, Cultural Repertoires, and Popular Culture: The Case of Film.“ *Sociological Forum*. 15 (1): 145-163.
- Baslarová, I. 2008. „Pro samé slzy uvidět. "Femininní" televizní žánr soap opera a jeho publikum v procesu uvědomování si genderových identifikací.“ *Illuminace* 20 (4): 65-84.
- Baslarová, I. 2011. *Publikum soap opery Ordinace v růžové zahradě a jeho genderové vztahování se*. Brno: Masarykova univerzita.
- Bourdieu, P. „Cultural Reproduction and Social Reproduction.“ in Brown, R. (eds.) 1973. *Knowledge, Education and Cultural Change*. Tavistock.
- Bourdieu, P. 1984a. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. 1984b. „Outline of a Sociological Theory of Art Perception.“ *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press.
- Bourdieu, P. 2010. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host.

- Brown, M. E. 1987. „The politics of soaps: pleasure and feminine empowerment.“ *Australian Journal of Cultural Studies*. 4 (2): 1-24.
- Eco, U. 2004. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.
- Fiske, J. 1987. *Television culture*. London: Routledge.
- Gledhill, C. „Genre and Gender: The Case of Soap Opera.“ in Hall, S. 1997. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications.
- Hendl, J. 2005. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál.
- Jenkins, H. 1992. *Textual Poachers. Television fans and participatory culture*. New York: Routledge.
- Jensen, K. B., N. W. Jankowski. 1991. *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London: Routledge.
- Lopes, P. 2006. „Culture and Stigma: Popular Culture and the Case of Coic Books.“ *Sociological Forum*. 21(3): 387-414.
- Moldeski, T. 2008. *Loving with a vengeance. Mass-produced fantasies for women*. New York: Routledge.
- Paulíček, M. 2012. *Nikdo se neodváží říci, že je to nudné. Sociologie vysokého a nízkého umění*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Radway, J. 1991. *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Rogers, D. D. „Daze of Our Lives: The Soap Opera as Feminine Text.“ In: Gail, D., J. M. Humes (eds.). 1995. *Gender, Race and Class in Media*. London: SAGE Publications.

- Růžička, M., P. Vašát. 2011. „Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus.“ *Antropowebzin* (2): 129 -133.
- Spence, L. 1998. *Worlds without End*. New York and California. The Museum of Television and Radio.
- Storey, J. 2009. *Cultural Theory and Popular Culture An Introduction*. Edinburg Gate: Pearson Education Limited.
- Swartz, D. 1997. *Culture and Power. The Sociology of Pierre Bourdieu*. London: The University of Chicago Press.
- Šafr, J. 2008. *Životní styl a sociální třídy: vytváření symbolické kulturní hranice diferenciací vkusu a spotřeby*. Praha: Sociologický ústav AV ČR.
- Wacquant, L. „Pierre Bourdieu.“ in Stones, R. (eds.). 1998. *Key Sociological Thinkers*. London: Macmillan Press.
- Zeisler, A. 2008. *Feminism and Pop Culture*. Berkeley: Seal Press.

7 RESUMÉ

This thesis focuses on examination of the viewers of Czech soap operas, in particular one of them named *Ulice*. The main aim is to find out which strategies of legitimization of their culture preferences those viewers choose and which one choose the critics of such product of popular culture. The thesis also discusses the possible consequence of the status of the viewer of soap opera for the social position of those who identify themselves with these cultural products.

Qualitative methodology is used to gain insight into the issue examined. My own research rest on group interviews, namely focus groups, and in-depth semi-structured interviews with the women who regularly view the Czech soap opera *Ulice*. The main research questions are: what is the practice of watching Czech soap operas, what do female viewers think about the status of this product of popular culture and what kind of strategies do critics of this soap opera use and how are they formulated with respect to the distinction between high and popular culture.

The analysis of data suggests that female viewers of Czech soap opera are well aware of the low status of their serial. The critics use the critique of serial as a way how to establish their higher social position and the privileged status of their taste in comparison to the consumers of popular culture. Female viewers are trying to find strategies to deconstruct this low status of their favorite soap opera by means of highlighting the higher status of their favorite soap opera among other products of popular culture and by pointing out his realism.

8 PŘÍLOHY

8.1 Seznam a charakteristika participantek

Ivana (24 let)

Ivana je svobodná a žije se svými rodiči, ačkoliv má několik let přítele. Pracuje jako vyučující a přitom dostudovává magisterský stupeň vysoké školy pedagogické. *Ulici* s roční pauzou, kdy se nedívala, protože byla jako au pair v zahraničí, sleduje víceméně pravidelně od jejích prvních dílů.

Jana (29 let)

Jana je vdaná a v současné době na rodičovské dovolené s dvouletou dcerkou. Jinak pracuje jako učitelka v mateřské škole, má vysokoškolské vzdělání. Ke sledování *Ulice* se dostala až právě v době, kdy nastoupila na mateřskou dovolenou, a stala se její velmi pravidelnou divačkou. Často seriál sleduje spolu s manželem.

Karolína (23 let)

Karolína studuje magisterský stupeň vysoké školy. Stále žije se svou matkou a otčímem, kteří jsou velkými kritiky jejího oblíbeného seriálu, na který se dívá poměrně pravidelně, protože když jí okolnosti nedovolí seriál sledovat v jeho vysílacím čase, shlédne jeho díly na internetu.

Lucie (28 let)

Lucie v současné době pracuje jako učitelka na základní škole, na níž nastoupila před několika měsíci po rodičovské dovolené. Spolu s manželem a tři roky starým synem žijí v rodinném domě. Na *Ulici* se dívá již od prvních dílů, i když s nástupem do práce s trochu menší pravidelností než v době, kdy byla se synem na rodičovské dovolené.

Dana (52 let)

Participantka Dana je také vdaná, žije se svým manželem a dvěma dcerami. Má středoškolské vzdělání a stará se o účetnictví v podniku, který vede její muž. Na *Ulici* se dívá téměř od počátku. Sledování seriálu bere obvykle jako odpočinkovou záležitost, kterou si užívají spolu s manželem.

Dáša (50 let)

Dáša je vdaná, má dvě děti, dospělou dceru a šestnáctiletého syna, a pracuje na úřadě. Je velmi pravidelnou divačkou *Ulice*, již sleduje už od prvních dílů.

Marcela (50 let)

Marcela pracuje jako zdravotní sestra a má dvě dospělé dcery, s nimiž ale i spolu s manželem sdílí jednu domácnost. *Ulici* sleduje již téměř od počátku a pravidelně, ovšem v závislosti na svých pracovních směnách.

Pavλίna (53 let)

Pavλίna pracuje jako úřednice, má vysokoškolský titul. Žije pouze se svým manželem, protože její dospělá dcera již s rodiči nebydlí. Byla jednou z nejnadanějších participantek v mém výzkumu, na rozhovor dokonce přišla s předkresleným schématem vzájemných vztahů mezi jednotlivými postavami zkoumaného seriálu. Spolu s Dášou, s níž ve dvojici probíhal rozhovor s Pavlínou, jsou asi nejpravidelnějšími divačkami, s nimiž jsem měla možnost hovořit.

Petra (43 let)

Paní Petra se svou rodinou žije v rodinném domě, má dvě dcery, které studují vysokou školu. Pracuje jako úřednice. Na *Ulici* se dívá velmi pravidelně po celou dobu jejího vysílání, většinou sama nebo s dcerami.

Hana (69 let)

Respondentka Hana je také důchodkyně. Před odchodem do důchodu vařila v mateřské školce, která se nachází v místě jejího bydliště. Před 20 lety přišla o manžela, který zemřel na rakovinu plic. Má dvě děti, syna a dceru, oba mají svoji rodinu a bydlí jinde, ale pravidelně ji navštěvují.

Jaroslava (58 let)

Jaroslava je v invalidním důchodu, jelikož před několika málo lety prodělala rakovinu prsu, která si jí bohužel v současné době vrátila. Dříve pracovala ve firmě vyrábějící rukavice. Jaroslava také žije v rodinném domě se svým manželem, synem a jeho rodinou. Před 2 lety se k ní nastěhoval i další syn, který se rozvedl, a každý víkend za ním jezdí 3 děti, o které se Jaroslava stará. Své snaše také velmi pomáhá s výchovou dětí. Byla nejaktivnější participantkou druhé focus group – bylo vidět, že je do sledování daného seriálu velmi zahrnuta, i když jej často kvůli péči o vnoučata musí oželeť.

Klára (63 let)

Klára je důchodkyně, dříve pracovala v prádelně. Žije v rodinném domě se svým manželem, který je taktéž v důchodu a se svou dcerou, jejím mužem a dcerami. Se svým mužem se Klára často dívá na seriály – zejména na *Ulici* a *Cesty domů*. Celá léta se dívají na seriály spolu, protože i jejího muže jejich sledování velmi baví.

Marie (60 let)

Marie je také v důchodu. Před rokem jí zemřel přítel, se kterým po dlouhou dobu žila v jedné domácnosti, nikdy se nevzali. Paní Marie nemá děti, je v kontaktu pouze se svým bratrem a jeho rodinou. Ti se přestěhovali do místa jejího bydliště a snaží se jí pomoci, jelikož minulý rok prodělala mrtvici. *Ulici* sleduje pravidelně od počátku jejího vysílání, obvykle sama.