

DIVAČKA „RŮŽOVÉ KNIHOVNY“: „U SCI-FI ŽEHLÍM, U RŮŽOVKY SI SEDNU, ANI SE NEHNU.“ PREFERENCE POSTAV NA ZÁKLADĚ GENDEROVÉHO VZTAHOVÁNÍ SE PUBLIKA ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ

**// Women Watching Soap Opera's: „I Stand Ironing with Sci-fi on,
but when it Comes to Surgery in the Rose Garden, I Can't Help
but Sit Still“ – Audience's Gender-relatedness and their Preferences**

Iva Baslarová

FSV, Univerzita Karlova

ABSTRACT

*This article explores how the Czech female and male audiences of television soap opera *The Surgery in the Rose Garden* construct their gender identities in relation to their interpretations of the show's characters. It takes the paradigm of interpretative sociology for its starting point and uses the methods of ethnographic approach to gender. Its theoretical background comprises gender theories of audience of the "women's genres". The research was conducted from 2006 to 2011 targeting the male and female viewers of *The Surgery in the Rose Garden* in the city of Šumperk. The methods used were in-depth interviews, group interviews and participant observation. The research also concerned part of the production of this soap opera, particularly its creative team. The article shows how members of the audience work with gender categories and how they "do" and "display" gender in their own lives.*

KEYWORDS

Soap opera – gender – audience studies – identifications – ethnographic research

1. Úvod

Soap opery jsou seriálovým subžánrem, který se těší velké sledovanosti a oblíbenosti televizních publik. V České republice vzniká každoročně několik původních seriálů, ať už za jejich vznikem stojí komerční televize či médium veřejné služby. Neustálé hledání nových témat či prodlužování osvědčených pořadů o další sezóny patří k běžným praktikám televizních produkcí a dramaturgických skupin po celém světě. Fanouškovské internetové stránky¹ pravidelně informují o rozhodnutích televizních společností, jestli budou seriály, které tyto společnosti produkuje a vysílají, dále pokračovat, či budou

1 Například www.serialzone.cz či www.edna.cz.

ukončeny. Tyto informace, spojené vždy s koncem sezóny,² bývají očekávány s velkým napětím a provázeny ovacemi či projevy zklamání svých fanoušků a fanynek. O „smrti“ či dalším životě seriálu přitom nerozhoduje nic prozaičtějšího než statistika sledovanosti daného pořadu. Především ta určuje – do jisté míry s výjimkou televizi se statusem veřejné služby – zda a jak dlouho se bude seriál natáčet a vysílat. Televizní stanice potřebují početná publika, aby mohly generovat zisk z reklamních bloků, umístěných mezi jednotlivými částmi vysílané epizody. O životnosti seriálu tedy nerozhoduje zapálení a nadšení příslušného publika, ale jeho velikost.³

Tento článek představí výsledky etnografického výzkumu publika původní české soap opery *Ordinace v růžové zahradě*,⁴ který se zaměřil na to, jakým způsobem se divačky a diváci vztahují k zobrazeným postavám, jejich charakterům a jednáním v souvislosti s vlastním vnímáním a produkováním genderu. Ukáže, jakým způsobem se ženy a muži identifikují s jednotlivými hrdiny a hrdinkami, proti čemu se vymezují a jak posuzují určité typy chování a vystupování ve vztahu k vlastní životní situaci, hodnotám a postojům. Kromě toho výzkum poodhalil fungování spojení produkce, produktu a publika, které je v souvislosti se soap operou jako žánrem unikátní. Způsob výroby, kdy je produkční tým o jednu sezónu napřed před vysíláním, umožňuje důslednou kontrolu reakcí publika a možnost proměňovat obsah na základě jeho přání, stížností a preferencí. Douglas Kellner doporučuje zabývat se při zkoumání médií trojicí tvořenou výzkumem politické ekonomie kultury (produkce), kulturního textu (produkt) a divácké recepce (publikum). Multiperspektivní přístup by měl zahrnovat analýzu produkce a politické ekonomie, textuální analýzu (produkt) a studii recepce a užití kulturního textu (publikum) (Kellner 1995: 8). Tímto způsobem se ukáže, nakolik do procesu výroby vstupují předpoklady produkce spojené s určitým předpokladem požadavků publika a jak na ně publikum reaguje, případně proměňuje zažitě tradiční představy o určitých typech hrdinek a hrdinů.

2. Gender a kultura

Teoretický rámec výzkumu vychází z konstruktivistických teorií genderu. Podle nich je maskulinita a femininita utvářena konstrukty vztaženými k biologickému pohlaví, které jsou ovšem produkty kultury a sociální interakce. Femininita a maskulinita tak představují umělé póly, mezi nimiž se pohybují členky a členové společnosti. Podle Gerlindy Šmausové neexistuje ontický, substanciální rod ani homogenní mužská nebo ženská identita. Ontická představa zde přežívá i v samém konstrukt genderové identity, a sice v oné nainvitované představě, že muži hrají vždy jen tzv. mužskou, ženy vždy jen ženskou roli. Ve skutečnosti hrají všichni všechny role, v závislosti na rodové konstrukci sociálního kontextu (Šmausová 2011: 179).

Byť je tedy v členech a člencích společnosti vytvářena iluzorní představa genderu a s ním souvisejících rolí jako „přirozených“ v závislosti na jejich pohlaví, gender oproti tomu představuje mnohem komplikovanější a sofistikovanější stratifikační konstrukt.

2 Rok se zpravidla dělí do dvou sezón – jarní a podzimní. Některé televize však využívají i letního vysílacího času, kdy sice klesá sledovanost, nicméně konkurence není tak velká. České televizní stanice však letní prázdniny využívají především k reprízování.

3 Aktivity fanynek a fanoušků však často vedou k výrazným počínům, kterým může být pokračování seriálů ve formě komiksu, k dopisování dalších epizod některými z nich, či dokonce finančními příspěvky na natočení pokračování nebo alespoň celovečerního filmu. Příkladem může být březnová premiéra filmu *Veronica Mars*, na jehož vznik se složil fanouškovské publikum.

4 Tento výzkum je předmětem disertační práce *Publikum soap opery Ordinace v růžové zahradě a jeho genderová vztahování se: etnografická studie*, která byla obhájena v roce 2012 na FSS MU.

Gender však není možné vnímat jednoduše pouze jako sociální konstrukt ustavující ženám a mužům ve společnosti uměle jejich místo na základě pohlaví. Westová a Zimmerman to ukázali ve svém konceptu „dělání genderu“ (doing gender). V prvé řadě je podle nich zapotřebí rozlišovat mezi pohlavím, pohlavní kategorií a genderem. Pohlaví je rozlišeno podle sociálně určených a legislativou stanovených biologických rozdílů, stanovených především na základě primárních pohlavních znaků, které mají jedince klasifikovat jako muže nebo ženy v průběhu každodenního života (Westová, Zimmerman 2008: 100). Pohlavní kategorie představuje každodenní identifikační chování vedoucí k rozpoznání člověka jako muže nebo ženy. Pohlavní kategorie a pohlaví však podle Westové a Zimmermana nejsou na sobě závislé, na což upozornili Kesslerová a McKeenová v případě transsexuálů, kteří na veřejnosti nevystupují v souladu se svým pohlavím. Gender je podle nich druhem určitého typu sociálního jednání, jež je dáno normativním souborem těch projevů, postojů a činností, které přísluší pohlavním kategoriím (ibid. 2008: 101–2). Vnímají ho jako opakovanou a rutinní praktiku, kdy muži a ženy vytvářejí (dělají) maskulinitu a feminitu na základě běžné praxe, nikoli však proto, že by jim byla „vrozená“. Genderové konstrukty by proto měly být zkoumány v běžných interakcích, v nichž se utvářejí.

Dosahování a „nabývání“ genderu činí kultura neviditelným, ovšem samotný gender musí být čitelný (accountable).⁵ Jedině tak lze docílit toho, aby byl utvářený gender vnímán jako přirozený či naopak nepřiměřený (ibid. 2008: 107). Tento požadavek předpokládá kulturní znalost a sociální dovednost k provádění daného genderu, stejně jako rozdíly mezi nimi. „Produkování role“ předpokládá, že se příslušníci obou (úředně určených) pohlaví během socializace naučí hrát i tu druhou, protikladnou roli“ (Šmausová 2011: 187). Jednotlivci nemusí vytvářet stereotypní modely maskulinity a femininity, důležité je však to, že gender předvádí s vědomím a rizikem genderového posuzování (Westová, Zimmerman 2008: 108). Pokud se tedy – ať už vědomě nebo nedopatřením – dopustí překročení hranice a znejistí okolí nesouladem mezi pohlavní kategorií a genderem, musí počítat s možností společenských sankcí.

Zkoumáním utváření a předvádění genderových identit se zabýval Erving Goffman. Podobně jako Westová a Zimmerman upozorňuje na to, že jakkoli gender souvisí s biologickým pohlavím, nelze genderovou segregaci společnosti vysvětlit biologickými rozdíly, jde o záležitost ryze kulturní. Gender je podle něj veřejně demonstrován při obřadech a ceremoniích prostřednictvím rituálů, kdy dochází k potvrzení základních sociálních praktik a k prezentaci hlavní doktríny člověka a světa (Goffman 1997: 208). Jako příklad uvádí rozdíl při oficiálním předávání cen mužům a ženám. Zatímco muži je na závěr obřadu stisknuta ruka, žena dostává polibek (social kiss), což demonstruje diferencii mezi nimi a příslušnost k určitému genderu. Příslušnost k danému genderu a hierarchie mezi nimi je demonstrována, například při svatebním obřadu probíhajícím v tradiční křesťanské euroamerické kultuře. Muž přichází k oddávajícímu první a jako první je také tázán, zda chce vstoupit do manželství. Žena v obou těchto případech figuruje jako druhá. U většiny případů navíc žena přijímá jméno svého manžela, což je v průběhu obřadu oznámeno hostům.

Jiným způsobem se na utváření genderu dívá dvojice autorek Kesslerová a McKennoová. Vnímají gender jako „procházející“ (passing), demonstrováný v rámci každodenních interakcí v procesu „předvádění genderu“ (doing display). Autorská dvojice vycházela z rozporu mezi ve společnosti tradičním vnímáním genderu jako (pouze) dvou neměnných a přirozených kategorií, do nichž příslušíme podle našich genitálií, a existencí transsexuálů, kteří tím pádem z této definice vypadávají. Přestože sami sebe a svůj gender (v rozporu

5 Překlad slova *accountable* jako čitelný zavedly překladatelka Pavlína Binková a editorka monotematického čísla *Sociálních studií* 2008/1 Kateřina Lišková.

s pohlavím) vnímají jako určený, na základě uvedeného dělení společnosti na muže a ženy musí každodenně vytvářet zdání toho, že tomu tak skutečně je (Kessler, McKenna 1978: 114). „Procházení“ genderů je tedy diskrétní způsob, jakým transsexuálové v každodenním životě organizují své předvádění či „dělání“ genderu v souvislosti s očekáváním společnosti (1978: 126). Toto „odívání se“⁶ do jednoho či druhého genderu však nesmí být znatelné, aby tradiční představa „ryzího“ ženství či mužství zůstala zachována.

Stejně zásadní je sledování dramaturgie genderu. Gender je v soap operách performován hned třikrát – při vytváření textu, při výrobě/natačení a při jeho recepci publikem. Podle Abercrombieho a Longhursta je svět konstituován jako událost a představení, přičemž ti, kteří sledují určité objekty, události nebo aktéry, posuzují předváděné představení v určitém kontextu (Abercrombie, Longhurst 1998). Erving Goffman ve své práci *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě* posuzuje sociální interakce jako představení, v němž zaujímáme určité kulturně dané role. Zabývá se dramaturgickými problémy účastníků při předvádění jejich činnosti před ostatními (Goffman 1995). Jedinec podle něj „působí“ na ostatní, v nichž „vyvolává dojem“. Přijímá úlohy či role jako předem stanovený vzorec jednání, předváděný během představení. Goffman upozorňuje na to, že předvádění rolí má svůj „politický úhel“, spočívající v hledisku společných regulačních mechanismů, kdy každý účastník může od ostatních vyžadovat určité činy.

Herecké výkony jedinců se pohybují mezi dvěma extrémy: situací, v níž se účinkující ztotožňuje se svým výkonem, a situací, v níž se s ním neztotožňuje vůbec. Masky, příslušná k daným rolím, reprezentuje představu, jakou jsme si o sobě vytvořili, je tedy naším pravdivějším já. Fasáda je tou částí představení, jež slouží ustáleným způsobem k výkladu situace pro „publikum“.

Dramatické zachycení skutečnosti spočívá v předvádění účinkujících, kteří během interakce vyjadřují to, co si přejí sdělit. Goffman mluví také o idealizaci představení, kdy úlohu „socializujeme“, tedy přetváříme tak, aby vyhovovala očekáváním společnosti. Tento způsob užíváme například při demonstrování genderové nerovnosti. Ideální normy pak vyžadují, aby jedinec při představení určité činnosti ukryl, stávají se „předměty utajování“. Představení se zpravidla odehrává v týmech, kdy více účinkujících participuje na daném představení. Tým má svého režiséra a své hvězdy, jímž přísluší hlavní role. V představení jde o „ovládání dojmů“ a jejich prezentaci publiku, které však také hraje aktivní roli. Výše uvedené teorie o „dělání“ genderu, jeho předvádění a dramaturgii ukazují, jakým způsobem lze při interpretaci dat posuzovat individuální přístupy identifikací spojené s jednotlivými divačkami a diváky.

3. Proč soap opera?

Ještě předtím je však zapotřebí vysvětlit, proč se předmětem zájmu výzkumu stala právě soap opera, stereotypně považovaná za tzv. „pořad pro ženy“. Soap opera vznikla původně jako rozhlasový žánr ve třicátých letech 20. století, kdy se v USA v dopoledním čase vysílaly deseti- až patnáctiminutové epizody pořadů určených především ženám v domácnosti. S tím souvisí ustanovení termínu „soap (mýdlová) opera“. Tento název pro nový žánr se v médiích zavedl v roce 1939. Poukazuje na typ divaček, které se při poslechu a později

6 Kromě sociálních a kulturních dovedností a schopností zastávat pouze jediný konkrétní gender k nim patří i fyzický způsob, jak demonstrovat maskulinitu či femininitu – volbou oblečení, držením těla, chůzí atd. Kesslerová a McKennová uvádí, že tato snaha vede až k „přehrávání“ genderu. Transsexuálové se například při „předvádění“ femininity více zdobí než „skutečné“ ženy. Podobně je tomu i s účesy či s modulací hlasu. Transsexuálové jsou tak při fyzickém zpodobnění jednoho z genderů paradoxně důslednější než ostatní.

při „sledování“ věnovaly především pracím v domácnosti. Navíc je zpravidla produkovaly či sponzorovaly firmy vyrábějící hygienické a čisticí prostředky.⁷ Opera pak má být ironickým odkazem k emoční základně a emotivní síle spojení divadelního a hudebního žánru.⁸ „Typickým divačkám“ se lidově říkalo „plačtivé prادلenky“ (washboard weepers).⁹

Na začátku padesátých let se v USA vysílalo sedmdesát soap oper v denním vysílacím čase. Vysílání poslouchala zhruba polovina všech žen v domácnosti (Simon 1997: 11–26). S nástupem nového média – televize – přišly také první televizní soap opery. Protože se soap opery ukázaly být výhodným nízkonákladovým formátem, jejich počet začal rychle stoupat. Tvůrčí týmy nejprve sahaly po osvědčených rozhlasových soap operách, které převáděly do obrazové podoby – jejich úspěch tak byl předem zaručen. První dvě vznikly v roce 1944, kdy společnost Lever Brothers sponzorovala televizní verze dvou velmi úspěšných rozhlasových soap oper – Big Sister a Aunt Jenny's True Life Stories. O dva roky později vznikla první původní televizní soap opera Faraway Hill producenta Davida P. Lewise. Ten svůj pořad charakterizoval slovy:

Užili jsme takové technické prostředky a zvolili takovou formální strukturu, aby nevyžadovala plné soustředění hospodyňky. Koresponduje tak s využitím jejího času, kdy si prostě zapne televizi a může u ní loupat brambory či plést.

(Simon 1997: 14)

Soap opery mají zpravodajskou strukturu, slovo zde dominuje nad obrazem. Tato nevyváženost devaluje prostředky klasického filmového stylu. To umožňuje rychlou a levnou výrobu a je to také jedním z důvodů, proč je soap opera „vysmívaným“ žánrem či tzv. obsahem nízkého vkusu. Dominance zvuku je dána především faktem, že ženy mohou při „sledování“ stále vykonávat domácí práce, přičemž zaměstnávají převážně jeden ze smyslů – sluch. Stačí čas od času zkontrolovat scénu na obrazovce, jež je většinou téměř neměnná a statická – opakují se prostředí (ordinace, bar, domácnost hlavních hrdinů, nemocnice – většina tedy v interiérech), dramatické vrcholy děje navíc doprovází jasný hudební doprovod a sada znělek, které upozorňují na rozdílné emoční naladění jednotlivých míst – publikum tak může sledovat právě tu část epizody, kterou preferuje (romantická sekvence, dramatická sekvence, komická sekvence apod.). Charakteristikou soap opery je především nikdy neuzavřená narace a orientace na současná témata s důrazem na rodinnou problematiku. Nikdy neuzavřená narace umožňuje kdykoli znovu navázat na již skončenou řadu epizod a „nastavit“ tak soap operu o další a další řady. Metapříběh, který obsahují, dovoluje vyprávět neustále dokola, zaměřovat jednotlivé postavy, vyostřovat konflikty, proměňovat charaktery jednotlivých hrdinek a hrdinů. Rodinná problematika má divačkám a divákům přibližovat témata, která jsou jim vlastní a která korespondují s jejich každodenním životem, aby tak pro ně produkt nabýval na atraktivitě a aby mediální realita co nejvíce splynula s realitou společenskou. Publikum tak, přestože si je vědomo nereálnosti postav, může soap operu pokládat za reálnou

7 Prvními z nich byly Procter & Gamble a Colgate – a to nejen v USA, ale také v dalších Mekkách soap oper a především telenovel – Mexiku, Argentině, Brazílii, Kolumbii a jinde.

8 Ze stejného důvodu se westernům říká „koňská opera“.

9 Umberto Eco upozorňuje na to, že seriály jsou považovány za cizí umělecké invenci, neboť jsou srovnávány s průmyslovými produkty (jsou „sériové“). Dle něj ovšem dnešní seriály nemusí být nutně chápány jen jako bezcenná neumělecká forma, naopak mají mnoho společného s uměním, které se stejně neustále opakuje.

nejen strukturou pocitů, které u nich vyvolává při sledování jim známých či blízkých charakterů (Ang 1985), ale i snahou o splynutí televizního a reálného času.¹⁰

Soap opery se od jiných mediálních produktů liší zejména délkou nasazení v televizním vysílání, která je přímo úměrná diváckému zájmu a divácké poptávce. Proto se v soap opere může stát i zdánlivě nemožné. Soap opera může ve vysílání přežít několik desítek let, vrátit se po mnoha letech, její postavy mohou „zázračně obžít“ . Vše se odvíjí od sledovanosti, jež zajišťuje zisk – inzerenti mají zájem umístit své reklamy do nejsledovanějších pořadů, aby je zhlédli co největší počet diváků a divaček.

4. Ordinance v růžové zahradě

Výzkum se zaměřil na publikum české soap opery Ordinance v růžové zahradě, kterou je zapotřebí alespoň ve stručnosti charakterizovat. Soap opera Ordinance v růžové zahradě je původním produktem televize Nova, který se začal vysílat 8. září 2005. Na jejím vzniku se podílely nově příchozí dramaturgyně Magdalena Turnovská a scenáristka Lucie Konečná, jež přišla s nápadem vytvořit českou obdobu soap opery Sex ve městě. Ordinance se vysílá dvakrát týdně v hlavním vysílacím čase (od dvaceti hodin), vždy v úterý a ve čtvrtek. Výjimku tvoří období mezi novými sezónami – s nástupem vánočních svátků na konci roku a v průběhu letních prázdnin, kdy se reprizují staré díly. Nova rozlišuje Ordinance v růžové zahradě a Ordinance v růžové zahradě 2, které představují dva různé celky. První z nich totiž skončila poté, co se Lucie Konečná a její spolupracovníci rozhodli odejít z televize Nova a svůj formát vzít s sebou, protože se na něj vztahovala jejich autorská práva. Konec této první Ordinance je významný především kvůli odchodu protagonistky hlavní hrdinky Gity Petrové, již ztvárnila herečka Daniela Šinkorová. Scenáristky měly za úkol „sprovodit ji ze světa“, což učinily – v rámci daného žánru – poměrně drasticky, neboť Gitu zabili stoupení neonacistického hnutí na její cestě v zahraničí. Právě tento historický mezník se stal důležitým pro publikum pořadu, jak se ukáže dále v textu.

Ordinance v růžové zahradě byla charakteristická zejména tématem. Zaměřila se na dosud opomíjené prostředí gynekologie a v každé epizodě řešila mimo jiné nějaký konkrétní lékařský problém. Hlavními hrdinkami byla zmíněná Gita Petrová, lékařka v soukromé gynekologické ordinaci a externí spolupracovnice gynekologického oddělení v nemocnici. Druhou významnou hrdinkou byla Kamila Váňková, zdravotní sestra. Obě postavy se od sebe velmi odlišovaly, v podstatě tvořily jakési póly na pomyslné škále femininity hrdinek této soap opery. Gita Petrová představovala svobodnou matku s dospívající dcerou. Dále se vzdělávala ve svém oboru, prováděla operace, přednášela v zahraničí. Měla několik nezávazných mileneckých vztahů, nicméně „osudovou“ láskou byl pro ni lékař a pozdější primář Čestmír Mázl, kterého si nakonec vzala. Kamila Váňková měla manžela, pracujícího v autoservisu, společně vychovávali syna, navštěvujícího druhý stupeň základní školy. Kamila po čase manžel opustil kvůli milence. Zdravotní sestra se zamilovala do jednoho z lékařů a prožívala s ním vážný vztah, ke konci se však vrátila k manželovi, otěhotněla a porodila zdravotně handicapovanou dceru, kvůli níž se rodina „odstěhovala do Prahy“. Zatímco Gita tedy ztělesňuje spíše typ nezávislé, emancipované a úspěšné ženy, Kamila představuje spíše tradiční romantickou hrdinku – obětavou a trpící, stavící rodinu a lásku jako hodnotu nade vše. Rozdíl v jejich postavení spočívá

10 Tvůrčí tým se snaží propojit všednodenní plynutí času se seriálovým – iluzorní je samozřejmě užití střihu a vyjmutí zajímavých okamžiků. K ukotvení v čase tedy slouží shodující se svátky, roční období, události politického i kulturního života (např. volby či významný koncert, což je ovšem spojeno s praktikou product placementu – například v českém seriálu Ulice vystoupila stále oblíbenější pěvecká dvojice Eva a Vašek).

také ve volbě profesních rolí – zatímco Gita zastává hierarchizovanou pozici lékařky, Kamila jako zdravotní sestra zapadá do schématu tradičních femininních profesí. Bylo zajímavé sledovat, jak tyto postavy vnímá publikum Ordinance.

Výzkum proběhl ve městě Šumperk na severu Moravy, čítajícím třicet tisíc obyvatel. Odpovídá typu středně velkého města v České republice, na půl cesty mezi „velkým městem“ a „venkovem“, kde lze předpokládat poměrně vyhraněné postoje a názory. Výzkumný vzorek tvoří třicet tři hloubkových rozhovorů. Zúčastnilo se jich třicet šest informantek a informantů různého věku, vzdělání, třídy, etnického původu a zdravotního stavu. Jejich výběr probíhal několika způsoby. Nejúčinnějším z nich byla metoda sněhové koule, kdy oslovené divačky či diváci doporučili další muže a ženy sledující Ordinance v růžové zahradě. S hledáním informantek pomáhali také gynekoložka a gynekolog se soukromou praxí, kteří souhlasili s tím, že budou pacientkám předávat letáky s informacemi o probíhajícím výzkumu. Několik divaček se podařilo najít v čekárnách u lékařů a ve frekventovaném šumperském kadeřnictví, kde s nimi zdravotní sestřičky a kadeřnice zapřádaly hovor. Některé z rozhovorů probíhaly v párech (muž/žena, manžel/manželka, partner/partnerka), jiné se samotnými ženami, další se ženami v menších skupinách. „Ženy“ a „muži“ ve výzkumu představují empirické kategorie, které umožňují nahlédnout, jakým způsobem je ve společnosti re/produkován gender.

Součástí výzkumu bylo také zúčastněné pozorování, prováděné v restauraci, kde Ordinance sledovala skupina mužů, pravidelných návštěvníků. Dalších šesti rozhovorů se zúčastnili tvůrkyně a tvůrci soap opery: původní (Ordinance v růžové zahradě) a pozdější (Ordinance v růžové zahradě 2) kreativní autorka, dramaturgyně, jedna ze scenáristek, herec a herečka, kteří v Ordinance hrají od první série a které informantky a informanti nejčastěji zmiňovali – ať už jako postavy v soap opeře nebo jako televizní hvězdy. Účelem bylo získat jasnou představu o tom, jak seriál vzniká a jaké mechanismy se na jeho vytváření podílejí.

5. Romantická x postmoderní hrdinka

Při rozhovorech vyšlo najevo, že naprostá většina divaček i diváků zbožňuje Gitu Petrovou a nemá ráda, někdy dokonce až nesnáší Kamilu Váchovou. Obliba Gity byla tak silná, že si některé divačky dokonce přály její návrat, byť věděly, že to není možné.

Vzpomenete si ještě na Gitu Petrovou z první Ordinance?

No samozřejmě, tu jsem měla moc ráda. Škoda, že skončila. Myslím si, že ji lidi měli rádi, byla to oblíbená herečka. Ale třeba se ještě vrátí, kolikrát jsou zvraty v těch seriálech, že.

I přestože umřela, myslíte, že se vrátí?

Vlastně jo, vždyť ona umřela, tak se ani vrátit nemůže.

Právě, no.

A tak někdy to tak můžou udělat, že se tam najednou zase objeví. Že třeba chtěla, aby se myslelo, že umřela, a pak se najednou objeví, to bývá taky někdy v seriálech. To se stalo v Dallasu, že se Bobby vrátil a té jeho ženě se jenom zdálo, že umřel.

(Alena, 39 let, prodavačka)

Sympatie provázející Gitu svědčily o zálibě divaček v silných hrdinkách, které se dokážou postarat samy o sebe. Líbila se jim především její ráznost, která však nepřerostla v hrubost. Divačky totiž zdůrazňovaly také to, jak se Gita dokázala chovat vlídně k pacientkám.

Byla to taková jako akční žena v dnešní době. Uměla si poradit a se vším se poprat. I v práci byla dobrá, i když to měla náročný, asi jako každá ženská. A která ženská pracující to tak dnes nemá? Máme tady mladou doktorku, asi tak v jejím věku, třicet plus minus, takže vidím, jak je to prostě náročné. Protože má taky rodinu, tak co to všechno obnáší a jak to skloubit, aby to fungovalo. A protože pracujete s lidma, kteří k vám přijdou s problémem, musíte se jim věnovat, takže neexistuje, že vy dáte najevo svůj vlastní problém. A ta Gita to taky tak uměla. Nabízela kousek víc ze sebe. A ono to taky v dnešní době umírá, každéj to nemá, no a někdo to má a umí to dát. A někdo, i kdyby se rozkrájel, to nedá. To bylo asi to hlavní, proč se na to lidi začali koukat.

(Pavla, 37 let, zdravotní sestra)

Gita mi bylo hodně sympatická. Ona byla fajn, že byla taková vostrá. Mně to připadalo, že je mi taková blízká. Tím jednáním a vším, že byla taková sympatická. Líbila se mi.

Ona byla vlastně taková, že pomáhala hodně těm pacientkám.

Jít nad rámec, ano, přesně, že to nedělala z povinnosti ve stylu: „Jsem doktorka, tak budu dělat jenom to, co musím.“ Snažila se dopátrat i ty problémy kolem, co třeba byly. To je takový přístup, co si myslím, že by doktoři měli mít k těm pacientům. Je to sice vysilující, ale asi by to tak mělo být.

(Zita, 34 let, nezaměstnaná)

Gita však našla také dva kritiky: diváky Filipa a Jaromíra. To, co jim bylo na Gitě nesympatické, přitom ostatní oceňovali. Filipovi a Jaromírovi vadila „překročení“ pravidel stereotypně definované femininity. Nezávislost, cílevědomost a sebevědomí pocíťovali jako charakteristiky, které ženské hrdince nepřísluší.

Gita mi nebyla sympatická. Jako kdyby dělala velice jednoduše čáry za tím, co se stalo. Bez ohledu na to, jaký to má dopad na ostatní. Strašně lehce udělala nějakou věc, kterou pak druzí těžce nesli. Ale jinak těžko říct. Tak nějak obecně se mi nelíbila. Byla taková, byla hodně dominantní, hodně chladná žena.

A co třeba udělala?

Nevím. Třeba jak tam měla ty milence, tak to s nimi nebrala moc vážně. Přitom ten jeden s ní chtěl opravdu být, ale ona ho nechtěla.

To tam ale dělá spousta mužů v tom seriálu.

No tak někteří. Ale oni mají spíš smůlu, že by jako chtěli. Gita to dělá jen tak. Pro zábavu.

(Filip, 29 let, animátor volnočasových aktivit dětí)

Eliška: Gita se mi líbí hodně. Já mám ráda miminka. A těch je tam hodně. Jaromír: Tak ta se mně tam nelíbí. Ona má takovou moc proříznutou držku.

Ale to má Eliška taky.

Jaromír: No ale ona si dělá úplně, co chce. A je taková přemoudřelá, všechno ví, pořád někomu do něčeho mluví.

Eliška: No tak je to doktorka.

Jaromír: Já ji nemusím. Taky těch chlapů, co tam vystřídala.

Eliška: No ale ona měla vždycky někoho, kdo ji zklamal. A miluje toho Mázla.

Jaromír: Tak má být s tím Mázlem.

Eliška: Ale on je ženatej.

Jaromír: No tak ona prostě neví, co chce.

(Eliška, 38 let, kuchařka a podnikatelka; Jaromír, 31 let, dělník)

Ordinace v růžové zahradě 2 se po „smrti“ Gity Petrové musela vypořádat s faktem, že přišla o divácky oblíbený typ hrdinky. Její místo tak do určité míry nahradila Běla Páleníková, charakterem velmi podobná Gitě.

Pro mě je zajímavé, jak lidé mojí postavě fandí. Je to nositelka nějakých myšlenek nebo jednání, chování, s nímž se můžou ztotožnit, které je jim sympatické. Běla začínala jako vichřice, volnomyšlenkářka, které konvence nic moc neříkaly, a taky tak jednala s ostatními. Tenhle základ charakteru ji neopustil. Ale během šesti let člověk projde různými karamboly, které ho poznamenají. Už neřeší věci s takovou vervou, ale neztrácí životní temperament. Její původní postoj je trochu obroušený, získala nadhled. Mě fascinuje, jak tahle ženská, která je rázná, říká věci na rovinu, s nikým se nemaluje, kouří, pije a užívá si života, je ochotná odejít ze vztahu, když dojde na lámání chleba. Lidé vlastně takové postavě fandí. Zjistila jsem, že lidé vás milují za vaše chyby.

(Zlata Adamovská, představitelka Běly)

Ilen Angová upozornila v 90. letech na to, že se v soap operách začínají objevovat nové typy hrdinek, jež se vzpírají stereotypní kulturní definici femininity. Tvrdí, že se diváčky a diváci spíše vztahují k těm postavám, s nimiž mohou prožívat jejich pocity (Ang 2003). Ve svém výzkumu publika Dallasu zjistila, že se diváčky nejčastěji poměřují se Sue Ellen, manželkou zlého a bohatého naftaře J. R. Tato hrdinka, někdejší Miss Texas, se stala alkoholičkou, protože ji J. R. podváděl, ponižoval a nemiloval. Diváčky přitom nečerpaly potěšení z potřeby sdílet se Sue Ellen lásku či nenávisť k J. R., ale z možnosti trpět spolu s ní (ibid.). Angová identifikovala dva typy hrdinek – melodramatickou a postmoderní, jakou je v tomto případě Gita, neboť je do velké míry inovativní a svou „novostí“ charakteru také zajímavá. Angová upozornila na to, že snaha o vztahování se k jednoznačně emancipované či feministické hrdince naráží ve skutečnosti na problém, kterým je schopnost diváček identifikovat se s touto postavou. Nenachází v ní důvěrně známé pocity a způsoby jednání, takže je buď frustruje, nebo jim připadá „cizí“ (ibid.). Způsobem uvádění takových hrdinek, jakou je Gita, je však možné dosáhnout postupné změny v dělení genderu.

Kamila představuje melodramatickou hrdinku. Na rozdíl od Gity si od diváček a diváček vysloužila především kritiku. Většina z nich sdílela podobné pocity, nedokázali se s takto vytvořenou postavou identifikovat ani k ní cítit sympatie. Kamilina nekonečná ochota

pomáhat druhým, její submisivita a odevzdanost informantky doslova provokovala. Naprostá většina z nich, pokud na tuto postavu úplně nezapomněly, Kamilu hodnotila jako hloupou, přehnaně obětavou a hodnou a z pro ně nepochopitelného důvodu zcela odevzdanou.

Nelíbilo se mi, jak je napsaná role Lindy Rybové. Že hraje takovou puťku. Typovali jsme s Radimem, jestli se vrátí k tomu manželovi, hlavně kvůli tomu synovi. On se vyloženě snažil, aby to udělali. A mně právě připadalo, že mu ustoupí. Tak jsem si myslela, že se vrátí.

Že tě to třeba nějak zklamalo?

Asi jo. Mě tím zklamala, že si nedokázala dupnout na desetiletého kluka. Ale člověk neví, jak se zachová.

Jako myslíš si, že bys v té roli zůstala s tím doktorem?

Asi jo. Protože nevím, jestli bych tomu manželovi dokázala odpustit nevěru. A ona byla ještě vyloženě hodná. Nevím, jestli je to v normálním životě normální. Ona potom dokonce pomáhala té jeho bývalé milence. Třeba to mě vyloženě na tom seriálu zajímalo. Jestli bych to udělala taky. Já si teda osobně myslím, že ne, protože jsem urážlivá. Nevím, jestli bych to dokázala.

(Linda, 29 let, uklízečka)

O té Kamile i synové říkali, že je umělá. Připadala mi taková umělá, přehnaně hodná. Neznám žádnou ženskou, která by udělala tolik pro své děti a pro svého manžela, a ještě s úsměvem. Fakt neznám. Vždycky prostě, i když se sebelíp stará o děti, opravdu není tak přehnaně hodná. Někdy má špatné dny, nemyslím rodinné hádky, ale že nejde vždycky všechno dělat s takovou radostí. A smažit řízky, když je unavená, a ještě se u toho usmívat, to se mi zdá přehnané. Ta mi tam prostě nesesla.

(Milena, 42, administrativní pracovnice)

Já mám ráda energetické ženy, které se umí rozhodnout. Mám takové pacientky, jako byla Kamila, v ambulanci a vím, jaké s nimi bývají problémy. To jsou jedny z nejhorších pacientek, co se samy nedokážou rozhodnout, jestli to udělají tak nebo onak. Nejlépe, aby za ně rozhodl někdo jiný a taky nesl následky a důsledky toho rozhodnutí. Takže spíš je mi ta Kamila nesympatická. Ale patří to do života, takoví lidé jsou. Nemluví jenom o těch pacientkách. Některé ženy by měly místo vážné pořádně řešit situaci, prásknout doma do stolu a říct: „Tak takhle to, milej zlatej, nebude. Bude to jinak, a jestli se ti to nelíbí, tak to budeme řešit.“ Myslím si, že by si tím výrazně usnadnily život. Ale podle mě je takových padesát procent žen.

(Viktorie, 35 let, gynekoložka)

Šimon: Tak zas nějak tolerantní tam moc nebyli, že jo. Víš, že by jeden druhého tak nějak moc toleroval. Tereza: Třeba ta Linda, právě že ta byla... hodně tolerantní, až moc. Ta byla tak tolerantní, až byla blbá.

(Tereza, 29 let, na rodičovské dovolené; Šimon, 42 let, dělník)

Divačky Ordinace se proti Kamile vymezovaly, protože nebyly schopné pochopit její životní postoj a motivaci jejího chování. Romantické a melodramatické hrdinky se zřikají své subjektivity ve prospěch lásky k muži a k ostatním lidským bytostem, kterým se snaží pomáhat a vcítovat se do nich. Informantkám byl však tento přístup k životu cizí, byť vedly relativně „normální“ životy a do jisté míry přijímaly svou „ženskou roli“. Kamila představovala extrém, který pro ně nejenže nebyl zajímavý, ale ani zdůvodnitelný. Jedna z informantek dokonce prohlásila, že „nechápe, proč dnes ještě nějaká žena dělá doma a v práci služku, když už to od ní vlastně ani nikdo nežadá“. Kamila zkrátka měla zůstat v minulosti, kam podle nich patřila. Kromě obecné charakteristiky této hrdinky se zklamaně vyjadřovaly k jejímu rozhodnutí opustit Michala a vrátit se k Pavlovi. Podle mnohých z nich to byl krok zpět, který jí samotné uškodil, protože s Michalem měla úplně jiný vztah. Potřebu vrátit se zpátky k „rodině“ odmítaly, protože to v dnešní době vnímaly jako anachronismus.

6. Produkce a „dělání genderu“

V souvislosti se zmiňovaným propojením produkce, produktu a publika je zajímavé podívat se na způsob, jakým se obě hrdinky „zrodily“. Gita je totiž výsledkem snahy scenáristky Lucie Konečné o vytvoření „nového typu“ hrdinky, inspirovaného seriálem HBO Sex ve městě.

Musím říct, že vlastně v té Gitě je od začátku nejvíc ze mě. Tuhle po mně nějací novináři chtěli, abych se pomocí těch postav charakterizovala. Přemýšlela jsem a řekla jsem Gita stříknutá Lucií. A to je přesné.

(Lucie Konečná)

Kamila Váchová byla naopak vytvořena na objednávku televize Nova, která chtěla vsadit na jistotu, tedy na tradiční romantickou hrdinku, vyskytující se tradičně v žánru soap opera. Televize Nova měla od počátku jasno, kdo bude hlavní hrdinka a jaká bude její charakteristika. Příběh Kamily měl být dějovou páteří soap opery, přičemž do ní chtěla extrahovat všechny stereotypní femininní rysy romantické hrdinky. Svou vizi první řady Ordinace představila televize Nova následujícím reklamním textem:

Dosud žádný seriálový tvůrce nenašel odvahu vyprávět divákům příběhy, které se rodí v gynekologické ordinaci. Až nyní! Autorka Lucie Konečná rozehrává životní osud obětavé a krásné sestřičky Kamily, která se v životě musí hodně otáčet, aby stihla každodenní kolotoč mezi ordinací, rodinou a nočními službami v nemocnici. Všechno chce dělat perfektně a sotva stíhá. Není proto divu, že jednoho dne v návalu práce udělá chybu. Opomenutí, ze kterého se může vyvinout velký malér. A jeho důsledkem může být i smrt.

(oficiální text televize Nova, webové stránky, 2005)

Scenáristka však měla problém s vytvářením této postavy, která patřila mezi její neoblíbené.

Občas tam byl někdo, koho jsme dostali befelem, že bude zabírat na diváky. [...] Nova ze začátku chtěla romantickou hrdinku podle vzorce zahraničních seriálů, protože se pořád nevědělo, jaký seriál bude

v Čechách zabírat. [...] Prapůvodně byla Gita, ta zabrala jako jedna z těch postav. A pak se uměle v tom prostředí gynekologie vytvořila romantická hrdinka Kamila, která je osudem a vším zkoušená. A to já prostě neumím napsat. Ta postava je napsaná dobře podle toho zadání, ale podle mého svědomí blbě.

(Lucie Konečná)

Důvod k zlosti, který Kamila vyvolala, je možné interpretovat v souladu s teorií Tanii Modleski. Tvrdí, že reprezentace dokonalých žen v divačkách vyvolávají úzkost, neboť mají před sebou předobraz ideálu, který zmnožuje jejich vlastní nedokonalost (Modleski 2008). Krásná Kamila, po níž soap operoví hrdinové toužili, protože se jim ráda podřídila a automaticky odváděla „ženské práce“ v domácnosti, jim evokovala „podřizení ženy muži“. Fakt, že někdo vytváří tyto podoby žen, jimiž opovrhovaly, by mohl ohrozit jejich vydobyté pozice. Práce Modleski v tomto případě postupuje dál, neboť ženy nehněvá předobraz dokonalého vzoru, k němuž se nemůžou vztahovat, protože je nedosažitelný, ale naopak uměle předkládaný ideál, k němuž se vztahovat nechťejí a který odmítají. Žádná z informantek Kamilu nevnímala jako svůj vzor nebo jako ženu, která by jim byla sympatická. Ve výpovědích informantů a informantek se vyskytli pouze tři, kteří kritizovali Gitu, v případě Kamily to byli naopak pouze tři, podle nichž byla příjemná. Zdravotní sestra, již neměla ráda autorka a kterou odmítalo přijmout diváctvo, byla pro televizi Nova signálem, že tento typ hrdinek nebude mít u jejich publik úspěch. „Souboj“ romantické a postmoderní hrdinky proto jasně vyzněl ve prospěch té druhé. Zjištění, že Kamila neměla úspěch, vedl k částečné proměně ženských hrdinek v Ordinaci v růžové zahradě 2. Najdeme v ní defilé hrdinek, tvořených směsicí Gity a Kamily, nicméně klasická melodramatická hrdinka zřejmě definitivně odešla spolu s Kamilou.

Tím, že jsme kováni Českou televizí a jsme zvyklí psát, když to tak řeknu, pořádně, tak se snažíme psát pořádně i v rámci tohoto žánru, ať se mu říká jakkoliv. Já mu říkám růžová knihovna. Nesnáším červenou knihovnu a to je to, co tam vlastně máme psát. Nikdy by mě nenapadlo, že budu dělat postavy podle nějakého schématu. To je přesně ta hranice. Když vím, že něco neumím, tak na rovinu řeknu, že to takhle psát nemůžu. Protože pak z toho vyjde Kamila.

(Lucie Konečná)

Je tedy patrné, jakým způsobem probíhá „vyjednávání“ pokračování oblíbených seriálů, přičemž nejde jednoduše o interní dohodu v rámci výrobního týmu, ale o nepřímou komunikaci s publikem, které výsledný produkt významně ovlivňuje. Hledisko je přitom jednoznačné. Tam, kde vidí produkce zisk, je v případě publika ne/zájem. Zejména v případě soap opery, jejíž životnost závisí na vrtkavosti publika, které musí být loajální a početné, je toto zjištění zásadní. Za vznikem a existencí každé soap opery – stejně jako dalších televizních pořadů v komerčním vysílání – stojí především ekonomické důvody. Masová komunikace zpravidla zahrnuje komodifikaci symbolických sdělení v tom smyslu, že objekty produkované mediálními institucemi jsou symbolická sdělení, jež se stávají tím či oním způsobem předmětem ekonomického zhodnocování (Thompson 2004: 29). Tyto televizní produkty jsou reakcí na poptávku trhu a jejich „výrobci“ sledují své vlastní finanční zájmy. Soap opera se tak stává komoditou, jež je „prodávána“ zadavatelům

reklamních spotů. Podobná strategie se týká i zacházení s publikem, které televize transformuje do jednotek sloužících ke směně (Allen 1985: 45). Při výrobě komerčního televizního produktu je proto na prvním místě většinou hledisko zisku, což vždy předpokládá maximální možný objem publika.

Základní omezení je jednoznačné. Musím psát seriál, který bude stát pět korun padesát. Výprava je hrozně levná, odehrává se v pěti scénách, a ideální je z toho prostě vymačkat ty postavy. [...] Lucka Konešová píše pokračování Nemocnice na kraji města pro Českou televizi, tam jí závidím jednu věc. Ona když chce, aby primář Blažej přijel do práce na koni, tak prostě primář Blažej přijede do práce na koni. Já když napíšu, že primář Mázl přijede do práce na kole, tak třeba přijede na kole, ale Petr Rychlý si to kolo musí vzít z domova.

(Lucie Konečná)

Výrobní jednotka má čtyři díly. Aby se výroba optimalizovala, ty čtyři díly dostane holka z produkce, která je rozepíše, rozhází podle prostředí a podle postav a dohlédne na to, aby v tom cyklu nebyla jedna postava jenom v jednom obraze, aby se neplatila zbytečně navíc.

(Magdalena Turnovská, původní dramaturgyně)

Ordinace v růžové zahradě měla být od počátku tradiční soap operou, cílenou na ženy reflektující tradičně a stereotypně vnímaná „ženská témata“.

Říkali nám, že Ordinaci potřebují zaměřit na padesátiletou ženu, která doma kouká na seriály. Podle toho to má být koncipované. To je prý tradiční divák Novy. No a překvapivě se ukázalo, že se dívají i muži a navíc poměrně velké procento puberťáků, kteří vlastně pořád sedí před televizí.

(Lucie Konečná)

Při srovnávání produkce České televize jako média veřejné služby a komerční stanice Nova vyvstává otázka diferenciací vkusu životního stylu a sociálních tříd. Program České televize, byť se postupně přizpůsobuje stylu a podbízivosti komerčních televizí, představuje ve srovnání s nimi zástupce „vysoké kultury“. To je dáno komplexitou jejich obsahů: kromě seriálů uvádí v rámci pravidla „veřejného zájmu“, jak stanovuje zákon o České televizi, také pořady pro specifická publika, která nepředstavují část mainstreamu: dokumenty, „artové“ filmy, tematické magazíny, odborné diskuse atd. „Vysoká kultura představuje – při zkoumání sociálních nerovností ze sociologického hlediska – prestižní statusovou kulturu. [...] Naproti tomu za masovou kulturu jako druh blízký kultuře nízké lze považovat produkty, které jsou vyrobeny pro co nejširší spotřebitelský trh s cílem poskytovat zábavu.“ (Šafr 2008: 37)

7. „Špína“ mýdlových oper

Soap opery a telenovely jsou zástupkyně masové (nízké) kultury a jsou jednoznačně spojeny s ženami jako konzumentkami. Zdůvodněním opovržení tímto žánrem mají být přehnané emoce, bezobsažnost, špatné formální zpracování. V rámci masové kultury si však tato charakteristika nezadá s řadou dalších žánrů a formátů – komedie postavené na humoru

typu „někdo jde a uklouzne na banánové slupce“, reality show, magazíny o populárních osobnostech atd. Proč jsou tedy právě soap opery a telenovely na samém dnu masové kultury? Robert C. Allen ukazuje, že je v souvislosti s tímto žánrem neustále evokována „špína“. Bývají přirovnávány ke „špinavému odpadu“ v charakteristikách diváctva (American cultural-imperialist trash, tasteless trash, adolescent trash, colonial trash, atd.) (Allen 1995). Toto označení se vztahuje k „mýdlu“ v pojmenování žánru – mýdlo odkazuje na inzerenty prodávající hygienické potřeby a opera na degradaci tohoto žánru, reprezentujícího vysokou kulturu. Allen identifikoval dva typy „špíny“ spojené se sociálními praktikami a sledováním soap oper. Prvním je vzájemné „házení špíny“ hrdinek a hrdinů, druhým pak „házení špíny“ na herce a herečky v rámci šíření „drbů“, praktikovaných diváctvem (ibid.). Tato charakteristika odkazuje na stereotypně definovanou femininitu: „ženy zbožňují pavlačové drby“, „všechno si vyžvaní“, „potřebují plakat“. Extrapolací soap oper a telenovel jako „ženského žánru“ tak můžeme vnímat obráceně – ne jako vytvořených pro ženy kvůli jejich „přirozeným“ preferencím emocí a vztahů, ale jako vytvořených pro ženy v rámci mechanismu udržování sociální struktury pohlaví. Vše je zastřeno rouškou „přirozenosti“ a symbolicky představuje dodávání ontologického pocitu bezpečí, kdy „rozumíme“ světu kolem sebe – tedy i uvedené struktuře.

Tato strategie potvrzování statu quo se ukazuje i při výrobě Ordinance v růžové zahradě. V průběhu šesti let výroby se vystřídalo několik týmů šéfautek, dramaturgyní, linkařů¹¹ a scenáristů. Významnou změnu provedla sama televizní stanice, což souviselo s odchodem původní šéfautek Lucie Konečné a dramaturgyně Magdalény Turnovské. Ordinance v růžové zahradě a Ordinance v růžové zahradě 2 se proto odlišují nejen prostředím, kde se odehrává příběh, ale také novými hlavními hrdinkami a hrdiny, jejich charakterem a motivací. Mezi Ordinací a Ordinací 2 se projevil značný rozdíl také v zaměření syžetu a v celkové výstavbě příběhu. Výrazný je především rozdíl ve vnímání a pojímání žánru novou a původní šéfautek. Jejich přístupy totiž vycházejí z jiného pojímání žánru, který se Lucie Konečná jako původní šéfautek snažila do jisté míry inovovat svou představou „seriálu“, a oslavou tradice žánru novými šéfautekami Lucíí Paulovou a Magdalenou Bittnerovou.

Konečná měla s Novou dohodu o psaní a dodávání scénáře. V případě zásadních rozporů mezi zadavatelkou a dodavatelkou měly obě strany možnost přerušit spolupráci, k čemuž také nakonec došlo. Nova odmítla koupit novou sérii, ukončila původní řadu Ordinance a rozjela výrobu nové řady. Konečná odmítla postoupit televizi téma gynekologie v této soap opeře, neboť se na něj vztahují její autorská práva. Důvody svého odchodu nechtěla konkretizovat, nicméně připustila, že se s Novou nedohodla právě kvůli odlišné představě Ordinance.

Ten seriál byl pro Novu dělaný na klíč, takže do toho nemohla až tak zasahovat. A to si myslím, že jim vadilo. Koupili jsme si na téma gynekologie autorská práva. Poslední sérii, na které jsme pracovali dva nebo tři dny, stopli a řekli, že ji nekoupí. Jednoznačně si myslím, že to bylo jenom kvůli těm romantickým hrdinům.

(Lucie Konečná)

¹¹ Termínem „linkař“ se označují ti, kteří vymýšlejí dějové linky a scénosledy.

8. „Nová“ Ordinance v růžové zahradě

Autorský tým Ordinance v růžové zahradě 2 postupuje odlišně. Jejich snahou je pracovat v rámci tradičního žánru soap opery, vztažené k filmovému melodramatu, na čemž se shodnou s objednávkou Novy. V Ordinance 2 se tak objevily charakterově velmi vyhraněné postavy, které se v původní řadě nevyskytovaly a které mají vzbuzovat extrémní emotivní póly. Někdejší a stávající kreativní tým se proti sobě velmi vymezují, přičemž je evidentní, že Nově víc vyhovuje ten nový – soudě minimálně podle délky spolupráce.

Lucka Konečná má prostě jiný naturel. Ona je hrozně hodná holka. Radši vidí ty hezké věci v tom životě a nemá ráda nepřátele. A tím pádem byly její příběhy víc o intimních rodinných dramatech. A myslím si, že třeba ani není tak žánrově vyhraněná. Má ráda spíš psychologická dramata. Takže tam nikdy nebyli záporáci. [...] Náš tým je sice žánrovější, takže i ochotnější dávat tam negativní figury, ale zároveň jsme tlačení producentkou, aby se každý nakonec zachránil. Protože divák má rád zlo, které se napraví.

(Magdaléna Bittnerová, stávající kreativní autorka)

Konstruování a reprodukce genderových stereotypů souvisí také s konkrétním zadáním výrobce, tedy s televizí Nova. Spolu s prvními výzkumy, které prokázaly to, že Ordinance sledují i muži, přišel požadavek Novy, aby autorky začaly zohledňovat i tento fakt. Konečná na to reagovala snahou vytvořit prostředí atraktivní pro „muže“. Tento způsob uvažování pro ni představoval opětovné rozvržení světa podle dvou kategorií, její dělání genderu tedy souviselo s vymezením se do krajní polohy struktury pohlaví, definované jako typicky feminní, a nahlížení „protějšího břehu“ společnosti definované maskulinitou.

[...] Je to na vás, ale přemýšlejte při psaní, aby to bylo i pro chlapy. Takže jsme tam napsali autobazar a snažili se tam dávat takové ty mužské problémy, o kterých jsem si myslela, že tam stejně jsou. Třeba co se týče budování kariéry v medicíně, to se snaží i Gita. Jdou tam proti sobě Hruška a Mázl,¹² takže takové ty mocenské střety, kdy jeden je primář a druhým jim chce být. Ono je to takové obecné, že chlapi jdou proti sobě, přitom to nikde není, všude v těch českých seriálech je to takové vlašné. To se dá vyostřovat v dialogu. Ten je taky braný jako mužská záležitost. Ženy se dívají, já nevím třeba kvůli Petrovi Rychlému a Romanu Zachovi,¹³ ale ti chlapi v tom vidí víc, více se srovnávají a víc porovnávají ten mužský svět. V každé sérii teď musí být mužské prostředí.

(Lucie Konečná)

Z úryvku výpovědi je patrné, že Konečná pracuje v souladu se sdílenou představou o dvou pohlavních kategoriích a dvou genderech – mužském a ženském. Požadavek „mužského prostředí“ musí rezonovat s představou zadavatelky, tedy lidí, kteří pracují v televizi Nova. Tato dramatizace genderu proto probíhá v pracovním týmu (Goffman 1999), který společně

12 Jde o postavy v soap opeře.

13 Jde o herce, oblíbené také v souvislosti s vystupováním v Ordinance.

pracuje nejen na dramatizaci, ale také na předvádění genderu (Goffman 1997). Výrobní tým vytváří reprezentace maskulinity a femininity, aniž by některou z nich diskreditoval, přičemž občasná překročení „genderových hranic“ tuto skutečnost pouze potvrzuje. Děláním dvou genderů předchází samotná potřeba vysledovat, kdo soap operu sleduje, a to na základě užívaných charakteristik publika. Nova zjistila, že Ordinaci sledují i muži, proto se rozhodla „podpořit“ jejich divácký zájem, byť ho už projevili. Představa autorky i vedení Novy o „mužských“ zájmech proto musí být sdílená a vycházet ze zdánlivě „normálních“ preferencí zájmů a dělby práce na základě pohlaví. V okamžiku, kdy zadavatelka i autorka vychází ze stejných zkušeností s děláním genderu, pracují na jeho předvádění a dramatizaci. Performují genderové kategorie vzájemně mezi sebou a přenášejí tuto představu do výsledného mediálního produktu.

S tím souvisí také reprodukce genderových stereotypů vztahených k určitým tématům a zobrazením, vnímaným jako tabu, neboť je takto postihuje společností respektovaná struktura pohlaví.

Co jsme vůbec nevěděli a co nám došlo asi po třetím roce, bylo to, že volba gynekologie byl geniální tah. Protože to, čeho se ze začátku všichni báli, tedy: „Jak to budete ukazovat?“ se vlastně nemuselo ukázat. Ani nemohlo, že. Zatímco teď v té chirurgii se to ukázat musí. Začínají realizační problémy.

(Magdalena Turnovská)

Tato citace obsahuje dvě zásadní sociální a politická „poselství“. První z nich je to, že existují jisté uměle stanovené (například legislativní) hranice, co smí a co nesmí být z ženského těla ukázáno, což je ještě umocněno pravidly žánru soap opera, kde zobrazení emocí duše převyšuje zobrazení touhy a chťiče těla. Obnažená ženská těla, která běžně vidíme na fotografiích na internetu, v reklamách, časopisech a v novinách či ve filmu, jsou v tomto případě spojována s „posvátnou“ funkcí mateřství a s reprodukcí. Proto zůstávají skryta a zahalena, neboť se tato genderová role pojí s jistým druhem úcty a nepošpinitelnosti.

Druhé „poselství“ pak naopak upomíná na sexualizaci ženských těl, jež nemůže být změněna ani mateřskou rolí. Všechny pacientky, s nimiž lékař v ordinaci otevřeně probírá jejich zdravotní stav, nakonec odcházejí za plentu. Rozhovor navazuje opět dalším stříhem, kdy se od plenty vrací k lékaři za stolem. Zobrazení (ať už odhaleného, částečně odhaleného či zahaleného) ženského těla na gynekologickém vyšetřovacím stole (tzv. „koze“) konotuje tělo jak prostředek k dosažení slasti pomocí jedné ze sexuálních poloh, což podporují právě četné případy sexualizace prostřednictvím médií atd. Muži či žena na lehátku na chirurgii evokují obraz člověka s úrazem či s nemocí, zatímco žena s roztaženými nohama, byť v obraze jasně ukazujícím lékařské vyšetření, přináší zcela jiný význam, kterým je praktikování sexu. To, zda a za jakých podmínek budou ženská těla vystavena pohledům ostatních, je jedním z mechanismů moci, jež se obrací k tělům a k životu (Foucault 1999). To, co v médiích můžeme a nemůžeme spatřit, je jejím důsledkem.

Produkce vychází z osvědčené žánrové šablony, zatímco autorka může „zvenku“ přinést vlastní, inovativní typ námětu či nové reprezentace hrdinek a hrdinů. Nejdůležitějším ukazatelem je přitom profit, který musí tyto pořady přinášet za dodržení požadavku co nejlevnější výroby. Produkce pravidelně sleduje, jaký divácký ohlas mají jednotlivé postavy a dějové zápletky, aby mohla okamžitě reagovat a zasáhnout do kreativní části výroby. Tyto změny přicházejí v podobě příkazů, přičemž mnohdy zásadně ovlivní obsah.

Autorky o sobě prohlašují, že jsou „dělnice slova“ a že psaní televizních soap oper je v podstatě „tovární výrobou“.

9. Komodifikované a současně aktivní publikum

Soap opery tedy – stejně jako ostatní televizní produkty komerčních médií – tu nejsou pro své publikum, ale publikum je zde pro výrobce a stává se komoditou prodávanou inzerentům, propagujícím své výrobky a služby v reklamních blocích. Ke změně obsahu soap opery tak sice může dojít na základě přání a potřeb diváků a divaček, nicméně neuskutečňují ji kvůli publiku, ale kvůli inzerentům.

Také genderové reprezentace jsou částí výrobního procesu, u tohoto žánru navíc bedlivě střežené. Setkává se zde přístup autora či autorky záměr produkce. V případě Ordinance v růžové zahradě autorka do obsahu implantovala poměrně neotřelý typ emancipované hrdinky (byť do jisté míry také stereotypně „femininní“), zatímco produkce „objednala“ osvědčenou romantickou (melodramatickou) hrdinku. Vznikly tak dva póly reprezentace ženských postav, které televize předložila publiku. Do výsledného produktu se odráží nejen představa a záměr produkce a kreativní výroby, ale reprodukce tradičních představ o „dvou“ pohlavích a „dvou“ genderech, posilovaná genderovou socializací a pohlavní hierarchií ve společnosti. Z tohoto důvodu se v televizních produktech stále objevují především stereotypně vykreslené hrdinky a hrdinové.

Významnou roli však hraje také recepce díla publikem, které pracuje se svými vlastními zkušenostmi s genderovaným světem a v souvislosti s nimi „dělá“ vlastní gender, utvářený v neustálých interakcích. Vztahuje se k reprezentacím maskulinity a femininity, přičemž tento proces může na jedné straně motivovat diváctvo ke kopírování daného vzoru, nebo mu umožnit ztvárňovat a kombinovat reflektované genderové projevy tak, že zdánlivě „přirozená“ existence „dvou“ genderů zmizí. „Dobrý“ záměr autora či autorky „zvýznamnit ženské postavy“ může narazit na limity, dané jeho či jejím zkresleným vnímáním „dvou“ genderů a pouhým přeorganizováním potřeb a hodnot, které jsou univerzálně přiřknuty mužům a ženám.

Stereotypní reprezentace maskulinity a femininity v soap opeře do jisté míry koresponduje s genderovou socializací, která nás v průběhu života „učí“ být mužem či ženou v kontextu dané kultury. Pokud se vrátíme k publiku Ordinance v růžové zahradě, významně to ilustruje následující příklad rozhovoru s manželským párem Andreou a Liborem.

Andrea: Taťko, s kým litala Běla Valšíková?

Libor: Co? Ježíšmarjá, jak já to mám vědět?

Andrea: Vždyť se na to spolu díváme, tak řekni taky.

Libor: Já to nemusím. Raději se jdu dívat na něco jiného.

Andrea: No ale díváš se se mnou!

A na co jiného se jdeš dívat?

Andrea: On má rád sci-fi. To zas trpím já.

A díváš se s ním někdy na sci-fi?

Jo. Říkám si, když se se mnou dívá na Růžovku, tak se obětuju. Třeba si k tomu vezmu žehlení a u toho to vyšudlím.

Ty žehlíš u sci-fi?

Jo.

A u Růžovky nežehlíš?

Ne. To si sednu a ani se nehnu.

A díváš se pozorně?

Andrea: Zase tak pozorně ne.

Libor: Nemůžu jí do toho kafrat.

Andrea: Jo, nemůže mi do toho kecat. Taťko, kterej pár by se měl rozejít, co tam jsou?

Libor: Já nevím.

Andrea: Vždyť to se mnou sleduješ.

Libor: Nesleduju.

Andrea: Nebo co se ti tam líbilo nejvíc?

Libor: Já nevím.

Andrea: Tak seš chlap, řekni něco.

Tonda: Já to zase až tak nesleduju.

Andrea: Sleduješ to se mnou. V zimě to se mnou sleduješ pořád, úterý a čtvrtek.

Libor: Tak jedním okem.

Libore a proč jsou ty seriály békoviny?

Libor: Protože to není vůbec ze života.

A sci-fi je ze života?

Libor: To nás jednou čeká. Sci-fi je prostě zajímavý, to mě bere víc.

Andrea: Ale proč?

Libor: No tak mě to zajímá. Ono to třeba takhle jednou bude.

Že to tak jednou bude?

Libor: No.

Andrea: Že budeme lítat raketama a zaletíme si do hospody.

Libor: No tak my se toho nedožijeme, ale já bych se toho třeba dožít chtěl.

Rozhovor Libora s Andreou ukázal hned několik zajímavých rovin. Oba dva ve vzájemné interakci performovali „dva tradiční gendery“, navázané na pohlavní kategorie. Každý z nich hájil „svůj“ žánr: Andrea soap operu, stereotypně označovanou za femininní, a Libor sci-fi, stejně stereotypně vnímanou jako maskulinní. Oba se snaží toho druhého přesvědčit, že to, na co se dívá, je „békovina“. Oba žánry přitom vycházejí z podobné syžetové platformy: znázorňují fantazijní svět, do jisté míry spojený se sociální realitou. U sci-fi je maskulinita vnímána v souvislosti s technickými detaily vesmírných lodí a technologií, do soap oper je femininita „vtisknuta“ zobrazením emocí, rodiny a vztahů.

Libor se stejně jako Andrea vymezuje proti oblíbenému žánru své partnerky, neboť nekoresponduje s jeho děláním genderu v rámci tradiční představy maskulinity a feminity. Libor se ke sledování Ordinace přiznává méně snadno než Andrea ke sci-fi. Snaha žen „povýšit“ do světa mužů, v němž spatřují vyhlídky na lepší postavení a spolusdílení moci a zdrojů, je ve společnosti více akceptována než „degradace“ mužů hlásících se k oblíbeně femininních prvků. Oba se snaží „shodit“ upřednostňovaný žánr toho druhého a utahuje si ze sebe navzájem, čemu „propadli“. Pro Andreu je směšná představa, že by se chtěl Libor dožít expanze lidstva do vesmíru a degraduje toto přání na legrační představu létání do hospody raketou. Libor opovrhne proječováním „velkých“ citů v soap opeře a tematikou lidských vztahů a milostných pletek. Proto říká soap operám urážlivě „békoviny“.

Zajímavé je zjištění, že Andrea při sledování sci-fi žehlí, neboť podle teoretiček soap opery právě tento žánr svou zpravodajskou strukturou umožňuje ženám vykonávat domácí práce. Andrea však sledování Ordinace vnímá jako pravidelný přísun potěšení, proto u něj

naopak odpočívá, pije víno, dívá se a poslouchá. Když si ale Libor prosadí sci-fi, bez lítosti u něj žehlí, aby využila čas. Soap operu tedy povýšila z možnosti zpříjemnit si práci, respektive neplýtvat volným časem, na aktivní prožívání volného času, který si vychutná podle svého. V tomto posunu lze spatřovat její vyvázání z tradiční ženské úlohy za účelem „užít si čas pro sebe“.

10. Tradiční póly maskulinity – „princ na bílém koni“ a „padouch“

Přestože se rozhovorů zúčastnili muži i ženy, bylo zajímavé pozorovat, nakolik v jejich vnímání a hodnocení zobrazených charakterů zůstávají v paměti především ženské hrdinky. Mužské postavy zůstávaly v rozhovorech upozaděné a zpravidla na ně došla řeč až později. Informanti a informantky je v podstatně větší míře vnímali jako pozitivní, nicméně se u nich déle nezastavovali. Někteří je charakterizovali pouze ve stručnosti a neměli potřebu se k nim v hovoru dál vracet.

Poměrně významnými a nejčastěji zmiňovanými byly postavy Petra Hanáka a Čestmíra Mázla. Oba představují charakterní hrdiny, kteří do jisté míry sdílejí stejné pozitivní vlastnosti: neústupnost; potřebu hájit pravdu a stavět se proti zlu, byť jim to přináší nesnáze a komplikace; ochotu pomáhat ostatním až na dno svých sil a milovat pouze jednu osudovou ženu, které jsou věrní. Poslední charakteristika je poněkud problematická, takže se k ní dále v textu ještě vrátím, nejprve ale zůstanu u prvních tří společných rysů těchto dvou hrdinů.

Janice Radway se ve svém výzkumu čtenářek milostných románů na americkém středozápadu v 80. letech zaměřila mimo jiné na charakteristiku mužských postav v milostných románech. Zjistila, že překvapivě vykazují androgynní rysy, tedy že čerpají z obou stereotypních „zásobáren“ femininních a maskulinních „vlastností“. Ideální hrdinové byli odvážní, stateční, silní a ochranitelští, stejně tak ale empatictí, něžní a křehcí. Tato kombinace je klasickým popisem charakteristik tzv. „prince na bílém koni“, tedy mytickou postavu symbolizující dokonalého muže, který ovšem „nikdy nedorazí“. Obraz „prince na bílém koni“ a jeho variace se v životě žen objevuje od samého počátku – nejdříve prostřednictvím pohádek, později v románech a v romantických filmech. Kromě toho samozřejmě (a hlavně) také v rozhovorech dětí i dospělých, přičemž tato figura existuje jako bod určitého vymezování a zároveň vztahování se. „Princ na bílém koni“ je metaforou ideálního muže, který je ztělesněním „univerzálně daných“ citových tužeb žen. „Literární, idealizující a mytizující podání lásky nevolí svá témata a vůdčí myšlenky nahodile, nýbrž že touto volbou reagují na svou společnost a její transformační trendy“ (Luhmann 2002: 25). Byť se tedy mohou být – a pochopitelně jsou – nároky žen individuální, „princ na bílém koni“ existuje jako nedosažitelný ideál, který se znovu a znovu „zhmotňuje“ především prostřednictvím médií a populární kultury, ale i konzervováním tohoto mýtu v běžném hovoru. Vztahování se k „princi“ pak nabývá několika podob. Jednou z nich je vědomě udržovaná „ženská“ touha, která odráží nespokojenost žen se světem, v němž žijí. Tato nespokojenost, která by mohla souviset s fakty, jako je nižší odměňování žen za stejnou práci jako muži, nerovné rozdělení zdrojů, stereotypní dělba práce atd., je však svedena do roviny vztahů. Mýtus romantické lásky tak spolu s mýtem krásy, o němž píše Naomi Wolf, představuje symbolický nástroj k odpoutání pozornosti žen od toho, co je skutečně důležité (Wolf 2000) a k zachování statu quo.

Druhou podobou je vědomí nenaplnitelnosti této touhy (Radway, Modleski). Princ na bílém koni nikdy nepřijede a „muži nikdy nebudou jako on“, protože se jedná o nerealistickou, idealizovanou podobu. Uvědomování si této nesmyslnosti ženám umožňuje pracovat

s mýtem prince na bílém koni ironicky a vymezovat se vůči němu v charakteristikách „běžných“ mužů, často například ohlášením: „Není to žádný princ na bílém koni, ale...“ Radway zdůrazňuje, že obraz androgynního muže v milostných románech představuje ideologický slib patriarchy. Představa ideálu, zakořeněná působením genderové socializace, zůstává a je sycena tam, kde je to možné – v „nereálných“ světech fiktivních hrdinů.

V případě „prince na bílém koni“ lze identifikovat jasně definované mužské pohlaví,¹⁴ nikoli však gender. Jde o mytickou postavu, která je pouze definována na základě charakteristik spjatých se stereotypní konstrukcí genderu podle pohlaví. Androgynita „prince na bílém koni“ je tedy ve skutečnosti průnikem dvou genderových konstrukcí, dočasně sloučených a označených jako ideální muž, přičemž se jedná o nejvýznamnější (a tím pádem i nejvíce si odporující) rysy obou femininity a maskulinity. Petr Hanák a Čestmír Mázl spadají do žánrové kategorie „princ na bílém koni“, byť modifikované a sofistikovanější.

Poslední dobou je mi nejsympatičtější Petr Hanák. Ten doktor, co jezdí za hranice na mise.

A čím je vám sympatický?

No, on je takový správnácký chlap.

Co to znamená?

Takovej chlapák prostě.

Vy jste mluvila o tom, jak jezdí pomáhat...

To se mi hodně líbí. Prostě mi připadá takový hrozně fajn.

(Zuzana, v invalidním důchodu, 49 let)

Jakub: Sympatickej je mi ten, co furt jezdí pryč, živit lidi do té Afriky.

Andrea: Hanák. Ten je taky dobrej.

A proč je ti sympatický?

Jakub: Má dobrý názory, je takovej svůj. A i když měl tu holku, tak když ho pozvali do té Afriky, tak se na ně nevysral a prostě tam jel. Ten je dobrej. To se mi líbí. A má dost dobrý názory.

(Jakub, 36 let, montér)

Mně je sympatický pan doktor Mázl s milou paní Magdou. To jsou takové zářivé hvězdičky. To je taková ta jistota. U nich opravdu nehrozí takový nějaký šílený výkyv.

(Pavla, 37 let, zdravotní sestra)

Gynekolog Mázl je dobrý. Jak má najednou tři syny. Tak ten taky není špatný.

A čím je vám sympatický?

Tím, že se pěkně chová k manželce, pomáhá jí s tím malým dítětem a snaží se umožnit jí dělat kariéru. Že prostě nevidí jenom sebe. Tak to se mi na něm líbí.

(Eva, 39 let, kadeřnice)

14 Princ je nositelem hegemonního mužství a symbolem lásky a sexuální touhy heterosexuálních žen.

Divačky oceňovaly oba muže na základě vlastností jako je otevřenost, svéráznost, ochota, vlídnost, empatie a smysl pro humor. Soňa navíc jednoho z nich vnímala jako reálného muže. Ochota, vlídnost a empatie přitom stereotypně charakterizují femininní vlastnosti a chování. Informantky však v rozhovoru nikdy nezpochybnilly maskulinitu obou hrdinů, kterou naopak zpřítomňovaly tím, že o nich uvažovaly jako o případných milencích/partnerech. Hlavní determinantou Petra Hanáka, podle níž si ho publikum také pamatuje, je přitom výrazně femininní charakteristika – charitní péče, pomoc lidem v nouzi, zahraniční mise. Informantky tuto vlastnost velmi oceňovaly, aniž by pro ně znamenala ohrožení „chlapství“, které si s ním spojovaly. Ocenění Mázla se vztahuje k jeho zobrazení partnera/manžela a otce. Další vyzdvihovanou kvalitou Čestmíra Mázla je jeho odbornost a profesionální přístup k pacientkám. Divačky Ordinace zmiňovaly rozdíl mezi tímto zobrazením ideálního lékaře a jejich vlastní zkušeností. Také tato role se pojí s charakteristikami, jež jsou stereotypně vymezovány jako femininní. V rámci profesního uznání v něm spatřovaly obětavého a empatického člověka.

Hlavní mužští hrdinové většinou představují v žánru soap opery poměrně jednoznačné typy „padouchů“ či „romantických hrdinů“. Byť se tedy zdají být jednoznačně a stereotypně genderově definováni v souvislosti s jejich biologickým pohlavím, skutečnost je jiná. Nejoblíbenější charakterní hrdinové *Ordinace v růžové zahradě* Petr Hanák a Čestmír Mázl odpovídají tomu, co Radway tvrdí – kromě přímosti, ráznosti, profesní kvality a racionality vykazují ochotu obětovat se pro druhé (Hanák) a pečovat o děti (Mázl). Na rozdíl od Radway však tento výsledek vnímám jako „dělání genderu“. Jejich charakter nelze vnímat jednostranně a uvedené charakteristiky jako pevné a zakotvené. V interakcích, kterých je v soap opeře bezpočet, je možné vysledovat „procházení“ genderu, o němž zřejmě netuší autorky, ale které vnímají divačky a diváci.

Výklady situací se tak liší, stejně jako se liší situace. Vnímat Hanáka a Mázla jako „ryze maskulinní“ hrdiny není možné. Byť se zde nabízí vysvětlení Radway, že jsou tato podobenství silných a citlivých mužů ideologickým slibem patriarchy, držícího divačky na uzdě nenaplnitelné touhy, nelze s ním jednoznačně souhlasit. S postupnou proměnou některých sociálních a kulturních praktik se totiž proměňují i femininity a maskulinity, byť stále drží monolitickou formu reprezentací „dvou“ biologických pohlaví. Citovost a sentimentalita mužů se postupně stává společensky akceptovatelnou, byť za podmínek uvedení „dobrého důvodu“. Hanák proto může v Ordinaci plakat, když si vzpomene na smrt svých pacientů v Dárfúru, způsobenou útokem na polní nemocnici. Mázl může pečovat o novorozeně, aby měla jeho žena možnost vrátit se do zaměstnání, neboť chce stejně jako on pokračovat ve své profesi.

Záludnost tohoto vykreslení „mužských“ hrdinů však může spočívat právě v jejich připodobňování „reálným“ mužům. Hanák i Mázl, byť jsou pouhými postavami v soap opeře, určitým způsobem vstupují do životů svých publik. Prolínání mediální a sociální reality umožňuje vytvářet ostrov, kde se fiktivní postavy zdají mít jasnou souvislost se „skutečnými“. Byť si diváctvo jasně uvědomuje, že příběhy i postavy jsou pouze fantazií autora či autora/ky, stávají se součástí jeho každodennosti, což je způsobeno právě navázaním charakterů, příběhů, ale především emocí na „svět, jak ho běžně známe“. V duchu metafory o „princi na bílém koni“ tak Hanák může být pro divačku Renatu „dokonalým a krásným mužem, jací neexistují“, ale jeho maximální připodobnění „reálným“ mužům může v diváčkách a divácích zanechat „pocit blízkého“.

11. Shrnutí

Uvedené příklady ukazují, jakým způsobem vnímalo ženské a mužské postavy sledované publikum, vymezené regionem středně velkého města v České republice. Poměrně překvapivým zjištěním bylo, nakolik žánr soap opera ve své tradiční formě nevyhovuje těmto divačkám a divákům, především pak ve spojitosti se stereotypně vykreslenými hrdinkami a hrdiny. Namísto tradiční melodramatické hrdinky se většina divaček i diváků identifikovala s postmoderní hrdinkou, nezávislou a emancipovanou. Obětavá a výrazně femininní postava zdravotní sestry jim naopak připadala nejen nesympatická, ale ve svém jednání také nereálná. Podobně je tomu s mužskými hrdiny. Mezi nejoblíbenější patřili ti, kteří vykazovali nejen tradičně maskulinní atributy, ale především také femininní prvky, jak bývají stereotypně označovány obětavost a pečovatelsví.

Není však možné prohlásit, že by ve světě soap oper docházelo k radikálním proměnám, případně pouhému „přeznačkování“ (převrácení) maskulinity a femininity. Stejně jako má daný žánr své pilíře v preferenci lásky a vztahů, publikum vyžaduje vyprávění příběhů o nich. I ta nejemancipovanější hrdinka hledá především „osudovou lásku“ a hrdinové mohou překračovat hranice tradičně pojímané maskulinity pouze natolik, aby ji příliš nepochybnili. Nicméně i přesto je zjištění, že se v duchu teorií o dělání a předvádění genderu dostávají na základě požadavků publika do obsahů soap opery postavy s pestřejší charakteristikou, čímž dochází k podryvání genderových stereotypů, důkazem o těsném sepětí produkce, diváků a divaček a výsledného produktu. A nakonec i o tom, že „světy mužů“ a „světy žen“ ve skutečnosti neexistují v mediální ani sociální realitě, kde přežívají pouze jako konstrukty.

Mgr. Iva Baslarová, Ph.D. vystudovala mediální studia a žurnalistiku na FSS MU, kde rovněž absolvovala doktorské studium sociologie se zaměřením na média a genderová studia. V současnosti působí na katedře mediálních studií Institutu komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK v Praze. Zabývá se především televizními žánry a jejich publiky, v poslední době pak převážně fantasy žánrem, emocionalitou publika a mýtem romantické lásky.

Literatura

- Abercrombie, Nicholas – Longhurst, Brian. 1998. *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London, Thousand Oaks: Sage.
- Allen, Robert C. 1985. *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Allen, Robert C. 1995. „Introduction.“ Pp. 1–26 in *To be continued... Soap Operas around the World*. London: Routledge.
- Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.
- Ang, Ien. 2003. „Melodramatic Identifications: Television Fiction and Women’s Fantasy.“ Pp. 155–166 in Brunson, Charlotte, D’Acci, Julie, Spigel, Lynn (eds.). *Feminist Television Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Eco, Umberto. 2004. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.
- Foucault, Michel. 1999. *Vůle k vědě. Dějiny sexuality I*. Praha: Herrmann & synové.
- Goffman, Erving. 2011. „Frame Analysis of Gender.“ Pp. 201–227 in *The Goffman Leader Lemert*. Ed. Lemert, Charles – Branaman, Ann. Malden: Blackwell Publishing.

- Goffman, Erving. 1999. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- Kellner, Douglas. 1995. „Cultural Studies, Multiculturalism and Media Culture.“ Pp. 5–17 in *Gender, Race and Class in Media*. Ed. Dines, Gail – Humez Jean M. London: Sage.
- Kessler, Suzanne J. – McKenna, Wendy. 1978. *Gender: An Ethnomethodological Approach*. Chicago: University of Chicago Press.
- Luhmann, Niklas. 2002. *Láska jako vášeň*. Praha: Prostor.
- Modleski, Tania. 2008. *Loving with a Vengeance. Mass-produced fantasies for women*. New York, London: Routledge.
- Radway, Janice. 1984. *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press.
- Simon, Ron. 1997. „Serial Seduction: Living in Other Worlds.“ Pp. 57–72 in *Worlds without End*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Šafr, Jiří. 2008. *Životní styl a sociální třídy: vytváření symbolické kulturní hranice diferenciací vkusu a spotřeby*. Praha: Sociologický ústav AV ČR.
- Šmausová, Gerlinda. 2011. „Proti tvrdošijné představě o ontické povaze genderu a pohlaví“. Pp. 179–195 in *Tvrdošijnost myšlenky. Od feministické kriminologie k teorii genderu*. Ed. Oates-Indruchová, Libora. Praha: Slon.
- West, Candance – Zimmerman, Don H. 2008. „Dělat gender.“ Pp. 99–120 in *Sociální studia* 5 (1). Ed. Lišková, Kateřina. Brno: Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity.
- Wolf, Naomi. 2000. *Mýtus krásy*. Bratislava: Aspekt.