

PRO SAMÉ SLZY UVIDĚT

*„Femininní“ televizní žánr soap opera
a jeho publikum v procesu uvědomování si
genderových identifikací*

Iva Baslarová

*Když se koukám na ORDINACI, tak je to čas jenom pro mě. Líbí se mi, že jsou tam miminka.
Nikdo mě nesmí rušit, to jsem pak vzteklá. Kuchyň zavřu o tři čtvrtě na osm a nikomu už nic
neuvařím, jak to dělávám jindy. A když jednou děti a manžel schválně řvali a otravovali mě, protože
je asi švalo, že je neobskakuju jako jindy, tak jsem se naštvala, práskla dveřmi a šla spát.*

Oni to pak už nikdy neudělali a byl klid.

Miroslava, 37 let, výzkumný rozhovor, 18. 8. 2007

*Dívám se s partnerem, a tak aspoň nějaký čas trávíme spolu. Sice mi do toho mluví, poštuchuje mě
a trochu se mi posmívá, ale mně to nevadí. Je to čas na odreagování se, žádné velké umění.
Jednou mě o přestávce, když běžela reklama, zamkl na záchodě. Prý čekal, jak budu vyvádět, když se
nemůžu dívat dál. Kopala jsem do dveří a on mě zase pustil.*

Klára, 26 let, výzkumný rozhovor, 12. 7. 2007

*Dívám se sama a manžel i synové se mi smějí. Máme ještě jednu televizi, tam se třeba dívají
na fotbal, nebo mě jdou potěšit a dívají se chvíli se mnou, co to vydrží. A když už se vysmívají hodně,
říkám jim: Vždyť už jsem vám navařila, poklidila, prádlo vyžehlila. Tak mě nechte,
tohle je můj seriál.*

Dagmar, 48 let, výzkumný rozhovor, 30. 8. 2007

Média, především pak televize a její obsahy, hrají významnou roli při utváření modelů genderových identifikací ve společnosti. Tyto identifikace souvisejí s procesem genderové socializace, kdy se v průběhu života neustále učíme být mužem či ženou podle společenských norem, pravidel, konvencí a stereotypů a v této své roli se neustále utvrzujeme.¹⁾ Vzory maskulinity a femininity, zakomponované do příběhů „jako ze života“, pak pomáhají reprodukovat tyto stereotypní obrazy v každodenním kontextu. Proto jsou důležitým zdrojem genderových identifikací pravidelně vysílané televizní seriálové narativy, především pak soap opera, která bývá označována za takzvaný femininní televizní žánr, neboť se od počátku svého vzniku zaměřovala především na ženské publikum.

1) Ann O a k l e y, *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál 2000.

Seriálové narativy (sitcomy, detektivní, adventure a sci-fi seriály, soap opery a telenove-ly)²⁾ dnes patří mezi nejprodukovanější televizní žánry. V České republice (a nejen zde) tvoří značnou část obsahu komerčních televizí i médií veřejné služby. Od roku 2000 vzniká stále více původních českých soap oper, telenovel a sitcomů. Nárůst produkce souvisí mimo jiné s dlouhodobou popularitou těchto formátů, s jejich ekonomickou nenáročností i s jejich větším osvojením domácími tvůrci. V současnosti vysílá Česká televize na svém prvním kanálu (ČT1) v prime-time dva seriály vlastní produkce týdně (NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA – NOVÉ OSUDY A HOP NEBO TROP 2). Stejný počet, ale s větším počtem dílů, má na programu i TV Prima (OŠKLIVKA KATKA, VELMI KŘEHKÉ VZTAHY 3). Nejsilnější soukromá televizní stanice a zároveň stanice s největším podílem na trhu³⁾ TV Nova pak vysílá tři seriály (s větší četností uváděných dílů – ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 2, COMEBACK, POJIŠŤOVNA ŠTĚSTÍ 4).⁴⁾ Seriálové narativy tak od pondělka do pátku dominují vysílání na českých televizních stanicích od osmé hodiny večerní. Důvodem jejich oblíbenosti u publika může být především specifická narativní forma a potenciálně nekonečné, pravidelné vysílání, které rytmizuje život diváků a divaček a nabízí pocit sounáležitosti a identifikace s postavami. Obrazy maskulinity a femininity tak před námi pravidelně defilují a v procesu recepce publikem nabývají dalšího významu (a to jak na vědomé, tak nevědomé úrovni). Stávají se nositeli kulturních norem pro „mužské“ a „ženské“ chování, které může buď potvrzovat, nebo naopak vyvracet identifikaci, stereotypně připsanou danému pohlaví.

Tento text se na příkladu původní české soap opery ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 1 zabývá dvěma rovinami genderových identifikací, jež spolu úzce souvisejí. Na jedné straně zkoumá utváření mediálního obsahu, na druhé jeho následnou recepci. Jeho základem je empirický výzkum diváků a divaček této soap opery, vyráběné a vysílané televizí Nova. Výzkum se snaží odhalit kauzální vztah mezi výrobou textu a jeho recepcí, tedy příčinu a důsledek genderových identifikací. Daná studie je součástí disertačního projektu⁵⁾ a vychází z dat získaných z hloubkových rozhovorů, focus groups, zúčastněných pozorování a experimentů. Výzkumu se přitom účastní jak ženy, tak muži, kteří (často spolu) pravidelně ORDINACI sledují. Výzkum probíhá ve středně velkém městě České republiky, respondentky a respondenti tak představují jednu konkrétní interpretační komunitu.⁶⁾

3) TV Nova si dlouhodobě drží největší podíl na trhu. Ve 13. týdnu roku 2008 její podíl v prime-timu činil 42,29%, přičemž druhá ČT1 získala 22,55% a TV Prima 17,25%. ATO – MEDIASEARCH: <www.ato.cz/>.

4) Aktuální programová nabídka v době dokončování tohoto textu (30. 10. 2008).

5) Tento text vychází z autorčina disertačního výzkumu na Fakultě sociálních studií, Masarykovy Univerzity v Brně.

6) Základním výzkumným vzorkem je deset až patnáct heterosexuálních párů sledujících pravidelně ORDINACI V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ. Výzkum je realizován v okresním městě do třiceti tisíc obyvatel a obyvatelek. Výběr probíhá jednak pomocí metody sněhové koule, kdy oslovuji známé ženy, o kterých vím, že příslušný televizní produkt sledují a od nichž získávám tipy na další divačky, případně diváky, které do svého výzkumu také zahrnuji. O možnosti zúčastnit se výzkumu se lidé dozvídají také z inzerátů v ordinacích lékařů a lékařek v daném městě a v tamější nemocnici. Spolupracují dva gynekologové a dvě gynekoložky, kteří mají největší počet pacientek a v tomto městě patří mezi nejvyhledávanější. Jejich úkol spočívá v distribuci letáčků a doporučení účasti na tomto výzkumu. Určující je, že všechny respondentky a respondenti budou žít ve stejném městě, výzkum tak nezkrusí různé podmínky pro život ve velkých a menších městech či na venkově. S páry provádím rozhovory a, pokud mi to umožní, také provádím zúčastněně

Televize plní roli vypravěčky příběhů. Jejím sledování lidé v České republice denně věnují průměrně 3 hodiny a 21 minut svého času.⁷⁾ John Fiske a John Hartley ve svém textu *Reading Television* identifikují „bardskou“ funkci televize, která plní stejnou úlohu jako kdysi tradiční kmenový básník, například Homér, který opěvoval epické hrdiny a jejich hrdinské činy. Televize tak jako bard předává kulturou oceňované hodnoty a vzory sebehodnocení.⁸⁾ Narativní struktura nejvíce souzní s naším životem a je základním způsobem, jakým lidstvo dává světu smysl.⁹⁾ Obklopují nás příběhy, slyšíme je od dětství a stále do nich dorůstáme; neunikneme jim ani ve spánku – po probuzení to, co se nám zdálo, přetransformujeme do tvaru příběhů. Narativ představuje řetězec událostí ve vztahu příčiny a účinku odehrávajících se v čase a prostoru.¹⁰⁾ Každý narativ se přitom dělí na dvě části: na příběh (co se komu stalo) a diskurs (jak byl příběh vyprávěn).¹¹⁾ Podle jedné z hypotéz tohoto výzkumu se do uvedeného diskursu promítá vztah mezi průmyslem, jenž narativ produkuje, a publikem, které jej konzumuje. Jinými slovy, v souvislosti s diváckou recepcí je nutné se podívat na způsob produkce, distribuce a spotřeby seriálů, který určuje, jaké obsahy, jakým způsobem a kdy jsou předkládány publiku. Právě tento diskurs je přitom v kombinaci s recepcí diváček a diváků zásadní pro výzkum publika ORDINACE. Je důležitý i pro propojení vzájemné interakce mezi institucí média a publikem, kde komunikátorem je zvolený mediální obsah.

Televizní žánry závisejí na svém publiku, které jejich tvůrci a tvůrkyně „předvídají“. Snaží se tedy cílit na určitou skupinu, přičemž genderové rozložení publika je jedním ze základních kritérií tohoto procesu. Stereotypně tak můžeme předpokládat existenci tzv. femininních a maskulinních žánrů. Tato typologie do jisté míry kopíruje rozvržení filmových žánrů, které mužům přisuzuje film noir, detektivky, horrory, dobrodružné, sci-fi a akční filmy, zatímco ženám především melodrama.¹²⁾

S narativitou je spojená i další důležitá hypotéza výzkumu, jehož je tento text fragmentárním výstupem: že narativní struktury jsou oblíbené u publika obecně, tedy že stejnou strukturu vykazují tzv. femininní i maskulinní (televizní) žánry. Přestože u soap opery a telenovely je tento aspekt jasný, pro muže bývá stereotypně dohledáván „vyšší“ cíl – například přitažlivost techniky v žánru sci-fi, dobrodružství a zobrazení syrové maskulinity ve westernu a dobrodružném filmu či potřeba logického myšlení u detektivek (filmu

pozorování při sledování některé z epizod uvedeným párem (rodinou). V další části výzkumu pak provedu focus groups se skupinou žen a skupinou mužů. Zároveň se snažím sledovat interakci mezi médiem a publikem, přičemž v rámci média ještě mezi zadavatelkou (televizí Nova) a dodavatelkami (scenáristkami a scenáristy uvedeného seriálu). Dále sleduji korektury, které do scénáře zanesli ti, kdo vystupují v tzv. expertní pozici, tedy odborní poradci – gynekologové, chirurgové a pediatři.

7) ATO – MEDIARESEARCH: <www.ato.cz/>.

8) John Fiske – John Hartley, *Reading Television*. London: Methuen & Co. Ltd 1978, s. 56–78.

9) Arthur Asa Berger, *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life*. London: Sage 1997, s. 9–12.

10) David Bordwell – Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 1994.

11) Sarah Kozloff, *Narrative Theory and Television*. In: R. C. Allen (ed.), c. d., s. 67–101.

12) Liesbet van Zoonen, *Feminist Media Studies*. London: Sage 1994; Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. New York – London: Routledge 1982; David Morley, *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*. New York – London: Routledge 1988.

noir).¹³⁾ Ještě sofistikovaněji pak působí žánr sportovního zpravodajství a publicistiky, které bývá považováno za hájemství mužů/maskulinity.¹⁴⁾ S narativní strukturou nemá zdánlivě nic společného, ale princip zůstává stejný – televize vypráví příběhy. Narativní struktura je tedy všem uvedeným žánrům společná – proč je potom tolik důležité rozlišovat mezi tzv. femininními a maskulinními televizními žánry, když se nabízejí a jsou sledovány muži i ženami? Samotný výzkum rámuje sada výzkumných otázek: Sledují soap operu ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ pouze ženy, nebo i muži? Jaké atributy vyžadují od tohoto televizního žánru ženy a jaké muži? Jak se publikum vztahuje k této soap operě? Jakou funkci pro ně sledování plní – sociální, emoční, terapeutickou či jinou? Tento text se však zabývá pouze výše uvedenými dvěma rovinami, které spolu souvisejí: tedy produkcí mediálního textu, jeho recepcí publikem a jejich korelací.

Historie a charakteristika žánru soap opery

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. Proto také termín soap (mýdlová) opera.¹⁵⁾ Poukazuje na typ diváček, které se při poslechu a později při „sledování“ věnovaly především pracím v domácnosti. Navíc je zpravidla produkovaly či sponzorovaly firmy vyrábějící hygienické a čistící prostředky.¹⁶⁾ Opera pak má být ironickým odkazem k emoční základně a emotivní síle spojení divadelního a hudebního žánru.

Na začátku padesátých let se v USA vysílalo sedmdesát soap oper v denním vysílacím čase. Vysílání poslouchala zhruba polovina všech žen v domácnosti.¹⁷⁾ S nástupem nového média – televize – přišly také první televizní soap opery. Protože se soap opery ukázaly být výhodným nízkonákladovým formátem, jejich počet se začal rychle množit. 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:

13) Anthony E a s t h o p e, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*. New York – London: Routledge 1990

14) Deborah C h a m b e r s – Linda S t e i n e r – Carole F l e m i n g, *Women and Journalism*. New York – London: Routledge 2004, s. 82–101.

15) Dále v textu budu používat termín soap opera, který se etabloval ve světových mediálních a kulturních studiích. Mýdlová opera budu uvádět tehdy, pokud to zaznělo ve výpovědích respondentek a respondentů.

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

17) Ron S i m o n, *Living in Other Worlds*. In: *Worlds without End: the Art and History of the Soap Opera*. New York: The Museum of Television & Radio 1997, s. 11–26.

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.¹⁸⁾

Soap opery mají zpravodajskou strukturu, protože zde slovo dominuje nad obrazem. Tato nevyváženost devaluje prostředky klasického filmového stylu. Což nejen umožňuje rychlou a levnou výrobu, ale je 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, která 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.¹⁹⁾ Rodinná problematika pak má diváčkám 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 nejen strukturou pocitů, které u nich vyvolává při sledování jim známých či blízkých charakterů,²⁰⁾ ale i snahou o splývání televizního a reálného času.²¹⁾

Dorothy Hobsonová ve své esejí *Soap Opera at Work*²²⁾ dokládá, že soap opera je součástí každodenních životů svého publika. Velkou část potěšení, které plyne ze sledování soap oper, tvoří rozhovory o nich s jinými lidmi. Televizi sledují diváci doma, ať už sami či s někým dalším, ovšem hlavní potěšení jim činí až následný hovor po skončení pro-

18) Tamtéž, s. 20.

19) Produkční týmy pochopily, že důležitá je především početná sada postav, na které mohou v jednotlivých epizodách zaostřovat, opouštět je a znovu se k nim vracet. Tento trend vrcholí v posledních letech, kdy například v seriálu *ZTRACENÍ* vystupuje tak velké množství ústředních postav, že je možné produkt vytvářet doslova donekonečna.

20) Ien A n g, *Watching Dallas: Soap Opera and Melodramatic Imagination*. London – New York: Routledge 1985.

21) Tvůrčí tým se snaží propojit všednodenní plynutí času se seriálovým – iluzorní je samozřejmě užití stříhu 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.

22) Dorothy H o b s o n, *Soap Opera at Work. Housewives and the Mass Media*. In: Stuart H a l l et al. (ed.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–1979*. London – New York: Routledge 1980.

gramu. Tyto hovory se často odehrávají mimo domov, s přáteli, ve škole, v práci či ve volném čase. Proces komunikace je tak rozšířen o slast, která se odvozuje z výměny pohledů a názorů na sledované programy. Soap opera tedy „nežije“ pouze v čase, kdy se vysílá, ale i v reálném čase, který vyplňuje prostory mezi vysláním jednotlivých epizod. Seriál vystupuje z prostoru mediální reality do reality sociální, aby tak v další dimenzi plnil funkci zdroje další slasti – ne ze sledování, ale z hovoru o něm. Podle Hobsonové soap opery potřebují, aby publikum bylo loajální a sledovalo je pravidelně. Publikum přitom nabývá na objemu právě díky tomu, že hovor o soap opeře tvoří část každodenního života divaček a diváků. Pokud je hlavním předmětem konverzace na pracovišti, je to důvod, aby ho sledovali i ti, kteří tak normálně nečiní – jednoduše proto, aby nebyli vyloučeni z hovoru. Mluvit o televizních programech a o tom, co se v nich děje, je zásadní pro to, aby program získal popularitu a stal se součástí obecného diskursu.

Poslední klíčovou teoretickou koncepcí, jež přispívá do metodologického rámce tohoto textu a která charakterizuje vztah publika k soap opeře uváděné v hlavním vysílacím čase a snaží se objasnit význam sledování pro divačky a diváky, nabízí práce Ien Angové věnovaná populární americké soap opeře ze sedmdesátých let DALLAS. Angová zde přišla s termínem emocionální realismus: řada lidí podle ní shledává DALLAS reálným, protože přijímají kritéria z denotativní roviny významů.²³⁾ Konkrétní situace v soap opeře nehrají nejdůležitější roli, primární jsou v tomto smyslu emoce, které vyvolávají – například štěstí, beznaděj, lítost, strach, radost... Angová hovoří o „tragické“ struktuře pocitů,²⁴⁾ které mají moc udržet pozornost diváků svou variabilitou (tragické proto, že nic nemůže trvat věčně, tedy ani štěstí). Podle Angové neexistuje pouze jediná příčina potěšení ze sledování soap opery. Každý má k programu unikátní vztah, jenž vyplývá z životních osudů diváků a divaček, ze sociálních situací, v nichž se sami nacházejí, z jejich estetických a kulturních preferencí.²⁵⁾ Angová se zabývala také funkcí postav v soap opeře. Participace diváků a divaček na seriálu je umožněna jejich vtažením do světa seriálu, které stimuluje sama struktura textu. Popularitu seriálu udržuje často jen jediná část příběhu, jediná postava (v případě DALLASU to byla role J. R., který zde působil jako esence zla). Na vtažení publika do děje se podle Angové podílejí i další aspekty textu – způsob vyprávění a inscenování. Způsobem režírování herců a hereček, kdy jejich výkony působí velmi civilním dojmem, tedy „jako ve skutečném životě“, dochází k minimalizování rozdílu mezi hercem/herečkou a postavou, kterou ztvárňuje, takže vzniká iluze reálné osoby. Postavy proto vypadají, jako by existovaly nezávisle na situacích popisovaných v seriálu. Působí, jako by vedly autonomní život mimo fikci seriálu. Pro své publikum se stávají jedněmi z nás. Schopnost představit si postavy jako reálné tedy vytváří nezbytný předpoklad pro vtažení publika a požitek ze sledování.²⁶⁾

Svou strukturou emocí, o níž mluví Angová, vytváří soap opery mřížku, jež se dobře hodí k našim vlastním životům, čímž publiku umožňuje prožívat některá zklamání či potěšení o to intenzivněji. Postavy pronikají do reálných životů – a co víc – překrývají se nejen

23) I. A n g, c. d., s. 51–86.

24) Tamtéž, s. 77.

25) I. A n g, c. d., s. 86–117.

26) Tamtéž, s. 13–51.

s realitou publika, ale také s herci a herečkami, kteří v soap opeře vystupují. Když tedy jedna divačka oznámí druhé: „Gita je těhotná“, může to znamenat fakt, že v rámci narativu (v mediální realitě) otěhotněla hlavní postava v soap opeře ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADE, nebo že je v reálném životě gravidní představitelka postavy Gity Daniela Šinkorová, již si lidé pamatují prostě jako „Gitu“. A mluvit o Gitě může být nejen možností konverzačního tématu na pracovišti, ale i platformou, která v sociální realitě slouží jako prostor pro řešení některých důležitých témat či problémů. Diskurs soap oper tak může otevírat novou dimenzi na pomezí mediální a sociální reality.

Soap opera, telenovela, český seriál

V souvislosti s tzv. femininními televizními žánry je zapotřebí rozlišovat mezi soap operou a telenovelou. Označení seriál přitom neslouží jako žánr, ale označuje formu – je vysílán pravidelně, jednotlivé díly na sebe navazují, seriálovou narací prochází základní sada hlavních postav. Nástavbou je příběh, který se v případě telenovely uzavírá po ukončení jedné řady, v případě soap opery je však nekonečný – umožňuje stále navazovat.²⁷⁾ Pro soap operu je typická specifická práce s časovými charakteristikami. Jelikož volně nakládá s neomezeným časem, příběhy nejsou jasně směřovány, čímž není posilováno očekávání konce. Zápletka není hlavní dominantou textu, důležitý je pro publikum dojem reálného času. Telenovela však navazuje postupně z dílu na díl, celý příběh je tak naporcovaný do několika desítek (či stovek a zřídka dokonce tisíců²⁸⁾) částí, které směřují k jasnému (šťastnému) konci.²⁹⁾ Soap opera i telenovela staví své příběhy především na vztazích (partnerských, mileneckých, rodičovských, přátelských), a tudíž i na emocích, které s sebou tyto vztahy přinášejí.

Jeden z hlavních způsobů diferenciací soap oper a telenovel spočívá v určení, pro který vysílací čas je produkt vytvářen. V americké mediální terminologii se proto někdy objevuje členění na dramata vysílaná v prime-timu (*prime-time drama*) a dramata vysílaná v denní dobu (*day-time drama*).³⁰⁾ V porovnání se soap operou telenovela ještě více slepuje z formálního zpracování. Vzniká jako nízkonákladový produkt, který bývá většinou prodáván v tzv. balíku, kde doplňuje žádanější a lákavější pořady. Televizní stanice ji proto zařazují do méně atraktivního denního vysílacího času. I odtud pramení předpoklad, že ji budou sledovat spíše ženy, které častěji zůstávají doma s dětmi na rodičovské dovolené či aby se staraly o domácnost. Mezi lidmi v důchodovém věku, kteří jsou jednou z cílových skupin, je obecně také více žen. Není však výjimkou, že se telenovela stane natolik divácky atraktivní, že ji televizní stanice přeřadí do hlavního vysílacího času,

27) Není přitom výjimkou, že na některé úspěšné seriály navázal film, či naopak. Jako příklad můžeme uvést MĚSTEČKO TWIN PEAKS, SIMPSONOVI, SEX VE MĚSTĚ nebo TAKOVOU NORMÁLNÍ RODINKU, přičemž žánrově můžeme tyto produkty rozdělit na sci-fi, thriller, animovaný sitcom, soap operu a hraný sitcom.

28) Nejdelší telenovelou v historii televize je TAK JDE ČAS, který má více než dva tisíce dílů.

29) R. C. Allen, *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press 1985, s. 45–61.

30) R. Simon, c. d., s. 31–36.

a to i navzdory tomu, že všechny ostatní složky zaostávají za tou, která nejvíce láká, což je nejčastěji právě příběh.³¹⁾

Další z rozdílů mezi soap operou a telenovelou je struktura produktu. Soap opera je rozdělena do jednotlivých epizod, které mají své vlastní podtéma (kromě ústředního „velkého“ příběhu), jako celek však nikdy nekončí. Telenovela oproti tomu směřuje k uzavřenému, šťastnému konci. V rámci typologie soap oper a telenovel rozlišujeme tři základní žánry: dynastické, kdy soap opera vypráví především o prožitcích rodinného klanu a jejich přátel i nepřátel (např. DALLAS, DYNASTIE, ŽIVOT NA ZÁMKU); dyadické, kde se jádro zápletky odvíjí od variování základních (nejčastěji heterosexuálních) mileneckých dvojic (např. BEVERLY HILLS, MELROSE PLACE); a komunitní – tzv. britský model zahrnující sociálně-realistické soap opery, otevírající četná aktuální sociální témata (např. EASTENDERS, CORONATION STREET, ULICE).³²⁾

Jak soap opera, tak telenovela umožňují svou produkcí reagovat na chování publika. Tvůrčí tým nenatáčí celou řadu naráz, ale pracuje průběžně, zatímco seriál již běží v televizi.³³⁾ Protože sledovanost je hlavní ukazatelem úspěšnosti, produkce si může dovolit akceptovat některá hlavní přání či stížnosti publika.³⁴⁾ Marsha Duceyová ve svém výzkumu sledovala stížnosti amerického publika soap oper v letech 2006–2007. Jako nejčastější kategorie identifikovala stížnosti na diskuse o incestu, zobrazování incestu, diskuse o gay a lesbickém sexu, zobrazování gay a lesbického sexu, líčení páchání násilí, rouhání a nahotu.³⁵⁾ Stěžovat si či obecně reagovat je zvyklé také české publikum. Divačky a diváci se vyjadřují k charakterům postav, jejich jednání, sledují vulgarismy a do televize píší či volají také kvůli vzhledu jednotlivých postav.³⁶⁾

V procesu hybridizace žánru, kdy se v soap operách stále častěji objevují například prvky reality show, se aktivita publika neomezuje na formální stížnosti, ale rozšiřuje se o možnost rozhodnout o osudech některých hrdinek či hrdinů. Odměnou je pak například šance zahrát si v seriálu epizodní roli.³⁷⁾ Televizní stanice Prima například u soap opery RODINNÁ POUTA vyhlásila soutěž, v níž divák či divačka při správném zodpovězení otázky (což mělo motivovat k vyšší sledovanosti) mohli získat ceny od hrníčku s logem stanice až po účast v komparsu jejich oblíbeného seriálu. V případě ORDINACE se diváci a divačky dokonce mohli zúčastnit soutěže, jejímž úkolem bylo vymyslet novou postavu. Představuje to jednu z možností propojení mezi publikem a médii. Médium povzbuzu-

31) Nova tak v roce 2000 uspěla s kolumbijskou telenovelou OŠKLIVKA BETTY, variací na pohádku o Popelce. Vysílala ji dvakrát týdně od 20 hodin, později ji navíc reprízovala v rámci desátého výročí svého vzniku. Scénář OŠKLIVKY BETTY koupila také česká televize Prima a vysílá svou nepatrně upravenou verzi, kterou nasadila opět v hlavním vysílacím čase od 20 hodin (dvakrát týdně) s názvem OŠKLIVKA KATKA.

32) Sonia Livingstonová – Tamara Liebess, *European Soap Opera: Diversification of Genre*. New York: Sage 1998, s. 147–180.

33) V případě ORDINACE se točí zhruba dvacet minut denně (týdně je pak odvysíláno sto minut).

34) Pověstný je především návrat Bobbyho Ewinga do seriálu DALLAS. Publikum si svou oblíbenou postavu vyžádalo statisíci dopisů, postava se proto po jedné celé řadě vrátila do seriálu. Jeho zmizení bylo vysvětleno jako snová pasáž ostatních hrdinek a hrdinů.

35) Marsha Ducey, PCA/ACA Conference, San Francisco 2008.

36) Především pro komerční televize je velmi důležité dbát na sledovanost a tedy i na reakce publika. Stížnosti tedy skutečně představují jeden z faktorů, který může ovlivnit vývoj seriálové narace.

37) Graeme Turner, *Cultural Identity, Soap Narrative and Reality TV*. Thousand Oaks: Sage 2005.

je diváky ke sledování nejrůznějšími způsoby vtahování do textu a do jeho produkce, kdy publikum může částečně utvářet svůj oblíbený pořad tím, že participuje na jeho tvorbě. Lze předpokládat, že tímto způsobem může publikum generovat své hodnoty a přenášet je právě pomocí reprezentace žen a mužů v podobě jednotlivých postav. Teoretička Sandra Hardingová mluví o genderovaném universu, které se projevuje v několika rovinách – individuální, ekonomické (trh práce) a symbolické,³⁸⁾ přičemž nejkomplicovanější je rovina symbolická, v níž se konzervují a reprodukují stereotypy a mýty. Změnit rovinu individuální je poměrně snadné, u symbolické je však dosáhnout změny těžší, neboť z ní čerpáme po celý svůj život. Mediální texty přitom přispívají právě do této úrovně, neboť se podílejí na vytváření genderových identifikací – ať už stereotypních či inovativních. Jejich tvorba přitom tedy nespočívá pouze na autorském týmu, ale i na publiku – oba čerpají z individuální i symbolické roviny a zpětně do ní opět přispívají.

V Československu až do roku 1989 vznikala převážně televizní seriálová dramata, jejichž žánrovost splývala. Tyto seriály byly charakteristické převážně orientací na sociální témata, šifrováním politické ideologie či explicitním agitátorstvím, ale formálně také propracovaností, důrazem na obrazovou skladbu, rigidní délkou epizod, těsným sevřením příběhu do klenutého dramatického oblouku, který zpravidla vyústil ve třináct dílů – NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA, ŽENA ZA PULTEM, MUŽ NA RADNICI, OKRES NA SEVERU, SYNOVÉ A DCERY JAKUBA SKLÁŘE... Československé seriály tedy měly svá specifika, jež vyplývala z izolace od ostatních evropských či světových seriálových narativů i z povahy státního režimu. Irena Reifová a Petr Bednařík se ve svém výzkumu zabývali seriálem SYNOVÉ A DCERY JAKUBA SKLÁŘE jako vzorkem populární fikce produkované v osmdesátých letech Československou televizí. Uvádějí, že základním nástrojem tvorby byly tzv. ideové plány, které schvalovala komise ÚV KSČ. Scénář byl nadále korigován dle připomínek „předběžných“ čtenářů a čtenářek, televizní dramaturgy představovali členové a členky strany.³⁹⁾ Do procesu výroby tedy navíc ještě vstupovala ideologická supervize vládní garnitury. Po roce 1989 v souvislosti s nástupem nových televizních formátů i způsobů programování začali čeští režiséři a režisérky natáčet původní české soap opery a tele-novely, které si postupně co do formálního zpracování často braly za vzor americký žánrový styl.⁴⁰⁾ Pionýrským počinem v oblasti českých soap oper byl ŽIVOT NA ZÁMKU režiséra Jaroslava Hanuše v produkci České televize, následovala ŠÍPKOVÁ RŮŽENKA, RODINNÁ POUTA, POJIŠŤOVNA ŠTĚSTÍ, VELMI KŘEHKÉ VZTAHY, ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ a další.

Takzvaný „ženský žánr“ a feministky

Tzv. femininní žánry, ať již v televizi, ve filmu či v literatuře, se logicky staly zájmem bádání a kritiky feministických teoretiček. Janice Radwayová v osmdesátých letech

38) Sandra H a r d i n g, *The Science Question in Feminism*. Ithaca: Cornell University Press 1986, s. 15–30.

39) Irena R e i f o v á – Petr B e d n a ř í k, Synové a dcery Jakuba skláře: Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. *Mediální studia* 1, 2007, č. 1, s. 32–65.

40) Uvádění do děje pomocí série krátkých záběrů – místo, kde se bude následující scéna odehrávat (kupříkladu budova), dále ostatní prostory budovy, pak kancelář, kde následně proběhne dialog. R. C. A l l e n, *Speaking of Soap Operas*, s. 65.

20. století zkoumala čtenářky milostných románů ve městě Smithton v USA.⁴¹⁾ Radwayová vyšla z teoretických rámců birminghamské školy a také z feministické revize psychoanalýzy. Zaměřila se na analýzu procesu, ve kterém se ženské publikum dostává v každodenním životě do kontaktu s mediálními texty. Její výzkum a především metoda jsou velmi relevantní také pro výzkum divaček soap opery a poskytují jeden z hlavních nástrojů pro projekt výzkumu publika, z něhož tento text vychází. Radwayová dohledávala svoje respondentky – čtenářky milostných románů – prostřednictvím prodavačky v knihkupectví středozápadního amerického města Smithton. Prováděla s nimi hloubkové rozhovory a dále si s nimi dopisovala, stejně jako s prodavačkou. Také tento výzkum omezil pole svého zájmu na středně velké město v České republice, kde při vyhledávání respondentek napomáhají lékaři a lékařky, stejně jako divačky a diváci sledovaného mediálního textu.

Radwayová vytvořila model recepce označovaný jako „kontextuální konstruktivismus“, kdy ženy-čtenářky milostných románů představují členky interpretačních komunit, jež imaginativně doplňují text. Samotné čtení milostných románů vnímala Radwayová jako součást a formu sociálního chování odehrávající se v rodinném kontextu. Ve svém výzkumu došla k těmto závěrům: Čtení tohoto typu literatury má pro ženy kompenzační funkci. Umožňuje jim totiž uprostřed rodinného kruhu „uniknout“ z reality patriarchálního manželství. Radwayová dokonce mluví o vyhlášení nezávislosti těchto žen. Podle ní si totiž dokázaly najít čas pro sebe uprostřed prací pro rodinu. Čtení má tedy emancipační potenciál, když představuje prostor vymezený jen pro ženy samotné. Současně však autorka upozorňuje na tzv. „provinilá potěšení“ (*guilty pleasures*), která její respondentky při čtení pocítují (cítí se tak kvůli času, který strávily čtením na úkor své rodiny či domácích prací a nakonec také kvůli penězům, které za tuto literaturu utrácejí, byť je velice levná). Čtenářky měly tendenci svůj koníček „obhajovat“ tvrzeními, že se při čtení vzdělávají – dozvídají se více o reáliích historické doby či kultury, v níž se daný příběh odehrává.

Radwayová však konstatovala, že čtení milostných romancí nemá pouze emancipační potenciál, ale že se tak paradoxně dále reprodukuje struktura patriarchální společnosti, neboť narativní forma a rigidita tohoto žánru konzervuje dominantní ideologii. Podle jejího zjištění totiž ideální milostný román naplňuje patriarchální představu, že „potěšením ženy je muž“. Pokud tedy ženy sní, sní opět o heterosexuální milostné romanci – o muži spasiteli, hrdinovi, ochránci. Jejich volný čas tak sice může představovat subverzivní únik z reality, avšak prostor pro snění je již předem naplněný obsahem, který má pro ženy představovat kontrolované a ovládnuté potěšení, pramenící opět ze vztahu a závislosti na muži. Ideální hrdina přitom podle Radwayové vykazuje androgynní charakteristiky – je silný, statečný a neohrožený, zároveň však jemný, citlivý a chápavý (což jsou znaky připisované stereotypně maskulinitě a femininitě).⁴²⁾

Teoretička Tania Modleski považuje soap operu za jednu z forem feministické estetiky. Podle ní totiž oslovuje decentralizovaný subjekt, který přesahuje patriarchální způsoby

41) Janice R a d w a y, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press 1991.

42) A. O a k l e y, c. d.

konstrukce subjektivity.⁴³⁾ Modleski se na rozdíl od jiných feministických kritiček médií nebrání označování soap opery jako „femininního žánru“. Tvrdí totiž, že soap opera podle ní odpovídá sociální situaci ženy v domácnosti a umožňuje ženám vnášet do patriarchálního řádu vlastní způsoby vnímání, touhy, slasti i myšlení, čímž dochází k nabourání dominantního kódu (subverzivní potenciál soap opery). Soap opera umožňuje identifikaci diváček s různými postavami a také prožívání situací, které běžný (každodenní) život neskýtá. Podle Modleski navíc struktura a formální zpracování denního televizního vysílání odpovídají rytmu ženské práce v domácnosti. Televize tedy hraje důležitou roli při přivykání žen na rozptýlení pozornosti a odbíhání od denních domácích prací. Charakteristickým rysem soap oper jsou podle Modleski hrdinky jako silné osobnosti, které bojují za uchování svého mikrosvěta, jenž je ohrožován mužskou slabostí a nespolehlivostí. Modleski z toho odvozuje skrytou touhu po moci, řízení vlastního života, případně po určitém druhu pomsty. To odporuje tradiční představě o ženské submisivitě, kdy je soap opera protikladem k „mužskému žánru“, jenž skýtá stimulaci maskulinního potěšení. Modleski také mluví o „mechanismu očekávání“, když tvrdí, že soap opera pracuje s pocitem bezmoci – klade mezi touhu po ideálu a jeho skutečné naplnění extrémně komplexní překážky.

Gynekologie v růžové zahradě

Soap operu *ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ I* začala televize Nova produkovat a vysílat v roce 2006. Sledovanost první řady byla velmi vysoká. Na jeho 34. díl se dívaly rekordní 2 160 000 lidí (v kategorii 15+), což představovalo 22 % těch, kteří v danou dobu sledovali některý z programů domácích televizních stanic. Porážela především konkurenční *POJIŠŤOVNU ŠTĚSTÍ*, již vysílala stejná televizní stanice a vysoce ji favorizovala. Produkční tým se proto rozhodl dále pokračovat v této soap opeře na úkor jiných, méně úspěšných. *ORDINACE* si tak získala poměrně stabilní místo na trhu a ve vysílání. Aktuálně televize uvádí již druhou řadu, kterou však vytváří jiný autorský tým než první řadu.⁴⁴⁾ Prostředí gynekologie,⁴⁵⁾ do něhož je děj soap opery situován, vybrala sama autorka námětu a hlavní scenáristka první řady seriálu Lucie Konečná. Soap opeře přitom v původní autorčině verzi dominovala postava emancipované lékařky Gity Petrové. Konečná se při tvorbě scénáře inspirovala úspěšným seriálem televizní stanice HBO *SEX VE MĚSTĚ*, jehož českou obdobu nabídl uvedené televizní stanici. Ta však téma posunula a „objednala“ si u autorky seriál v poněkud pozměněné podobě. Hlavním prostředím zůstala gy-

43) T. M o d l e s k i, c. d.

44) *ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ I* i *2* si stále připisovaly rekordy sledovanosti. V žebříčku za 42. týden roku 2008 byla *ORDINACE* na 12. místě v top 20 všech pořadů TV Nova, přičemž ji předběhly pouze zpravodajské bloky v hlavním vysílacím čase.

45) Ukotvení děje do oblasti gynekologie je v českém televizním prostředí unikátní, a nejen v něm. Seriály z lékařského prostředí jsou obecně velmi oblíbené u diváků a diváček po celém světě i v Česku, za všechny lze jmenovat kupříkladu seriály *NEMOCNICE CHICAGO HOPE*, *CHIRURGOVÉ*, *DOKTOR Z HOR*, *POHOTOVOST* či československou *NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA*. V USA dokonce vznikl seriál *PLASTICKÁ CHIRURGIE*. Mediálně tabuizované téma gynekologie se však na obrazovku dostává velmi výjimečně.

nekologie, scenáristkou protežovanou postavu však upozadila vyžádanou „romantickou hrdinkou“ – zdravotní sestrou Kamilou Váchovou.⁴⁶⁾

Mezi charakteristikami těchto dvou hlavních postav je přítom velký rozdíl: Gita je gynekoložkou, tedy vysokoškolsky vzdělanou ženou, která také příležitostně přednáší (v jedné epizodě dokonce odjela pracovně do USA); má poměrně velký počet nezávazných sexuálních vztahů, přičemž (opět na zakázku televize) její „osudový“ muž – primář Čestmír Mázl – do nich neustále vstupuje a opět z nich vystupuje, aby s Gitou nakonec utvořil manželský pár. Gita Petrová tedy spíše odpovídá „novému“ typu televizní hrdinky (viz zmiňovaný *SEX VE MĚSTĚ*), která se některými svými charakterovými vlastnostmi vymyká typické hrdince soap opery.⁴⁷⁾ Naopak klasickou romantickou hrdinku v seriálu zpodobňuje právě zdravotní sestra Kamila. Sebeobětování a pečovatelsví, v euroamerické kultuře vnímané jako typicky femininní, vyplývá už z volby jejího zaměstnání. Kamilu opouští nevěrný manžel, posléze začne chodit se svým nadřízeným – doktorem Michalem Šbkem. Nakonec se při ošetřování znovu sblíží se svým nemocným exmanželem a porodí postižené dítě.⁴⁸⁾

Z prvních výsledků výzkumu vyplývá, že divačky a diváci častěji sympatizují s Gitou Petrovou, která jim připadá „zajímavá“, „rázná“, „sebevědomá“, ale i „v právu“ (mysleno v rámci děje, když Gitě někteří z jejích milenců ubližují). Kamilu Váchovou pak poměrně často shodně vnímají jako „nesmyslně jednající“, „protivnou“ a „tu, která si za spoustu věcí může sama“.⁴⁹⁾ Oblíbenost postavy lékařky Gity, víceméně tolerované televizní stanicí Nova, a naopak divácká neoblíbenost televizí vyžádané zdravotní sestry Kamily, potvrzuje, že publikum se seriálem nakládá jinak, než producenti a producentky zamýšlejí. Celková neoblíbenost postavy Kamily Váchové, na níž Nova paradoxně přenesla těžiště všech vztahů první řady seriálu, nakonec vedla k jasnému výsledku – stanice Kamile v další řadě vyčlenila méně důležité postavení, na což herečka Linda Rybová zareagovala tak, že ze soap opery odešla – do jiné konkurenční televizní stanice. Kamila Váchová tedy z *ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADE* „zmizela“, zatímco Gita Petrová zůstala po celou první řadu soap opery, dokud ze seriálu neodešla autorka námětu a scénáře Lucie Konečná.

46) Tyto informace čerpám především z výzkumného rozhovoru se scenáristkou Lucií Konečnou, částečně však také z oficiálních propagačních materiálů televizní stanice Nova.

47) Typologii hrdinek milostných románů utvořila ve svém výzkumu Janice Radway. Podle ní čtenářky vyžadují určité charakteristické vlastnosti, která má ideální hrdinka mít, vymezují také ty, jež jsou naopak nežádoucí. Pokud zde mluvím o „novém“ typu ženské hrdinky, mám na mysli především dosavadní zpodobnění žen ve filmu a v televizi, které doposud ženy velmi marginalizovalo stereotypním zobrazováním. Tato „nová“ hrdinka tedy není prototypem ideální postavy, nezatížená v syžetu očekáváními spojenými v kulturním kontextu stereotypně s maskulinitou či femininitou. Hovořím o vývoji, kterým ženská hrdinka prochází, tedy o jistých překročeních hranic, nástupu subjektivizace postav, jejich aktivním jednáním, odsexualizování pohledu apod.

48) Handicap Kamilina dítěte byl zvolen záměrně proto, aby herečka Linda Rybová mohla ze seriálu odejít. V syžetu je proto tento odchod umožněn právě nutností umístit nemocné dítě do jiného prostředí, než je ordinace a nemocnice v Kamenici. Nicméně fakt, že tvůrčí tým odůvodnil toto zmizení postavy ze seriálu právě novou pečovatelskou úlohou, svědčí pouze o další stereotypní práci s ženskou postavou (Kamila mohla například s otevřením pracovního trhu stejně tak odjet pracovat do některé ze zemí EU).

49) Citovaná slova uvádím tak, jak je shodně volili/y respondenti a respondentky.

Konečná s Novou přestala spolupracovat právě kvůli častým zásahům do dějových linek. V rozhovoru pro *Mladou frontu* scenáristka uvedla:

Původně jsme měli naplánovaný úplně jiný konec, ale právě jsem dostala příkaz shora, že musím akceptovat jejich zásah a napsat konec à la televize Nova. Jsem z toho naprosto šokovaná. Myslím, že mě budou fanoušci *Ordinace* nenávidět. Musím přepsat tři díly, což je v tomhle fofru vražedné.⁵⁰⁾

Do procesu tvorby mediálního obsahu vstupují vedle zásahů média (motivovaných prosazováním vlastních osvědčených schémat pro daný žánr či reakcemi publika) další faktory, jakými jsou například rozhodnutí spolupracovníků – včetně hereček a herců –, zda chtějí v dlouhodobém projektu pokračovat. Tato rozhodnutí se pak promítají různými způsoby do narace. Příkladem je odchod představitelky hlavní role Daniely Šinkorové, která se rozhodla seriál na konci první řady opustit. Televize Nova využila jejího rozhodnutí k posunu seriálu ke klasičtějšímu romantickému soap operním vzorcům. Donutila scenáristku k „zabití“ Gity. Ve výše citovaném rozhovoru padla i následující otázka: „Říká se, že v dobrém seriálu má někdo umřít. Bude *Ordinace* dobrý seriál?“ „V tom případě to bude vynikající seriál! Jen z toho nemám vůbec radost,“ odpověděla Konečná.⁵¹⁾ Přestože Konečná nechtěla Gitu „připravit o život“, nakonec k tomu byla nucena, přestože měla se svou oblíbenou postavou jiné plány (mohla ze seriálu odejít i jiným způsobem, kupříkladu odjet na dlouhodobou stáž do zahraničí). Svůj tvůrčí záměr s postavou doktorky Gity i osobní vztah k ní popisuje Konečná ve výzkumném rozhovoru z 16. července 2007 následovně:

Gita je moje oblíbená hrdinka. Nechová se právě tak pitomě jako jiné ženské z mýdlových oper, které se pořád pro někoho obětují, říkají hloupé fráze a pořád jen hystericky křičí. S dialogy si dávám opravdu záležet, někdy je vypilovávám až do rána. Gita měla být jakousi průvodkyní diváček, která jim umožňuje ztotožnění s někým, kdo nepodléhá ranám osudu, ale naopak jim nastavuje tvář. Mám ji ráda, zatímco Kamilu, kterou jsem musela napsat na pokyn Novy, vyloženě nesnáším. Je to zvláštní psát postavu, kterou nesnášíte a která vám svým chováním vůbec není blížká, ale nic s tím nenadělám.⁵²⁾

S kritikou zásahů televize Nova do procesu tvorby seriálu vystoupila Konečná i veřejně:

50) Milan E i s e n h a m m e r, Scenáristka *Ordinace* seriál opustí, Mázla umřít nenechá. *iDnes.cz*, 5. 10. 2007. Online: <kultura.idnes.cz/scenaristka-ordinace-serial-opusti-mazla-umrit-nenecha-piu-/filmvideo.asp?c=A071005_111943_filmvideo_ob>.

51) Tamtéž.

52) Výzkumný rozhovor, 16. 7. 2007.

Jak moc vám Nova do psaní zasahovala?

Několikrát mi díl vrátili, ale když to má důvod, je to v pořádku. Hlavně ze začátku mi přicházely shora pokyny, že je tam málo lásky, emocí, že se postavy málo líbají. Bylo dané, že to je mýdlová opera, která má jasná pravidla. A také velmi omezený rozpočet. Ideálně by se všechno mělo odehrávat v pěti místnostech, aby to stálo pět korun padesát a aby se z toho vymlátilo pět set dílů. Nakonec to došlo tak daleko, že jsem měla pocit, jako by nikomu „shora“ ani moc nezáleželo na tom, co v těch dílech je. Připadala jsem si jako dělník slova.⁵³⁾

V současnosti Nova vysílá *ORDINACI V RŮŽOVÉ ZAHRADE 2*, kterou již vytváří nový autorský tým, přestože převzal některé postavy z první řady včetně několika dějových linek. Stejně jako postavy se i prostředí vzdaluje od progresivnějšího pojetí. Kromě oddělení pediatrie, jež na přání Novy přibýlo již do první řady seriálu, se nyní prostředí gynekologie rozšířilo především o divácky velmi oblíbenou chirurgii.⁵⁴⁾ Hlavní romantickou hrdinku tentokrát představuje chirurgyně Pavla Barnová (Barbora Munzarová). V syžetu prvních odvysílaných dílů je Pavla opět onou „typickou“ soap-operní hrdinkou – tedy tou, která kopíruje několik osvědčených schémat, jak o nich mluví Radwayová. V rámci atributů femininity například dostala herečka Munzarová do smlouvy bod, podle kterého musí v seriálu nosit paruku polodlouhých hnědých vlasů – ve skutečnosti je má totiž krátké.⁵⁵⁾

Přestože tedy Konečná přímo nezamýšlela svou soap operou emancipovat televizní diváčky, částečně se jí to podařilo především díky postavě Gity, jež měla svůj předobraz v nezávislých amerických postavách. Prostor gynekologie, kde nechala svou hrdinku pracovat, pak umožnilo otevřít řadu témat, která souvisejí s aktuálními problémy českých žen. Zajímavé je také sledovat, jakým způsobem se podařilo toto prostředí „vyjednat“ v interakci mezi scenáristkou a produkčním týmem – scenáristka kupříkladu prosazovala název „Ordinace“, Nova doplnila „v růžové zahradě“. Možná právě kompromis, kdy se nevšední témata odvíjí do klišé romantického žánru, může o to silněji působit u publika navyklého mediálními konvencím.

Soap opera jako sociální zrcadlo

Pokud bychom metodu Janice Radwayové měli aplikovat na *ORDINACI V RŮŽOVÉ ZAHRADE 1*, pak z průběžných výsledků výzkumu vyplývá, že tento mediální obsah má svůj edukační i emancipační potenciál. Souvisí to především s postavením žen-pacientek ve zdravotnictví, konkrétně pak s jeho odvětvím, v němž je nejčtetnější postavení muž-lékař – žena-pacientka, tedy s gynekologií. Parciální výsledky výzkumu ukazují, že diváčky *ORDINACE* si při sledování této původní české soap opery začaly uvědomovat své nerovné

53) M. E i s e n h a m m e r, c. d.

54) Tato obliba je doložitelná sledovaností řady seriálů z prostředí chirurgie, Nova tak opět zvolila jistotu.

55) Do redakce televize Nova však přišla řada nespokojených diváček a diváků, kteří proti „nepřirozené“ paruce protestovali – tento fakt opět zveřejnila média.

postavení, kdy se jim při návštěvách gynekologie nejen nedostává patřičné pozornosti, ale především slušného zacházení a dostatečné informovanosti o nemocích, zákrocích a metodách léčby.⁵⁶⁾

Soap opera tak pro své publikum plní hned několik funkcí. Pro ženu může z genderového hlediska na jednu stranu představovat osvobození od role, která ji spoutává a předurčuje jí v rámci systému jistou pozici, na druhou stranu však vytváří pouze iluzi vědomého úniku, když pravidla neurčuje žena samotná, ale instituce, v tomto případě média. Respondentky se shodovaly v tom, že jim soap opera přinesla řadu nových informací o jejich tělech, k nimž dosud neměly přístup, a že jim pomohla uvědomit si, jak by správná návštěva gynekologa/gynekoložky měla vypadat. Velmi často vypovídaly o ponižujícím zacházení od sexistických oslovení typu „prdelko“ až po vulgarismy. Zmiňovaly i velmi nepříjemná vyšetření (která by nemusela být tak bolestivá, jak respondentkám připadalo) či zneužívání expertní pozice (záměrné nepodávání všech informací a podobně). Jedna z respondentek se svěřila se svým zážitkem z porodu:

Bylo to strašné, doteď mám šok z toho, jak se mnou doktor zacházel. Když jsem se ho před nastříhováním ptala, jestli budu mít velkou jizvu, odpověděl mi: „Nebojte se, paničko, nějakou díru vám tam nechám, to by mě váš manžel hnal!“ Bylo to hrozně ponižující. Doteď si ten zážitek pamatuju, i když se to stalo už docela dávno.

(Dagmar, 48 let)

Většina respondentek se pak shodovala na tom, že se jim líbí, jak lékaři v seriálu zacházejí se svými pacientkami. Jmenovaly podání rukou při příchodu a při odchodu z ordinace, vlídné zacházení, fakt, že lékaři své pacientky podrobně informují a probírají s nimi možnosti léčby.

Já si teda nemůžu stěžovat, že jako je můj doktor špatný nebo tak. Jako že by mě špatně léčil nebo tak. Ale když jsem to pak viděla v televizi, přišlo mi hezké, jak se tam k pacientkám chovají. A uvědomila jsem si, že bych to takhle chtěla. Můj doktor mi vždycky jen řekne „je tam zánět“ a napíše mi léky. Ani nevím, kde je vlastně ten zánět. A když jsem se jednou zeptala, odbyl mě. Jako bych byla hloupá, že se vůbec ptám.

(Lenka, 32 let)

Není přitom důležité, jestli svět soap opery odpovídá sociální realitě – zda se tedy lékaři takto chovají ke svým pacientkám. Důležité je, že tímto sdělením vyvolal potřebu tohoto požadavku, který si ženy při sledování uvědomily. Protože se české zdravotnictví po roce 1989 postupně rozpadlo na státní a soukromý sektor, je dnes více možností vybrat si lékaře. Nicméně tento výběr je limitovaný finančními možnostmi pacientky a také lo-

56) Tato nerovnoprávnost vede například až k extrémním případům svévolné sterilizace romských žen, které se (nejen) v České republice objevily a objevují.

kačí jejího bydliště. Scenáristka Konečná připustila, že si pro svou gynekologii vybrala jako vzor soukromé zařízení v blízkosti Prahy, kam sama dochází. Nicméně požadavek na rovné a správné zacházení by měl být společný pro všechna lékařská pracoviště, bez ohledu na jejich statut.

Výzkumu se kromě žen účastnili také muži, kteří se svými partnerkami soap operu pravidelně sledují. Nebylo jednoduché je objevit a při výpovědích také častěji než ženy své jednání „omlouvali“, nejčastěji tím, že chtějí potěšit svou partnerku a strávit s ní večerní čas společným sledováním.⁵⁷⁾ V tomto případě to však podle nich bylo velmi zajímavé, protože začali prozkoumávat novou dimenzi. Svět ženského těla je totiž pro muže stále tabuizován. Respondenti se shodli na tom, že se díky ORDINACI dozvěděli to, co pro ně dosud zůstávalo skryto – tedy jaká onemocnění mohou ženy trápit i jak probíhá samotné gynekologické vyšetření (samozřejmě v limitech zobrazení v seriálu, kde je ukázáno například vyšetření ultrazvukem, ne však samotné vyšetření na gynekologickém lehátku, které zůstává za paravánem). Muži-diváci tedy také přiznali seriálu edukační potenciál, byť poněkud marginálnější než jejich partnerky.

Nevěděl jsem, jak to tam probíhá, jak bych taky mohl? Zeptat se manželky by mi připadalo hloupé a nikde se o tom nemluví. Takhle to můžu sledovat a vím, taky se dozvídám hodně věcí o gynekologických onemocněních. Manželka mi ale vždycky vysvětluje, že něco z toho není pravda, třeba aby se doktor o způsobu léčby radil s pacientkou.

(Milan, 38 let)

Nabízí se námitka, že právě díky edukačnímu prvku a jisté tajemnosti specifické expertní pozice jsou pro své publikum přitažlivé všechny seriály z lékařského prostředí. V tomto případě však můžeme pozorovat zajímavou genderovou diferenciaci, která není ani tak důsledkem fyzické rozdílnosti mužského a ženského těla, jako spíše genderové socializace, která v euroamerické kultuře důsledně tabuizuje právě ženské tělo.⁵⁸⁾ Z výpovědí respondentek a respondentů tedy můžeme odvodit, že soap opera ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ I přispívá k procesu socializace – tedy co se týče fyziologických procesů vázaných k ženskému tělu a genderovanosti systému zdravotní péče – méně stereotypním způsobem, než jak je tomu v případě jiných soap oper. V jiných aspektech působí tato soap opera odlišně, což ovšem není předmětem tohoto textu.⁵⁹⁾

57) Někteří z nich fakt, že se na soap operu dívají, před svým okolím tají. Jeden z respondentů uvedl, že se na pracovišti „poděkl“ jednomu z kolegů, který je na tom stejně, což jim ovšem napříště umožnilo povídat si o tomto pořadu.

58) Tuto skutečnost nevyvrací ani sexualizování ženského těla, neboť ho pouze obnažuje s jasným ekonomickým cílem – prodávat přes sex. Tabuizovány jsou naopak tak běžné projevy, jako je menstruace. Dodnes se veřejně nemluví například o menstruační krvi, ale o „tekutině“ – v reklamách je pak tato absurdita dovršena užitím modré tekutiny pro ilustraci absorpčních schopností nabízených vložek.

59) Tato soap opera je v mnoha ohledech velmi stereotypní – viz např. postavy žen, které ztělesňují stereotypy o tradičních femininních úlohách jako mateřství, pečovatelství atd. Stejně je to s muži. Část z nich vystupuje jako machističtí vůdci, další jako nezodpovědní floutci a sukničkáři.

Do procesu kontroly mediálního textu zasahovala kromě televizní produkce další autorita – lékaři vystupující v expertní pozici. Lékaři dohlížejí na ztvárnění jednotlivých lékařských témat a korigují nejen terminologii, ale částečně i to, jak se bude příběh v jednotlivých epizodách odvíjet. V této soap opeře proto docházelo k četným střetům zastánkyň/ců tzv. alternativních porodů⁶⁰ a těch, kteří preferují (či dokonce nadřazují) porody klasické. Scenáristka Konečná a její tým měli k dispozici několik lékařů-mužů, kteří pracovali jako odborní poradci. Prováděli tedy spolu s produkcí a hlavní scenáristkou korektury děje a dialogů, ale také sami vybírali a poskytovali témata z gynekologické teorie i praxe, která se tím dostávala do dějových linek. I proto do děje pronikla především mainstreamová témata, ale chyběla například problematika stejnopohlavních rodičů či pečujících otců. Podle této agendy lékařů se odvíjely i charaktery některých postav a situace, v nichž vystupovaly. I takovéto mechanismy přispěly k efektu, který popsala Radwayová – navzdory emancipačnímu potenciálu soap opera prováděla i konzervování statu quo tradičního patriarchálního řádu. Na konečném výsledku se tak nepodepisují pouze genderové stereotypy a mýty, zakořeněné ve společnosti a vyjádřené prostřednictvím jednotlivců podílejících se na výrobě soap opery, ale také instituce médií jako taková.

Přestože tedy do vývoje a výroby pořadu zasahuje řada složek na straně mediálního průmyslu i samotných diváků a divaček (včetně politických či ekonomických intervencí), důsledkem je podle předběžných výsledků to, že se média podílejí na upevňování status quo a na cirkulaci patriarchálních hodnot ve společnosti. Emancipovaná a sebevědomá hrdinka Gita Petrová – v rámci výzkumu hodnocená publikem velice kladně – tak opouští soap operu ne kvůli záměru scenáristky, ale protože odchází herečka. Její odchod produkce obratem využívá k příklonu k tradičnějším postavám, prostředí i tématům, jež mají přinést zvýšení sledovanosti. Genderovou logiku tak narušuje logika ekonomická, jež zapadá do konceptu vztahu mezi ekonomikou a kulturou Stuarta Halla. Hall, jenž nazírá masová média optikou marxistické kulturní teorie, navrhl interpretační nástroj v podobě myšlenky „kulturního obvodu“, který propojuje praktiky na straně produkce a konzumpce s hodnotami reprezentovanými v obsahu.

Obvod tvoří pět vzájemně propojených fází – regulace, produkce, konzumpce, reprezentace a identity. Tento nástroj tedy nahlíží, jakým způsobem se produkce (čili ekonomika) vztahuje k utváření kulturního produktu a jak se do něj promítá.⁶¹ Ve zde zkoumaném případě můžeme konkrétně sledovat producentské hodnoty a hodnoty prezentované v konkrétním mediálním textu. Z uvedených preferencí produkce, která usiluje především o sledovanost soap opery a zároveň o co nejnižší výrobní náklady, lze vystopovat intence kulturních hodnot, jež v tomto případě vykreslují životní dráhu emancipované hrdinky. Ukazuje to, jak se z jednoho konkrétního zájmu, kterým je výtěžek, vytváří v jiné fázi podpora patriarchální ideologie. To znovu potvrzuje, že se na utváření genderově

60) Nejsou to pouze porody doma, ale také s doulou (porodní asistentkou), porody do vody či ve stoje nebo v sedě apod.

61) David Morley – Kuan-Hsing Chen, *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge 1996.

identifikačních vzorů podílejí před samotnou recepcí publikem kromě tvůrců a tvůrkyň i „nezamýšlené“ procesy. Ty v tomto případě předem vedou ke zploštění v duchu dominantní ideologie.

Můžete se obléknout

Při výzkumu publika soap opery ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 1 se především ukázalo, že tento pořad sledují jak ženy, tak muži. Většina z nich se shodla na tom, že jim vyhovuje příběh, korespondující s jejich životní realitou, kdy lidé mezi sebou řeší vztahy a nejružnější každodenní problémy. Seriálová narace s pestrou škálou postav přitahuje pozornost mužů i žen především proto, že do jisté míry odráží sociální realitu dané společnosti. Označení femininního žánru tak v tomto případě postrádá logiku. Publikum netvoří výhradně ženy, stejně jako jeho obsah není určený pouze pro ně. Co tedy zůstává stereotypní, je především tato žánrová značka.

ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 2 ztratila se svou původní hlavní scenáristkou některé rysy, jež se vymykaly tradičním schémátům osvědčených soap oper. Produkce si vyžádala více romantických prvků, děj nyní ještě více staví na vztazích na úkor odborné lékařské tematiky, přičemž vztahy jednotlivých (heterosexuálních) párů jsou tradičnější. Odchod Konečné a Petrové tak umožnil větší koncentraci publika na klasické milostné zápletky. Tematická a narativní výjimečnost ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 1 však podle dosavadních výsledků výzkumu u divaček a diváků dosáhla efektu, který by v ideální situaci mohl vést až k celkové změně přístupu lékařů k pacientkám, tedy ke společenské změně. Z výpovědí gynekologů a gynekoložek vyplývá, že se ženy v ordinacích osmělily a více se vypytały na své diagnózy, některé dokonce přišly s problémy, které by je dříve napadlo řešit. Díky seriálu si uvědomily, že jejich potíže znamenají příznaky určitého onemocnění. Konkrétní reakce publika není obecně nijak výjimečný jev, nejčastěji má ale pasivní formu dopisů či telefonátů televizní stanici s návrhy, prosbami a stížnostmi. Aktivní reakce publika ORDINACE tak ukazuje na vliv, který má genderová ukotvenost této soap opery na jistou emancipaci divaček.

Působení českých soap oper v domácím kulturním prostředí zatím čeká, vzhledem k jejich poměrně krátké historii, na rozsáhlejší výzkum. Divačkám, kdysi zvyklým na ženy-trpitelky – kupříkladu Anna Holubová v ŽENĚ ZA PULTEM –, se dnes nabízejí nové vzory a modely žen, jejichž charakter není tak černobílý. Například v seriálu ULICE je jich hned několik – lesba, která prodělá coming out; ženy, jež odcházejí ve středním věku od svých mužů, protože jim nevyhovuje muž jako středobod jejich života; nezávislá žena, která žije sama a postupně se dopracuje až na vedoucí post atd. Přestože tedy soap opery za noc nezmění svou pověst vysmívaného žánru, určeného pouze pro ženy, tradice mobilizace sociálních témat, jež je vlastní československým seriálům, dává tušit mnohem rozmanitější publikum s vícevrstvou perspektivou.

Iva Baslarová (1977)

Studentka doktorského programu sociologie Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity se zaměřením na mediální a genderová studia. Specializuje se především na tzv. femininní televizní žánry a na feministickou kritiku médií.

(Adresa: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Joštova 10, 602 00, Brno;
baslarov@fss.muni.cz).

Citované seriály:

Aunt Jenny's True Life Stories (1944), *Beverly Hills, 90210* (1990–2000), *Big Sister* (1944), *Comeback* (2008), *Coronation Street* (1960–), *Dallas* (1978–1991), *Doktor z hor* (Der Bergdoktor, 1992–2005), *Dynastie* (Dynasty, 1981–1989), *Eastenders* (1985–), *Faraway Hill* (1946), *Hop nebo trop 2* (2008), *Chirurgové* (Grey's Anatomy, 2005–), *Melrose Place* (1992–1999), *Městečko Twin Peaks* (Twin Peaks, 1990–1991), *Muž na radnici* (1976), *Nemocnice Chicago Hope* (Chicago Hope, 1994–2000), *Nemocnice na kraji města – nové osudy* (2008), *Nemocnice na kraji města* (1977), *Okres na severu* (1981), *Ordinace v růžové zahradě* (2005–), *Ošklivka Betty* (Yo soy Betty, la fea, 1999–2001), *Ošklivka Katka* (2008), *Plastická chirurgie* (Nip/Tuck, 2003–), *Pohotovost* (ER, 1994–), *Pojišťovna štěstí* (2004–), *Rodinná pouta* (2004–2006), *Sex ve městě* (Sex and the City, 1998–2004), *Simpsonovi* (The Simpsons, 1989–), *Synové a dcery Jakuba skláře* (1985), *Šípková Růženka* (2001), *Tak jde čas* (Days of Our Lives, 1965–), *Taková normální rodinka* (1971), *Ulice* (2005–), *Velmi křehké vztahy* (2007–), *Ztraceni* (Lost, 2004–), *Žena za pultem* (1977), *Život na zámku* (1995–1999).