

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Katedra mediálních a kulturních studií a žurnalistiky

Reprezentace teen postav v televizních seriálech Skam a Skins

Representation of Teen Characters in Television Series Skam and Skins

Magisterská diplomová práce

Bc. Adam Kamír

Vedoucí práce: Mgr. Iveta Jansová, Ph.D.

Olomouc

2020

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou použitou literaturu a další zdroje. Literatura v anglickém jazyce byla překládána vlastními silami. Práce obsahuje 204 310 znaků včetně mezer (bez příloh a poznámkového aparátu).

V Horním Benešově dne

.....

Adam Kamír

ANOTACE

Předmětem diplomové práce je mediální reprezentace teen postav, přičemž její pozornost bude konkrétně zaměřena na mediální reprezentaci vybraných teen postav v seriálech *Skam* a *Skins*. Cílem práce je zjistit a popsat to, jakým způsobem jsou hlavní postavy v uvedených seriálech zobrazovány, a to se zřetelem na to, s jakými genderovými či etnickými stereotypy jsou spojovány. První část diplomové práce je zaměřena na popis teoretických východisek výzkumu. Druhá část se pak věnuje metodologickému popisu, který směřuje k sekci poslední, a to samotnému zpracování analýzy postav, a to pomocí sémioticko-strukturální analýzy dle modelu navrženém Danielem Chandlerem.

KLÍČOVÁ SLOVA

Seriál, *Skins*, *Skam*, teen postavy, stereotypy, gender, sexualita, mediální reprezentace, sémiotická analýza.

ANOTATION

The main subject of the thesis is the media representation of teen characters which focus on the media representation of selected teen characters in the series *Skam* and *Skins*. The aim of this work is to find out and describe how are the main characters portrayed in the series, with regard to what gender or ethnic stereotypes they are associated with. The first part of the thesis is focusing on the description of the theoretical basis of the research. The second part of the thesis is devoted to methodological description which is leading to to the analysis of characters, using semiotic-structural analysis inspired by the model designed by Daniel Chandler.

KEY WORDS

Series, Skam, Skins, teen characters, stereotypes, gender, sexuality, media representation, semiotic analysis.

PODĚKOVÁNÍ

Rád bych poděkoval vedoucí diplomové práce Mgr. Ivetě Jansové, Ph.D. za pečlivost a také přínosné poznámky, díky kterým tato práce mohla vzniknout. A také děkuji za značnou dávku trpělivosti při jednotlivých kontrolách.

Dále bych rád poděkoval své rodině a blízkým za podporu, které si velmi vážím.

OBSAH

Úvod.....	8
1 Teoretická východiska	10
1.1 Sociální konstrukce reality	10
1.2 Mediální konstrukce reality	11
1.2.1 Koncept mediální konstrukce reality.....	11
1.2.2 Stereotyp.....	13
1.3 Gender	15
1.3.1 Definice a charakteristika.....	15
1.3.2 Femininita a maskulinita	16
1.3.3 Performativní rod a koncept fluidní identity	17
1.3.4 Genderové stereotypy.....	18
1.4 Sexualita	18
1.4.1 Pojmy spjaté se sexualitou	20
1.4.2 Genderová identita	20
1.4.3 Heteronormativita.....	21
1.5 Televizní reprezentace teen postav	22
1.5.1 Specifikace teen tvorby a jejích konzumentů obecně	23
1.5.2 Televizní tvorba a kontext teen tvorby ve Velké Británii	24
1.5.3 Televizní tvorba a kontext teen tvorby v Norsku.....	27
2 Metodologická část	30
2.1 Popis výzkumu	30
2.2 Výzkumná jednotka.....	30
2.3 Metoda analýzy.....	31
2.3.1 Sémioticko-strukturální analýza.....	32
2.3.2 Sémiotika.....	32
2.4 Postup analýzy	33
3 Analytická část.....	36
3.1 Identifikace textu	36
3.1.1 <i>Skam</i>	36
3.1.2 <i>Skins</i>	37
3.2 Analýza prvního stupně označování.....	38
3.2.1 Modalita textu u seriálu <i>Skam</i>	38
3.2.2 Modalita textu u seriálu <i>Skins</i>	40

3.2.3	Kódy	42
3.2.4	Kódy u seriálu <i>Skam</i>	43
3.2.5	Kódy u seriálu <i>Skins</i>	53
3.3	Analýza druhého stupně označování	62
3.3.1	Paradigmatická analýza u seriálu <i>Skam</i>	63
3.3.2	Paradigmatická analýza u seriálu <i>Skins</i>	73
3.3.3	Analýza syntagmatické struktury sdělení u seriálu <i>Skam</i>	84
3.3.3.1	První série	84
3.3.3.2	Druhá série	85
3.3.3.3	Třetí série	86
3.3.3.4	Čtvrtá série	87
3.3.4	Analýza syntagmatické struktury sdělení u seriálu <i>Skins</i>	89
3.3.4.1	První série	89
3.3.4.2	Druhá série	90
3.3.5	Intertextualita u seriálu <i>Skam</i>	91
3.3.6	Intertextualita u seriálu <i>Skins</i>	92
3.4	Analýza třetího stupně označování	93
3.4.1	Ideologický rámec a způsob oslovení v seriálu <i>Skam</i>	93
3.4.2	Ideologický rámec a způsob oslovení v seriálu <i>Skins</i>	94
	Závěr	96
	Seznam pramenů	99
	Seznam použitých zdrojů	100
	Seznam obrázků	106

ÚVOD

Téma zobrazování teen postav bylo vybráno s ohledem na to, že na území České republiky není této problematice stále věnována dostatečná pozornost, a to jak reprezentaci teen postav v českých, tak i v zahraničních seriálech. Většina akademických prací zabývajících se problematikou teen reprezentace reaguje na anglo-americký kontext. Mnoho televizních seriálů zaměřujících se na teen postavy pochází právě z americké tvorby, v nichž se objevují v různých reprezentacích. Také obecně lze tvrdit, že teen seriály mají tendenci vyobrazované reprezentace melodramatizovat.

Dále se dostupné studie zaměřují pouze na zobrazování minorit či popis stereotypů využívaných v rámci jednoho seriálu nebo naopak. Tato diplomová práce se snaží zaměřit na problematiku stereotypizace komplexně, není tudíž omezena pouze na minoritní skupiny, i když samozřejmě ty hrají v práci podstatnou roli, a zabývá se rozбором dvou seriálů do větší hloubky. Dalším aspektem, který by měl práci odlišovat od již vypracovaných výzkumných prací, je rozbor problematiky málo zmiňované, a to uvedení a popis sociálních rozdílů zkoumaných postav. Přínosem práce by tak mělo být obohacení akademického vědění v souvislosti s mediální reprezentací teen postav, a to z hlediska genderového, rasového, a popisu sociálních rozdílů teen postav zobrazovaných v seriálové tvorbě.

Důležité je poznamenat, že teen tvorba v televizních seriálech v současnosti nabírá čím dál více na popularitě. K výrazným změnám dochází zejména v roce 2010, kdy se dle televizních teoretiků výrazně proměnil způsob zobrazování teen postav a také témata s nimi spojená.¹ Otevřeněji se tedy zobrazují témata spjatá s neheterosexuálními identitami, jako jsou homosexualita či bisexualita, více jsou zobrazovány problémy spjaté s dospíváním, jako je nepochopení druhými ústící v psychické problémy.

Tato diplomová práce se konkrétně soustředí na způsoby zobrazování teen postav v televizních seriálech *Skins* a *Skam*. Seriál *Skam*² byl vysílán v letech 2015–2017 a celkem byly natočeny čtyři řady. Za zrodem seriálu stála norská produkce televizní stanice NRK3 a svým žánrem se řadí mezi teen drama³. Seriál *Skins*⁴ se oproti předešlému snímku natáčel

¹ Více viz: 2010-2011: *Where We Are on TV*. [online] GLAAD. [cit. 2020-01-05] Dostupné z: <https://www.glaad.org/sites/default/files/whereweareontv2010-2011.pdf>

² Význam norského slova *skam* lze do češtiny přeložit jako hanba či ostuda, což vystihuje obsah seriálového počínu, jelikož dějová linka se zabývá příběhy a skutečnostmi, za které se teen postavy většinou před ostatními stydí.

³ Teen drama se jako žánr vyznačuje přítomností adolescentů v hlavních rolích, typickými tématy jsou láska, sex, homosexualita, poruchy příjmu potravy a další, která nalezneme i právě ve *Skam*. (Moseley, 2015: 38-40)

⁴ Význam anglického slova *skins* je s ohledem na příběh seriálu jako papírky, jelikož je příběh vyprávěn vždy z pohledu jedné osoby za jednu epizodu.

dříve, konkrétně v letech 2007 až 2012 a disponoval celkem šesti řadami. Tato sága pochází z anglické produkce televizního kanálu E4 (digitální kanál pod televizní stanicí Channel 4) a spadá do žánrů na pomezí teen dramatu, mýdlové opery⁵ a komedie.

Cílem výzkumu prováděného v rámci diplomové práce je tedy, jak bylo naznačeno, zjistit a popsat jakým způsobem jsou hlavní postavy v uvedených seriálech reprezentovány, a to se zřetelem na to s jakými genderovými či etnickými stereotypy jsou spojovány. Pozornost bude také zaměřena na odhalení sociálních rozdílů mezi postavami. Dílčím cílem je pokusit se provést komparaci zjištěných stereotypů u uvedených titulů, s ohledem na to, v čem jsou stereotypní prvky shodné či odlišné.

Práce je rozdělena do tří na sebe navazujících a prolínajících se celků. První část zahrnuje teoretická východiska, která je nutné specifikovat pro další části diplomové práce. V rámci této kapitoly jsou definovány konstrukce reality, jak sociální, tak mediální, v jejímž rámci dochází ke zmínce pojmu stereotyp, jenž je pro účely práce kritický. Dále je objasněno, jaká specifikata obnáší pojem gender, přičemž je zde pozornost kladena na maskulinitu a femininitu, koncept performativního rodu a fluidní identity a také na genderové stereotypy.

Druhá část je věnována metodickému vymezení práce. Nejdříve je blíže představen předmět práce s jednotlivými výzkumnými otázkami. Posléze je specifikován výzkumný vzorek, nutný pro provedení analýzy. Jako další je specifikována metoda výzkumu, kterou se stala sémioticko-strukturální analýza dle Daniela Chandlera. A jako poslední je uveden postup analýzy popisující schéma, dle kterého bude analýza vytvořena.

Ve třetí a zároveň poslední části práce je zpracována samotná analýza způsobu reprezentace teen postav, která využívá poznatků zjištěných v rámci předchozích částí.

⁵ Mýdlová opera, z anglického původního názvu „soap opera“, charakterizuje žánr, se kterým je spojován zero-degree style, což je tzv. neviditelný televizní styl, který využívá více kamerové snímání v polocelcích. Smyslem je pomocí podobného zacházení s kamerou dodat pořadu co největší stylistickou realističnost. (Butler, 2010: 26)

1 TEORETICKÁ VÝCHODISKA

Teoretická část této diplomové práce se nejdříve zaměřuje na koncepty sociální a také mediální konstrukce reality, a to především kvůli tomu, že předmětem diplomové práce je výzkum fikčních světů vybraných TV seriálů. Posléze se část zaměřuje na definici pojmů, jež je s ohledem na cíle práce nutné specifikovat. Konkrétně se jedná o gender a jeho stereotypizaci, sexualitu a také uvedení dosavadních poznatků o reprezentaci teen postav v seriálové tvorbě.

1.1 Sociální konstrukce reality

Jelikož se daná diplomová práce zabývá reprezentacemi teen postav v seriálech *Skam* a *Skins*, tedy fikčních seriálech, je nutné teoreticky vymezit, jak je zde pracováno s pojetím reality a také reprezentacemi. Na obecné rovině je nutné nejprve popsat způsob pojmání reality, který je zásadní pro teorii sociální konstrukce reality, a to dle Petera Bergera a Thomase Luckmanna.

Thomas Luckmann byl při tvorbě konceptu ovlivněn svým mentorem Alfredem Schützem, kterému byl zavázán natolik, že po jeho úmrtí dokončil a také vydal jeho dílo „Struktury životního světa“, která je jednou ze základních publikací z oblasti sociologie vědění a také jazyka, Luckmann s Bergerem vycházeli při tvorbě své teorie v mnohém právě z publikace Schütze. (Novotný, 2016: 581–582)

Berger s Luckmannem realitu vymezují jako „*vlastnost náležející jevům, kterým přisuzujeme existenci nezávislou na naší vůli*“. (Berger, Luckmann, 1999: 9) Realita není pevně dána a významy jsou jí přisuzovány až pomocí individuální interpretace jednotlivci. Reality se vzájemně ovlivňují a dochází mezi nimi ke vzájemným interakcím. Ve společnosti existují různé symbolické světy, které jsou představeny vědomostmi, zákony a normami, přičemž dané atributy ovlivňují výklad reality určité skupiny společnosti. Reality v mnoha případech koexistují pospolu, někdy však může nastat situace, kdy jeden symbolický svět ohrožuje další. K tomuto dochází v případě, kdy symbolický svět nabízí alternativní definici reality platnou v jiném symbolickém světě. Původní verzi reality obhajují represivní opatření, která se stanou platnými legitimizací vně společnosti. Tato opatření jsou vykonávána pojmovými aparáty, mezi něž Berger a Luckmann řadí například mytologii, teologii, filosofii a vědu. (Berger a Luckmann, 1999: 105-115)

Při procesu udělování významu autoři odlišují tři základní procesy, a to externalizaci, objektivizaci a internalizaci. Během procesu *externalizace* je tvorba reality antropologickou nutností, jelikož na rozdíl od jiných zvířecích druhů nemá člověk stanovené přirozené

prostředí. Berger s Luckmannem tvrdí že: „*Lidská existence je od samotného počátku neustále probíhající externalizací. Jak člověk externalizuje sám sebe, vytváří svět, do něho se externalizuje. V průběhu externalizace člověk promítá do reality své vlastní významy.*“ (Berger a Luckmann, 1999: 104)

Všechny významy, které člověk projevoval do svého okolí, se během procesu *objektivizace* stávají realitou, přičemž klíčovou rolí objektivizace se stal jazyk, který přiděluje sociálnímu světu logiku. Vykonávaná činnost v dané chvíli určuje, jak aktér vnímá sám sebe, k čemuž dochází na základě objektivního významu, který společnost této činnosti připisuje. Při uvažování o vykonané činnosti je část osobnosti objektivizována jako vykonavatel této činnosti a osobnost jako celek se opět relativně zbavuje své identifikace s vykonanou činností. V procesu posledním, a to *internalizaci*, člověk přijímá zpětně podněty z reality, která se v rámci předchozího procesu stala objektivní. Přičemž platí, že proces utváření reality probíhá neustále. Internalizace v obecném slova smyslu je východiskem nejprve pro porozumění ostatním lidem a pak pro chápání světa jako společenské reality, jež má určitý význam. Mezi námi probíhá neustálá identifikace, kromě toho žijeme v témže světě, se nyní každý i podílíme na existenci toho druhého. Jedinec se v rámci této fáze stává členem společnosti, až když dosáhl tohoto stupně internalizace. Proces, jímž je socializace, představuje úplné a důsledné zasvěcení jedince do objektivního světa společnosti či části společnosti. Existují dva druhy socializace. Primární socializace představuje první socializaci, kterou člověk prochází v době dětství. Druhým typem je sekundární socializace, která představuje následný proces, který uvádí již socializovaného jedince do nových oblastí objektivního světa společnosti, v níž žije. (Berger a Luckmann, 1999: 129). Uvést hlavní body sociálního konstruktivismu bylo nutné s ohledem na to, že se práce zabývá fikčními výtvoři, a právě sociální konstruktivismus se podílí na procesu reprodukce významů, které z nich plynou.

1.2 Mediální konstrukce reality

Mediální konstrukce reality vychází z konceptu sociální konstrukce reality, proto byla k lepšímu pochopení následujícího konceptu nejdříve představena právě ona. Jako první bude představeno, jak mediální konstrukci reality děлил Winfried Schulz, co to jsou reprezentace a posléze dojde k vysvětlení pojmu stereotyp.

1.2.1 Koncept mediální konstrukce reality

Mediální konstrukce reality se na rozdíl od sociální konstrukce reality rozlišuje svou jednostranností. Zatímco sociální konstrukce reality je reciproční proces, v případě mediální konstrukce se interakce vytrácí a většina příjemců není do vytváření reality v médiích

zahrnuta. Sedláková tvrdí, že to může implikovat domněnku, že média jsou opravdu samotnými tvůrci společenské reality. (Sedláková, 2008: 145–161) Avšak v současné době sociálních médií bude uvedené tvrzení čelit tomu, že je prostředí sociálních sítí stále více uzpůsobováno k aktivní participaci při tvorbě vlastních obsahů.

Koncept mediální konstrukce reality poprvé představil Winfried Schulz, v jehož rámci odlišuje dva přístupy rozlišující vztah mezi realitou a médii. První, tzv. Ptolemaiovský přístup, popisuje vztah, kdy je realita předpokladem komunikace a média zde vystupují pouze jako zprostředkovatelé reality, tudíž jsou pasivní. Mediální komunikace je tedy „*vykládána jako nástroj záměrného vychýlení jinak poznatelné, dostupné a pravdivě zpodobnitelné skutečnosti, resp. její reprezentace.*“ (Reifová, 2004: 108) Schulz přirovnává charakter přístupu k satelitu ve vesmíru, který slouží k přenášení či odrážení signálu na principu přemostění.

Oproti předchozímu konceptu je v druhém, tedy Kopernikovském přístupu realita výsledkem komunikace, přičemž se média aktivně podílejí na konstruování obrazu společnosti. Avšak nejvýraznější rozdíl lze spatřit ve vnímání reality. „Realita, která je v ptolemaiovském pojetí pokládána za předmět a předpoklad komunikace, je v kopernikovském pojetí jejím výsledkem.“ (Schulz, 2000: 32) Příznivci daného pojetí nahlíží na realitu jako na konstrukt, který čerpá ze dvou pramenů jimiž jsou externí a interní informace. Při aplikaci daného na oblast médií lze vydedukovat dva prameny mediální reality. První je realita objektivní, ta existuje nezávisle a je představena událostmi. Druhým pramenem jsou vlastní zkušenosti a pravidla zpracovávání, která jsou vlastní mediálnímu systému a jsou představena v rámci schémat, jejichž použití vede k selekci a také strukturovatelnosti. (Schulz, 2000: 32)

Co se týče pojmání objektivity, v tomto aspektu se tato pojetí odlišují. Shrnující poznatek poskytuje samotný Schulz, když tvrdí, že: „kopernikovské pojetí implikuje, že je zapotřebí tolerovat různé pohledy na svět, a že konkurence různých definic skutečnosti, stejně jako vzájemné kritické rozpory mezi nimi, představují nejlepší možné přiblížení se objektivní realitě.“ (Schulz, 2000: 35)

Z výše uvedeného vyplývá, že realita je konstruovaná ve vzájemných interakcích mezi lidmi, přičemž základním nástrojem nesoucím významy v mezilidské interakci je zejména jazyk. Dle Halla jazyk společně se systémem mentálních koncepcí tvoří tzv. systémy reprezentace. Postup tvorby významu začíná v mysli, kde tvoříme konceptuální mapy, dle kterých klasifikujeme a organizujeme svět do smysluplných kategorií. Jazyk lze tedy chápat jako systém znaků, jenž je schopen význam nejen nést, ale i vyjádřit, tedy reprezentovat. (Hall, 1997: 18) Hall tvrdí, že: *"reprezentace je důležitá část procesu, kterým je produkován význam a směřován mezi příslušníky kultury. Zahrnuje užití jazyka, znaků a obrazů, které věci*

zastupují nebo reprezentují.“ (Hall 1997: 15) Reprezentaci lze tedy vnímat jako praktiku konstruování významu, a to v souladu s konstruktivistickým paradigmatem, kdy sociální aktéři užití jazyk za účelem přiřazení významů, což je možné pomocí aplikace mentálních konceptů. (Hall, 1997: 16) Dle Sedlákové je reprezentace proces, při kterém se významy, vzniklé v mediálním kontextu, obměňují nezávisle na čase, prostoru, kontextu a ani dle samotných účastníků. Z hlediska mediální konstrukce reality je důležité to, že realita použitá v médiích nemá význam až do té doby, dokud není reprezentována. (Sedláková, 2008: 146) Hall člení reprezentaci do tří kategorií. První z nich je reprezentace reflexní, kdy vnímáme imanentní významy a poznatelné součásti objektů. Druhou kategorií je teorie intencionální, která tvoří mezistupeň mezi první a třetí zmíněnou reprezentací. Intencionální reprezentace se vyznačuje tím, že komunikátor určuje význam a podstatná je intence autora, jak již napovídá samotný název. Poslední je konstrukcionistická teorie, kdy platí, že média neodráží předem existující skutečnost, ale sama ji vytváří. (Hall, 1997: 16)

Kromě kategorií reprezentace lze rozlišovat také úrovně reprezentace, a to konkrétně dle ustálenosti způsobu zobrazení, na typ, stereotyp a archetyp. Typ lze charakterizovat jako způsob, kde jsou postavy prezentovány jako jedinečné lidské bytosti, přičemž pozornost je kladena na to, co reprezentují, zobecňující rysy typů nejsou tak zřetelně zvýrazněné a jejich jedinečnost zůstává nedotčena. Druhá úroveň je představena stereotypem, který lze vnímat za zjednodušenou reprezentací lidského projevu, rysu nebo postoje, také platí, že se objevuje po delší dobu, deformuje původní předlohu jak zjednodušením, tak tím, že zjednodušené rysy přehání.⁶ Poslední z úrovní reprezentace je archetyp, jehož reprezentace je zakořeněna hluboko v jednotlivých kulturách. Do popředí se dostávají nejobecnější rysy v podobě binárních opozic, jako je dobro či zlo. (Burton a Jiráček, 2001: 188-191)

1.2.2 Stereotyp

Jak již bylo uvedeno, jedním ze způsobů reprezentace je stereotyp, který je velmi důležitým pojmem v rámci diplomové práce, a to zejména kvůli tomu, že stereotyp napomáhá ke konstrukci významů. Výraz je složeninou dvou řeckých slov stereos a typos, v doslovném překladu do češtiny se jedná o „pevný typ“. Podstata stereotypu spočívá v tom, že vyjadřuje určitou fixní představu o lidech. (Berger a Luckmann, 1999: 36) Dle Richarda Dyer by bez stereotypů bylo obtížné přidělovat světu významy. Představují pomyslné návody na rozdělení osob, s nimiž se setkáváme, do určitých kategorií. Užití stereotypů Dyer vymezuje jako *„nevyhnutelnou část procesu, při kterém společnosti dávají samy sobě význam a zároveň se*

⁶ Stereotypu je věnována samostatná podkapitola 1.2.2

tak reprodukuje.“ (Dyer, 2002: 12) Walter Lippmann pojal stereotypy jako jakési předpřipravené šablony významů neboli jako „obrazy v našich hlavách“ a definoval jejich čtyři funkce:

- 1) stereotypy uspořádávají realitu do pochopitelné podoby a určují, jak rozumíme společnosti,
- 2) jsou zkratkou k přímému sdělení, vedou přímo k významu,
- 3) odkazují ke vztahům a rozdělení moci ve společnosti, které dodávají domněnku přirozenosti, což představuje stereotyp jako hlavní jednotku dominantní ideologie,
- 4) stereotypy vyjadřují postoje a hodnoty dané kultury a posilují tak mocenské vztahy ve společnosti. (Burton, Jirák, 2001: 190)

Stereotyp sám o sobě nenese negativní konotace. To, v čem tkví problém je ta skutečnost, že stereotyp v sobě ve většině případů nese předsudky.⁷ V souvislosti se sociálními skupinami nebo jednotlivci vnímáme zejména předsudky rasové, etnické nebo rodové. Dle Allporta definice předsudku nese ve všech případech dvě složky, první je odkaz na ničím nepodložený úsudek a druhá složka je zacílena na citové zabarvení. Allport věnuje pozornost zejména etnickému předsudku, který je dle něj většinou odmítavého rázu. (Allport, 2004: 38) V praktikování předsudků hraje důležitou roli schopnost generalizovat. Při negativní zkušenosti s jedním příslušníkem skupiny má člověk tendenci generalizovat tato jednání na celou skupinu skládající se s podobných jedinců, z čehož vyplývá, že negativní smýšlení o skupině nemá své opodstatnění. Etnický předsudek Allport definuje, jak už z předešlého vyplývá, jako antipatii, která vychází z chybné generalizace. (Allport, 2004: 41)

O stereotypech, užitých v mediálním kontextu, pojednávají zejména Krijnen a Van Bauwel. Pomocí stereotypů média snáze dosahují pozornosti diváků, jelikož se řadí mezi snadně pochopitelná sdělení. Stereotypy v sobě skrývají celý narativ, což je pro média výhodné, jelikož sdělují mnoho informací již v rádech několika sekund. Média divákům překládají známá a ověřená zobrazení, z důvodů eliminace rizika kontroverze, která by mohla případně vést ke ztrátě diváků. Dle zmíněných autorů se neustálým opakováním stereotypů v médiích mohou vytvořit modely očekávaného chování, dle kterých soudíme své okolí.⁸ (Krijnen, Van Bauwel, 2015: 46)

⁷ Předsudek dle Velkého sociologického slovníku představuje negativní postoj k určité skupině osob, který je určitým způsobem ospravedlnění jejich diskriminace, což je umožněno příslušenstvím k této skupině, nikoliv individuálními vlastnostmi jednotlivců. Předsudek je spojen s názorovou strnulostí a projekcí, která spočívá v tom, že na určitou skupinu projektujeme vlastnosti, s nimiž samotní nejsme spokojeni. Předsudek je často používán jako ospravedlnění diskriminace.

⁸ Blíže se stereotypům věnuji v podkapitole 1. 3. 3, kde je propojuji s tematikou genderu.

1.3 Gender

Stěžejním pojmem s ohledem na cíle diplomové práce je gender, proto je nutné uvést jeho konceptualizaci a to, jakým způsobem je pojem využíván. Nejdříve jsou uvedené možné definice pojmu, s kterými je v průběhu diplomové práce zacházeno. Posléze dochází ke konceptualizaci pojmů maskulinita a femininita, performativní rod a fluidní identita a také jsou zde uvedena specifika genderových stereotypů.

1.3.1 Definice a charakteristika

Gender lze charakterizovat mnoha způsoby, obecně jej lze však definovat jako společensky utvářené postoje a určité modely chování, které jsou mnohdy zjednodušeně dichotomicky děleny na mužské a ženské. (Renzetti, Curran, 1999: 527) Erving Goffman uvádí, že gender poskytuje schéma toho, jak by měla vypadat naše přirozenost a její prezentace. Genderovým schématům vyjadřování, tedy rozlišení femininity a maskulinity jsme vystaveni již od útlého věku. Genderové projevy jsou značně ritualizovány, do určité míry jsou zjednodušené, často až přehnané. Tyto projevy se každý učí produkovat a interpretovat na základě těch, které jsou již ve společnosti obsažené. (Goffman, 1976: 7–8)

Dle strukturálně funkcionalistického paradigmatu vychází odlišné pojetí genderových rolí z biologicky daných odlišností mezi muži a ženami. Striktně polarizované genderové role jako je například síla u muže a možnost rodit u ženy, jsou konstruktem společnosti, avšak vyžadují dodržování určitých požadavků na způsob chování, který je na základě pohlavní příslušnosti s rolí spojován a také je od nositelů těchto rolí očekáván.

V dichotomickém vztahu oproti genderu stojí pohlaví, které Bočák považuje za souhrn vrozených biologických vlastností, jako jsou vnější a vnitřní pohlavní orgány, konfigurace pohlavních chromozomů a přítomnost hormonů v krvi. Po narození je každé dítě lékaři zařazeno do jedné ze dvou již dříve zmíněných dichotomických kategorií – muž, žena, a to na základě jednoznačných nebo alespoň převládajících pohlavních znaků. (Bočák, 2007: 5) Oproti tomu je gender dle Renzettiové a Currana společensky utvářená kategorie, kdy se jedinec může rozhodnout a uvědomit si své maskulinní či femininní rysy. (Renzetti a Curran, 1999: 527) Uvedené tvrzení je ovšem poněkud problematické, jelikož tato „svoboda volby“ je omezována zejména konvencemi společnosti. Tudiž k tomu, aby bylo možné z této teze vycházet, je nutné dodat, že existují určité meze a nelze tak konstruovanost genderu chápat jako nahodilou hru rolí.

Navíc gender nelze zjednodušeně pojit pouze s pohlavím jedinců. Dle Ann Oakley je gender sociální konstrukt, vyjadřující skutečnost, že vlastnosti a chování spojované s obrazem muže

a ženy jsou formovány kulturou a společností. Důležitým rozdílem mezi těmito dvěma pojmy je to, že se pohlaví kategoricky nemění pod vlivem času či místa. Gender totiž klade důraz na to, že mužské a ženské role chování a norem jsou v různých společnostech, obdobích či sociálních skupinách rozdílné. (Oakley, 2000: 11-12) Toto tvrzení potvrzuje Lippa, jenž tvrdí, že v průběhu historického období byly u mužů dlouhé vlasy považovány za maskulinní i femininní. Jako další příklad může sloužit vykonávání určitého povolání, které může být v jedné kultuře vnímáno jako femininní, ale v jiných kulturách může být bráno jako maskulinní. (Lippa, 2009: 107-108)

1.3.2 Femininita a maskulinita

Femininita a maskulinita jsou součástí tzv. genderového univerzu. Harding (1986) tvrdí, že sociální život ovlivněný genderem je produkován třemi spolu souvisejícími procesy, jedná se konkrétně o genderový symbolismus, genderovou strukturu a individuální gender. (Harding, 1986: 17-18) Genderový symbolismus, jenž je nazýván také jako totemismus, představuje tendenci západního světa vnímat svět v dichotomních kategoriích, které jsou spojovány s mužským nebo ženským principem. V tomto smyslu patří mezi hlavní dichotomie kultura a příroda, rozum a emoce, rozhodnost a zdráhavost, aktivnost a pasivnost, dynamičnost a stacionárnost či tvrdost a měkkost. (Šmausová, 2002: 17-18) Platí, že dichotomie jsou hierarchicky uspořádané, kultura a s ní spojená racionalita a aktivita⁹ jsou nadřazené přirozenosti, emocím a pasivitě.¹⁰ Tato dichotomní symbolika ovlivňuje i další roviny genderového univerza. Další z nich je genderová struktura, která je značně hierarchizovaná. Veřejná sféra je připisována mužům a privátní sféry vztahů a emocí ženám, jako hmatatelný příklad této teze lze uvést dělbu práce na pracovním trhu.

Třetí a zároveň poslední rovinou je individuální gender. Na základě individuálních performancí dochází k reprodukci nebo transformaci druhých dvou rovin. V rámci socializace se jedinec neučí hrát pouze roli jednoho genderu, ale naopak přijímá charakteristiky obou z genderů. Je charakteristické, že rolová hra je pak vždy závislá na kontextu. Genderová identita, kterou jedinec volí, je však poté neustále přítomným předpokladem v jeho interakcích. (Šmausová, 2002: 22)

S výše zmíněným souvisí i koncept tzv. hegemonické maskulinity. Hegemonní maskulinitu lze řadit mezi relační koncept. Tato forma maskulinity stojí v kontrastu s méně dominantními

⁹ Dané atributy jsou spojovány s mužským principem.

¹⁰ Oproti předchozím vlastnostem jsou připisovány ženským principům.

nebo podřízenými formami maskulinity jako je komplicitní maskulinita,¹¹ podřízená maskulinita¹² a maskulinita marginalizovaná,¹³ a také stojí v opozici s femininitami. (Connell, 2005: 77) Ve zkratce lze říct, že se jedná o normativní ideál mužství a mužského chování, jehož většina mužů v reálnu nedosahuje, jelikož se jedná spíše o abstraktní než deskriptivní koncept. Hegemonní maskulinita je kontextuálně ukotvená, historicky podmíněná a také proměnlivá. Ačkoliv se pravděpodobně jedná o nejdůležitější typ maskulinity, nejedná se o její nejrozšířenější formu. Praktiky spadající pod hegemonní maskulinitu umožňují určité skupině mužů, kteří ztělesňují současnou preferovanou formu maskulinity, udržet svou nadvládu nad ženami a nad ostatními muži, kteří očekávání a podmínky stávající hegemonní maskulinity nesplňují. Příklad hegemonní maskulinity může představovat heterosexuální muž, běloch ze střední nebo vyšší třídy, mezi jehož vlastnosti patří zejména cílevědomost, sebevědomé jednání a také soutěživost. Také sem spadají příklady jako úspěšní manažeři či fyzicky zdatní sportovci. Hegemonní maskulinitu lze dělit do čtyř imperativů, jejichž koncept byl navržen Elisabeth Badinter. První z nich představuje odmítnutí femininity a jednání, které je považováno za femininní. Další z nich tvrdí, že se jedná o dosažení moci, úspěchu či bohatství. Třetí důvod hegemonní maskulinitu označuje atributy jako je soběstačnost, samostatnost a tvrdost muže. A jako čtvrtý a poslední imperativ je představen agresivitou, soutěživostí a odvahou. (Badinter, 2005: 127-128)

1.3.3 Performativní rod a koncept fluidní identity

Jak již bylo zmíněno v předchozí podkapitole, v kultuře jsou hluboko zakořeněny dva typy genderu femininní a maskulinní. Americká filozofka Judith Butler tento aspekt potvrzuje a upozorňuje na fakt, že diskurs jako sada významů definuje, co to znamená genderová příslušnost, jak se má daná osoba chovat a jak se k ní mají chovat ostatní členové společnosti. Podle Butler je gender souhrnem mnoha diskursů, z nichž některé se uplatňují dominantněji než jiné, přičemž jsou vnímány jako diskursy hegemonní a mají tak značný vliv na tvorbu názorů, jak se má nahlížet na podobu ideálního muže a ideální ženy. Platí také, že tyto hegemonní diskursy nedávají prostor diskursům, které nejsou s těmi hegemonními v souladu. Důležitou teorií, která se snaží vymanit se z hegemonního pohledu na gender je teorie

¹¹ Komplicitní maskulinitu lze označit jako spoluúčastnou, která nedosahuje všech ideálů maskulinity hegemonní, ale identifikuje se s hegemonním konceptem, a to bez možných rizik, které s sebou jeho přední reprezentanti mohou nést. (Connell, 2005–78)

¹² Stejně jako předchozí typ, podřízená maskulinita nedosahuje ideálů hegemonní maskulinity a kvůli tomu sebou nese určitá stigmata. Jako příklad slouží homosexuálové, jejichž chování či vzhled mnohdy nepůsobí zcela maskulinně a mají tendenci sklouzávat k femininnímu chování.

¹³ Marginalizovaná maskulinita je spjata s příslušností třídní a také etnickou, a na základě kontextu může být tato forma maskulinity podřízená.

performativního¹⁴ rodu. V rámci ní je na gender pohlíženo jako na performativ, který je utvářen a je stvrzován v neustálém procesu opakujícího se chování a jednáním jedince. V rámci dané teorie tedy reprezentace lidské identity není závislá na biologickém pohlaví, ale v užívání, naplňování a opakování praktik a diskursů, které zpětně stvrzují vlastní já. Mužem a ženou se jedinec nerodí, ale stává se jimi na základě naplňování a opakování norem a diskursů společnosti, ve které existuje. (Butler, 2006)

S teorií performativního rodu částečně souvisí koncept fluidní identity. Tento koncept vychází z postmodernistického proudu myšlení, v němž všechny kategorie působí jako přechodné a měnící se v čase. Jedinci je umožněna volnost definovat vlastní identitu, nepředpokládá se, že by tato definice měla být zachována a neměnná v čase. Kategorizace je považována za nežádoucí právě proto, že různé kultury mají různé chápání, normy a diskursy pohlaví, genderu a identity. (Bočák, 2007: 7)

1.3.4 Genderové stereotypy

Vytváření genderových stereotypů je úzce svázáno s genderovými rolemi, přičemž se jedná o atributy, které jsou jedincům společností připisovány na základě jejich přijímaného pohlaví. Dle strukturálně funkcionalistického paradigmatu je pojetí genderových rolí odvozeno z odlišností muže a ženy determinovaných biologickými specifiky.

Na to, jak jsou vnímány role žen a mužů ve společnosti mají v současnosti média stále rostoucí vliv, mimo to ovlivňují, jaké hodnotové významy jsou přisuzovány tématům společensky spojeným s rolemi žen a mužů a jaké jsou obsahové významy slov žena a muž. Podle Jiráka operují masová média ve svých produktech s existujícími stereotypy, které ve společnosti převládají, přičemž se jedná o stereotypy rodových rolí ženy a muže, etnických menšin či stereotypy stárnutí. (Jirák, 2008)

Z reprezentace stereotypů je zřejmě v médiích zobrazována nejfrekventovaněji stereotypizace genderu. (Krijnen a van Bauwel, 2015: 46) Toto tvrzení popisují i mnohé další výzkumy, které potvrzují domněnku, že čím frekventovaněji člověk sleduje televizi, považuje mediální obrazy za realistické a případné genderové stereotypy tudíž přijímá méně kriticky než slabý divák televizního vysílání. (Nováková, 2006)

1.4 Sexualita

Možných definic vztahujících se k sexualitě existuje mnoho a každý z autorů ji specifikuje odlišným způsobem. Na obecné rovině ji charakterizuje Weeks, dle nějž je sexualita

¹⁴ Performativita představuje procesuální a probíhající aktivitu, která vytváří to, co zdánlivě pouze popisuje. (McRobbie 2006: 102)

společným produktem historických a sociálních sil. Autor zároveň tvrdí, že je to fiktivní jednotka, která nikdy neexistovala a také nikdy existovat nebude. Sexualita představuje historickou konstrukci spojující velké množství odlišných biologických a psychických vlastností a schopností jednotlivce, mezi něž patří genderová identita, tělesné odlišnosti či reprodukční schopnosti. Prvky konstituující sexualitu mají svůj zdroj jak v těle, tak v mysli a svůj význam získávají v sociálních vztazích. (Weeks, 1986: 15)

Další možná definice pochází od Hartla a Hartlové, kteří sexualitou rozumí soubor vlastností a jevů vyplývajících z rozdílů pohlaví. Jedná se o projev lidského chování a cítění, to je následkem tělesných a také psychických rozdílů mezi pohlavími a zahrnuje odlišnosti reprodukční, hormonální, anatomické a rovněž rozdílné sociální role. Sexualitou lze také pojmenovat fyziologické uspokojení či psychickou slast, která je spojena se sexuálními aktivitami sblížení, vzrušení a spojení. (Hartl a Hartlová, 2009)

Sexualita tedy představuje sociální konstrukt ovlivňovaný jak historickými, tak sociálními silami. Vnímání sexuality na základní rovině je založeno na dichotomii normální a nenormální, což odpovídá heterosexuality představující normu (tzv. heteronormativita) a homosexualitě, která do normy nezapadá.

Mezi další autory a díla, která se věnují sexualitě z pohledu sociálních věd je například Michel Foucault a jeho *Dějiny sexuality*, Martin Fafejta a jeho *Úvod do sociologie a pohlaví* (2004), Michal Bočák ve stati *Viditelné a neviditelné v diskurze pohlavia, rodu a sexuality* (2007), také Judith Butler s *Bodies that Matter* (2011), Ken Plummer se statí *Symbolic Interactionism and sexual conduct* (1982), dále Steven Epstein s *A Queer Encounter: Sociology and Study of Sexuality* (1994). V kontextu médií se jedná o publikace jako *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality* od Clarissy Smithové, Feony Attwoodové a Briana McNaira (2017) či *Sex Media* od Feony Attwood (2017).¹⁵

¹⁵ Viz FOUCALT, Michel. *Dějiny sexuality I.: Vůle k věděni*. Praha: Herrmann & synové, 1999. 192 s. ISBN 80-238-5090-3.; FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Nakladatelství Jan Piszkiwicz, 2004. 159 s. ISBN 80-86768-06-6.; BOČÁK, Michal. *Viditelné a neviditelné v diskurze pohlavia, rodu a sexuality*. In: MAGÁL, Slavomír. MISTRÍK, Miloš. PETRANOVÁ Dana. *Mediální kompetencie v informačnej spoločnosti*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM 2007, s. 88–91; BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 2011. 256 p. ISBN 978-041561015; PLUMMER, Ken. *Symbolic Interactionism and sexual conduct*. In: Human sexual relations: Towards a redefinition of sexual politics. New York: Pantheon Books, 1982. ISBN: 0-394-71102; EPSTEIN, Steven. *A Queer Encounter: Sociology and Study of Sexuality*. In: Sociological Theory. Vol. 12, No. 2, pp. 188-202. Washington DC: Published by: American Sociological Association, 1994. DOI: 10.2307/201864 SMITH, Clarissa. ATTWOOD, Feona. MCNAIR, Brian *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*. New York: Routledge. 456 p. ISBN 978-1351685559; ATTWOOD, Feona. *Sex Media*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2017. 200 p. ISBN 978-1509516919.

Výše uvedený výčet naznačuje, že specifikům sexuality se věnuje několik publikací. Pro účely této práce není nutné se definicemi sexuality nadále zabývat, tudíž doplňující informace lze nalézt v publikacích výše zmíněných.

1.4.1 Pojmy spjaté se sexualitou

V rámci problematiky sexuality je nutné od sebe oddělovat čtyři pojmy, které jsou sexuální identita, sexuální role, sexuální chování a sexuální orientace. První z pojmů, tedy sexuální identita představuje ztotožnění se svou vlastní sexuální rolí.¹⁶ Sexuální identita spočívá kromě vrozeného základu také ve vlastním sebevnímání osoby, které se utváří během sociálního a také kognitivního učení. Druhý pojem, tedy sexuální role je představena chováním, které se od jedince společností očekává a takové, jaké je pro něj v určitých situacích vhodné. Tato role je spojena s projevem sexuální identity, kdy se na jejím uspořádání podílejí kulturně-společenské vlivy a ty bývají zprostředkovány nejčastěji rodinou. (Capponi, 1994) Jako třetí je odlišováno sexuální chování, které označuje praktiky, mezi něž patří schopnost sexuálního vzrušení, orgasmu, sexuální satisfakce a zamilovanosti. Vývoj daného chování je spjat s rozvojem sexuálních emocí, k jejichž rozvoji dochází zejména v období adolescence. Sexuální preference zpodobňuje způsoby dosažení sexuálního uspokojení zahrnující i to, jaký objekt osoba k uspokojení potřebuje. (Weiss, 2008) A poslední typ, sexuální orientaci lze charakterizovat jako sexuální preferenci osoby stejného nebo opačného pohlaví, kde je řazena heterosexuality, homosexualita, lesbická orientace a bisexualita.¹⁷ (Genderonline, 2000)

1.4.2 Genderová identita

Genderová identita je pojem, který se dá se definovat jako subjektivní pocit a sebe identifikaci na základě jedincova pohlaví a také genderu. Genderová identita ve většině případů odpovídá fyzickému pohlaví, kdy se jedná většinou o mainstream v podobě skupiny skládající se z heterosexuálních jedinců. Lidé trpící genderovou dysforií¹⁸ se mnohdy cítí jako oběti v

¹⁶ To znamená, že žena se cítí a identifikuje jako žena a muž se cítí být mužem a tímto způsobem se také identifikuje.

¹⁷ *Heterosexuální orientace* představuje emocionální a sexuální náklonnost jedince k opačnému pohlaví či genderu a je zástupcem dominantního diskursu. (O'Brien, 2009: 413–414)

Homosexuální orientace od 19. stol. označuje primárně diskurs mužské náklonnosti ke stejnému pohlaví. Od sedmdesátých let minulého dvacátého století se homosexuální orientace začíná diferencovat na mužskou homosexualitu, jehož zástupce je pojmenován jako gay a ženskou homosexualitu, jejímž zástupkyním je přiřazeno jako pojmenování lesba. (O'Brien, 2009: 433) K homosexuální orientaci lze najít dichotomii v podobě *homosexuálního chování*, které je definováno jako dočasná role jedince, který v určitém momentu tuto roli opouští a žije již výhradně heterosexuálně. Homosexuální chování není součástí jedincovy identity, jedná se o časově omezený akt. (Fafejta, 2004: 88)

Bisexualita označuje sexuální orientaci, kdy je jedinec sexuálně přitahován jak k mužskému, tak i k ženskému pokolení. Z uvedené vyplývá, že jedinec bisexuální orientace nepreferuje žádné pohlaví. (Linková, 2000)

¹⁸ Jedná se o diskomfort způsobovaný rozparem mezi pohlavní identitou a pohlavím biologickým.

genderovém vězení, odkud nevědí, jak se osvobodit. Důvod představují zejména sociální a institucionální nastavení a principy, na nichž je postaven systém platný v dané společnosti. Nejintenzivněji si odlišnou genderovou identitu uvědomují jedinci v průběhu dospívání. Porucha genderové identity je charakterizována jako dlouhodobá nespokojenost s vlastním genderem a také dlouhodobou touhou být součástí jiného genderu. Tyto genderové poruchy se objevují již v raném věku. (Arcelus, Bouman, 2000: 407–411)

Mezi hlavní zástupce, kteří spadají do genderové identity, se řadí transgender osoby. Martin Fafejta tento pojem charakterizuje následovně: „*U některých lidí je pohlaví od narození nejasné. U jiných je nezpochybnitelné, přesto později ve svém vývoji začnou gender, který jim byl na základě pohlaví přisouzen, odmítat. Někteří odmítají i pohlaví, se kterým se narodili, a chtějí změnit svou anatomii. Takto své pohlaví znejasňují nebo přímo volí pohlaví opačné. Tyto lidi označujeme termínem „transgender.“*“ (Fafejta, 2004: 49)

Sloboda s Dobešovou dodávají, že tento pojem označuje: „*prostor všech trans identit, tedy těch, jejichž biologické tělo není v souladu s tradičně vnímaným genderem (mužstvím a ženstvím).*“ (Dobešová, Sloboda, 2013: 63)

Do této kategorie je tedy dle předchozí definice možné zařadit další pojmy, které představují genderovou identitu jako je transsexualita¹⁹, transvestitismus²⁰ a travestitismus²¹, dále bigender lidé²², androgynové²³, gender-blendeři²⁴ či femininní muži a maskulinní ženy.

1.4.3 Heteronormativita

Heteronormativita představuje význačný pojem související s problematikou sexuality, a zároveň představuje určitý ideologický rámec, který bude aplikován v rámci analytické části. Pojem se v akademickém prostředí začíná objevovat od osmdesátých let dvacátého století a

¹⁹Transsexualita představuje medicínsky definovaný rozpor mezi psychickou identitou jedince a jeho biologickým tělem, přičemž se daný rozpor dá řešit chirurgickou nebo hormonální přeměnou těla. (Dobešová, Sloboda, 2013: 62)

²⁰Jedinec ve svém osobním životě pociťuje touhu převléknout se jako druhé pohlaví, zpravidla na krátkou chvíli. Transvestismus je někdy spojován se sexuálním uspokojením. (Dobešová, Sloboda, 2013: 62)

²¹Travestismus znamená přijetí femininních či maskulinních atributů pomocí nalíčení se a převlečení se, které je doprovázeno s přijetím a hraním genderové identity, a to za účelem umělecké vyjádření a performace. (Dobešová, Sloboda, 2013: 62-63)

²²Tato osoba si je vědoma, že žije v opačném genderu než ten její původní, ale nemá zájem podstoupit operaci. Proto se často rozhoduje, že tyto osoby žijí v obou genderech střídavě (tedy chvíli jako žena, posléze jako muž a obráceně).

²³Na své okolí tyto jedinci působí femininně, ale také i maskulinně zároveň.

²⁴Ti na rozdíl od androgenních osob nepřipomínají ani jedno pohlaví (muže či ženu). Jelikož jedinec kombinuje prvky obou pohlaví, není možné určit, zda se identifikuje více jako muž či žena.

výrazně se začal používat od let devadesátých, přičemž rozvoj jeho používání je spjat zejména s teoretiky queer²⁵ tematiky.²⁶

Teoretici heteronormativitu mnohdy charakterizují jako heterosexuální ideologii. S tímto tvrzením souhlasí například i Michael Warner, který tuto ideologii považuje za jeden ze zásadních vlivů, které konstituují společnost. Heterosexualita je tedy platnou normou, která dává heterosexuálním jedincům možnost identifikovat se jako společnost. Z hlediska socializace nejsenzitivnější skupinou členů, kterých se tato heterosexuální normalizace nejvíce dotýká, jsou ve společnosti děti a zejména teenageři, což je s ohledem na diplomovou práci důležitý poznatek. (Warner, 1993: 9)

Heteronormativitu lze vztáhnout, jak navrhuje Gayle Rubin, do kontextu s koncepty třetí vlny feminismu a pojímá heteronormativitu jako patriarchální koncept, který nastavuje to, co je vnímáno jako normální a to, co je zpozorováno deviantní, přičemž ve vztahu k ženám (na které se Rubin orientuje ve svých pracích dominantně) tato převládající společenská norma diktuje modely chování a jednání na úrovni každodenní participace lidí ve společnosti. (Rubin, 1984)

Obecně lze však heteronormativitu chápat jako určitou ideologickou formu prosazující jednu sexuální identitu nad jinými, přičemž jsou prostřednictvím procesu normalizace na úrovni každodenních praktik jednotlivců nastolovány vzorce chování, jednání a hodnotový systém závislý přímo na sexuální orientaci člověka. Platí, že „heteronormativita nastavuje nevědomý a automatický předpoklad, že heterosexualita je norma a všechny další formy sexuální zkušenosti jsou abnormální.“ (Habarth, 2008: 2) Heteronormativita je postavena vůči minoritním skupinám, avšak Janice Habarth upozorňuje na to, že normativní heterosexualita ovlivňuje člověka jakékoli sexuální orientace a genderu, jelikož společenské normy určují, co je, za jakých okolností a jakým způsobem akceptovatelné. A také to, co jako normální vnímáno není, a to i u neheterosexuálních jedinců společnosti. (Habarth, 2008: 2–3)

1.5 Televizní reprezentace teen postav

Tato podkapitola se věnuje teoretickému ukotvení kontextu teenagerů a médií prostřednictvím specifikace již existujících publikací a výzkumů.

²⁵ Pojem queer označuje jinakost v oblasti pohlaví, genderu, sexuality v nejširším slova smyslu. Původně tímto pojmem byli označováni jedinci homosexuální orientace. V širším slova smyslu tento pojem označuje jedince, který nepřijímá normy týkající se jakékoliv sexuální identity. (Bočák, 2009)

²⁶ Zástupci jsou zejména Adrienne Rich, Samuel A. Chambers, Michael Warner nebo Gayle Rubin. Mezi její zásadní práce patří *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*, 1984.

1.5.1 Specifikace teen tvorby a jejích konzumentů obecně

Jak se v průběhu 20. století rozmáhala komodifikace produkce, komerční kultura se zaměřila i na děti a dospívající. Henry Jenkins zmiňuje, že dané způsobilo stále posilující centrální roli dítěte jako spotřebitele/spotřebitelky. Dítě a dospívající se tak stali konzumentem masově prodávané zboží. (Jenkins, 1998: 19-20) Od druhé poloviny 20. století se kultura produkce začala postupně proměňovat ke kultuře spotřební. Teenager coby spotřební skupina začal figurovat v mediální rovině v britské a také v západní kultuře až po druhé světové válce. (Buckingham, 2008: 3–22)

Televize jako nové masové médium se v padesátých letech minulého století se jak v anglickém, tak i v norském prostředí stalo úzce spjato s rodinou. Ta představuje dvě funkce, první z nich je role spotřebitele, který je finančně uzpůsobilý ke koupi televizního přijímače. A druhou z nich je role konzumenta mediálních obsahů. Jedny z prvních televizních pořadů byly koncipovány tak, aby zde byly zasazeny významy, určené jak pro rodiče, tak i pro jejich potomky. (Spiegel, 1990: 73–97) Za vůbec první teen seriál je považován snímek *Never too young* (1965-1966) a jednalo se o soap operu s prvky teen dramatu. V rámci mýdlových oper si teen tematika začala získávat stálé publikum na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Velmi oblíbeným seriálem pro teen konzumenty byla například sága *All My Children* (1970-2013). Dalším diváckým trhákem se stala dodnes vysílaná mýdlová opera *Mladí a neklidní* (1973).²⁷ Tyto a další televizní příběhy postavené na ztotožnění vytvářeli tzv. teen ikony, tedy herce, kteří se mezi konzumenty stali velmi populárními a dospívající k nim mnohdy vzhlíželi. (Rogers, 2017)

Devadesátá léta minulého století a počátek 21. století patřil proměně televizní technologie a také spotřebního trhu mediálních obsahů. Nové obsahy vznikly zejména na popud stále více se vyskytující skupiny mileniálů²⁸, jejichž poptávka vedla i k mnoha změnám reprezentace teen postav, která se snaží být více realistická než kdy jindy. V této době vznikaly zejména televizní seriály stále zařazující se do žánru mýdlové opery, avšak na rozdíl od těch předešlých začaly dospívajícím postavám přisuzovat reálné problémy, zájmy a nedostatky, se kterými se teen diváci mohli ztotožnit. Velmi značný vliv měl seriál *Beverly Hills 902 10*, jehož exkluzivní prostředí, uhlazenost a korektnost amerického stylu sice kazily dojem realističnosti, ale i přes tyto nedostatky se tento seriál navěky zapsal do historie teen dramatu.

²⁷ U těchto dvou zmíněných mýdlových oper je nutné podotknout, že teen tematika zde byla prezentována spolu s ostatními dějovými linkami. Tudiž na rozdíl od seriálů *Skam* a *Skins* v těchto mýdlových operách není prezentována teen tematika jako hlavní dějová linie.

²⁸ Mileniálové se skládají ze skupin generace X (osoby narozené od 80. let, jejichž věkové rozmezí je mezi 20 až 36 lety) a generace Y, narozená po roce 2005.

Na tuto ságu po svém navázaly další televizní seriály jako například australská série *Škola zlomených srdcí*, dále americké seriály jako *Dawsonův svět*, *O.C.*, *Everwood*, *Gilmorova děvčata* či *Superdrbna*. Na oblibě nabíla teen dramata kombinující prvky soap oper se sitkomem, sci-fi, fantasy či dobrodružnými žánry. Mezi významné počiny patří seriálové snímky jako *Buffy: Přemožitelka upírů*, *Smallville*, *Hannah Montana*, *Veronica Mars*, *Sabrina: Mladá čarodějka*, *Sugar Rush*. (Rogers, 2017)

Současná komodifikace teen identity je proměňována pravidelně v prostoru i v čase, a také je charakteristické to, že jedná o proměnlivou kategorii, jejíž charakteristiky jsou značně fluidní. (Buckingham, 2008: 3-22)

Jak již bylo zmíněno, v tvorbě současné mediální tvorby hrají velmi výraznou roli mileniálové,²⁹ kteří vyžadují z mediálních obsahů autenticitu a upřímnost v jednání.

Mezi prvky, které v těchto mediálních obsazích nesmí chybět, patří důraz na sociální aktivismus a sociální zodpovědnost za existenci, která je stále častěji do fikčních obsahů promítána. Mileniálové představují generaci, která se nebojí risku a je inovativní, což se projevuje i v seriálové tvorbě, kdy dochází k výrazné přeměně celého formátu. Tato inovativnost je i jedním z prvků, pomocí kterých je bojováno proti mainstreamu, tomu dopomáhá i nekonvenčnost představena jako cool faktor. (McKay a McKay, 2015)

Tento cool³⁰ faktor lze charakterizovat jako specifický postoj k prezentované identitě, který jí přikládá zvláštní hodnotu pro specifické typy publik.³¹ Součástí cool faktoru je mnohdy diverzita a inkluze.

1.5.2 Televizní tvorba a kontext teen tvorby ve Velké Británii

Před uvedením specifík britské teen tvorby, je nutné zmínit obecný kontext britské televizní tvorby. Historie televizní tvorby sahá do třicátých let dvacátého století, kdy vzniká veřejnoprávní stanice BBC držící konzervativní hodnoty. V roce 1955 vznikla první komerční stanice ITV³², v osmdesátých letech minulého století byl založen další komerční kanál

²⁹ Zajímavým faktem je například to, že většina mileniálů nevlastní televizní přijímač, což ovlivňuje klasické a základní marketingové postupy. Je zde tedy pozorován odklon od klasické konzumace mediálních obsahů z primárního zdroje, ale pomocí zdroje sekundárního. Ku příkladu v rámci televizních seriálů mileniálové tyto obsahy nekonzumují obsahy z televizní stanice, vysílající pořad, ale prostřednictvím internetu na jejich elektronických zařízeních. (Matrix, 2014: 199–120)

³⁰ Dané označení je hojně využíváno zejména v oblasti marketingu, a dané pojmenování “cool“ slouží především k tomu, aby se dosáhlo větší atraktivity pro dospívající. Platí pravidlo, že to, co je považováno za cool, což v češtině můžeme přirovnat k něčemu novému a zajímavému, má z pohledu dospívajících nejen potenciál zabavit je, ale také jim udržet nebo změnit sociální postavení či image. Dále např. MATRIX, Sidneyeve. *The Netflix Effect: Teens, BingeWatching, and On-Demand Digital Media Trends*. Jeunesse: YoungPeople, Texts, Cultures. 2014, vol. 6, p. 119–137.

³¹ Zejména se tedy jedná o mileniály.

³² Ta byla na počátku jejího vzniku dostupná pouze v okolí hlavního města, Londýna.

Channel4, který zacílil na dospívající publikum, což dvě předchozí televizní stanice opomíjely. (Harvey, 2003: 50–54)

Od devadesátých let dvacátého století se začínají objevovat postavy a témata pořadů, která byla původně ignorována, mezi něž patří genderové a sexuální minority nebo rasově a etnicky diverzifikované skupiny. Fikční příběhy se odehrávají na místech, která nebyla doposud středem mediální pozornosti, jako jsou taneční kluby či gay bary, a jsou zde prezentována témata, která bývala silně tabuizovaná jako je homosexualita, HIV/AIDS, senioři či hédonismus teen generací. (Edwards, 2010) Televize představuje ve Velké Británii médium, které má vysoký veřejnoprávní charakter³³ a má za úkol veřejnost informovat a také vzdělávat. S ohledem na teen tvorbu je důležitý především, jak již bylo naznačeno, televizní kanál Channel4, který se stal jedním z prvních televizních kanálů, pracujících s cool faktorem. Typická je rozporuplnost mezi televizním obsahem a cílovým publikem, tedy teenagery, což spočívá v explicitním zobrazování sexuálních scén, užíváním drog, alkoholismu a celkově rizikového chování teen postav. Uvedené se dá vysvětlit praktikami marketingových tvůrců, kteří chtějí zaujmout dospívající diváky tím, že jim poskytují obsahy, které byly původně produkovány pouze pro dospělé publikum. (Spiegel, 1998: 128) Pořady využívající daný způsob reprezentace významu jsou určena její cílové skupině, tedy dospívajícím, avšak kvůli mediálnímu zákonu platícímu ve Velké Británii, jsou vysílány v televizním čase věnované výhradně dospělému publiku. V tomto případě se jedná i o námi zkoumaný seriál *Skins*, produkován a vysílán ve stejném schématu.³⁴

Televizní stanice Channel4 zařadila do způsobu produkce svých televizních pořadů značně kontroverzní témata, která lze nazvat až jako riskantní. Jako příklad může sloužit seriálový počín *Queer as Folk*, který znamenal způsob reprezentace teen postav ve fikčních snímcích nejen v rámci evropského kontextu, ale ovlivnil i značně americkou tvorbu. (Davis, 2007)

Aby televizní program Channel4 zaujal své cílové publikum,³⁵ musí produkovat televizní obsahy s prvky, které budou pro toto publikum zábavné, ale zároveň provokativní, a které budou odrážet ideologické postavení teen postav a jejich citění, životní styl a současné strasti. (Edwards, 2010: 106) Což platí i v případě seriálu *Skins*, který je na představených prvcích postaven.

³³ Veřejnoprávní médium slouží k účelu poskytování veřejné služby, kdy jsou obsahy vysílány z veřejného rozpočtu a toto vysílání je založeno na právním vztahu. (Kaczor, 2014)

³⁴ Mezi další seriály s podobným schématem produkce patří například seriály *Sugar Rush*, *Glee*, americká verze seriálu *Queer as Folk*.

³⁵ Mileniálové ve věkovém rozmezí 16-34 let, jedná se zejména o vzdělanou střední třídu.

V rámci teoretických poznatků ohledně vymezení teen seriálů v britském kontextu je význačná zejména monografie s názvem *British Youth Television* sepsaná Faye Woods. Jedná se o první komplexní publikaci zachycující razantní změnu orientace britské televizní tvorby na teen diváky. Tato studie vytvořila pomyslný prostor pro akademickou tvorbu narativu, doposud dominující americkou teen tvorbou a zohledňuje urgenci věnovat se problematice britské teen produkce (Woods, 2016).

Poznatky o seriálu *Skins* jsou hodnotné zejména z akademického článku od Susan Berridge. Text práce se zaměřuje na exploraci diskursivní konstrukce teenagerů a jejich sexuality v kontextu britského vysílání a vliv americké produkce na charakter britského teen dramatu. Berridge uvádí, že na rozdíl od americké tvorby jsou v seriálu *Skins* využívány ve větší míře prvky zobrazování motivů nezávislých na morální agendě dospělých jako je například konzumace alkoholu u mladistvých či užívání drog nezletilými. Dále je zde kladen důraz na autenticitu, která se projevuje zejména ve vzhledu postav. Ty jsou na rozdíl od těch zachycených v amerických fikčních produktech zobrazovány realističtěji, nebývají přehnaně upravení a jejich styl oblékání není tak elegantní. Navíc seriál *Skins* využívá k reprezentaci facebookové profily postav, což přináší také určitou autenticitu. Autorka studie tvrdí, že navzdory nihilistickému etosnímu přístupu televizní stanice Channel 4, jenž *Skins* vysílala, je seriál podložen konzervativními ideologiemi, obzvláště pokud se jedná o zobrazování genderu a sexuality. Jako příklad konzervativní ideologie a zobrazování může složit schéma účinkování postav, které spočívá v tom, že jedna epizoda vypráví vždy příběh pouze jedné postavy. Výjimku tvoří pouze díl, zobrazující muslima Anwara a jeho homosexuálního kamaráda Maxxieho, ve kterém se objevují spolu³⁶, z čehož vyplývá, že těmto postavám není věnována stejná pozornost, jako postavám ostatním. Tato ambivalence značně ztěžuje rozpoznání ideologického postoje televizní stanice Channel 4. (Berridge, 2013)

Tato monografie poskytla náhled toho, jakým způsobem byly postavy reprezentovány, z čehož lze čerpat při analýze seriálu v rámci této práce. Důvodem, proč se tato publikace stala inspirační pro tuto studii, je fakt, že bylo využito diskursivní analýzy, jejíž prvky budou využity i zde. Nadále je zde viditelné, jakým stylem se liší reprezentace postav od doposud převládající americké tvorby. Což je podstatné pro pochopení kontextu teen tvorby v obecném slova smyslu.

³⁶ To platí pouze pro první sérii. Ve druhé sérii není Anwarovi věnována ani jedna z epizod a Maxxie je centrální postavou spolu s Tonym.

1.5.3 Televizní tvorba a kontext teen tvorby v Norsku

Norská televizní tvorba je specifická tím, že důležitou roli hrají veřejnoprávní televizní stanice, které představují v mediálním průmyslu určitou tradici, stejně jako platí například u britské BBC. Historicky se norské veřejnoprávní stanice vyvinuly a adaptovaly na vrchol mediálního žebříčku a mezi jejich charakteristické znaky můžeme řadit inovativnost, odolnost a přizpůsobivost měnícím se podmínkám. (Syvertsen, 2014: 92).

Jedním z důvodů pro tuto dominantní pozici institucí veřejnoprávního televizního vysílání je koncept šíření tzv. „veřejného dobra“, ve kterém universalita zůstává klíčovým ideálem. (Syvertsen, 2014: 73) Tato skutečnost implikuje očekávání, že norské veřejnoprávní vysílání bude sloužit celé společnosti, a nejen jednoduše zaplňovat mezery mezi komerčními hráči.³⁷ Když aplikujeme uvedené na stanici NRK³⁸, znamená to, že vysílání této stanice by mělo být adekvátní pro všechny sociální segmenty a věkové skupiny. Tento ideál, představený jako universalita, je v debatách o mediální politice obvykle vyvoláván kvůli tomu, aby zdůraznil závazky NRK vůči nekomerčním a marginalizovaným skupinám jako jsou děti, národnostní menšiny či senioři. Nicméně samotné instituce tento ideál a strategii využili k legitimizaci iniciativ a strategií zaměřených na více atraktivní segmenty publika³⁹, zahrnující trh s mládeží. Dalším přínosem universalnosti z hlediska mediálních institucí je možnost legitimizovat své nové strategie šíření médií, jelikož publikum přechází na nová sociální média, a veřejnoprávní vysílání a média musí tento trend následovat. (Moe, 2009)

Dalším důležitým důvodem silné pozice veřejnoprávních televizních stanic je to, že využívají velmi unikátní způsob, jakým šíří mezi veřejnost osvětu, přičemž tyto informace jsou po zveřejnění jak adaptabilní, tak i populární. (Syvertsen, 1992: 95) Zde je možné osvětu porovnat s britskou, která již historicky má charakter shora dolů, což znamená, že směřovala k pozdvižení standardů nižších tříd. (Scannell a Cardiff, 1991) Norská podoba osvěty je zaměřena universalněji a je také směřována na obecný rozvoj lidského charakteru. (Syvertsen, 1992: 95)

Kromě zmíněného je ve skandinávských zemích, včetně Norska, kladen důraz na kombinaci kategorií obsahu a mediálních platforem, za cílem propagace obsahově orientovaných kategorií. Tuto tezi potvrzuje i současný ředitel stanice NRK, který tvrdí, že populární obsah překleneje mezeru v obsahu vysílání. (Sundet, 2019: 5) Pro veřejnoprávní vysílání tato

³⁷ Tyto poznatky a další týkající se norského veřejnoprávního vysílání platí pro všechny Skandinávské státy, jelikož je zde v této problematice stejná situace a stejné podmínky. (Malin Elm Sveningson; Jenny Sunden, 2009)

³⁸ Jakožto veřejnoprávní televizní stanici.

³⁹ Jedná se o publika, která jsou pro televizní stanice značně atraktivní z hlediska příjmů.

praktika znamená, že populární obsah je vnímán stejně důležitý jako veřejná služba šíření informací a také kvůli tomu, že musí být odlišováno od jiných komerčních zábavních programů. V případě NRK existuje dlouhodobá strategie, ve které je psáno: „učinit důležité populárním a učinit populární důležitým.“ (Sundet, 2019: 5) Tento přístup následuje koncept tzv. „dvojitého vyprávění“⁴⁰, kde jsou významy nejen pro pobavení, ale také k reflexi hlubších společenských a kulturním významům. (Redvall, 2013)

Co se týče stanice NRK a seriálu *Skam*, jednalo se opravdu o průlomový pořad, který neoslnil z produkčního hlediska, které bylo velmi inovativní nejen Norsko, ale i ostatní zejména evropské státy. K podrobným závěrům k této problematice a zjištěním dojdeme v analytické části diplomové práce.

Avšak je vhodné zmínit základní informace o výzkumu, který se zabýval seriálem *Skam*, a je vnímána jako pomyslný odrazový můstek pro aktuální výzkumnou práci. Tento výzkum byl provedený v rámci magisterské práce Tine Marie Ausland, nazvanou jako *Shaming teenage drama*. Hlavní výzkumnou otázkou se stalo to, jakým způsobem se mediální produkce zaměřila na cílové publikum, a jak zde byly vyobrazeny interkulturní stereotypy. Autorka pomocí obsahové analýzy zjistila, že producenti seriálu k oslovení svého cílového diváka (teenagera) vytyčili několik dílčích kroků k dosažení cíle. Výrazným prvkem se stalo využití transmediální platformy produkce propojující sociální média, televizní vysílání stanice NRK a umožnění online vysílání přes internetové stránky televizní stanice. Propojením transmediálních platforem dosáhli producenti sledovanosti, jak svého cílového diváka, ale i široké veřejnosti.⁴¹ Druhá část analýzy zkoumala specifické scény seriálu zobrazující interkulturní stereotypy a vážné problémy vztahující se na teenagery jako proces sebeobjevování, sexuální obtěžování, homosexuální prezentace či prezentace mentálních poruch a poruch přijímání stravy. Pozitivní ohlas na propagaci uvedených témat utvrzuje inovativnost komponentů seriálu. Poslední část analýzy se nechala inspirovat technikou kódování a dekódování Stuarta Halla, konkrétně bylo využito Castleberryovy (2016) aplikace Hallova schématu na americký seriál *Breaking Bad*, který zjistil dominantní hegemonickou pozici v produkci seriálu, což se snažila autorka T. M. Ausland odkrýt i v seriálu *Skam*. Rozbor se soustředil na konstrukci interkulturních stereotypů s důrazem na gender, sexualitu

⁴⁰ V anglickém originálu pojmu: double storytelling.

⁴¹ *Skam* využívá prvky transmediálního sdělení. Dle Lothara Mikose je z produkčního hlediska transmediální vyprávění systematické plánování příběhu skrze několik odlišných platforem. (Mikos, 2016: 50) Jako příklad dalších transmediálních děl slouží například seriál *The Office*, kdy byl pořad doprovázen blogy psanými aktéry seriálového vyprávění. Tyto příspěvky bylo možné si přečíst na webových stránkách. Jeden z nejvíce citovaných pořadů užívající transmediální vyprávění je však americký seriál *Lost*. (Butler, 2010: 49)

a náboženství. Zjištění vedla k závěrům, že v seriálu je využito silně dominantních, tedy hegemonických kódů, hegemonické kódy jsou prezentovány zejména prostřednictvím heteronormativity, stereotypickou reprezentací minorit či žen a také klišé objevujícím se v teen dramatu. (Ausland, 2017)

Poznátky z této publikace slouží k vhledu do tématiky reprezentace postav. Obohacující je především to, že autorka pracovala s odlišným typem analýzy. Což s následným porovnáním s výsledky zjištěnými v rámci současné studie, může vést k zjištění informací, které by nevyplýnuly při použití pouze jednoho typu analýzy.

2 METODOLOGICKÁ ČÁST

2.1 Popis výzkumu

Předmětem výzkumu provedeného v rámci této diplomové práce se stala reprezentace teen postav ve dvou předem vybraných televizních seriálech, *Skam* a *Skins*. Primárním cílem výzkumu je zjistit (a popsat) to, jakým způsobem jsou hlavní postavy v uvedených seriálech zobrazovány, a to se zřetelem na to, s jakými genderovými či etnickými stereotypy jsou spojovány, pokud s nějakými. Dílčím cílem je komparace potenciálně odhalených stereotypů u zmíněných titulů, s ohledem na to, v čem jsou stereotypní prvky shodné či odlišné. Tato komparace bere v úvahu rozdílný společenský a historický kontext jednotlivých zemí, ve kterých se seriály odehrávají, tudíž je porovnání bráno s nadhledem a nemá za úkol poznatky generalizovat.

Hlavní a vedlejší výzkumné otázky vychází z teoretických poznatků, představených v předešlé kapitole.

Hlavní výzkumná otázka zní následovně:

Jakým způsobem jsou zobrazovány teen postavy v seriálech Skam a Skins?

Vedlejší výzkumné otázky byly pak formulovány takto:

- 1) Jaké, pokud nějaké, genderové stereotypy jsou v seriálech *Skam* a *Skins* postavám přisuzovány?
- 2) Jaké, pokud nějaké, etnické stereotypy se v uvedených seriálech objevují?
- 3) Jak, pokud nějak, se ve zkoumaných seriálech projevuje sexualizace postav?
- 4) Jaké, pokud nějaké, shodné či příbuzné stereotypní prvky seriály *Skam* a *Skins* zobrazují?
- 5) Jakým způsobem se v rámci zobrazování stereotypů od sebe seriály liší?

Analýza se proto zaměří primárně na tyto atributy:

- a) Postavy a jejich vizuální zobrazení – determinující zejména pro rozbor sociálních rozdílů, jelikož dle vzhledu a stylu oblékání lze usuzovat náležitost do sociální třídy.
- b) Sexualita a sexuální chování postav – pozornost věnována sexuální orientaci postav.
- c) Etnické aspekty – soustředění se na příslušnost k určité etnicitě.
- d) Náboženské vyznání – částečně souvisí s aspektem předchozím.
- e) Okolnosti narativu – zásadní pro identifikaci znaků a z nich plynoucích významů.

2.2 Výzkumná jednotka

Jako základní výzkumná jednotka je stanovena jedna epizoda. Co se týče počtu analyzovaných dílů, u seriálu *Skam* je rozbor proveden pomocí vyčerpávajícího šetření. To

lze provést s ohledem na variabilní stopáž jednotlivých dílů, která se u každé z epizod pohybuje v rozmezí patnácti až padesáti minut. Tudíž bude využito všech čtyřiceti tří dostupných epizod. Analýza seriálu *Skins* je pak ovlivněna atypickým způsobem produkce, v seriálu totiž dochází po dvou sériích k obměně hlavních postav. Z těchto důvodů bude analýza provedena u postav tzv. „první generace“, která se objevuje v první a druhé řadě televizního seriálu. Zkoumání všech epizod, jako v případě *Skam* by v tomto případě nedávalo smysl, z toho důvodu, že by další sady postav byla nadbytečné. A to zejména s přihlednutím na záměr práce spočívající v reprezentaci jedné konkrétní skupiny u obou zkoumaných seriálů. Celkový počet analyzovaných dílů čítá devatenáct epizod, přičemž stopáž jedné epizody se pohybuje v rozmezí čtyřiceti tří až čtyřicet osmi minut.

Analýza je zaměřena na všechny hlavní postavy zkoumaných seriálů. Determinující podmínkou je dodržení věkové hranice postav, která se musí pohybovat v rozmezí třinácti až devatenácti let. Tato podmínka je stanovena s ohledem na téma výzkumu, a jelikož se jedná o seriály zařaditelné do žánru teen drama, je splněna u všech hlavních postav. Tudíž je možné provedení analýzy u všech zástupců objevujících se v seriálech nejčastěji. U seriálu *Skam* bude analýza provedena na šesti postavách, jmenovitě na dvou mužích Isaak Valtersen a Jonas Noah Vasquez a čtyřech ženách, což jsou Noora Saetre, Sana Bakkoush, Vilde Hellerud Lien a Eva Kviig Mohn. Analýze seriálu *Skins* bude podrobena pět mužských zástupců - Anwar Kharral, Chris Miles, Maxxie Oliver, Sid Jenkins, Tony Stonem a tři ženských zástupkyň, a to Cassie Ainworth, Jal Fazer a Michelle Richardson.

2.3 Metoda analýzy

S ohledem na stanovené cíle práce byl vybrán kvalitativní přístup, který je označován také jako interpretativní. Renáta Sedláková tvrdí, že interpretativní paradigma je provázáno s fenomenologií a zachází se sociálním světem, který je interpretován sociálními aktéry, přičemž pozornost je kladena na jejich každodennost. (Sedláková, 2015:49) Mezi hlavní výhodu kvalitativního přístupu patří získání hloubkového popisu případů. Je prováděna podrobná komparace případů, posléze je pravidelně sledován jejich vývoj a také dochází ke zkoumání příslušných procesů. Zohledňován je kontext či lokální situace a podmínky. Kvalitativní výzkum poskytuje podrobné informace, proč se daný jev objevil. (Hendl, 2005: 53)

V rámci kvalitativního výzkumu je předmětem zájmu studium každodenního a běžného života lidí v jejich přirozených podmínkách. (Petrušek, 1993: 129) I proto tento přístup pracuje s tzv. měkkými daty, které mají podobu dlouhých slovních výpovědí či vyobrazení, jelikož je zde

pozornost zaměřena na nestrukturované interpretace jednotlivců popisujících jejich každodennost. (Sedláková, 2015: 51)

Konkrétně je vybrána sémioticko-strukturální analýza, dle které je možné na analyzovaný text nahlížet v jeho komplexnosti s ohledem na společenský, politický či kulturní kontext. Je také možné sledovat, jak je znaků využito k formulaci významů. (Sedláková, 2015: 329) V rámci analýzy bude přihlíženo rovněž k přítomnosti a vlivu ideologie,⁴² která zásadně ovlivňuje prezentovaný hodnotový rámec a reprezentované identity. Inspirační je pro práci také postup analýzy postav v TV prostředí představený Jeremy Butlerem.

2.3.1 Sémioticko-strukturální analýza

Tento typ analýzy se zaměřuje na tvorbu významů v rámci znakového systému a porozumění sociálnímu používání znaků. Sémiotická část analýzy se zabývá prvky, ze kterých je text složen. Druhá část, tedy strukturální, se zaměřuje na způsob, jakým jsou prvky zjištěné v sémiotické části uspořádány. Někdy je tato metoda pojmenovávána pouze jako sémiotická analýza. I přesto však nese jak část sémiotickou, tak i strukturální. (Sedláková, 2014: 329-330)

Za hlavní cíl sémiotické analýzy lze považovat odkrývání významů mediovaných sdělení. Analýza pomáhá odpovídat na otázku, jaký význam mohou mít tyto prvky, ze kterých je sdělení složeno, případně jaké významy nese celý mediální text. „*Při aplikaci sémiotické analýzy není nutné dodržovat závazná pravidla jako je například kódování v kvantitativní obsahové analýze. Za hlavní cíl analýzy je považováno vyložení textu s ohledem na kulturní, politické, historické či společenské tradice a okolnosti.*“ (Trampota, Vojtěchovská 2010: 120) Důvody, proč byla vybrána právě sémiotická analýza, jsou celkem dva. Prvním je to, že je tento typ přístupu vhodný pro různé typy dokumentů zahrnující i audiovizuální díla, kterými jsou i zkoumané fikční seriály. Druhý důvod spočívá v tom, že mezi cíle sémiotické analýzy patří odhalit ideologii skrytou za sdělením, což je pro práci důležité. (Sedláková, 2015: 340)

2.3.2 Sémiotika

K lepšímu pochopení analýzy je vhodné specifikovat, v čem spočívá sémiotika. Jedná se o teoretický přístup vycházející z předpokladu, že každé sdělení v komunikaci je založené na tzv. znakovosti, která spočívá v tom, že vše komunikované je ve své podstatě znakem, který k něčemu odkazuje. „*V rámci sémiotiky dochází ke studiu procesů společenské produkce*

⁴² Ideologie je v textu chápána dle pojetí Antonia Gramsciho jako „ideje, významy a praktiky, které se prezentují jako univerzální pravdy a fungují jako mapy významů, které podporují moc určitých sociálních tříd.“ (Barker, 2006: 97)

významů v komunikaci za použití znakových systémů neboli kódů, a postupně se přechází k analýze jejich užití v komunikační praxi.“ (Jirák, Köpplová 2009)

Sémiotika je z velké části založena na teorii lingvisty Ferdinanda de Saussura a také filozofa Charlese Sanderse Pierce. Saussure uvádí, že významy jsou zasazeny do komplexního systému vztahů mezi jednotlivými slovy a základem sémiotické analýzy je možnost spojení těchto objektů do konkrétních významových struktur, které tvoří stavební jednotku textu. (Saussure, 1996: 136)

Saussure je považován za předchůdce strukturalismu, který vystupuje proti studiu jednoduchých prvků a zdůrazňuje význam struktury, tedy uspořádání systému a vztahu mezi jednotlivými prvky. V rámci systému je jazyk chápán jako systém znaků, přičemž Saussure definuje dva důležité pojmy, a to označující a označované. Označující lze definovat jako produkty kultury, které se odrážejí v odlišnostech jazyků a představuje nástroj vyznačující znak. Označující utváří myšlenkové koncepty jedinců a jejich sdílením dochází k vzájemnému porozumění. Druhý pojem, označované, je představován jako mentální koncept. Označující a označované se k sobě pojí při procesu označování, což dohromady vytváří znak.⁴³ (Sedláková, 2015: 332)

2.4 Postup analýzy

Celkem existují tři vzájemně na sebe navazující úrovně sémioticko-strukturální analýzy. První, a tedy základní úroveň představuje identifikace textu, což tedy zahrnuje uvedení základních charakteristik seriálů *Skam* a *Skins* a popisu jejich kontextuálního rámce. Dále následuje úroveň prvního stupně označování, kdy jsou objektům přiřazovány objektivní a hodnotově neutrální významy.⁴⁴ V této úrovni je nutné určit jak hlavní⁴⁵, tak i vedlejší znaky⁴⁶, se kterými je v textu pracováno, dále je potřeba zjistit, jak jsou kódy v textech uspořádány a také je potřebné analyzovat vztahy mezi jednotlivými znaky. Zjednodušeně se dá říci, že je nutné provést syntagmatickou analýzu.⁴⁷ Znaky ve vizuálních sděleních jsou často zobrazovány vedle sebe a v rámci textu fungují syntagmaticky. Aby příjemce porozuměl

⁴³ Znak představuje základní jednotku, se kterou sémiotika pracuje. Základní vlastností znaku je zastupování něčeho jiného. (Sedláková, 2015:332)

⁴⁴ Dle Rolanda Barthes se postup dá pojmenovat jako denotace sdělení. Denotace odkazuje ke konkrétnímu vyjádření myšlenky. (Barthes, 2004)

⁴⁵ Hlavní znaky lze charakterizovat pravděpodobností jejich opakování v průběhu sdělení, a to pomocí sekvencí. (Barthes 2004)

⁴⁶ Vedlejší znaky jsou úzce provázány s hlavními znaky a zasazují je do kontextu. Tyto vedlejší znaky slouží k tomu, aby vytvářely atmosféru nebo zdůrazňovaly či odmítaly určité významy. (Sedláková, 2015:346)

⁴⁷ Syntagma představuje kombinaci znaků z paradigmatu a vztahy mezi nimi v rámci výpovědi. (Sedláková, 2015: 345)

strukturu sdělení musí rozpoznat všechny znaky, a i jejich vzájemné vztahy. (Sedláková, 2015: 345-346)

Roland Barthes rovinu druhého stupně označování pojmenovává jako konotaci.⁴⁸ V médiích obecně platí, že jsou znaky často záměrně vybírány tím způsobem, aby spouštěly celou řadu konotací spjatých s významem v rovině denotace. Na této úrovni dochází k provedení analýz paradigmatické⁴⁹ struktury textu a poslední úroveň tvoří analýza třetího stupně označování, což je ideologický rámeček sdělení. (Sedláková, 2014: 341–342) Po konotaci sdělení následuje mýtus, který prezentuje abstraktnější hodnoty. Mýtus definoval například Roland Barthes, a to jako řetězení znaků, které tvoří příběh sloužící kultuře k vysvětlení a pochopení určitého aspektu reality. Doslovně tvrdí, že „*mýtus podléhá pravomoci diskurzu. Nedefinuje se předmětem svého sdělení, ale tím, jakým způsobem toto sdělení vyslovuje.*“ (Barthes 2004: 107)

V této práci bude konkrétně aplikován model sémiotické analýzy Daniela Chandlera, jehož postup kopíruje výše zmíněný obecný postup metody. Prvnímu stupni označování odpovídají dva Chandlerovy body analýzy, a to modalita, která uvede, jaké fikční prvky seriály nesou. Pozornost bude zaměřena na způsob, jakým jsou postavy konstruovány s ohledem na realitu. Druhý bod reprezentují kódy, přičemž nás bude zajímat, jaké kódy v seriálech byly použity na úrovni jazyka i obrazu a jak tvůrci kódy kombinují.

K druhému stupni označování lze zařadit paradigmatickou analýzu, která pracuje s tím, jaké postavy neboli označující byly tvůrci vybrány, a zda by mohly být nahrazeny, tak aby bylo docíleno stejného dojmu. V rámci analýzy dojde k posouzení vzhledu postavy a pozornost bude kladena na charakteristické vlastnosti a jednání postav. Důležitá je také syntagmatická analýza, která se bude u seriálů zaměřovat na formu uspořádání prvků, dějovou linii a vztahy mezi označujícími (jednotlivými postavami seriálů). Posledním prvkem v rámci druhého stupně označování je intertextualita, kde bude nutné hledat odkazy k jiným textům či žánrům. (Chandler, 1994) Zaměřeno bude také na tzv. binární opozice, které představují logické kontrastní dvojice. Jak již naznačil antropolog Claud Lévi-Strauss, tento koncept vychází z předpokladu, že lidské myšlení je strukturováno v protikladech, které vytváří smysl a vyjadřují uspořádání světa. Při analýze jsou vyhledávány významy, které jsou připisovány jednotlivým aktérům, a ti jsou posléze rozřazováni do řádu těchto opozic. (Sedláková, 2015: 361)

⁴⁸ Jedná se o přidělení asociací, hodnot společností zjištěným významům v rovině denotace. Tyto konotace mohou být individuální a také sdílené v rámci sociální skupiny či kultury. (Barthes, 2004)

⁴⁹ Paradigma označuje možné významy, které mohou stát na určitém místě ve výpovědi.

Třetímu stupni označování lze přiřadit způsob oslovení, který lze z hlediska práce označit za nejdůležitější fázi, jelikož v rámci ní dochází ke zjištění, jaké jsou ve sdělení zahrnuty prvky ideologického rámce. (Chandler, 1994)

Sémiotická analýza v pojetí Chandlera se tedy skládá ze sedmi hlavních pilířů, které nyní budou zrekapitulovány:

- 1) Identifikace textu – analýza obsahu;
- 2) Modalita – popis vztahu textu k realitě;
- 3) Kódy – jaké využívané kódy, vztahy mezi nimi a žánrové konvence sdělení, obsahuje;⁵⁰
- 4) Paradigmatická analýza – zjištění formy textu, hlavních označujících a jejich alternativami;
- 5) Analýza syntagmatické struktury textu – popis dějové linie, stavba textu a vztahy označujících;
- 6) Intertextualita – odkazy k jiným textům;
- 7) Způsob oslovení – vztah k publiku, jak je oslovováno, jak je text publiku srozumitelný a zda působí teorie preferovaného čtení. (Chandler, 1994)

Sémioticko-strukturální analýza byla vybrána zejména kvůli tomu, že je jedním z přístupů radících se do kvalitativního přístupu, což je dle cíle práce a výzkumných otázek, požadováno. Dále je tento typ analýzy vhodný pro rozbor audiovizuálních děl libovolné délky, což je pro výzkum také zásadní. Použitá metoda postupu analýzy dle Daniela Chandlera byla zvolena z důvodu předem zřetelně formulovaného postupu, což je vzhledem k časové náročnosti výzkumu příhodné a nápomocné.

⁵⁰ U Chandlerovy analýzy náleží kódům až šestá pozice, s ohledem na kontext práce jsou zařazeny na dané místo kvůli zařazení do prvního stupně označování.

3 ANALYTICKÁ ČÁST

Tato část práce se zabývá reflexí poznatků zjištěných za pomoci výše představené sémioticko-strukturální analýzy. Nejdříve dojde k seznámení s poznatků o zkoumaných seriálech v rámci první části analýzy, identifikace textu. Následně budou provedeny analýzy prvního a druhého stupně označování, které budou mimo jiné obsahovat poznatky zjištěné pomocí paradigmatické a posléze syntagmatické analýzy. Jako poslední část analýzy bude zbývat třetí stupeň označování, kdy dojde k odhalení ideologických prvků, nalezených ve zkoumaných fikčních seriálech.

3.1 Identifikace textu⁵¹

3.1.1 Skam

*Skam*⁵² je vytvořen norskou produkcí již zmíněné televizní stanice NRK3, což je norský veřejnoprávní televizní kanál, zaměřený na mládež a dospělé nižšího věku. Celková stopáž snímku je 19 hodin a jedna minuta. Režii a scénář provedla Julie Andem.

Děj seriálu se odvíjí od životů studentů na střední škole Hartvig Nissens v bohatší části Osla, Frogner. Televizní stanice NRK3 vyprodukovala *Skam* pro cílové publikum, jehož zamýšlený věk byl stanoven na přibližně patnáct let a cílem televizního seriálu tak bylo přilákat mladistvé publikum. (Sundet, 2019)

Pro seriál je typické, že každá ze sérií sleduje osudy jiné postavy a jejich obsah je zaměřen na specifická témata, kterými se jednotlivé série v průběhu epizod zaobírají.⁵³

Skam byl původně koncipovaný jako webový pořad, kdy každý den prostřednictvím oficiální webové stránky televizní stanice byly vysílány krátké klipy.⁵⁴ Oblíbenost seriálu však byla natolik vysoká, že se stanice rozhodla pořad zpřístupnit i prostřednictvím klasického televizního vysílání, a to každý pátek, kdy byly jednotlivé klipy poskládány do jedné epizody. Jedním z prvků, který činí tento seriál jedinečný je ten, že se producenti v čele s Julie Andem rozhodli začlenit značně multimediální (plat)formu vysílání, a to poněkud inovativním způsobem. Konkrétně měla každá z postav seriálu svůj vlastní profil na sociálních sítích Instagram a Facebook, přičemž příspěvky byly tvořeny v reálném čase. Diváci tedy mohli sledovat konverzaci mezi postavami přímo na uvedené platformě. Tímto způsobem bylo publikum schopno každodenně sledovat příběhy a postavy.

⁵¹ U identifikace textu seriálových sdělení je běžné zahrnovat i popis postav. V této části je popisu vynecháno, jelikož poznatky o hlavních zkoumaných postavách jsou zaznamenány v rámci syntagmatické analýzy seriálů.

⁵² Ve všech promo spotech, a i v samotném seriálu je název napsán kapitálkami, tudíž je uváděn jako SKAM.

⁵³ Ta budou blíže specifikována u syntagmatické analýzy.

⁵⁴ Tento pořad bylo možno sledovat na uvedeném odkazu: <http://skam.p3.no>.

Přestože před uvedením seriálu v roce 2015 nedošlo k žádné propagaci snímku, *Skam* překonal divácký rekord. Jeho premiérová epizoda patří mezi nejsledovanější epizody v historii NRK a v polovině druhé sezóny se sledovanost pohybovala ve výši poloviny celkové sledovanosti NRK. Třetí sezóna seriálu zlomila všechny streamingové rekordy v Norsku, což zapříčinilo zrod velké fanouškovské základny v sousedních zemích Dánsku a Švédsku. Ta se rozrostla na mezinárodní fanouškovskou základnu, zejména na sociálních sítích, kde jednotliví fanoušci tvořili překlady v jejich rodných jazycích, které posléze šířili dále. (Lindsay, 2017)

Nutné je také se zmínit o tom, že režisérka provedla před uvedením díla padesát hloubkových rozhovorů a dvě stě interview norských teenagerů, na jehož výsledcích je děj seriálu založen. V případě hloubkových rozhovorů se jednalo o konverzaci v řádu několika hodin. (Sundet, 2019)

3.1.2 Skins

Jak již bylo uvedeno zejména v rámci teoretické části práce, seriál byl vysílán televizní stanicí Channel 4, a to konkrétně televizními scénáristy Bryanem Elseym a jeho synem Jamie Britainem. (Johns, 2007) Celkem bylo natočeno sedm sérií o šedesáti jedna epizodách. Stopáž první a druhé série činí dohromady třináct hodin.

Tento britský seriál je z hlediska reprezentace teen postav považován za průlomový, jelikož představil model teen seriálů, se kterým se stále více setkáváme v současné době, a do něhož se řadí i druhý zkoumaný a již představený *Skam*.

Skins je zařazován do žánru na pomezí komedie a dramatu.⁵⁵ Před uvedením *Skins* byl tento žánr určený primárně dospělým a v seriálech s teen tématikou nebyl využíván. Prvek, který seriál značně odlišuje od těch ostatních s podobnou tématikou je to, že nahlíží na postavy skrze jejich problémy až naturalistickým způsobem. Unikátní se tedy sága stala uvedením témat, která byla doposud v britské televizní tvorbě spíš přehlížena.⁵⁶

Koncept seriálu spočívá v tom, že každá z epizod se zaobírá jinou postavou a zobrazuje jejich životní problémy, se kterými se postava zaobírá. Jak již bylo v předchozím textu zmiňováno, tímto způsobem není zobrazen Anwar ani Maxxie. Ti jsou ústředními postavami epizod, ale vždy v kombinaci s někým, v první sérii je například díl věnován této dvojici pospolu.

Úspěch pořadu vyústil v americkou verzi seriálu na stanici MTV, a to v roce 2011. Tento remake však podobného úspěchu nedosáhl, jelikož byl zrušen již po první sérii. A to kvůli

⁵⁵ Tento žánr je mnohdy označován souhrnným pojmem dramedy.

⁵⁶ Stejně jako u *Skam* budou tato témata uvedena u syntagmatické analýzy.

nízké sledovanosti a také negativní odezvě spojenou s explicitním zobrazováním sexuálního chování teen postav. (Stack, 2010)

Stejně jako u seriálu *Skam* platí to, že se seriál vyznačoval svou transmediálností. Jako příklad může sloužit to, že na oficiálních webových stránkách pořadu byla zveřejněna různá videa vztahující se k obsahu seriálu. Také zde byly k nalezení profily postav a docházelo zde ke zveřejnění tzv. mini epizod s názvem *Unseen Skins*, které jak již napovídá název obsahovaly neodvysílané scény. Profily postav byly vytvořeny také na, v té době velmi populární, sociální síti MySpace. K dispozici zde byl také internet bot, který po odvysílání každé epizody přinášel informace o podrobnostech či zákulisních informacích.

3.2 Analýza prvního stupně označování

V následujících odstavcích jsou uvedeny poznatky vztahující se k modalitě a kódům ve zkoumaných seriálech. Dohromady spolu tyto dvě kategorie tvoří první stupeň označování, jehož specifika byla představena již výše v rámci metodologické části.

3.2.1 Modalita textu u seriálu *Skam*

Předmětem kontextu modalit je zjištění toho, jaké realistické a fikční prvky jsou v obsazích využity. Oba zkoumané seriály jsou značně založeny na prvcích realismu, které budou odhaleny v následující části.

3.2.1.1 Realistické prvky

Seriál *Skam* se odehrává v současnosti, proto zde hrají realistické prvky důležitou roli. Podstatnou složkou realistických prvků zobrazovaných v seriálu jsou zejména budovy a prostředí. Významnou je v tomto kontextu střední škola Hartvig Nissen, umístěná v Oslu ve čtvrti Frogner, kde se odehrává značná část děje seriálu. V záběrech nejsou ukazovány pouze exteriéry školy, ale také hojně i interiéry. Mezi další budovy vyobrazené v průběhu děje patří i radnice v Oslu. Většina zobrazovaných prostor jsou vlastněna členy štábu či v nich samotní aktéři skutečně žijí.



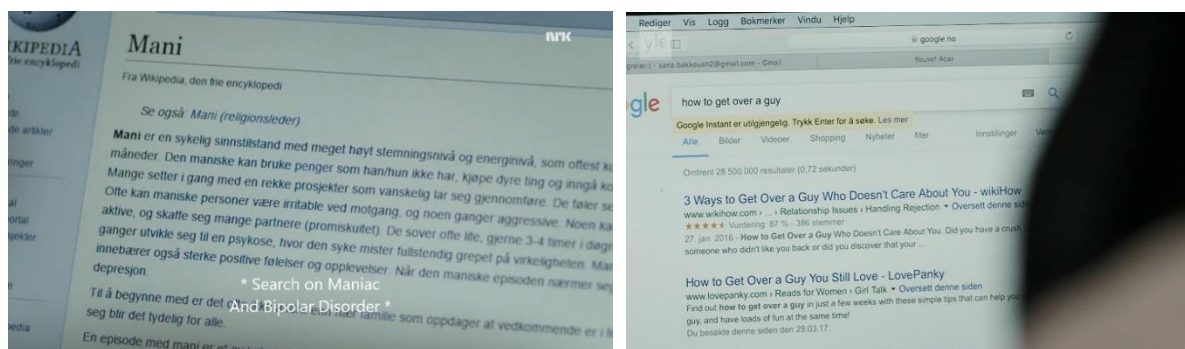
Obrázek č. 1: Střední škola Hartvig-Nissen



Obrázek č. 2: Radnice v Oslu a okolí

Kromě budov v Oslu je vyobrazováno i okolí hlavního města Norska, jsou zde zachyceny i přírodní atraktivita, kterými země disponuje.

Jelikož se jedná o seriál z druhé dekády jednadvacátého století, všechny zobrazované objekty odpovídají současné době. Ať se jedná o automobily, oblečení, vybavení domácností či technologií jako jsou notebooky, mobilní telefony a různá podobná zařízení. Typické je používání sociálních sítí typu Facebook, Messenger či Instagram. Dále jsou zde explicitně zmiňovány i aplikace používané k seznámení jako jsou konkrétně *Tinder* a *Grindr*, které postavy používají. Postavy také mnohdy pomocí internetu vyhledávají odpovědi na existenciální otázky, které mají. Tyto stránky jsou reálné a dohledatelné.



Obrázky č. 3 a 4: Výsledky vyhledávání postav na internetu

Za částečně realistické lze považovat i příběhy postav, které jsou založeny na skutečných problémech a situacích vztahujících se k norské mládeži. Tyto poznatky, jak již je uvedeno výše, byly získány na základě poznatků získaných pomocí hloubkových rozhovorů a interview tvůrkyně seriálu.

K danému se vážou i záběry na začátcích každé ze sérií, kde jsou zobrazeny reálné snímky, například u druhé série se jedná o zobrazení norských teenagerů z různých večírků a oslav, kdy jsou zobrazováni značně sexualizováni, se sexuálními pomůckami či přímo při sexuálním aktu.

Realistické je také zpodobnění národní hrdosti a představení norských tradic. Seriál se tedy snaží divákům přiblížit norskou kulturu, a to zejména z pohledu samotných aktérů, teen postav. Během seriálu se diváci mohou seznámit s tím, jak probíhají slavnostní okamžiky, a to v případě akcí oficiálního typu jako je oslava Dne republiky, oslava Vánoc, ale i mezinárodní události, jako je například Halloween. Představeny byly také události z náboženského světa, z muslimského se jedná zejména o zmínky o Ramadán a o průběh oslavy k jeho ukončení (Eidu).

V seriálu se také můžeme setkat s konceptem tzv. emočního realismu.⁵⁷ Mezi tyto prvky se mohou řadit zejména témata vztahující se k jednotlivým sériím, jako jsou vztahové problémy a nedůvěra (Eva a Jonas), motivy neopětované lásky a snaha z ní učinit opětovanou (Vilde a William x William a Noora), boj za pravou lásku a pochopení své sexuality (Isak a Even) anebo pocity zástupce náboženské minority či pomsta (Sana). Motiv, který se objevuje napříč seriálem je nešťastná láska a boj za to, aby se tato skutečnost proměnila v lásku šťastnou. S tímto konceptem se setkává každá z centrálních postav a nešťastnou lásku zažívá odlišným způsobem.

3.2.1.2 Fikční prvky

Jelikož se jedná o fikční seriál je samozřejmé, že celý příběh, byť posazen do velmi realistických kontur, je primárně uměleckou fabulací. Fabulace jako taková spočívá ve tvorbě děje a domýšlení detailů, což je v seriálu prezentováno tím, že jsou dohromady poskládány problémy britských teenagerů, které jsou postavám přiřazeny dle jejich charakterových vlastností. Reálně by snad ani nebylo možné nalézt teenagery, kteří disponují všemi problémy kterékoliv z postav, zobrazených ve fikčním snímku.

V seriálu je prezentovaná finanční nezávislost postav. Ta je viditelná zejména u Vilde, která je nucena zaobstarat ji a její alkoholickou matku, a jejím jediným finančním zdrojem jsou občasné půjčky se zámkou nakoupení oblečení, což zjevně nepředstavuje plnou výši finančního obnosu nutného na zaplacení nákladů.

Značnou fabulaci lze vnímat také v nadměrném požívání alkoholu u většiny z postav, které jsou v průběhu prvních tří sérií nezletilé. Jak se ale zdá, nemají problém alkohol zakoupit i přes jejich nezletilost. Kde postavy získávají alkohol bylo ukázáno explicitně pouze u Isaka, který o to požádal plnoletého Evena. Na rozdíl od seriálu *Skins* však nenavštěvují veřejné party, ale chodí na soukromé středoškolské večírky. Do fikčních prvků se také řadí i již zmíněná fikční komunikace postav na sociálních sítích jako je Instagram, Facebook či YouTube. Všechny příspěvky byly fikčně zpracovány a zveřejňovány v reálném čase.

3.2.2 Modalita textu u seriálu *Skins*

Stejně jako v případě předchozího seriálu budou v této části shrnuty poznatky o realistických a fikčních prvcích nacházejících se v něm.

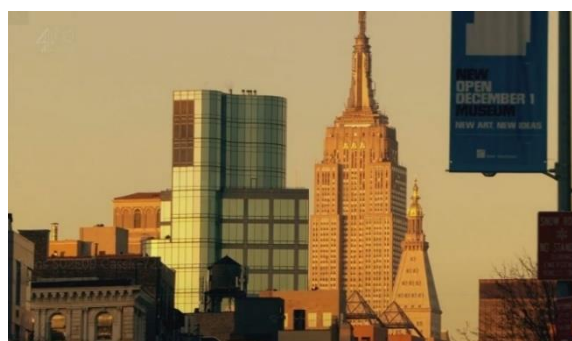
⁵⁷ Daný pojem vysvětluje zejména Ien Angová ve své studii populárního seriálu *Dallas* a souvisí z velké části s „tragickou pocitovou strukturou“. Ta je představena střídáním pocitu štěstí a neštěstí hlavních postav. Pomocí této struktury může divák ze sdělení lépe vnímat každodennost, která mu pomůže se s prožitky postav lépe ztotožnit. A tak se mohou snáze vyrovnat s banalitami všedního života (Ien Ang 1985: 5)
Viz ANG, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. 1985.

3.2.2.1 Realistické prvky

Stejně jako v případě *Skam* i zde lze nalézt realistické prvky. Počínaje reálnými budovami a prostory. Na rozdíl od seriálu *Skam* jsou zde zobrazována prostředí hned několika států. Jedná se o Velkou Británii, zejména o Bristol, kde se odehrává značná část děje, konkrétně se jedná například o prostory John Cabot Academy, která představovala střední školu, kam postavy docházely, mnoho scén je z veřejného prostoru nazvaného College Green, kde postavy byly mnohdy zobrazovány.⁵⁸ Posléze zde byly uvedeny i záběry na skotskou krajinu či New York, kde kromě Central Square byla zobrazena i Empire State Building.



Obrázek č. 5: College Green



Obrázek č. 6: Empire State Building

Jelikož se děj odehrává ve druhé polovině první dekády dvacátého prvního století, odpovídá tomu i technologické vybavení postav. Chytré mobilní telefony v případě hlavních postav seriálu *Skam* nahradily zde ve *Skins* tlačítkové sklápovací. Také místo notebooků jsou zde spíše zobrazovány stolní počítače.

Stejně jako u prvního seriálu jsou i zde uplatňovány prvky emočního realismu. Jako jeho příklady patří pocity člověka trpící anorexií (Cassie), boj za pravou lásku (Tony a Michelle), pocity méněcennosti (Sid a Chris), pocity dívky rozhodující se o interrupci či zármutek nad ztrátou blízkých (kterou zaznamenaly všechny hlavní postavy, v případě Sida se jednalo o úmrtí jeho otce a posléze všechny zasáhlo úmrtí jedné z postav – Chrise).

3.2.2.2 Fikční prvky

Stejně jako v případě *Skam* se jedná o fikční televizní seriál, tudíž je rovněž využíváno fabulace. Mezi nejzásadnější fikční prvky patří nadměrné záběry sexuálního chování u nezletilých, které bylo značně kritizováno seriálovými kritiky. V čele kritiky stály názory, že tyto reprezentace jsou příliš kontroverzní a nerealistické. S tím také souvisí nadměrná konzumace alkoholu a drog, jako je zejména marihuana. V souvislosti s tímto se pojí zajímavé

⁵⁸*ThisIsBristol*. 2008-18-09 [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <https://archive.is/20120913100321/http://www.thisisbristol.co.uk/educationplus/home/Bristol-s-real-life-Skins/article-335298-detail/article.html>

zjištění toho, že se postavy k alkoholu a drogám vždy lehce dostaly a skoro v žádném z podniků po nich nebylo požadováno identifikačního průkazu.

Další fabulací, se kterou je možné se setkat, je mylná reprezentace rodičů postav. Ti jsou ve většině případů prezentováni jako netušící toho, jakým stylem jejich potomci tráví volný čas. Podezřelou se také jeví určitá naivita v jejich chování. Nejzřetelněji ji lze pozorovat v případě rodičů Cassie, kteří vědí o její poruše příjmu potravy. Přitom však o to, zda Cassie dodržuje správnou stravu či se snaží alespoň podniknout určité kroky k jejímu vyléčení, se vůbec nezajímají.

V této souvislosti je vhodné také zmínit „unáhlené“ odchody postav. Konkrétně se jedná o tři postavy Cassie, Sida a Anwara. Cassie bez oznámení odletěla již v devátém díle druhé série do New Yorku po náhlém úmrtí Chrise, u kterého byla přítomna. Sidovi Tony koupil v posledním díle druhé série letenku do New Yorku, aby mohl Sid Cassie najít. A Anwar se spontánně rozhoduje odjet bez zavazadel a bez rozloučení do Londýna bez určitého plánu. Tudíž dochází k nadměrné prezentaci spontánních rozhodnutí bez rozmyslu.

Výrazný prvek fikce je představen i v natáčeních lokacích, které na rozdíl od *Skam* nejsou spojeny s prezentovanou skutečností. Název školy je odlišný od toho, který ve skutečnosti nese, postavy totiž docházeli na střední školu Roundview College, přitom se jedná o *John Cabot Academy*. Venkovní prostory školního pozemku jsou ve skutečnosti bristolským veřejným prostorem nesoucí jméno College Green. Mezi již dříve zmíněný fikční prvek se řadí Litva, jejíž území sloužilo pro natáčení šesté epizody první série. Prostory blízko hlavního města Litevské republiky, avšak byly představeny jako Moskva v Rusku. I když v epizodě bylo vše uvedeno, tak jako by se opravdu jednalo o Rusko, i přesto, že bylo využito litevských filmových studií a profesionálních herců litevského původu.



Obrázky č. 7 a 8: Litevští herci a prostředí

3.2.3 Kódy

Tato podkapitola představuje poznatky o technických a symbolických kódech použitých ve zkoumaných seriálech.

V rámci technický kódů byla kladena pozornost na práci s kamerou, která ovlivňuje to, jaké významy mohou diváci postavám přisuzovat. Celkem budou uvedeny čtyři kategorie práce s kamerou, jedná se tedy o záběr kamery, kompozici záběru, úhel záběru a také jeho délka. Původně bylo plánováno v části věnované technickým kódům uvést poznatky ke každé postavě zvlášť, a to kvůli tomu, aby byly výsledky co nejpodrobnější. Avšak na základě provedené analýzy tento postup není nadále považován za vhodný, jelikož je kamera používána u všech postav stejným způsobem. Z toho důvodu jsou poznatky shrnuty do čtyř uvedených kategorií jako celek vztahující se na všechny postavy stejným dílem.

Symbolické kódy budou členěny dle pěti parametrů, a to dle barev, prostorů, v nichž se scény odehrávaly, typických rekvizit postav, užití hudby a jazyka. Budou zde zahrnuty zejména prvky, které byly tvůrci obecně využívány v průběhu seriálu. K rozboru a přiřazení jednotlivých atributů dojde v rámci paradigmatické analýzy.

3.2.4 Kódy u seriálu Skam

3.2.4.1 Technické kódy

3.2.4.1.1 Záběr kamery

Práce s kamerou se dá u seriálu rozdělit do detailů, polocelků a celků. Pravděpodobně nejvíce je využíváno zobrazování polocelků, kdy jsou postavy zobrazovány do půle těla. Polocelky jsou používány zejména u komunikace postav, ale také i u některých sexuálních scén.

Hojně je využíváno také detailů, které nesou několik významů. Nejvíce jsou detaily používány u tváří postav, tak aby pomocí těchto detailních záběrů byla umožněna snazší recepce emocí postav a významů z nich plynoucích. Přitom je detailní záběr při konverzaci směřován na promlouvající osobu. Ke konci věty je však kamera přesunuta na další z postav, kdy je sledována její mimika a zároveň případná odpověď. Diváci jsou tedy více vtaženi do děje, jelikož jsou postaveny do pozice postavy, ke které mluví hovoří.

Detaily jsou také využívány při komunikaci na sociálních sítích, kdy je zobrazeno určité technologické zařízení a konkrétní obsah – tedy zejména mobilní telefon se zprávami či fotkami na Instagramu či notebook, kde postavy konzumují mediální obsah nebo vyhledávají potřebné informace vztahující se mnohdy k problémům, se kterými se zrovna vypořádávají. Detailního záběru bylo využito i v případě scén se sexuálním podtextem, aby byla divákům přiblížena konotace sdělení, a to vášeň.

Celků je využíváno podstatně méně než předešlých technik. Jsou využívány zejména kvůli tomu, aby byl divák vtažen do děje představující akci. Celky nejsou zobrazovány z přílišné vzdálenosti. Výjimkou jsou záběry, kdy některá z postav sleduje dění či jiné postavy z okna

na nádvoří školního pozemku či i v případě, kdy některá z postav sleduje jinou z dálky, což lze pozorovat zejména u Evy a Sany.

Často dochází ke kombinaci používání celků a detailů. Nejdříve je zpravidla ukázán celek scény, a to z větší vzdálenosti. A posléze k tomu, aby byl divák vtažen do příběhu, je používáno přiblížení na detail.

Také došlo k využití střídání záběrů, které vytvořilo tzv. „blackout“, jenž měl doplňovat děj u osmého dílu druhé epizody. Konkrétně se jednalo o scénu, kdy se Noora poprvé opila, a na obrazovce se zobrazila čtyřikrát černá obrazovka o intervalech tři až šest sekund. Tyto záběry tedy symbolizují výpadky vědomí dívky.



Obrázky č. 9 a 10: Sekvence symbolizující ztrátu vědomí

3.2.4.1.2 Kompozice záběru

U většiny záběrů jsou postavy zobrazovány jako rovnocenné. Zpravidla se nachází vedle sebe či naproti sobě, dle situace a umístění. Výjimku zde tvoří Sana, která se již v první sérii pasovala do nadřazené pozice a považovala se za tvůrce nápadů vztahujících se k russefeiringu⁵⁹. Proto je možné Sanu spatřit často v tzv. čelní pozici, kdy sedí čelem k dívkám, aby s ní mohly dívky snáze komunikovat.



Obrázek č. 11: Sana čelem k dívkám ve znamení nadřazenosti

⁵⁹ Russefeiring představuje tradiční oslavy norské mládeže, loučící se střední školou. Žáci, kteří se účastní této události jsou známí jako russ, tvoří si vlastní skupiny a mnohdy si kupují vlastní autobusy a jezdí s nimi po Norsku a oslavují konec této životní etapy. (Taylor, 2017)

Vzdálenost mezi postavami záležela na jejich emočním rozpoložení. Ve většině případů však byla mezi postavami zachovávána krátká vzdálenost a těmito záběry bylo divákovi prezentováno, jak blízko k sobě postavy mají. Příklad změny vzdálenosti mezi postavami je možné vnímat u páru Eva a Jonas. V průběhu první série jsou zobrazováni velmi blízko u sebe v těch chvílích, kdy je dvojice šťastná a spokojená. V momentě konfliktu se od sebe oproti původnímu chování vzdalují a drží si mezi sebou určitou distanci.



Obrázky č. 12 a 13: Změny v zobrazování blízkosti mezi Evou a Jonasem

Z obrázků také vyplývá zajímavé zjištění, že je Jonas s Evou zobrazován ve většině případů po Evině pravici. Může se tak jednat o určité zobrazovací schéma, kdy si tvůrci určili, že Jonas bude zobrazován vždy po určité straně jeho přítelkyně. Po bližším zkoumání daného schématu lze vypozařovat zajímavou skutečnost, toho že je tento princip uplatněn u všech ženských osob, které navážou milostný vztah. Konkrétně se jedná o Nooru, která má po své pravici Williama, Sana zase Yousefa, Vilde Magnuse. U homosexuálního páru Isaka a Evena je po Isakově pravici zobrazován Even. Tudiž vyplývá, že je Isak reprezentován pomocí stejného schématu jako dívky.

Skam je také založen na schématu, kdy je centrální postava každé série z počátku zobrazována ve skupině, posléze separátně kvůli určitým nedorozuměním či ztrátě komunikace. Poté jsou postavy zpět integrovány do společnosti ostatních.

3.2.4.1.3 Úhel záběru

U několika záběrů dochází k použití nadhledu, který zpravidla slouží divákovi k tomu, aby mohl scénu, co nejlépe pozorovat. Jedná se zejména o snímky, kdy postavy (určitý pár) spolu leží v posteli. Jedná se o všechny páry seriálu, nejvíce této praktiky však můžeme pozorovat u páru Isaka a Evena. Tyto nadhledy pomáhají divákovi přiblížit vzájemnou přitažlivost dvojice.



Obrázek č. 14: Příklad nadhledu

Dalším účelem využívání nadhledu je dramatizace scény. Jako příklad může sloužit scéna, kdy se Noora snaží zastavit Williama, který rozčíleně odchází ze školního pozemku. Kamera scénu zabírá z okna. Tento záběr divákům implikuje pocit, že tuto scénu sleduje společně s dívkami, které v té době opravdu scénu z této pozice sledovaly. Posléze se ale dívky zobrazují v záběru na školním dvoře, snažící se dohnat Nooru.



Obrázky č. 15 a 16: Dramatizace scény u nadhledu

Využíván je také protiklad nadhledu, a to podhled. Ten není využíván k zobrazení nadřazenosti postav, jak to zpravidla bývá u ostatních mediálních obsahů, ale pouze ke zvýšení atraktivity sdělení. Také je používán jako prvek přispívající k dramatizaci obsahu, a to většinou jako předzvěst dějového zvratu, což platí i v případě obrázku, kdy později v ději epizody následují dramatické scény s motivem napadení.



Obrázek č. 17: Příklad podhledu

Často také dochází k záběrům, kdy jsou zobrazeni aktéři zády ke kameře. Daný prvek je využíván zejména kvůli tomu, aby mohl divák spatřit scénu v komplexním měřítku.

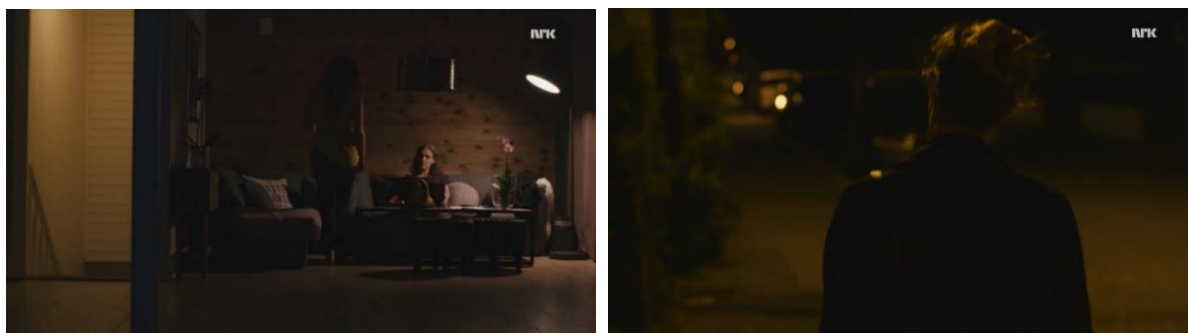
3.2.4.1.4 Délka záběru

V seriálu je použito záběrů typu slow-motion, které napomáhají k dramatizaci scén a přispívají tak k atraktivitě celého záběru. Příkladem uvedeného typu záběru je i scéna zachycená v obrázku č. 17 výše. Nejdříve je nabídnut záběr z větší vzdálenosti v kombinaci se slow-motion na chůzi dívek, posléze jsou zde pomalé záběry toho, jak dívky jedna po druhé vcházejí do autobusu, kde jsou pozvány na večírek russefeiringu, do kterého patří William.

3.2.4.2 Symbolické kódy

3.2.4.2.1 Barvy

Barevnost sdělení je variabilní s ohledem na denní dobu, kdy se sdělení odehrává a také na jeho okolnostech. Záběry probíhající ve dne jsou zobrazovány velmi jasně. Avšak záběry probíhající při umělém osvětlení či v nočním svitu jsou ukázány ve tlumeném barevném spektru, tak aby bylo docíleno fabulace reálnosti sdělení, popsané již v předchozí části.



Obrázky č. 18 a 19: Tlumené barvy u záběrů

3.2.4.2 Scéna

Scény zaobírající se centrálními⁶⁰ postavami určitých sérií se odehrávají z většiny v jejich pokojích či obydlích. Tento aspekt napomáhá s lepším obeznámením charakteristik postav, toho, jaké mají vztahy s ostatními, jaké problémy zrovna řeší a jak se s nimi vypořádávají.

Evin pokoj je poněkud šerý, jelikož do jejího pokoje neproudí příliš přirozeného denního světla. A to zejména kvůli tomu, že v jejím pokoji se nachází pouze pár menších okenních otvorů. Z vybavení pokoje vyobrazeného níže lze vypožorovat, že má Eva smysl pro estetično a je také pop kulturní fanynkou, jelikož je na stěnách pokoje možné spatřit mnoho plakátů se slavnými postavami a fikčními sděleními.

⁶⁰ Jedná se o hlavní postavu, jíž je věnován značný prostor v každé ze sérií.



Obrázek č. 20: Evin pokoj

Oproti tomu Noorin pokoj působí o mnoho skromnějším dojmem. Důvodem může být to, že se jedná o studentský byt. Celý pokoj působí velmi jasným dojmem a proudí do něj denní světlo, na rozdíl od Evina pokoje. Jednoduchost, skromnost, ale zároveň i určitá elegance pokoje koresponduje s osobností Noory a tímto jí tedy pokoj i symbolizuje.

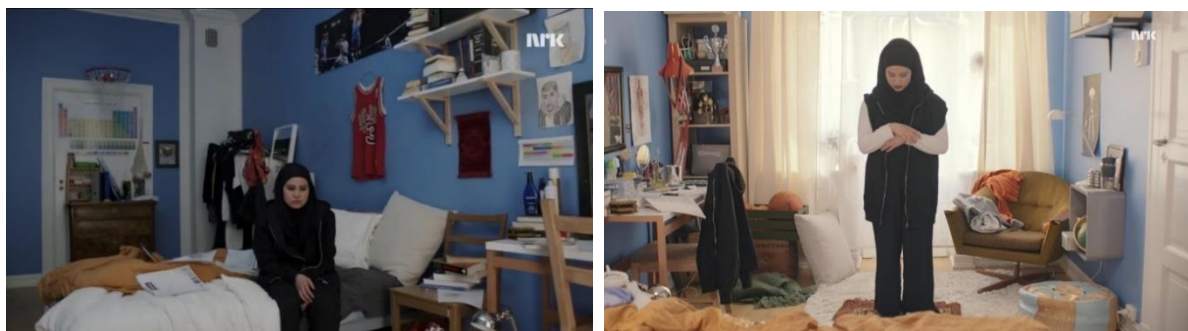
Nutné je podotknout, že stejný pokoj obýval ve třetí sérii i Isak, který se do něj nastěhoval v průběhu třetí série a pobýval zde do začátku čtvrté série, kdy se do pokoje opět vrací Noora. Isak na rozdíl od Noory měl okna zadělané látkou, tak aby do prostoru nepronikalo denní světlo. Pokoj také nepůsobil příliš uklizeným dojmem a někdy mohl působit až chaoticky. Což mohlo symbolizovat vnitřní boj Isaka se svou sexualitou a svými pocity.



Obrázek č. 21: Noorin pokoj

Pokoj centrální postavy čtvrté série Sany, je vymalován modrou barvou. Tato samotná barva může symbolizovat charakter Sany na první dojem. Kdy opravdu působí velmi chladně a nedostupně. Opak je pravdou, což si lze všimnout z výzdoby jejího pokoje, kde má na stěnách obrázky a předměty, které má v oblíbenosti. Včetně basketbalového trikotu, jelikož tento sport sama ráda hraje a boří tak zažitý stereotyp toho, že tento sport je provozován především

chlapci. V pokoji je umístěno mnoho knih, které podtrhují její zájem o studium a její sečtělou. Tato místnost je také jejím útočištěm, kde se Sana často modlí k Allahu.



Obrázky č. 22 a 23: Sanin pokoj

Pohromadě je možné postavy spatřit nejčastěji ve venkovních prostorách školního areálu, kde se setkávají zejména před začátkem vyučování. Zde je typické, že postavy mění místa, kde se zdržují a nemají tak jedno oblíbené a určené místo. Velmi často jsou také aktéři zobrazováni u okenní římsy schodišťového mezipatra, odkud je možné pozorovat dvorní prostory školy. Zde dívky konverzují o všech věcech, které je zrovna zatěžují a tímto se tento prostor stává jakýmsi prostorem pro jejich vzájemné střetávání a svěřování se. V první sérii jsou zde zobrazováni i Isak s Jonase, kteří zde tráví čas s Evou. Jedná se tedy o neutrální prostor, kde postavy tráví společně čas.



Obrázek č. 24: Místo setkávání postav

3.2.4.2.3 Rekvizity

Některé z postav mají ustanovené rekvizity, které často používají. V tomto případě se jedná o určitý ustálený zvyk. Čtyři ze zkoumaných postav disponují těmito zvyky. Jmenovitě se jedná o Evu, Isaka, Jonase a Sanu.

Evu je možné v mnoha záběrech spatřit s kapucí nasazenou na hlavě. A to bez ohledu na to, zda se jedná o venkovní či vnitřní prostory. Tímto chováním lze symbolizovat její emocionální uzavřenost vůči ostatním. Podobně jako Eva je s pokrývkou hlavy zobrazován i Isak. V zimních měsících s čepicí a v průběhu dalších tří ročních období má často nasazenou kšiltovku. O této pokrývce hlavy samozřejmě lze uvažovat samozřejmě nejprve v rovině praktické. Avšak může symbolizovat podobný aspekt jako v případě Evy, jelikož Isak také často nosí navíc ještě kapuci, zejména v momentech, kdy se snaží přijmout svou sexualitu.



Obrázky č. 25 a 26: Nošení pokrývek hlavy u Evy a Isaka

Jonase je možné v mnoha scénách spatřit se skateboardem, a to zejména v prostorách skate parku. Obliba dané činnosti se podepisuje i ve stylu oblékání Jonase. Je možné tvrdit, že se daná činnost stává Jonasovým stylem života, který je pro něj typický.

Poslední postavou, kterou je možné spojit s využitím rekvizit je Sana, pro níž je typický hidžáb, pokrývka hlavy pro muslimské ženy. Až na pár výjimek hidžáb nese černou barvu. Toto nošení hidžábu občas vyvolávalo ohlasy i mezi dívkami. Jako příklad slouží následující ukázka, která ukazuje krátkou rozmluvu mezi Vilde a Sanou.

Ukázka č. 1

(S02 E04, 05:31 – 05:54)

Vilde: „Opravdu musíš pořád nosit hidžáb?“

Sana: „Proč? Znervózňuje tě to?“

Vilde: „Ne, ale jsme tu jenom samé holky, nejsi nucena ho mít na sobě.“

Sana: Sana se na Vilde nevěřicně podívá a odpovídá: „Vilde, nikdo mě nenutí ho nosit. Nosím ho, protože chci.“

3.2.4.2.4 Hudba a zvuk

Co se týče hudební složky seriálu jsou zde obsaženy zpívané skladby, které mají dotvářet scény jak pomocí hudebního podkladu, tak i slov, která jsou v písních obsažena.

Z hlediska možného dělení lze využít rozdělení na hudbu dietetickou a nediegetickou. V seriálu je použito obou zmíněných typů hudební složky. Nediegetická hudba je charakterizována tím, že je vůči ději vnější a nikdo z postav ji nemá zaslechnout. Často, možná i dokonce více než předchozí zmiňovaný typ, je používána hudba diegetická. O ní platí, že její zdroj je zjevný a tato hudba náleží do narativního světa děje. Zjednodušeně lze říci, že se jedná o hudbu, kterou postavy mohou slyšet, jako příklad slouží hudba na party, kde se postavy nachází či písně, které postavy poslouchají. (Brown, 2001: 275)

Julie Brown ve své studii také tvrdí, že ticho může být využito k tomu, aby se dospělo k větší realističnosti sdělení, což je ve *Skam* využito také. (Brown, 2001)

Celkem se v průběhu seriálu 242 skladeb, nejvíce skladeb bylo uvedeno ve čtvrté sérii, a to 71 písní. Tento značný počet je dán skutečností toho, že je hudba využívána jako důležitý aspekt doplňující děj. Kvůli značnému počtu skladeb uvedených v průběhu seriálového snímku budou uvedeny pouze dva příklady dle výše zmíněného rozdělení navrženého Julie Brown.

Jako příklad nediegetické hudby slouží píseň s názvem „*Hot in Herre*“ od zpěvačky Nelly. Tato píseň se objevila v první epizodě čtvrté série a měla doprovázet scénu, kdy Sana s dívkami šla do posilovny, kde se nacházel její bratr i s kamarády. Jakmile Sana i s ostatními dívkami vkročila do posilovny, spatřily cvičící mladíky včetně Eliase. K dokreslení atmosféry a zdůraznění toho, jak atraktivní mladíci jsou, byla využita právě tato píseň, pojednávající o tom, jak se v místnosti naráz zvýšila teplota, implikující reakci na to, když člověk spatří někoho atraktivního.

Diegetická hudba je představena například skladbou s názvem *Baby* od Justina Biebera, kdy se jednalo se o scénu v osmém dílu první série. V ní se Noora s Evou nachází před školou, kdy se Noora snaží Evu rozveselit, kvůli vztahové krizi s Jonaselem.

Ukázka č. 2

(S01 E08, 09:23 – 10:16)

Noora: „*Víš, co mi vždy zlepší náladu?*“ Noora se s úsměvem na chvíli odmlčí a posléze pokračuje. „*Dobrá, slib mi, že tohle nikdy nepoužiješ oproti mně.*“

Eva: „*Jo,*“ zasměje se.

Noora: „*Myslím to vážně, nemůžeš to říct nikomu. Je to jen mezi námi.*“ Vytahuje svůj mobilní telefon se sluchátky a jedno podává Evě, druhé si sama dává do levého ucha. Posléze hovoří opět k Evě: „*jestli ti tahle písnička nezlepší náladu potom,...*“ přerušuje svůj proslav a začíná spolu se znějící písní zpívat její text.

Objevuje se zde koncept tzv. guilty pleasure, spočívající v oblibě něčeho, o čem se osoba domnívá, že by byla okolím souzena. Zde se tedy jedná o poslech hudby od Justina Biebera. Nutné je na závěr k poznatkům o hudební složce podotknout, že písně jsou převážně zpívané v anglickém jazyce. Možné je však i zaslechnout písně nahrané v norštině, přičemž ty jsou většinou diegetické a postavy tyto písně mnohdy zpívají spolu se znějícím originálem.

3.2.4.2.5 Jazyk

U jazykové stránky seriálu je typické využívání neformálního jazyku. Ten je typický právě u zobrazované skupiny postav, tudíž pokud by se zde vyskytoval až příliš spisovný jazyk, působil by pravděpodobně jako rušící prvek. Užívaný neformální jazyk lze nazvat jako teen slang. Charakteristické je časté používání slova *altså* (v anglickém překladu ass, což v češtině lze přeložit jako zadek). Toto slovo v norštině slouží ke zdůraznění toho, co chce řečník sdělit. Přitom význam slova se mění v kontextu, do kterého je vloženo. Teen slang užívaný v seriálu lze rozdělit do několika kategorií. Jako příklad patří tvorba nového slova z již existujícího jako je *fet*, což původně znamená tlustý, však je zde použitý jako anglické slovo cool, do češtiny přeložitelný jako „bezva“. Časté je také zkracování výrazů jako je například u slova *førsteklassing* (student prvního ročníku), které bylo užívané jako *førstis*. (Bjørkedal, 2018) Příznačné je také používání vulgárních výrazů, kterými postavy mnohdy nešetří. Postavou, která tyto výrazy používá nejméně je Noora. Vulgární výrazy často slouží k vyjádření nadávek, jako příklady slouží *shit* nebo *faen*, přičemž první zmíněné slovo má svůj původ z angličtiny a obě lze do českého jazyku přeložit jako sakra. Další příklad slangového vulgárního výrazu je *pikk*, což znamená penis. Lze shrnout, že vulgárních výrazů je používáno od naprosto běžných konverzací jako prvku uvolnění atmosféry, až po emočně zabarvené konverzace, kdy mají tato slova symbolizovat určité rozčarování, rozčilení nebo udivení.

Ukázka č. 3

(S01 E03, 09:41 – 10:16)

Isak s Jonasem sedí na okenní římse. Blízko nich stojí Eva. Po schodech schází Vilde s Chris. Vidle zve Evu na schůzku russefeiringu a oznamuje jí, že má přivést kamarády. Chris po celou dobu rozhovoru mlčí a má v ústech vloženou plastovou lžičku a upřeně pozoruje Isaka. Když dvojice odchází Isak reaguje na situaci, která se právě udála s Chris.

Isak propukne ve smích: „*What the fuck was that?*“⁶¹/ „Co to sakra bylo?“

⁶¹ I přesto, že je uvedený text napsán v angličtině, byl v seriálu pronesen norsky. Jedná se pouze o anglický překlad, jelikož seriál byl sledován kvůli jazykové bariéře s anglickými titulky.

Eva: „Co?“

Jonas: „*Cucala tu lžičku, a prítom se Isakovi dívala přímo do očí*“.

I přesto, že je seriál produkován v norském jazyce, postavy se v několika případech dorozumívají pomocí anglických slov. S výjimkou konverzace Eskilda⁶² a tureckého studenta Lita, probíhající zcela v angličtině, se jedná zpravidla pouze o ustálená slovní spojení či jednu větu. Tento prvek lze vnímat jako prvek globalizace, kterým se současná společnost dá charakterizovat. A navíc je používání těchto univerzálních slovních spojení využíváno teen postavami po celém světě, tudíž není překvapivé, že se nachází i ve *Skam*. Přičemž nejčastěji dochází k používání anglických výrazů vztahujících se k vulgárním výrazům či nadávkám.

3.2.5 Kódy u seriálu *Skins*

3.2.5.1 Technické kódy

3.2.5.1.1 Záběr kamery

I v případě seriálu *Skins* je využíváno stejných tří kategorií záběru kamery jako u předchozího zkoumaného snímku. Lze konstatovat, že s kamerou je pracováno podobným způsobem jako v případě *Skam*. Celky jsou zde využívány více než u *Skam*. Jsou zobrazovány zpravidla z bližší vzdálenosti.

K uvedení polocelků dochází frekventovaně. Kromě toho, že jsou aplikovány u záběrů při komunikaci mezi postavami, jsou použity i u záběrů, kdy postavy nehovoří a mlčí. Tento prvek je využit zejména kvůli tomu, aby se divák mohl zaměřit na dané emoce postav či se mohl soustředit na to, co producenti považují za důležité sdělení, aniž by bylo rušeno přebytečnými záběry. Především je postupováno od detailního záběru očí k ostatním částem obličeje, až je posléze zobrazena celá postava, aby bylo zřetelné, o koho se jedná. Tento detailní záběr očí je prezentován zejména v prvních sekundách každé z epizod, kdy se jedná o určité opakující se schéma u každé z hlavních postav.



Obrázky č. 27 a 28: Detailní záběry na oči postav

⁶² Jehož postava nebyla předmětem výzkumu, avšak jeho postava je natolik výrazná zejména v rámci příběhu Isaka, tudíž o něm bude uvedeno později několik zmínek.

Kromě zmíněného jsou detaily aplikovány především k tomu, aby byly divákovi přiblíženy emoce postav. V průběhu seriálu jsou tímto způsobem prezentovány zejména negativní emoce, jako jsou například vztek či zklamání. Detail je směřován na postavu, která v určitou chvíli komunikuje s ostatními tak, aby diváci mohli vyčíst emoční rozpoložení mluvčího.



Obrázek č. 29: Detailní záběr za záměrem přiblížení emocí

Detaily jsou použity i u sexuálních scén, které jsou oproti *Skam* zobrazovány více explicitně. Nahota je zde reprezentována také o mnoho častěji než u zmíněného seriálu, a k jejímu zobrazování je využíváno kromě detailů často i polocelků a celků.

Stejně jako u *Skam* jsou detaily používány v kombinaci s používáním elektronických zařízení postav. Jelikož se děj odehrává v druhé polovině první dekády 21. století, není zde využíváno současných sociálních sítí. Konverzace mezi účastníky proto probíhá zejména pomocí telefonického kontaktu a SMS zpráv. Výjimkou jsou online rozhovory Cassie a Sida v druhé sérii, které probíhají prostřednictvím web kamery na jejich počítačích.

3.2.5.1.2 Kompozice záběru

Většina postav je zobrazována rovnocenně. Výjimku tvoří Tony, jenž je například jako jediný zobrazován v akci i v případě, kdy ostatní postavy jsou v nečinnosti. Například se jedná o scénu čtvrté epizody první série, kdy se Chris ocitl bez domova a naprosto nahý. Tony Chrise zahaluje dekou, zatímco ostatní nečinně sedí či stojí. Pomoci Chrisovi mohl kdokoliv, ale právě ze zmíněného důvodu dominance Tonyho, byla tato role přidělena právě jemu.



Obrázek č. 30: Nadřazenost Tonyho

Tony svou nadřazenost uplatňuje zejména vůči Sidovi, jenž k němu vzhlíží a nechá se sebou manipulovat.

V rámci kompozice záběru lze také uvést práci s kamerou, kdy dochází k vyznačení podstatného ve scéně tím, že je pozadí rozmazáno. Jedná se například o záběr, kdy se Sid nachází ve třídě a přichází za ním učitelka psychologie Angie. Když je kamera zaostřena na Sida, u Angie je naopak rozostřena a působí tak rozmazaným dojmem.



Obrázek č. 31: Rozostřený záběr na Angie

Při práci s kamerou také dochází k pohybům implikujícím pocity zobrazovaných.

Tento prvek byl aplikován například u záběrů ve čtvrté epizodě první série, v níž se koná Chrisova party. Snímky zaměřující se na Chrise jsou rozmazané, zřetelné jsou také zrychlené pohyby kamery, což má symbolizovat pocity samotného Chrise po značném požití alkoholu.

3.2.5.1.3 Úhel záběru

V rámci této kategorie práce s kamerou, je nejvíce využíván nadhled. Nejčastěji se jedná o

záběry na Tonyho ležícího ve své posteli. Tyto záběry jsou k dispozici již od prvního dílu první série. Ke konci totožné epizody je v posteli zobrazen i se Sidem, který v jeho pokoji přespal po večírku. Na níže přiložených fotografiích je možné si všimnout zajímavého typu potisku povlečení. Motiv zobrazení nahé lidské dvojice má reprezentovat Tonyho sexuální promiskuitu. Při pozornějším pohledu na obrázek č. 33, je zřetelné, že Tony leží na straně ložního prádla, kde je vyobrazena mužská polovina těla a Sid na té ženské. Zajímavá je také pozice, kterou Sid zaujal, vypadá totiž našťvaně, jako by nebyl spokojený, na které straně se nachází. Je totiž pravděpodobné to, pokud by si postavy prohodili místo, odporovalo by to reprezentaci Tonyho mužnosti.



Obrázky č. 32 a 33: Nadhled na Tonyho postel

Nadhled je používán ve specifických případech, kdy slouží k umocnění záběrů. Jako příklad lze uvést scénu druhé epizody druhé série, kdy je pomocí nadhledu zobrazen z výšky polibek Lucy (Sketch) v rámci muzikálového představení. Posléze je nadhled vystřídán detailním záběrem.⁶³



Obrázky č. 34 a 35: Střídání scén s nadhledem a detailním záběrem

Podhled je využíván velmi zřídka. Když už se ve scéně objevil, praktikovala ho zpravidla jedna z osob oproti druhé, kdy jeden z aktérů byl vůči druhému zobrazen v podhledu. Příkladem může být scéna z šesté epizody první série. Maxxie je zobrazen z podhledu a Tony v nadhledu, čímž má být naznačena jeho nadřazenost.

⁶³ Více viz syntagmatická analýza seriálu.



Obrázek č. 36: Využití nadhledu a podhledu k vyjádření nadřazenosti

3.2.5.1.4 Délka záběru

Prvky slow-motion u seriálu nejsou na rozdíl od *Skam* vůbec přítomny. Dramatizace scén tedy není prohlubována prostřednictvím délky záběru, ale především již výše zmíněnými záběry kamery a také hudební složkou, která bude představena níže.

3.2.5.2 Symbolické kódy

3.2.5.2.1 Barvy

Scény odehrávající se v noci či v umělém světle nejsou ve většině případů příliš tmavé. A to kvůli tomu, že je umělé světlo užíváno tak, aby alespoň částečně osvětlovalo aktéry a scéna tak byla naprosto zřetelná. Nepůsobí tak přes příliš tmavým dojmem.



Obrázek 37 a 38: Záběry v umělém osvětlení

V případech, kdy umělé světlo není k dispozici či žádoucí, nejsou scény speciálně osvětleny, a jsou ponechány v šerých barvách. Jako příklad lze uvést záběr z poslední epizody první série. V ní Cassie sedí se Sidem na lavičce s výhledem na noční město. Scéna je tmavá, postavy dvojice jsou zřetelné v podobě obrysů. Lze tedy shrnout, že s osvětlením scén je pracováno v přirozeném měřítku k zajištění, co největší autenticity sdělení.



Obrázek č. 39: Tmavý snímek

Zobrazovány jsou také velmi pestré barvy, a to především z večírků a party, kterých se postavy často účastnily. Mnohdy jsou divákům rovněž představeny detailní záběry na barevná světla. Tento prvek může divákům poskytnout hlubší zážitek ze scény, což jim umožňuje se do děje přenést alespoň virtuálně.

3.2.5.2.2 Scéna

Podobně jako v případě *Skam* se určitá část děje odehrává v pokojích a obydlích postav. Velmi často jsou poskytovány záběry z prostředí domu a pokoje Tonyho. Typické je ložní povlečení rozebírané již výše, a má tedy stylizovat jeho promiskuitu. Jak je zřejmé z níže přiloženého obrázku, Sidův pokoj je neudržovaný a chaotický. Nepořádek může korespondovat i s jeho vzhledem, jelikož na upravenost příliš nedbá. V této spojitosti například Tony několikrát zmiňuje, že Sid dostatečně nedodrжуje osobní hygienu.



Obrázek č. 40: Sidův pokoj

Pokoj Cassie je oproti tomu Sidovu udržovaný a upravený. Cassie svůj pokoj často neobývá, hlavně kvůli jejímu ne příliš kladnému vztahu s rodiči. Ti totiž oplývají značným sexuálním libidem, a proto Cassie nerada tráví čas ve společné domácnosti. Zajímavý aspekt, kterého si lze všimnout i z přiloženého obrázku, se nachází na pravé části. Na stěně je totiž zpodobnění Tonyho a Michelle. Tony je zde zobrazen rovnou dvojité a v tomto případě je možné spekulovat z jakého důvodu. Možným řešením je naznačení budoucího dění v rámci druhé série, kde se na Tonym popisují následky nehody⁶⁴ a svádí vnitřní boj mezi svými osobnostmi. Konkrétně mezi částí, kterou býval a tím, kým se stal po následcích nehody.



Obrázek č. 41: Cassiin pokoj

Společným prostorem, kde se postavy setkávají, jsou i v tomto případě školní prostory. Na rozdíl od předchozího zkoumaného seriálu zde však postavy nejsou zobrazovány tak často. Kromě interiérů školní budovy, kde aktéry lze spatřit v jídelně či ve třídě při společných předmětech, je možné je sledovat ve venkovních prostorách před školou.⁶⁵

Mnohem častěji jsou spolu postavy vyobrazeny na různých večírcích, jejichž místa pořádání se často mění. Pro jeden večírek posloužil i dům Chrise, který jej uskutečnil za finanční obnos věnovaný jeho matkou v době, kdy jej opustila. Tímto tedy impulzivně utratil tisíc liber, které mu mohly zajistit živobytí na určitou dobu. Na níže uvedeném obrázku je možné si všimnout zdemolovaného pokoje, přičemž zbytek domu se nacházel v podobném stavu.

⁶⁴ Detaily k události budou poznamenány v rámci syntagmatické analýzy.

⁶⁵ Podrobnosti k prostoru byly zaznamenány již v části zabývající se modalitou, u fikčních prvků.



Obrázek č. 42: Chrisův pokoj

3.2.5.2.3 Rekvizity

Z hlediska rekvizit jsou pro postavy typické atributy v podobě oblečení. V případě Tonyho se jedná o bílé spodní prádlo, vyobrazené při všech záběrech, kdy je zobrazen polonahý. Kromě toho je pro něj typické i pruhované růžové tričko, které obléká opakovaně a jedná se o představení určité systematičnosti, typické pro Tonyho, jež bude rozebírána níže.

Pro Sida je typická čepice, kterou nosí jak exteriérech, tak i v interiérech. Tato čepice může stejně jako u postav Isaka a Evy ze *Skam* prezentovat uzavřenost vůči okolí. V případě Sida se specificky jedná o introverzi a neschopnost komunikovat s dívkami. Kromě čepice je Sid zobrazen vždy s dioptrickými brýlemi, které mu dotváří jeho typický vzhled.

Jal je často zobrazována se saxofonem, jelikož tvoří značnou část jejího života. Přičemž platí, že tento hudební nástroj mnohdy upřednostňuje před svými přáteli a jejím sociálním životem. Lze říci, že hraní na saxofon Jal pomáhá uniknout z reality, tedy se přiklání k eskapismu.

3.2.5.2.4 Hudba a zvuk

Oproti *Skam* je ve větším měřítku využívána nediegetická hudba podkreslující děj. Mezi zásadní druh této hudební složky patří úvodní znělka s názvem „*Skins Theme Tune*“ od Fat Segal. Jedná se o čistě instrumentální hudbu bez jakékoliv zpívané složky. Mnohdy jsou používány skladby vulgárního rázu jako je například píseň „*You Look Great When I Am Fucked Up*“ (pátá epizodě první série) nazpívaná The Brian Jonestown Massacre či „*Fuck The People*“ od The Kills (při druhé epizodě druhé série). Použity jsou i celosvětově známé skladby patřící mezi přední příčky hitparád, jako jsou „*I Don't Want Miss A Thing*“ od Aerosmith, „*Final Countdown*“ od Europe (obě použité v deváté epizodě první série).

Diegetickou hudbu lze zaznamenat zejména na večírcích. Jedná se z velké části o hudbu taneční a elektronickou, dále hudbu hip-hopovou či rap a také o hudbu klasickou, orchestrální či muzikálovou. Druhým důvodem, kdy lze zaslechnout diegetickou hudbu, je při vystoupení postav. Tuto hudební složku tvoří zejména pět hlavních postav a jedna postava vedlejší. První postavou je Tony, který se již v první epizodě první série účastní konkurzu do pěveckého souboru dívčí školy. Jak sbormistryně, tak i dívky patřící do souboru byly Tonym okamžitě okouzleny. Tímto byl explicitně předveden šarm, kterým postava Tonyho disponuje ve značném rozměru. Druhou postavou přispívající k tvorbě diegetické hudby je Jal, hrající na klarinet. Tři zbývající postavy tvořící diegetickou hudbu jsou Maxxie, Michelle a Lucy (za postavy vedlejší). Konkrétně se jedná o druhou epizodu druhé série, kdy se Michelle a Maxxie stali hlavními protagonisty školního muzikálu.

Scéna, kdy dochází ke tvorbě diegetické hudby pomocí existující zpívané skladby dochází ke konci devátého dílu první série. Sid je vyobrazen zpívající skladbu *Wild World* (původní autor Mike Bailey), přitom prochází Anwarovou narozeninovou party, kde se postavy nacházely. Do písně se zapojuje Tony, který v předchozím záběru ležel v kómatu po srážce s autobusem. V rámci písně je však znovu při smyslech a zpívá se Sidem a ostatními. Scéna působí vytrženým dojmem a nezapadá tak do narativního celku. Zejména kvůli tomu, že je Sid i přes přítomnost ve scéně, nepřítomen v ději, a také kvůli zpívajícímu Tonymu, který by měl být v kómatu.

Celkem tedy bylo v průběhu dvou sérií uvedeno sto devadesát skladeb diegetického i nediegetického rázu. Ve druhé sérii to bylo dokonce sto šestnáct písní.

3.2.5.2.5 Jazyk

Stejně jako v případě *Skam* je i zde používán neformální jazyk typický pro věkovou skupinu. Tento neformální jazyk lze označit jako tzv. teen slang. V rámci slovních druhů jsou nejvíce pomocí slangu prezentovány citoslovce vyjadřující emoce, ty jsou velmi často spojeny s vulgárními výrazy. Dále bylo mnoho slangových prvků spojeno se sexuálními výrazy jako je například „*to get laid/to give somebody one/to screw/to shag*“, tato všechna označení mají stejný význam, a to v českém překladu mít s někým sexuální styk. Dále je využíváno drogového slangu, mezi příklady patří „*skunk/spliff/weed*“, představující tři různé variace pojmenování marihuany.

Vulgární výrazy jsou využívány frekventovaně, stávají se tak běžnou součástí narativu. I v případě vulgárních slov je používáno slangu. Jako příklady lze zmínit „*cretin/dickhead/dozzy/spastic/twat*“, jež jsou výrazy pojmenovávající neinteligentní osobu.

Je tedy možné konstatovat, že dochází k nad reprezentaci použitých vulgarismů. Na rozdíl od *Skam* není možné zmínit postavu, která by buď zcela, nebo alespoň omezeně vulgarismy nepoužívala.

Ukázka č. 4

(S01 E09 36:44 – 37:15)

Chris: „*Nechce s tebou mluvit.*“

Sid na Cassie: „*Co to kurva děláš?*“

Chris: „*Můžu ho vyvést.*“

Cassie: „*To je v pořádku.*“

Chris: „*Tak si dávej pozor na jazyk nebo...*“ (na Cassie) „*co mu udělám?*“

Cassie: *usekneš hlavu a plivneš do ní.*

Chris: „*Jo, přesně to*“. Potišeji a směrem k Sidovi. „*To bych pravděpodobně neudělal.*“ Znatelně hlasitěji, „*ale jo*“.

I když je seriál produkován v anglickém jazyku, v jeho průběhu je možné zaslechnout hned několik dalších jazykových složek. Například rovnou v první epizodě první série mohou diváci slyšet italštinu z úst německé zahraniční studentky, jež neumí anglicky. Posléze lze od Michelle slyšet francouzský jazyk. A v osmé epizodě druhé série je ve značné míře zahrnutý španělský jazyk, a to z toho důvodu, že z něj postavy skládaly své závěrečné zkoušky.

3.3 Analýza druhého stupně označování

V následující části věnované druhému stupni označování budou sepsány poznatky zjištěné na základě paradigmatické a syntagmatické analýzy seriálů. Dojde také k rozboru intertextuality ve vztahu k ostatním mediálním sdělením.

Poznatky plynoucí z paradigmatické analýzy jsou rozčleněny do kategorií, jimiž jsou vzhled postav a jejich jednání a vlastnosti, přičemž všechny tyto údaje jsou shrnuty do jedné podkapitoly z důvodu přehlednosti. V průběhu analýzy je zachováno pořadí postav uvedené dříve v rámci identifikace textu. V druhé části paradigmatické analýzy budou představeny zjištěné poznatky o sexualizaci postav. Poté bude proveden komutační test spočívající v genderové záměně.

Syntagmatická analýza poskytne nástin dějové linie jednotlivých sérií, přičemž pozornost bude kladena na nastínění základních tematických linií a propojení děje mezi postavami. Dojde tedy k usazení zmíněných poznatků vyplývajících z paradigmatické analýzy do širšího kontextu.

3.3.1 Paradigmatická analýza u seriálu Skam

3.3.1.1 Vzhled, jednání a vlastnosti postav

Eva Kviig Mohn

Eva je rusovláska se zelenýma očima a je normální postavy. Co se týče líčení, je možné u dívky pozorovat dvě pozice odvíjející se od prostředí, ve kterém se nachází. V běžných situacích je prezentována naturálně, bez jakéhokoliv či mírného nalíčení a obléká se do pohodlného oblečení. V daném případě se chová nenápadně a nesnaží se nijak vyčnívat. Opozicí proti přirozenému vzhledu je výrazné líčení, kde dominují tmavé oční stíny a rtěnka tmavého odstínu doplněné oblečením, zdůrazňující její ženskost jako jsou například upnuté tílko či krátká sukně. Takto bývá prezentována v případech, kdy se účastní nějakého večírku, přičemž s tímto souvisí i její způsob chování, kdy se z nenápadné dívky stává velmi extrovertní, sebevědomá a promiskuitní osoba.



Obrázky č. 43 a 44: Kontrast vzhledu Evy

Ukázka č. 5

(S01 E06 06:17 – 07:01)

Jonas: „*Co se děje, Evo?*“ Na chvíli se odmlčí a potom povídá spíše pro sebe. „*To mě nemůže rozhodit.*“

Eva: „*Myslím si, že se něco mezi tebou a Ingrid děje.*“

Jonas: „*Vážně si to stále myslíš?*“

Evo: „*Jo, říkal jsi, že pomáháš s něčím doma matce. Ale tvá máma doma ani nebyla.*“

Jonas: „*Ne přišla dřív, proto jsem ti volal.*“

Eva: „*Proč mi lžeš?*“

Jonas: „*Nelžu.*“

Eva: *Tohle nefunguje!*

Jonas: „*Nefunguje? Co tím myslíš?*“ Na chvíli se odmlčí. „*Chceš se se mnou rozejít nebo tak?*“

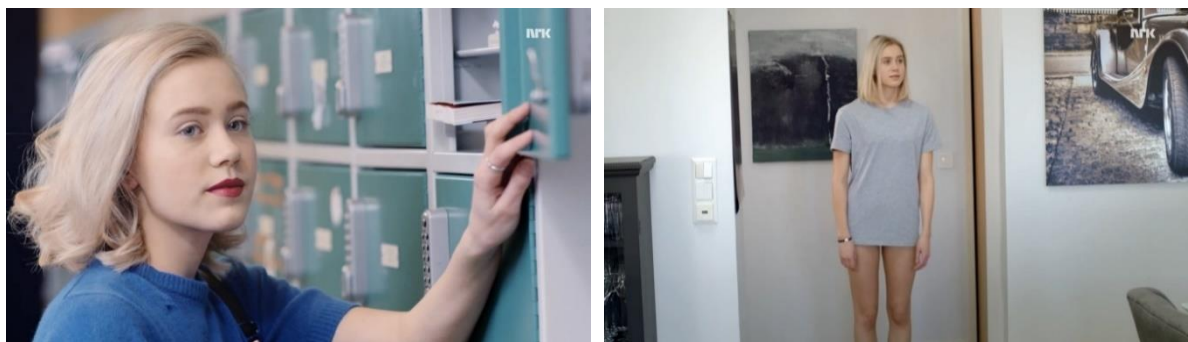
Eva: „*To je to, co ty chceš.*“

Z uvedené ukázky vyplývá charakteristická vlastnost Evy, a to žárlivost. Nelze tvrdit, že tato žárlivost je neopodstatněná, jelikož tuto emoci zapříčinilo zejména Jonasovo zvláštní chování.⁶⁶

Mezi další vlastnosti Evy patří její precitlivělost a emocionálnost. V záběrech je možné ji vidět plačící. Své emoce sdílela především v přítomnosti Isaka a Jonase. Pomocí projevování emocí tak dává najevo svou zranitelnost. S touto emocionálností souvisí i empatie, kterou Eva disponuje. Dokáže se vcítit do různých situací, kterými si její kamarádky prochází a snaží se jim pomoci se situacemi emocionálně vypořádat. To může být i zapříčiněno tím, že své předešlé kamarádky ztratila, a tudíž nechce připustit, aby se to samé stalo i v daném případě. Eva občas oplývá naivními názory, a spolu s Vilde ji lze považovat za dvě nejnaivnější postavy seriálu. Na rozdíl od Vilde není její naivita příliš spojována s vážnými tématy, ale jedná se spíše o úsměvné záležitosti jako je například její domněnka, o tom že se chlamydie přenáší ústy.

Noora Amalie Sætre

Noořina pleť je bledého odstínu, vlasy jí sahají po ramena a mají blondatou barvu a oči jsou modré barvy. Tento vzhled přispívá k Noořině prezentaci coby kladné a hodné postavy. Noora je dívka velmi štíhlé postavy, což symbolizuje její emocionální křehkost, kterou však před ostatními skrývá. Noora se před ostatními prezentuje jako emancipovaná a silná dívka, což představuje rudá rtěnka, ta má totiž pravděpodobně zdůrazňovat její feministické cítění. Zajímavé je, že jsou zde uvedeny rovnou tři záběry, v nichž si Noora rtěnku aplikuje a posléze zase stírá. Ve všech případech se jednalo o přípravy na setkání s Williamem. Toto setření pro ni typické rtěnky si lze vysvětlit jako zlom v jejím sebevědomém chování, kdy se začne cítit bezbranně. Jako ukázka může sloužit obrázek č. 46, kdy je Noora bez rtěnky a pouze v tričku s krátkým rukávem, kde oproti svému obvyklému vzhledu působí velmi zranitelným dojmem.



Obrázky č. 45 a 46: Noořino naličení a kontrast polonahoty

⁶⁶ Kontext k uvedenému je zaznamenán u syntagmatické analýzy.

Noořina hlavní přednost spočívá v její starostlivé povaze. Tou dává najevo svou přátelskost a také oddanost vůči svým blízkým. Lze konstatovat, že Noora se o všechny dívky obává nejvíce ze všech uvedených postav, a v případě jakýchkoliv problémů, je vždy k dispozici, aby jim mohla pomoci.

Noora je také velmi sečtělá, inteligentní dívka. Tyto vlastnosti lze vnímat při konverzacích s ostatními. Z nich je také možné pozorovat Noořin přehled o dění ve světě a aktuálních tématech. Mezi další atributy, kterými oplývá, patří smysl pro argumentaci. To se projevuje zejména v opozici vůči názorům Vilde, které jsou mnohdy až na hranici extrémnosti. Hlavní příčinou těchto minoritních sporů je právě feministický pohled na svět, kdy Vilde prezentuje výroky silně zabarvené genderovými stereotypy, jež se Noora snaží rozumnými argumenty vyvracet.

Isak Valtersen

Pro Isaka jsou typické o trochu delší vlasy, u konečků se kudrnatící a jeho zeleno hnědé oči. Styl oblékání lze charakterizovat jako moderní a pohodlný. Typické jsou modré přiléhavé džíny, jednoduchá trika a mikiny a také nošení pokrývky hlavy či kapuce, jak již bylo uvedeno dříve. Tento styl může symbolizovat jeho neutrálnost a snahu nevyčínat. To z hlediska Isakovy prezentace lze vztáhnout na problémy se sexuální identifikací, a tudíž nevýrazný styl oblékání mu umožnil neupozorňovat na sebe.



Obrázky č. 47 a 48: Vzhled a styl oblékání Isaka

Isak je velmi loajální vůči Jonasovi. V situaci, kdy si Eva s Jonasem procházeli těžkým obdobím, neprozradil Evě, jak doopravdy Jonas tráví svůj volný čas. Motiv jeho loajálnosti se odkrývá později, a Isak ho sám i Evě přiznává, a tím je Isakův pokus rozvrátit vztah Evy a Jonase.⁶⁷ Z čehož vyplývá, že oplývá určitými skrytými úmysly, které umí zatajovat před ostatními.

⁶⁷ Stejně jako v případě předchozích zmínek bude více situace osvětlena v rámci syntagmatické analýzy.

Ve chvíli, kdy Isak sehrává vnitřní boj se svou sexualitou, stává se nevlídnou osobou. Dané dokládají i situace z průběhu třetí série, kdy se již vídá s Evenem, a kvůli zjištěním, že se mu opravdu líbí mužské pohlaví se distancuje od svých kamarádů a uzavírá se tak do sebe.

Isak oplývá specifickým smyslem pro humor hraničícím až se sarkasmem. Mezi jeho přáteli je Isak vnímán jako vtipný, avšak mezi ostatními, a to především dívkami, je brán jako hrubý. Jak je zřejmé z níže uvedené ukázky, Isak dokáže tento sarkastický humor využít při situacích jako je navazování prvního kontaktu.

Ukázka č. 6

(S03 E01 04:23 – 05:36)

Isak na Emmu: „*Víš, koho mi připomínáš?*“

Dívka: „*Koho?*“

Isak: „*Toho malého kluka ze Stranger Things.*“ Emma na něj nevěřicně pohlédne. Isak s úšklebkem na rtech pokračuje. „*Ty víš toho malého kluka, který je vlastně holkou.*“

Emma: „*Tak hrubé.*“

Isak: „*Ne, pokud jsi na třináctileté holky, které vypadají jako kluci.*“ Emma se zatváří zároveň překvapeně a pohoršeně. Isak po menší pauze pokračuje. „*Dělám si srandu, opravdu, omlouvám se. Jmenuji se Isak.*“

Emma: „*Emma.*“

Isak: „*Emma? Jsi opravdu nádherná.*“

Pro Isaka je charakteristická také jeho emocionálnost. Ta se projevuje zejména vůči Evenovi. Je jedinou mužskou postavou zobrazovanou při emocionálním vypětí a plakající. Tyto emocionální projevy jsou postaveny oproti zdánlivé lhostejnosti, kterou Isak oplývá zejména v průběhu prvních dvou sérií a počátku třetí série. Tuto lhostejnost lze spojit s problémy spojenými s přijetím jeho sexuality.

Sana Bakkoush

Sana je původem marockého původu, čemuž i napovídají její rysy tváře a o něco snědší pokožka, než tomu je v případě ostatních postav. Vlasy jí po celý čas zakrývá hidžáb, jenž u speciálních příležitostí nese odlišnou barvu oproti tomu, nošenému při všedních dnech. Hidžáb doplňuje běžným oblečením a její styl oblékání lze charakterizovat za moderní a účelný, což podtrhává její osobnost coby praktické, rozumově smýšlející dívky.

K Saně patří výraznější líčení spočívající ve tmavých očních stínech a rtěnky tmavého odstínu, jak je možné pozorovat na obrázku č. 49. Toto líčení má podtrhovat obraz sebevědomé a cílevědomé ženy, kterou Sana je.



Obrázky č. 49 a 50: Černá barva hidžábu versus jeho slavnostní verze

Pro Sanu jsou charakteristické vůdčí schopnosti, které ukazuje ihned od prvního setkání s dívkami. I přesto, že vedoucím článkem russefeiringu je Vilde, Sana se do této role sama pasovala a v rozhodování ohledně záležitostí spojenými s těmito oslavami tedy přebírá ona. Smysl pro vedení je u Sany podpořen jejími organizačními schopnostmi.

Další Saninou vlastností je pomstychtivost, kterou ospravedlňuje odplatou. Mezi příklad této vlastnosti patří události spojené se Sarou, kdy pod jejím jménem založila Instagramový účet a zveřejnila na něj fotografie pořízené ze soukromých konverzací mezi Isakem a Sarou.⁶⁸

Pro Sanu je také typické, že se snaží šířit osvětu o náboženství, a to nejen o islámu, nýbrž o náboženství jako celku. Sana k islámu přistupuje velmi racionálně a bere si z něj pouze vybrané aspekty, které aplikuje na běžný život. Tyto hodnoty se tedy snaží šířit mezi své kamarády, kteří ne vždy problematice náboženství rozumí, tak jako ona. To samé se týká i modlení a nošení hidžábu. Tyto aktivity praktikuje s ohledem na její přesvědčení o tom, že je to takto správné. Nikoliv tedy kvůli tomu, že by jako dívka pocházející z muslimského rodiny měla povinnost se tímto způsobem chovat.

Vilde Hellerud Lien

Vilde je další blondýnkou seriálu, avšak oproti Nooře jsou její vlasy delší. Její oči mají modrý odstín a postavy je značně štíhlé, jelikož Vilde trpí mentální anorexií.

Z hlediska líčení si Vilde aplikuje zejména oční stíny světlejšího tónu, což platí i o barvě rtěnky a dané líčení má podtrhovat její křehkost a naivitu. V některých záběrech je Vilde zobrazena i neupravená, jako je možné spatřit na obrázku č. 52, kdy má ještě vlhké vlasy a není nalíčená. U dané scény Vilde argumentuje tím, že byla před školou ještě cvičit a nestihly

⁶⁸ Kontext události bude osvětlen u syntagmatické analýzy.

jí uschnout vlasy. Cvičící ji lze spatřit v několika záběrech, a explicitně i implicitně je uvedeno, že pohybové aktivity má přes přilíš. V této souvislosti je vhodné zmínit poznatky psychologů pracujících s pacienty trpícími tímto onemocněním. Ti totiž tvrdí, že jako jeden z příznaků této duševní choroby je nadměrný fyzický pohyb, který je během dne několikrát opakován a ve spojitosti s nepřijímáním potravy je pro tělo zátěží.

Styl oblékání Vilde je velmi jednoduchý, praktický a většinou ve světlých barvách (zejména růžové a bílé) či jednoduchém svetříku. Pomocí bílé barvy má být prezentovat Vildina nevinost.



Obrázky č. 51 a 52: Líčení Vilde v kontrastu s její neupraveností

Její základní charakterová vlastnost spočívá v dětinskosti hraničící s naivitou. Mezi ostatními dívkami, zejména mezi Noorou a Sanou, které působí sebevědomě a emancipovaně, je Vildina naivita více než rozpoznatelná. V níže uvedené ukázce je prvek naivity naprosto čitelný a v daném případě podtrhává to, že si Vilde není vědoma možných následků svých činů.

Ukázka č. 7

(S01 E06 09:43 – 10:26)

Vilde: „*Víte, co jsem včera udělala?*“

Chris: „*Ne.*“

Vilde: „*Poslala jsem Williamovi fotku nahore bez.*“ Chris si s ní plácne dlaněmi.

Noora: „*Co, že jsi udělala?*“

Vilde: „*Jsou to jenom prsa. William má rád sebevědomé holky.*“

Chris: „*Co odpověděl?*“

Vilde: „*Neodpověděl, ale udělal si screenshot.*“ Usmívá se.

Mezi další atribut Vilde se řadí to, že oplývá předsudky. Ty jsou nejvíce čitelné v pozici vůči islámu a na počátku seriálu i proti samotné Saně, a například i odmítala to, aby se Sana stala součástí russefeiring skupiny. Přitom je zřejmé, že tyto předsudky vyplývají z dezinformací,

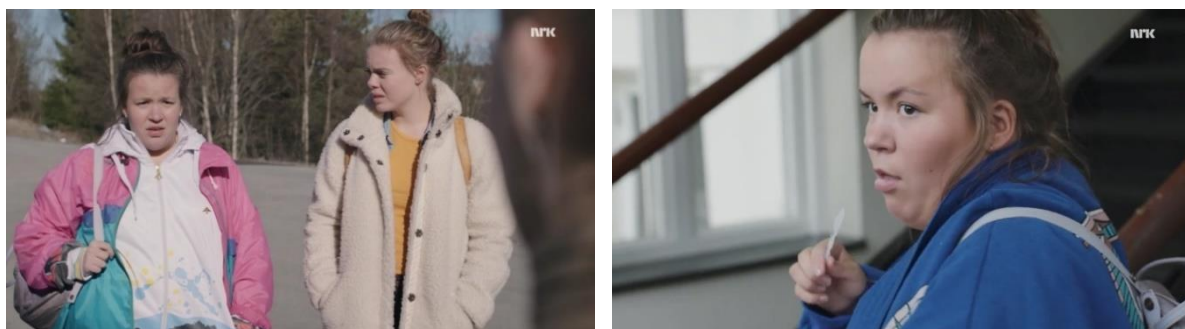
kterými Vilde disponuje a nijak si tyto informace nikdy příliš neověřovala a zacházela s nimi jako s danými fakty.

Na závěr lze u poznatků o Vilde shrnout, že k jejímu vzhledu jsou stereotypně přiřazeny vlastnosti, dle kterých jsou reprezentovány dívky podobného vzhledu. Ve spojení její vizuální prezentace a vlastností, mezi které patří zejména naivita a určitá míra hlouposti, odpovídá stereotypům vztahujících se na drobné blondáté dívky.

Christina „Chris“ Berg

Chris je dívka korpulentnější postavy s velkýma hnědýma očima. Vlasy má totožné barvy jako nesou její oči, a jsou většinou spjaty do drdolu. Chris se nijak nelíčí a příliš se neupravuje.

Její oblečení je především pohodlné a často nosí volnější mikiny, které doplňuje pohodlnými kalhotami či džínovými riflemi. V Chrisiném šatníku lze nalézt i mnoho extravagantních prvků, což zpodobňuje extrovertní a potrhlou náuru, kdy ve spojitosti s tímto oblečením na sebe upoutává pozornost. Avšak v několika scénách je Chris oblečena do šatů, konkrétně se jedná se o oslavy. V těchto záběrech Chris působí více femininní, ale také více zranitelná a méně sarkastická než v běžných situacích.



Obrázky č. 53 a 54: Chrisin styl oblékání a (ne)líčení

Typická je pro Chris veselá povaha a smysl pro humor, kterým baví celou skupinu. Mezi její záliby patří také různé žerty, jako například žert v rámci čtvrté epizodě druhé série. Děj se odehrává na chatě v lesích patřící Chrisině babičce. Eva vznesla na Jodelu⁶⁹ dotaz, zda se někdo nachází v okolí, nikdo jí však neodepsal. Proto Chris se Sanou napadlo dívky vylekat scénou, kdy předstíraly, že se v chatě nachází duch a povedlo se jim tak dívky žertem vylekat.

Ukázka č. 8

(S02 E09 22:11 – 22:32)

⁶⁹ Jodel je mobilní aplikace, která pomáhá při komunikaci s lidmi v blízkém okolí a slouží zejména jako informační portál.

Vilde: „17. května je můj nejoblíbenější den vůbec. Začneš den alkoholem a skončíš ho i tak. Celý den tak strávíš.“

Vilde na Chris: „Kolik zmrzlin jsi už měla?“

Chris: „Pět.“

Sana: „Pět?“

Chris: „Joo.“ Směje se.

Z uvedené ukázky vyplývá další charakteristický znak pro Chris. A tím je tedy to, že se nestydí za svou tělesnou váhu a za svůj apetit. I když je zřejmé, že ostatní dívky jsou jejími stravovacími zvyky někdy překvapeny, Chris k danému přistupuje s nadsázkou.

Chris je jako jediná z dívek prezentována jako postava neoplývající značnými emocionálními výlevy. Je ji možné spatřit pouze v několika emočních rozpoloženích, které se skládají z většiny ze štěstí, udivení a smutku. Nejsou zde ale záběry na to, že by Chris ronila slzy či byla rozhněvaná, jako se stává u všech ostatních dívek. A určitým rysem vázajícím se na emocionálnost je to, že Chris své emoce neumí projevovat vůči druhým, tedy je pro ni typická emocionální uzavřenost.

Jonas Noah Vasquez

Jonasova postava je štíhlého, atletického rázu a je také poměrně vysoký. Jeho oči mají zelený odstín a vlasy má zbarvené do hněda a jsou kudrnaté, čímž se vizuálně odlišuje od ostatních postav. Ačkoliv explicitně nebylo uvedeno, jaké etnicity Jonas je, dle rysů a také příjmení, lze však odvodit jeho hispánský původ. I díky tomuto je Jonas prezentován v některých situacích jako temperamentní a neoblomný.

Jeho styl oblékání je především pohodlného rázu. Typické je jednobarevné triko a pohodlné kalhoty. Pohodlnost outfitu je pro Jonase důležitá najmě kvůli jeho zálibě ve skateboardingu. Tento styl oblékání je i promítán prostřednictvím jeho charakteru, jelikož mnohdy působí flegmaticky a uvolněně.



Obrázky č. 55 a 56: Jonasův vzhled a styl oblékání

S uvedeným souvisí Jonasův nadhledem a snaha přijímat informace a události s určitou rezervou, a právě tyto situace působí flegmaticky. K některým situacím přistupuje s lehkovážností a snaží se předstírat, jako by vůbec neexistovaly.

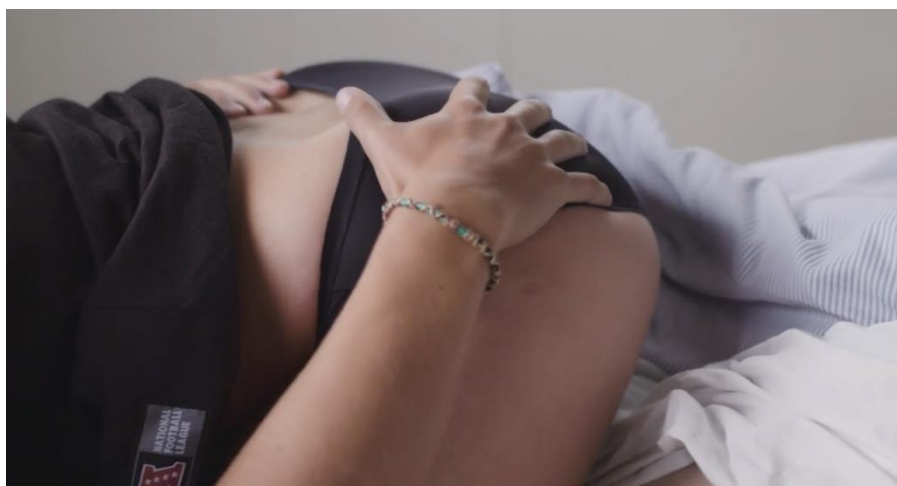
Mezi další vlastnost Jonase projevující se zejména v průběhu první série patří smysl pro lhaní. Tímto klamáním se snažil nešťastně krýt své pravidelné kouření marihuany před Evou, namísto toho, aby si zachoval upřímnost, kterou paradoxně oplýval ve značné míře. Dané lze tedy shrnout tím, že se Jonas zachoval zkratkovitě a ve vyhovující situaci se přiklonil ke klamu namísto uvedení pravdy.

3.3.1.2 De/sexualizace postav

V seriálu lze nalézt sexualizaci⁷⁰, ale také i desexualizaci lidského těla. U sexualizace dochází k zobrazování jak ženského, tak i mužského těla.

Ženské postavy jsou v seriálu vybrány tak, aby navzájem vyjadřovaly opozici vůči sobě a byla zde umožněna komparace mezi postavami. Lze tedy zástupkyně rozdělit na dvě skupiny řadící se dle sexualizace a desexualizace jejich těl.

Z hlediska sexualizace lze vnímat tři kategorie zobrazování. V první z nich dochází k prezentaci explicitně obnaženého ženského těla coby sexuálního objektu, kdy se konkrétně jedná o Evu. Evino obnažené tělo je představováno zejména při milostných scénách s Jonase. K umocnění sexualizace je využíváno detailních záběrů, zejména na Eviny hýždě jako je možné spatřit na níže přiloženém obrázku.



Obrázek č. 57: Detailní záběr na Evino pozadí

V druhém způsobu nedochází k soustředění se na zobrazování těla, nýbrž je sexualizace promítána implicitně. Zástupkyně jsou konkrétně dvě, první z nich je Vilde, jejíž sexualizace je promítána pomocí výroků spojených se sexuální tematikou, avšak její tělo není

⁷⁰ Sexualizace je v kontextu práce chápána jako pozicování a zobrazování těl postav coby sexuálních objektů.

sexualizováno způsobem vlastním Evě. Druhou z postav je Chris, která stejně jako v případě Vilde promítá sexualizaci pomocí výroků spojených se sexuální tematikou. Například se dívkám svěčuje, že aktivně přijímala orální sexuální styk, a to jako jediná z dívek. Vychází totiž najevo, že tento způsob sexuálního styku je v norské společnosti tabuizován (alespoň z toho, co seriál divákovi prezentuje).⁷¹ Chris není úhly kamery zabírána způsobem sexualizujícím její postavu. Sexualizované záběry Chris nejsou zahrnuty pravděpodobně záměrně, a to kvůli stereotypnímu zobrazování plnoštíhlých postav. Tak jako například shrnuje ve své diplomové práci Tine Marie Ausland. Způsob reprezentace Chris coby plus size⁷² postavy, je úzce spjat právě se stereotypy přisuzovanými těmto postavám, a jsou hojně užívány zejména při produkci amerických relací. Tvrzení může být potvrzeno i tím, že je Chris v rámci záběrů věnována menší pozornost než ostatním hlavním postavám, ačkoliv je z hlediska narativu důležitou postavou propojující vzájemné vztahy. Na tento aspekt však není brán přílišný zřetel a Chris je tedy upozaděna, stejně jako většina plnoštíhlých postav vyobrazených v televizním obsazích. (Ausland, 2017)

Třetím případem je použití sexualizace v rámci negativního kontextu, a to konkrétně u Noory. Ta je spojena s podezřením na sexuální zneužití a tvorbou dětské pornografie. Fotografie nahé Noory, kterou obdrží, je v záběru rozmazána kvůli jejímu citlivému obsahu.

Jak již bylo uvedeno výše, ve *Skam* dochází i k sexualizaci těla mužského, kdy je možné ji rozdělit do dvou kategorií. První je zobrazování mužského těla jako sexuálního objektu, kdy postavou, u které je tento typ sexualizace používán, se stal Isak. Jedná se zejména o scény, kdy je přítomen i Even.⁷³ Jako příklad může sloužit detailní záběr na scénu, kde Even laská Isaka na hrudi, a právě tento způsob práce kamery má za úkol umocnit sexualizaci mužského těla. Lze tedy poznamenat, že k ní dochází stejným způsobem, jakým jí bylo využito v případě Evy.

Druhý způsob sexualizace představuje Jonas, jenž je uveden bez trička. Jedná se však spíše o akt podporující sexualizaci Evy, jelikož je tato situace uvedená ve společné scéně a pozornost kamery je soustředěna spíše na Evu. Tudíž tato sexualizace není primárně prezentována jako mužská. Lze tedy konstatovat, že *Skam* bourá tradiční způsob zobrazování sexualizace především ženského těla a dochází tedy v nezanedbatelné míře k sexualizaci těla mužského.⁷⁴

⁷¹ Zda se jedná o fabuli či ne by určité bylo zapotřebí podrobnějšího sociologického průzkumu.

⁷² V českém překladu otylejší.

⁷³ Even byl jako jediný z mužských postav zobrazen zcela obnažen. Širší kontext k situace bude uveden v rámci syntagmatické analýzy seriálu.

⁷⁴ Dané tvrzení lze podložit existující výzkumy globalizované na média v celkovém měřítku viz FREDRICKSON, Barbara L., ROBERTS, Tomi Ann. *Objectification Theory: Toward Understanding Womens Lived Experiences and Mental Health Risks*. 1997. *Psychology of Women Quarterly*, 21(2), pp. 173-206.

Desexualizace stojí v opozici oproti předchozí kategorii. Tato opozice je zpodobněna i mezi postavami, kde hlavní jednotkou (postavou) desexualizace se stává Sana, jejíž postava není ani v jednom záběru kamery zobrazena coby sexuální objekt a je této prezentace naprosto oproštěna.

3.3.1.3 Komutační test

Komutační test spočívá v principu záměny, v konceptu práce se jedná konkrétně o záměnu genderu. Její koncept není pro účely práce vyhovující s ohledem na představená teoretická východiska, se kterými je zde pracováno. Koncept genderové záměny totiž pracuje se stereotypní představou existence genderu jakožto znatelně ohraničeného prvku. Přitom z používaného teoretického konceptu vyplývá fluidní charakter genderu. Navíc tento nástroj pracuje s ideálními typy postav, které v seriálu prezentovány nejsou.

Možné je však uvést, že z hlediska genderových stereotypů oplývají Chris, Noora a Sana mužskými charakteristikami. Přičemž u postav Noory a Sany je rušícím prvkem těchto stereotypních vlastností emocionálnost postav. Tou oplývá i mužský charakter Isak, nesoucí tedy stereotypní vlastnost přisuzovanou ženám.

3.3.2 Paradigmatická analýza u seriálu Skins

3.3.2.1 Vzhled postav, jednání a vlastnosti postav

Anthony „Tony“ Stonem

Tony je hubené, vysoké postavy a má tmavě hnědé vlasy a zelené oči. Jeho vzhled tedy působí charismatickým a atraktivním dojmem. Ten podporuje jednoduchým, jednobarevným oblečením. Tato jednoduchost oblékání může symbolizovat kontrast se složitou osobností Tonyho.



Obrázky č. 58 a 59: Tonyho vizáž a formální oblečení

doi:10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x.; FASOLI, Fabio., DURANTE, Federika, MARI, Silvia, ZOGMAISTER, Cristina, VOLPATO, Chiara. *Shades of Sexualization: When Sexualization Becomes Sexual Objectification*. 2017. *Sex Roles*, 78(5-6), 338-351. DOI: 10.1007/s11199-017-0808-1.

Nebo také specifické výzkumy zacílené na sociální sítě, jako je například Instagram viz DEIGHTON-SMITH, Nova., BELL, Beth T. (2018). *Objectifying fitness: A content and thematic analysis of #fitspiration images on social media*. *Psychology of Popular Media Culture*, 7(4), pp. 467-483. DOI: 10.1037/ppm0000143.

Hlavním povahovým rysem Tonyho je manipulativnost, je naznačena již při identifikaci textu. Tato vlastnost souvisí s tím, že rád rozpoutává drama a sleduje, a dokonce i kontroluje, jakým způsobem se situace vyvíjí. Jeho posedlost kontrolou se odráží i například v organizaci pokoje, který je vždy řádně uklizen. Oblečení je řádně seřazeno a složeno na poličkách, což zdůrazňuje apel na to, že Tony musí mít v životě vše pod kontrolou.

Z analýzy vyplývá, že Tony coby vůdčí osobnost potřebuje ke svému fungování stoupence. Z mocenského pohledu je moc očividně na jeho straně. I přesto Tony paradoxně potřebuje Sida více, než je tomu naopak.

Tony své emoce neumí vyjadřovat bez sarkasmu a poučování. O tom svědčí i ukázka odehrávající se ke konci poslední epizody druhé série, vykreslující tento povahový rys.

Ukázka č. 9

(S02 E10 40:32 – 41:12)

Tony zakoupí Sidovi letenku do New Yorku, aby mohl najít Cassie. Dvojice se nachází před budovou letiště a loučí se.

Sid: „*Tony*.“

Tony: „*Já vím*.“ Na chvíli přerušuje svůj proslov. „*Tři věci Side. První, vzdej se té čepice, vypadáš v ní retardovaně*.“ Líbá Sida na čelo. „*Za druhé, přeji ti jenom to nejlepší*.“

Zamyslí se a upřeně se na Sida zadívá. „*Nemohu přijít na třetí*.“ Směje se a objímá ho.

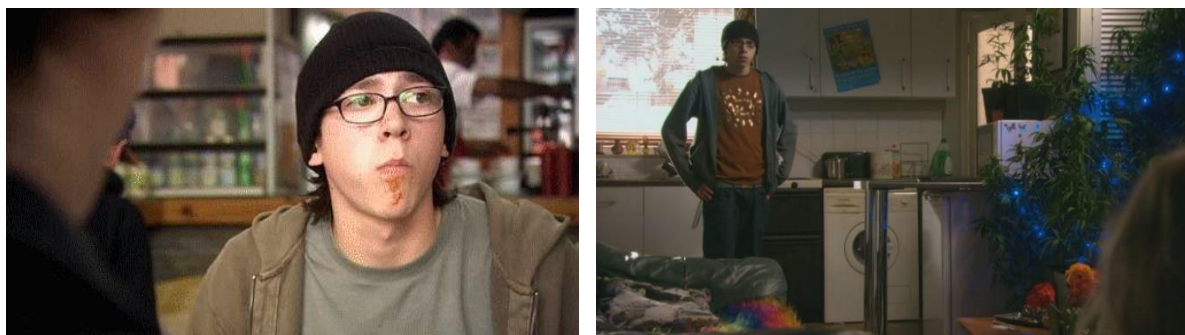
Zásadní zlom v jeho reprezentaci nastává na počátku druhé série, kdy se po následcích srážky s autobusem zásadně mění Tonyho jednání. Stává se zranitelným a závislým na pomoci druhých.⁷⁵

Sid Jenkins

Sid je průměrné výšky i postavy. U konečků kudrnaté hnědé vlasy mu sahají k ramenům. A jeho zelené oči jsou vždy zakryty brýlemi, které představují jeho typický znak, stejně jako čepice. Jeho vzhled působí ne příliš udržovaným dojmem, což dokládá i obrázek č. 60. Sidův styl oblékání je jednoduchý a praktický, což zpodobňuje jeho nekonfliktní povahu. Oblečení však signalizuje i jeho nepořádnost, flegmaticnost a nedostatek osobní hygieny, jelikož je možné jej pozorovat ve stejných kouscích oblečení, které je navíc v některých případech

⁷⁵ Více u syntagmatické analýzy.

pokryto skvrnami. Tento neudržovaný vzhled reprezentuje jeho nízké sebevědomí a také lenost a pohodlnost.



Obrázky č. 60 a 61: Sidův neudržovaný vzhled a styl oblékání

Sidova typická vlastnost je poddajnost. Ta je nejvíce zřetelná směrem k Tonyemu. Sidovi nečiní problém splnit cokoliv, co je po něm požadováno. Lze tedy konstatovat, že Sid nemá žádný vlastní názor a nechá sebou lehce manipulovat.

Pro Sida je také charakteristické, že neoplývá emoční inteligencí. Netuší, jakým způsobem emoce vyjadřovat, zejména směrem k ženám. Tato nízká emoční inteligence by mohla být spojována i s určitou flegmaticností, kterou lze vnímat především ve spojitosti s jeho školními povinnostmi. Posléze je však i uvedeno, že je Sid schopen pracovat pod tlakem, musí mít však určitou motivaci, ta je často poháněna emočními výlevy.

V průběhu druhé série se projevuje Sidův komplex méněcennosti. Tento komplex je prezentován i u Sidova otce, jenž na Sida často křičí. Při návštěvě Sidova dědečka se jím nechá bez poznámky urážet, a vyplývá zde, že svým chováním k Sidovi si vyplývá komplexy způsobené jeho otcem. Z čehož lze vydedukovat záměr tvůrců využít schéma, kdy potomek oplývá stejnými charakteristickými znaky i jednáním jako jeho rodič.

Chris Miles

Pro Chrise jsou typické hnědé středně dlouhé vlasy nepravidelného střihu. Jeho oči jsou modré barvy. Pro Chrise je typický úsměv, kterým je představeno jeho extrovertní chování, a také veselá a přátelská povaha. Chrisův styl oblékání je charakteristický pohodlností až ležérností, jeho flegmatický způsob chování. Změnu v oblékání je možné pozorovat v počátečních epizodách druhé série, kdy si Chris nalézá práci v realitní kanceláři a je nucen se oblékat formálně. Se změnou oblékání se, souvisí i určitá proměna jeho chování. Jelikož se stává více zodpovědným a cílevědomým jedincem.



Obrázky č. 62 a 63: Kontrast ve stylu oblékání Chrisa

Jak již bylo naznačeno, Chris je prezentován zejména svým smyslem pro humor. Tato vlastnost je provázána s jeho bezprostředností. Chris nepromešká žádnou příležitost se zasmát a pobavit se. Na večírcích dokáže provádět šílené taneční kreace a jeho způsob života by se dal považovat za nihilistický, jelikož se Chris nezaobírá zbytečnými záležitostmi a snaží se, užívat si života plnými doušky.

Významným atributem je jeho přátelskost. Své kamarády dokáže povzbudit přirozeným entuziasmem. Tuto charakterovou vlastnost lze sledovat zejména v druhé sérii, kde bydlí s Cassie a navazuje romantický vztah s Jal. K oběma dívkám se chová velmi láskyplně.

Chris byl nucen změnit svůj způsob života a své chování i přes počáteční nevoli. S pomocí Jal si však uvědomí nutnost změny a nutnost rychle dospět. Lze tedy uvést, že u dříve nevyspělé postavy je využit princip jakési nápravy a uvědomění se.

Maxxie Oliver

Maxxie je atletické postavy. Jeho tvář rámuje středně dlouhé vlasy blonděaté barvy a modré oči. Působí atraktivním dojmem, což je promítáno i v průběhu narativního děje. Jeho styl oblékání se dá označit za nejmodernější mezi všemi postavami. Tato schopnost je provázána s jeho estetickým cítěním a smyslem pro styl. V tomto případě se může jednat o jeden ze stereotypů, dle kterých jsou zástupci homosexuální orientace v médiích zobrazováni.⁷⁶

⁷⁶ Viz např. SENDER, Katherine. *Queens for a day: Queer Eye for the Straight Guy and the Neoliberal Project*. 2006. *Critical Studies in Media Communication*, 23(2), 131-151. DOI: 10.1080/07393180600714505

V obecné rovině stereotypů spojených s reprezentací homosexuálů v TV vysílání: ALWOOD, Edward. *Straight news: Gays, lesbians, and the news media*. New York: Columbia University Press, 1996. ISBN: 978-0231084369.; NETZLEY, Sara Baker. *Visibility that demystifies: Gays, gender, and sex on television*. 2010. *Journal of Homosexuality*, 57, 968-986. DOI: 10.1080/00918369.2010.503505;



Obrázky č. 64 a 65: Vzhled a styl oblékání Maxxieho

Maxxie je již od prvních záběrů prezentován jako teenager mnoha talentů, kdy je zobrazen tančící, zpívající či při herectví. Maxxie také oplývá sebevědomím, to se odráží zejména ve spojitosti s jeho sexuální orientací, jelikož s grácií a nadhledem snáší i homofobní nářky (což je například u homosexuální postavy Isaka u seriálu *Skam* opačně).

Maxxie je prezentován jako emocionálně stabilní, avšak lze u něj pozorovat zvýšené projevy emocionálnosti, a to především v souvislosti s Anwarovým postojem k Maxxieho sexualitě a s událostmi ohledně Lucy, posedlou mladíkem. V těchto případech lze vnímat emocionální pochody jako je rozčilení, nenávisť, smutek a pocity méněcennosti.

Z jednání mladíka lze také odvodit jistou touhu po sounáležitosti a pevnými vazbami se svými kamarády, ale nesnaží se být pojícím prvkem skupiny jako je například Jal.

Anwar Kharral

Anwar je velmi štíhlé postavy a snědší pleti, jelikož má reprezentovat potomka pakistánských imigrantů. Jeho oči i vlasy jsou taktéž tmavého odstínu. Na níže přiložených obrázcích lze spatřit dva kontrasty, v jakých je Anwar zobrazován. Prvním je jeho formální oblečení, kdy je stylizován do oblečení typického pro subkultury poslouchající hip-hop či rap. Jedná se o volné kalhoty a triko s potiskem. Tento styl oblékání odráží jeho lehkomyšlnost a uvolněnou morálku.

V protikladu oproti jeho běžnému oblečení lze spatřit Anwara v modlícím hábitu, skládajícího se z čistě bílého šatu a pokrývky hlavy totožné barvy.



Obrázky č. 66 a 67: Kontrast Anwarova oblékání

Mezi Anwarův hlavní charakteristický rys lze zařadit nevyspělost. Ta se projevuje především v impulzivních a mnohdy nelogických rozhodnutích. Navíc je možné konstatovat to, že jsou jeho činy poháněny touhou po sexuálním styku. Dalším znakem plynoucím z nevyspělosti je pokrytectví projevující se především u záležitostí vztahujících se k islámu. Anwara je totiž možné pozorovat, jak požívá alkohol či marihuanu a provozuje sexuální styk před manželstvím. Z čehož vyplývá, že se muslimskými hodnotami neřídí naplno, a přesto se na ně obrací v momentech, kdy to považuje za vhodné. Většinou o své víře hovoří jako o nutnosti, svěřené jeho rodiči a zjevně tak víra stojí v opozici proti jeho osobnostním hodnotám. Je zde tedy zřetelná nekonzistence postoje k náboženství, zpodobněná právě představenou nevyspělostí. Jako potvrzení uvedeného slouží ukázka.

Ukázka č. 10

(S01 E06 22:24 – 22:56)

Anwar nalezne v Maxxieho bloku namalovaný neobřezaný penis a má podezření, že se jedná o narážku na něj. Proto se začne ohrazovat jeho vírou a sdělí Maxxiemu, že islám považuje homosexualitu za nesprávnou. Maxxie se z jejich společného pokoje odstěhovává a je na něj rozčilený. Po chvíli se snaží situaci urovnat.

Maxxie: „*Podívej se ty muslimský blbe, vidíš tady nějaký péro?*“ Ukazuje mu obrázek, který vzápětí trhá. „*Ty se opovažuješ ty muslimský kraviny vytahovat na mě? A brát na mě Boha? Jsi nejhorší muslim vůbec!*“

Anwar: „*Modlím se pětkrát denně.*“

Maxxie: „*Za co? Abys mohl víc chlastat?*“

Anwar: „*Drž hubu o mém náboženství!*“ V tom se Maxxie vyřítí z pokoje.

Z ukázky také vyplývá unáhlenost, se kterou Anwar tvoří závěry svých myšlenkových pochodů. Tato charakterová vlastnost je spojena opět se zmíněnou nevyspělostí.

Cassie Ainsworth

Cassie je extrémně štíhlé postav, což koresponduje s její poruchou příjmu potravy – anorexií. Její křehké rysy tváře doplňují lehce kudrnaté světlé vlasy a modré oči. Lze tvrdit, že tento křehký vzhled koresponduje s její naivní povahou, ale také s emocionální křehkostí. Zároveň je oblékána do pestrobarevného oblečení, mnohdy s dětskými motivy, představující tak určitou nevyzrálou Cassie a emocionální nestabilitu.

Cassie je většinou líčena jemnými barvami, ale zároveň tak, aby působily výrazně. To je docíleno blyštivým charakterem barev, jak lze vypožorovat z obrázku č. 68.



Obrázky č. 68 a 69: Blízký záběr na styl líčení a oblékání Cassie

Charakter Cassie je značně ovlivněn jejími již zmiňovanými psychickými poruchami, a to nejvíce pomocí prezentace mentální anorexie, jejíž prostřednictvím volá o pozornost svých nejbližších.

Ukázka č. 11

(S01 E02 32:40 – 33:33)

Cassie a Sid sedí naproti sobě v jídelně, kdy má Sid nabráno jídlo na dvou talířích. Při konverzaci Sid změní původní téma rozhovoru na stravovací návyky Cassie.

Sid: „*Jak to děláš?*“

Cassie: „*Co?*“

Sid: „*No tak Cas, nikdy nic nejíš, tvoji rodiče si toho musí všimnout.*“

Cassie: „*Líbíš se mi Side, takže ti to ukážu. Musíš hodně mluvit, jsem dobrá v mluvení. Musíš hodně mluvit, když krájíš.*“ Menší odmlka. „*A potom otázky. Jak je na tom tvá studentská karta, dostal ji ji?*“

Sid: „*Ne, já...jsem ji ztratil minulý týden.*“

Cassie: „*Změnit téma. Je to skvělý, miluju tyhle párky, měl bys jeden zkusit.*“ Podívá se na hodinky, shrnuje jídlo ze dvou talířů na jeden a odchází. Poté se s úsměvem otáčí a sedá si nazpět.

Sid: „*Tak to je ohromující.*“

Cassie: „*Díky.*“

Sid: „*Akorát takhle všem lžeš.*“

Z ukázky lze vypožorovat, že oproti *Skam* je zde problematika poruchy příjmu potravy rozebírána explicitněji, a to včetně popisů praktik, které Cassie ovládá. Zde se tedy potvrzuje již uvedený fakt volání o pozornost. To je zřetelné i ke konci této konverzace, kdy Cassie dodává: „*Není to ničí byznys, vlastně se nikdo ani nezajímá.*“ Sid jí na to odpovídá: „*já ano*“.

Ukázka č. 12

(S01 E01 32:40 – 33:24)

Sid přichází do kuchyně v domě, kde se koná večírek. Při příchodu do místnosti spatřuje Cassie, která stojí na židli a srovnává potraviny na poličkách.

Sid: „*Máš hlad nebo tak?*“

Cassie: „*Nemá se tu nic jíst, jen urovnat, měli v tom strašný nepořádek.*“ *Odmlka.* „*Tak a je to, už mi není špatně.*“

Sid: „*Bezva.*“

Cassie: „*Tak ty mě potom opícháš?*“

Sid: „*Pardon?*“

Cassie: „*Ty víš, jak říkala Michelle.*“

Z uvedeného vyplývá zacházení s Cassie jako s objektem. Cassie je totiž na večírek přivedena kvůli tomu, aby Sidovi pomohla přijít o panictví. Jak je uvedeno v ukázce ta o této skutečnosti ví, a očividně jí to nečiní problém. Lze tedy vypozařovat určitou lehkomyšlnost díky a její sebevnímání se coby méněcenné osoby, jelikož se sebou dovolí zacházet jako s objektem. Avšak zejména v druhé sérii přichází obrat, kdy je schopna se postavit ostatním a prosadit si svůj názor.

Celkově je Cassie vykreslena jako excentrická a naivní osoba. S tímto souvisí bezprostřednost projevovaná zejména jejími názory a upřímností, se kterou je vyslovuje.

Cassie je možno pozorovat při určitých výpadech pozornosti, kdy se zmiňuje o nahodilých záležitostech nezapadajících do kontextu předchozí konverzace. Po provedení analýzy však vychází najevo skutečnost, že Cassie je ze všech postav tou nejvíšimavější. Dokáže totiž vyčíst charakter ostatních a odhalit souvislosti nebo informace unikající ostatním postavám či je záměrně přehlíží. Je tedy schopna si rychle utvořit obraz o skutečnostech, u nichž jsou poskytnuty pouhé náznaky.

Michelle Richardson

U Michelliny tváře jsou výrazným aspektem její velké modré oči. K jejímu atraktivnímu vzhledu přispívají také dlouhé kudrnaté hnědé vlasy. Je střední výšky a normální postavy. Její styl líčení není příliš výrazný a působí spíše přirozeným a lehkým dojmem.

Styl oblečení Michelle je po většinu času jednoduchý. Obepínající džíny formující její tělo jsou většinou u nohavic rozšířené. Outfit doplňuje jednobarevným trikem s krátkým rukávem a jednoduchým svetříkem. Tato jednoduchost líčení a oblékání má představovat Michelle coby praktickou dívku. Obvyklé je však u Michelle oblékání se do upnutého nátělníku, a to kvůli zvýraznění svých ženských křivek a tímto dává najevo své sebevědomí a smyslnost.



Obrázky č. 70 a 71: Detailní záběr na Michellinu tvář a styl oblékání

Michelle je velmi emocionální, což je možné sledovat již od počátku seriálu, kdy disponuje milostnými city k Tonyemu a tuto náklonost se nebojí veřejně projevovat. Lze konstatovat, že emoce Michelle jsou z většiny zapříčiněny či ovlivněny právě Tonym. Mezi tyto emocionální prvky se řadí již zmíněná zamilovanost, ale také vztek, frustrace, smutek a určitá míra opovržení. Tato jakási posedlost Tonym se podepisuje i ve vztazích k ostatním jako například k Sidovi, viz ukázka.

Ukázka č. 13

(S01 E01 33:13 – 34:12)

Sid: „*Věř mi Michelle, nevěděl jsem, že tě podvádí, přísahám.*“ V tom Michelle líbá Sida na líčko, Sid působí zmateně. „*Za co to bylo?*“

Michelle: „*Za to, že jsem zapomněla, že ty a Tony jste rozdílní lidé.*“

Sid: „*Není to snad jednoduchá věc?*“

Michelle: „*Vy jste jako jeden balíček. Ale ty jsi sladší, milý.*“

Sid: „*A sakra, jsem jeden z těch milých kluků.*“

Jal Fazer

Jal je dívkou snědé pleti a její vlasy mají tmavě černou barvu a její oči má oříškově hnědé barvy.

Její obličej je po většinu času bez make-upu a je obvykle oděná v pohodlném a jednoduchém rázu, což představuje Jalinu praktičnost. Změna oproti obvyklé prezentaci přichází ve spojitosti příprav na vystoupení či večírky, kde jsou její kontury tváře zvýrazněny pomocí tmavých očních linek a rtěnky. Vzhled je doplněn šaty, obvykle černé barvy s výrazným výstřihem. Zejména výstřih má sloužit ke zdůraznění její ženskosti, což lze považovat za určitý prvek sexualizace, rozebíraný detailněji níže u podkapitoly věnované této problematice.



Obrázky č. 72 a 73: Detailní záběr na Jal a její formální oblečení

Jal je typická svou dominantní povahou, mnohdy jako jediná ze skupiny má opačný názor než ostatní a neostýchá se jej prosadit. Mnohdy také působí jako emancipační prvek skupiny, a tudíž se snaží ostatní usměrňovat v jejich mnohdy nevhodném chování.

Mezi její další charakterový prvek patří cílevědomost, která je zřetelná nejvíce v návaznosti na její hudební kariéru. Skoro všechen volný čas investuje k tomu, aby mohla procvičovat hru na klarinet a mohla se tak stát profesionální hudebnicí.

Výrazný zvrat v jejím původním chování lze vnímat od sedmé epizody druhé série, kdy se Jal dozví o své graviditě. Jal se proměňuje ve velmi plačtivou dívku a s tím také souvisí pokles jejího sebevědomí.

3.3.2.2 Sexualizace postav

U *Skins* je sexualizace používána ve větší míře než u *Skam* a stejně jako u něj dochází k sexualizaci postav ženských i mužských. Jak již bylo uvedeno u fikčních prvků seriálu, v průběhu děje dochází k nadměrnému zobrazování explicitní nahoty. U hlavních ženských postav je sexualizace promítána třemi způsoby. Tím prvním je sexualizace pomocí zobrazování těla jako sexuálního objektu ve spojitosti se sexuálním chováním, a to u Michelle. Ta si je své atraktivitě vědoma a využívá ji k tomu, aby si udržela Tonyho oplývajícího promiskuitními sklony. Michelle je sexualizována prostřednictvím detailních záběrů na její tělo, jako je lýtko, stehno či ňadra.



Obrázek č. 74: Detailní záběr na Michellino stehno a lýtko

Druhý způsob sexualizace je zpodobněn u Jal, kdy je zobrazovaná v hlubokých výstřizích, a to pouze ve vybraných záběrech, což stojí v opozici vůči jejímu běžnému vzhledu, kdy není prezentována příliš femininně, jak již bylo uvedeno výše. Za tímto je možné předvídat pohnutku producentů využít genderovou stereotypizaci při zobrazování femininity ženských postav.

Poslední typ sexualizace je představen u Cassie, a to v implicitním duchu. Na rozdíl od ostatních dívek probíhá po většinu času spíše pomocí zmínek o její prezentaci coby sexuálního objektu.

Sexualizace mužských postav je, co se týče zobrazování nahoty, více explicitní než u ženských postav, a ještě znatelněji stojí v opozici proti frekventovanější prezentaci ženské sexualizace obecně, jež je nepotvrzena již u *Skam*. Postavy jsou zobrazovány dvěma způsoby s ohledem na míru nahoty. Prvním je naprosté obnažení, což je nejvíce prezentováno u Chrise, a to zejména v průběhu čtvrté epizody první série. Záběry zachycují i jeho genitálie, což představuje určitý obrat v prezentaci postav v seriálech s teen tematikou, zejména oproti dosavadní americké tvorbě. Anwar a Maxxie jsou zobrazeni podobným způsobem. Maxxieho lze spatřit obnaženého v momentě, když se vysvléká a chystá se ke spaní. V této situaci je směřován detailní záběr na jeho hýždě ve chvíli, kdy si svléká spodní prádlo. Anwar je zobrazen v momentu, kdy se probouzí a zcela nahý se protahuje u svého okna. V tuhle chvíli mu však do pokoje vchází jeho matka a sestry, aby mu popřály k narozeninám, tudíž je zde sexualizace upozaděna humornou situací. Druhý způsob je představen pomocí Tonyho, jenž je zobrazen pouze ve spodním prádle. Jeho zobrazení coby sexuálního objektu je však značné. V první epizodě první série je kamerou zabrán jako cvičící oděný pouze do bílých trenýrek. Po cvičení se upřeně prohlíží v zrcadle a napíná své svaly, z čehož vyplývají jeho narcistické sklony.

3.3.2.3 Komutační test

Genderově stereotypními vlastnostmi přisuzovanými mužského pokolení oplývá Jal. Stejně jako v případě ženských postav ze seriálu *Skam* projevuje své emoce, což z hlediska stereotypního zobrazení mužů není typické. Maxxie je zase představen pomocí genderově stereotypních ženských vlastností.

3.3.3 Analýza syntagmatické struktury sdělení u seriálu *Skam*

Tato podkapitola nabídne nástin hlavní dějové linie všech čtyř sérií seriálu. Jak již bylo zmíněno, jednotlivé sezóny sledují příběhy tzv. centrálních postav, které jsou kamerami snímány více než ostatní postavy. Dějová linie mezi postavami je však provázána a prostupuje všemi sériemi. Cílem této části je tedy uvedení tematických linií jednotlivých sezón a propojení hlavních postav.

3.3.3.1 První série

Příběh první série spočívá v navazování nových kamarádských vztahů, hledání své identity a vztahových problémech spojených s žárlivostí a podváděním.

Téma navazování nových přátelství se týká všech dívek, kde je spojujícím prvkem utvoření russefeiring skupiny. Dvě z dívek pozná Eva, a to Nooru a Vilde, jež se i stává vedoucí skupiny. Největší vzrušení je možné vnímat u připojení Sany, kdy je zaskočena zejména Vilde tím, že by měla sdílet tuto zkušenost s muslimskou dívkou. Sana však tyto Vildiny předsudky přechází a pasuje se již při první schůzce do vůdčí role skupiny.

Zbývající výše uvedené tematické linie lze pozorovat u centrální postavy sezóny, Evy. Vztahová krize mezi dvojicí Evy a Jonase, nastává již z kraje série, kdy spolu s Isakem odjíždí o jarních prázdninách na chatu patřící Eviným rodičům. Zde se mezi dvojicí začíná stupňovat napětí, jelikož Eva podezírá Jonase z podvádění s Evinou bývalou kamarádkou Ingrid. Ta se stává důvodem Eviny žárlivosti. Na Halloweenské party Eva Ingrid konfrontuje a dívka jí prozradí to, že s Jonasem trávila čas. Emocionálně rozladěná Eva nachází útěchu u Chrise, se kterým se líbá. Svou chybu si však uvědomí a z místnosti utíká, a vrací se domů, kde před vchodem nachází Jonase. Ten se jí přiznává o pravém důvodu jeho spojitosti s Ingrid. Tou se stal totiž její bratr coby dealer marihuany, jehož ve skutečnosti Jonas navštěvoval, což se vyvíjí v další prezentovanou problematiku – užívání marihuany, prezentovanou zejména i ve třetí sérii ve spojitosti s Isakem a Evenem. O polibku Chrise a Evy se však dozvídá celá škola, včetně jeho přítelkyně i Jonase, což ústí v nenávislné pohledy směřující na Evu a také v rozchod dvojice. Situace se zlepší, když na povrch vyplývají informace o tom, co se opravdu událo. Pomluvy kolovaly totiž o Ingrid, která se líbala s Chrisem na večírku ještě před Evou

a ta se dozví, kdo celou situaci obrátil k Evě, a tím je Isak. Ten jí jako důvod činu uvádí milostné city vůči Evě.

Dále je zde prezentována ztráta panenství. To je spojeno s postavou Vilde, která plánuje mít sexuální styk s nejpoblábnější osobou školy Williamem a dívky jí pomáhají na akt psychicky připravit.

Posledním tématem, které se prolíná i do dalších sérií, se stala otázka sexuality Isaka. Pochybnosti o jeho homosexualitě jsou vnímány již od počátku série, kdy je z ní nařknut Jonasovým kamarádem Eliasem. Následující náznak jeho odlišné sexuální orientace přichází při rozsvícení vánočního stromu, kdy je Noora nucena si od Isaka vypůjčit mobilní telefon a v jeho prohlížeči však najde homosexuální pornografii.

3.3.3.2 Druhá série

U děje druhé série se do popředí dostává vedlejší postava Williama, jenž není předmětem zkoumání, avšak je pro uvedení dějové linie této sezóny zásadní. Jeho dějová linie se protíná s Noorinou, tudíž bude uváděn ve spojitosti právě s ní. Hlavními tematickými liniemi se stává probírání sexuálních témat, navázání milostného vztahu, porucha příjmu potravy, uprchlická krize, podezření ze znásilnění, tvorba dětské pornografie, související s centrální postavou série Noorou.

První tematická linie je představena u Noory, jež je Evou konfrontována s tím, že se nezapojuje do konverzací sexuálních témat. V této návaznosti se Vilde Noory optává, zda je homosexuální orientace, kdy je domněnka založena pouze na Nooriném nezapojování se do rozmluv o této tematice. Později vyplývá najevo důvod Nooriny zdrženlivosti, která číší z její minulosti, kdy její první sexuální styk proběhl již ve třinácti let a její bývalý přítel jí opustil bezprostředně po aktu, což se zasloužilo o zlom v důvěře vůči mužskému pohlaví.

Noorin kontakt s Williamem začíná na schůzce, kterou Noora absolvuje pouze kvůli tomu, aby přestal mladík manipulovat s Vilde. V jejím průběhu se chová velmi chladně a odměřeně. To se postupně mění, když se Noora dobrovolně rozhoduje u Williama strávit noc a nachází si k mladíkovi cestu. William a Noora se ve večer aukce poprvé políbí a začínají spolu trávit společný čas. Poté se mu svěřuje s nezájmem rodičů o její osobu, kdy se jedinou starostí stal jejich vlastní sexuální život. A jako patnáctiletá se odstěhovala do Madridu.⁷⁷ Komplikace mezi dvojicí nastává po události, kdy při večírku v jejich autobuse William, se záměrem chránit své kamarády, zasáhne jednoho člena skupiny, jež večírek přeruší, lahví šampaňského do hlavy. Noora se od Williama distancuje, jelikož je odpůrkyní násilí.

⁷⁷ Zde je možné pozorovat paralelu s postavou Cassie ze seriálu *Skins*, která se podotýká s podobnou situací.

Po této situaci se se svými city k mladíkovi svěřuje Saně. Přičemž Sana Noore radí, aby se snažila pochopit důvody vedoucí Williama k násilí.

Problematika poruchy příjmu potravy se týká Vilde a je pomocí náznaků zobrazovaná již v první sérii. V průběhu druhé série však nabírá na explicitnosti, kdy Noora Vilde upozorňuje na to, že o jejím problému ví. V rámci zimních prázdnin, které dívky tráví společně na chatě mimo civilizaci například tyto dvě dívky připravují oběd, a u toho mají rozpravu o ingrediencích prospěšných pro tělo. Situace se obrací, kdy Vilde spatří Noorinu fotografii z deváté třídy, na níž je až příliš hubené postavy. V této chvíli se Vilde vrací ke scéně o užitečnosti ingrediencí v tortille, s tím, že se pasuje do předešlé roli Noory coby rádce.

Téma uprchlické krize je zpodobněno nejdříve prostřednictvím Eskilda a tureckého studenta, kdy bez Noorina dovození vybírají v jejím šatníku oblečení vhodné k darování syrským uprchlíkům.⁷⁸ Kdy se k této akci připojuje i Eva pod dohledem Noory. Skupina se zúčastní aukce možnosti strávit noc s Williamem, což je pořádáno jeho russefeiring skupinou a finanční částku věnují právě na pomoc uprchlíkům.

Problematika znásilnění je promítnuta ve spojitosti s Williamovým bratrem Nikem. Noora se totiž vedle něj probudí zcela obnažená a na následky výpadku vědomí způsobeného alkoholem si z noci nic nepamatuje. Toho Niko využívá a vymýšlí si lež o vzájemném sexuálním styku. Na oslavách Dne konstituce⁷⁹ se v Evinném domě Noora dívkám svěřuje o tomto domnělém znásilnění. Dívky stojí při ní a podporují ji, jediná Vilde se však zachovává odsuzovačně, kdy pronese: „*Jsi přece panna, kdyby tě znásilnil, tak bys to poznala, ne?*“ Celou situaci vyvrací až dívka, přítomna po celou dobu situace, objasňující, co se onu noc doopravdy událo, a že k tělesnému styku dvojice nedošlo. Niko však Nooru vyfotografoval zcela obnaženou a posléze se jí snažil pomocí této fotografie vydírat. Jednalo se však o tvorbu dětské pornografie, za což jej i Noora zažalovala.

3.3.3.3 Třetí série

Stejně jako v případě druhé sezóny, i ve třetí jsou přítomny vedlejší postavy, bez nichž by uvedení narativu nebylo smysluplné. Jedná se zejména o postavu Evena Bech Næsheima. Hlavními tematickými problémy této série se stává hledání sexuality, s tím spojený coming out, problematika bipolární poruchy, a to vše spojené s centrální jednotkou série, Isakem.

Hledání své sexuality započíná Isak vztahem s Emmou. Avšak na schůzce divadelního klubu nachází zalíbení v Evenovi a Emmu posléze využívá pouze v situacích, které Isakovi

⁷⁸ V roce 2015 totiž propukla uprchlická krize, postihující i Norsko a je reflektována i v rámci narativu seriálu.

⁷⁹ Ten se každý rok pravidelně slaví 17. května.

vyhovují. Isak se o Evena značně zajímá a vyhledává jej na sociálních sítích i na YouTube. Své náklonosti k mužům začíná Isak věnovat čím dál větší pozornost, a na internetu si vyhotovuje i tzv. gay testy. Jednou při cestě domů se setkává v tramvaji Evena, kdy je pozván do jeho bytu. Později však přichází Evenova přítelkyně Sonja a Isak je tímto zjištěním zřetelně překvapen a zaskočen. Proto s Evenem přerušil kontakt. O pár dní později jej i se Sonjou na večírku divadelní skupiny konající se v Isakově bytě. Isak a Even se v něm ocitnou sami a polibek, ke kterému se schyluje, je přerušen příchodem Noory. Isak s Evenem, jeho přítelkyní a Emmou se posléze setkají před Halloweenským večírkem v prostorách Isakova bytu. Poté se však Isak s Evenem z něj bez dívek odebírají. Nepovoleně vniknou do domu, kde se nachází velký bazén. Když se potopí, dvojice si poprvé vymění polibek. Poté spolu tráví celý víkend v Isakově pokoji, kdy vzájemné konverzace směřují od oblíbených filmů přes filozofické promluvy o tom, co představuje samota.

Na uvedené navazuje téma coming-outu, před nímž se Isak choval k ostatním velmi výbušně a nevrle. Jako první osobě se Isak o svých citech k Evenovi svěřuje Jonasovi. Po škole začnou kolovat zvěsti o jeho homosexualitě, které pravděpodobně začala šířit Emma. Na tento popud se Isak svěřuje i zbylým kamarádům, Mahdímu a Magnusovi. Na otázku, zda je homosexuál Isak odpovídá, že sám neví a jsou pro něj důležité pouze pocity, které přechovává k Evenovi. Problematika bipolární poruchy souvisí s Evenem, kdy jej spontánně napadne pronajmout si hotelový pokoj. Pozdě večer zasáhne Evena jeden z manických záchvatů patřící k bipolární poruše a nahý vychází z pokoje. Isak o jeho diagnóze netuší a dozvídá se o ní až od Sonji. Ta si pod záminkou navrácení se k Evenovi vymýšlí to, že jejich vztah je pouze smyšleným výplodem v Evenově hlavě. Spolu s načerpanými informacemi o nemoci a vzájemné komunikaci se k sobě pár po odloučení vrací. I přesto Even vyslovuje své pochyby a zmiňuje se o tom, že jejich vztah směřuje k záhubě. Isak tudíž navrhuje postupovat minutu po minutě.

3.3.3.4 Čtvrtá série

Před uvedením zobrazovaných témat u poslední sezóny je potřeba poznamenat, že poslední epizoda seriálu je z hlediska narativu pojata odlišným způsobem než přechozí. Dějová linie totiž v epizodě hromadí příběhy všech centrálních a hlavních postav, a tyto narace jsou zobrazovány odděleně. Centrální tematickou linií je postoj okolí směrem k islámu a jak je v seriálu představován, dále jsou zmiňována témata jako kybernetický útok či finanční problémy.

Tématika islámu a Sanina postoje k náboženství je promítána již od první série, avšak v průběhu čtvrté sezony je na tuto problematiku kladena ještě větší pozornost. Nepochopení

islámu lze sledovat již v prvních minutách první epizody, kdy Sana jede autobusem a spouští se připomenutí času modlitby. V ten moment se na Sanu velmi nevraživým a nevlídným pohledem podívá žena sedící naproti ní. Je zde také zobrazeno soužití muslimské rodiny. Její bratr Elias se k dívce chová v některých situacích nevědomky nadřazeně, z čehož lze pozorovat zakořeněné stereotypní zacházení muslimských mužů se ženami. V případech, kdy si tyto situace uvědomí, se však své sestře omluví a zachová se jiným způsobem. Sana také začne přechovávat city k Yousefovi, jenž je ateista. S tímto se Sana nejdříve nemůže vypořádat, zejména kvůli konvencím muslimské společnosti. Nakonec si však uvědomuje, že i přesto Yousef nevěří v Allaha, zastává muslimské hodnoty, a v tomto nalézá oporu.

Kybernetický útok započne Sana coby odplatu proti jejímu plánovanému vyloučení ze sloučené skupiny. Sana je rozhořčená na dívky okolo Ingrid a při doučování biologie využívá Isakovy nepřítomnosti a dokumentuje si jejich soukromou konverzaci mezi Sarou, se kterou měl dříve romantický vztah. Sana si vybírá pasáže, kdy se Sara o Vilde vyjadřuje hanlivě. Poté založí Instagramový účet pod Sařiným jménem a zveřejní zde snímky konverzací. Odplata na sebe nenechá příliš dlouho čekat, a dívky z druhé skupiny založí nenávistný účet konverzací od Vilde. Isak na sebe přebírá vinu za zveřejnění konverzací se Sarou, jelikož chce chránit Sanu. Sana musí nést následky činu a ocitá se tak sama. Avšak dívky Sanu překvapí ve chvíli, kdy seženou vlastní dodávku a přijedou pro Sanu na místo schůzky skupiny.

V sérii je také prezentován motiv nápravy mezilidských vztahů, to lze pozorovat zejména v příbězích Noory. Ta se při jedné ze soukromých konverzací svěřuje Saně se skutečným důvodem opuštění Londýna a Williama. Noora se totiž ze strachu nedostavila na slyšení ohledně Nikova slyšení, avšak Williamovi tuto skutečnost zatajila. Ke konci série Sana pod jménem Noory zasílá Williamovi e-mail, a díky ní se vrací do Norska a dvojice spolu opět tvoří pár.

Téma finančních problémů se týká Vilde, jak již bylo zmíněno výše. Prostřednictvím nového údržbáře bytových jednotek se diváci dozvídají o dluzích za účty za bydlení. Také je odhaleno Vildino pečování o alkoholickou matku a zodpovědnost ve finančním zajištění domácnosti. Této situace si všímá Chris, kdy se posledním impulzem stává Vildina otázka, zda by jí dívka byla ochotna vypůjčit finanční obnos na zakoupení oblečení (ve skutečnosti tyto finance požaduje na zaplacení účtů za bydlení).

Obecně je tedy u narativu seriálu využito toho, že jednotlivé tematické linie na sebe navazují a jejich důsledky jsou promítány i do ostatních sérií. Také je v mnoha případech využívána hierarchie tematických linií, kdy je představeno nejdříve více minoritních témat, které jsou posléze zastřešeny jedním hlavním tematickým narativem.

3.3.4 Analýza syntagmatické struktury sdělení u seriálu Skins

V této podkapitole budou stejným způsobem jako u *Skam* uvedeny hlavní dějové linie dvou sérií. Každá z epizod se tedy z většiny soustředí na tematické problémy centrální postavy či postav epizody.

3.3.4.1 První série

Dějová linie první sezóny se zabývá manipulativními praktikami, problematikou mentální anorexie a psychickými problémy, ztrátou domova a přijetím sexuální orientace druhými.

Prezentace manipulativních praktik se promítá u Tonyho, což se projevuje již v první epizodě, kdy Sidovi „domluví“ ztrátu panictví. Zajistí dívku (Cassie) a nakáže mu zakoupit marihuanu u dealera. Lze také zpozorovat Jalino opovržení těmito praktikami, i Tonym, kdy prohlásí: „právě přichází největší čurák na světě.“ (S01 E01, 17:30) Sid Michelle přímo před jejíma očima podvádí, a to s dívkou ze sboru, a posléze i s Maxxiem, což zapříčiní rozchod dvojice. Poté však opět svůj vztah obnoví, a to s Tonyho příslibem toho, že nebude užívat manipulativní praktiky, v čemž i přesto nadále pokračoval. Ke konci poslední epizody se Tony chystá Michelle vyznat své pocity bez okolků, v průběhu hovoru je však sražen autobusem, což mu zapříčiní subdurální hematom.

Mentální anorexie, jak již bylo uvedeno u paradigmatické analýzy je přiřazena ke Cassie. Ta začne nacházet vzkazy nesoucí opakující se slovo: „jez!“. Je zde prezentován Cassiin pobyt v klinice pro mentální poruchy, kam se v průběhu série s uvědoměním si vážnosti situace vrací. Jako implus lze brát její předávkování léky, a to kvůli tomu, že se Sid nedostavil na jejich plánované schůzce.

Téma bezdomovectví a ocitnutí se bez finančních prostředků je představeno pomocí Chrise. Ten se ocitá naprosto osamělý potom, co jeho matka opustí dům a zanechá mu pouze tisíc dolarů. Chris tyto finance bezmyšlenkovitě vynaloží na večírek, jehož výsledkem je zdemolovaný dům. Následující den Chris nalézá ve vaně muže, jenž zde zůstal po večírku. Situace je poněkud komická a ústí v to, že se Chris ocitá nahý před svým domem, a muž se zamyká v domě. Proto hledá azyl ve škole, kde mu jeho kamarádi spolu s profesorkou psychologie Angie pomáhají a nachází mu ubytování na místních kolejích. Nejvíce mu však pomáhá Jal, s nímž navštěvuje svého otce, který s Chrisem však nechce mít nic, co dočinění.

Anwarův problém přijetí Maxxieho sexuality se promítá zejména od výletu do Moskvy. Kvůli hádce mezi nimi je Maxxie nucen přespat u Tonyho, jenž jej nutí do sexuálního styku. Vztahy mezi dvojicí Anwara a Maxxieho se postupně urovnávají, avšak nevrací se do původního stavu. Posléze Maxxie vznáší podmínku své účasti na Anwarově narozeninové oslavě, a tou

je, že svým rodičům prozradí Maxxieho sexualitu. S čímž nejdříve nesouhlasí, posléze tak však činí.

3.3.4.2 Druhá série

Hlavními tematickými liniemi sezóny jsou následky onemocnění mozku, homofobní urážky a napadení, stalking, teen těhotenství a vypořádání se se smrtí blízké osoby.

První tematická linie je použita, jak již vyplývá, u Tonyho, jenž se po následcích nehody stává odlišným člověkem oproti prezentaci v předchozí sérii. Tony je v první polovině série zobrazován jako zranitelný, slabý a mentálně labilní. Tento stav je však dočasný a ke změně dochází při scénách, kdy se Tony nachází na přijímacím pohovoru na univerzitě. Tony se seznamuje s dívkou, se kterou navštíví na kolejích dva vysokoškoláky. Jeden z nich dívce na záda vytetuje motiv motýla. Tony má posléze v onom pokoji s dívkou sexuální styk. Na konci epizody, kdy Tony zalehá do postele, se na jeho zádech ocitá totožné tetování jako měla dívka. Z toho tedy vyplývá, že tvůrci uvedli zhmotnění Tonyho identity v podobě dívky a pomocí sexuálního upokojení Tony nabývá jeho původních charakteristik.

Obětí homofobie se stává Maxxie, kdy je obklopen šesti mladíky podobného vzhledu, kteří k Maxxiemu pronášejí homofobní narážky. Po dobu slovního útoku Maxxie mlčí. Posléze jeden z chlapců místo urážek pronášejí homoerotický proslov, což neutralizuje hrozbu útoku. Ten je v pozdějších záběrech z verbální verze převeden do podoby fyzické, kdy stejná skupina chce Maxxieho napadnout v lesích. Od skupiny se odděluje jeden z mladíků, jenž Maxxieho dostihne a svalí ho na zem. Místo souboje však nastává polibek dvojice. Je zde tedy možné pozorovat zlehčení verbálního i fyzického napadení prostřednictvím druhé osoby homosexuální orientace, která je však v očích ostatních prezentována jako heterosexuální.

Další tematický prvek se týká také Maxxieho. Ten se ocitá cílem citového pobláznění Lucy (přezývané jako Sketch). Ta jej neustále pozoruje, dokonce se mu vloupává do bytu, kde i onanuje na jeho posteli. Když se koná školní muzikál, otráví Michelle kvůli tomu, aby se místo ní mohla v jedné ze scén líbat s uvedeným mladíkem. Aby zůstala Sketch blízko Maxxiemu okouzlena Anwara. Dokonce v jedné scén jej donutila se obléct a obarvit si vlasy způsobem, jakým to je typické právě pro Maxxieho.

Teen těhotenství se týká příběhu Jal. Po tom, co zjistí její graviditu váhá nad otázkami, zda podstoupit interrupci či si dítě ponechat, a zda tuto informaci oznámit Chrisovi, otci dítěte. K rozhodování nepřispívá ani Chris, jenž se oproti první sérii značně změnil, a dokonce si našel práci v realitní kanceláři. Tu však ztrácí a ocitá se opět bez financí. Tudíž Jal velmi váhá, avšak ve výsledku se rozhoduje o interrupci s ohledem na její profesionální budoucnost. Jal

však nestihne Chrisovi o situaci povědět, jelikož ten umírá na krvácení do mozku. S tímto souvisí i příběh Cassie, která s Chrisem po většinu druhé série přebývala a Chris jí zesnul v náručí, z čehož se dívka mentálně zhroutila a spontánně odletěla do New Yorku, do kterého za ní odjel na konci série i Sid.

Ze syntagmatické analýzy vyplývá zjištění toho, že na rozdíl od *Skam* využili tvůrci schéma, kdy každá z jednotlivých sérií nastoluje nová témata, která však ve většině případů nejsou mezi sebou prolínána. A tudíž se dějové linie první série do druhé série příliš neprolínají, až na základní narativní průběh okolo postav.

3.3.5 Intertextualita u seriálu *Skam*

Odkazy na jiné obsahy lze u seriálu vyčlenit do pěti rovin. Nejvíce zastoupenou rovinou je odkazování na jiná fikční televizní sdělení, tedy na seriálové i filmové snímky. Především je na snímky odkazováno při běžné komunikaci. Například ve druhé epizodě druhé série se Eva ptá Noory: „*Jsem v jedné z epizod Gossip Girl?*“⁸⁰ Dále zde byl uveden odkaz na seriál *Stranger Things*, uvedený již výše při paradigmatické analýze Isaka. Dle uvedených příkladů lze vyvodit prezentaci vlivu fikčních seriálů na (nejen) současnou teen populaci a stávají se tak prostředky, na které je odkazováno při situacích považovaných za obdobné. V seriálu je uveden i odkaz na velmi populární fantasy ságu *Game of Thrones*.⁸¹ Odkaz na snímek je uveden v podobě obrázku, na kterém je vyobrazena jedna z jeho hlavních postav Daenerys, kde je dopsáno: „*Kdo vládne světu? Russ holky.*“ Tento odkaz je příkladem fanouškovské aktivity, kdy je přetvořena původní scéna stejně tak, jako je zvykem ve fanouškovských komunitách, které zpracovávají různé zdroje dominantní kultury (hudbu, seriály aj.).

Taktéž je zde odkaz na jeden filmový snímek, a to *Romea a Julii*, konkrétně na verzi od Baze Luhrmanna z roku 1996. Na film je směřován i záběr kamery, když jej Isak sleduje na svém notebooku. U zařazení snímku do děje seriálu lze uvažovat o záměrnosti, jelikož mezi ním a *Skam* lze zpozorovat mnoho paralel. Jednou z nich je scéna polibku v bazénu, která se odehrála u obou snímků stejným způsobem. Další paralely jsou zřetelné u záběrů párů vzájemně na sebe hledících či ležících vedle sebe.

Druhou kategorií obsahů, na které je odkazováno, jsou knihy. Jednou z nich je *Domeček pro panenky* od norského spisovatele Henrika Ibsena. Zmiňována je na taktéž na knihu *The Secret*⁸² od Rhondy Byrne. Jedná se o dílo pojednávající o tom, jak dosáhnout šťastného života. Přítomnost těchto zmínek přispívá prezentaci teen postav se zájmem o četbu knih,

⁸⁰ V českém překladu se jedná o snímek s názvem *Superdrbna*.

⁸¹ V českém překladu *Hry o trůny*.

⁸² V českém prostředí je kniha nabízena pod názvem *Tajemství*.

jelikož s nástupem internetu je šířena stereotypní představa o neoblíbenosti čtení knih u této skupiny.

Předposlední způsob intertextuality je odkaz na samotnou televizní stanici NRK. Zmínka o ní proběhla v poslední epizodě třetí série v momentě, kdy Isak vypráví Magnusovi, Mahdimu a Jonasovi, že s Evenem budou jejich vztah brát minutu po minutě. Magnus odvětí: „*Minuta po minutě, to zní jako blbost, kterou bys mohl prodat do NRK. Lidé by to milovali, i já bych se na to díval.*“ Toto zlehčení může na diváky působit stimulačně a podpořit je ke sledování dalších obsahů tvořených stanicí, jelikož je implikována tvorba podobných pořadů ke *Skam*.⁸³

Posledním prvkem, kdy byla intertextualita použita, je u oslav Halloweenu. Isak měl reprezentovat postavu Cézara a Emma, se kterou se Isak v té době stýkal, byla převlečena za Kleopatru. Druhá dvojice Even a Sonja měli znázorňovat Boha a anděla. Z této prezentace dvojice může plynout vícero významů. Jedním z nich je podpora náboženské tematiky coby jedné z tematických linií. Druhým významem může být symbolizace citů Sonji vůči Evenovi, jelikož právě ona byla strůjcem daného kostýmu a zpodobnění Evena coby Boha může představovat implikaci toho, co pro dívku mladík znamená.

3.3.6 Intertextualita u seriálu *Skins*

S intertextualitou je v seriálu pracováno mnohem méně, než je tomu v případě *Skam*. Využívání intertextuality je možné rozčlenit do čtyř kategorií. První z nich je odkazování na fikční televizní obsahy. Již v první epizodě první série je zmiňován americké seriálové teen drama *Dawson 's Creek*,⁸⁴ kdy je Chrisem implikována nadměrná konzumace fikčních obsahů zbylých postav, od které se sám distancuje. Dále byl uveden odkaz na filmový snímek *Four Weddings and a Funeral*.⁸⁵ Na tuto romantickou komedii odkázal Anwar ve spojitosti při konverzaci o stalkingu, kdy Anwar vypráví, že ve filmu je tato problematika zmiňovaná. Z čehož vyplývá, že i u *Skins* byl použit prvek reference určité události či tematického prvku seriálu k již existujícím fikčním obsahům.

Druhou kategorií je stejně jako v případě *Skam*, odkaz na vysílací stanici (Channel 4) produkující snímek. Zmínka byla uvedena v souvislosti hudební soutěže, a Jal má poskytovat rozhovory, kdy u stanice Channel 4 je uvedeno to, že reportéři této stanice mají zvláštní otázky. Díky této ironické poznámce o stanici, čímž tvůrci diváky podvědomě stimulují ke konzumaci i ostatních pořadů stanice.

⁸³ Před uvedením snímku televizní stanice vyprodukovala tři teen seriály. Po uvedení *Skam* vzniklo dalších osm seriálových snímků s teen tematikou.

⁸⁴ V českém překladu je seriál nazván jako *Dawsonův svět*.

⁸⁵ Česky *Čtyři Svatby a Jeden Pohřeb*.

A poslední rovinou je odkazování na fikční charaktery u příležitosti Halloweenských oslav. Přičemž Maxxie se oblékl do kostýmu hrdiny *Supermana*, Anwar za *Ramba*, Michelle za princeznu Leiu z *Hvězdných válek*, za níž je převlečen i Sid. Na rozdíl od *Skam* je zřetelné, že tyto kostýmy nenesou žádnou symboliku a představují tak mediální mainstream a masovou oblibu těchto konkrétních fikčních postav.

3.4 Analýza třetího stupně označování

3.4.1 Ideologický rámec a způsob oslovení v seriálu *Skam*

Již v prvních sekundách pilotní epizody seriálu, kdy jsou zahrnuty reálné záběry současné teen populace, je divákovi podsouvána reálnost sdělení. Jak již bylo zjištěno v rámci analýzy prvního stupně, seriál využívá technické kódy, jež se snaží co nejvěrněji navodit pocit realističnosti. K danému napomáhá obsazení herců věkové kategorie totožné s postavami, které zpodobňují a využití aktuálních témat relevantních pro dospívající.

A právě kvůli fikčnímu původu seriál pracuje se zjednodušenými reprezentacemi světa, tedy se zmíněnými stereotypy. Ty lze pozorovat v několika rovinách. Zřetelné jsou genderové stereotypy, využívané především u ženských zástupkyň. Jak již bylo uvedeno, stereotypy jsou zde využity v rámci opozice vůči těm původním stereotypním ženským charakteristikám, což platí konkrétně u Sany, Noory a Chris. Avšak některé z těchto zjednodušených reprezentací jsou podporovány – u Evy a Vilde. Nelze ovšem tvrdit to, že by postavy byly v rozporu či v souladu se stereotypním zobrazováním po celou dobu jejich prezentace, což znamená, že jsou tato zobrazení variabilní. I postavy inklinující ku genderovým stereotypům neutvrzují stereotypy po celou dobu jejich zobrazování. Pro výzkum je důležité zjištění toho, že prezentace opozice vůči ženským stereotypům v podobě silných ženských teen postav hraje důležitou roli. V souvislosti s genderovými stereotypy lze zmínit motiv pravé lásky i pravého přátelství. To je představeno jak u ženských, tak i mužských postav. V případě pravého přátelství, je tento motiv představen separátně u mužských a ženských postav. Stereotyp přisuzovaný těmto motivům pouze ženám je tedy negován, a navíc představením pravého přátelství u ženských hrdinek je nabourávána prezentace rozpadu přátelství zejména kvůli muži. Tento aspekt byl do seriálu také zasazen, ale ve výsledku byly vztahy mezi ženskými hrdinkami urovnány.

Pracováno je zde také se stereotypy vztahujícími se k homosexuální orientaci, kdy jsou zřetelně promítány heteronormativní názory, představené v rámci teoretických východisek, kterými zpočátku oplývá i zástupce homosexuální orientace, Isak.

Jak vyplývá především ze syntagmatické analýzy zahrnuty byly i náboženské stereotypy. Zde se jedná o dvojí rovinu. A to o stereotypy prezentované prostřednictvím postav vyznávajících náboženství (zejména islám) a nevěřících postav a také širokého okolí. Jednotka snažící se bojovat proti stereotypním představám o islámu je, jak vyplývá z dřívějších poznatků, Sana. Nejvíce jsou zde zmiňovány stereotypy ohledně nošení hidžábu, kdy se lidé domnívají, že se jedná o povinnost, přitom dívka udává dobrovolnost rozhodnutí nosit pokrývku vlasů. Také se jedná o prvek, díky kterému se neznámí kolemjdoucí na Sanu odsuzovačně dívají či ji pozorují se strachem v očích. Tyto reakce mohou pramenit ze stereotypní a generalizované představy o tom, že všichni muslimové jsou teroristi. Což představuje hluboko zakořeněnou ideologickou mýlku. Tyto náboženské stereotypy jsou blízce spojeny i s těmi etnickými a lze tvrdit, že v daném případě mohou představovat totožné.

Lze shrnout, že obecně jsou v seriálu stereotypy prezentovány pomocí generalizací na celou skupinu společnosti, o nichž jsou tyto výroky pronášeny.

Z hlediska způsobů čtení sdělení diváky lze pozorovat, že tvůrci pracují s předpokladem preferovaného čtení, jež se vztahuje ke vnímání tematických problémů coby realistických, a vnukávají tak sdělení apel na věnování dostatečné pozornosti uvedeným problematikám. S předpokladem preferovaného čtení je tvůrci pracováno také u využití stereotypů, které jsou přizpůsobeny současnosti a vystupují tak v opozici vůči zažitým zjednodušeným prezentacím skutečnosti.

3.4.2 Ideologický rámec a způsob oslovení v seriálu Skins

V seriálu je zřetelněji pracováno s binárními opozicemi než u *Skam*. Konkrétně je zde představena opozice zla v podobě postavy Tonyho a zdánlivého dobra zpodobněného ostatními postavami. S touto binární opozicí je však pracováno komplexněji a Tony je, jak už bylo uvedeno u syntagmatické analýzy prezentován i v rovině dobra a ostatním postavám jsou přiřazeny i záporné charakterové vlastnosti.

I v případě *Skins* je zacíleno na reálnost sdělení, ta je však oproti předchozímu seriálu značně přexponovaná a divák může snadno rozeznat fikční prvky.

Také zde je využito funkce zjednodušených prezentací reality. Genderové stereotypy jsou představeny jak u mužských, tak i ženských zástupců. Ženských zástupkyň je méně oproti seriálu *Skam* a u dvou z nich je využito spíše podporování zažitého stereotypního zobrazování. U mužských zástupců jsou stereotypy také spíše podporovány, s výjimkou Sida a Tonyho prezentace v první půli druhé série, jak již bylo představeno v rámci paradigmatické i syntagmatické analýzy. Na rozdíl od *Skam* je využit spíše motiv pravého přátelství. Ten je

uveden u dvojic postav stejného pohlaví, tedy Maxxie a Anwar, Tony a Sid, Michelle a Jal. Není zde tedy věnován důraz na pospolitost jako u předešlého seriálu.

Náboženské stereotypy se na rozdíl od *Skam* se děje dotýkají spíše okrajově a jiným způsobem. A to konkrétně reprezentací osoby hlásící se k určitému náboženství (avšak u níž dochází k porušování základních hodnot a pilířů.

Podstatný ideologický prvek je představen v problematice příjmu potravy, jež se objevuje i v předchozím seriálu, u *Skins* je však probírána explicitněji. Prezentace poruchy příjmu potravy je totiž v mediálních obsazích vnímána jako reiterace mýtu krásy. Tuto problematiku vysvětluje například Naomi Wolfová, jež praví: „*Sex, potrava a tělo: v tom, aby ženy uvěřily, že toto všechno mohou mít současně, jim nebrání zdraví anebo mužská touha či nějaký zákon krásy, ale jen a výlučně politická ideologie.*“ (Wolf, 2000: 226) Mýtus krásy tedy ženám vnukává pochyby o svém těle a sobě samotné. O mýtu krásy je také možné uvažovat jako o masivním kulturním a mocenským tlakem zachovaným z původní patriarchální společnosti, jež brání ženám v postupu k symbolickému zrovnoprávnění obou pohlaví. (Wolf, 2000)

Stejně jako u předchozího seriálu lze z pohledu způsobu čtení konzumenty sdělení konstatovat, že tvůrci využili předpoklad preferovaného čtení u tematických linií, kdy je pozornost kladena na to, aby diváci byli schopni se s představenými tematickými problémy ztotožnit.

ZÁVĚR

Diplomová práce se zabývala reprezentací teen postav ve dvou televizních seriálech, norském *Skam* a britském *Skins*. Jejím hlavním cílem bylo poznat a popsat, jakým způsobem jsou hlavní postavy v seriálech reprezentovány. Zřetel byl brán na to, zda seriál pracuje se stereotypy, a pokud ano, tak konkrétně s jakými. Dílčím cílem bylo komparovat případné nalezené stereotypy obou seriálů s ohledem na jejich shodnost či rozdílnost.

Pomocí sémioticko-strukturální analýzy došlo k identifikaci odlišného využití technických kódů. Nadhled a podhled, tedy záběry kamery, jsou u seriálu *Skam* využity k dramatizaci scén, kdež to u *Skins* slouží zejména k vyobrazení emocionálního rozpoložení postav. A také jejich nadřazenosti a podřazenosti, slouží tedy k uvedení určitého hierarchického uspořádání. Pomocí analýzy symbolických kódů bylo zjištěno, že je využíváno totožného jazykového prvku, a to teen slangu, typického pro mladistvé postavy.

Způsob vyobrazení postav byl přizpůsoben době vzniku seriálů. Tudíž *Skins* druhé půli první dekády 21. století a *Skam* druhé půli druhé dekády 21. století. To je představeno zejména ve stylu oblékání postav. U seriálu *Skins* je kladen větší důraz na pohodlnost oblečení, kdežto u seriálu *Skam* jsou postavy odívány dle toho, co je považováno za moderní. Také jsou postavy oblékány do elegantnějšího oblečení, což platí zejména u Noory. K oblékání postav lze také zmínit poznámku uvedenou již v rámci teoretické části věnované kontextu teen tvorby, kdy bylo zaznamenáno, že v případě *Skins* dochází k odívání postav do pohodlnějšího a jednoduššího oblečení, než tomu bývá v případě amerických televizních seriálů. Což se potvrdilo i v rámci této práce, a to rovnou u obou ze seriálů.

U *Skam* i *Skins* je také využívána změna vizáže a oblečení coby symbolizace změny chování aktérů. U prvního zmíněného seriálu se jedná zejména o Evu, jež je oproti své původní prezentaci uvedena jako promiskuitní a více sebevědomá, a také Nooru, která je protikladně zobrazována jako zranitelná a méně sebevědomá. U seriálu *Skins* se jedná zejména o postavu Jal, která je oproti svému původnímu stylu oblékání stylizována do určitého sex symbolu a Chrise, jež je oblékáním do formálního oblečení prezentován jako zodpovědný a cílevědomý.

Vzhled postav také v některých případech koresponduje se stereotypy spojovanými s určitými charakterovými vlastnostmi. Jako příklad je možné uvést mediálně prezentovaný stereotyp v podobě blond'atých dívek coby naivních, křehkých a mnohdy okolím nepochopených, jako jsou Vilde (*Skam*) a Cassie (*Skins*). Anebo dívek zdánlivě emocionálně nedostupných, což bylo provedením paradigmatické analýzy vyvráceno (Sana ze *Skam* a Jal ze *Skins*).

Dále je možné v seriálech pozorovat etnickou stereotypizaci, která se u nich vyskytuje odlišně. U seriálu *Skins* je s postavami odlišné etnicity zacházeno marginalizovaně. To platí zejména o Anwarovi coby pákistánském mladíkovi, jemuž je věnována zřetelně menší pozornost než ostatním postavám. Jeho víra (islám) je navíc prezentována v kontrastu s jeho jednáním, jelikož se dle zásad islámu mnohdy neřídí. Příslušnosti k určité etnicitě však ani v jednom seriálu není věnována pozornost. Ta je zmiňována pouze s ohledem na náboženství, tedy islám. Problematika náboženství byla zřetelněji rozebírána u seriálu *Skam*, kde je možné vnímat výraznou vůli negovat stereotypy patřící k islámu a náboženství obecně. Tato určitá osvěta byla promítána prostřednictvím Sany, jejíž hlavní myšlenku lze pozorovat v tom, že si Sana ze svého náboženství vybírá to, co považuje za shodující se s jejími hodnotami a pomůže jí stát se lepším člověkem. Dá se tedy konstatovat, že seriál aspiruje na šíření osvěty ohledně prezentace postav s muslimským vyznáním.

Výrazným prvkem, který je promítán v obou seriálech se stala sexualizace ženských, ale i mužských postav. Ta byla shodně využívána především dvěma způsoby, a to zobrazováním lidského těla coby sexuálního objektu nebo implicitně pomocí verbálních zmínek o promiskuitě postav či jejich sexuálním chování. Tato proměnná byla využívána zřetelně více u seriálu *Skins*, kde byla zastoupena u všech z postav. Byla zde zobrazena i explicitní nahota, a to dokonce u poloviny ze zkoumaných postav, konkrétně u tří mužských a jedné ženské zástupkyně. Což, jak již bylo uvedeno, je s ohledem na dosavadní poznatky o sexualizaci lidského těla velmi zajímavým poznatkem.

V seriálech jsou zobrazovány také zástupci homosexuální orientace. V obou případech se jedná o mužské charaktery. S prezentací neheterosexuálních postav je však pracováno odlišně. U *Skam* je prezentován motiv uvědomování a přijímání sexuální orientace, a to jak Isakem samotným, tak i jeho okolím. V seriálu *Skins* je Maxxie již od začátku prezentován vědom své sexuální orientace, tudíž zde ubývá jeden rozměr prezentace oproti *Skam*. Maxxieho osobnost je však zpodobňována stereotypně. Mezi tyto stereotypy lze řadit nadšení pro tanec a výraznou emocionálnost. Lze tedy uvedené shrnout v to, že oba seriály pracují s určitou mírou heteronormativity, kterou promítají do názorů a způsobů prezentace homosexuálních postav. Avšak oba seriály v sobě nesou i osvětový prvek, a to prezentací alternativní sexuální orientace, představené Tonym u *Skins*, jenž požaduje sexuální styk po Maxxiem, přičemž je po celou dobu prezentován jako zástupce heterosexuální orientace, a také prezentací Eveny u *Skam*, jež nespécifikuje svou sexuální orientaci.

Závěrem lze konstatovat, že (re)prezentace některých postav narušuje stereotypní zobrazování, avšak některé z nich tyto stereotypy potvrzují. Konkrétně u genderových

stereotypů lze nalézt ženské hrdinky narušující tyto způsoby prezentace (jmenovitě u seriálu *Skam* Noora, Sana, Chris a u *Skins* Jal), ale i ty, které je potvrzují. U mužských postav dochází k určité emocionalizaci, zobrazení podřízenosti či nejistoty, což z hlediska obecně prezentovaných stereotypních vlastností, tyto zjednodušené prezentace reality narušují.

Oba seriály navíc prezentují důležitá témata adekvátní pro cílovou skupinu, která se s nimi může spojit. Což představuje důkaz toho, že novodobá mediální sdělení se snaží diváka zapojit do svého obsahu a podněcovat ho k participaci utváření a interpretaci názorů, plynoucích z narativního děje. V což pramení přínos práce, coby obohacení dosavadních poznatků o reprezentaci teen postav v současné seriálové tvorbě, a to zejména pro oblast výzkumu seriálové tvorby, a také do jisté míry pro gender studies.

SEZNAM PRAMENŮ

Skam, 2015–2017, Norsko

Skins 2007–2013, VB

Seznam citovaných televizních seriálů a filmů

All My Children, 1970-2013, USA

Beverly Hills 90210, 1990-2000, USA

Buffy, přemožitelka upírů (*Buffy, The Vampire Slayer*), 1997–2003, USA

Čtyři svatby a jeden pohřeb (*Four Weddings and a Funeral*) 1994, USA

Dawsonův svět (*Dawson's Creek*), 1998–2003, USA

Everwood, 2002-2006, USA

Hannah Montana, 2006-2011, USA

Game of Thrones, 2011–2019, USA

Gillmorova děvčata (*Gillmore Girls*) 2000-2007, USA

Glee, 2009-2015, USA

Mladí a neklidní (*The Young and the Restless*) 1973-současnost, USA

Never Too Young, 1965-1966, USA

O. C., 2003-2007, USA

Perníkový táta (*Breaking Bad*), 2008-současnost, USA

Queer as Folk, 2000-2005, USA

Rambo, 1972, USA

Romeo a Julie, 1996, USA

Sabrina – mladá čarodějnice (*Sabrina, the Teenage Witch*), 1996-2003, USA

Superdrbna (*Gossip Girl*), 2007–2012, USA

Star Wars: Epizoda V – Impérium vrací úder, 1980, USA

Stranger Things, 2016–2020, USA

Sugar Rush (*Cukrová horečka*) 2005-2006, VB

Veronica Mars, 2004-2019, USA

Ztraceni (*Lost*) 2004–2010, USA

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Tištěné zdroje

- ALLPORT, Gordon. *O povaze předsudků*. Praha: Prostor, 2004. 574 s. ISBN 80-7260-125-3.
- ARCELUS, Jon; BOUMAN, Walter, Pierre. *Gender identity disorder in a child with a family history of cross-dressing*. P.407 - 411 In: *Sexual and Relationship Therapy*, Vol. 15, No. 4. 2000. DOI: 10.1080/713697436
- ARTHURS, Jane. *Television and sexuality: Regulation and the politics of taste*. New York: Open University Press, 2004. 188 p. ISBN 0-335-20976-9.
- BADINTER, Elisabeth. *XY: O mužské identitě*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2005. 272 s. ISBN 80-7185-727-0.
- BARTHES, Roland. *Mýtus dnes*. In *Mytologie*. Přeložil FULKA, Josef. Praha: Dokořán, 2004, s. 107–157. ISBN 808656973X.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. 214 s. ISBN 80-85959-46-1.
- BOČÁK, Michal. *Viditelné a neviditelné v diskurze pohlavia, rodu a sexuality*. In MAGÁL, Slavomír; MISTRÍK, Miloš; PETRANOVÁ, Dana. *Mediální kompetencie v informačnej spoločnosti*. Trnava: Trnava: Fakulta masmediální komunikácie UCM, 2007.
- BUCKINGHAM, David. *Youth, identity, and digital media*. Cambridge: The MIT Press, 2008, 216 p. ISBN 978-0262026352.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York, N.Y.: Routledge Classics, 2006. 104 p. ISBN 9781912127764.
- BURTON, Graeme; JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister&Principal, 2001. 391 s. ISBN 80-85947-67-6
- CAPPONI, Věra; HAJNOVÁ, Růžena; NOVÁK, Tomáš. *Sexuologický slovník*. Praha: Grada Publishing, 1994, 149 s. ISBN 80-7169-115-1.
- CONNELL, W. Raewyn. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 2005. 324 p. ISBN 9780745634265.
- DAVIS, Glyn. *Queer as Folk*. London: British Film Institute, 2007. 135 p. ISBN 9781844571994.
- DOBEŠOVÁ, Mirka; SLOBODA, Zdeněk. *Travesti show po česku*. 58-86 In *Sexuality VI*. Zborník vedeckých príspevkov. MARKOVÁ, Dagmar; ROVŇANOVÁ, Lenka. Banská Bystrica, Univerzita Mateja Bela, 2013, 354 s. ISBN 978-80-557-0479-1.

- DYER, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representation*. Abington: Psychology Press, 2002. 183 p. 978-0415254953.
- EDWARDS, Steven M. *Teens' Use of Traditional Media and the Internet*. In *Journal of Advertising Research* 40(3). 2000. DOI: 10.2501/JAR-40-3-55-65
- FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. 1. vyd. Věrovany: Nakladatelství Jan Piszkievicz, 2004, 159 s. ISBN 80-86768-06-6.
- GOFFMAN, Erving. *Gender Display*. In *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1976, č. 2, s. 69–77. ISSN 0192-6918.
- HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. New York: SAGE Publications, 1997. 400 p. ISBN 978-0761954323.
- HARDING, Sandra. *The science question in feminism*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. 296 p. 978-0801493638.
- HARTL, Pavel; HARTLOVÁ, Helena. *Psychologický slovník*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2009, 774 s. ISBN 978-80-262-0873-0.
- HARVEY, Silvia. *Channel Four and the redefining of public service broadcasting*. In HILMES, Michelle. *The Television history book*. London: Palgrave Macmillan, 2003. 163 p. ISBN9780851709871.
- JENKINS, Henry. *The Children's Culture Reader*. New York: New York University Press, 1998. 532 p.
- KACZOR, Jan. *Zákonné požadavky na zpravodajství veřejnoprávní televize a „Podnět 24“*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2014. 36 s.
- KRIJNEN, Tonny; VAN BAUWEL, Sofie. *Gender and Media: Representing, Producing, Consuming*. New York: Routledge, 2015, 220 p. ISBN 978-0-425-69541-1.
- LIPPA, Richard, A. *Pohlaví: příroda a výchova*. Praha: Academia, 2009. 432 s. ISBN 978-80-200-1719-2.
- MATRIX, Sidneyeve. *The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends*. In *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*. 2014, vol. 6. The Centre for Research for Young People's Texts and Culture: University of Winnipeg. DOI: 10.1353/jeu.2014.0002.
- MÜLLER, Richard. *Dva základní analytické koncepty strukturalistického myšlení*. In *Svět literatury: Časopis pro novodobé literatury*, 2015, 51, 146-155. Univerzita Karlova: Praha. DOI 20.500.11956/97029.

- OAKLEY, Judith G. *Gender-based Barriers to Senior Management Positions: Understanding the Scarcity of Female CEOs*. In *Journal of Business Ethics* 27(4). 2000. DOI: 10.1023/A:1006226129868.
- O'BRIAN, Jodi. *Encyclopedia of Gender and Society*. Volumes 1&2. Los Angeles: SAGE, 2009. 1032 p. ISBN 978-1-4129-0916-7.
- REDEVALL-NOWRUP, Eva. *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From the Kingdom to the Killing*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013. 252 p. ISBN 978-1-137-28841-7.
- REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. 328 s. ISBN 80-7178-926-7.
- RENZETTI, M. Claire; CURRAN, J. Daniel. *Women, Men, and Society*. Michigan: Allyn and Bacon, 1999. 450 p. ISBN 978-0205265626.
- RUBIN, Gayle. *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*. In NARDI, M. Peter; SCHNEIDER, E. Beth. *Social perspectives in lesbian and gay studies*. New York: Routledge, 1998. p. 100–133. ISBN 978-0415167093.
- SAUSSURE, Ferdinand De. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 1996. 468 s. ISBN 80-200-0560-9.
- SCANELL, Paddy; CARDIFF, David. *A social history of British Broadcasting 1922-1939*. Oxford: Basil Blackwell, 1991. 400 p. ISBN 9780631175438.
- SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Mediální konstrukce reality – reprezentace druhých*. In *Média dnes: reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. Editor Martin FORET, editor Marek LAPČÍK, editor Petr ORSÁG. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 145–161. *Sborníky – UPmedia*. ISBN 978-8024420233.
- SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. 1. vyd. Praha: Grada, 2014, 548 s. ISBN 978-80-247-3568-9.
- SCHULZ, Winfried. *Funkce a důsledky politické komunikace*. In JIRÁK, Jan.; ŘÍCHOVÁ, Blanka. *Politická komunikace a média*. Praha: Karolinum, 2000. 163 s. ISBN 80-246-0182-6.
- SPIGEL, Lynn. *Seducing the Innocent. Childhood and television in postwar America*. In JENKINS, Henry. *The Children's Culture Reader*. New York: New York University Press, 1998.
- SVENINGSSON ELM, Malin; SUNDEN, Jenny. *Cyberfeminism in Northern Lights: Digital Media and Gender in a Nordic Context*. Cambridge Scholars Publishing, 2009, 295 p. ISBN 978-1443809085.

SYVERTSEN, Trine; ENLI, Gunn; MOE, Hallvard. *The Media Welfare State: Nordic Media in the Digital Era*. Ann Arbor: University of Michigan Press: 2014. 164 p. ISBN 978-0-472-12031-4.

TRAMPOTA, Tomáš; VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010. 296 s. 978-80-7367-683-4.

WARNER, Michael. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. In *Cultural Politics*, Volume 6. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. ISBN 0-8166-2334-1.

WEEKS, Jeffrey. *Sexuality: Key ideas*. London: Routledge, 2009, 216 p. ISBN 978-0415497121.

WEISS, Petr. *Sexuální deviace: klasifikace, diagnostika, léčba*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2009, 360 s. ISBN 978-80-7367-419-9.

WOLF, Naomi. *Mýtus krásy*. Bratislava: Aspekt, 2000, 338 s. ISBN 80-85549-15-8.

WOODS, Faye. *British Youth Television: Transnational Teens, Industry, Genre*. London: Palgrave Macmillan UK, 2016, 267 p. ISBN 978-1-137-44547-6

Elektronické zdroje

2010-2011: *Where We Are on TV*. [online] GLAAD. [cit. 2020-01-05] Dostupné z: <https://www.glaad.org/sites/default/files/whereweareontv2010-2011.pdf>.

AUSLAND, Tine Marie. *Shamingteenage drama: An Analysis of the Norwegian Teen Drama Series Skam*[online]. 2017, 66 p. [cit. 2019-12-21]. Master thesis. Aalborg University, Denmark. Dostupné z: http://projekter.aau.dk/projekter/files/261962561/Master_thesis_Tine_Marie_Ausland_1.pdf.

BERRIDGE, Susan. *Doing it for the kids?: The Discursive Construction of the Teenager and Teenage Sexuality in Skins* [online]. In *Journal of British Cinema and Television* 10.4 (2013), 2013, 785–801 [cit. 2019-12-21]. Edinburgh University Press. Dostupné z: https://www.academia.edu/25582452/Doing_it_for_the_kids_The_discursive_construction_of_the_teenager_and_teenage_sexuality_in_E4_s_Skins.

BOČÁK, Michal. *Úvod do médií: Subjektivita a identity* [online]. 6 s. [cit. 2020-01-05] Dostupné z: http://www.issuu.com/michalbocak/docs/uvod_do_medii_07.

BROWN, Julie. *Ally McBeal's Postmodern Soundtrack* [online]. [cit. 2020-04-04] In *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, No. 2 (2001), str. 275-303. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3557483>.

- CONNELL, R., J. W. Messerschmidt. 2005. „*Hegemonic masculinity: Rethinking the concept*“. *Gender* [online] 19 (6): 829-859 [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1177/0891243205278639>.
- Genderonline: *Slovník základních pojmů* [online]. 2000. [cit. 2020-01-05]. Dostupné z: http://www.genderonline.cz/uploads/222d4a5bbfcc508d7ca4045f1b451f57dc9e3d33_rocnik01-4-2000.pdf.
- HABARTH, Janice, Mary. *Thinking „straight“: Heteronormativity and associated outcomes across sexual orientation*. [online] A dissertation. Michigan: The University of Michigan, 2008. [cit. 2020-01-06]. Dostupné z: https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/60664/jhabarth_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- CHANDLER, Daniel. *Semiotics for Beginners* [online]. [cit. 2020-01-25]. Dostupné z: <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/>.
- JIRÁK, Jan. *O stereotypch v médiích aneb Svět, který vidí média*. [online] Metodický portál. [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: www.rvp.cz/clanek/282/284.
- JOHNS, Ian. *Spaced out with the Skins generation*. [online] London: The Times. 2007-06-07. [cit. 2020-03-04]. Dostupné z: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/article1296076.ece.
- LINDSAY, Kathryn. *How People All Over The World Secretly Watch This Norwegian TV Show*. [online] 2017-07-20 [cit. 2020-03-19]. Dostupné z: <https://www.refinery29.com/en-us/2017/06/159755/skam-tv-show-tumblr-google-drive-sharing>.
- LINKOVÁ, Marcela. *Gender v sociologii. In: Gender, rovné příležitosti, výzkum* [online]. 2000. [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: http://www.genderonline.cz/uploads/222d4a5bbfcc508d7ca4045f1b451f57dc9e3d33_rocnik01-4-2000.pdf.
- McKAY, Brett; McKAY, Kate. *Men & Status: A cause without rebels – millennials and the changing meaning of cool. In Art of Manliness* [online]. 2. 12. 2015 [cit. 2020-01-07]. Dostupné z: <http://www.artofmanliness.com/2015/12/02/men-status-a-cause-without-rebels-millennials-and-the-changing-meaning-of-cool/>.
- MOE, Hallvard. *Public Broadcasters, the internet, and Democracy. Comparing Policy and Exploring Public Service Media Online* PhD Thesis. [cit. 2020-01-09]. University of Bergen, Norway, 2009, 242 p. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/1956/3138>.
- Nováková, Tereza. *Genderové nerovnosti v současných českých médiích*. [online]. Bakalářská práce. Praha: FSV UK, 2006. [cit. 2020-01-05]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/2382/>.

NOVOTNÝ, Lukáš. *Sociální a komunikativní konstrukce reality – vzpomínka na Thomase Luckmanna*. [online] In: Sociologický časopis 52(4):590. [cit. 2020-01-03]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/308785807_Socialni_a_komunikativni_konstrukce_reality_-_vzpominka_na_Thomase_Luckmanna.

ROGERS, Owen. *Examples Of Drama Subgenre*. [online] 2017-04-21 [cit. 2020-01-21]. Dostupné z: <https://prezi.com/4t95jydc5v6/examples-of-drama-subgenre/>.

SUNDET, Vilde S. *From 'secret' online teen drama to international cult phenomenon: The global expansion of SKAM and its public service milion*. [online] 2019-11-18 [cit. 2020-01-11]. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1749602019879856>.

STACK, Tim. *'Skins': See the NSFW trailer for MTV's adaptation*. [online] Entertainment Weekly. 2010-08-20 [cit. 2020-03-19]. Dostupné z: <https://ew.com/article/2010/10/21/ew-exclusive-skins-trailer/>.

ŠMAUSOVÁ, Gerlinda. *Proti tvrdošijné představě o ontické povaze gender a pohlaví*. Sborník prací Fakulty sociálních studií brněnské univerzity: Sociální studia [online] Brno: Masarykova univerzita [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <http://www.socstudia.fss.muni.cz/dokumenty/080304142902.pdf>.

TAYLOR, Kate. *Norwegian teens celebrate a bizarre, month-long holiday full of drinking, sex, and wild dares — here's what it's like*. [online] Business Insider. 2018-04-18 [cit. 2020-03-20]. Dostupné z: <https://www.businessinsider.com/what-the-norwegian-teen-holiday-russefeiring-is-like-2017-6>.

ThisIsBristol. *Bristol's real life Skins*. 2008-18-09 [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <http://www.thisisbristol.co.uk/educationplus/home/Bristol-s-real-life-Skins/article-335298-detail/article.html>.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek č. 1: Střední škola Hartvig-Nissen.....	38
Obrázek č. 2: Radnice v Oslu a okolí	38
Obrázky č. 3 a 4: Výsledky vyhledávání postav na internetu.....	39
Obrázek č. 5: College Green.....	41
Obrázek č. 6: Empire State Building	41
Obrázky č. 7 a 8: Litevští herci a prostředí	42
Obrázky č. 9 a 10: Sekvence symbolizující ztrátu vědomí.....	44
Obrázek č. 11: Sana čelem k dívkám ve znamení nadřazenosti	44
Obrázky č. 12 a 13: Změny v zobrazování blízkosti mezi Evou a Jonasem.....	45
Obrázek č. 14: Příklad nadhledu.....	46
Obrázky č. 15 a 16: Dramatizace scény u nadhledu	46
Obrázek č. 17: Příklad podhledu.....	46
Obrázky č. 18 a 19: Tlumené barvy u záběrů	47
Obrázek č. 20: Evin pokoj	48
Obrázek č. 21: Noořin pokoj.....	48
Obrázky č. 22 a 23: Sanin pokoj.....	49
Obrázek č. 24: Místo setkávání postav	49
Obrázky č. 25 a 26: Nošení pokrývek hlavy u Evy a Isaka	50
Obrázky č. 27 a 28: Detailní záběry na oči postav	53
Obrázek č. 29: Detailní záběr za záměrem přiblížení emocí	54
Obrázek č. 30: Nadřazenost Tonyho.....	55
Obrázek č. 31: Rozostřený záběr na Angie.....	55
Obrázky č. 32 a 33: Nadhled na Tonyho postel.....	56
Obrázky č. 34 a 35: Střídání scén s nadhledem a detailním záběrem.....	56
Obrázek č. 36: Využití nadhledu a podhledu k vyjádření nadřazenosti	57
Obrázek 37 a 38: Záběry v umělém osvětlení	57
Obrázek č. 39: Tmavý snímek	58
Obrázek č. 40: Sidův pokoj.....	58
Obrázek č. 41: Cassiin pokoj	59
Obrázek č. 42: Chrisův pokoj	60
Obrázky č. 43 a 44: Kontrast vzhledu Evy	63
Obrázky č. 45 a 46: Noořino nalíčení a kontrast polonahoty	64

Obrázky č. 47 a 48: Vzhled a styl oblékání Isaka.....	65
Obrázky č. 49 a 50: Černá barva hidžábu versus jeho slavnostní verze	67
Obrázky č. 51 a 52: Líčení Vilde v kontrastu s její neupraveností.....	68
Obrázky č. 53 a 54: Chrisin styl oblékání a (ne)líčení.....	69
Obrázky č. 55 a 56: Jonasův vzhled a styl oblékání	70
Obrázek č. 57: Detailní záběr na Evino pozadí.....	71
Obrázky č. 58 a 59: Tonyho vizáž a formální oblečení	73
Obrázky č. 60 a 61: Sidův neudržovaný vzhled a styl oblékání	75
Obrázky č. 62 a 63: Kontrast ve stylu oblékání Chrise.....	76
Obrázky č. 64 a 65: Vzhled a styl oblékání Maxxieho	77
Obrázky č. 66 a 67: Kontrast Anwarova oblékání.....	77
Obrázky č. 68 a 69: Blízký záběr na styl líčení a oblékání Cassie	79
Obrázky č. 70 a 71: Detailní záběr na Michellinu tvář a styl oblékání.....	81
Obrázky č. 72 a 73: Detailní záběr na Jal a její formální oblečení	82
Obrázek č. 74: Detailní záběr na Michellino stehno a lýtko.....	83