

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**Vztahové relace matka-dcera v současném americkém  
prime-timeovém animovaném seriálu**

**Bakalářská diplomová práce**

Tereza Šemberová  
(filmová věda-žurnalistika)

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, PhD.

Olomouc 2013

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a uvedla všechny zdroje, prameny a literaturu, které jsem použila.

V Olomouci dne 10. dubna 2013

.....

Tereza Šemberová

Ráda bych poděkovala Mgr. Jakubu Kordovi, PhD za vedení práce, trpělivost a prospěšné rady, dále Marii Šemberová za ustavičnou psychickou podporu během psaní práce a studia a také Lukáši Šemberovi za vstřícnost a technickou pomoc.

# Obsah

1. Úvod.....	5
1.1 Metodologie.....	7
1.2 Vymezení pramenů.....	9
1.3 Vyhodnocení literatury.....	10
2. Teoretická část – žánr sitcom a subžánr animovaný sitcom.....	15
2.1 Teoretické vymezení žánru sitcom a jeho charakterů z historického hlediska.....	15
2.2 Specifika subžánru animovaný sitcom.....	17
2.3 Rozdíly žánrů sitcom a animovaný sitcom.....	21
3. Analytická část.....	23
3.1 The Simpsons.....	23
3.2 Family Guy.....	30
3.3 American Dad!.....	37
3.4 Bob's Burgers.....	46
3.5 Porovnání příznačných prvků daných sérií.....	55
4. Závěr.....	58
Prameny a literatura.....	60
Prameny.....	60
Literatura .....	62
Anotace.....	65
Summary.....	66

# 1. Úvod

Předmětem této diplomové práce je analýza vztahových relací figur matek a dcer v současných animovaných seriálech americké stanice FOX, jimiž jsou – *The Simpsons* (*Simpsonovi*), *Family Guy* (*Griffinovi*), *American Dad!* a *Bob's Burgers* (*Bobovy burgery*).

Důvodem pro výběr tohoto tématu je hlavně mé osobní přesvědčení, že ženským postavám, konkrétně v animovaných seriálech, není poskytován příliš velký prostor. Jen v málo případech jsou ústředním prvkem epizod. I když se tyto postavy většinu času vyskytují v pozadí, schované za hlavními představiteli, kterými jsou „živitelé rodiny“, hrají důležitou roli ve formální a narativní struktuře sérií. Budu se snažit najít a odhalit tuto roli, popsat jejich funkci a vybudit pozornost ke sledování těchto charakterů.

Dále bych také ráda citovala Davida Morleye: „V televizi není nic jako „nevinný text“ - žádný program, který by nebyl hoden seriózní pozornosti, žádný program, o kterém by se mohlo říci, že poskytuje pouze „zábavu“ a ne sdělení o společnosti.“<sup>1</sup> Sama se také domnívám, že při bližším zkoumání figur, na které se má práce zaměřuje, dokážeme najít reprezentace reality, společnosti, které jsou relevantní a vypovídají o skutečnosti.

Kritériem pro výběr právě těchto čtyř sérií bylo několik charakteristických prvků. Tyto prvky můžeme rozdělit na prvky formální a prvky produkčně-distribuční. Formálními prvky jsou - společný žánr (animovaný komediální seriál - sitcom), cílové publikum (dospívající a dospělí) a velmi podobná struktura (postavy i umístění do domácího prostředí). Produkční a distribuční společností je stanice FOX. Dále zde bereme v potaz zařazení do stejného časového slotu ve stejný den<sup>2</sup> (v současné době všech pět sitcomů běží v přímé návaznosti v neděli od osmi večer a tento programový blok je nazýván „Animation Domination“<sup>3</sup>). Z důvodu velkého množství zdrojového materiálu je zkoumaný vzorek omezen u každé série vždy na vysílací sezónu 2011/2012. Konkrétní prameny a literaturu blíže popíši v podkapitolách 1.2 a 1.3.

Cílem této analýzy bude popsat a interpretovat konstrukci uvedených figur a jejich

---

1 MORLEY, David. *Television Audiences and Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 1992. ISBN 0-203-39970-6. s.75

2 Zařazení programů stejného žánru do jednoho bloku je jednou z programovacích strategií, které využívají stanice k dosažení specifického publika. MITTEL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96903-4. s. 58

3 FOX Show Schedules, citováno 10. března 2013. Dostupné z: <http://www.fox.com/schedule/>.

vztahů. Zřetel bude kladen na funkce těchto figur ve vyprávění a na žánrové konvence animovaného komediálního seriálu (sitcomu). V kapitole 2 a jejích podkapitolách 2.1, 2.2 a 2.3 se zaměřím na specifika televizního formátu sitcom, převážně na stavbu charakterů, jejichž vývoj si popíšeme dle historického vymezení Richarda Butsche<sup>4</sup>. Porovnáme, do jaké míry pět výše zmíněných sérií a jejich hlavní ženské postavy odpovídají žánrovým specifikům a s nimi spojeným stereotypům, popřípadě, v čem se vymykají.

Pro vlastní analýzu je důležité metodologické vymezení žánru, jelikož žánr sitcom, jako takový, používá určité specifické prostředky a má vliv na tvorbu charakteru postav a motivaci jejich chování. Dále si v této části práce vymežím subžánr animovaný sitcom a popíši jeho specifika, která se týkají analyzovaných sérií. Stejně tak zde budeme uvažovat v klasickém rozdělení na seriál a sérii<sup>5</sup>. Všechny analyzované sitcomy mají sériový charakter, který přímo vymezuje strukturu daných sitcomů, jejich postav a narativu.

Všechny mnou analyzované série, každá určitým způsobem, reflektují současnost a odráží dominantní smýšlení společnosti a její aspekty. Hlavním aspektem, na který se zaměřuji, je vztah matek a dcer a jejich postavení ve fikčních narativních světech. Práce se bude snažit popsat, jak tyto figury reflektují vztahy a problémy současnosti, ať už rodinné či individuální, skrze vyprávění, a jejich funkci, kterou jako jedny z hlavních formálních prostředků narace zastávají.

Jelikož každý z výše vypsanych sitcomů reflektuje pohled na společnost a konstruuje svůj fikční svět jiným způsobem, bude kapitola 3. strukturně rozdělena na čtyři podkapitoly. Každá podkapitola bude věnována jedné sérii. Podkapitola 3.1 bude věnována *The Simpsons*, 3.2 *Family Guy*, 3.3 *American Dad!* a 3.4 *Bob's Burgers*. V podkapitole 3.5 bude následovat shrnutí výsledků analýzy. Řazení kapitol je chronologické v závislosti na letech vzniku sérií (*The Simpsons* 1989, *Family Guy* 1999, *American Dad!* 2005 a *Bob's*

4 BUTSCH, Richard. Five Decades and Three Hundreds Sitcoms about Class and Gender. In EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (ed.) *Thinking Outside the Box – A Contemporary Television Genre Reader*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. ISBN 0-8131-2365-8.

5 Přestože zadání mé práce má v názvu „americký animovaný seriál“, v samotném tělu práce budu nazývat analyzované jednotky „série“ a to dle klasického vymezení na formát série a seriálu dle BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 4<sup>th</sup> edition. New York and London: Routledge, 2012. ISBN 978-0-415-88328-3 : **série** - stálé, navracející se postavy, nezávislé epizody, nerativ se nevyvíjí od epizody k epizodě (i když se může vyskytnout epizoda rozdělena na dvě části či zápletka, která se znovu objeví), epizoda nezačíná tam, kde předchozí skončila. **Seriál** – hlavním rozdílem je fakt, že epizody na sebe kontinuálně navazují. Ovšem, jak uvádí Angela Ndalians v textu *Television and the Neo-Baroque* (NDALIANIS, Angela. *Television and the Neo-Baroque*. In *The Contemporary Television Serial*, ed.s Lucy Mazdon and Michael Hammond. University of Edinburgh, Edinburgh, 2005, pp.83-101. ISBN: 0 7486 1901 1), a co zároveň platí i na mnou analyzované série, rozpor v sériovém formátu představuje fakt, že určité narativní linie se postupně vyvíjejí, což pro sérii není obvyklé (např. vztah Edny Krabappelové a ředitele Skinnerav sérii *The Simpsons*).

Burgers 2011). Mým cílem je tyto části práce provázat, protože myšlenkově netvoří uzavřené útvary, a tak nahlédnout za formální aspekty a najít souvislosti, a nebo naopak, rozdíly. Jako základní metodologický přístup je zvolena neoformalistická analýza. Podrobněji se otázkám metodologie budu věnovat v podkapitole 1.1.

## 1.1 Metodologie

Jak již bylo řečeno, cílem této práce je analýza vztahových relací mezi figurami matek a dcer, jejich vztahu k ostatním postavám a také určení, jakou roli hrají ve výstavbě narativu. Klademe si otázku, jakými formálními a strukturními prvky jsou tyto postavy vystavěny. Další otázkou, která navazuje na tu předchozí je, zda za touto určitou výstavbou stojí nějaká ideologie a pokud ano, jaká. Jaké se uplatňují ve výstavbě postav a narativů stereotypy? Jinými slovy, budu analyzovat prostředky, které se podílejí na vzniku zkoumaných figur a s nimi spojených narativů. Přičemž „prostředky můžeme analyzovat použitím konceptů funkce a motivace“<sup>6</sup>. Na tyto otázky a jiné se budu snažit najít odpovědi pomocí přístupu neoformalistické analýzy.

Pro neoformalistický přístup je důležité hledisko diváka, který je aktivní a konstruuje významy, které jsou prostředkem uměleckého díla. Konstrukci významů provádí dle svých vlastních zkušeností a společensko-historického kontextu, ve kterém žije. „Divák v díle aktivně hledá podněty a reaguje na ně diváckými schopnostmi, které získal při prožívání jiných uměleckých děl i všedního života.“<sup>7</sup> Díky svým diváckým schopnostem a předchozím zkušenostem divák zná normy, které se týkají určitých děl (v mém případě animovaných sitcomů). Soubor těchto norem tvoří takzvané pozadí.

Thompsonová dále říká, „význam není konečným výsledkem uměleckého díla, ale jednou z jeho formálních komponent. Umělec buduje dílo mimo jiné z významů. Význam je zde chápán jako systém klíčů k denotacím a konotacím díla... Kliše a stereotypy jsou zřejmým příkladem preexistujících významů nesených dílem, ačkoliv mohou v díle

---

6 „Slovo *prostředek* označuje jakýkoliv jednoduchý prvek či strukturu, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo, kostým, téma atd.[...]” THOMPSONOVÁ, cit. 7.

7 THOMPSONOVÁ, Kristín. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. s.10. In *Illuminance*, 10, 1998, č. 1, s. 5–36. ISSN 0862-397X.

vykonávat řadu různých funkcí.“<sup>8</sup> Stereotypy a s nimi související představa distribuce různých ideologií v uměleckých dílech, tedy jejich symptomatický význam, je jedním z hlavních směrů, kterými se ubírají texty televizních a mediálních studií (viz. podkapitola 2.3). Kladu si za cíl identifikovat tuto stereotypizaci a jaké konkrétní významy v myslích diváka může implikovat.

Hlavní cíl, k jehož dosažení by mi měl posloužit právě přístup neoformalistické analýzy, je v podstatě shrnut v tomto odstavci z textu Thompsonové: „Neoformalismus předpokládá, že diváci jsou do značné míry aktivní a že se s filmy dokáží vyrovnat podle toho, jak znají normy, které těmto filmům odpovídají, a také podle toho, jak se naučili být si těchto norem vědomi a tyto normy zpochybňovat. Neoformalistické koncepty pozadí a ozvláštnění<sup>9</sup> vnímání nejsou v tomto smyslu neutrální. Implikují, že kritik není arbitrem vkusu, ale vychovatelem, který divákům nabízí určité dovednosti – dovednosti, které jim umožní lépe si uvědomit strategie, jimiž filmy vybízí diváky k reakci...., že rozšíří jejich divácké schopnosti. V případě běžných filmů může tento proces sestávat z upozornění na další podněty a vzorce v díle jako na potenciální objekty dalšího aktivního chápání.“<sup>10</sup>

Tento cíl jsem již uvedla v úvodu – je jím snaha o vybudování pozornosti a aktivního sledování, které by mělo vést k uvědomění si procesu interpretace významů a možná zvýšení zájmu o dané figury. Jako interpreti programů musíme vycházet z naší familiérnosti s kulturou a věděním získaným z rutinního sledování televize, avšak zároveň se snažit o zrušení této obeznámenosti se specifickým textem tím, že rozpoznáme a zdůrazníme ty elementy, které bereme za samozřejmé. Tyto prvky jsou pokládány za divákem viditelné do té míry, že již nejsou téměř vnímány.<sup>11</sup>

Všechny čtyři analyzované série podléhají určitým normám. Tou nejviditelnější je žánrová norma. Divák si s sebou nese představu, jak bude určitý program vypadat čistě na základě žánru, který je dílu přiřčen (například distributorem či producentem). Tyto normy a jejich odchylky od žánru sitcom odhalím díky žánrové analýze. Budu se soustředit na

---

8 THOMPSONOVÁ (cit. 7, s.12) zároveň rozlišuje několik rovin významů – referenční význam, který může zahrnovat denotace, referuje k aspektům reálného světa; explicitní význam předkládá abstraktnější myšlenky. Když nemůžeme najít význam v rovině denotace, přesuneme se do roviny konotace, interpretujeme a nacházíme implicitní významy. Pokud interpretujeme symptomatický význam, znamená to, že snažíme se definovat vztah díla ke světu, hovoříme o ne-explicitní ideologii.

9 Ozvláštnění = snaha vyhnout se automatizaci a používání různých formálních prostředků, které naruší diváckou zautomatizovanou percepci, vybudí nový zájem. Tamtéž, THOMPSONOVÁ, cit. 7, s.11.

10 THOMPSONOVÁ, cit. 7.

11 Přeloženo z BRUNT, Rosalind. *Points of View*. In. GOODWIN, Andrew. *Understanding Television: Studies in Culture and Communication*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-203-97625-8. s.63



subžánr animovaný sitcom, jenž je specifický několika faktory, které přímo ovlivňují text daných sérií. Současně také budu pracovat s historickým vymezením žánru sitcom podle Richarda Butsche<sup>12</sup>, se zaměřením na stavbu charakterů.

Dalším metodou mé analýzy jsou teorie sociologie rodiny a obecná sociologie. Tyto teorie mi poskytnou nezbytné porozumění společnosti a též teoretický základ v sociologii rodinných vztahů. Zaměřuji se na postavení žen, matek a dcer, v rodinné hierarchii a na problémy, které v kruhu rodiny nastávají, stejně jako na jejich postavení mimo rodinu. Snažím se propojit tyto teorie s analýzou ženských figur a stereotypy navázanými na postavení žen v domácnosti.

V analýze figur dcer užívám také teorii vývojové psychologie, jelikož ta přináší vhled k rozřešení motivací a konstrukce daných postav.

## 1.2 Vymezení pramenů

Cílem této podkapitoly je vysvětlení výběru pramenů, na kterých se zakládá má bakalářská práce. Samotným zdrojem analýzy a tedy hlavním pramenem, jsou čtyři animované americké série – *The Simpsons* (23. série), *Family Guy* (10. série), *American Dad!* (8. série<sup>13</sup>) a *Bob's Burgers* (1. série).

Původně jsem zamýšlela do analýzy zařadit i sérii *The Cleveland Show*, ale z několika důvodů jsem se rozhodla tak neučinit. Hrdiny ostatních čtyř sérií jsou členové bílé nukleární rodiny. *The Cleveland Show* je spin-off série *Family Guy*. Hlavní postava, Cleveland Brown, opustí svou manželku a i se synem, Clevelem juniorem, se přestěhují a začnou nový život s rodinou jeho středoškolské lásky Donny. Donna má dvě děti – dceru Robertu a syna Ralla. Hlavním důvodem k vyřazení této série je pro mě fakt, že tyto postavy netvoří klasickou nukleární rodinu, nýbrž rodinu, níž se týká rozvod, ale také to, že

12 BUTSCH, Richard. *Five Decades and Three Hundreds Sitcoms about Class and Gender*. In EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (ed.) *Thinking Outside the Box – A Contemporary Television Genre Reader*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. ISBN 0-8131-2365-8.

13 Považuji za nutné upozornit na rozdílné číslování sezón *American Dad!*, na které můžeme narazit na internetu. Online filmová databáze [www.imdb.com](http://www.imdb.com) uvádí rozdílné číslování řad, než oficiální zdroj, jímž je stanice FOX (oficiální stránky série *American Dad!*, citováno 15. března 2013. Dostupné z: <http://www.fox.com/americanadad/>). IMDB uvádí, že sezóna, která byla vysílána od září 2011 do jara 2012 (což je mnou preferované období) je 7., což je v rozporu s oficiálním zdrojem, kde je to sezóna č. 8. Budeme tedy používat oficiální číslování.

celá série je provázána černošskou kulturou a jejími stereotypy. Ty se výrazně liší od stereotypů a ideologií, které se týkají zbylých jednotek. Obávám se, že bych adekvátně nedokázala postihnout tyto difference černošské kultury a sociologické problémy, které se týkají rozvedených rodin, s dostatečnou hloubkou tak, aby byl zachován přiměřený rozsah bakalářské práce. Toto téma tedy ponechávám otevřeno pro další prozkoumání, které si jistě zaslouží.

Hlavní prvky výběru daných sérií jsem popsala v úvodu. Z každého série vybírám sezónu 2011/2012<sup>14</sup> z toho důvodu, aby zkoumaný materiál měl stejný časový kontext, jelikož se jejich stáří značně liší (např. *The Simpsons* – vysílání první série v roce 1989 a nejmladší *Bob's Burgers* – rok 2011), tedy, abychom mohli uvažovat referenční a symptomatické významy, na kterých se jejich syžet zakládá. Názvy seriálů uvádím v původním znění, protože ne všechny mají vlastní český název (*American Dad!* nemá český ekvivalent) a tímto způsobem bude pojmenování více konzistentní. Dále také užívám značení jednotlivých epizod ve formátu SxxExx – tedy S jako sezóna a E jako epizoda.

Kromě pramenů vlastní analýzy považují za nutné uvést v této části i elektronické zdroje, s nimiž v mé bakalářské práci pracuji. Jsou to oficiální stránky stanice FOX. Dále také čerpám informace jako jsou například názvy epizod ze stránek [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

Z důvodu zaměření práce na text a interpretaci figur se zcela vyhýbám práci s prameny, které se váží k procesu produkce sérií, jako jsou například scénáře atp.

### 1.3 Vyhodnocení literatury

Většina literatury mnou použité je britského či amerického původu a psána v anglickém jazyce. Hlavním důvodem je nedostatečné množství literatury tuzemských autorů – ať už té žánrové či teoretické. Jedinými původně českými tituly jsou knihy sociologického zaměření, tedy *Sociologie rodiny* Iva Možného<sup>15</sup>, diplomová práce Drahomíry

---

14 Tři konkrétní sezóny analyzovaných sérií (*The Simpsons*, *Family Guy* a *American Dad!*) začaly být vysílány ve stejném období, to je září 2011. Pouze premiéra 1. sezóny *Bob's Burgers* je datována na leden 2011.

15 MOŽNÝ, Ivo. *Sociologie rodiny*. Druhé vydání. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2002. ISBN 80-86429-05-9.

Švancarové<sup>16</sup> a *Sociologie* Lukáše Urbana<sup>17</sup>.

Druhým důvodem je omezení mé jazykové kompetence právě jen na anglický jazyk. Jelikož není možné zmapovat a obsáhnout všechny tituly, které se týkají mého tématu, pracovala jsem s těmi, které jsou, dle mého názoru, nejvíce relevantní a které podávají relevantní informace.

Literaturu třídím dle zaměření a obsahu daných titulů. Vyděluji čtyři kategorie, kterými jsou – literatura věnovaná metodologii, žánru, sociologickému pohledu na reprezentaci vztahů, charakterů atp. a poslední kapitolu tvoří převážně literatura popularizačního rázu zaměřující se na již konkrétní série.

Do první kategorie řadím texty poskytující metodologický a teoretický vhled k analýze, níž je v mém případě neoformalistická analýza, kterou se zabývá Kristin Thompsonová<sup>18</sup>. Dále sem také patří teoretická díla širšího záběru v oblasti TV studies, kultury, společnosti a médií. Pomocníky k analýze formy a stylu mi je *Television: Critical Methods and Applications*<sup>19</sup>, kniha Jeremyho G. Butlera, která se zabývá televizní strukturou, stylem a také televizními studii jako teoretickou disciplínou a *Television Studie: The Key Concepts*<sup>20</sup>, kde se autor zabývá hlavními koncepty z oblasti televizních studií, tedy teoretickými perspektivami (Marxismus, semiologie a feminismus), televizními žánry či metodologiemi, které se používají k analyzování televize a jejich pořadů. Dalším titulem patřícím do této kategorie je kniha *Television Audiences and Cultural Studies*<sup>21</sup>, ve které se autor David Morley zabývá různými oblastmi kulturních a televizních studií v návaznosti na ideologie současné společnosti. O reprezentaci obou pohlaví v médiích, o vlivu nových technologií a také o diváckých praktikách a zkušenostech se dozvíme více skrze *TV Living: Television Culture and Everyday Life*<sup>22</sup>. Že jedním z hlavních témat, s nímž television studies souvisí, je právě ideologie, dokazuje zaměřením tímto směrem i

---

16 ŠVANCAROVÁ, Drahomíra. *Funkce výchovného stylu rodičů v systému faktorů ovlivňujících utvářené odpovědnosti v adolescenci*. FF MU, 2008.

17 URBAN, Lukáš. *Sociologie*. Praha: Eurolex Bohemia, a.s., 2006. ISBN 80-86861-45-7.

18 THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. In *Illuminace*, 10, 1998, č. 1, s. 5–36. ISSN 0862-397X

19 BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 4<sup>th</sup> edition. New York and London: Routledge, 2012. ISBN 978-0-415-88328-3.

20 CASEY, Neil et al. *Television Studie: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2002. ISBN 0-203-99659-3.

21 MORLEY, David. *Television Audiences and Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 1992. ISBN 0-203-39970-6.

22 GAUNTLETT, David – HILL, Anette. *TV Living: Television, Culture and Everyday Life*. London and New York: Routledge, 1999. ISBN 0-415-18486-X.

kapitola *Points of View* od Rosalind Brunt<sup>23</sup> a také kapitola *Box POP: Popular Television and Hegemony* od Michaela O'Shaughnessyho<sup>24</sup>, obě obsaženy v knize *Understanding Television*, která je složena z prací dvanácti různých autorů a dále také John Fiske<sup>25</sup>, který se zabývá různými přístupy k výkladům televizních obsahů a také pohledům na funkci diváků v procesu jejich zvyznamňování.

Další kategorii tvoří texty o žánru, ať už v obecném pojetí nebo zacíleny úžeji na žánr sitcom. V knize *Understanding Television*<sup>26</sup>, kromě ideologického hlediska je i analyticky popsán konkrétně žánr sitcom v kapitole *Only When I laugh*, jejímž autorem je Mick Bowes<sup>27</sup>. Ideologickým směrem se ubírá i historický vývoj sitcomu a jeho zobrazení pracující a střední třídy napříč časem, popsány Richardem Butschem v eseji *Five Decades and Three Hundreds Sitcoms about class and gender*<sup>28</sup>. Dalšími publikacemi o žánru, se kterými pracuji jsou *Beyond Sitcom: New Direction in American Television Comedy*<sup>29</sup>, ve které se Antonie Savorelli zabývá formálními aspekty žánru sitcom nejprve z obecného hlediska a poté se soustředí na několik konkrétních sitcomů, na něž aplikuje poznatky z první kapitoly. Dále zde patří *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*<sup>30</sup>, kde se autor Jason Mittel zabývá několika jednotlivými žánry a v poslední kapitole *Making Fun of Genres* také postmodernistickým charakterem a prolínáním žánrů, jmenovitě se mimo jiné zabývá i sérií *The Simpsons*. Otázkou kategorie žánru, situační komedie a jejich definicí z hledisek různých autorů, spolu s návrhem definice vlastní, se zabývá v textu *Genre Study and Television* Jane Feuer<sup>31</sup>. I když bylo napsáno mnoho publikací o žánru jako teoretické kategorii, i o televizním žánru sitcom,

---

23 BRUNT, Rosalind. *Points of View*. s.60-74 In. GOODWIN, Andrew. *Understanding Television: Studies in Culture and Communication*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-203-97625-8.

24 O'SHAUGHNESSY, Michael. *Box POP: Popular Television and Hegemony*. s.90-104 In. GOODWIN, Andrew. *Understanding Television: Studies in Culture and Communication*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-203-97625-8.

25 FISKE, John. *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London and New York: Routledge, 1987. ISBN 0-415-03934-7.

26 GOODWIN, Andrew. *Understanding Television: Studies in Culture and Communication*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-203-97625-8.

27 BOWES, Mick. *Only when I laugh*. s.131-143. In. GOODWIN, Andrew. *Understanding Television: Studies in Culture and Communication*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-203-97625-8.

28 BUTSCH, Richard. *Five Decades and Three Hundreds Sitcoms about Class and Gender*. In EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (ed.) *Thinking Outside the Box – A Contemporary Television Genre Reader*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. ISBN 0-8131-2365-8.

29 SAVORELLI, Antonio. *Beyond Sitcom: New Direction in American Television Comedy*. Jefferson: McFarland & Company, 2010. ISBN 978-0-7864-5843-1.

30 MITTEL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96903-4.

31 FEUER, Jane. *Genre Study and Television*. In ALLEN, Robert C. *Channel of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. Second edition. London: Routledge, 1992. ISBN 0-203-99132-X.

existuje pouze minimum literatury vážící se k subžánru animovaný sitcom. Přehledová práce zkoumající vývoj animovaného sitcomu od jeho počátku až do roku 2003 je *The Fall and Rise of the Anicom: the Sitcom Genre in U.S. TV Animation (1960 – 2003)*<sup>32</sup>.

Předposlední kategorií jsou díla sociologické povahy, z nichž se soustředím na úvahy o sociologii rodiny. Patří sem *Sociologie rodiny* Iva Možného<sup>33</sup>, který se věnuje jak teoriím jiných autorů a historickému vymezení těchto teorií, tak i fenoménům, které souvisí s oblastí rodinných vztahů a problém. Pro potřeby mé práce vybírám například kapitoly zaměřené na sociální stratifikace, manželství, rodinu či zaměstnání žen. Ačkoliv mám v původním seznamu literatury uvedenou i položku publikace *Sociální konstrukce reality*<sup>34</sup>, rozhodla jsem se ji nezařadit, jelikož jsem ji shledala nepřínosnou z pohledu potřeb mé práce. Tato kniha je zaměřena převážně na popis sociologických teorií o konstrukci reality, které se ovšem nevztahují k mému tématu. *Sociologie* Lukáše Urbana<sup>35</sup> poskytuje přehled dějin a myšlení sociologie a také vysvětlení základních sociologických vztahů, problémů a fenoménů a s nimi spojených termínů, z nichž já opět vybírám konkrétní termíny, jako jsou hodnoty, normy, deviace apod. Diplomová práce D. Švancarové<sup>36</sup> je zaměřena na již užitý vztah adolescentních potomků a jejich rodičů. Publikace *Přehled sociologie*<sup>37</sup> poskytuje, jak již název napovídá, přehled sociologického myšlení, jeho historii i současnost a podobně jako je tomu i u Urbana, vysvětlení různých pojmů. Pro mou práci jsou důležité termíny socializace, skupina, role, status apod., které v analýze vztahů a figur často používám.

Jedinými sériemi, kterým se věnují samostatné publikace jsou *The Simpsons*<sup>38</sup> a *Family Guy*<sup>39</sup>. Ovšem, několik dalších publikací právě *The Simpsons* zmiňuje, stejně jako i

---

32 DOBSON, N.M. *The Fall and Rise of the Anicom: the Sitcom Genre in U.S. TV Animation (1960 – 2003)*. PhD thesis. Queen Margaret University. 2004 dostupné z <http://etheses.qmu.ac.uk/121/1/121.pdf>

33 MOŽNÝ, Ivo. *Sociologie rodiny*. Druhé vydání. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2002. ISBN 80-86429-05-9.

34 BERGER, Peter L. - LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: Pojednání a sociologii vědění*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 80-85959-46-1.

35 URBAN, Lukáš. *Sociologie*. Praha: Eurolex Bohemia, a.s., 2006. ISBN 80-86861-45-7.

36 ŠVANCAROVÁ, Drahomíra. *Funkce výchovného stylu rodičů v systému faktorů ovlivňujících utvářené odpovědnosti v adolescenci*. FF MU, 2008.

37 MONTOUSSÉ, Marc – RENOUEAU, Gilles. *Přehled sociologie*. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7178-976-3. Překlad Kateřina Dohnalová.

38 HARPERN, Paul. *What's Science Ever Done For Us?: What the Simpsons Can Teach Us About Physics, Robots, Life, and the Universe*. 1<sup>st</sup> edition. Hoboken, New Jersey: Wiley, 2007. ISBN 978-0-470-11460-5; GROENING, Matt. *The Simpsons One Step Beyond Forever A Complete Guide to Our Favorite Family...Continued Yet Again*. 2005 (která se, ovšem, zabývá pouze sezónami 13 a 14); ORTVED, John. *The Simpsons: An Uncensored, Unauthorized History*.

39 WISNEWSKI, J. Jeremy. *Family Guy and Philosophy: A Cure for the Petarded*. 1<sup>st</sup> edition. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. ISBN 978-1405163163.

sérii *Family Guy*. Tyto knihy tvoří poslední, čtvrtou, kategorii literatury, která se vztahuje k tématu mé bakalářské práce. Jsou to tituly popularizačního charakteru určené širokému publiku, jako například *Drawn to Television: Prime-Time Animation from The Flintstones to Family Guy*<sup>40</sup>. S publikacemi, které patří do této, poslední, kategorie nepracuji, jelikož nepřináší žádné důležité informace, které by se vztahovaly k mému tématu. Jsou zaměřeny buďto přímo na fabuli, jejímž zdrojem jsou pro mne primární prameny, tedy samotné sezóny analyzovaných sérií, a pokud obsahují i analytické části, nepřináší poznatky, které by mnou mohly být využity.

---

40 BOOKER, M. Keith. *Drawn to Television: Prime-Time Animation from The Flintstones to Family Guy*. Westport (Connecticut), London: Praeger, 2006. ISBN 0-275-99019-2. Patří sem i kapitola od STEEVES, H. Peter. „*It's Just a Bunch of Stuff That Happened*“: *The Simpsons and the Possibility of Postmodern Comedy*. In. DALTON, Mary M. - LINDER, Laura R. *The Sitcom Reader: American Viewed and Skewed*, která se zabývá narativním světem Simpsonových jako světem, kde se střetává globální (reálná) kultura s kulturou lokální (Springfield).

## 2. Teoretická část – žánr sitcom a subžánr animovaný sitcom

Proč považuji za důležité věnovat samostatnou kapitolu žánru situační komedie, když téma práce je zaměřeno na analýzu vztahových relací několika figur se zacílením na text? Jak říká Altman: „Žánry nejsou univerzálními kategoriemi, ale spíše ideologickými konstrukty zajišťující a vynucující před-čtení.“<sup>41</sup> Což znamená, že v divákově mysli ještě před samotným zhlédnutím díla, čtením textu, je vytvořena představa toho, co asi má očekávat. Tato představa je tvořena buď teoretickou znalostí daného žánru nebo osobní zkušeností s díly, která jsou označována stejně, nebo jejich kombinací. Žánr, jako nástroj diferenciací různých multimediálních děl, je tedy určujícím hlediskem v analýze televizních (i jiných) textů, jelikož ovlivňuje jak samotné čtení textu, tak i jeho tvorbu.

Cílem této kapitoly bude tedy ve zkrácené formě popsat vývoj žánru sitcomu od jeho vzniku až po současnost a vystihnout prvky, které jsou společné (a naopak rozdílné) tomuto žánru a také jeho subžánru animovaného sitcomu. Nejdříve popíši vývoj žánru situační komedie (2.1), u kterého se zaměřím na stereotypní zobrazování různých rolí v rodině. V další části kapitoly (2.2) rozvinu otázku specifik subžánru animovaného sitcomu, která aplikuji na *The Simpsons*, *Family Guy*, *American Dad!* a *Bob's Burgers*. Nakonec (2.3) poukážu na hlavní rozdíly, které se vyskytují mezi sitcomem a jeho animovaným poddruhem.

### 2.1 Teoretické vymezení žánru sitcom a jeho charakterů z historického hlediska

Vývoj sitcomu jako televizního žánru můžeme rozdělit na 4 časová období, jako to dělá Richard Butsch<sup>42</sup>, podle rozdílnosti zobrazování postav pracujících a střední třídy. Převzetím tohoto rozdělení se nesnažím oddělit různá stádia vývoje sitcomu, jelikož to není dost dobře možné. Vývoj typologie charakterů přesahuje z jednoho období do druhého a

---

41 ALTMAN, RICK. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. ISBN 978-0253205148. s.4.

42 BUTSCH, cit. 28.

neznámá to, že co bylo typické pro 50. léta, již v letech 80. letech neplatí. V tomto vymezení se snažím všimnout si podobností, které přetrvávají od počátků sitcomu až dodnes, jelikož „trvalé a velmi rozšířené charaktery se stávají kulturními typy“<sup>43</sup>. Tak můžeme vysledovat podobnosti všem „Homerům“, malých nezbedů nebo naivních matek z předměstí. Butschovy historické oddíly a jejich hlavní parametry jsou tedy následující.

Od 50. a 60. let manuální práce v televizi reprezentuje hloupost a selhání. Muži pracující třídy jsou zobrazováni jako obtloustlí, dětinští povaleči a hlupáci, avšak s dobrým srdcem. Mají nízký příjem a díky své neschopnosti vymanit se z nízkého postavení, nejsou schopni dost dobře zabezpečit svou rodinu. Jejich nezodpovědnost, naivita a občasná výbušnost stojí v protikladu k manželkám. Ty obvykle svým manželům musejí často pomáhat z ošemetných situací, uvažují racionálně a jsou vstřícnější a chytřejší, což platí i o dětech. Naopak v rodinách střední třídy je často problémovým činitelem právě dítě, rodiče jsou úspěšní, klidní a inteligentní. Někdy jsou humorné situace vystavěny kolem „rodinného blázna“, což je nejčastěji manželka, „střeštěná blondýna“.<sup>44</sup>

70. a 80. léta nesou několik změn. Životy seriálových rodin už nejsou idylické a charaktery nejsou jednodimenzionální.<sup>45</sup> Butsch pokračuje; ke slovu se dostávají i problémy reálného života, jako jsou chudoba nebo potraty. Ovšem, charakter dělnického muže se příliš nemění, stále je přisprostlý a neschopný. Manželky již nejsou nadřazeny svým mužům takovou měrou, jako tomu bylo v minulém období. Rodiče ze středních tříd začínají chybovat, ale na rozdíl od rodičů pracující třídy své starosti rychle vyřeší. Tyto chyby si dokáží přiznat a tak představují poučení pro děti i publikum. Pomalu se i v této třídě začíná objevovat zpochybňování mužské autority. Vedle těchto chybujících postav stojí stále i „superrodiče“, co mají odpověď na všechno.

Postmoderna 80. a 90. let je podle Butsche charakteristická experimentováním s novými postupy, což umožnil růst nezávislých stanic, jejich menší závislost na sponzorech a následné uvolnění Federal Communication Commission<sup>46</sup> požadavků na jazyk a obsah vysílaných materiálů. A tak se kabelové televize mohly začít zaměřovat na menší publikum. Končí moralistické časy a na řadu přichází sarkasmus, ironie a urážlivé dialogy. Právě stanice FOX, která produkuje všechny mnou analyzované série, je známá

---

43 ALTMAN, cit. 41.

44 ALTMAN, cit. 41.

45 ALTMAN, cit. 41.

46 Přeloženo jako „Celostátní komunikační úřad“, je instituce regulující mezistátní a mezinárodní rádiové, televizní, satelitní a kabelové komunikace ve všech 50 státech, District of Columbia a amerických teritoriích.



používáním nekonvenčních přístupů ve svých seriálech, kvůli čemu též byli kritizováni institucí Parents Television Council<sup>47</sup>. V charakterech pracujících tříd k velkým změnám nedošlo, jejich typizace stále stojí na již zavedených stereotypech. Muži jsou stále obhroublí a značně neúspěšní, manželky racionálnější a děti chytřejší. „Na rozdíl od postav pracující třídy, které v 90. letech zůstávaly věrně stereotypům, série o středních třídách měly mnoho forem.“<sup>48</sup> Objevovali se zde lidé rozvedení, s nejrůznějšími problémy, ale i ukázkové rodiny.

V novém miléniu se začíná rozrůstat populace černošských sitcomů a za zmínku stojí i vznik dvou hispánských show a začlenění homosexuálních vztahů. Znovu, muži nižších tříd podléhají stereotypům, ale nově k tomuto negativnímu zobrazování začínají inklinovat i někteří představitelé středních tříd.<sup>49</sup>

Ať už postavy hraných sitcomů, či ty animované, všechny podléhají při svém vzniku stereotypizaci. A jelikož objekty zaměření mé práce jsou ženské figury, pokládám za relevantní popis vývoje charakterů, na kterém jsou dobře vidny nejčastější typizace. Současně, v mezích textu sérií, budeme uvažovat o animovaných seriálech jako o těsné podkategorii žánru sitcom.

## 2.2 Specifika subžánru animovaný sitcom

Subžánr animovaný sitcom, podléhající žánru situační komedie, byl světu představen již v roce 1960, konkrétně rodinou Flinstoneových, a byl určen pro prime-timeové vysílání na stanici ABC s cílem zapůsobit na děti i dospělé.<sup>50</sup> Od 60. do 80. let byl animovaný sitcom v depresi, což se změnilo s příchodem *The Simpsons* v roce 1989. Tak se vyvinulo nové období animovaného sitcomu, jak z hlediska druhu, tak i formy. *The Simpsons* a další anicomu se liší od jiných televizních animací ve způsobu začlenění konvencí narativu živé akce, který je normálně spojován právě se sitcomy.<sup>51</sup>

---

47 Kritika pramenila převážně ze zažitého předpokladu, že animované seriály jsou určeny hlavně dětskému publiku, pro než byl obsah považován za závadný. MITTEL, cit. 30, s.81.

48 ALTMAN, cit. 41.

49 BUTSCH, cit. 28.

50 MITTEL, cit. 30, s.71.

51 DOBSON, cit. 32.

Všechny čtyři analyzované série jsou charakteristické několika prvky. Jako první můžeme vyzdvihnout jejich postmoderní charakter. Jak říká Stanislav Hubík<sup>52</sup>, postmodernismus je směr konce 20. století, který se vyznačuje ironizací procesu modernizace a nostalgii po procesu alternativním. Postmoderna si je vědoma existence procesu modernizace a také toho, že z něj nemůže jen tak vystoupit. Proto se uchyluje k revizi moderny právě pomocí ironie, k čemuž používá vlastní prostředky modernizace.

V tomto místě vyvstává otázka – jakým způsobem se tedy odráží ironizující rys postmoderny v současných amerických animovaných seriálech? Podívejme se na začátek kapitoly na popis charakterů pracující třídy - manželé „budižkničemu“, matky jako pevný středobod rodiny a děti chytřejší než jejich otec. Zde řadíme rodinu Simpsonových a Graffinových (*Family Guy*)<sup>53</sup>. Obě dvě rodiny, nejčastěji skrze hlavní mužské postavy (Homer S. a Peter G.), jsou satirou na staré dobré časy, kdy převládal patriarchální řád a nukleární rodina z předměstí byla symbolem americké kultury. Muži byli ochránci a živitelé rodiny a seberealizace žen spočívala v mateřství, jemuž se mohly naplno věnovat pouze tehdy, pokud zůstaly doma a byly matkami na plný úvazek.<sup>54</sup> Narážíme na střet ironie a nostalgie v modelu, který se vymezuje vůči představě idylické rodiny. Nostalgie v případě Marge Simpsonové, které se snaží držet své členy rodiny v patřičných mezích právě této představy o společnosti. To, že se jí to nedaří, jak vidíme v každé epizodě *The Simpsons*, je další věc. Právě Margina snaha být perfektní matkou, která je narušována dalšími členy rodiny, někdy dokonce i jí samou, ironizuje onu nostalgickou dobu. Ovšem, ani přes tuto ironizaci se žánr sitcom nesnaží vystoupit ze zažitých genderových rolí mužů a žen a jejich kategorizaci ve společnosti. Satirou na pohled perfektního života jsou i rodiny střední vrstvy – Smithovi (*American Dad!*) a Belcherovi (*Bob's Burgers*). Smithovi jako republikánská rodina, jejíž hodnoty drží převážně otec Stan a Belcherovi, provozovatelé rodinné restaurace, kdy samotná restaurace a rodinný sen jsou v ohrožení každou epizodu.

---

52 HUBÍK, Stanislav. *Sociologie vědění: základní koncepce a paradigmata*. Praha: SLON, 1999. ISBN 8085850583.

53 Kritérii pro zařazení Simpsonových a Griffínových do pracující třídy je nižší vzdělání abou mužů, jejich zaměstnání (jaderná továrna a továrna na hračky) a také celkový nižší finanční status a neustálá potřeba peněz. U Simpsonových jsou finance spíše otázkou existenční, tedy potřeba zaopatřit děti, opravovat dům, auto atp., která koliduje s Homerovou marnostností. Tento důvod je naopak tím častějším u Petera Griffína, jehož rodina dokáže esenciální náklady pokrýt i díky bohatému otci manželky (Lois). I když Lois tedy pochází z vyšší třídy, sociální status rodiny vyšší není, protože „Status muže a status rodiny jsou totožné, stačí stratifikačně zařadit muže a je zařazena celá (nukleární) rodina.“ viz. MOŽNÝ, cit. 33.

54 MOŽNÝ, cit. 33, s. 154.

Druhým společným bodem je výrazná transgresivita, což také souvisí s bodem předchozím – ironizací. Transgresivní humor se nesnaží změnit nebo napravit lidskou hloupost, jelikož by se tím pokazila legrace. Transgresivita spočívá ve snížení k infantilitě, boření hranic a překročení standardů. „Divák se směje aktům násilí, utlačování a krutosti.“<sup>55</sup> Stále jsme si ale vědomi určitých morálních kodexů a právě toto vědomí, že jsou tabu porušovány, divákovi přináší potěšení. Sem můžeme zařadit i nakládání sitcomů s dysforickými událostmi, jako jsou například nemoci, nehody či smrt. Efekt těchto událostí je vymazán pomocí kontextuálních euforických elementů či rétorickými prvky typickými pro tento žánr, což jsou např. gagy, vtipy, prostředky fyzické komedie.<sup>56</sup>

Divákovo potěšení vyvěrá i z očekávání, jak bude vyřešena zápletka, která se odvíjí v obvyklé stopáži cca 20 minut. Jelikož je narativ cyklický (což je dáno žánrem a také formou série), divák ví, že konflikt, který je základem epizody a který se během ní vyvinul, bude vyřešen právě během této krátké doby a na konci se příběh navrátí k ekvilibriu série. „[...]vymazání výsledků akce v jednotlivých epizodách a navrácení k počátečním podmínkám je nezbytné pro existenci show, sitcomy zachovávají určitý stupeň fixace – tematické, obrazné, a hlavně té hodnotové – z důvodu zachování fungování narativní struktury.“<sup>57</sup>

Aby komediální efekt fungoval, musí vycházet ze společné zkušenosti – společenské, kulturní atp. Vtip o něčem doopravdy obskurním by rozesmál pouze malou skupinu lidí. Zdrojem legrace se tedy stávají i skupiny lidí, které se nacházejí mimo oblast naší zkušenosti.<sup>58</sup>

Typickým znakem sitcomů je používání stereotypizace v procesu charakterizace postav. Důvodem pro její použití, kromě humorného efektu, je i časově omezená stopáž. Proto musí charaktery podléhat typizaci, která je snadná pro divákovo pochopení situací a celkového příběhu. Právě stereotypní vymezení postav tvoří pevný bod, ekvilibrium, ke kterému se každá epizoda navrácí. Nezáleží tedy, jak dobře jsou charaktery definovány, stále postrádají určitou hloubku, což je dáno absencí detailů z jejich života, které jsou součástí sekundárních narativních linií.<sup>59</sup>

---

55 JONES, Ward E. *Transgressive Comedy and Partiality: Making Sense of our Amusement at His Girlfriend Friday*. In JONES, Ward E. - VICE, Samantha. . New York: Oxford University Press, 2011. s. 96. ISBN 978-0-19-532040-4.

56 SAVORELLI, cit. 29.

57 Přeloženo z SAVORELLI, cit. 29, s. 28

58 BOWES, cit. 27.

59 SAVORELLI, cit. 29, s. 27.

Skrze tyto reprezentace, podle Bowese (tamtéž, cit. 58), se zrcadlí dominantní ideologie společnosti, které, podle Karla Marxe, byli nuceni uvěřit všichni bez výjimky. Pokud nebyli součástí hlavního diskurzu, museli se mu podřídít. Naopak „v dnešní době je ideologie společnosti složena z mnoha soupeřících diskurzů.“<sup>60</sup> Za jednu z významných ideologií, která se týká figur matek a dcer je i ideologie genderových rolí. Podle této ideologie jsou člověku připsána určitá očekávání toho, jak se má chovat a jaké jsou jeho dispozice čistě na základě pohlaví.<sup>61</sup>

Narace sitcomů se často váže právě k reprezentaci společenských otázek, jako je životní prostředí, sexuální orientace, náboženství, rasy, kritika konzumerismu atd. Konzervativní mínění vůči těmto otázkám je vyjadřováno obvykle skrze mužské charaktery<sup>62</sup>, jejichž diskurz soupeří s diskurzem postav, které jdou proti nim. Mohou jím být manželky, děti či někdo jiný přicházející zvenčí rodinného kruhu. Zde se odkáží opět k odstavci o transgresi. Mužští hrdinové mohou vyjadřovat svůj názor i značně transgresivním přístupem, který se jim buď vymstí a oni „si spálí prsty“, nebo díky svým protipólům, ať je to v určité epizodě manželka či dítě, uvědomí své nevhodné chování.

Jelikož všechny výše popsané prostředky, které formují žánr animovaného sitcomu podléhají interpretacím diváka, považuji za nutné uvést, jakým způsobem je divák nahlížen a co jej ovlivňuje ve čtení významů. Televizní divák je primárně sociální subjekt a ten má svou historii a žije v určitém sociálním uspořádání (mix třídy, pohlaví, věku atd.).<sup>63</sup> Proto interpretace významů distribuovaných televizí záleží na konkrétním kontextu daného diváka. Proto nemusí být naše interpretace shodná s významy, které se do určitého programu snažil vložit tvůrce, tedy „významy vložené kodérem a dekódovány příjemce se mohou rozcházet“<sup>64</sup>. Tento přístup podléhá metodě neoformalistické analýzy, která nahlíží na obecnost jako na aktivně interpretující jednotlivce, kteří „jsou do značné míry aktivní a podstatně přispívají ke konečnému účinku díla.“<sup>65</sup> Nejsou tedy pouhou pasivní masou, které jsou významy vkládány přímo do podvědomí. Jak říká Gauntlett<sup>66</sup>, předpoklad, že ideologie je vložena do mysli příjemců je již vyvrácena. Uvažujeme tedy nad sérií jako

---

60 Přeloženo z BUTLER, cit. 19.

61 O'BRIEN, Jodi. *Encyclopedia of Gender and Society*. Thousand Oaks (California): SAGE Publications, 2009. ISBN 978-1-4129-0916-7. s.371

62 Sami Homer Simpson, Peter Griffin i Stan Smith (*The Simpsons, Family Guy, American Dad!*) jsou explicitně prezentováni jako příznivci Republikánské strany.

63 FISKE, cit. 25, s. 62.

64 Přeloženo z MORLEY, cit. 21, s. 79.

65 THOMPSONOVÁ, cit. 18, s. 22.

66 GAUNTLETT – HILL, cit. 22.

předmětem vhodným k interpretaci v osobním diskurzu diváka.

Poslední kategorií, která je prostředkem charakterizace animovaného sitcomu, je struktura narativního světa postav, jenž může být tvořen různými prvky. V kapitole „Comedy“ v *Television Studies: The Key Concepts*<sup>67</sup> je zmíněno rozdělení sitcomů (podle EATON, Mick. *Television situation comedy* In. BENNETT, Tony et al. *Popular television and film*. London: BFI, 1981. ) dle prostředí, ke kterému se upírá humor a ve kterém se odehrávají. Prvním jsou domácí sitcomy, kam patří *The Simpsons*, *Family Guy* a *American Dad!*. Narativ těchto sérií je soustředěn do prostředí domácností, i když sekundární zápletky mohou být umístěny i mimo ni. Druhým typem jsou sitcomy z pracoviště a třetím typem jsou sitcomy z jiných míst. Lehce problematickým ve vymezení je série *Bob's Burgers*, jelikož se narace soustředí na rodinu Belcherových, ale zároveň i na jejich bistro, které mají v pronájmu a ve kterém všichni pracují (nachází se pod jejich bytem). Hlavní postavy jsou tedy členy jedné rodiny a také spolupracovníky.

## 2.3 Rozdíly žánrů sitcom a animovaný sitcom

Výše zmíněné prvky jsou společné sitcomu i jeho subžánru. Přesto, existuje několik hlavních rozdílů, které tyto dvě kategorie rozdělují. Nejviditelnější rozdíly jsou ty technologické. Tyto distinkce nejsou ze své podstaty důležité pro mou analýzu, jelikož nijak znatelně neovlivňují text sérií, pouze modifikují potenciální narativní zápletky.<sup>68</sup>

Jasným rozdílem je použití animačních technik ke vzniku narativního světa. Což umožnilo tvůrcům vytvořit mnoho různých postav a různých prostředí ke střídání zápletek, s důrazem na akci a živý dialog. A zároveň tyto techniky dovolují zobrazovat situace a figury značně bizarněji, než je to u hraných sitcomů či komedií. „Animovaná estetika vsází na pokřivenost, přehánění, zobrazení impulzivních emocionálních excesů, a dokonce násilí, které formuje jazyk komedie.“<sup>69</sup>

---

67 CASEY, cit. 20.

68 Ale i zde můžeme najít občasnou výjimku, jako jsou například intratextuální odkazy, či samotná sebe-reflexe nebo určité reference o animaci, kdy postavy si jsou vědomy toho, že jsou výtvoři animátorů a ne reálnými osobami.

69 Přeloženo z TUETH, Michael V. *Laughter in the Living Room: Television comedy and the American Home Audience*. New York: Peter Lang, 2004. ISBN 0-8204-6845-2.

Dalším rozdílem je absence konzervovaného smíchu, který „zdůrazňuje komické momenty, naplňuje funkci pozitivní sankce za efektivnost seriálu a zároveň naplňuje pragmatickou funkci tím, že „učí“ publikum rozeznat komický styl dané show<sup>70</sup>.

---

70 Přeloženo z SAVORELLI, cit. 29, s. 22.

### 3. Analytická část

#### 3.1 The Simpsons

První část analýzy se bude věnovat sérii The Simpsons. Jelikož zájem mé práce je prozkoumat vztahy mezi ženskými figurami, tedy Marge a Lisou Simpsonovou, budu popisovat primárně jejich zařazení v narativní struktuře. K postavám Homera a Barta budu přihlížet pouze v případě, pokud budou mít přímou návaznost na Marge a Lisu.

Rodina Simpsonových je klasickým příkladem nukleárního typu rodiny – samostatně žijící rodina složená z rodičů a dětí. Otec, Homer Simpson, je klasickým modrým límečkem<sup>71</sup>, jehož republikánské hodnoty jsou často vyhnány do extrému. Často porušuje normy, jak ty psaná, tak i ty nepsané. Jeho hloupost a dětinskost je na obtíž celé rodině, protože ho neustále dostává do problémů. Regulačním orgánem v rodině je Marge, jeho žena. První dítě, raubířský Bart je inteligentnější než otec, což mu dovoluje na něj vyvrát a dělat si z něj legraci, ovšem, i on se dostává často do problémů. Mladší sestra Lisa je chytrá a snaživá, na první pohled Bartův opak. Poslední dítě, batole Maggie, nemluví a představuje spíše pasivní prvek série.

V úvodu práce jsem navrhla premisu, že ženské postavy v analyzovaných sériích dostávají méně prostoru a jsou méně narativně důležité, než ty mužské. Jelikož sériová narativní struktura dovoluje přenášet váhu důležitosti z postavy na postavu<sup>72</sup>, tak si můžeme vytvořit hrubou představu o četnosti výskytu každé postavy vizualizací v následující tabulce, která mapuje 23. sérii. Tabulka ukazuje pouze ty epizody, u kterých můžeme jasně říci, že se primárně soustředí na jednu figuru, nebo ve víceméně stejné míře na dvě nebo tři figury. Lze si povšimnout, že některé epizody jsou v tabulce vynechány. Jsou to ty, v jejichž příbězích nepanuje jedna/dvě/tři postavy, ale rovnou celá rodina. Nebo i charakter, který není z úzkého kruhu rodiny Simpsonových.<sup>73</sup> Stejnou váhu mají všechny

71 „Blue collars“ jsou označováni lidé dělnické třídy, kteří pracují převážně manuálně, například v továrnách. „White collars“ jsou naopak úředníci. Tato označení mají historický základ v realitě, kdy jedni nosili modré límečky košile a druzí bílé. <http://www.businessdictionary.com/definition/blue-collar.html>

72 BUTLER, cit. 19.

73 Například 8. epizoda, *The Ten-Per-Cent Solution* nám líčí kariéru klauna Krustyho. Simpsonovi tvoří pouze rámec, ve kterém se historka odehrává. Celý epizodní příběh 12. dílu naopak soustředí pozornost rovnou na Vočkův starý hadr. Zjistíme, jakým osudem za celá staletí musel projít, aby nakonec skončil ve Springfieldu jako nejlepší přítel místního hospodského. Epizoda 3., *Treehouse of Horror XII*. (Speciální

hlavní postavy pouze ve dvou dílech – *At Long Last Leave* (S23E14) a *Holidays of Future Passed* (S23E09). Hodnotícím kritériem pro určení postavy, na kterou je určitá epizoda zaměřena je hlavně velikost prostoru, který je jí v onom díle dán a také, zda primární zápletka pracuje s onou postavou.

	Homer	Marge	Bart	Lisa	Maggie
Epizody soustředěné na danou figuru	S23E01		S23E02		
	S23E04		S23E04		
	S23E05	S23E05	S23E05	S23E05	
	S23E06		S23E06	S23E06	
	S23E07				
	S23E10			S23E11	
			S23E12		
			S23E13	S23E13	
	S23E15		S23E15		
	S23E16				
	S23E17				
	S23E18		S23E18		
			S23E19		
	S23E20				
				S23E22	

Jak vidíme v tabulce, není žádný díl, který by upřednostňoval malou Maggie. Ta představuje ve všech epizodách pouze volný motiv, který by mohl být bez větších problémů vypuštěn. Z toho důvodu se jí ani nezabývám v analýze.

Stejně tak můžeme vyčíst z tabulky, že Lisa a hlavně Marge jsou zastoupeny v nepoměru oproti Homerovi a Bartovi. Nejdříve se tedy podívám na epizody, kde jsou protagonistkami ženy. Na těchto epizodách se budu snažit popsat charakteristické prvky těchto figur, které byly stanoveny a postupně budovány již od první série. Díky čemuž máme zafixované jejich role a postavení v narativu *The Simpsons*. Dále se zaměřím na čarodějnický díl), se ve svých miniepizodách zabývá Homerem a také celou rodinou.



vztah Marge a Lisy. Je jeho otázce přikládán význam, nebo je pouze volným motivem, který by se dal snadno vypustit?

Lisa Simpsonová je osmiletá holčička a prostřední dítě Homera a Marge. Ačkoliv neexistuje žádný medicínský důkaz o existenci syndromu prostředního dítěte, můžeme najít několik faktů, které byly do této doby vypořádovány. Jsou jimi, jak uvádí Elizabeth Danish<sup>74</sup>, tyto symptomy: nízké sebevědomí, žárlivost, pocity prázdnoty nebo neadekvátnosti, nevlídnost a introvertní tendence. „Prostřední dítě netuší, kam patří, co se od něj očekává a jak si získat uznání... Nejsou neschopni si vytvořit přátele, ale příliš stydliví a nejistí na to, aby to zkusili.“ Jak si ukážeme později, tyto charakteristiky odpovídají povaze Lisy, ale, na druhé straně, jsou i případy, kdy Lisa dostává od svých rodičů dostatek pozornosti a její nejistota je vyvážena pocitem nadřazenosti nad ostatními lidmi. Stále ale zůstává převaha rysů prostředního dítěte, která se doopravdy mladé Lisy týká. Ty budou akcentovány níže.

Lisa hraje stejnou sociální roli jak v okruhu rodiny, tak i v širší společnosti. Tato role je do jisté míry stereotypní a byla ustavena již v prvním díle v roce 1989 a během celého běhu vysílání *The Simpsons* byli (a stále jsou) diváci v této představě utvrzováni. I objektivní koreláty, které jsou s její postavou spojeny, nám při sledování série potvrdí představu, kterou o Lise máme. Červené šatičky, perlový náhrdelník, kniha v náručí potvrzují roli premiantky. Lisin sociální status není příliš vysoký. Díky své svědomité povaze, vysokému intelektu, introvertnosti a neschopnosti najít zábavu v obyčejných věcech, jako to dokáží jiné děti, není v kolektivu velmi oblíbená.

Stereotypní role hodné, chytré a poslušné dívky je rovnovážnou polohou v postavě Lisy Simpsonové. Ovšem epizody, které se na ni soustředí (viz. Tabulka) pracují s porušováním tohoto stereotypu. Toto vybočení je prostředkem motivace rozvoje příběhu a je funkční pouze v případě, že jsme seznámeni se stereotypním vymezením dané postavy. Jako diváci si tedy jsme vědomi faktu, že ačkoliv Lisa je obvykle velmi svědomitá a mravná, v určitých případech odbočuje jiným směrem. Vezměme si epizodu, kde je Lisa zakladatelkou ve městě velmi oblíbené sociální sítě Springface (S23E11 - *The D'oh-cial Network*). Touha být oblíbenou alespoň v internetovém světě, kde má tisíc přátel, překonává i fakt, že tato stránka měla za následek několik úmrtí při autonehodách, což jí

---

74 DANISH, Elizabeth. *Middle Child Syndrome*. HealthGuidance. Citováno 23.3.2013. Dostupné z: <http://www.healthguidance.org/entry/15912/1/Middle-Child-Syndrome.html>.

velké starosti nedělá, a přes její nesouhlas je nucena stránku zrušit. V této epizodě tak můžeme sledovat změnu polaritu povahy Lisy Simpsonové. Ukazuje se, že není tou vždy mravnou holčičkou a je vlastně stejně Simpsonová jako zbytek její rodiny.

Přestože je Lisa svým uvažováním před svými vrstevníky a někdy se zdá, že je „povznesena“ nad ostatní, stále ale podléhá potřebě někam patřit. Referenční skupinu pro ni představují děti, kterými v jiných případech i opovrhuje. Například opět v epizodě S23E11, když Lisa potká spolužačky v nákupním centru a v duchu si říká, že jsou snobské a povrchní, jde za nimi a snaží se zapříst rozhovor. V tom samém díle Lisa vytvoří sociální síť Springface. Její motivací je „založit stránky, kde by si byli všichni rovni a ona by jim neomezeně vládla“.

Touha po oblíbenosti je tematizovaná i v poslední epizodě řady (S23E22 – *Lisa Goes Gaga*). Lisa na školní slavnosti získá ocenění za nejméně oblíbenou žačku a poté, když Bart odhalí fakt, že pochvalné články o její osobě na školní web psala ona sama, stává se centrem posměchu a hroutí se i zbytky její sebedůvěry. Jak je vidno, střet sociální role, kterou hraje (příliš chytrá dívka) a její představa o tom, jaký život by chtěla, jsou v přímém rozporu a tak Lisa svou potřebu řeší často nepřilíživými prostředky.

Její jindy jasně postavený hodnotový systém se hroutí a hodnoty vytěsňuje potřeba. Můžeme uvést příklad z 6. epizody (S23E06 *The Book Job*). Lisina představa o světě je narušena, když zjistí, že její oblíbenou knihu napsal kolektiv autorů čistě za účelem zisku. Tento fakt se vylučuje s morálními hodnotami, které uznává a událost jí je motivací ke snaze všem dokázat, že i ona sama zvládne napsat dobrou knihu. Což se jí ale nedaří. V kreativním procesu jí brání prokrastinace. Všimněme si vybočení z jejího vyváženého, a v ostatních epizodách pozitivního, přístupu ke světu. Právě toto vybočení ze stereotypu má funkci zvratu v narativu, který umožňuje vytvoření zápletky a jeho prohlubování a následné rozřešení znamená posun v ději. Tímto rozřešením je již úplný rozpad morálních hodnot dívky. Souhlasí, že se stane pouhou tváří na obal knihy gangu Barta a Homera. Hlavně, že už nemusí nic psát.

Ačkoliv by se na první pohled zdálo, že je Lisa povahový protipól k raubířskému a rebelantskému Bartovi, není tomu tak. Lisa je rebelkou jiného druhu. Bouří se proti své rodině, jejím tradicím a způsobu myšlení. Odmítá matčinu představu o tom, jak by se správná žena měla chovat. Je zarytou vegetariánkou a ochránkyní práv zvířat. Tento životní přístup je v přímém kontrastu s otcem, který je známý svým apetitem a hlavně láskou pro

vepřové kotlety a také bezohledným chováním ke zvířatům. Odstup od konzumace masa je jedním z mála případů narativního vyústění, které se na konci epizody opět cyklicky nevymazalo. Lisa tak tedy zůstává vegetariánkou již od sedmé sezóny. Ve třinácté řadě Lisa také konvertuje trvale k buddhismu. Tyto dva prvky jsou výjimkami, kdy Lisa porušila stereotyp o své postavě a který se nenavrátil tradičně k ekvilibriu, jak je tomu díky cyklickému charakteru série obvyklé. Dalo by se ale říct, že i vegetariánství a buddhismus potvrzují stereotyp hodné, zásadové dívky, jelikož je Lisa v tomto stylu života neobyčejně pevná a neoblomná.

V epizodě S23E22 Lisa samu sebe sebereflexivně popisuje takto: „Jsem chytrá, milá, tolerantní, vtipná, ale ne škodolibá a nikdy nezapomenu na něčí narozeniny.“ Lisina tolerantnost je v přímém rozporu s oběma rodiči, kteří jsou ustrnulí ve svých představách o světě. Homer i Marge jsou etnocentričtí. Kdybychom popsali tento pár pomocí definice etnocentričnosti Lukáše Urbana<sup>75</sup>, mohli bychom říci, že manželé Simpsonovi podléhají přesvědčení, že jejich způsob života, kultura, ve které žijí, je nadřazena ostatním kulturám. A tento přístup k životu, jejich představa o nadřazenosti a správnosti, nepodléhá zdravé kritice. „Znají jediné měřítko reality a tím jsou jejich vlastní standardy ve stylu hesla: „Co je jiné, to je divné ...Kdo není s námi, je proti nám.“

Díky své zásadovosti Lisa působí jako rodinný mravokárce, snaží se otci i bratrovi vštěpit morální hodnoty, které postrádají nebo mají, ale záměrně ignorují. Stejnou regulační roli hraje i její matka, Marge. Obě se musejí potýkat s ignorancí a sobeckostí mužské části rodiny a představují prvek neformální sociální kontroly. V epizodě *Politically Inept, with Homer Simpson* (S23E10) se Homer stane jednou z nejvlivnějších osob města díky své politické talkshow orientované na „obyčejné lidi“ a je požádán, aby doporučil kandidáta na prezidenta. Homer vybere republikána Teda Nugenta, jehož radikální názory na právo ozbrojování a vášeň pro lov je trnem v oku Lise. Ona i Marge Homerovi vymlouvají jeho volbu a skrze celý díl musí krotit jeho chování, které se vymklo kontrole. V této epizodě jsou skrze Homera parodovány otázky Republikánské strany tím, jak je Homer agresivní a jak absurdním způsobem své názory vyjadřuje. Lisa jako liberálka jej přesvědčí, aby se neunáhloval, vymluví mu jeho extremismus a epizoda končí návratem k ekvilibriu.

---

75 URBAN, cit. 35, s. 123.

Marge je sice intelektuálně i morálně na vyšší úrovni než její manžel, ovšem její občasná naivita a omezenost v rozhledu jsou na úrovni stereotypu klasické ženy v domácnosti.

Ideologický obraz typické ženy v domácnosti přichází již z poválečné éry; schopná, kultivovaná a zdravá žena, která efektivně udržuje dům a rodinu v pořádku a která zajišťuje rodinné štěstí.<sup>76</sup> Tento konzervativní přístup je jeden ze tří postojů k zaměstnanosti vdaných ženy, jak uvádí Ivo Možný<sup>77</sup>: „Vyhraněně konzervativní postoj říká, že žádná žena nemá pracovat mimo svou domácnost, tedy být zaměstnaná. V mikrokontextu to znamená, že děvčátka jsou v rodině vychovávána zásadně jinak než chlapečci, a jak dorůstají, zůstávají, aby pomáhaly své matce, v domácnosti, dokud se neprovdají, nestanou se samy matkami a nevěnují se vlastní domácnosti.“

Přesně takovouto představu o sobě samé a výchově má i Marge. Poté, co se vdala za Homera a vzdala se tak všech svých snů o cestování a kariéře malířky, považuje za primární cíl svého života péči o rodinu. Tyto konzervativní hodnoty jí předala její matka, která měla zato, že místo ženy je v kuchyni a správná manželka se vždy usmívá a své pocity potlačuje a nikdy je nesmí ukázat veřejnosti. Marge tak, ačkoliv reguluje manželovo nemístné chování, spíše vyjadřuje odpor pasivně-agresivní formou. Častou reakcí je charakteristické zamručení, protáčení očí a překřížené ruce na prsou. Tyto prvky jsou pro její postavu charakteristické a Butlerem<sup>78</sup> jsou řazeny mezi gestické a tělesné postavení, které jsou prostředky typizace postavy.

Marge je silně fixovaná na svou rodinu. Její seberealizace je soustředěna na výchovu dětí a tak je někdy frustrovaná, když se Lisa či Bart od ní a její péče snaží odpoutat. V epizodě *The Daughter Also Rises* (S23E13) se Lisa zakouká do mladého, sofistikovaného a vzdělaného chlapce, což jsou vlastnosti, které ji fascinují. Marge nechce, aby se dcera s chlapcem moc stýkala, protože, jak sama říká, „by si tím potvrzovala nezávislost na ní“. Místo, které vznikne po odpoutání Lisy se snaží zaplnit Bartem, kterého chce proti jeho vůli vzít na veletrh zdravé výživy. Motivací k jednání postavy Marge Simpsonové je převážně reakce na chování někoho jiného (jako vidíme i v dalších příkladech v této podkapitole). Jen občas je hybatelem děje, který má funkci ustanovení zápletky. Pokud tomu tak je, obvykle se stejně narativ stočí směrem k manželovi nebo dětem. Tak je tomu tedy alespoň v celé 23. sérii, na kterou se analýza zaměřuje.

<sup>76</sup> Přeloženo z SAETHER, Gøril. *The Politics of Housework*. Oslo: Kilden, 2006. Citováno 20.3.2013.

Dostupné z: <http://eng.kilden.forskingsradet.no/c52778/nyhet/vis.html?tid=53313>.

<sup>77</sup> MOŽNÝ, cit. 33.

<sup>78</sup> BUTLER, cit. 19, s. 66.

Vztah matky a dcery, a celkově otázka vzájemných rodinných vztahů obecně, není v sérii akcentován v takové míře, jako je tomu u individuálních charakterů a jejich problémů. Ovšem, právě na těchto problémech si můžeme ukázat prvky, které přispívají k vytvoření obrazu o tomto rodinném spojení.

Jak již bylo řečeno, Lisa se vymezuje vůči své matce v hodnotách, které uznává. Marge je konzervativní, pyšná a etnocentrická. V epizodě *The Food Wife* (S23E05) ji začne trápit, že Homer se s dětmi baví a ona musí hrát roli „té zlé“, říká: „Mámy chtějí být taky oblíbené, jenže musí hrát mámy.“ Snaží se vymyslet rodinnou zábavu, ale děti se nebaví a Lisa zastává stejné stanovisko jako Bart – oba doufají, že táta příště vymyslí něco lepšího.

Později je Marge nucena vystoupit ze své zóny pohodlí, jelikož se jim rozbilo auto zrovna v části města, kterou nezná a není jí svou ošumělostí sympatická. Marge je nervózní a nesvá a když se rozhodnou jít čekat do etiopské restaurace na odtahovku, cítí, že se musí chovat před dětmi odvažněji. Marge překonává své vymezené hranice stereotypu předměstské ženy v domácnosti a se sebezapřením ochutnává exotické jídlo. Je jí příjemně překvapena. Lisa dokazuje matce svůj větší rozhled a znalost současného dění tím, že vysvětluje, kdo jsou další lidé, co fotí naservírované jídlo v restauraci – jsou to takzvaní „foodies“ - bloggeři labužníci.

Marge, Lisa a Bart si založí společný blog o jídle jménem *Three Mouthketeers*. Marge je šťastná, že se konečně stala součástí světa svých dětí, ovšem, na úkor Homera, který se cítí odstrčený. V této epizodě je ústředním tématem jak vztah dětí a rodičů, kteří soupeří o místo „oblíbeného“ rodiče a také intertextuální reflexe současného fenoménu, kterým je blogosféra, a hlavně nejrůznější food-blogy.

Rodinné vztahy a také relace matka-dcera jsou ústředním tématem v epizodě S23E09 - *Holidays of Future Passed*. Marge organizuje vánoční focení a díky montáži svátečních fotek, která nás provede vývojem rodiny do budoucnosti se dozvíme, že Lisa úspěšně odpromovala, experimentovala a stala se na chvíli lesbičkou a poté se provdala za Milhouse Van Houtena. Posouváme se do budoucnosti, kdy jsou děti již dospělé a všichni se sjedou domů na Vánoce. Lisa přijíždí se svou nezvedenou dcerou Ziou, kterou se snaží vychovávat, ale Zia o to nejeví valný zájem. Mládí prožívá očividně jinak, než její matka. Zia je potetovaná, ironická a svůj volný čas tráví online. Lisa přemýšlí, co by jí poradila o výchově Marge. Ta jí řekne svůj názor, podle kterého by měla Lisa dceru nechat být a ona

se spraví sama. Lisa tento názor rázně odmítne, řekne matce, že nemá žádné tušení, jaké to je vychovávat nezvedené dítě. Toto prohlášení můžeme interpretovat jako sebereflexi série, která spoléhá na divákovu znalost postav a hlavně Barta, který je sám nezvedeným dítětem. Na konci dojde Marge zadostiučinění, protože se jí dostane další společné fotky. Všichni jsou šťastní a spokojení. I Lisa, která zjistila, že ačkoliv se dcera chová jako nevychované dítě, ve skutečnosti k ní vzhlíží.

Vztah Marge k Lise je vsunut do epizody S23E22 *Lisa Goes Gaga*, ve které je hlavní protagonistkou Lisa samotná a ačkoliv je tato krátká pasáž pouze volným motivem, který má zdržovací funkci, je důležitá pro naše pochopení Margina přístupu k Lise. Marge je nešťastná, protože neví, jak pomoci své dceři, která se trápí. Říká, že je velmi složité být matkou tak chytrému a citlivému dítěti. Citovou hloubku jejího krátkého monologu ještě zvětšuje subjektivní pomalý nájezd na její tvář a oči zalité slzami. Vidíme zde bezradnou neschopnost pochopit problémy svého dítěte a najít způsob, jak mu ulevit. Je problém v Lisině vysokému intelektu, který souvisí i s hlubší přemýšlivostí o světě a vlastním životě? Nebo v Margině „přízemnosti“ a právě nedostatečné hloubce uvažování a reflexe světa?

### 3.2 Family Guy

Druhá analyzovaná série, *Family Guy*, je od *The Simpsons* odlišná v několika ohledech. Tím prvním je užití mnoha prostřihů, které často nemají jiný smysl, než pobavit svou absurdností a nahodilostí. . A také satiričnost společnosti je v případě Griffinových nevybírává a také značně politicky nekorektní. Ironie, cynismus a satira jsou základními prvky postmoderního pohledu na současnost i minulost<sup>79</sup>, který je velmi přímý. Naléhavost a surová otevřenost je seriálu vlastní. Tvůrci se nebojí ukazovat sexuální výjevy, násilí a krev. Nebojí se těchto naturalistických aktů, naopak se v nich dokonce vyžívají.

Postmodernistická roztříštěnost rodiny se zrcadlí též v pojetí rodinných vztahů, které buďto jsou ignorovány nebo jsou bipolární, v různých dílech absolutně odlišné. Na příklady se podíváme později.

Otec rodiny, Peter, je stejně jako Homer Simpson obtloustlý a pracuje v továrně na

---

79 Esej CHASTAIN, Clay. *On Family Guy: The Narrative and Postmodern*. Trinity University in San Francisco, 2006.

hračky. Jeho humor je drsný a sprostý a spočívá také v jeho iracionálním chování a hlouposti. Je ještě větším patriarchou než Homer v tom smyslu, že jeho existenci podléhá značná část příběhů rodiny a samotné její fungování. Jeho hodnoty a názory pramenící z republikánského přesvědčení v postmoderním duchu tvoří základ iracionálního jednání<sup>80</sup>, jehož důsledky jsou často velmi destruktivní. Manželka Lois pochází z bohaté rodiny, jejíž výsady se jí v manželství již netýkají, a ona je tak nucena žít z výdělku, který zaopatří manžel. Je to také žena v domácnosti, matka tří dětí, ovšem méně podobná Marge Simpsonové by již být nemohla. Nejstarším dítětem je dcera Meg, vyvrhel rodiny, v určitých aspektech podobná mladší Lise Simpsonové. Bližší charakteristiky těchto dvou postav budou následovat dále. Lois a Peter mají dále dva syny – Chrise, který je po otci tlustý a hloupý, avšak i naivní a, stejně jako sestra Meg, postrádající zdravé sebevědomí. Benjamínek Stewie je sice roční batole, ale to mu nebrání spřádat plány na ovládnutí světa a zabití své matky. Má homosexuální sklony a britský přízvuk. Ovšem, doopravdy ho slyší jen stejně staré děti a rodinný mazlíček, pes Brian. Ten chodí většinu času po zadních nohách, mluví a chová se jako člověk a nikomu to nepřijde zvláštní. Touží po kariéře spisovatele a sexuálně ho přitahuje Lois.

Koncept každé epizody je víceméně stejný. Začíná krátkou expozicí, ve které je ustavena jedna základní zápleтка, která je centrálním motivem pro danou epizodu a také i zápleтка sekundární. Následuje určitý zvrat, ke kterému nejprve směřují určité kompozičně motivované události a následně je tento zvrat umocňován. Klasický, lineární mód narace je narušován prostřihy, jejichž náplní jsou humorně orientované gagy, často velmi absurdní a nelogické. Tyto vsuvky nijak neovlivňují hlavní děj a jsou pouhými volnými motivy. V poslední části nastane rozřešení celé epizody. I když Family Guy má 5 pět hlavních protagonistů, není jim přikládána stejná váha.<sup>81</sup>

Peter se vyskytuje v každé epizodě a dokonce je ústřední postavou většiny dílů. Jeho žena, Lois, nepředstavuje také závazný prvek většiny epizod. Nejmenší váhu v sérii má dcera Meg a poté bratr Chris, které oblíbeností a četností výskytu na obrazovce převyšují i pes Brian a malý Stewie.

Meg Griffinové je pouhých 17 let a stále se tedy nachází v období adolescence, kdy se

---

80 Například když se Peter přidá k Tea Party a následně zjistí, že je ovládána velkými konglomeracemi.

Rozhodne se svrhnout vládu ve městě, což má katastrofální následky.

81 Následující informace vyvozují konkrétně z 10.série, která je předmětem analýzy.

vytváří identita člověka. Megino oblečení sestává z pytlovitých jeansů, růžového trička, kulatých brýlí a hlavním kusem je růžová čepice zakrývající část účesu, krátké mikádo. Mladý člověk stále hledá sám sebe a „dojít si k identitě vlastní cestou vyžaduje překonávání překážek, tedy mj. odolnost, vytrvalost a sebedůvěru“<sup>82</sup>. Pouze z našich znalostí narativního světa Griffinových, který je omezen charakterem série a také jeho animovanou, neměnnou povahou, nemůžeme usuzovat, jak probíhala primární sociální socializace v pubescentním (a dřívějším) období. Můžeme tedy posuzovat pouze prvky primární a sekundární socializace adolescentního období.

Jak již bylo řečeno, socializace mladého člověka na hranici dospělosti závisí na vlivech přijatých jak z primárního okolí, tedy rodinného kruhu, tak ze sekundární oblasti – školy, zájmových kroužků apod. Mladý člověk je těmito vlivy utvářen a ty dále ovlivňují jeho mentální a sociální vývoj. Ačkoliv by rodiče neměli upřednostňovat či upozadovat jedno ze svých dětí, jak říká de Singly<sup>83</sup>, který používá hierarchii vztahů podle Theodora Caplowa., tak toto tvrzení se netýká manželů Griffinových.

Mnoho gagů je vystavěno na ponižování dcery, často velmi hrubým způsobem. Toto chování ostatních členů rodiny vůči Meg si můžeme interpretovat jako důvod jejího pošramoceného sebevědomí, které je zavádějící a ovlivňuje její pojetí sama sebe a také působení v dalších oblastech života. Příběhy, kde je Meg volným motivem, se ani nesnaží ukazovat kladné rodinné vztahy a bez skrupulí touto postavou opovrhují a staví ji do pozice černé ovce rodiny, která je rovnovážným stavem série a ke které se i pozitivně laděné momenty stočí v kruhu zpět. V S10E14, *Be Careful What You Fish For*, se do Griffinova domu nastěhuje delfín jménem Billy, jemuž Peter dluží laskavost. Ráno, když celá rodina snídá v kuchyni, Billy přede všemi oznámí, že si jde číst Megin deník „Jsem tu sice jeden den, ale už chápu, že nemáme Meg rádi. Jsem delfín – chytrý a intuitivní. A navíc mi to Peter řekl předtím na chodbě.“ Zbytečnost Meg v této epizodě je natolik velká, že nedostane ani prostor ohradit se proti přímému útoku na ni.

Případy Meg jako závazného motivu jsou omezené, ovšem o rodinných vztazích a charakteru jí samotné nám vypoví více, než ty epizody, ve kterých je jen terčem narativně neodůvodněného rodinného posměchu. Vztah Meg vůči její rodině, se zaměřením na matku, popíše v závěru kapitoly po charakteristice postavy Lois.

---

82 Úvod – vývojová psychologie, vývoj [online]. Citováno 20.3.2013, dostupné z: [http://psychologie.nazory.cz/vyvojova\\_psychologie.htm](http://psychologie.nazory.cz/vyvojova_psychologie.htm)

83 DE SINGLY, François. *Sociologie současné rodiny*. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-249-1.



Roli vyvrhela hraje Meg ve společnosti Langley Falls podobným způsobem jako Lisa ve Springfieldu. Podobnost Lisy a Meg není ani tak v jejich chování a činech, jako spíše motivacích. Obě dvě jsou značně neoblíbené mezi svými vrstevníky a touží po jejich pozornosti a uznání.

Lois Griffinová, původem Pewterschmidtová, je žena v domácnosti a nejčastěji je zobrazena buď v obývacím pokoji společně s rodinou nebo v kuchyni. Lois nosí béžové kalhoty a zelenou košili. Na rozdíl od Marge Simpsonové má namalované rty sytě červenou rtěnkou, a to neustále, i když je pouze doma a do společnosti nejde. Podle kulturně sdílené představy je rudá barva spojována s vášní, sexualitou, sofistikovaností, dramatem, vzrušením a charisma. Můžeme tedy interpretovat tento kosmetický doplněk jako znak Loisininy frivolnosti a amorální minulosti. Když připočteme její zrzavé vlasy, které jsou symbolicky, stereotypně, považovány za znak ohnivě povahy a ostrého jazyky, vyvstane nám další typický rys Loisininy.

Její sexualita tvoří velkou část charakteru, je její definiční součástí. Promiskuita se stala i tématem několika epizod. Zjistili jsme, že měla několik mimomanželských aférek, což se ale netýká analyzované 10. sezóny. V této sezóně absentují i další rysy Loisininy povahy, se kterými jsme byli obeznámeni již v minulosti – například gamblerská závislost, kleptomanie, bisexualita. Sklonu k alkoholismu a pití jako uklidnění emocí, si můžeme povšimnout v epizodě *Stewie Goes for a Drive* (S10E04). Peter vezme Lois na party ke svému novému kamarádovi, ztrapní ji ještě mezi dveřmi poznámkou o tom, že neví nic o životě, protože je žena v domácnosti. Lois rezignovaně a otráveně odvětí „To je jedno. Máte tu někde chlast?“ Klení a používání sprostých slov je pro Lois, stejně jako všechny postavy série, vlastní. Žádná z těchto deviací není důležitým prvkem v toku událostí v epizodách 10. série.

Tyto charakteristiky jsou velkým dílem v rozporu s mateřskou figurou Marge Simpsonové, která, ačkoliv se jí to nedaří, stále se snaží udržovat zdání tradiční rodiny, spolu s jejími normami a hodnotami. Lois je sobečtější, ješitnější a bezohlednější. Její krutost je zaměřena převážně vůči dceři. Co mají tyto dvě ženy společného jsou jejich manželé. Oba dva se snadno dostávají do problémů, které ony musejí řešit nebo se snažit je co nejvíce minimalizovat. Lois i Marge jsou inteligentnější a dospělejší než manželé a jejich péče o ně je spíše typická pro role matka-syn.

Ač by se mohlo zdát, že Lois je chladná osoba bez srdce, není tomu tak neustále. V kontaktu s malým Stewiem se projevuje velmi mateřsky a mateřský cit ji nutí jednat i tehdy, když je pácháno bezpráví na cizích dětech. Lhostejnost a bezohlednost směřovaná proti Meg tak působí ještě více šokujícím. Porovnat její rodičovský přístup k mladšímu synovi a Meg můžeme na epizodě *The Blind Side* (S10E11). V tomto díle se Griffinovým pomalu začíná rozpadat dům, v důsledku čehož si malý Stewie zadře třísku ze starých schodů a propukne v pláč. Lois k němu běží a křičí: „Bože, co se stalo? Ty můj chudáčku.“ Brian reaguje, že se v domě nerozpadají pouze schody, ale že Meg už dva dny leží zaklíněná pod střešním trámem, následuje záběr na ni a Lois dutě odpoví: „Zaměříme se prostě jen na ty schody, Briane.“

Vztah Lois a Meg je velmi bipolární. Jeho zobrazení se může pohybovat od krutého zacházení či absolutní přehlížení a nezájem o její život, až po vřelé mateřské cítění Lois vůči své dceři.

Meg samotná v epizodě *Seahorse Seashell Party* (S10E02) reflektuje jejich vztah, jak je pojímán tvůrci. Během hurikánu je celá rodina uvězněna doma a všichni tráví čas společně v obývacím pokoji. Peter se nudí a pobrukuje si, což po chvíli začne všechny otravovat. To můžeme soudit z jejich výrazů tváře. Nikdo ovšem nic neřekne. Meg si otevře plechovku s pitím a zasyčení, které vydá, Petera rozlítí a osočí se na dceru, proč je „tak otravná“. Meg, přestože obvykle otcovy výstřednosti a posměšky ignoruje, rozhodne se tentokrát bránit a ohradí se, že otravný je on. V kontrastu s tím, jak se Lois i Chris tvářili při Peterově pozpěvování, se oba dva na Meg oboří, ať nemluví se svým otcem takovým způsobem. Jejich chování je čistě iracionální a cíleně směřované tak, aby jí ublížilo, což vidí pouze divák, který má již předchozí zkušenosti s touto sérií a chápe způsoby, jakými se postupuje ve výstavbě narativu.

Meg tedy pokračuje v reflexi konstrukce charakterů postav tím, že říká: „Nelíbí se mi, jak se vždy proti mně spiknete a myslíte si, že jste o tolik lepší než já.“ Následuje krátký gag, který je sice volným motivem, ale slouží k implicitnímu potvrzení toho, co Meg právě vyřkla. Vidíme Petera a Chrise ve fracích a cylindrech a Lois v dlouhých šatech a s korunkou na hlavě, jak na Meg povznešeně pohlíží. Načež Peter dodá: „Oh, Meg, to byla ta nejméně nóbl věc, kterou jsem kdy slyšel.“ Poté, co vyčte otcí a bratrovi jejich zlé chování vůči ní, přichází ke slovu Lois. Lois nedokáže pochopit, že se dcera cítí vyřazena z

jejich rodiny díky jejich chování, ba dokonce z jejího pyšného pohledu vidí situaci tak, že Meg chce svým postojem poukázat na jejich neschopnost a že své problémy pouze svádí na ostatní. Není schopna žádné sebekritiky.

V následujícím dialogu přichází na řadu vyústění negativního konce polarity vztahu matky a dcery.

Meg: „A to přichází od někoho, kdo by mi měl být vzorem – zlodějka, drogově závislá, pornstar, coura, která nechala Gena Simmonce a Billa Clintona, aby se na ní vyřádili.“

Lois: „Tyto zkušenosti mě udělaly lepším člověkem. O co ti jde?“

Meg: „O to, jak s tímhle nezodpovědným a idiotským chováním v minulosti máš nervy a aroganci na to poukazovat na moje nedostatky?“

Lois: „Tak dobře, nejsem perfektní matka. Ale kdo taky je?“

Meg: „Od doby, co jsi mě porodila, jsem potřebovala tvou ochranu a vůdce tou složitou a matoucí cestou, jak se stát člověkem. Nic z toho jsi neudělala. Vzala jsi důvěru dítěte a rozmlátila ji na kousky během své 17leté mise ke zničení něčeho, cos zabila už dávno předtím. A upřímně, až mi bude 18 let, nevím, jestli tě budu chtít ještě někdy vidět.“

Lois se poté rozpláče a přiznává, že je špatná matka a ptá se, zda jí Meg někdy odpustí. Sama neví, kde se v ní bere potřeba ukazovat její chyby. Meg je i přes tento citový výlev stále naštvaná a co začalo jako problém, za jehož příčinu všichni považovali Meg, pokračuje jako skupinová hádka, kdy se oboří každý na každého a všichni jsou nešťastní. A to včetně Meg, které je líto, že způsobila utrpení své rodině a spolu s Brianem uvažuje o tom, zda je možné, že rodina potřebuje někoho, kdo by svedl jejich problémy do země jako hromosvod a pojmout jejich disfunkci.

Dojde tak k závěru, že je její životní úděl cítit se zle, aby se ostatní tak cítit nemuseli. Brian poukazuje na Meginu vyspělost a vznešenost. Brianovýmá očima můžeme na tento díl nahlížet jako na ozvláštňující pohled na charakter jediné dcery Griffinových. Pokud bychom si toto poznání vzali i do dalších epizod, zajisté by změnilo naše vnímání této postavy, změnilo by se naše předvedění, naši intertextovou zkušenost. Ovšem, cyklický charakter a návrat k ekvilibriu nám to stěžuje, poněvadž již v dalším díle je Meg upozaděna na úkor jiných postav, a je pouze součástí nechutného vtipu o akné. Nemáme tedy šanci uplatnit tento svěží, nový náhled.

Celá druhá epizoda, již jsme se poslední dva odstavce zabývali, končí falešným přiznáním Meg celé rodině, že si na nich pouze vybíjela vlastní vztek a že Lois a Peter jsou

úžasní rodiče a Chris skvělý bratr. Všichni se na ni naštvou a Chris o ní prohlásí, že je zlá mrcha<sup>84</sup> a Meg s výrazem zadostiučinění odvěti „Ano, to tedy jsem“, ovšem, díl úplně končí společným objetím za dojímavého hudebního podkresu.

Na tento výsledek sledu událostí jistě nebudeme pohlížet jako na realisticky motivovaný prvek narativu, jelikož můžeme předpokládat, že problémy, které se v průběhu epizody nastolily, jsou natolik vážné a hluboké ze sociologického i psychologického hlediska, že jejich rozřešení by zabralo podstatně více času a práce než pouhých pár minut. Ovšem, tato hloubka, se kterou se částečně v epizodě pracuje, není vhodná k rozpracování a to z důvodů omezenosti charakteru série jako formy a také žánru. Proto je konec motivován kompozičně - v rychlosti za pomoci postmodernistického přístupu paradoxu a ironie ukončit fabuli a v dalším díle začít opět v rovnovážné poloze.

Na druhém konci spektra této vztahové relace stojí situace, ve kterých je Lois dobrou matkou, zajímá se o pocity své dcery a popírá tak své dřívější i budoucí chování. V epizodě S10E10 *Meg and Quagmire* má Meg 18. narozeniny a rodiče ji vezmou na udílení cen Teen Choice Awards<sup>85</sup>. Po návratu k jejich domu se Meg diví, proč tam na ulici stojí tolik aut a otec jí prozradí, že jí připravili narozeninovou oslavu jako překvapení. Když vejdou dovnitř, nikdo tam není. Lois se rozčílí na Chrise, že mu dala 300 dolarů, aby podplatil děti ve škole, aby přišly na oslavu. Chris místo toho podplatil otce. Lois je líto, že nikdo na oslavu nepřišel a že je dcera zklamaná. Ujistí se tedy alespoň, že se jí na předávání cen líbilo. Přesto, dál se jí nesnaží utěšovat, popřeje dobrou noc a jde spát.

Pozornost otce i matky Meg vybudí, když se začne stýkat s otcovým kamarádem, milovníkem a svůdcem žen, Quagmirem. Poté, co se Peterovi svěří, že teď, když je Meg už 18 let, pokusí se jí svést, se Peter rozzuří. Jsme svědky téměř ojedinělé situace, kdy si Peter nedělá z dcery žádným způsobem legraci a chce ji chránit. Lois zaujímá též ochránářský postoj, ovšem nedává jej dceři znát a tlačí také na manžela, aby vztahu dcery a svého přítele nechal volný průběh. Obává se totiž, že pokud budou na Meg příliš tlačit, aby se se svým novým přítelem rozešla, vehnali by ji tak Quagmirovi do náruče. A tak, když si pro ni přijde na schůzku, Lois jim nebrání, nýbrž je ještě společně vystrčí ze dveří. Své chování vysvětluje vlastní zkušeností z mládí a jelikož jí rodiče ve vztahu bránili, skončila špatně.

Toto přiznání z minulosti je sice motivováno jako humorná vsuvka, ale díky ní si

---

84 „Zlá mrcha“ je pouze eufemismus, který jsem se rozhodla použít, protože pravá slova, která Chris použil nejsou vhodná.

85 Mimochodem, stárnutí Meg je jedním z narušení sériovosti, protože se situace již nenavrátil do rovnovážného stavu. Meg od první série zestárne o dva roky. Ovšem, bratru Stewiemu je stále jeden rok.

divák může udělat představu o mládí Lois a vlivu jejího předchozího chování na výchovu dcery, která je současným problémem. Ukazuje se nám zde další vrstva charakteru Lois, která si jistě zaslouží pozornost, jelikož právě tyto vrstvy narušují stereotypní povrchnost sitcomových figur, které jinak vnímáme pouze v souvislosti současných akcí a vyprávění. Pokud se při sledování dalších epizod zaměříme na tyto jemné niance, které nám poskytují znalosti o minulosti postav, a budeme je zařazovat do svého vědění o narativním světě, můžeme mluvit o ozvláštnění a vybuzení pozornosti. Domnívám se, že zvýšená pozornost při sledování těchto sérií rozšiřuje pole potenciálních interpretací významů a také zjištění diváckých schopností.

Syžet epizody *Meg and Quagmire* pokračuje zjištěním Lois, že Peter pustil dceru s Quagmirem na jeho chatu, kterou nazývá „sex-chata“. Již na počátku epizody bylo divákovi „podstrčeno“ očekávání, jak se bude vztah matka-dcera v této epizodě vyvíjet. Kompozičně motivovaná minizápletka s narozeninovou oslavou divákovi dává znát, že tentokrát Lois hraje roli matky podle konvencí a nedeviuje vůči ní, jako to bývá obvyklé. Lois se tedy po zjištění o Peterově chybě chová jako matka-ochranitelka a uzná, že manžel měl celou dobu pravdu. Zde si můžeme všimnout vybočení z běžného stereotypního rámování narativu *Family Guye*, v němž chybuje a působí jako prvek zvratu právě Peter a Lois je k němu v opozici a reguluje jeho chování. Tentokrát se role mění a Lois je nucena za pomoci manžela napravovat vlastní chybu,<sup>86</sup> kterou může trpět dcera.

### 3.3 American Dad!

Hrdiny třetí série, *American Dad!*, jsou Stan, Francine, Hayley a Steve Smithovi. Spolu s nimi v domě žijí sprostý, malicherný a sobecký mimozemšťan Roger, který má nekonečné množství podob, jelikož se převléká za různé charaktery, aby mohl chodit na veřejnost a také mluvící zlatá rybička Klaus, který je olympijský skokan na lyžích ze Západního Německa v těle ryby. Smithovi žijí ve fiktivním města Langley Falls ve Virginii, toto město

---

<sup>86</sup> Přesto je zde zachován poměr rolí v tom smyslu, že Lois je schopna sebenápravy a uvědomění s chyb a Peter stále zůstává ten dětský blázen, když prodlužuje vpád do chaty tím, že chce poslouchat zvuky přírody.

je parodií na skutečné Langley ve Virginii, kde se nachází velitelství CIA.<sup>87</sup>

Stan Smith je agentem CIA a zarytým republikánem a křesťanem. Ve svém přesvědčení je iracionálně neoblomný a je schopen obětovat téměř každého, kdo se postaví do cesty jeho cílu. Vzhledově je Stan nepodobný Homerovi a Peterovi. Má husté černé vlasy, ostře řezanou čelist, je vysoký a ramenatý. Stan má silný, hluboký hlas a jak již bylo řečeno, stojí si pevně za svými názory, které má podložené vírou v Boha a také oddaností vlasti. V čem se tento charakter podobá dříve zmiňovaným mužům je jeho malichernost, egocentričnost a tvrdohlavost. Tyto rysy se u Stana projevují agresivním a radikálním chováním, které je hlavním tématem epizod. Právě v těchto charakteristikách se Stan vymyká tradičnímu zobrazení mužů střední třídy, jako jsme ho popisovali v kapitole o žánru.

Syn, Steve Smith, je hubený, nosí brýle a dobře se učí. Jeho hlavními zájmy jsou fantasy filmy a hry, které hraje se svými kamarády. Ve škole není příliš oblíbený a často se stává terčem posměchu a šikany, jelikož se neumí bránit. U dívek také nemá valný úspěch. Tyto vlastnosti a zájmy se nelíbí otci, jelikož ten by chtěl mít ze syna sportovce a obecně úspěšného a oblíbeného chlapce.

Jak již bylo naznačeno v úvodu, *American Dad!* se soustředí na postavy, které jsou příslušníky střední třídy, což vychází ze Smithova zaměstnání a zrcadlí se ve stylu jejich života. Na rozdíl od Simpsonových a Griffinových nemají problém s penězi, jezdí ve velkém černém SUV a na zahradě mají hloubený bazén. Proto ani příběhy nejsou motivovány problémy pracujících tříd, jako je nezaměstnanost, snaha ušetřit peníze na určitou věc, ale spíše osobními problémy pramenícími ze společenských vztahů a také otázky náboženství, politiky, rasismu, dospívání či nevěry.

*American Dad!* pochází od stejného tvůrce jako *Family Guy*, Seta MacFarlanea. Společným prvkem je používání cynického humoru, jehož motivovanost v sesterské show *Family Guy*, působí více nahodile a nemotivovaně díky použití prostřihů nejrůznějších gagů. Tento způsob narušování toku vyprávění v *American Dad!* nenajdeme. Součástí vyprávění jsou flashbacky či subjektivní vize, které jsou ale vždy motivovány konstrukcí příběhu dané epizody.<sup>88</sup>

---

87 *American Dad!* [online], poslední aktualizace 5. dubna 00:46, Wikipedie. Dostupné z: [http://en.wikipedia.org/wiki/American\\_Dad!](http://en.wikipedia.org/wiki/American_Dad!)

88 Například v epizodě *Stan's Best Friend* (S08E14) se objevuje flashback, kdy Stan vzpomíná na svého psa z dětství.

Stejně jako sesterské show analyzované v předcházejících částech, *American Dad!* se soustředí výhradně na život rodiny Smithových, případně se tato část propojuje se Stanovou prací, Stevovou školou a méně často, s dalšími obyvateli města.

Jak již bylo řečeno, protagonisty *American Dad!* jsou Stan, Francine, Hayley, Steve, Roger a Klaus. Hierarchie jejich důležitosti v narativním pořádku série je podřízena otci, hlavě rodiny – Stanovi. Stan je středobodem série a je výrazným prvkem i v případech, kdy se příběh soustředí prvotně na nějakého jiného člena rodiny. Dalšími častými hlavními hrdiny jsou syn Steve a mimozemšťan Roger. Postavy Francine a Hayley v analyzované 8. sérii nejsou výraznými prvky narativu.

Francine, na jedné straně stejně jako Marge a Lois, je žena v domácnosti, na druhé straně Francine nemá již malé děti, Hayley i Steve jsou soběstační. Proto tedy můžeme říci, že pouze ona je „dobrovolně“ ženou, která nepracuje, protože to nemá zapotřebí a ne proto, aby se mohla plně věnovat dětem.

Francine Smithová nosí růžové kratší šaty a růžové lodičky na podpatku. Objektívni koreláty, jimiž je jak oblečení, tak i její dlouhé blond vlasy a růžová rtěnka, nám mohou připomínat vždy perfektní předměstské ženy v domácnosti, jejichž obraz si neseme z konzervativních sérií a seriálů či reklam. Hlavní náplní jejich života je péče o manžela a děti. Zobrazovány jsou v kuchyni, vždy s úsměvem na rtech a nejlépe koláčem v troubě. Parodizaci této představy dokonalé ženy a hospodyně, jejímž posláním je sloužení své rodině, můžeme vidět v S08E04 - *The Worst Stan*. Francine je sice pobodaná bývalým vězněm, což jí ovšem nezabrání v tom, aby servírovala snídani. V době 50. a 60. let, ze které toto stereotypní nazírání na matky v domácnosti vychází, byla centrem humoru v sitcomech střední třídy právě figura manželky, „rodinného blázna a ztřeštěné blondýny“.<sup>89</sup>

K této bláznivé poloze Francine přispívá její občasná naivita kombinovaná s hloupostí, kterou můžeme podle kulturně rozšířeného stereotypu o menší inteligenci blond žen interpretovat i jako stereotypem daný fakt. Její nízký intelekt je centrem mnoha vtipů. Například v epizodě S08E08 *The Unbrave One* má strach, že je opět těhotná a tak si dělá těhotenský test online – posílá fotky svých genitálií po e-mailu někomu, kdo o sobě prohlašuje, že je gynekolog.

Jak bylo řečeno již dříve, série je ze své podstaty předurčena ke

---

89 BUTSCH, cit. 28.

stereotypizovanému vykreslení postav. Tak tedy není udivující, že i Francine podléhá více stereotypům. Ovšem tentokrát není ona jeho zosobněním, nýbrž podléhá stereotypu tím způsobem, že sama na něj poukazuje a je prostředkem tematizace zobrazování menšin. Francine projevuje lehkou nesnášenlivost vůči menšinám ve dvou dílech 8. řady. Jsou jimi *The Wrestler* a *Less Money, Mo' Problem* (S08E12 a S08E15). V první epizodě Francine říká, že do muzea, které vzniklo v jejich domě na počest Stanovy zápasnické kariéry, chodí každý den, kromě neděle, kdy je výstava zdarma a muzeum se tak stane „trochu více etnickým“. Ve druhé jmenované epizodě se Stan vsadí s Hayley a jejím manželem Jeffem, že dokáže vyžít jeden měsíc z minimální mzdy a proto musí on i Francine na nové místo bydliště jet autobusem. Když Francine vidí hispánské služky na autobusové zastávce namítá: „Autobusem jet nemůžeme. Jsme bílí.“ Jak slovo „etnický“, tak i „bílí“ v obou případech pouze zašeptá, jakoby sama cítila, že tento postoj není zcela korektní. Ale i v tomto případě má tento stereotyp sebereflexivní charakter, který je součástí původního stereotypu, který dominuje sérii – čímž je bílá rodina střední třídy žijící na předměstí a vyznávající tradiční republikánské hodnoty. Nahlížíme zde tedy určitý systém řetězení stereotypů, kdy jeden zahrnuje několik dalších.

Přestože v současnosti je Francine v domácnosti a ve svých názorech se podřizuje manželovi a jeho konzervativním stanoviskům, z průběhu sérií víme několik věcí o její minulosti, které tomuto stereotypnímu vykreslení postavy protirečí. Podobně jako Lois Griffinová má Francine historii nevázaného studentského života plného marihuany, dalších drog a sexu. V době, kdy potkala Stana byla groupie. Ačkoliv se tyto charakteristiky týkají Francininy osobní historie, případy, kdy nás s ní tvůrci seznamují, je narušován stereotypní obraz této figury. Narušení stereotypu představuje jeden z narativních principů, který působí jako motivace k vývoji děje, stejně jako je tomu v předchozích případech u Lisy Simpsonové.

V expozici *The Kidney Stays in the Picture* (S08E16) je hybatelem narušení stereotypu dobré manželky a matky Francinina kamarádka z dob před svatbou, která je navštíví. Příjezd Kelly je kompoziční motivací pro vývoj zápletky, které předchází důležité odhalení kusu Francininy minulosti. Francine, Kelly i Hayley jdou společně do baru a Hayley se snaží držet krok spolu s matkou a její přítelkyní. Následkem toho dceři zkolabuje ledvina a je převezena do nemocnice. Když se o tom Stan dozví, přijede do nemocnice, kde už čeká Francine a vysvětluje, že Hayley bude potřebovat transplantaci.



Říká, že ona jí dát ledvinu nemůže, protože už má jen jednu. Tu druhou propila v době svého kamarádství s Kelly. Stan se urychleně nabídne, že jí dá tu svou. Francine najednou znervózní a v kontrastu s tím, jak velký strach před malou chvílí o dceru měla, začne namítat, že raději Hayley nechají napojenou na přístrojích do konce života. Společně se Stanem se následně dozvídáme, že on nemusí být jejím biologickým otcem, protože Francine měla těsně před svatbou známost na jednu noc. V tomto bodě zvratu se začíná vyvíjet zápleтка, jejíž motivací je zjištění, kdo byl muž, se kterým měla onu noc sex, aby mohl Hayley případně darovat ledvinu. V závěru epizody je divákovi upřeno poznání, zda je otcem cizí muž, nebo Stan.

Proti typizaci jako domácky založené ženy pracují i další Francininy neřesti, se kterými se můžeme setkat v průběhu 8. série. V *The Unbrave One* se Francine obává, že je znovu těhotná. Zatímco Stan začne chystat pokojíček, ona si stěžuje, že nechce vyměnit sushi a bourbon za hemeroidy a oteklá prsa. Jakmile zjistí, že to byl pouze planý poplach, opije se a užívá si sushi a cigaret. V S08E13 je explicitně řečeno, že Francine bere každý měsíc manželovi 50 dolarů na kokain. Tato menší vybočení ze stereotypu jsou volnými motivy v příběhu oněch epizod.

Za vybočení z Francininy typického uvažování, ve kterém není příliš bystrá, můžeme považovat i události, ve kterých si počíná překvapivě chytře a úspěšně. Ovšem, v analyzované 8. sezóně Francine nedostává šanci vzepřít se stereotypu hloupé blondýny ve smyslu inteligence, pouze prokazuje určitou intuitivnost a lidskou péči o své bližní<sup>90</sup>.

Naopak hloupost a naivita je větším zdrojem humoru v této analyzované sérii. Francine v epizodě *The Scarlett Getter* (S08E06) mluví v metaforách, protože, jak říká, začala chodit na hodiny kreativního psaní, ale svůj nedostatek kreativity a omezenou představivost dává na oddiv tím, že neustále opakuje tu samou frázi „horký letní chodník“, kterou považuje za literárně kvalitní a dostatečně uměleckou. V této epizodě Stan o své ženě mluví v pochvalném sentimentálním smyslu, jehož cílem je ukázat, že si jí cení. „Mám doma skvělou ženskou. Je sexy, chytrá, ale ne moc.“ Tento výrok je ironizací jejich vztahu a koresponduje s celým směřováním epizody, ve které Stan opět potkal svou první lásku a kdyby dostal šanci, Francine by podvedl.

Dá se říci, že Francine celou svou fiktivní existenci osciluje mezi několika různými

---

<sup>90</sup> V epizodě *Stan's Best Friend* (S08E14) Francine brání syna Steva, že na něj byl Stan příliš tvrdý ohledně jeho touhy po psovi a naznačí, že možná manžel odmítá koupit mazlíčka kvůli hlubšímu problému, což se ukáže jako pravda.

rovinami, které tvoří její charakter. Tyto polohy buď korespondují nebo se vymykají sociálně uznávaným normám její role, kterou hraje. Za tuto roli považujeme primárně roli matky a manželky, jelikož není žádné jiné postavení v jejím případě, které by bylo trvalejší než jen po dobu jedné epizoda. Neutrální polohou je role vzorné ženy a správné ženušky, jejíž součástí je i být „po vůli“ svému muži, neodmítat jeho názory, popřípadě se snažit vyřešit konflikt pomocí kompromisu. Tato poddajná Francine je charakteristická dobrosrdečností, naivitou, mateřským cítěním a také svou povrchností.<sup>91</sup> Druhá, vzpurná Francine, je odvážná, nebojí se postavit Stanovi a projevit svůj názor. Funguje jako regulace, když se manžel chová iracionálně, poháněn svou ješitností nebo zatvrzelostí.<sup>92</sup> Toto jsou tedy dvě ambivalentní pohledy na roli Francine jako manželky a matky v sérii *American Dad!*.

Dceři Francine a Stana, Hayley, je 18 let, má černé vlasy po ramena a místo čelenky květovaný šátek. Nosí sandály, zvonové jeansy přepásané širokým páskem a černé tílko, které odhaluje pupík a v něm zlatý kroužek. Na krku Hayley visí řetízek s přívěskem se znakem míru. Všechny tyto prvky jejího vzezření významově souvisí s jejím charakterem a liberálním přesvědčením a jsou zároveň i jejími objektivními koreláty.

Hayley je černá ovce rodiny. Nesdílí stejné hodnoty jako zbytek jejích členů, je liberálka a tak se její názory dostávají často do střetu s názory otce. I když každý inklinuje k opačnému konci politické orientace, jsou si velmi podobní svou povahou, přestože ji projevují jinými způsoby. Hayley je stejně jako otec tvrdohlavá, vzpurná a agresivní a netolerantní proti lidem, kteří se jí nedokáží podřídít.

Hayley je stejně jako Lisa Simpsonová vegetariánka, pacifistka, zastávkyní lidských práv a je navíc hippie, pomáhá bezdomovcům, občas kouří marihuanu, je pro

---

91 V S08E12 když chce Francine sklidit ze stolu, Stan nonšalantně nabídne, že nádoby ke dřezu donese sám. Jelikož jedí v kuchyni, tento počin představuje vzdálenost ani ne pěti kroků. Francine je polichocena jeho gestem a divák utvrzen v představě uspořádání rolí, které hrají Stan a Francine jako členové rodiny, tedy manžel-živitel rodiny a žena-hospodyně, jejímž jedinou prací je jej obsluhovat a dělat to s radostí a samozřejmostí.

Tento charakteristický rys spolu s hloupostí Francine nezapře ani v S08E18. Nadšená přijde domů s podlitinou pod okem a naraženou tváří a na Rogerovo optání, co se stalo, odpoví, že upadla v supermarketu a manažer jí kvůli strachu z žaloby dal dva steaky zdarma. Roger ironicky odpoví, že jistě není možné, aby potenciální žaloba vynesla něco víc než dva steaky. Francinina hloupost je dovršeno tím, že nepochopí Rogerův sarkasmus a souhlasí s ním.

92 V několika případech se Francine proti manželovi bouří, je tomu tak v S08E01, kdy on něj s dětmi odjede ke svým rdičům; v S08E02 při hrozbě zatopení domu chce na rozdíl od něj odjet, ale nedostane šanci; v S08E13 se na manžela naštvě, když se dozví, že si myslí, že zle vaří a svou zlost vyjadřuje aktivně atp.

kontrolu zbraní a je značně volnomyšlenkářská a citově se snaží být nezávislá.

Podobně jako její matka i Hayley vystřídala několik partnerů, převážně těch krátkodobých. Jediným stálým přítelem, se kterým střídavě měla a neměla vztah je Jeff Fisher, jehož si na začátku 7. série vzala za muže. Jelikož ona sama studuje na denním studiu a Jeff pracuje a dostává pouze minimální mzdu, nemohou si dovolit osamostatnit se a proto stále bydlí u Smithových v Haylině pokoji. Toto rodinné uspořádání je realistickou motivací k vývoji zápletky v S08E15, epizodě již zmiňované v části věnované Francine a rasismu. Soužití Hayley a Jeffa je důvodem k odstěhování Francine a Stana a jejich pokusu o život za minimální mzdu. Ačkoliv je Hayley motivací posunu v narativu, sama nepředstavuje prvek, kterého je potřeba v těle příběhu.

Toto postavení je pro figuru Hayley v narativní hierarchii typické. Není narativně důležitá svými činy, jako spíše svou existencí. Tak je tomu právě i ve výše zmiňovaných epizodách 6, 15 a 16.

I přes silné názory je Hayley v určitých situacích zobrazována jako pokrytec či pozér. Ačkoliv o sobě prohlašuje, že je hippie a nestará se o hmotný majetek, tak jakmile zjistí, že Jeff vlastnil práva na kazety, ze kterých mohou být velké peníze, ale dal je své nevlastní dceři, zuří a rozhodne se získat práva zpět pomocí právníka (S08E14).

Přestože Hayley obvykle nedává najevo, jak se cítí a snaží se působit jako vzdělaná, hrdá a nezávislá žena, uzdu emocím popustí v S08E07 (*Season's Beatings*). Dostane se do sporu s manželem Jeffem, který chce dítě, ale Hayley odmítá s odůvodněním, že nemá žádné mateřské city, pouze zvířecí instinkty. Jeff se bez jejího souhlasu ujme sirotka a pojmenuje ho Nemo. Zprvu je Hayley na svého muže rozzlobená, ale jakmile se k ní Nemo přiblíží, přemůžou ji emoce a ona se do chlapce rázem zamiluje a přijme ho za vlastního. Spolu s malým Nemem je v této epizodě Hayley v pozici antagonisty. Ukáže se totiž, že sirotek je ve skutečnosti Antikrist, který „si najde cestu k politické moci a zničení světa“ a Stan ho musí zabít, aby byla zrušena jeho předchozí exkomunikace. Hayley adoptivního syna před otcem ochrání tím, že jej pošle k Sarah Palinové, která se jej ujme. Implicitně, prostřednictvím činu Hayley, je zde ironizována tato republikánská politička spolu s jejími razantně konzervativním přístupem, který můžeme, podle explicitní povahy výroku o Nemově poslání, považovat za ohrožení světa.

V 8. sérii se nevyskytují žádné další výrazné narativně důležité momenty spojené s Hayley, které by měly jiný než pouhý oddalující či humorný význam. Tvůrci reflektují

tento fakt v epizodě S08E17, kde se v posledních vteřinách stopáže v rohu obrazovky objeví ryba Klaus (který v této sezóně nemá žádný význam) a do kamery říká: „Haha, dostal jsem se do epizody, platíte mi!“ a Hayley se přidá: „Haha, já taky!“ Explicitně zde vidíme reflexi postavení těchto dvou postav v žebříčku ostatních figur skrze použití sebe-ironického postupu, který je typický pro všechny analyzované postmoderní série.

Vztah matky a dcery v sérii *American Dad!* není přímo tematizován vůbec. Musíme vnímat náznaky, které vyčteme mezi řádky či sledovat, jak postavy o sobě navzájem mluví nebo co se dozvídáme zprostředkovaně skrze jiné charaktery. Francine a Hayley se do interakce v 8. sérii dostávají pouze minimálně a pokud vůbec, je tato interakce z narativního či významového hlediska nedůležitá.

Ačkoliv se Hayley již provdala, neodstěhovala se s Jeffem od rodičů a tak se jich netýká vstup do autonomního, samostatného manželského soužití. Jak je vidno v S08E15, toto blízké soužití je dáno finanční nesamostatností mladých manželů – nemohou si dovolit pořídit si vlastní bydlení ani si bydlení pronajmout, a tak rodiče plní ekonomickou roli v tomto vztahu. Podle Agnès Pitrouové<sup>93</sup> bychom tento druh pomoci mohli zařadit do jedné z dvou kategorií, které vymezuje. Je jí „Pomoc umožňující udržet běh „normálního“ života a dovolující kromě jiného čelit nepředvídatelným (zejména materiálním) těžkostem nebo neočekávaným nehodám“.

Přestože ani Stan, ani Francine, nejsou příliš rádi, že stále žijí pod jejich střechou a omezují je, tak když Francine pozná na vlastní kůži, jak by dcera musela žít, v jaké bídě a hmotném nedostatku, kdyby je opustila, pochopí, že to není to, co by pro svou dceru chtěla. A tak souhlasí, aby Hayley i Jeff u nich ještě dále zůstali. Stan se tomu nejdříve vzpírá a i když ho Francine opustí a vrátí se domů, stále nechce uznat, že dcera měla pravdu. Francine zde zastává racionální hledisko, je schopna uznat, že se ona i manžel mylili a dcera měla pravdu. Díky své rozvážnější povaze, dokáže udržet s Hayley pozitivně laděný vztah.

Mateřskou lásku projevuje Francine i v S08E02, kdy poté co Hayley pokouše a odnese žralok při zatopení domu, Francine se ji vydává hledat a zachraňuje ji. Přestože je Hayley již vdaná mladá žena, stále na ni matka nahlíží jako na svou dcerku, která potřebuje její ochranu. Když ji tedy najdou pokousanou, odnese ji v náručí a uklidňuje ji: „Mám tě

---

93 DE SINGLY, cit. 83.

zlato.“

Hayley Smithové je 18 let a třebaže je již vdaná, stále se ještě nachází v období adolescence, které je charakteristické postupným vymaňováním se z vlivu rodičů.<sup>94</sup> „Někteří lidé v době adolescence uzavírají manželství, které je rovněž symbolem samostatnosti a dospělosti. Faktem ovšem zůstává, že na manželství ani na rodičovství nebývá člověk tohoto věku dostatečně zralý. Předčasné uzavření manželství může být (kromě případů těhotenství partnerky) pokusem o osvobození se od rodiny, což je však pouze únik do jiné formy závislosti, dále projevem snahy o recesi nebo výsledkem okamžitého, zkratkovitého rozhodnutí.“<sup>95</sup>

Právě i svatbu s Jeffem, která proběhla v 7. sérii, můžeme považovat za určitý manifest Haylyiny dospělosti a snahu uniknout vlivu rodiny. Ovšem, tento únik je jejím případě pouze symbolický, jelikož je stále závislá na obou rodičích. Racionálně je tato závislost vysvětlena skrze ekonomickou stránku manželství (viz. výše), ale nad tímto rodinným uspořádáním můžeme uvažovat i jako nad pomyslnými otevřenými vrátky, která představují prostor pro další potenciální zápletky a také podporuje divákovo očekávání, jakým směrem se tento vztah bude vyvíjet.

V osmé sérii Hayley výrazně nevyjadřuje své postoje a názory. A nestaví se ani proti rodičům. Pokud je dán interakci Francine a dcery prostor, probíhá tato interakce převážně pozitivním či neutrálním směrem. Společně strávený čas je minimální a nekonfliktní. V S07E10 (*Wheels & the Legman and the Case of Grandpa's Key*) je obsažena malá sekundární zápletka, která je motivována tím, že se Francine a Hayley společně dívají na internetovou stránku [www.cutepetpics.com](http://www.cutepetpics.com) a později se snaží, aby zde byla přijata fotka Klause jako dalšího roztomilého zvířátka. Ačkoliv se jim to nepodaří, můžeme si tuto mini-epizodku zvýznamnit jako reflexi jejich vztahu, kdy tráví společně volný čas jako matka a dcera.

Společně se baví i v *The Kidney Stays in the Picture* (S08E16). Na této epizodě můžeme vidět Francinin liberální přístup k výchově, jelikož nechává svou dceru spolu s ní a svou kamarádkou Kelly pít alkohol i přes to, že jí nebylo ještě 21 let. Následně Hayley zkolabuje ledvina a je odvezena do nemocnice. Vývoj zbytku dílu je motivován záchranou dcery.

Podobně jako Lois Griffinová, i Francine dokáže být vůči své dceři jedovatá. V

---

94 Diplomová práce ŠVANCAROVÁ, cit. 36.

95 Úvod – vývojová psychologie, vývoj [online], cit. 82.

S08E07, kdy Jeff adoptuje sirotka a Hayley na něj upne své mateřské city, které se projevují nezadržitelným pláčem, ji Francine při natáčení domácího videa okřikne, ať „přestane řvát, bude to na celém videu“. V S08E12 se Stan po delší době, co nebyl doma zeptá manželky, co je doma nového, Francine na to odvětlí: „Nic moc, Hayley je osina v zadku jako obvykle“.

### 3.4 Bob's Burgers

Rodina Belcherových se skládá z otce Boba, matky Lindy a tří dětí – Tiny, Gena a Louise. Belcherovi provozují hamburgerovou restauraci v blíže nespecifikovaném přístavním městě a bydlí v bytě nad restaurací. Neustále se potýkají s finančními problémy, jelikož restaurace dostatečně nevydělává a tak nemohou včas platit nájem. Právě osobní finanční nesnáze jsou tematizovány v několika různých epizodách (např. S01E10 a S01E12). Ačkoliv je Bob výborný kuchař, nemá patřičné obchodní dovednosti, aby restaurace prosperovala.

Na rozdíl od sérií *The Simpson*, *Family Guy* i *American Dad!* v *Bob's Burgers* nefunguje preference určitého protagonisty. Postavení všech členů rodiny je vyvážené a nikdo není upozadován na úkor někoho jiného. Neplatí zde ani, že se v jednom díle vyskytuje více zápletek. Každé epizodě dominuje jedna primární zápletko, která není narušována sekundárními odbočkami. Hned v expozici je nastolen problém, na jehož počátku stojí jeden či více členů rodiny nebo je motivací událost, která se jich týká jako celku, a jeho rozřešení je obsahem zbytku epizody.

Bob's Burgers nehýří odkazy na současnou populární kulturu, je zacílen spíše na rodinné problémy související s podnikáním a osobními problémy všech postav. Zápletky jsou vyprávěny lineárně, pouze s použitím flashbacků zobrazujících minulé události některých členů rodiny. Narativ této série je plytký ve smyslu hloubky vykreslení životů postav a nedostatku informací o jejich životě mimo rodinnou restauraci. Skromnost v poskytnutí detailu ohledně sociálního života rodinných členů a školního prostředí dětí je důležitý prvek narativní struktury a také jako odůvodnění, proč všichni mohou trávit téměř

všechn svůj čas v bistro a nezabývat se ničím jiným.<sup>96</sup>

Bob je otec rodiny a skvělý kuchař, jehož ovšem provází neštěstí. Ovládá kulinářskou stránku provozování restaurace, ale tu podnikatelskou zanedbává. Jeho černé vlasy pomalu začínají řídnout a břicho tloustnout, ale největší pýchou zůstává pěstěný knír. V kontrastu k ostatním otcům je Bob rozumný, racionální a je to právě on, kdo uklidňuje a řídí správným směrem zbytek své rodiny. Děti i manželka ho občas přivádějí k šílenství, ale toleruje jejich výstřednosti a když na to dojde, brání je před ostatními. Co dokáže Boba uvolnit je alkohol, po jehož konzumaci nehledí na následky svých činů. Toto chování ale není tak časté, jako u Homera Simpsona a Petera Griffina.

Genovi je 11 let. Vzhledem se velmi podobá svému otci, je malý a podsaditý. Právě on pomáhá otci s propagací restaurace tím, že obvykle venku rozdává ochutnávky v kostýmu burgeru. Gene rád nahrává okolní zvuky, které dál mixuje a vytváří tak svéráznou hudbu, kterou by se chtěl jednou proslavit. Gene má velkou představivost, která se projevuje v jeho excentričnosti a přístupu k ostatním lidem.

Matka a manželka Linda má také černé vlasy, dlouhé po ramena a učesané na pěšinku uprostřed hlavy. Nosí velké dioptrické červené brýle ve tvaru kočičích očí, červené tričko s dlouhým rukávem, modré jeansy a boty bez podpatku. Tento kostým a zjev je nepřilíš podobný ostatním sitcomovým matkám, které analyzují. Linda není a ani nevypadá jako matka z předměstí v domácnosti, perfektní a přitažlivá. Její vzhled a sexualita nejsou tematizovány tolik, jako u ostatních sérií. Výjimkou jsou epizody, kde se vyskytuje kontrolor hygienické stanice Hugo, s nímž měla Linda vztah ještě před manželstvím s Bobem.<sup>97</sup>

Linda se poměrně snadno nadchne pro určité události nebo nové věci, které hodlá vyzkoušet. Své nadšení či zapálenost pro věc projevuje hlasitým „Alright!“, což je také její hláška. V kombinaci s vyšším nakřápnutým hlasem působí velmi osobitě, až nepříjemně. Linda ráda zkouší nové věci, přestože se obvykle neseťká s manželovým souhlasem. V S01E05 (*Hamburger Dinner Theater*) Linda plánuje jít s kamarádkami do restaurace na „dinner theater“<sup>98</sup>, ale lže o tom Bobovi, protože ví, že tyto akce neschvaluje. Tak

---

96 SAVORELLI, cit. 29, s. 27.

97 Například v epizodě S01E01 když Hugo kontroluje Bobovu restauraci a hrozí, že je nechá zavřít, malá Louise navrhuje, aby proti němu matka „nasadila ženské zbraně“. Linda se také prorekne, že Hugo uměl skvěle líbat, na rozdíl od Boba.

98 „Dinner theater“ můžeme přeložit jako „divadelní večeri“.

manželovi raději řekne, že půjdou do stripclubu. Bob předvídal, že se Linda zase pustí do nového zájmu, protože se rozhodne pořádat v jejich restauraci také divadelní večeri. Linda nutí manžela do této aktivity, i když to sám dělat nechce. Argumentuje tím, že stále všichni pracují na Bobově snu o bistru a že je na čase, aby udělali i něco pro její sen. Tento sen je tematizován pouze v dané, konkrétní, epizodě. Není navracejícím se motivem, nemá tedy funkci ve stálém narativu série.

Linda je tvrdohlavá a pokud má nějaký zájem či cíl, snaží se ho dosáhnout stůj co stůj. Tyto cíle jsou obvykle podloženy pouze iracionálními a nedůležitými argumenty a Bob je nucen se jí podřít a jednat podle toho, co po něm vyžaduje. Lindino manipulování manželem je tematizováno i v epizodě *Spaghetti Western and Meatballs* (S01E09), kdy ho nutí uvařit špagety na školní akci, přestože se v jejich bistru zaměřují na hamburgery. Jejím záměrem je předvést se před ostatními matkami.

Linda se snaží udržet převážně pozitivní přístup v případě výchovy i ve vztahu s manželem. Pokud se ovšem něco nekoná podle jejích představ, které měla dopředu jasně vymezené, dokáže se velmi naštvat a prosadit svůj názor. Například v epizodě S01E07 si Linda usmyslí, že budou provozovat penzion, konkrétně tradiční Bed & Breakfast, a pronajímat pro tento účel pokoje dětí. Když se hosté nechovají podle jejího očekávání, nesocializují se mezi sebou, odmítají hrát společenské hry atd., postupně je Linda začíná terorizovat, až vše skončí tím, že je pozamyká v pokojích a nenechá je vyjít ven až doby, kdy bude čas na zmrzlinu.

Tyto Lindiny snahy o inovace či jednorázové akce jsou závazným motivem jednotlivých dílů, které jsou motivací k vývoji zápletky a ostatní postavy či jindy Linda sama mají zdržovací funkci, oddalují konec narativu.

Linda sice dokáže být posedlá určitou věcí, ale její povaha není zlá nebo nelítostná. Přestože svého manžela Boba velmi podporuje, stále si z něj umí udělat legraci, ale ne za účelem jeho zesměšnění, ale spíše pro vlastní pobavení. V epizodě S01E04 (*Sexy Dance Fighting*) chodí Tina na hodiny capoeiry a Bob se dostane do sporu s jejím lektorem. Rozhodnou se spolu bojovat, což má za následek, že se Bobovi „stane nehoda“. Když je již celá rodina doma, Linda nabádá děti, aby o této „nehodě“ nemluvili, protože je otec citlivý. Ovšem, jakmile se k nim Bob přidá, Linda se neudrží a se smíchem vykřikne: „Tak sis pokadil kalhoty, a co? Vždyť on je mladší, hezčí a silnější!“

Linda je poměrně tradiční matka v tom smyslu, že se neprojevuje deviantně vůči



společnosti, ani vůči své rodině. Snaží se být dobrou matkou a neupřednostňuje žádné ze svých dětí. Mohli bychom ji přirovnat k Marge Simpsonové v otázkách výchovy – obě se snaží o děti pečovat co nejlépe a podporovat je. Blíže se na vztah k dětem podíváme ke konci podkapitoly.

Na rozdíl od Lois Griffinové a Francine Smithové, Linda není tolik krutá a vulgární. Když v epizodě *Sacred Cow* (S01E03) mluví o kravském pozadí, hláskuje slovo „ass“, aby jemu děti nerozuměly. Ale záměr se jí nepovede, protože malá Louise oznámí: „Já vím, mami, co to znamená! Zadek.“ Jediné hanlivé slovo, které Linda používá je „schmuck“<sup>99</sup>. Linda se též snaží být morální autoritou pro své děti, což se jí ale nedaří, protože se opět poddá své touze po dobrých výsledcích. Jakmile se v díle jménem *Torpedo* (S01E13) dozví, že Gene získal jednu ze svých závodnických medailí podvodem, rozhodne, že ji musí vrátit. Ovšem, nejdříve si ho chce v obou dvou vyfotit. Během vteřiny změni rozzlobený hlas za klidný.

Tina je nejstarší z Belcherových dětí, v epizodě *Sheesh! Cab, Bob?* (S01E06) má třinácté narozeniny. Stejně jako zbytek rodiny je černovlasá a nosí brýle s černými, silnými obroučky. Její oblečení se skládá z modrého trička, tmavě modré sukně a bílých podkolenek.

Dle Tinina zjevu i zájmů bychom ji mohli charakterizovat jako tzv. „nerda“. „Nerd je člověk typicky popisován jako velmi inteligentní, obsesivní, nebo sociálně neschopný. Může trávit nadměrné množství času u nepopulárních, podivných nebo ne-mainstreamových aktivit, které jsou obvykle buď vysoce technicky zaměřené nebo jsou spojeny s tématy fikce, fantasy. Zároveň je mnoho nerdů popisovaných jako stydliví, výstřední a neatraktivní lidé.“<sup>100</sup> Právě výstřednost a stydlivost jsou pro Tinu typické vlastnosti, které mají své postavení a funkci v narativu. Například v S01E05, když se matka rozhodne v jejich restauraci pořádat divadelní večeři, snaží se Tina překonat svůj strach z vystupování před publikem. Dostane tedy kostým stromu a svou jedinou větu dokáže vyslovit až už je po všem a diváci jsou pryč. I přes to je na sebe pyšná.

Jak uvádí Butler<sup>101</sup>, důležitým prvkem ve vytváření charakteru jsou také herecké

---

99 „Schmuck“ podle *Dictionary.com* [online], citováno 25. března 2013. Dostupné z: <http://dictionary.reference.com/browse/schmuck>, znamená člověka, který je opovrženihodný a nepříjemný.

100 Přeloženo z *Nerd* [online]. Citováno 21.3.2013, dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Nerd>.

101 BUTLER, cit. 19, s. 66-67.

projevy tváře a hlasové projevy. U Tiny je důležitým prvkem výstavby postavy právě její hlas, tedy vokální herecký projev dabéra Dana Mintze. Stěžejními rysy jsou hlasitost, výška (tón) a zabarvení. „Významy hlasitosti jsou různé. Velká hlasitost může znamenat sílu, pronikavost nebo strach. Tichý hlas může značit pokoru, nebo také kontrolu, díky které není hlasitosti potřeba. Jako vždy, kontext udává význam... Posazení hlasu v naší kultuře je spojováno s genderově orientovanými významy. Hlas posazený výše je asociován s ženskostí a hlas posazený nížko s mužností. Vysoko posazené hlasy jsou také spojovány s dětskými charaktery... Zabarvení je tonální kvalita zvuku[...]” a poslední, dodatečnou kvalitou hlasového projevu je jeho rytmus.<sup>102</sup>

Tinin hlas je charakteristický svou tichostí, nevýraznou intonací a také plochostí, díky čemuž zní, jakoby neustále šeptala. Kombinace této neagresivní hlasitosti, monotónnosti projevu a také hlubšího posazení navozuje pocit určité intimnosti, blízkosti. Díky těmto hlasovým kvalitám, vzhledu a kontextu, ve kterém je charakter Tiny představován, je divák směřován k interpretaci její postavy jako dívky-podivína, s podtónem sexuálního chtivosti. Monotónnost a tichost mluvy si můžeme vyložit jako určitou neprůbojnost a bojácnost. Snahu nevybočit a nebýt spatřen.

Bojácnost a naivita jsou důvodem k tomu, že na žebříčku moci mezi sourozenci stojí až na poslední příčce. A to přestože je nejstarším dítětem, tedy v kontrastu k teorii, že dítě dříve narozené je průbojnější a dominantní.<sup>103</sup> Dle teorie F.J. Sullowaye je starší dítě též neurotické, což u Tiny platí. Sourozenci Gene a Louise si dělají ze své sestry legraci a využívají její naivity a neprůbojnosti ke svým vlastním žertům.

Tininy výstřednosti obvykle nehrají zásadní roli v rozřešení zápletky, jsou pouze humorným prvkem. Je tomu tak i v několika různých dílech, kdy Tina projevuje svou špatnou náladu a zklamání různými způsoby. Když se trápí nad tím, že se odstěhoval chlapec, co se jí líbil, leží na zemi v restauraci a mručí (S01E04) a v jiné epizodě zase zalézá pod stůl (S01E06).

Starosti milostného ražení jsou jedním z témat spojených s dospívající Tinou. Období puberty je z hlediska vývojové psychologie charakteristické hormonálními změnami, které ovlivňují „psychiku pubescenta, a to hlavně ve směru zvýšené emoční

---

102 Přeloženo z BUTLER, cit. 19, s. 66.

103 SULLOWAY, Frank J. *Birth Order, Sibling Competition, and Human Behavior*. Berkeley: University of California. In HOLCOMB, Harmon R. *Conceptual Challenges in Evolutionary Psychology: Innovative Research Strategies*. Dordrecht and Boston: Kluwer Academic Publishers, 2001. s. 39-83. Dostupné z <http://www.sulloway.org/Holcomb.pdf>

lability a zvýšené úzkostnosti. K tomu dále přistupuje pocit ztráty jistoty (změny obecně navozují znejistění), tlak okolí a další faktory. Všechno dohromady představuje pro dospívajícího velkou zátěž, z níž plyne typická rozkolísanost prožívání a projevů pubescenta. Ten bývá ve vztahu k dospělým uzavřenější, ve svém chování impulzivní, nepředvídatelný a silně vztahovačný... Protože již umí přemýšlet abstraktně, představuje si rovněž, kým by se chtěl stát, přičemž často utíká k nereálným fantaziím. Pubescent se dennímu snění oddává velmi často a jeho nejtypičtějšími tématy bývají vlastní všemocnost a erotika.<sup>104</sup>

V epizodě *Crawl Space* (S01E02) Tina vypráví, že se jí v poslední době zdají sny, ve kterých se líbá se zombie. Říká, že „se nějak promíchaly podvědomé obavy a rašící sexualita“. Skrze Tinu samotnou a její promluvu se nám tak dostává ujištění, že její asociální a zmatené stavy nejsou pouze nahodilou snahou o vtíp, ale opodstatněným prvkem, jenž má své místo ve vykreslení jejího charakteru i samotného narativu. Tento sen je vizualizován a divákovi přiblížen pomocí flashbacku.

Tinino chování je obskurní a přehnané a v kombinaci s dalšími charakteristickými rysy, které jsem popsala výše, jako je vzhled, chování a hlas, působí na divákovo vnímání velmi sugestivně. Ačkoliv série *Bob's Burgers* jako taková neodporuje nepsaným normám rodinné zábavy, není pohoršující v expresivitě zobrazování smrti, nehod a krve (jako je tomu u sesterských show *Family Guy* a *American Dad!*), vyskytují se zde i ne příliš vkusné vtípy, které by se daly označit za nechutné. Ovšem, musíme vzít v potaz postmoderní „extremismus“ daných sérií, který se týká právě i témat, o kterých se běžně ve společnosti nemluví.

V případě *Bob's Burgers* je 13 letá Tina zprotředkovatelem tohoto nekonvenčního humoru. Tina ve své excentričnosti neuhýbá z cesty, na kterou je tvůrci postavena hned v S01E01, kdy je zobrazena, jak se škrábe vyrážku v intimních partiích a následně je vyčleněna z rodinného kruhu, aby se jich nedotýkala. V dalších epizodách jsou zmíněny i další Tininy tělesné či hormonální problémy, což můžeme interpretovat jako reflexi dospívání a pochodů s tím spojených, jako určitou přidanou hodnotu k psychické stránce věci, která je také zastoupena (viz. výše).<sup>105</sup> Tinina excentričnost je ještě umocňována v tématech, která se týkají vztahu k mužům a sexualitě obecně.<sup>106</sup>

104 Úvod – *vývojová psychologie, vývoj* [online], cit. 82.

105 Za další příklady můžeme jmenovat epizodu S01E03 – Tina si stěžuje, že jí dře podprsenka.

106 V S01E02 Tina vyleze odvětrávací šachtou nad klučičí šatnu a snaží se je špehovat při převlékání, v S01E13 se připojí k baseballovému týmu, protože se dozví, že se spoluhráči poplácávají po pozadí pro

Malé Louise je sice 9 let, ale je „velitelem“ Belcherových dětí. Je opakem plaché Tiny, ovšem, o nic méně extrémním. Jak uvádí Butler<sup>107</sup>: „[...]Kostým je významným komponentem konstrukce charakteru.“ Louise má zelené šaty ke kolenům, ale hlavním prvkem a zároveň objektivním korelátém její postavy je růžové čepice s dlouhými králíčíma ušima. Tato čepice nese konotativní význam a tím je dětinskost, roztomilost či sladkost. Při prvním pohledu na Louisu by divák čekal, že se dívá na postavu malé, nevinné holčičky. Ovšem, v kontextu série, který je zajištěn divákovou znalostí výstavby narativního světa a jejího narativu dochází k přidání dalšího konotovaného významu, který působí v rozporu s první konotací spojenou s ušatou čepicí jako objektivním korelátém. Tento předmět najednou nabývá jistou ironičnost, jelikož se Louise nechová podle očekávání, která jsou spojena s roztomilostí atp.

Louisa se projevuje v kontrastu ke svému věku i zjevu. Podle teorie vývojové psychologie<sup>108</sup> se nachází v období mladšího školního věku, který je charakteristický nekritickým přístupem k blízkým osobám, přemýšlením dítěte pouze v konkrétní rovině a závislosti na zhodnocení jiných lidí. Také je tento čas popisován jako klidný, bez dramát a výkyvů. Malá Louise se spíše projevuje jako dospělý člověk, jehož uvažování a chování není příliš konformní se společensky sdíleným systémem nepsaných hodnot, jako jsou pravidla slušného chování či pouze taktní mlčení o určitých věcech<sup>109</sup>. Nehraje roli která je od ní očekávaná, bouří se proti ní.

Louise je cynická, zákeřná, krutá, odvážná, panovačná a myslí si, že všemu rozumí nejlépe. Sama matka Linda o ní v epizodě *Crawl Space* (S01E02) řekla, že si ráda pohrává s ostatními lidmi, protože si myslí, že jsou hloupí. Linda tak objasňuje motivaci dceřina chování, které ve světle událostí předešlé epizody mohlo působit jako záměrné ublížení otcí a jeho podnikání. V prvním díle první řady *Human Flesh* Louise navykládá ve škole spolužákům, že otec mele do hamburgerů nebožtíky z vedlejšího krematoria, což má za následek problémy s místní hygienickou stanicí a ztrátu zákazníků. Louise se nakonec přiznává, že si vymýšlela, protože ve škole byla akce „Show&Tell“ a ona se snažila překonat spolužačku a jelikož nemá nic reálného, čím by se mohla pochlubit, lhala. Soutěživost jako

---

šťestí a na konci epizody si na památku odnese suspenzor jednoho z hráčů.

107 BUTLER, cit. 19, s. 61.

108 *Úvod – vývojová psychologie, vývoj* [online], cit. 82.

109 V S01E08 Louise reflektuje matčino chování (lhaní své sestře) a říká, že je lepší být ke všem upřímná, že ona je od té doby, co Gene ztloustnul.

povahový rys sdílí spolu s matkou, ale i otcem, který neustále soutěží s italskou restaurací Jimmyho Pesta.<sup>110</sup>

Louise se často baví na úkor svých starších sourozenců, které považuje za sobě podřazené. Jak vidíme, nejmladší Louise není obyčejnou holčičkou, která by si hrála s panenkami. Její zábavou je pohrávání si s lidmi a mentální útok na jejich uvažování a vlastnosti. Tento fakt ve spojení s jejím absurdním a lehce zvráceným smyslem pro humor je základem situací, které apelují na divákův smysl pro legraci. Přestože jsem v kapitole o žánru uvedla, že vtipy o obskurních věcech působí pouze u malé skupiny lidí, a Louisin humor doopravdy obskurní je, domnívám se, že divákovo potěšení vyvěrá právě z kontrastu, který je utvořen mezi povahovými rysy této dívky a jejím zjevem a tedy i zkušeností a očekáváními diváka.

Svérázný humor, který se nehodí k devítiletému dítěti (alespoň podle norem současné společnosti) se zrcadlí i v Louisině další zábavě - měnění názvů burgerů na ceduli „*Today's special*“. V S01E01 Louise změní název burgeru dne na „*The Child Molester*“ (*Pedofil*) a dodá: „Jsou k němu bonbóny.“ Skrze postavu Louise probíhá i reprezentace reality v S01E03, kde dívka zmíní, že si konečně může vyzvednout licenci na zbraň. Gene odvětlí, že nevěří, že ji nutí čekat celé tři dny. Tento vtip je volným motivem v zápletce dílu a také nemá realistickou motivaci, ale působí jako zveličení Louisina nekonvenčního charakteru.

Dalším rysem povahy Belcherova benjamínka je její dramatická a přeháněná, čímž se snaží znervóznit ostatní a vybudit je, ale také neschopnost vypořádat se s nechápavostí a hloupostí ostatních lidí. Často na ostatní křičí a nadává jim, čímž si potvrzuje svou nadřazenost. V S01E08 Louisa dělá manažera prodeje obrázků nejdříve svým sourozencům a poté dvojčatům od Jimmyho Pesta. Je na ně přísná, křičí a říká, že si někdo bude muset uříznout ucho, aby se malůvky lépe prodávaly.

Případy, ve kterých se Louise projevuje jako pravé dítě nejsou příliš časté. Spíše divákům, ale i svému okolí ukazuje, že je silná a nezávislá. V epizodě *Spaghetti Western and Meatballs* (S01E09) je akcentován její a Bobův vztah. Jejich tradiční společný čas naruší Gene, který se s nimi chce dívat na westerny. Tyto filmy ovlivní jeho zájmy a tak on i otec přestanou s Louisou trávit čas. Ta žárlí a cítí se osaměle a nakonci epizody se jim

---

<sup>110</sup> Louise si ráda dělá legraci i z cizích lidí. Například nechá školního poradce, aby si myslel, že Bob zemřel, i když jen uvízl v duté stěně mezi pokoji. Přesvědčí poradce, že jsou jako rodina v krizi a ten se jde sám přesvědčit. Když vidí, jaká je u nich situace, chce volat sociální službu. (S01E02).

přizná, že ji to mrzí a rozbřečí se. Poprvé vidíme ryzí projevení emocí jiných, než vzteku (když bodá vidličkou do krabice s DVD ve snaze je zničit) či potměšilosti. Když ji otec začne utěšovat, s nesmělým úsměvem odvětí, že nebrečí doopravdy a dělá si jen legraci. Snaží se zakrýt své emoce, které pro jednu nemá pod kontrolou.

Ačkoliv je předcházející epizoda (S01E09) zaměřena na vztah otce a dcery, skrze tyto reprezentace vidíme i vztah Louise k její matce Lindě. Když se nemá s kým bavit, jde děvče za matkou. Linda se opět nadchne, že s ní chce trávit čas a začne jásat: „Jé, chvílka sbližování mezi matkou a dcerou, čas na kosmetickou přeměnu!“ a výraz Louisiny tváře si můžeme interpretovat jako lítost, že za matkou vůbec šla. Tento dojem umocňuje její výraz v následujícím záběru, kdy ji matka zmalovala a přetvořila účes – tik v oku a pokřivená tvář. Sama poté vysvětlí Bobovi a Genovi, že chce trávit čas s nimi a ne s Tinou a matkou. Nazve je „menstruační národ“<sup>111</sup>.

Jak bylo již řečeno, Linda je v porovnání s matkami ze serií *Family Guy* a *American Dad!* poměrně tradiční a „neextrémní“ v této roli z hlediska výchovy svých dětí. Je ke svým dětem nestranná, žádné dítě neponižuje a nedává jim najevo, že má někoho z nich raději. Zároveň se je snaží podporovat, pokud to potřebují. Nejčastěji se v nouzi objevuje dcera Tina a matka jí poskytuje psychickou podporu. V S01E04 se Tina trápí, protože se odstěhoval chlapec, který se jí líbil a tak leží na podlaze a mručí. Zatímco se sourozenci Gene a Louise diví, co se jí stalo, Linda odpoví, že puberta. Oba sourozenci Tině radí, že by se raději měla zabít, načež je matka zarazí a napomene, aby se chovali hezky, že si také pubertou projdou. Ti reagují: „Tímhle? Hnus!“

Přestože Linda Tinu v několika dílech podporuje podle norem společenského očekávání vztahu matky a dcery, můžeme si všimnout i výjimek. Když Linda leží na podlaze už delší dobu a stále mručí „moje srdce“, Linda ji napomene, protože telefonuje: „Tiše, zlato. Ginger je velmi rozrušená,“ a pokračuje v telefonátu, „Haha, Ginger, pokračuj...“ V S01E06 se Bob divá, že Linda, Louise i Gene čtou Tinin soukromý deník. Linda jeho čtení odůvodňuje tím, aby prý věděla, zda Tina nebere drogy.

Ale Linda není stále jen mírná, nadšená a naivní. Dokáže se i naštvat, pokud se děti nechovají tak, jak to zrovna potřebuje. V S01E02 je nervózní, protože přijela její matka na návštěvu a tak všechny členy rodiny popohání k práci a sekýruje. V S01E09 se zle utrhne

---

111 V originále „menstruation nation“.

na Tinu, která chce řešit rodinný konflikt diskuzí.

Linda také přesouvá své rodičovské povinnosti, které nejsou příjemné a které nekorespondují s tím, co by si přály děti, na Boba. Donutí ho vzít druhou práci, aby si mohli dovolit zaplatit Tině oslavu narozenin (S01E06), v epizodě jménem *Bed & Breakfast* (S01E07) se Linda snaží přesvědčit manžela, aby „něco udělal“ s Louise, která se vymkla kontrole poté, co její pokoj dala jednomu z hostů.

V této části vidíme, že vztah Lindy a jejich dcer Tiny a Louise není tematizován přímo, ale můžeme ho interpretovat pomocí malých zápletek, které jsou převážně volnými motivy v této sérii. Explicitně tematizován je pouze vztah Boba a Louise v epizodě *Spaghetti Western and Meatballs* (popsán v části věnované postavě Louise). Jako vymezení se vůči své matce můžeme interpretovat i její postoj k hypotetickému rozvodu rodičů. Rychle si „zamluví“, že si bude bydlet s Bobem. Tina by naopak chtěla žít s matkou.

### 3.5 Porovnání příznačných prvků daných sérií

V této podkapitole shrnu podobnosti a odlišnosti ženských figur ve čtyřech analyzovaných sériích, současně také jejich různé postavení v narativu a jejich vzájemné vztahy. Nejprve se zaměřím na dcery, poté na matky, dále na jejich vztahy a na konci bych vyzdvihla několik dalších prvků.

Lisa, Meg, Hayley, Tina a Louise. Žádná z těchto dívek není stejná jako ta druhá, ovšem, můžeme najít určitá propojení, které se jich týkají, jak z hlediska výstavby charakteru, tak i postavení v hierarchii rodiny. Lisa Simpsonová je malá hodná dívka, která je velmi chytrá, má vlastní názor a cíle. Její postavení v narativu jako primární protagonistky je spíše výjimečné, určitou funkci má ve většině epizod. Svou cílevědomost, která směřuje k aktivismu a liberalismus, sdílí spolu s Hayley Smithovou. Hayley v naraci série *American Dad!* nedostává tolik prostoru jako Lisa v *The Simpsons*. V žádné epizodě není primárním činitelem pro vývoj zápletky. Meg Griffinová je protagonistkou série *Family Guy* v několika dílech. Ve své neoblíbenosti mezi spolužáky se podobá Lise. Meg je černou ovčí rodiny a je také terčem nízkého, až nechutného humoru, v čemž se jí podobá třináctiletá Tina Belcherová ze série *Bob's Burgers*. Tina prochází pubertou, což má velký

vliv na její chování a uvažování. Jako jediná je dabována mužem a její hlas je velmi specifický. Hlas v kombinaci se situacemi, v nichž je ukazována, jsou v dokonalé souhře s jejím „podivínským“ charakterem. Sestra Louise je stejně stará jako Lisa, které se podobá svou inteligencí a opovrčlivým pohledem na své okolí, který je v jejím případě dotažen k extrému. Svou cyničností a chladným počínáním se nepodobá žádné jiné dívčí postavě.

U figur matek můžeme najít více podobností než u jejích dcer. Marge Simpsonová a Lois Griffinová mají obě dvě za manžela tlusté a hloupé pracovníky továren. Obě dvě musí krotit jejich chování a být jim spíše matkami, než manželkami, i když i jejich sexualita je v sériích tematizována. Manžel Francine Smithové sice není dělník, ale je také tvrdohlavý a ignorantský k potřebám a názorům druhých. Francine je zobrazována o něco hloupější a naivnější než Marge a Lois. Nejvíce z analyzovaných žen podléhá kulturnímu stereotypu předměstské ženy v domácnosti. Francine a Lois používají nejvíce vulgární jazyk a jsou také nejvíce stavěny do pozice sexuálního objektu. Linda Belcherová je této trojici méně podobná. Není to předměstská žena v domácnosti. Pracuje v rodinném bistro. Je jiná také svou rolí v manželském svazku. Není to ona, kdo je „racionálním rozumem“ rodiny, tím je manžel Bob. Jediná Linda není v hierarchii narativu postavena daleko za svého muže. Vyskytuje se a má funkci v každé epizodě. Společným prvkem všech čtyř žen je jejich obliba alkoholu. Pijí buď aby se zabavily (Lois a Francine), z frustrace nad manžely (převážně Lois) a nebo pouze u speciálních příležitostí (Marge a Linda).

Vztah matky a dcery není přímo explicitním tématem v žádné analyzované sezóně daných sérií. Můžeme jej interpretovat pouze skrze některé zápletky. Největší prostor dostává interakce matka-dcera v animovaných sériích *The Simpsons* a *Bob's Burgers*. Vztah Marge a Lisy je ryze mateřský a to ve svých pozitivních i negativních. Lisa se sice bouří proti hodnotám, které Marge uznává, ale stále ji respektuje a poslouchá. Ačkoliv si Marge neví příliš rady s tím, jak jí pomoci v nesnázích, stále se o to snaží. To samé platí i pro Lindu a její dcery Tinu a Louise. Louise na rozdíl od Lisy má bližší vztah ke svému otci než k matce. Významně menší prostor dostávají matky a dcery v sériích *Family Guy* a *American Dad!*. Lois je ve vztahu k dceři Meg ambivalentní. Na jedné straně se dovede chovat mateřsky a citlivě, ale na straně druhé je k ní lhostejná, až krutá. Názor Meg na chování své matky není příliš zřetelný, je tématem pouze jedné epizody (*Family Guy* S10E02). Vztah Francine a Hayley ze série *American Dad!* je upozaděn za vztahem syna a otce, který je v sérii tematizován hned několikrát (S08E05, S08E08, S08E09, S08E18).



V kontrastu ke klasickým sitcomům se s tématem vztahů mezi postavami pracuje v animovaných sitcomech méně. Jak vidíme výše, relace matka-dcera je explicitním primárním tématem pouze jedné epizody jedné z analyzovaných sérií a tou je S10E02 (*Family Guy*). Jako hlavní důvod pro vyřazení tohoto motivu z narace daných sérií vidím jejich zaměření na postmoderní reflexi společnosti a POP kultury v případě *The Simpsons*, *Family Guy* a *American Dad!*. U série *Bob's Burgers* rodinné vztahy v hierarchii narace spadají až pod osobní problémy.

Důležitým prvkem u těchto analyzovaných sérií je použití stereotypizace v procesu vykreslení figur i rodinného uspořádání, které tvoří středobod, kolem kterého vznikají všechny zápletky těchto sérií. Všechny tyto série jsou zaměřeny na rodinné prostředí (u *Bob's Burgers* i to pracovní) a členy rodiny. Všechny série, kromě právě *Bob's Burgers*, pracují se stereotypem předměstské nukleární rodiny složené z dětí, pracujícího otce a matky v domácnosti. Tento stereotyp leží na základech vytvořených v 50. a 60. letech, kdy „většina žen je zasazených do rolí manželek a matek v kontextu rodiny a domova“.<sup>112</sup>

V našem případě je tento stereotyp genderových rolí zobrazován z postmoderního, ironického hlediska. Problémy a situace, do kterých se tyto postavy dostávají, jsou postmoderní ve své absurdnosti, parodičnosti na reálný svět a také cyničnosti a zároveň zesměšňují postavení muže, dřívějšího živatele rodiny. Tyto problémy nemají reálné důsledky pouze z důvodu cyklického charakteru sérií. Kdyby tomu tak nebylo a fungovala by realistická motivace, nešlo by v tom absurdním vývoji pokračovat neustále, muselo by se dojít do bodu, kdy již současné chování postav a jejich vztahy nebudou déle schopny pokračovat. Proto také lze zachovat ekvilibrium sérií, nímž je postavení muže jako patriarchy a cykličnost je také důvodem k navrácení se k převaze maskulinních postav a zobrazení jejich problémů a vztahů na úkor postav ženských, které nenesou tak výraznou narativní důležitost. Stereotypizace se uplatňuje ve všech sériích kromě *Bob's Burgers*.

Humor zde pramení spíše ze specifického vykreslení postav, kdy každá je složena z několika prvků a jejich souhra funguje natolik dobře, že není potřeba použití určitých stereotypních předpokladů. Každá postava je natolik svá, že jí nelze přiřknout rys, který by byl typicky pro větší množství postav z různých narativních světů.

---

112 O'BRIEN, Jodi. *Encyclopedia of Gender and Society*. Thousand Oaks (California): SAGE Publications, 2009. ISBN 978-1-4129-0916-7. s.375

## 4. Závěr

Původním cílem této bakalářské práce bylo popsat vztahové relace matek a dcer pěti amerických animovaných sérií – *The Simpsons*, *Family Guy*, *American Dad!*, *The Cleveland Show* a *Bob's Burgers*, konstrukci těchto figur, jejich postavení v narativu sérií a fenomény, které se těchto sérií týkají. Z důvodu velké prostorové náročnosti a také nekonzistence s ostatními analyzovanými sériemi jsem se rozhodla vyřadit z analýzy sérii *The Cleveland Show*. Součástí zájmu práce bylo i vybudování pozornosti ke sledování a aktivní interpretaci konstrukce těchto ženských figur.

K dosažení těchto cílů bylo potřeba vymezit specifika subžánru animovaný sitcom a za účelné považuji i shrnutí vývoje zobrazování charakterů v žánru sitcom z historického hlediska a také upozornění na hlavní rozdíly, které se nacházejí mezi tímto žánrem a jeho poddruhem. Oblastí žánru jsem se zabývala ve druhé kapitole a díky této teoretické části, která předchází vlastní analýze, jsem mohla poukazovat na specifika zobrazování konkrétních figur, s tím spojené stereotypy a také formální aspekty žánru, které ovlivňují samotný text.

Po žánrové kapitole následuje analytická část práce, kterou jsem rozčlenila na čtyři podkapitoly, každá věnovaná jedné sérii. Ve všech částech jsem postupovala stejným způsobem – nejprve jsem popsala narativní svět dané série a její protagonisty z hlediska konstrukce postav. Poté jsem se věnovala ženským figurám, jejich postavení v rodinné hierarchii a struktuře série a také struktuře jejich povah. Toto charakterové vymezení bylo důležité, jelikož nám ukázalo vlastnosti těchto žen, které poté hrály úlohu v analýze vztahů mezi nimi. K analýze jsem užívala přístup neoformalistické analýzy, převážně její zaměření na tvorbu významů a funkci prostředků a jejich interpretaci. Rodinné vztahy byly vysvětleny a interpretovány díky sociologickým termínům. Jedinou výjimku v postupu představuje podkapitola 3.1 – *The Simpsons*, kde jsem vizualizovala postavení všech protagonistů v narativu jednoduchou tabulkou. Tento postup se ukázal jako velmi užitečný, jelikož dokázal původní hypotézu, že ženské figury doopravdy narativně podléhají těm mužským. V případě dalších tří sérií bylo již zbytečné používat tento typ vizualizace, jelikož v případě sérií *Family Guy* a *American Dad!* nemají ženské figury natolik velký význam, aby dokázaly zaplnit více příček v hypotetické tabulce. Ženy v sérii *Bob's Burgers* jsou postaveny naopak na stejnou příčku jako muži.

Nakonec jsem se rozhodla zařadit i kapitolu 3.5 „Porovnání příznačných prvků daných sérií“, ve které jsem shrnula a porovnála hlavní prvky konstrukce figur.

Ačkoliv jsem se v průběhu práce nezabývala pouze vztahovými relacemi matek a dcer, jak uvádí záměr práce a také její název, ale i analýzou samostatných figur, domnívám se, že tento postup byl přínosný pro primární cíl. Původní záměr též nebylo možné zrealizovat na sto procent, jelikož se potvrdila premisa, že ženské postavy a jejich vztahy nejsou hlavními prvky sérií a nebylo tedy možné věnovat se tomuto téma v tak velké míře.

## **Prameny a literatura**

### **Prameny**

#### **Audiovizuální prameny**

*American Dad!* 8. řada, FOX, uvedení sezóny 2011/2012, 18 epizod

*Bob's Burgers* 1. řada, FOX, uvedení sezóny 2011, 13 epizod

*Family Guy* 10. řada, FOX, uvedení sezóny 2011, 23 epizod

*The Simpsons* 23. řada, FOX, uvedení sezóny 2011/2012, 22 epizod

*The Cleveland Show*, FOX, uvedení série 2009-současnost

#### **Internetové zdroje**

Oficiální stránky série *American Dad!* [online], citováno 15. března 2013. Dostupné z:  
<http://www.fox.com/americandad>.

FOX Show Schedules [online], citováno 10. března 2013. Dostupné z:  
<http://www.fox.com/schedule/>.

*The Simpsons* [online], poslední aktualizace 1. dubna 2013 11:21, Wikipedie. Dostupné z:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_simpsons](http://en.wikipedia.org/wiki/The_simpsons).

*Family Guy* [online], poslední aktualizace 4. dubna 2013 23:43, Wikipedie. Dostupné z:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Family\\_Guy](http://en.wikipedia.org/wiki/Family_Guy).

*American Dad!* [online], poslední aktualizace 5. dubna 00:46, Wikipedie. Dostupné z:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/American\\_Dad!](http://en.wikipedia.org/wiki/American_Dad!).

*Bob's Burgers* [online], poslední aktualizace 3. dubna 22:02, Wikipedie. Dostupné z:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Bob%27s\\_Burgers](http://en.wikipedia.org/wiki/Bob%27s_Burgers).

*The Simpsons*, seznam epizod 23. série [online]. Dostupné z:  
[http://www.imdb.com/title/tt0096697/episodes?season=23&ref\\_=tt\\_eps\\_sn\\_23](http://www.imdb.com/title/tt0096697/episodes?season=23&ref_=tt_eps_sn_23), 5.  
dubna 2013.

*Family Guy*, seznam epizod 10. série [online]. Dostupné z:  
[http://www.imdb.com/title/tt0182576/episodes?season=10&ref\\_=tt\\_eps\\_sn\\_10](http://www.imdb.com/title/tt0182576/episodes?season=10&ref_=tt_eps_sn_10), 5.  
dubna 2013.

*American Dad!*, seznam epizod 8. série [online]. Dostupné z:  
[http://www.imdb.com/title/tt0397306/episodes?season=7&ref\\_=tt\\_eps\\_sn\\_7](http://www.imdb.com/title/tt0397306/episodes?season=7&ref_=tt_eps_sn_7), 5. dubna  
2013.

*Bob's Burgers*, seznam epizod 1. série [online]. Dostupné z:  
[http://www.imdb.com/title/tt1561755/episodes?season=1&ref\\_=tt\\_eps\\_sn\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1561755/episodes?season=1&ref_=tt_eps_sn_1), 5. dubna  
2013.

*Dictionary.com* [online], citováno 25. března 2013. Dostupné z:  
<http://dictionary.reference.com/browse/schmuck>.

## Literatura

ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. ISBN 978-0253205148.

BOWES, Mick. *Only when I laugh*. s.131-143. In. GOODWIN, Andrew. *Understanding Television: Studies in Culture and Communication*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-203-97625-8.

BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 4<sup>th</sup> edition. New York and London: Routledge, 2012. ISBN 978-0-415-88328-3.

BUTSCH, Richard. *Five Decades and Three Hundreds Sitcoms about Class and Gender*. s. 111-135. In EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (ed.) *Thinking Outside the Box – A Contemporary Television Genre Reader*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. ISBN 0-8131-2365-8.

BRUNT, Rosalind. *Points of View*. s.60-74. In. GOODWIN, Andrew. *Understanding Television: Studies in Culture and Communication*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-203-97625-8.

CASEY, Neil et al. *Television Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2002. ISBN 0-203-99659-3.

DANISH, Elizabeth. *Middle Child Syndrome*. HealthGuidance [online]. Citováno 23.3.2013. Dostupné z: <http://www.healthguidance.org/entry/15912/1/Middle-Child-Syndrome.html>

DOBSON, N.M. *The Fall and Rise of the Anicom: the Sitcom Genre in U.S. TV Animation (1960 – 2003)* [online]. PhD thesis. Queen Margaret University, 2004. Citováno 15. března 2013, dostupné z: <http://etheses.qmu.ac.uk/121/1/121.pdf>.

- FISKE, John. *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London and New York: Routledge, 1987. ISBN 0-415-03934-7.
- GAUNTLETT, David – HILL, Anette. *TV Living: Television, Culture and Everyday Life*. London and New York: Routledge, 1999. ISBN 0-415-18486-X.
- HUBÍK, Stanislav. *Sociologie věděni: základní koncepce a paradigmatata*. Praha: SLON, 1999. ISBN 8085850583.
- CHASTAIN, Clay. *On Family Guy: The Narrative and Postmodern*. Trinity University in San Francisco, 2006.
- JONES, Ward E. *Transgressive Comedy and Partiality: Making Sense of our Amusement at His Girlfriend Friday*. s.91-114. In JONES, Ward E. - VICE, Samantha. *Ethics at the Cinema*. New York: Oxford University Press, 2011. ISBN 978-0-19-532040-4.
- MITTEL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge, 2004. ISBN 0-415-96903-4.
- MORLEY, David. *Television Audiences and Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 1992. ISBN ISBN 0-203-39970-6.
- Nerd* [online], poslední aktualizace 11. března 2013 22:45, Wikipedia. Citováno 21.3.2013, dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Nerd>.
- NDALIANIS, Angela. *Television and the Neo-Baroque*. In. *The Contemporary Television Serial*, ed.s Lucy Mazdon and Michael Hammond. University of Edinburgh, Edinburgh, 2005, pp.83-101. ISBN: 0-7486-1901-1.
- O'BRIEN, Jodi. *Encyclopedia of Gender and Society*. Thousand Oaks (California): SAGE Publications, 2009. ISBN 978-1-4129-0916-7.

- SAVORELLI, Antonio. *Beyond Sitcom: New Direction in American Television Comedy*. Jefferson: McFarland & Company, 2010. ISBN 978-0-7864-5843-1.
- SÆTHER, Gøril. *The Politics of Housework* [online]. Oslo: Kilden, 2006. Citováno 20.3.2013. Dostupné z: <http://eng.kilden.forskningsradet.no/c52778/nyhet/vis.html?tid=53313>.
- DE SINGLY, François. *Sociologie současné rodiny*. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-249-1.
- SULLOWAY, Frank J. *Birth Order, Sibling Competition, and Human Behavior* [online]. Berkeley: University of California. In HOLCOMB, Harmon R. *Conceptual Challenges in Evolutionary Psychology: Innovative Research Strategies*. Dordrecht and Boston: Kluwer Academic Publishers, 2001. s. 39-83. Citováno 22. března 2013. Dostupné z: <http://www.sulloway.org/Holcomb.pdf>
- ŠVANCAROVÁ, Drahomíra. *Funkce výchovného stylu rodičů v systému faktorů ovlivňujících utvářené odpovědnosti v adolescenci*. FF MU, 2008.
- TUETH, Michael V. *Laughter in the Living Room: Television comedy and the American Home Audience*. New York: Peter Lang, 2004. ISBN 0-8204-6845-2.
- URBAN, Lukáš. *Sociologie*. Praha: Eurolex Bohemia, a.s., 2006. ISBN 80-86861-45-7.
- Úvod – vývojová psychologie, vývoj [online]. Citováno 20.3.2013, dostupné z: [http://psychologie.nazory.cz/vyvojova\\_psychologie.html](http://psychologie.nazory.cz/vyvojova_psychologie.html)



## Anotace

Autor práce: Tereza Šemberová

Filozofická fakulta

Vztahové relace matka-dcera v současném americkém prime-timeovém animovaném seriálu

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, PhD

Počet znaků: 117 917

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 26

Klíčová slova: animovaný seriál, sitcom, série, vztahová struktura, rodina, The Simpsons, Family Guy, American Dad!, Bob's Burgers, animovaná sitcom, anicom

Bakalářská práce je zaměřena na ženské figury a vztahy matek a dcer čtyř amerických animovaných sérií stanice FOX, které jsou v současné době vysílány každou neděli v prime-timeovém bloku s názvem „Animation Domination“. K analýze konstrukce a fungování těchto figur v narativu posloužil přístup neoformalistické analýzy, spolu s žánrovou analýzou a také sociologickými teoriemi rodiny, jejichž postupy jsem popsala v metodologické části. Po metodologii následuje vymezení pramenů a literatury, která je rozdělena na 4 kategorie – literatura zabývající se metodologií, žánrová literatura, tituly sociologie a naposledy literatura věnovaná analyzovaným sériím. V kapitole věnované žánru jsem vymezila historicky orientovanou část, která se zabývá zobrazováním postav v sitcomech, dále specifika, která se týkají subžánru animovaný sitcom a naposledy hlavní rozdíly mezi sitcomem a jeho subžánrem. Samotné tělo práce je věnováno analýze ženských figur a jejich vztahů v konkrétních sériích – *The Simpsons*, *Family Guy*, *American Dad!* a *Bob's Burgers*. Po analytické části následovalo shrnutí, ve kterém jsou vyzdvíženy podobnosti figur z hlediska zařazení do narativu, jejich konstrukce a vztahů.

## Summary

Author of the Work: Tereza Šemberová

Faculty of Philosophy

Mother-daughter relationship in contemporary prime-time animated series

Acting Supervisor: Mgr. Jakub Korda, PhD

Number of Symbols: 117 917

Number of Supplements: 0

Number of Used Literature Titles: 26

Key Words: cartoon, sitcom, serie, relationship structure, family, The Simpsons, Family Guy, American Dad!, Bob's Burgers, animated sitcom, anicom

The thesis is focused on the analysis of female figures and mother-daughter relationships of four American animated series of FOX Network, which air every Sunday at prime-time programme block called „Animation Domination“. For the analysis of structure and function of these figures in narrative were used the neoformalist approach together with genre analysis and theories of family sociology, whose methods I described in the methodology chapter. After that I define used sources and literature. This chapter is divided into 4 categories – methodological literature, literature about genre, sociological titles and literature about specific series. In the chapter about genre I defined the historically oriented part which deals with ways of portraying characters in sitcoms, then I described specifics of subgenre animated sitcom and lastly, the differences between genre sitcom and it's subgenre. Main body of the work addresses analyses of female figures and their relationships in the factual series: *The Simpsons*, *Family Guy*, *American Dad!* and *Bob's Burgers*. After the analytic part follows the resumé in which I enhanced the similarities of the figures from narrative, structural and interactional points of view.