

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

Recepce seriálu *Sex education* českými teenage diváky

Reception of the Series *Sex education* by Czech Teenage Viewers

Magisterská diplomová práce

Bc. Kateřina KOSKOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Iveta Jansová Ph. D.

Olomouc 2021

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem předloženou magisterskou diplomovou prací na téma Recepce seriálu *Sex education* českými teenage diváky vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury. Práce obsahuje 194 180 znaků včetně mezer (bez příloh a poznámkového aparátu).

V Olomouci dne

.....

Kateřina Kosková

ANOTACE

Předmětem diplomové práce je recepce seriálu *Sex education* konkrétní diváckou skupinou, a to českými teenagery. Zaměřovat se budu především na to, jak zmíněná skupina vnímá diverzitu zobrazených identit v tomto seriálu, přičemž důraz bude kladen na rasovou a genderovou identitu. V teoretické části se proto budu věnovat současnému publiku a výzkumům s ním spojených, dále mě bude zajímat koncept mediální reprezentace ve filmech a seriálech a v neposlední řadě přiblížím samotný seriál *Sex education*. V druhé části se následně věnuji už metodologickému popisu a samotné prezentaci výsledků na základě analýzy výzkumu, která byla postavena na polostrukturovaných rozhovorech s českými teenagery.

KLÍČOVÁ SLOVA

Seriál, *Sex education*, teen seriál, identita, diverzita identit, mediální reprezentace, sexualita, genderová identita, recepce, publikum

ABSTRACT

The main subject of this thesis is the reception of the British series *Sex education* by a specific group of viewers - Czech teenagers. The aim of this work is to find out if these Czech teenagers are aware of the diversity of identities that are represented in the series, especially race and gender identity. The first part of this thesis is focusing on the audience and researches that are associated with it. The concept of media representation will be also included, as well as a short summary of the series. The second part of the thesis is devoted to a methodological description and the presentation of analysis which is based on half-structured interviews with Czech teenagers.

KEY WORDS

Series, Sex education, teen series, identity, diversity of identities, media representation, sexuality, gender identity, reception, audience

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala vedoucí diplomové práce Mgr. Ivetě Jansové, Ph.D. za věcné rady a přínosné poznámky, díky kterým tato práce mohla vzniknout. Dále děkuji také všem teenagerům, kteří mi ochotně poskytli rozhovor.

OBSAH

ÚVOD	7
1. Teoretická část.....	9
1.1. Publikum	9
1.1.1. Kultura konvergence a konvergentní publikum	12
1.1.2. Výzkum současného publika	14
1.2. Sociální konstrukce reality	18
1.3. Mediální konstrukce reality.....	19
1.3.1. Mediální reprezentace	21
1.3.2. Stereotypy.....	22
1.3.3. Identity v médiích.....	23
1.3.4. Intersekcionalita	30
1.4. Seriály a filmy pro teen publikum.....	31
1.4.1. Seriál <i>Sex education</i>	33
2. Metodologická část	36
2.1. Výzkumné cíle a otázky	36
2.2. Metoda výzkumu.....	37
2.2.1. Polostrukturovaný rozhovor	38
2.3. Výzkumný vzorek	39
2.4. Analytické postupy.....	40
2.5. Etické zásady výzkumu.....	43
2.6. Role výzkumnice ve výzkumném poli a limity výzkumu	44
3. Analytická část	46
3.1. Motivace ke sledování seriálu	46
3.2. Recepce seriálu.....	50
3.2.1. Vnímání explicitně zobrazeného sexuálního obsahu	51
3.2.2. Aktuální společenské problémy jako součást obsahu	52
3.2.3. Realističnost seriálu.....	59
3.2.4. Vnímání kulturních rozdílů v kontextu seriálu.....	63
3.2.5. Vnímání diverzity identit v seriálu.....	68
Sumarizace výsledků vzhledem k výzkumným otázkám.....	82
Závěr	85
LITERATURA:.....	87
Příloha č. 1	95
Příloha č. 2	96
Příloha č. 3	97

ÚVOD

Média tvoří součást naší každodenní reality a na publikum mají velký vliv, proto považují za důležité se jimi zabývat. Streamovací platformy jako jsou Netflix či HBO GO se už i v české společnosti těší velké oblibě a jejich prostřednictvím se i české publikum dostává k velkému množství mediálního obsahu. Dá se předpokládat, že tato obliba roste ještě více v průběhu celosvětové pandemie COVID-19, ale i před vyhlášením prvního nouzového stavu v České republice se našlo mnoho českých diváků, kteří byli (a jsou) ochotni za obsah platit. Nejen filmy, ale především seriály se stávají velice populárními, jejich sledování dnes představuje častý způsob trávení volného času mnoha lidí. A ačkoliv vznikají i v českém prostředí výzkumy, které se věnují například praktikám konvergentního publika, výzkumů ohledně recepce mediálních obsahů příliš mnoho není.

Množství mediálních obsahů se stále zvětšuje a publika si tak mohou vybírat z nepřeberného množství seriálů a filmů, které chtějí sledovat. S větším množstvím mediálních obsahů a jejich rostoucí konzumací se vyvíjí také mediální reprezentace identit. Na scénu se dostávají identity, které se v minulosti objevovaly jen zřídka a často pouze ve stereotypních rolích. Postupně se na obrazovkách setkáváme s „normalizací“ různých méně „tradičních“ charakterů a jejich začleňováním do jinak heteronormativní struktury. A ačkoliv výskyt takových identit s ohledem na jejich poměr v celkové populaci není dostatečný, tvůrci se alespoň snaží diverzitu identit postupně prohlubovat (Glaad, 2021).

Ve svém výzkumu se budu věnovat recepci seriálu *Sex education* českými teenage diváky. Důraz při tom bude kladen právě na diverzitu identit v něm, a jak tato konkrétní skupina diváků takovou diverzitu vnímá. Seriál *Sex education* je z produkce streamovací platformy Netflix a žánrem se řadí mezi teen drama a komedii. Jde o příklad novodobého seriálu, který se snaží oslovit široké publikum a zobrazovat komplexní postavy, které reprezentují skutečné identity. V době sběru dat i vypracování práce měli diváci možnost zhlédnout dvě série tohoto seriálu, první z nich byla zpřístupněna na Netflixu v lednu 2019, druhá o rok později. Zároveň je již jisté, že seriál bude pokračovat, třetí série měla vyjít již začátkem tohoto roku, ovšem vlivem pandemie se natáčení zpozdilo a třetí série doposud (duben 2021) nevyšla. Seriál otevírá mnohá společensky zajímavá témata spojená se sexualitou dospívajících, mnohdy týkající se neheterosexuálních identit. Dále se snaží především o zobrazení diverzních genderových a rasových teen identit, čímž

přispívá mimo jiné k povědomí o jinakosti. Přínosem mé práce by mělo být obohacení akademického vědění v souvislosti s mediální reprezentací s důrazem především na genderové a rasové identity, a to v kontextu recepce seriálu *Sex education* mladým českým publikem.

Práce bude vycházet z konstruktivistického paradigmatu, v němž lze tyto reprezentace vnímat jako konstruktivní a normativizující. Vychází z něho mimo jiné i myšlenka, že si lidé na základě mediálních reprezentací utvářejí představu o světě, která navíc slouží jako rámec pro jejich vlastní chování, pomocí kterého i oni sami tuto sociální realitu utvářejí. Považuji proto za důležité zkoumat nové formy reprezentace takových identit a jejich přijetí diváky, jelikož mohou mít reálný dopad i na celou společnost. Prostřednictvím kvalitativního výzkumu budu mít možnost jít do hloubky a detailů daných fenoménů. Konkrétně jsem zvolila metodu polostrukturovaných rozhovorů, jelikož mě zajímají především názory a pocity členů výzkumného vzorku.

Práce je rozdělena do tří na sebe navazujících a prolínajících se celků. První část obsahuje teoretická východiska, která je nutné zohlednit pro další části diplomové práce. V rámci této části je definováno současné publikum tak, jak ho vnímají výzkumníci především v posledních letech, důraz je kladen na praktiky konvergentního publika a výzkumy s ním spojenými. Dále je zpracována konstrukce reality, jak sociální, tak mediální, v jejímž kontextu definuji stereotyp, který je pro mediální reprezentaci stěžejní. Dále už se věnuji přímo mediální reprezentaci, s důrazem na různé typy identit. Na konec teoretické části jen krátce přiblížím děj a postavy samotného seriálu *Sex education*.

Druhá část je věnována nejprve metodologickému vymezení práce, zde je představen cíl práce s výzkumnou otázkou, dále je specifikovaný výzkumný vzorek a technika sběru dat, stejně jako limity výzkumu, analytické postupy a další. Poslední část je věnována analýze výzkumu, která vychází z provedených interview a využívá poznatků z předchozích částí.

1. Teoretická část

V teoretické části práce představím hlavní koncepty, o které se ve výzkumu budu opírat. Jak už z názvu práce vyplývá, budu se zaměřovat na téma publika a recepci konkrétního mediálního obsahu. V první kapitole, která se bude věnovat publiku, se krátce pozastavím u dřívějších výzkumů a přístupů k jeho zkoumání. Důraz ovšem budu klást na tzv. aktivní publikum, tak jak ho vnímají výzkumníci v posledních letech. Zaměřovat se budu na podobné výzkumy současného světového i českého publika. Bude zapotřebí také osvětlit téma mediální reprezentace, v němž je situována i hlavní výzkumná otázka této práce. Poslední kapitola bude věnovaná krátkému představení seriálu *Sex education*.

1.1. Publikum

Slovo „publikum“ (angl. *audience*) je běžným termínem, kterým se označují příjemci v procesu mediální komunikace. Označuje tedy čtenáře, diváky, posluchače a uživatele jistého mediálního kanálu či obsahu nebo způsobu podání. Název je odvozen z latinského *pūblicum*, což je výraz označující veřejnost, obec či obecní jmění (Valček, 2011: 271). Pojem, ačkoliv velice srozumitelný a běžnými lidmi aktivně používaný, označuje velmi rozmanité a složité skutečnosti. Podle Sonii Livingstone nemůže jeden výraz pokrýt celou šíři vztahů, které existují mezi lidmi a médii (Livingstone, 2003: 337-359). Mezi publikem a médii je úzká vazba a navzájem se ovlivňují (tamtéž). V průběhu historie bylo na publikum nahlíženo mnohými způsoby, a i možnosti jeho dělení jsou široké. Z tohoto důvodu a také proto, že téma publikum je již detailně popsáno v mnoha dalších publikacích, představím v této kapitole téma publikum pouze krátce.

Vznik mediálního publika byl ovlivněn řadou sociálních, technologických i ekonomických faktorů. Barbora Köpplová s Janem Jirákem rozlišují čtyři období ve vývoji mediálního publika. Za první je to období tzv. elitního publika, spojeného s představou vzdělaného kultivovaného jedince. Za druhé období masového publika, kde se publikem stává takřka celá populace, obsah médií je zde zaměřen na širokou veřejnost, dochází ke standardizaci a zmasovění. Za třetí období specializovaného publika, kdy se široká veřejnost tříští na malé skupiny, malá publika, se specializovanými zájmy. Za čtvrté jde o období interaktivního publika, pro které je typická fragmentarizace a splývání role producenta s konzumentem do tzv. *prozumenta*. Ovšem tyto typy publik nejsou nutně

produktem lineárního vývoje, ale mohou existovat vedle sebe a dále se rozvíjet a odlišovat. (Jirák, Köpplová, 2003: 94-95)

V osmdesátých letech minulého století výzkumníci jako David Morley (1992) a Roger Silverstone (1994) poukázali na významnou roli, kterou v lidské každodennosti plnil televizor¹. Tato mediální technologie v té době formovala pravidelnou rutinu diváků, vliv na to měl především proud živého vysílání a pravidelné časy konkrétních pořadů. Ze sledování televize se stala rodinná událost, jelikož se televize běžně nacházela v obývacím pokoji a byla jediným zařízením, na kterém mohli diváci televizní obsah konzumovat (Morley, 1992; Silverstone, 1994). Sonia Livingstone (2002) pozorovala o dekádu později odlišný jev spojený se sledováním televize. Se snižující se cenou této technologie se zvyšovala jejich dostupnost pro diváka, a televize se již nacházela nejen v obývacím pokoji, ale i v ložnici či dětských pokojíčkách, čímž se rodinná rutina sledování televizních obsahů změnila prostorově i časově.

Největší změna ve sledování mediálních obsahů však pravděpodobně souvisela s rozmachem internetu a digitálních médií. Ty totiž přinášejí v konzumaci mediálních obsahů další zdroje a s nimi i mnohem větší kontrolu nad obsahem (Lotz, 2007). Internet se stal novou a zásadní alternativou pro získávání seriálových a filmových obsahů (Strangelove, 2015). Proměny konzumace populárních obsahů v souvislosti s nástupem nových médií a s ním spjatou mediální konvergencí přibližují ve svých textech jak Michael Strangelove (2015), tak např. i Jakub Macek (2015). Mluvíme o tzv. post-televizní éře, ve které je publikum mnohem aktivnější než kdy dříve a také svobodnější ohledně toho, co, kdy a kde bude konzumovat. Tato změna samozřejmě přicházela postupně a již před post-televizní érou se kontrola publika nad televizní konzumací začala proměňovat s příchodem dálkového ovladače, s příchodem VCR (video cassette recorder) a DVR (digital video recorder). Publikum tedy nebylo pouze pasivním uživatelem a konzumentem tak, jak na něj bylo nahlíželo. Podle Silverstona (1994: 156) bylo publikum aktivní vždy, jelikož aktivita publika se pojí se způsobem, jakým divák konstruuje významy, které mu mediální obsah nabízí. Tuto aktivitu rozšířily nové praxe publika, jako stahování obsahů či online sledování.

Přestože televizní lineární vysílání má stále významné místo mezi diváky (Macek, Jansová, 2020), značná část přesouvá konzumaci populárních obsahů do online prostoru

¹ Televizorem je zde myšlen mediální artefakt, který ovšem v té době umožňoval publiku sledovat pouze televizní vysílání, proto je o televizoru v tomto kontextu dále psáno i jako o televizi.

(Lotz, 2007). Ukazuje se také, že mladí lidé tráví o čtvrtinu více času na internetu než sledováním televize, do tohoto času se započítává hraní her, sledování YouTube, užívání sociálních sítí atd. (Curtin, 2009) Televizor² ale zůstává stále primárním nástrojem konzumace populárních obsahů, diváci na něm sledují obsahy skrze DVD, kabelovou televizi, satelit, zmiňované YouTube či např. Netflix, ovšem už nejde o jediný způsob. Populární obsahy se nyní konzumují také na počítačích, tabletech i chytrých telefonech.

Zásadní změnou televizního paradigmatu jsou interaktivní služby poskytující obsah na vyžádání (Little & Venkatesh, 1993). Tzv. Video-on-demand (VoD) označuje systém umožňující sledování filmů nebo nahraných programů kdykoliv a kdekoliv prostřednictvím internetu (Cambridge English Dictionary, 2021). Znamená to tedy, že jedna databáze obsahu nahrazuje několik paralelních kanálů televizního vysílání. Diváci si tak mohou vybrat obsah z nabízeného souboru bez časových omezení (Little & Venkatesh, 1993). VoD servis ovšem nenabízí klasické televizní žánry jako zprávy či sportovní utkání a jiné pořady, které jsou klasicky spojovány s lineárním vysíláním (Jenner, 2014). Kromě VoD služeb, které původně vznikaly jako videotéky, ze kterých si mohli uživatelé zakoupit a později podle potřeby zhlédnout obsah, rozlišujeme také streamovací služby. První takovou streamovací službu představil Netflix v roce 2007 (Curtin, 2009). Je pro ně charakteristické, že dávají uživatelům přístup k populárním obsahům bez nutnosti stahování. Streamovací služby, které nabízí svůj obsah za předplatné, označujeme jako subscription video-on-demand neboli SVoD. „Předplatitelé získávají online přístup k obsahům vyráběným a zprostředkovaným konkrétní společností (př. Netflix, HBO GO, Amazon Prime Video aj.), a to v jimi preferovaném čase i místě a opět s možností příjmu nejen prostřednictvím televizní obrazovky, ale i na tabletu, chytrém telefonu či osobním počítači.“ (Jansová a kol., 2019: 2) Současné publikum je tedy potenciálně nezávislé na televizním vysílání i na konkrétním zařízení.

Pro mou diplomovou práci je tedy podstatné, jaké změny pro publikum nastaly v uplynulých letech. Je důležité chápat diváky jako aktivní uživatele, kteří si sami vybírají, na kterém zařízení budou obsah konzumovat a jakým způsobem. Seriál, kterého se tato diplomová práce týká, je dostupný českým divákům právě na jedné ze streamovacích platform, o kterých píšu výše (SVoD), a to konkrétně na Netflixu, což bude hrát roli v mém chápání současného publika, které budu zkoumat a také k vytváření

² Zde je opět myšlen televizor jako mediální artefakt, v tomto případě ale už ve smyslu tzv. smart TV, která umožňuje sledovat nejen lineární televizní vysílání, ale i další platformy (např. streamovací platformy, Youtube atd.).

výzkumných otázek i volby metody výzkumu. Dosavadní teoretická východiska budou samozřejmě hrát roli i při analýze výsledků.

1.1.1. Kultura konvergence a konvergentní publikum

Za účelem pochopení současného publika považuji za nezbytné popsat fenomén mediální konvergence. Jak už bylo naznačeno, nástup nových médií na přelomu tisíciletí a jejich rychlý vývoj přináší nové možnosti v konzumaci mediálních obsahů, stejně tak i ve vzájemné mezilidské interakci, v komunikaci, přenosu informací atd. (Culiberg, Koklic, Vida & Bajde, 2016: 146-153). Termín nová média je ovšem stejně široký jako mediální konvergence. Jak uvádí Macek (2013:19), v akademické sféře se termínem „nová média“ označují média připojitelná k internetu, která v některých případech nabízejí více možností interakce mezi obsahem a publikem než média starší, a především která využívají digitálně kódovaná data. Ve finále to znamená, že tytéž obsahy dokážou přečíst různá technologická zařízení a síťová propojenost nových médií umožňuje snadnou výměnu přenášených obsahů prostřednictvím internetu (tamtéž). Právě spojení těchto dvou faktorů vede k procesu mediální konvergence.

Konvergencí se zabývá teoretik Henry Jenkins (2006: 3), který jí definuje jako proudění mediálních obsahů napříč různými mediálními platformami, zároveň ale i jako spolupráci nestálých publik, která mezi platformami hledají požadované obsahy a mediálním průmyslem, jenž slučuje různá odvětví v zájmu přežití na trhu a ve snaze rozšíření svého pole působnosti. V devadesátých letech se předpokládalo, že nová média nevyhnutelně nahradí ta stará. Televizní vysílání bude nahrazeno internetem a uživatelé si budou sestavovat vlastní obsah. Vrcholem procesu mediální konvergence měla být syntéza všech zařízení do jednoho, které by umožňovalo pracovat se všemi mediálními obsahy. Jak ale sám Jenkins (2006: 3) podotýká, prolínání funkcí napříč různými platformami a odpoutání konkrétních obsahů od specifických technologií, neznamená, že by si uživatelé vystačili jen s jedním zařízením, ale naopak využívají několik různých zařízení, jejichž funkce se vzájemně překrývají. Kromě chytrých telefonů, které umožňují online komunikaci, připojení na sociální sítě, hraní her, čtení zpráv i sledování populárních obsahů, kupují i velké televizory pro kvalitnější obraz a také laptopy, které umožňují podobné funkce. Jenkins tedy odmítá scénář, že by nová média plně nahradila ta stará. Pravděpodobnější podle něj je představa, že se nová i stará média budou prolínat a doplňovat. (Jenkins, 2006)

Místo jakéhosi „super-média“, které by spojovalo všechny technologie do jednoho, si v dnešní době všímáme neustálého vyvíjení dalších, mnohdy lepších či něčím lehce odlišných mediálních artefaktů. Namísto sblížení, které bychom od mediální konvergence – jak už název vypovídá – mohli očekávat, se konvergentní kultura vyznačuje širokými možnostmi zařízení, ze kterých si publikum může vybírat podle svých individuálních zájmů (Herkman, 2012).

Kulturu konvergence lze rozdělit na tři vzájemně se prolínající oblasti: mediální konvergenci, o které jsem již psala výše, participační kulturu a kolektivní inteligenci. Participační kultura označuje změnu chování uživatelů médií, kteří si sami vybírají platformu ke sledování, stejně tak i obsahy, které budou konzumovat (Jenkins, 2006:3). Posledním konceptem, který je podle Jenkinse (2006:4) nedílnou součástí konvergentní kultury je kolektivní inteligence. Lidé mají omezenou schopnost věci vstřebat a pamatovat si je. Jelikož dnes lidé konzumují velké množství informací na denní bázi, není možné, aby si každý zapamatoval vše, konzumace se proto stává spíše kolektivním procesem a každý z nás si pamatuje něco. Kolektivní informace může být vnímána jako alternativní zdroj mediální moci. „Vztahy mezi korporátními médii a publikem se stávají komplexnější a umožňují publiku v rámci kultury konvergence na mediálních obsazích participovat“ (Jenkins, 2006: 254). Tato participace může nabývat různých forem. Můžeme tak vnímat např. žebříčky oblíbenosti různých populárních obsahů na streamovacích platformách, čímž se seriály a filmy stávají ještě populárnější a rozšířenější, jelikož slouží jako doporučení pro ostatní. Jenkins (2006: 23) ale zároveň upozorňuje, že participace se netýká všech, jelikož ne všichni lidé jsou uživateli nových médií. Poukazuje přitom na koncept digitální propasti (tamtéž). Lidé v Česku například stále preferují televizní vysílání či pirátské stahování mediálních obsahů. Diváci streamovacího zařízení jsou stále na okraji, přestože oblíbenost těchto služeb postupně stoupá (Jetmar, 2020).

Konvergentním publikem tedy označujeme aktivní publikum, které se účastní výše zmíněné cirkulace mediálních obsahů. „Každý z nás si vytváří svou vlastní osobní mytologii z kusů a fragmentů informací extrahovaných z toku médií a přetvořenou v něco, co dává smysl našemu každodennímu vnímání světa“ (Jenkins, 2006: 4). Takové publikum je zároveň interaktivní. Jeho člen může sám rozhodnout, jaký obsah, kdy, kde a jakým způsobem bude konzumovat. Macek (2015: 59) tomuto jevu říká „posílení publika ve směru volby obsahů“. Mladí lidé, kteří ve světě nových médií vyrůstali, jsou

dnes dokonce označováni jako tzv. digital natives. To znamená, že patří ke generaci, která se v digitálním světě pohybuje velmi často, a navíc zcela přirozeně (Thulin & Vilhelmson, 2019). Ve výzkumu budu zkoumat recepci konkrétního mediálního obsahu, který zatím neběžel v rámci televizního vysílání (a je také pravděpodobné, že nikdy ani nepoběží), skupina bude cíleně zúžena na mladé diváky do devatenácti let. Budu tedy pracovat zajisté s konvergentním publikem, jehož členové by se také mohli patrně považovat za digital natives.

1.1.2. Výzkum současného publika

Jonathan Gray (2017) doporučuje, abychom se při výzkumech současného publika vraceli k dřívějším otázkám, které si kladli výzkumníci na samém počátku zkoumání televizního publika. Není jediný, kdo si myslí, že pohled na publikum potřebuje jakousi revizi. Livingstone (2019) poukazuje na důležitost dřívějších etnografických přístupů ke zkoumání publika např. u Morleyho či Hobson, kteří se zaměřovali na rozhovory s diváky, zkoumali jejich motivaci ke sledování mediálních obsahů a jejich prožitek ze sledování. Morley se věnoval výzkumu domácností a rodin a jejich používání televize (Morley, 1999). Sledoval, jak jejich návyky strukturují nejen podobu každodenního života, ale i jaký význam má televize v rodinných vztazích (tamtéž). Právě každodennost je výrazným aspektem při zkoumání současného publika. Podle Macka (2015:22) lze každodennost pojímat jako sféru sociálního života jedince, která se skládá z jeho rutinních činností zasazených do pevného časového a prostorového řádu a ze sociálních vztahů, jež podléhají určitým pravidlům a mocenským nerovnostem.

O každodennost se v kontextu konzumace mediálních obsahů zajímali výzkumníci napříč různými tradicemi. Každodenní život byl ve vztahu k médiím konceptualizován podle Macka (2015) jednak zastánci etnografických přístupů (Bakardjieva, 2005; Moores 1993, Morley 1992), dále také zastánci kritické teorie (Lefebvre, 1991, Habermas, 1987) a také teoretiky z řad fenomenologických přístupů (Berger & Luckmann, 1999; Schutz & Luckmann, 1974). Představitelé fenomenologie popisují každodennost jako realitu, která je uspořádaná do pravidelné posloupnosti všedních úkolů (Berger & Luckmann, 1999). Její nejdůležitější součástí je tzv. tady a teď, tedy prostor a čas. Jde o intersubjektivní záležitost, jelikož jí jedinec sdílí s ostatními lidmi (tamtéž). Zatímco fenomenologický přístup klade důraz na to, jak jedinec tuto sociální realitu utváří, kritická teorie Henriho Lefebvra (In Bakardjieva 2005) upozorňuje

na to, jak se do každodennosti promítá vnější moc a s ní například logika konzumu a tržních vztahů. Teoretik de Certeau se věnoval mocenským vztahům mezi producenty a konzumenty médií. Dle jeho teorie jsou producenti ti, kdo určují pravidla pro konzumenty médií (Fiske, 2017). V etnografickém pohledu na každodennost (Morley, 1999; Silverstone, 1994) se pozornost zaměřuje na pravidla a genderové a sociální role, kterým každodennost v souvislosti s médii podléhá (Macek 2015). Více se soustředí na to, co dělají uživatelé s médii než na to, co dělají média s uživateli (Gray, 2006).

Bakardjieva (2005) se ve svých výzkumech přesouvá do internetového prostředí. Na uživatele nahlíží jako na aktivní participanty a vztah mezi nimi a producenty vnímá symetricky. Aktivitu uživatel vidí už v tom, jak lidé technologie využívají a vybírají si mezi mediálními obsahy. Zároveň ale upřesňuje, že i technologie ovlivňují strukturu každodenního života jednotlivců (Bakardjieva, 2005). Podle Turnera (2019) bychom se v současných výzkumech publika měli zaměřit na strukturu každodenního života diváků, ve kterém se tvoří personalizované praxe televizní konzumace.

Přestože společnosti jako Netflix, HBO GO či Amazon Prime mají velké množství informací o svých uživateli, veřejnosti a výzkumným institucím jsou tato data nepřístupná (Gray, 2017). Stejně jako Turner (2019) i Gray upozorňuje na skutečnost, že toho o divácké praxi víme velmi málo. Gray poukazuje na fakt, že fanouškovská studia jsou na vzestupu, zatímco studia publik stagnují. Problémem podle něj je, že u fanoušků jde o jednu úzkou a specifickou diváckou skupinu (Gray, 2017). I další výzkumníci (Piper, 2016; Bury, 2017) jsou názoru, že by se pozornost při výzkumech měla zaměřit více na divácké praxe. Gray (2017) dodává, že je za potřebí vnímat kontexty jednotlivých publik, zejména v rámci hranic jednotlivých států. Praktiky a vnímání obsahu diváků v jednotlivých zemích se totiž mohou významně lišit. Studie, které se zabývají post-televizním publikem se často zaměřují na všechny americké diváky, např. práce McDonalda a Smith-Rowseyho (2016) *The Netflix Effect* (Efekt Netflixu) nebo v menším množství na diváky britské jako např. v publikaci od M. Jenner *Netflix and the Re-Invention of Television* (2018) (Netflix a znovuoživení televize). Tyto výzkumy přinášejí vhled do praktik současného publika, reflektují, jak se změnila konzumace mediálních obsahů, zdůrazňují především čím dál větší moc samotných diváků. Velkou roli ve sledování filmů a seriálů má také marketing a zajímavý je i novodobý koncept personalizovaného obsahu na streamovacích platformách. Výzkumy také diskutují, jakou kontrolu mají platformy jako Netflix nad svými uživateli. Takové výzkumy se ovšem

nemohou zobecnit při chápání publik ve všech zemích celkově, alespoň se to tak nedá říct, pokud se neprovedou nejprve stejné či podobné výzkumy u každého národa zvlášť.

Mezi výzkumy současného publika, které se zaměřovaly na konkrétní mediální obsah patří např. výzkum J. Tullocha a H. Jenkinse (1995) *Science fiction audience: watching Doctor Who and Star Trek* (Publikum sci-fi žánru: sledování seriálu Doctor Who a Star Treku), ve kterém autoři zkoumají, proč jsou tyto seriály mezi diváky tak oblíbené. Dále práce španělské autorky M. Guerrero-Pico (2017) *#Fringe, Audiences and Fan Labor: Twitter Activism to save a Tv show From Cancellation* (#Fringe, publika a fanouškovská dřina: Aktivismus na Twitteru za účelem zachránění televizní show před zrušením). Název této práce je poměrně všeříkající. Popisuje, jak fanoušci seriálu *Fringe* využili sociální síť Twitteru k tomu, aby se spojili a založili kampaň „Save our show“ (Zachraň naši show), tedy ve zkratce SOS, a tím zachránili svůj oblíbený seriál. Zároveň autorka poukazuje na moc publika ovlivňovat mediální obsah s využitím nových technologií. Tyto práce ovšem souvisí více se studiem fanouškovství.

Post-televiznímu publiku v České republice se věnuje Macek ve své publikaci *Média v pohybu* (2015), kde klade důraz především na změny chování současného publika s ohledem na rozšíření nových médií a jejich každodenní užívání. U téměř dvou tisíců diváků zkoumal kvantitativní metodou recepci mediálních obsahů, především seriálů a filmů. Z výzkumu vyplynulo mimo jiné např. to, že výběr typů obsahů souvisel jednak se strukturou každodennosti jedinců a také s jejich sociokulturní pozicí. U post-televizního publika dle tohoto výzkumu zůstával televizor stále oblíbeným, sledovali na něm jak televizní vysílání, tak i jiné mediální obsahy. (Macek, 2015)

Na tento výzkum nepřímo navazuje práce Jansové a kol. (2019), která se rovněž věnuje praxím současného publika. Kvalitativní výzkum ukázal, že současné publikum využívá kombinaci různých technologií tak, aby lépe vyhovovaly jejich potřebě, stále ale neopouštějí klasický způsob konzumace televizních obsahů (Jansová a kol. 2019). Nejnovější studií českého současného publika je práce Macka a Jansové z roku 2020 *Současná česká televizní publika a post-televizní publika: kvantitativní studie*, která doplňuje předchozí práci o kvantitativní data. Z výzkumu vyplynulo, že na přelomu roku 2019 a 2020 stále většinová populace upřednostňuje televizní vysílání, ale alternativní metody sledování již volí více než třetina populace. Sběr dat ovšem proběhl těsně před vypuknutím epidemiologické situace, která mohla výrazně ovlivnit divácké praxe. (Macek & Jansová, 2020). Data z tohoto výzkumu také ukazují že výběr alternativní

možnosti konzumace obsahů souvisí s věkem diváků (tamtéž). S rostoucím věkem diváků klesá rozšíření tzv. post-televizní forem sledování mediálních obsahů (tamtéž). Tato skutečnost mi pomohla při výběru výzkumného vzorku této diplomové práce, jelikož jsem zohlednila věk diváků v souvislosti s jejich konzumací mediálních obsahů prostřednictvím streamovacích platforem.

Téma, kterému se v poslední době věnuje při výzkumech publika více pozornosti je tzv. binge-watching. Jde o řetězový způsob sledování seriálu, který je často spojovaný se streamovacími platformami. Steiner a Xu (2018) se ve své kvalitativní studii věnovali motivům, které konvergentní diváky přivádějí k binge-watchingu. Výzkum naznačoval, že binge-watching divákům umožňuje více se ponořit do narativu konkrétního seriálu, protože nemusejí čekat na další díl (Steiner & Xu, 2018). Autoři také podotýkají, že k binge-watchingu dochází i v případech, kdy vychází nová série seriálu a diváci si chtějí staré díly připomenout (tamtéž). K binge-watchingu také dochází ve chvíli, kdy si diváci pouštějí mediální obsah jako kulisu k jiné činnosti (tamtéž). Binge-watchingu se ve svém výzkumu věnuje i Jenner (2018), a to v kontextu poskytovaného obsahu.

I ostatní výzkumy současného publika fenomén binge-watchingu zmiňují (McDonald & Smith-Rowsey, 2016, Matrix, 2014, Perks, 2015). Jejich definice tohoto termínu se různí, diskuze probíhá především ohledně trvání sledování či počtu epizod. Výzkumníci se nicméně shodují, že aby se dala divácká praxe označit za binge-watching, musí jít většinou o více jak dvě epizody za shlédnutí. Mezi hlavní uživatelské motivace k binge-watchingu patří také potěšení a fanouškovství (Shim & Kim, 2018). Zároveň však výzkumníci studie z téhož roku došli k závěru, že toto „maratonové“ sledování může divákům způsobovat i výčitky z prokrastinace a naštvání (Walton-Pattison a kol. 2018). Binge-watching může v kontextu mnou zvoleného seriálu hrát roli u jeho konzumace výzkumným vzorkem. Tento „způsob konzumace“ může značným způsobem ovlivnit recepci seriálu a také mít vliv na původní motivaci k jeho sledování.

1.2. Sociální konstrukce reality

Mediální konstrukce reality, která je pro tuto diplomovou práci stěžejní, vychází ze sociální konstrukce reality, jejíž autory jsou Peter L. Berger a Thomas Luckmann. Z teorie sociální konstrukce reality vyplývá, že realita se v médiích neodráží, ale vzniká v nich, zároveň je i konstruována příjemcem mediálních obsahů. Je to tedy kombinace konstruování prostřednictvím médií a příjemců ve vzájemné spolupráci. (Reifová, 2004: 107). Základním předpokladem teorie sociální konstrukce je idea naší každodenní reality, která je konstruována objektivizací našich osobních významů.

Realitu spoluvytváří tři procesy, externalizace, objektivizace a internalizace. Při externalizaci se člověk stává závislým na produktech své činnosti, které spoluvytváří jeho okolí. Při objektivizaci se pak vzniklé produkty stávají objektivními, zakotvenými. Dílčím procesem objektivizace je habitualizace, která ulehčuje lidskou činnost. Jde o něco, co provádíme ze zvyku. Posledním procesem je internalizace, při které je objektivovaný svět v průběhu socializace promítán zpětně do podvědomí. Žádný z těchto procesů se neváže k danému lidskému období, probíhají neustále. (Berger, Luckmann, 1999: 63)

Sociální realita je složená z neustálého proudu typizačních schémat, skrze které lidé vnímají ostatní členy společnosti. (Berger, Luckmann, 1999: 36). Tato schémata také ovlivňují, jak se k sobě navzájem budou lidé chovat. Příkladem typizace je kategorizace jevů, kdy lidi řadíme do kategorií jako např. „ženy“, „Američanky“, či „kamarádky“. Při typizaci ovšem nejde o stereotypy. O stereotypizaci jde ve chvíli, kdy všechny odlišnosti redukuje na jednoduché a nevyvážené charakteristiky (Sedláková, 2008: 154). Podstata stereotypu spočívá v tom, že vyjadřuje určitou fixní představu o lidech (Berger a Luckmann, 1999: 36). Jde o způsob reprezentace, který napomáhá při konstrukci významů. O stereotypech, užitých v mediálním kontextu, hovoří např. Krijnen a Van Bauwel (2015). Média pomocí stereotypů lépe dosahují pozornosti publika, jelikož jde o snadno pochopitelná sdělení (tamtéž: 46). Stereotyp sdělí velké množství informací v řádech několika vteřin a to proto, že v sobě obsahuje celý narativ, což je pro média velice výhodné (tamtéž: 46). Dle autorů, se neustálým opakováním stereotypů v médiích mohou vytvořit modely očekávaného chování, dle kterých lidé soudí své okolí (tamtéž: 46). Stereotypy jsou pro recepci mediálních obsahů, a tedy i pro tuto práci velice důležité, proto se jim budu věnovat v následující kapitole.

Podle sociální konstrukce reality šíří média ideologii, protože svojí reprezentací reality šíří to, co je elitami považováno za správné a normální. Neustálým opakováním těchto norem či preferovaného významu se mediální obrazy reality stávají pro publikum přirozené, a nejsou nijak zpochybňovány. (Sedláková, 2008: 153)

1.3. Mediální konstrukce reality

Jak vyplývá i z předešlé kapitoly, v této diplomové práci postupuji v rámci konstruktivistického paradigmatu, který chápe realitu jako danou společensky, a to lidským jednáním a lidskými myšlenkami, které tuto sociálně konstruovanou realitu udržují v chodu (Berger, Luckmann, 1999). Berger s Luckmannem realitu vymezují jako „vlastnost náležející jevům, kterým přisuzujeme existenci nezávislou na naší vůli“ (Berger, Luckmann, 1999: 9). Luhmann (2014: 10) nadále rozvíjí tyto myšlenky: „to, co víme o naší společnosti, tedy o světě, ve kterém žijeme, se dozvídáme z velké části prostřednictvím masmédií.“

Média jsou výrazným činitelem, které realitu (spolu)vytvářejí. Pokud totiž nemáme s jevy v realitě přímou, osobní zkušenost, pak jsou to právě média, která lidem mohou poskytovat informace o osobách, místech nebo událostech, se kterými se recipienti nemohou setkat ve svém každodenním životě. Proto jsou to média, která (spolu)určují, jak bude realita vypadat. „Mediální obsahy jsou konstruovaná sdělení, která transformují událost ze sociální skutečnosti, jež byla jejich předobrazem, a ‚balí‘ ji do dominantních hodnot dané společnosti. Ačkoli je vzniklý konstrukt výkladem společně sdílené reality, lidé se k němu vztahují jako k platné realitě a podle toho s ním pracují.“ (Sedláková, 2008: 150) Lidé tedy tuto médii (spolu)vytvořenou realitu vnímají jako skutečnou. Častokrát si neuvědomují, že i mediální obsahy jsou výtvořem lidí, společnosti. Mediální obsahy mohou ovlivňovat vnímání zobrazovaných obsahů, a to jakým způsobem k nim mediální publikum bude přistupovat (tamtéž).

Fikčními mediálními obsahy se ve své knize *Jak číst film* zabývá např. americký teoretik James Monaco (2004). Říká, že právě filmy napomáhají definovat, co je v dané společnosti a kultuře přípustné a co nikoliv (tamtéž: 265). Tato moc je v dnešní době ještě znásobená, a to kvůli množství existujících filmů a seriálů, stejně tak jako kvůli snadnému přístupu diváků k nim (tamtéž: 266). Výrazným aspektem této moci je také snadná identifikace diváků s jednotlivými postavami, která taktéž umožňuje účinné nastavení kulturních norem (tamtéž: 278). Ztotožnění se diváka s postavou je obvykle chápáno jako

nalézání podobností sebe sama s fikční postavou a zároveň touha se jí podobat. Koncept identifikace je komplexní a může být definován mnoha různými způsoby, nejčastěji je ale o identifikaci uvažováno jako o podobnosti někoho s někým nebo přáním někoho být jako někdo (Rydin, 2003: 91).

Ztotožnění se s postavou či její situací je součástí procesu sebereflexe. Diváci se s postavou srovnávají na základě svých prožitých zkušeností či svého vzhledu. Díky této sebereflexi dochází u diváka k formování jeho vlastní identity a osobnostnímu rozvoji. Zároveň divák získává obraz o tom, co je ve společnosti „normální“ a „běžné“ či „akceptované“, a to také prostřednictvím chování a jednání filmových či seriálových postav.

V této práci vycházím z širšího chápání pojmu identifikace jako zaujetí příběhem, při němž se divák či divačka vžívá do postavení hrdiny/ky, ztotožňuje se s jedincem či skupinou, kteří se mu buď podobají, nebo by se jim podobat chtěl; vžívá se do doby i prostředí příběhu (Rydin, 2003; Sullivan & Strang, 2003; Hesley & Hesley, 2001). Jedná se o chvíle, kdy diváci rozpoznávají podobnost mezi sebou samými a postavami příběhu. Je třeba nezaměňovat identifikaci s oblíbeností postav a situacemi, které jedince fascinují, ale nepodobají se mu, ani on se jim podobat nechce.

Koncept mediální konstrukce reality poprvé představil Winfried Schulz (2000), který ve vztahu reality s médii rozlišuje dva přístupy. Jako první rozlišuje tzv. ptolemaiovský přístup, ve kterém média představují pasivního zprostředkovatele skutečnosti, a realita je brána jako předpoklad komunikace. Mediální komunikace je tedy vykládána jako „nástroj záměrného vychýlení jinak poznatelné, dostupné a pravdivě zpodobnitelné skutečnosti, resp. její reprezentace.“ (Reifová, 2004: 108). Schulz zároveň tvrdí, že média by měla realitu zrcadlit, tedy zobrazovat co nejvěrněji (Schulz, 2000: 30). Druhé pojetí, koperníkovské, naopak vnímá média jako součást společnosti, aktivně se podílející na konstruování společenského obrazu. Realita je ve druhém přístupu vnímána jako výsledek komunikace (tamtéž: 32).

Ať už jsou média součástí či zprostředkovatelem společnosti, z mediální konstrukce reality vyplývá, že média hrají ve vnímání reality kolem nás velkou roli a mají velkou moc v určování toho, co je ve společnosti přípustné a co nikoliv. To, jaké mediální obsahy diváci konzumují výrazně ovlivňuje jejich vnímání nejen společnosti jako celku, ale i sebe samých. Výrazným aspektem moci médií je proces identifikace, který bude pro mou diplomovou práci důležitý.

1.3.1. Mediální reprezentace

Realitu, ve které žijeme, vnímáme skrze její reprezentaci v médiích. Pojem reprezentace ovšem neznamená pouhý obraz skutečnosti, jelikož reprezentace jevu není nikdy komplexní a všeobsahující. Reprezentace je spíše proces, ve kterém se významy vznikající v mediální realitě, neustále obměňují v závislosti na místě, čase, kontextu a samotných účastnících (Sedláková, 2008: 146). Obecně se rozlišují dva významy tohoto pojmu: první chápe reprezentaci jako vyobrazení něčeho, jako vyvolání představy v mysli o určitém jevu; druhý pak tvrdí, že je to spíše zastoupení něčeho, symbolizace (Hall, 1997: 16).

Mediální obsahy prostřednictvím reprezentace ovlivňují, jak vnímáme určité jevy, se kterými se každodenně setkáváme či naopak nesetkáváme. Jedním z neúčinnějších prostředků jsou právě filmy či seriály, díky snadnému šíření mohou mít v současnosti globální dosah. Z hlediska mediální konstrukce reality je důležité to, že realita použitá v médiích nemá význam až do té doby, dokud není reprezentována (Sedláková, 2008: 146).

Proces reprezentace můžeme rozdělit do tří úrovní, dle ustálenosti způsobu zobrazení, a to na typ, stereotyp a archetyp. Typ lze charakterizovat jako způsob, kde jsou postavy prezentovány jako jedinečné bytosti. Zobecňující rysy typů nejsou tak zřetelné a jedinečnost postav zůstává nedotčena. Druhou úrovní je stereotyp, který lze považovat za zjednodušenou reprezentaci lidského projevu, rysů, chování atd. Jde o zjednodušení daného prvku a časté zveličení a přehňání. Poslední úrovní je archetyp, jehož reprezentace je zakořeněna hluboko v jednotlivých kulturách. Pozornost je kladena na velmi obecné rysy v podobě binárních opozic, jako je dobro či zlo. (Burton a Jiráček, 2001: 188-191)

Fairclough (1995:103) píše, že proces reprezentace probíhá v každém textu (příp. obsahu), a to společně s konstrukcí vztahů a identit. Média nejsou pouhým zrcadlem reality, ale stanovují různé verze reality způsobem, který se odvíjí od zájmů a cílů těch, kteří je produkují (tamtéž: 104). Mediálně konstruovaná realita tedy nemusí vůbec vypovídat o skutečném stavu věcí, dle Trampoty (2006: 92) vypovídá spíše o optice daného média. Trampota, který se zaměřuje na zpravodajská média (2006: 91) píše, že „médiá mají sklon některé aktéry zpravodajských příběhů znázorňovat ustáleným způsobem, čímž vytvářejí jejich mediální reprezentace, které se mohou různým způsobem odlišovat od jejich reálné charakteristiky.“ Autor také dodává, že každá reprezentace se spolu se sociální praxí, na kterou působí, neustále obměňuje (tamtéž).

1.3.2. Stereotypy

Ve zkratce lze pojem stereotyp charakterizovat jako „označení pro zjednodušující souhrnný popis určité společenské skupiny“ (Renzetti, Curran, 2003: 20), přičemž ke kategorizaci do těchto skupin dochází na základě zobecňujících znaků, představujících hodnoty, předpoklady a soudy ohledně jejich vlastností a chování (Jirák, 2005). Jak jsem již psala výše, stereotypy zjednodušují komplexnost a složitost reality a je pro ně typické „nediferencované, paušální přisuzování určitých vlastností všem členům dané skupiny“ (Linhart et al., 1996: 1229-1230).

Stereotypy představují určitá sdílená přesvědčení, jsou neustále předávány dál, díky čemuž se stávají nositeli dominantní ideologie a nástrojem pro posilování převládajících mocenských vztahů ve společnosti (Lippmann in Burton, Jirák, 2001: 190). Stereotypy jsou totiž sociálními konstrukcemi, zároveň se ale také samy podílejí na sociální konstrukci reality (Burton, Jirák, 2001). Ačkoliv stereotypy pomáhají lidem v orientaci v realitě a nejsou samy o sobě „špatnými“, jsou v nich reprezentovány mocenské vztahy a často jsou zdrojem negativních konotací a svou odolností vůči změně tak formují postoje společnosti k určitým lidem a skupinám (Hall, 1997). V této souvislosti je třeba vnímat časté rasistické, sexistické a jiné podmíněné předsudky obsažené ve stereotypch, jež mohou v důsledku svého zjednodušujícího přístupu k určitým lidem či skupinám vést k opovržení či jinému negativnímu postoji vůči jednotlivcům, o kterých by se předpokládalo, že k takovým skupinám patří. Jako příklad autoři věnující se stereotypům (např. Hall 1997 či Allport, 2004) uvádějí etnické, národnostní, genderové či třídní stereotypy předávané médií, kdy jsou určitým skupinám přiřazovány vlastnosti, které mají charakterizovat jejich skupinové identity, čímž může docházet i k marginalizaci označovaných.

Typickými příklady stereotypů, které klasifikují určité skupiny jsou genderové stereotypy, které nejčastěji fungují na protikladných představách toho, jak má vypadat „maskulinní muž“ a „femininní žena“ (Renzetti a Curran, 2003: 20). Tento binární způsob uvažování je u vytvářených stereotypních představ velice častý. Nepojí se pouze s genderovými kategoriemi, lze si ho všimnout i u příkladů sociálních kategorií (př. chudý – bohatý), dále např. kategorie „rasy“, sexuality (heterosexualita – homosexualita) nebo i tělesné ne/způsobivosti (zdravý – s hendikepem). Nutno dodat, že tyto binární opozice nejsou symetrické, ale jsou od sebe navzájem odvozeny (Kolářová, 2012: 18). Stereotypy,

keré s tímto binárním dělením pracují, ho v souvislosti s jejich předáváním i zpětně posilují a ukotvují. Hall (1997: 258) v tomto kontextu hovoří o tzv. strategii rozdělení (strategy of „splitting“), kdy v rámci tohoto binárního rozdělení dochází v souvislosti se stereotypy k oddělování normálního od nenormálního.

Jak jsem již podotýkala, stereotypy významně ovlivňují postoje členů a členek společnosti k těm jednotlivcům či skupinám, jichž se tyto předsudečné představy týkají, přičemž jednání na základě těchto stereotypů může vést k diskriminaci konkrétních osob či skupin (Jiráček, 2005). Kromě toho ale mají také stereotypní představy a normativní očekávání, které se díky stereotypům neustále předávají, zásadní vliv na sebepojetí a sebehodnocení člověka a na formování jeho identity. Často se v mediálních obsazích vyskytují postavy, které mohou být reprezentovány pomocí stereotypů, které divák rychle přijme a pochopí. Problém však nastává ve chvíli, kdy se jedinec identifikuje s určitou skupinou lidí a jeho představa je v rozporu s běžně zobrazovanými (či lépe snad stereotypizovanými) postavami ve filmech a seriálech. Může to následně vést k pocitům méněcennosti či studu (Goffman, 2003).

1.3.3. Identity v médiích

Jak jsem již psala výše, Berger a Luckmann (1999: 130) podotýkají, že jedinec sám sebe již od dětství vnímá skrze to, jak k němu přistupují významní druzí. Přijetí subjektivně soudržné identity je dialektickým procesem, ve kterém hraje rovnocennou roli to, jak vnímáme sebe samé, ruku v ruce s tím, jak nás vnímají druzí. Díky těmto nejbližším si jedinec může zachovávat víru, že je tím, za koho se má. „Identita se utváří během sociálních procesů“ (Berger a Luckmann, 1999:170).

Thomson (2004:152) rozlišuje dva typy identity: sebepojetí (vlastní identita, self identity) a kolektivní identitu (collective identity). „Kolektivní identita odkazuje k tomu, jak jedinec vnímá sám sebe jako člena nějaké sociální skupiny či pospolitosti. Je to pocit sounáležitosti, pocit, že jsem součástí nějaké sociální skupiny, jež má vlastní dějiny a kolektivní osud.“ (tamtéž) Ovšem je nutné dodat, že proces konstruování identity je v moderních společnostech do velké míry ovlivňován mediovanými materiály (Thompson, 2004: 167). Chápání sebe samého si člověk vytváří také na základě symbolických materiálů, které má k dispozici, a využívá je k výkladu sebe samého (tamtéž: 169). Jak říká Thomson, „mediované materiály – stejně jako symbolická sdělení získaná interakcí tváří v tvář – je možné zapojit do procesu utváření sebepojetí“ (tamtéž: 170).

Samozřejmě je mnoho přístupů, jak na identitu nahlížet a jak jí dělit napříč několika obory. Výzkumná část této diplomové práce se bude zaměřovat na diverzitu identit v seriálu *Sex education* a tím, jak jí vnímají čeští mladí diváci. Mezi tím, jak média různé druhy identit vyobrazují a tím, jak lidé vlastní identitu vnímají je přímá spojitost (Appel, Mara, Weber, 2014: 16-28). Na následujících stranách přiblížím ty typy identit, které jsou nejvíce diverzifikované v seriálu, a tudíž lze očekávat, že budou zmiňovány v rozhovorech s komunikačními partnery a partnerkami.

1.3.3.1. *Sexuální a genderová identita*

Možných definic vztahujících se k sexualitě existuje mnoho a různí autoři ji specifikují odlišným způsobem. Autor Weeks mluví o sexualitě jako o fiktivní jednotce, která nikdy neexistovala a nikdy ani existovat nebude. Představuje podle něj historickou konstrukci, která spojuje velké množství odlišných biologických a psychických vlastností jednotlivce, mezi které patří tělesné odlišnosti, genderová identita či reprodukční schopnosti. Prvky skládající sexualitu mají svůj zdroj jak v těle, tak v mysli člověka a svůj význam získávají až v sociálních vztazích. (Weeks, 2009)

Hartl a Hartlová (2009) rozumí sexualitou soubor vlastností a jevů, které vyplývají z rozdílů pohlaví. Jde o projev lidského chování a citění, které jsou následkem tělesných i psychických rozdílů mezi pohlavími. Sexualita zahrnuje rozdíly anatomické, reprodukční a hormonální, ale i rozdílné sociální role. Tímto termínem lze také pojmenovat fyziologické uspokojení či psychickou slast, spojenou se sexuálními aktivitami sblížení. (Hartl & Hartlová, 2009)

Stejně jako gender i sexualita tedy představuje sociální konstrukt, který je ovlivněný historickými i sociálními silami. Mezi další autory a díla, která se věnují sexualitě z pohledu sociálních věd patří například Michal Bočák ve stati *Viditelné a neviditelné v diskurze pohlaví, rodu a sexuality* (2007), také Judith Butler s knihou *Závažná těla: O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“* (2016). V kontextu médií se jedná o publikace jako *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality* od Clarissy Smith, Feony Attwood a Briana McNaira (2017) či *Sex Media* od Feony Attwood (2017).

Sexuální identita představuje ztotožnění se svou vlastní sexuální rolí, tedy že se žena cítí a identifikuje jako žena a muž se cítí být mužem a tímto způsobem se také

identifikuje. Sexuální identita spočívá kromě vrozeného základu také s vlastním sebevnímáním, které se utváří během kognitivního učení a socializace. Sexuální role je představena chováním, které se od jedince ve společnosti očekává a zároveň, jaké je pro něj osobně v určitých situacích normální a komfortní. Nutno dodat, že tyto definice mohou být často v rozporu. (Capponi a kol., 1994)

Se sexualitou a sexuální identitou úzce souvisí i sexuální orientace, kterou lze charakterizovat jako sexuální preferenci osoby opačného či stejného pohlaví, kam se řadí heterosexualita, homosexualita a bisexualita. K problematice sexuality se úzce váže významný pojem heteronormativita, která představuje určitý ideologický rámec, stále výrazně dominující v naší společnosti a předávaný mimo jiné i prostřednictvím médií. Pojem se v akademickém prostředí začíná objevovat od osmdesátých let dvacátého století a používat se začal především od devadesátých let. Michael Warner (1993: 9) spolu s ostatními teoretiky vnímají heteronormativitu jako heterosexuální ideologii, která má zásadní vliv na stavbu společnosti. Jde o platnou normu, která propojuje jedince s většinovou orientací, a zároveň marginalizuje neheterosexuální osoby (tamtéž). Platí, že „heteronormativita nastavuje nevědomý a automatický předpoklad, že heterosexualita je norma a všechny další formy sexuální zkušenosti jsou abnormální.“ (Habarth, 2008: 2) Ačkoliv je heteronormativita postavena vůči minoritním skupinám, Janice Habarth upozorňuje na to, že normativní heterosexualita ovlivňuje člověka jakékoli sexuální orientace a genderu, jelikož společenské normy určují, co je, za jakých okolností a jakým způsobem „normální“ a akceptovatelné. A také to, co jako „normální“ vnímáno není, a to i u neheterosexuálních jedinců společnosti. (Habarth, 2008: 2–3)

Ačkoliv byla neheteronormativita v médiích historicky opomíjena a zanedbávána, v současné době zaznamenáváme v mediální reprezentaci homosexuality a ostatních sexualit významný posun (Sloboda, 2015). Sloboda psal již v roce 2015 (: 24), že se v seriálech a filmech začínají objevovat „silné a příběhu inherentní neheterosexuální postavy (např. *Glee* nebo *The Modern Family*) a kdy je dokonce neheterosexuální situace jádrem celého příběhu (např. náhradní mateřství pro gay pár v seriálu *The New Normal* nebo adoptivní rodičovství lesbického páru v *The Fosters*)“ Sloboda poukazuje na zvyšující se počet neheterosexuálních postav i v českém prostředí. Dodává ale, že jsou v reprezentaci těchto identit stále přítomné klasické vzory propojené s předsudky a stereotypy u daných identit (př. komičnost, zženštilost, slabost atd.). (Sloboda, 2015)

Stav mediální reprezentace LGBTQ+ komunity dlouhodobě sleduje americká nezisková organizace pro sledování médií GLAAD, která se věnuje také zobrazování rasové a etnické diverzity. Každoročně vydává výroční zprávu o stavu mediální reprezentace, kde reflektuje změny za minulý rok a informuje o přesných procentech různých typů postav v americkém televizním vysílání a streamovacích platformách. V letošní studii zmiňuje i dopad celosvětové pandemie na častější konzumaci mediálních obsahů a stále větší oblibu streamovacích platform (GLAAD, 2020-2021). Zároveň poukazují na pokles postav LGBTQ+ komunity oproti minulému roku a stejně jako Sloboda (2015) poukazují na stále přetrvávající stereotypní zobrazení nejen konkrétních genderových a sexuálních identit, ale i těch rasových a etnických (tamtéž).

Genderová identita je pojem, který se dá definovat jako subjektivní pocit a sebeidentifikace na základě jedincova pohlaví a genderu. Ve většině případů odpovídá fyzickému pohlaví, ovšem ve výjimečných případech je člověk v rozporu se svou pohlavní identitou. Takoví lidé se označují termínem transgender. „U některých lidí je pohlaví od narození nejasné. U jiných je nezpochybnitelné, přesto později ve svém vývoji začnou gender, který jim byl na základě pohlaví přisouzen, odmítat. Někteří odmítají i pohlaví, se kterým se narodili, a chtějí změnit svou anatomii. Takto své pohlaví znejasňují nebo přímo volí pohlaví opačné. Tyto lidi označujeme termínem „transgender.“ (Fafejta, 2004: 49) Sloboda s Dobešovou dodávají, že tento pojem označuje: „prostor všech trans identit, tedy těch, jejichž biologické tělo není v souladu s tradičně vnímaným genderem (mužstvem a ženstvím).“ (Dobešová, Sloboda, 2013: 63)

S genderovou identitou úzce souvisí pojmy tradiční feminita a tradiční maskulinita, které často představují dominantní tendence mediálních reprezentací a které vycházejí z konceptu genderové symboliky a dichotomického vnímání těchto dvou kategorií. V tomto pojetí jsou pojmy feminita a maskulinita spojovány s genderovými stereotypy, „typickými“ charakteristikami a rolemi, které podle většinové společnosti muže či ženy vystihují. Toto stereotypní vnímání není většinou výsledkem přímé zkušenosti, ale bývá naopak reprodukováno tradicí a kulturou (Fiske 2000: 312-313). Je však třeba dodat, že média mohou stejně tak přispívat ke zvyšování diverzity maskulinit a feminit, mohou inkorporovat a reprezentovat alternativní hodnoty.

S výše zmíněným souvisí i pojem tzv. hegemonické maskulinity. Tato forma maskulinity je v kontrastu s méně dominantními formami maskulinity a také v opozici s feminitou (Connell, 2005: 77). Zjednodušeně se jedná o normativní ideál mužství a

mužského chování, kterého ale většina mužů v reálnu nedosahuje, jde spíše o deskriptivní a abstraktní koncept. Konceptu hegemonní maskulinity se věnuje např. Elisabeth Badinter, která ho rozděluje do čtyř imperativů. První z nich představuje odmítání feminity a jednání, které je považováno společností za femininní. Druhý z nich definuje koncept jako snahu o dosažení moci, třetí využívá aspektů jako je soběstačnost, tvrdost a samostatnost. Poslední imperativ je představen soutěživostí, odvahou, ale i agresivitou (Badinter, 2005: 127-128). Tento pojem bude signifikantní v analytické části mé práce.

1.3.3.2. Etnická identita

Etnicita je mnohovýznamový pojem, kterým označujeme buď soubor charakteristik vyjadřujících příslušnost jedince k etniku (příp. etnické skupině), nebo vědomí či pocit sounáležitosti s etnicky definovaným kolektivem. Nejednoznačnost termínu pramení ze složitosti kulturní a sociální reality. Etnicita bývá definována jako komplexní a dynamický znakový systém vzájemně a trvale se ovlivňujících prvků, které vznikají, reprodukují se a zanikají v kultuře a ve společnosti. (Szaló, 2007: 105–139)

Etnicita může být získána automaticky, dědičně, narozením se do určitého etnického společenství, přičemž zde je důležitý faktor dědictví, jedná se totiž o tzv. sociální dědičnost, díky které se člen učí, jak se identifikovat. Kontinuitu etnicity zajišťuje i tento princip, kontinuita identifikování se. Je důležité si uvědomit, že etnicita může mít kontinuitu i ve společenstvích vzdálených od hlavní etnické skupiny. Může také dojít k zániku etnicity a posléze jejímu obnovení. Etnicita přežívá do té doby, dokud si ji členové určitého etnika konstruují ze společných charakteristik (ať zjevných či symbolických). (Bačová, 1996)

Dle Eriksena (2012: 28-29) odkazuje pojem etnicita ke vztahům mezi skupinami, jejichž členové mají určité rozdíly od ostatních členů jiných skupin. „Identita jednotlivce i skupiny se formuje především na základě postavení v nové struktuře společnosti.“ (Eriksen, 2012: 24) Závisí to především na politické, kulturní a ekonomické moci dané společnosti (tamtéž).

Etnická identita je identita skupinová, jde o prožitek skupinové sounáležitosti. Zároveň je ale založena na individuální identifikaci jednotlivého člena určitého etnika. Tato identifikace je dobrovolná, jedinec může svou etnicitu změnit a může jí přijmout za svou v jakémkoliv věku, nemusí se automaticky identifikovat se zděděnou etnicitou.

„Etnicita je spojená s vytvářením velkých skupin lidí na základě kategorizace ‚my –oni‘. Kritériem pro přidělování ‚my‘ nebo ‚oni‘ je společné přesvědčení o stejných předcích, o společné historii, popř. pravidlech sociálního života.“ (Bačová, 1996: 24)

Autoři John Downing a Charles Husband provedli v roce 2005 výzkum o mediální reprezentaci rasové a etnické identity. Autoři píší, že je rasa založena na klamu, jelikož není politicky dokázána a vyrýsovala se pouze z politických tlaků bez biologických důkazů (Downing, Husband, 2005). V knize *Representing ‚Race‘: Racisms, Ethnicities and Media* popisují, jaký dopad média mají na vnímání vlastní identity v kontextu zobrazení osob různých ras (tamtéž).

1.3.3.3. Třídní identita

Při srovnání s genderem a etnicitou je třída nejméně spojována s biologickými charakteristikami (Newman 2007 in Kolářová, 2008). Přístup intersekcionality, kterému se věnuji na závěr této kapitoly, chápe třídu poměrně zjednodušeně jako rozdělitelnou nejčastěji na čtyři konkrétní skupiny, a to vyšší, střední, dělnickou a nižší třídu (příp. underclass) (Kolářová, 2008). Newman (2007 in Kolářová, 2008) ji definuje podle příjmu, profese, moci a prestiže, ale upozorňuje i na odlišnosti v kultuře a životním stylu. Kolářová (2008) připomíná, že v české společnosti je termín třída zatížen marxistickou ideologií, proto i jeho definici vnímají lidé různě. Třída se často chápe také jako rozdělení společnosti podle sociálního statusu, který určuje dosažené vzdělání, zaměstnání, příjem a životní styl (Machonin, Tuček 1996: 26 in Kolářová, 2008), k takovému vnímání třídy se hlásí i sama Kolářová, a tak s ním i budu pracovat já ve své diplomové práci.

1.3.3.4. Hendikep

Fyzický či psychický hendikep je nedílnou součástí lidské identity a stejně jako ostatní zmiňované složky bývá v médiích často přehlížen či stereotypizován. Ovšem i u tohoto aspektu můžeme zaznamenávat v posledních letech snahu o změnu a prosazování více postav s hendikepem do mediálních obsahů populární kultury (např. GLAAD, 2020-2021). Větší množství postav tohoto typu zařazených ve filmech a seriálech je prospěšné jak pro společnost jako celek, tak především pro lidi s hendikepem samotné. Lidé s postižením se musí vyrovnávat se soudy a přesvědčeními, které vůči nim byly

produkovány (Michalík, 2013). Podobně jako Michalík se k dané problematice vyjadřuje i Goodley (2011), který tvrdí, že jinakost je lidem se zdravotním postižením majoritní společností přiřazována, a to na základě procesu označování. V médiích jsou lidé s hendikepem reprezentováni opět prostřednictvím stereotypů a často i předsudků. Jedná se o ustálené vzorce přístupů k jinakosti, které jsou založeny na předem daných soudech. Stereotyp taktéž pracuje na principu vytyčování hranic mezi kategoriemi „My“ (ability) a „Oni“ (disability). Stereotypy tak redukuje, naturalizují a fixují diferenci (Hall, 1997). Jak jsem již psala výše, jednou z vlastností stereotypu je to, že naznačuje univerzální charakteristiky, které reprezentují vše, co jedinec s postižením je nebo být může. Obvykle zahrnuje přiřazení negativních rysů lidem, kteří jsou „jiní, než my“. Tento jev je produkován zejména vůči roli, kterou hraje stereotypizace v souvislosti s exkluzí „odlišného“ („postiženého“) ze sociálního, symbolického a morálního řádu, jelikož se vztahuje většinou na ty, kteří byli vyloučeni z „normálního“ (Barker, 2006).

Předsudek či stereotyp však může nabývat i kladných významů (Michalík, 2013). Michalík (2013) rozděluje a blíže přibližuje předsudky vůči lidem se zdravotním postižením na kladné (ochranitelské, idealizující, heroizující) a záporné (podceňující, odmítavé, zavrhuje). Dalo by se očekávat, že kladné stereotypy mohou mít na osoby se zdravotním postižením pozitivní dopad. Kolářová (2012) ale z pohledu disability studies tvrdí, že zdánlivě pozitivní hodnocení v podstatě stále utvrzují a reprodukuje stigma jinakosti. Obdivné vzhlížení k „postiženým“ jako k hrdinům a hrdinkám, kteří neúnavně překonávají svůj osud, je druhou tváří ujišťování, že „postižení“ nejsme „My“. Jednoduše řečeno, ať záporné, či kladné, stále jsou to předsudky, stereotypy a mýty, které nemají racionální základ.

Autorky Lingling Zhang a Beth Haller provedly v roce 2013 výzkum o tom, co si lidé s hendikepem myslí o mediální reprezentaci jejich skupinové identity. Studie ukázala, že respondenti vnímají jak pozitivní, tak negativní způsob americké mediální reprezentace osob s hendikepem (Zhang, Haller, 2013). Často je taková reprezentace nerealistická, což vede k distancování lidí s hendikepem k této skupinové identitě (tamtéž). Joseph Ocran (2018) se v knize *Disability in the media: examining stigma and identity* věnuje právě reprezentaci lidí s hendikepem v mediálních obsazích a poukazuje na to, jak je tím tato skupina ovlivněná. Zmiňuje efekt mediální reprezentace na individuální úrovni, kdy média utváří názor vlastní identity daných jedinců a na společenské úrovni, kdy mediální reprezentace utváří obrazy o lidech s hendikepem celé

společnosti (Ocran, 2018). Autor navrhuje mediálním producentům, aby věnovali více pozornosti reprezentaci osob s hendikepem a aby více obsazovali herce se skutečným hendikepem (tamtéž).

1.3.3.5. Věk

Mluvíme-li o věkových kategoriích typu mládí, puberta, adolescence, střední věk, stáří apod., nejedná se o neutrální biologické pojmy, ale opět o sociálně konstruované kategorie. Ve společnosti se předpokládá, že lidé v určitém stádiu svého života zaujímají specifické sociální role, což vede v důsledku k selektivnímu přiřazování povinností těmto skupinám (Šmausová, 1999: 433).

Stejně jako se k rase váže rasismus a k pohlaví sexismus, i u věku se objevuje předsudečné a diskriminující smýšlení s ním spojené, které označujeme termínem ageismus, pro který není český ekvivalent. Zjednodušeně můžeme říci, že jde o diskriminaci na základě věku nebo omezování práv člověka z důvodu jeho chronologického stáří. Ageismus většinou zaznívá v kontextu diskriminace starších osob. „Někdy je ageismus vysvětlován jako averze vůči starým lidem i všemu, co stáří připomíná“. (Haškovcová, 2010: 34) Diskriminováni mohou být ale lidé jakékoliv věkové kategorie.

Média do značné míry přispívají k podněcování smýšlení ageismu. Mediální obsahy často vykazují vysokou míru stereotypizace v zobrazování určitých témat i osob a skupin (Sedláková, 2008).

1.3.4. Intersekcionalita

V rámci své diplomové práce se budu věnovat výše vyjmenovaným a v seriálovém počínu zobrazeným identitám z hlediska intersekcionalního přístupu, protože zaměřovat se pouze na jednu kategorii, např. gender, by znamenalo marginalizovat ostatní významné kategorie. Ačkoliv je totiž gender vlivný společenský koncept, který významně strukturuje lidské životy, nejedná se o kategorii izolovanou, naopak se prolíná s mnoha dalšími sociálními kategoriemi (viz předchozí kap.). I ty se významně podílí mimo jiné na vytváření společenských nerovností. Jednotlivé kategorie identity totiž nestojí nikdy samy o sobě, ale jsou vzájemně konstruované v závislosti na dané situaci a kontextu. (Dhamoon, 2011)

Intersekcionalní přístup vznikl původně za účelem zkoumání a zlepšování situace znevýhodněných žen na základě třídy a etnicity (Kolářová, 2008). Mezi první významné představitelky tohoto přístupu patřila například Kimberlé Crenshaw (1989), která poukazovala na skutečnost, že intersekce genderu a rasy formuje a ovlivňuje životy nebílých žen. Autorka vysvětluje intersekcionalitu jako křížení nerovností, střetnutí několika kategorií (Crenshaw, 1989: 44). Toto vymezení intersekcionality je důležité, jelikož nabízí konceptuální rámec, díky němuž lze zkoumat, jak střet různých útlaků produkuje jedinečnou situaci, odlišnou od všech dalších forem diskriminace (Dhamoon, 2011: 231). Tento přístup nicméně vede k představě, že již před střetnutím existují oddělené aspekty identity a útlaku, a v určitém konkrétním bodu se střetnou (tamtéž: 232), což svádí k redukcionismu a vyzdvihování některých určitých znevýhodnění, tedy k nadřazenosti jen jednou rovinou nerovnosti (Kolářová, 2008: 4). Kritika tohoto pojetí intersekcionality proto postupně vedla k posunu „od zaměření na kumulované nerovnosti a znevýhodnění k relačnímu zkoumání různých vztahů nadřazenosti a podřízenosti“ (tamtéž: 8).

Teorií, které se věnují intersekcionalitě existuje nicméně mnoho a jednotliví/é autoři/rky se často neshodují v jejím chápání (Dhamoon, 2011). Nash (2008: 9-10) také zmiňuje teoretický spor ohledně toho, zda se intersekcionalita týká marginalizovaných osob, nebo obecně všech identit, tedy zda intersekcionalní identita přináleží všem, nebo jen konkrétním marginalizovaným skupinám. Musíme ovšem pamatovat, že identita není stabilní a neměnná, ale komplexní, vztahová a závislá na dané situaci a kontextu (Dhamoon, 2011; Puar, 2012: 52).

1.4. Seriály a filmy pro teen publikum

Žánr teen drama se obsahově zaměřuje na starosti mladých lidí, kteří prožívají období dospívání. Klade důraz spíše na osobní a psychologické záležitosti než globální společenská témata. Jak ale vidíme i na příkladu seriálu *Sex education*, i seriály, které se samy pod teen drama řadí se již snaží alespoň okrajově začlenit aktuální společenská témata do seriálového narativu. Pro teen drama je typický kvalitní scénář, břitký humor a vysoké výrobní náklady, které jsou typické pro primetimeové programy (Green, 2005). Mladé postavy v žánru teen drama jsou většinou zobrazené jako plně funkční sociální bytosti, které často žijí sexuálním životem a řeší vztahové problémy, ovšem neprovázejí je povinnosti a odpovědnost spojené s dospělým životem.

Za první teen tvorbu je považován seriál *Never too young* (1965–1966), který se ale stále řadil mezi soap operu neboli mýdlovou operu. Teen tematika začala být v rámci mýdlových oper velice oblíbená. Postavy v takových seriálech tvořily tzv. ikony, ke kterým konzumenti obsahů vzhlíželi. Změna reprezentace teen postav nastala na přelomu století, kdy vznikalo čím dál více obsahů odpovídajících velké poptávce teen publika. Postavy v žánru teen drama řeší reálné problémy, mají své zájmy a nedostatky, se kterými se diváci mohou ztotožnit. Velice známým seriálem v žánru teen drama se stal snímek *Beverly Hills 902 10* (1990-2000), který sice ještě nespĺňoval dojem reality, ale přesto se stal především v americkém prostředí velice populárním. Mezi další známé americké teen seriály, které se vysílaly na začátku 21. století můžeme zařadit *Dawsonův svět* (1998-2003), dodnes oblíbená *Gilmora děvčata* (2000-2007), *O.C.* (2003-2007) či *Superdrbna* (2007-2012). Velice oblíbenými se staly seriály, které kombinovaly prvky soap opery se sitkomem, sci-fi, fantasy nebo dobrodružnými žánry. Mezi ty se řadí velice známý seriál *Buffý: Přemožitelka upírů* (1997-2003), dále také *Hannah Montana* (2006-2011), *Veronica Mars* (2004-2007), *Sabrina: Mladá čarodějka* (1996-2003) či *Smallville*, (2001-2011). (Rogers, 2017)

Seriály zmíněné v předchozím odstavci jsou jen úzkým výčtem prvních seriálů, které se zařadily do skupiny teen seriálů, tedy seriálů pro teenagery. Od devadesátých let minulého století však vzniklo takových seriálů daleko více, a kromě každodenního života teenagerů se v nich začala objevovat témata, která často vidíme v novodobých teen seriálech dnes, např. sexualita dospívajících, těhotenství a interupce u mladistvých, sexuální obtěžování, rasismus atd. Mezi novodobější teen seriály, ve kterých se již objevují taková témata, můžeme řadit např. *Glee* (2009-2015), *Prolhané krásky* (2010-2017), *Riverdale* (2017-), *13 důvodů proč* (2017-), španělský seriál *Elita* (2018-), *Euforie* (2019-) a mnohé další. Úspěch žánru teen drama a rozmach takových seriálů v posledních letech jistě souvisí i s popularitou streamovacích platforem typu Netflix a HBO GO, kterým jsem se věnovala v první kapitole této práce.

Kromě zobrazených témat se s postupem času proměnila v teen tvorbě i reprezentace postav. Dnešní publikum vyžaduje v teen tvorbě především autenticitu a inovativnost, která bojuje proti mainstreamu (McKay a McKay, 2015). Od postav se stále více požaduje diverzita a inkluze (tamtéž). Právě tomuto tématu se bude věnovat analytická část této diplomové práce nejvíce, a to v kontextu jednoho z populárních

současných teen seriálů. Ještě předtím ale krátce seriál *Sex education* představím v následující podkapitole.

1.4.1. Seriál *Sex education*

Sex education (v českém překladu *Sexuální výchova*) je britský komediální a dramatický televizní seriál, který byl vytvořen pro streamovací službu Netflix, kde byl i zveřejněn 11. ledna 2019 (White, 2019). Seriál vytvořila scénáristka Laurie Nunn. První řada seriálu byla natolik úspěšná (za první měsíc vidělo *Sex education* více jak 40 milionů diváků (Porter, 2019)), že druhá řada byla objednána ani ne za měsíc, a to 1. února 2019, odvysílána byla 17. ledna 2020 (White, 2020). Opět ani ne za měsíc poté došlo k objednání třetí řady, která měla být odvysílána začátkem roku 2021, nicméně kvůli epidemiologické situaci v Evropě došlo k odložení natáčení.

Seriál se řadí mezi žánr teen drama, zároveň ale splňuje nároky komedie. Touto kombinací více žánrů zapadá do typické produkce platformy Netflix a odpovídá tím na požadavky současného publika. Kromě poutavého názvu a zajímavé dějové linky se seriál snaží oslovit široké publikum zobrazováním témat, která nejsou pouze výsadou teenagerů (např. kyber/šikana, sexuální obtěžování, problémy ve vztazích atd.). Seriál nejen reflektuje problémy dospívání, ale i rodičovství, čímž rozšiřuje své cílové publikum o starší generace.

Ve snaze zaujmout divákovu pozornost kombinuje seriál prvky realismu i fantazie. Jeho děj není přesně zasazen do konkrétního času a prostoru. Lokalita města, ve kterém se nachází střední škola a domy teenagerů není určena. Diváci jsou zaujatí zalesněným údolím a výhledy na další nepojmenované lokace, které vzbuzují dojem bezstarostného mládí narušeného šikanou a netolerancí k odlišnostem. Oblečení některých postav a veškerá auta, použitá v seriálu posazují děj zhruba do osmdesátých či devadesátých let minulého století. Tomu by nahrávalo i zařízení většiny domácností a vzhled všech zobrazených televizorů. Na druhé straně divák postřehne zřejmé reference k sociálním sítím či fenoménu influencerství, které je komentováno prostřednictvím všudypřítomných IPhonů. Seriál *Sex education* tím vytváří odpoutaný, uzavřený svět s pozoruhodnou atmosférou a přiznává tak svou fiktivnost.

Kromě pokrokového přístupu k genderovým otázkám nabízí seriál i vzhled do vztahu dospívajícího a rodičů, také poukazuje na v dnešní době stále přítomný rasismus, sexismus i homofobii. Všem těmto tématům se věnuje v kontextu zobrazených postav

teenagerů, příp. jejich rodičů. Diverzita postav je ostatně to, co seriál mimo jiné řadí mezi pokrokové. Pro potřeby této diplomové práce, a především následné analytické části je nutné krátce nastínit alespoň hlavní a některé vedlejší postavy v seriálu, a to především na základě kategorií identity, které jsou zmíněné v předchozí kapitole.

Hlavní postavou seriálu je nadprůměrně chytrý, ovšem sociálně ne příliš zkušený Otis. Otis je běloch, prezentuje se jako heterosexuál a patří ke střední vrstvě britské společnosti. Je to jedináček, pochází z rozvedené rodiny a žije s matkou, se kterou má velmi specifický vztah. Jeho matka, Jean, také výrazná postava seriálu, se žíví jako sexuální a vztahová terapeutka a její výchova tomu odpovídá. Syna vede k velké otevřenosti k tomuto tématu, což ovšem nemá vždy jen pozitivní výsledky. Z Otisova chování a jednání je divákovi zřejmé, že Otis trpí jistou fobií ke všemu, co souvisí se sexem a ať už je to způsobené profesí jeho matky či traumatem spojeným se vzpomínkami na nevěru jeho otce, Otisovi tato fobie ztěžuje jeho dospívání a zasahuje i do jeho sociálních vztahů.

Otisův nejlepší kamarád, Eric, představuje afroamerického chlapce s homosexuální orientací a výstředním vzhledem. Pochází z velmi pobožné rodiny imigrantů, u které se ne vždy setkává s pochopením pro jeho chování a jednání. Vyrůstá však v dobrých podmínkách a finančně zaopatřen. Poslední postavou hlavního tria je Maeve, heterosexuální běloška, žijící bez rodičů, v karavanové čtvrti v pojízdném voze a nachází se ve špatné finanční situaci. Matka je/byla drogově závislá, a tak se Maeve snaží přežívat sama za sebe a dospívá bez jakéhokoliv rodinného zázemí. Mezi významnými postavami se dále vyskytuje Ola, bisexuální míšenka, Adam, agresivní syn ředitele, který se snaží vyznat ve své sexuální orientaci, Jackson, oblíbený sportovec, Afroameričan, který byl vychováván lesbickým párem atd.

V seriálu se vyskytuje mnoho zajímavých, komplexních postav a každý člověk z publika se může inspirovat u jiné postavy nebo na sebe nechat působit vlivy mediální reprezentace bez toho, aniž by si to uvědomoval. Iveta Jansová a Jana Jedličková píší ve své publikaci *Ženské hrdinky a jejich zobrazování v českých televizních krimiseriálech* toho: „Chápeme-li média jako něco, co se podílí na chápání a vnímání světa jedinci v něm žijícími, je záhodno se zaměřit na konstrukci identit, které jsou divákům a divačkám denně představovány. Mediální reprezentace mimo jiné napovídá, jak jsou společenské role žen a mužů (a nejen těch) vnímány v konkrétní společnosti a jaké konkrétní atributy se na tomto vnímání (a prezentaci konkrétní identity) podílejí.“ (Jansová, Jedličková,

2019: 9). Ve svém výzkumu se budu zaměřovat na to, jak oslovené publikum vnímá diverzitu zobrazených identit v seriálu. V následující části diplomové práce přecházím k metodologickým postupům a samotné analýze výsledků.

2. Metodologická část

Ve druhé části diplomové práce se budu věnovat popisu metodiky, kterou jsem použila ve svém výzkumu. Obeznámím čtenáře a čtenářky s výzkumnými cíli a otázkami. Popíšu svou volbu výzkumné strategie a definuji složení výzkumného vzorku, jehož součástí bude i krátká charakteristika jednotlivých komunikačních partnerů a partnerek, kteří se výzkumu účastnili. V neposlední řadě zde také nastíním svou pozici výzkumnice ve výzkumném poli a zvážím limity samotného výzkumu stejně jako etické aspekty výzkumu.

2.1. Výzkumné cíle a otázky

V rámci empirické části této práce jsem provedla výzkum, který měl za cíl zjistit, za jakým účelem sledují čeští mladí (teenage) diváci seriál *Sex education* a zároveň, jak vnímají reprezentaci identit v seriálu a další témata, která seriál zachycuje. Britský seriál *Sex education*, který je svou formou a obsahem určen především mladým divákům, jsem si vybrala, jelikož otevírá mnoho současných společenských témat (LGBT problematiku, šikanu, sexuální obtěžování, rozdílné sociální zabezpečení atd.), která v českých seriálech prozatím stále chybí nebo jsou reflektována okrajově. Vybraný seriál je tak oproti tuzemské tvorbě odlišný svou komplexností reprezentací genderových identit, podporou rasové a kulturní i náboženské různorodosti a nevynechává ani postavy s hendikepem, čímž přispívá k povědomí o jinakosti a vyzývá diváky (mimo jiné) k toleranci a diskuzi.

Mou hlavní výzkumnou otázkou proto bylo: **Proč čeští náctiletí diváci sledují seriál *Sex education* a jak vnímají zobrazování identit v seriálu?** Hlavní výzkumnou otázku jsem dále rozvíjela několika vedlejšími výzkumnými otázkami, a to:

- Identifikují se dotazovaní diváci s některou z postav (pokud ano, se kterou a proč)?
- Jak vnímají dotazovaní diváci diverzní zobrazování identit v seriálu (realistické, přehnané, nedostatečné apod.)?
- Jak vnímají oslovení informátoři a informátorky vztahy zobrazené v seriálu, a to ať už milostné, přátelské či rodinné?
- Jaký názor mají oslovené/í informátorky/ři na zobrazovaná témata v seriálu, která se k postavám vztahovala?

2.2. Metoda výzkumu

Na základě výzkumného tématu a mého výzkumného zájmu se pro naplnění cílů této práce jeví jako adekvátní užití kvalitativní metodologie, a to z následujících důvodů. Zatímco kvantitativní výzkum zjišťuje především kdy, kde, kolikrát a jak moc se něco děje, kvalitativní výzkumné metody chtějí odpovídat především na otázky typu proč a jak. Kvalitativní výzkum jde více do hloubky zkoumaného problému a umožňuje tak větší vhled do problematiky (Theunert, Schorb, 1996). Zaměřuje se na vybraný problém v autentickém prostředí a snaží se „vytvářet jeho obraz v co možná nejkompexnější podobě, včetně podob jeho vztahů s dalšími aspekty“ (Reichel, 2009:40). Informace získané takovýmto výzkumem vypovídají o vzniku, motivaci a dynamice určitého společenského problému (Theunert, Schorb, 1996). Výpovědní hodnota získaných informací spočívá především v tom, že na jednotlivých případech odhalují a vysvětlují typický případ onoho problému nebo jevu, tedy exemplárně zastupuje subjekty, které se vyznačují srovnatelnými vlastnostmi za srovnatelných podmínek (tamtéž).

Samotné vnímání něčeho lze obecně jen velmi těžko zkoumat jinak než právě kvalitativními výzkumy. Metodolog John W. Creswell definoval kvalitativní výzkum jako „proces hledání porozumění založený na různých metodologických tradicích zkoumání daného sociálního nebo lidského problému. Výzkumník vytváří komplexní, holistický obraz, analyzuje různé typy textů, informuje o názorech účastníků výzkumu a provádí zkoumání v přirozených podmínkách.“ (Creswell, 1998:12) Dle Miroslava Dismana jde o interpretaci sociální reality a nenumerické šetření. Cílem kvalitativního výzkumu je odkrýt význam sdělovaných informací, vytváření nových hypotéz, nového porozumění či teorie (Disman, 2002). Při kvalitativním výzkumu postupujeme od konkrétnímu k obecnému, využíváme tedy induktivního postupu (Hendl, 2005).

Kvalitativní výzkum je charakteristický svou flexibilitou. Výchozí otázka, teorie a různá východiska mohou být během výzkumu stále podrobovány revizím a znovu formulovány (Silverman, 2000). To ovšem neznamená odklon od určité metodologické a teoretické struktury, ze které výzkum vychází a která poskytuje rámec kritického porozumění fenoménu a základ pro organizaci neznámého. Jan Hendl (2005) přirovnává činnost kvalitativního výzkumníka k práci detektiva, jehož úkolem je správně vyhledat a následně analyzovat všechny informace, které by mohly vést k vysvětlení a zodpovězení výzkumných otázek. Často také pracuje přímo v terénu, kde se konkrétní jev či

problematika dějí a seznamuje se s novými lidmi, kteří nabízejí svůj vhled a názor na daný problém (Hendl, 2005).

Metody používané během kvalitativního výzkumu (jako pozorování a rozhovor) jsou náročné na čas, zpracování a mnohdy i finance. Sběr dat a jejich analýza probíhají v delším časovém rozmezí. I z toho důvodu tvoří výzkumný vzorek spíše menší množství jedinců. Není tedy možné po něm požadovat takovou úroveň validity jako při výzkumu kvantitativním. Kvalitativní výzkum si proto neklade za cíl vyslovovat soudy a závěry či hypotézy platné pro celou populaci. Reprezentativnost výběru je v případě kvalitativní metodologie nahrazena reprezentativností problémů. (Disman 2002)

2.2.1. Polostrukturovaný rozhovor

V případě výzkumu publika patří k běžným metodám hloubkové rozhovory, focus groups nebo pozorování (Gunter, 2000). Kvalitativní rozhovory jsou flexibilní, dynamické, často nestrukturované a nestandardizované (Teylor et al., 2016). Jako techniku sběru dat jsem zvolila polostrukturovaný rozhovor, který slouží k otevřenému zkoumání tématu a dává informantovi/ce více prostoru vyjádřit své myšlenky vlastními slovy (Esterberg, 2002). Na základě charakteristik této metody lze usuzovat, že mi polostrukturovaný rozhovor nejlépe umožní porozumět zkoumaným jevům a přinést odpovědi na mé výzkumné otázky. Polostrukturovaný rozhovor je jednou z technik, která se používá v rámci etnografického přístupu, nabízí možnost přímého kontaktu s informátory a informátorkami. Vyznačuje se „definovaným účelem, určitou osnovou a velkou pružností celého procesu získávání informací“ (Hendl, 2005: 164). Rozhovor má podobu uvolněné, přátelské konverzace, která je ale stále vedená výzkumníkem či výzkumnicí, který určuje hlavní téma a směr rozhovoru. Rozhovorem jsem jako výzkumnice získala rétorickou konstrukci zážitku, v tomto případě účastníka mediální komunikace. Podle Morleyho je díky tomu metoda rozhovoru méně náchylná ke svévolným interpretacím výzkumníka než pozorování (Morley, 1992).

Účastníci v rozhovoru mluví pouze za sebe, jejich odpovědi se nedají vztáhnout na okolní svět (Hendl, 2005). Rozhovor ponechává dotazovanému co největší možnou míru volnosti ve vyjádření, ovšem bývá zaměřen na určitou problematiku, ke které výzkumník či výzkumnice směřuje (tamtéž). Jako výzkumnice jsem se snažila vést rozhovor podle předem připraveného scénáře. Zároveň jsem ale dávala prostor svým komunikačním partnerům a partnerkám, aby se vyjadřovali svými slovy a rozvedli svou

odpověď tak dopodrobna, jak jen chtějí. Tento postup mi umožnil zjistit informace, na které by mě ani nenapadlo se ptát, které ale s tématem mé práce úzce souvisely a pomohly mi tak vidět konkrétní jevy z jiné perspektivy. Pro úspěch této metody je důležité, aby měl dotazovaný/á k výzkumníkovi/ici důvěru, zároveň je dobré, když se podaří navázat přátelský vztah mezi výzkumníkem/icí a dotazovaným/ou, účastníci ve výzkumu jsou pak mnohem uvolněnější, otevřenější a přesnější (Hendl, 2005) I to se myslím ve většině případech v mém výzkumu povedlo.

Jednotlivé rozhovory trvaly dvacet až padesát minut, většina však trvala zhruba čtyřicet minut. Vliv na to měla zaujatost dotazované/ho seriálem, rychlost jejího/jeho projevu a takřkajíc upovídánost dotazovaných. Vliv na délku rozhovoru měla samozřejmě i má schopnost ptát se. S přibývajícimi rozhovory jsem získávala více zkušeností a doptávala jsem se na věci, které nebyly z předchozích rozhovorů zřejmé. Specifickým faktorem mého sběru dat bylo vyhlášení nouzového stavu na podzim roku 2020 z důvodu probíhající epidemiologické situace. Z toho důvodu jedenáct z šestnácti provedených rozhovorů proběhlo online formou. Využito k tomu bylo několik platforem, nejčastěji Skype a Google meet. Dva rozhovory proběhly přes Instagram videohovor. Všichni dotazovaní si ochotně zapnuli videokameru, aby byl hovor co nejvíce podobný skutečné konverzaci. Měla jsem tak možnost zaznamenat nejen zvukovou stránku rozhovoru, ale mohla jsem si také v průběhu rozhovoru dělat poznámky, které zachycovaly různé mimické či jiné neverbální komunikační projevy. Tři rozhovory, které jsem měla možnost provést na živo ještě před vyhlášením nouzového stavu proběhly v domě dotazovaných.

2.3. Výzkumný vzorek

Výzkumný vzorek tvořila skupina teenagerů neboli náctiletých lidí. Věkovou hranici jsem odvodila od slova *teenage* v anglickém jazyce, do výzkumu jsem tedy hledala mladé lidi od třinácti do devatenácti let. Tato skupina byla určena proto, jelikož je hlavním cílovým publikem daného seriálu. Tento předpoklad lze podložit několika argumenty. Tím hlavním je, že většina postav ze seriálu se pohybuje ve věku od čtrnácti do osmnácti let. Členové publika se tedy lépe ztotožní s postavami seriálu, když se budou pohybovat ve stejné věkové skupině. Dalším očividným faktem je, že se seriál snaží mladé lidi poučit nenásilnou formou o věcech, které se týkají sexu a intimního života. Zabývá se otázkami

masturbace, partnerského sexu, homosexuálního styku, pohlavních nemocí, sexuálních dysfunkcí aj. I to nasvědčuje skutečnosti, že cílovou skupinou jsou především mladí lidé.

Jediným kritériem výzkumného vzorku byl tedy věk od třinácti do devatenácti let a podmínka, že se dotazovaní sami považují za diváky daného seriálu. Tato kritéria byla nastavená ještě před prováděním rozhovorů v domnění, že bude zajímavé, zda se někdo považuje za diváka, ačkoliv seriál nedokoukal. Nicméně všichni oslovení lidé, se kterými jsem rozhovor provedla, viděli všechny doposud vydané díly a všichni z nich se také plánují dívat na další sérii, která byla schválená a měla již dokonce vyjít, nicméně kvůli celosvětové pandemii se natáčení odložilo.

Při shánění komunikačních partnerů a partnerek jsem se snažila, abych měla co nejpodobnější počet oslovených dívek a chlapců. Chtěla jsem, aby byl vzorek genderově vyrovnaný a výsledky přinesly pohled na seriál ze strany chlapců i dívek. To se povedlo jen částečně. Celkově jsem provedla šestnáct rozhovorů, z toho deset bylo s dívkami, šest s chlapci. Pro analytickou část této práce bylo použito patnáct rozhovorů, jelikož při jednom z provedených rozhovorů selhala technika, zvuk nebyl správně zaznamenán a nemohla jsem tedy provést doslovnou transkripci. Přesto si myslím, že došlo k teoretické saturaci dat, proto jsem již dál vzorek nerozšiřovala. Výběr vzorku probíhal částečně uplatněním metody tzv. sněhové koule neboli „snowball sampling“, která je vhodná právě při interview (Hendl, 2005). Tato technika spočívá ve výběru jedinců, při kterém nás původní informátor navede k jiným členům naší cílové skupiny. (Disman, 2002). Provedla jsem dva rozhovory se svými známými, kteří mi dodali kontakt na několik svých spolužáků/ček, o kterých věděli, že se na seriál také dívali. Další respondenty jsem našla sdílením poptávky o účasti na výzkumu na svém profilu na Instagramu. Poprosila jsem své přátele o sdílení a následně se mi ozvali teenageři, kteří seriál viděli sami do soukromé zprávy, kde jsem jim vysvětlila podrobnosti a v případě, že jejich zájem přetrvával, jsem s nimi domluvila termín rozhovoru.

2.4. Analytické postupy

Jako hlavní analytická data sloužily odpovědi z patnácti interview. Výpovědi komunikačních partnerů/rek byly většinou srozumitelné, ač často poměrně strohé. Bylo zapotřebí velké množství doplňujících otázek (např. Můžeš dát nějaký příklad? A v čem se ti toto zdálo zajímavé? Proč zrovna tento/tato osoba? atd.). Tento jev a jeho četnost si

vysvětlují především věkem oslovených náctiletých v kombinaci se samotným tématem, ovšem mohl mít souvislost s nevhodně položenými otázkami z mé strany.

Abych se vyhnula zbytečné návodnosti svých otázek, nesdělila jsem informantům, informantkám, že ve výzkumu sleduji především reprezentaci různých identit v seriálu a to, jak onu reprezentaci vnímají právě mladiství. Dostali ode mě pouze tu informaci, že se výzkum zabývá samotným seriálem a tím, jak ho oslovená skupina vnímá. Jelikož jde o seriál s názvem *Sex education*, který se navíc věnuje především tématu sexuální výchovy, sexuálních aktivit a praktik či jiných témat, která se týkají sexuálního styku, často se i konverzace s dotazovanými stočila právě na tato témata. Tuším, že se „obávali“, že zkoumám ve výzkumu právě toto téma ve spojení se seriálem, např. sexuální výchova na českých školách atd. A ačkoliv i to bylo jedním z témat, které jsem do výzkumu okrajově zahrnula, nebyl to hlavní výzkumný záměr. Bohužel to ale mnohdy způsobilo stydlivost a menší komunikativnost některých oslovených teenagerů. Nicméně to nezpůsobovalo natolik velký problém, aby mi to znemožnilo získat kvalitní data a pokračovat ve výzkumu. Stojím si za tím, že kdybych sdělila řádný název výzkumu a jeho cíl svým komunikačním partnerům/kám před započítím interview, způsobilo by to značné obtíže, především zkreslení výpovědí z jejich strany, jelikož by se snažili/y vybírat patrně jiná slova označující různé minority lidí nebo by i tvořili/y své odpovědi na základě jejich představ toho, co chci podle nich slyšet.

Rozhovor se tedy soustředil obecně na názory teenagerů o zobrazených tématech, postavách a vztazích mezi postavami a také na divácký zážitek ze seriálu. Z toho implicitně vyplynulo i jejich rozumění seriálu. Jejich výpovědi v sobě obsahovaly informace o tom, zda vnímají snahu seriálu o zobrazení co možná nejširšího spektra identit (od různých národností, ras, sexuálních identit až po odlišné náboženské vyznání, zdravotní hendikep, do jisté míry i věk a také gender). Mé otázky se zprvu týkaly kontextu sledování seriálu, názorů na kvalitu (ať už z technického hlediska nebo toho uměleckého či výpovědní hodnoty seriálu), dále na jeho vnímanou realističnost, na identifikaci s postavami, oblíbenost postav, vztahy mezi postavami, problémy a řešení zobrazenými v seriálu. Většina otázek se tedy opakovala u každého rozhovoru a v podobném pořadí. Některé byly upraveny podle individuálního chodu daného interview. V některých případech došlo v rozhovorech k různým odbočkám, které byly způsobeny buď samotnými komunikačními partnery/kami či mnou, výzkumníci. Takové odbočky

vznikly instinktivně, nebyly zaneseny ve scénáři rozhovoru, nicméně vplynuly z jeho kontextu a byly podstatné pro výzkumné téma.

Jelikož je u kvalitativního výzkumu potřeba provádět analýzu dat již od počátku zahájení výzkumu, aby docházelo k analýze dat současně s jejich sběrem (Hendl 2005), již během rozhovoru jsem si dělala poznámky, které bych v následné transkripci mohla opomenout, např. gesta, mimiku, delší pauzy atd. Zároveň jsem rozhovory co nejdříve přepisovala, nejlépe do několika hodin od provedení rozhovoru a následně analyzovala. Využívala jsem komentovanou transkripci (Hendl, 2005), která mi umožnila tyto poznámky (pauzy, smích, změny v intonaci) zaznamenat.

Okruhy připravené pro scénář rozhovoru, odvozené i z konceptů a teorií získaných z literatury, která se k tématu vztahuje, se staly východiskem pro tvorbu kategorií v průběhu kódování, probíhající podle pravidel zakotvené teorie (Lindof, Taylor 2002). Na základě mnou stanovených výzkumných otázek jsem se nejprve pokusila rozřadit základní kategorie určující segmentaci dat. Různě se opakující obecné fenomény jsem opatřila kódy, které jsem pak přiřadila do zmíněných kategorií. Nejprve jsem využívala techniku otevřeného kódování (Strauss, Corbin, 1999) a definitivní kategorie se následně vytvořily až během kódování. Relevantní citace s přiřazenými kódy jsem interpretovala a následně je „porovnávala“ s interpretacemi citací ostatních komunikačních partnerů/ek, kterým jsem přiřadila stejné či podobné kódy a které spadaly do stejné kategorie. Od Strausse a Corbin jsem přešla další fázi analýzy, a to axiální kódování, které slouží ke hledání mezi jednotlivými kategoriemi při otevřeném kódování a k identifikaci subkategorií, které jevy reprezentované těmito kategoriemi blíže specifikují. Mohou odkazovat k jejich možným příčinám či kontextům. K axiálnímu kódování mi pomohl paradigmatický model, který umožňuje kategorie vzájemně spojovat a nacházet mezi nimi vztahy (Strauss, Corbin, 1999). Na závěr jsem přešla k finálnímu typu kódování, a to kódování selektivnímu. Vybrala jsem ústřední kategorie, uvedla jsem je do vztahu s ostatními kategoriemi, což mi umožnilo vytvořit kostru celé analýzy pro prezentaci výsledků a navržení nové teorie tak, jak uvádí Strauss a Corbin (1999). Jednou ze základních zásad kvalitativního výzkumu je podložit interpretace výzkumníka/ice „důkazy“, v tomto případě tedy citacemi komunikačních partnerů/ek, ze kterých interpretace vzešly. Proto se v následující podkapitole, shrnující a prezentující výsledky analýzy, snažím každé své tvrzení podložit citacemi svých informantů/ek.

2.5. Etické zásady výzkumu

Všechny oslovené informanty/ky jsem dopředu ujistila o zachování anonymity. Všem jsem před začátkem rozhovoru sdělila, k čemu mi jejich odpovědi poslouží a že jejich pravá jména nebudou nikde uvedena. Poprosila jsem je, zda si mohou rozhovor nahrávat a ujistila je, že nahrávku využiji jen k doslovné transkripci, následně ji hned smažu. Všechny jsem poprosila o ústní souhlas s nahráváním rozhovoru a účastí ve výzkumu. Ještě předtím, než rozhovor proběhl jsem jim zaslala informovaný souhlas, aby měli čas si ho v klidu přečíst. U účastníků mladších patnácti let, jsem požadovala informovaný souhlas i od zákonných zástupců informantů a informantek, abych dodržela zásady výzkumu nezletilých. Před započetím rozhovoru jsem vyjádřila podporu, že každá jejich odpověď je správná a nemusí nad ní dlouze přemýšlet. Také jsem jim vysvětlila, že pokud na nějakou otázku odpovídat nechtějí, tak je v žádném případě nenutím. Stačí když ústně vyjádří, že odpovídat nechtějí a já se přesunu na další otázku. Nikdo tuto možnost během rozhovoru nevyužil, z čehož usuzuji, že žádná otázka nezasahovala do jejich soukromí, ani se příliš nestyděli na žádnou otázku odpovídat. Jediné chvíle, kdy komunikační partneri/rky chtěli/y otázku přeskočit bylo, když si nedokázali vzpomenout na nic, co by se k otázce vztahovalo.

Oslovené informanty/ky jsem nezatěžovala žádnými otázkami o důvěrných informacích o jejich osobě (např. bydliště, studovaná škola, záliby atd.), jelikož si myslím, že to pro účel výzkumu nejsou nutné informace. Většina mých komunikačních partnerů a partnerek studuje na střední škole či gymnáziu, tři z nich jsou ještě na základní škole a dva z nich jsou již v prvním ročníku vysoké školy. Jediné, o co jsem se zajímala a na co jsem se jich vždy zeptala bylo křestní jméno a věk. Křestním jménem jsem je oslovovala, abych navázala přátelskou a důvěrnou atmosféru. I já jsem se jim vždy představila. Většina z mých komunikačních partnerů/ek přešlo automaticky na vzájemné tykání. Ty, kteří si nebyli jistí, zda mě (jako výzkumnici) mají vykat či tykat jsem o tykání požádala. Myslím si, že to přispělo k uvolněné náladě a příjemně plynoucí konverzaci.

Anonymitu oslovených informátorů/ek jsem zachovala tím, že jsem při transkripci rozhovorů přiřadila informantovi/ce jiné křestní jméno, které jsem následně používala v analýze. Uvedený věk je skutečný, jelikož je to jeden z faktorů, se kterými jsem při analýze pracovala. Další faktor, který zůstal nezměněn je pochopitelně gender. V analytické části práce jsou využity pouze citace z doslovných přepisů rozhovorů. Do příloh této práce pak zahrnu scénář rozhovoru. Anonymizované transkripce budou

zpřístupněny pouze vedoucí mé práce a také oponentovi/oponentce, pokud o ně požádá. V příloze také bude přiložen vzor informovaného souhlasu.

2.6. Role výzkumnice ve výzkumném poli a limity výzkumu

Při výzkumu publika populární kultury je vždy lepší, pokud se sám badatel či sama badatelka na daný pořad dívá. Neboť právě pravidelným sledováním se stanou součástí zkoumané populace a také jistými znalci daného pořadu. Já sama jsem seriál *Sex education* zvolila právě z důvodu, že jsem všechny jeho díly viděla, chápu všechna zobrazovaná témata v něm a orientuji se i v jeho ději, postavách atd. Považuji se tak za člověka znalého tohoto pořadu. Zastávám tedy nejen pozici výzkumnice, ale zároveň i divačky. Také znám spoustu jiných diváků a divaček, kteří seriál viděli/y a měla jsem tak možnost již před zahájením výzkumu pochopit, že se stal seriál velice oblíbeným i u českých diváků. To, že jsem daný seriál viděla považuji za velkou výhodu, neboť jsem tak dobře rozuměla tomu, o čem jednotliví/é informanti/ky hovořili/y a mohla jsem tak jisté věci probrat následně do větší hloubky a větších detailů. Komunikační partneři/rky tak mohli/y cítit mou spřízněnost a také větší důvěryhodnost s volbou sledování stejného pořadu.

V průběhu rozhovoru a během analýzy dat jsem se snažila sledovat, zdali data opravdu souvisejí s výzkumným problémem. Jsem si vědoma faktu, že já jako výzkumnice mohu nevědomě ovlivnit výzkum svou osobností, vzděláním či názory (Hendl, 2005). Tento vliv jsem se pokusila snížit tím, že jsem při rozhovoru pokládala otázky tak, aby z nich nebyly znatelné mé názory a postoje. Při analýze dat se také mohlo stát, že jsem nevědomě zredukovala data, která by mohla být relevantní na základě tendence k tzv. selektivnímu vnímání – tedy toho, že výzkumník/ice vnímá pouze to, co mu/jí přijde zajímavé (Hendl 2005). Dalším problémem, který mohl nastat, je u rozhovoru vždy zkreslení ze strany informanta/ky. Jelikož ale nejde o nikterak citlivé či osobní téma, věřím, že oslovení informanti/ky byli/y co nejvíce upřímní/é. V několika málo případech se stalo, že si mí/é komunikační partneři/rky nebyli jistí/é, na co se svou otázkou ptám. V takových chvílích se sami/y zeptali/y, zda myslím to či ono (svými slovy vyjádřili/y otázku jinak), anebo jsem jim otázku řekla jinými slovy tak, aby byla více pochopitelná.

Samozřejmě jedním z největších limitů mého výzkumu byla současná pandemická situace, která měla vliv na metodu a průběh sběru dat. Online forma

rozhovoru na jednu stranu přinášela jistá omezení. Například vyžadovala větší míru soustředění, jak z mé strany výzkumnice, tak ze stran účastníků výzkumu. Také bylo zapotřebí kvalitního připojení na obou stranách a ani to nezaručilo hladký průběh bez technických závad. Občas se stalo, že audio bylo porušené šumem, a tak jedna strana musela například svá slova zopakovat, čímž mohlo dojít ke změně původního obsahu. Taky se v ojedinělých případech zasekl obraz a tím audio tedy neodpovídalo vizuální stránce projevu. Nic z toho ale nebylo natolik časté, ani výrazné, aby to zásadním způsobem ovlivnilo výsledky výzkumu.

V něčem online varianta i prospěla průběhu výzkumu, a to především v rychlosti dojednání termínu. K tomu tedy přispěla i skutečnost, že byl v České republice vyhlášen nouzový stav, a kromě online školní výuky neměli mí komunikační partneři a partnerky jiné povinnosti, tudíž mi při domlouvání termínu většinou nabídli časové rozmezí hned ten den nebo v následujících dnech. Další výhodou této situace byl i fakt, že jsem nemusela omezovat výběr informantů/ek pouze na jedno město, ani jsem za nimi nemusela složitě dojíždět, což opět usnadnilo a urychlilo sběr dat. Dá se předpokládat, že současná pandemická situace nijak neovlivnila odpovědi informantů/ek, jelikož je práce zaměřena na konkrétní mediální obsah, nikoli na konzumování mediálního obsahu jako celku. Jediný aspekt, který mohla pandemická situace ovlivnit je ten, že dva až tři informanti/ky si pustili jeden i více dílů seriálu znovu jako přípravu na rozhovor, aby si seriál podle jejich slov připomněli. To mohla způsobit i skutečnost, že měli více volného času, ale mohlo k tomu dojít stejně tak i bez nouzového stavu a pandemické situace.

3. Analytická část

Ve výzkumné části práce představuji témata, která vzešla z analýzy rozhovorů. Názvy kapitol reprezentují hlavní témata, která se v rozhovorech objevovala a která zároveň korespondují s výzkumnými otázkami. Abych získala ucelený obraz o recepci seriálu *Sex education* českými teenagery a zjistila, jak vnímají diverzitu identit v seriálu, bylo zapotřebí zjistit odpovědi na vedlejší výzkumné otázky. Proto se v první kapitole věnuji motivaci teenagerů ke sledování seriálu a zkoumám jejich divácký prožitek. Tím jsem dostala prvotní vhled do situace a mohla jsem pochopit, proč se oslovení diváci na tento seriál podívali a zároveň mi to již naznačilo, zda jedním z důvodů ke sledování je právě diverzita identit, která častokrát v tuzemské tvorbě chybí. V další kapitole se zabývám samotnou recepcí seriálu, jejíž obsah přiblížím v jejím úvodu.

3.1. Motivace ke sledování seriálu

Seriál *Sex education* spadá do originální Netflix produkce, pro kterou je typické kombinování více žánrů dohromady, a to především žánru komedie a drama. Tohoto faktu si byla většina oslovených informantů a informantek vědoma. Informanti/ky byli/y toho názoru, že je seriál dělaný s určitou „nadsázkou, aby to zaujalo...“ Kvido (19 let), ale zároveň se „snaží ukázat reálné problémy“ Marika (19 let). Při popisování žánru seriálu zaznívala nejčastěji slova „s humorem“ Elena (16 let), „humorně“ Aleš (17 let). Z těchto citací je evidentní, že se značná část teenagerů shodla v tom, že převládá spíše komediální složka, ovšem našli se i tací, kteří by seriál zařadili spíše k žánru drama. „Podle mě je to docela mix obou, ale když už tak asi víc spíš ty reálný problémy,“ uvádí Tomáš (17 let). Vzhledem k tomu, že většina z oslovených teenagerů považuje seriál za humorný a komický, dalo by se předpokládat, že i jedním z prvotních důvodů ke sledování tohoto seriálu bylo právě za účelem pobavení. Tento předpoklad se ovšem nepotvrdil, jelikož pouze jeden informant uvedl tento důvod jako prvotní motivaci ke sledování seriálu: „(...) u toho se člověk zasměje. Tak asi pro to.“ (David, 19 let)

Nejčastěji byli respondenti motivováni ke sledování seriálu od svých přátel. Elena (16 let) i Valentýna (13 let) dokonce uvedly doporučení kamarádů jako jediný důvod, kvůli kterému se na seriál začaly koukat. Zde je patrně třeba reflektovat limit konkrétního sběru dat, tedy metodu interview, a to sice, že informanti a informantky sdělují pouze to, co sdělovat chtějí a může dojít i k upravení odpovědi z toho důvodu, aby vypadali lépe v očích výzkumníka. Vzhledem k tomu, že seriál již v samotném názvu nese slovo „sex“

a zabývá se do hojné míry sexuální tematikou, je možné, že se mladší komunikační partneri/rky styděli/y za skutečnost, že ke sledování zvolili/y mimo jiné i tento seriál, a proto udali/y jako nejčastější důvod doporučení kamarády. To do jisté míry naznačuje i fakt, že Elena (16 let) a Valentýna (13 let) patří spíše k mladší skupině oslovených teenagerů. Častější odpovědí ale byla kombinace doporučení a zaujetí tématem („*protože si myslím, že je to dneska docela řešený téma*“ Julie, 18 let) či názvu seriálu. „*Zajímavý koncept, nebyl jsem hlavně první, kamarádi mi říkali, že je to výbornej seriál...*“ (Marek, 17 let), podobně i Andrea (15 let). Je tedy patrné, že hlavními důvody k započetí sledování seriálu bylo především zaujetí tématem a doporučení členy ze stejné sociální skupiny. Byla by ovšem chyba opomenout vliv názvu seriálu při jeho výběru: „*A jakože je tam v názvu ten sex že jo*“ (Aleš, 17 let). Otázkou samozřejmě je, jak moc velkou roli hraje název v upoutání pozornosti publika. Svým způsobem by se dalo říci, že jde o tzv. clickbait³, jelikož název „*Sex education*“ neboli „*Sexuální výchova*“ má velký potenciál divákovu pozornost upoutat. Objevily se tedy i takové odpovědi, které potvrdily můj předpoklad související s výzkumnými otázkami, a to, že se na tento seriál dívají čeští diváci i kvůli tomu, že toto téma není v české, potažmo ani zahraniční tvorbě tolikrát zpracované, a pokud je, tak ne příliš dobře. „*(...) přišlo mi, že to bylo něco, co jsem zatím jako neviděl,*“ říká Matyáš (14 let). „*(...) takových seriálů že jako moc není, tak mě to jako zaujalo,*“ souhlasí Tomáš (17 let). Někteří také uvedli jako důvod ke sledování absenci podobného seriálu v kontextu se samotným tématem: „*(...) žádný takový téma dosud nebylo.*“ (Marika, 19 let).

Zaujatost názvem, potažmo tématem seriálu může také naznačovat zájem o téma sexuální výchovy z hlediska absence reálné školní sexuální výchovy, a tedy i jakousi touhu po informacích. Sexuální výchova jako taková, je na českých školách stále velmi zanedbaná (např. Jarkovská, Lišková, 2013; Zvěřina, 2009). Z provedených rozhovorů vyplynulo, že i oslovení diváci považovali sexuální výchovu ve škole za nedostatečnou a seriál v tomto ohledu brali jako substituci. Dotazovaní zmiňovali, že sexuální výchovu ve škole pokrývala většinou pouze jedna přednáška na základním stupni, která se věnovala tématu pohlavních chorob a antikoncepce. Ostatní témata spojená se sexem se ve školním prostoru podle mých informantů a informantek neprobírají, a tak se teenageři při shromažďování informací spoléhají především na své kamarády, případně rodiče, po

³ **Clickbait** (z ang. *click*, kliknutí a *bait*, návnada, tedy **návnada na kliknutí**). Jde o poutavý titulek či název, který naláká čtenáře (diváka) ke kliknutí.

většinou však hledají informace na internetu. Což skýtá jistá nebezpečí, jak sami uznávají, vzhledem k množství informací, které se na internetu k těmto tématům objevuje a jejich mnohdy nejasné kvalitě.

Judita (17 let) volí jako nejlepší způsob získávání informací své kamarády a rodiče. Chápe nástrahy, které internet v tomto ohledu přináší: *„a že by si o tom lidi měli jako víc povídat, protože na tom internetu by mohlo být dost věcí zkreslenejších.“* S názorem Judity souhlasí i Aleš (17 let), který zmiňuje, že se svěřuje nejvíce kamarádům a na základě jejich rad i zkušeností si dělá další názory. Stejně jako Judita mluví i o možnosti konverzace s rodinou, pokud k nim má mladý člověk důvěru. Žalostný stav výuky sexuální výchovy potvrdila většina mých komunikačních partnerek a partnerů. *„(...) za třicet minut to bylo hotový. Bylo to v rámci občanky, že jako jednu hodinu máme práva a druhou, aha my máme probrat sexuální výchovu, tak dobře,“* popisuje Andrea (15 let) a dodává, že tématem takové výuky byla pouze antikoncepce.

Seriál se nesnaží britský přístup k sexuální výchově vyzdvihovat, naopak se v ději vlivem několika událostí snaží sama škola nějakým způsobem školní sexuální výchovu reformovat a poukázat tam na problém absence kvalitních osnov sexuální výchovy.

„(...) a v téhle škole mi to vlastně přišlo i celkem podobný, že se jim do toho nějak nechtělo, ale dělali to jako taky jenom v rámci nějakého předmětu jiného...a pak tam až přišla ta máma a začala to tam probírat tak, jak by se to asi mělo probírat,“ (Andrea, 15 let)

Andrea poukazuje na dobrovolné konzultace s odborníkem na vztahy a milostný život, ke kterému člověk může přijít a svěřit se se svým problémem. Tento postup označuje za správný a souhlasí tedy se seriálem v tom, jak by sexuální výchova na školách měla vypadat. Skutečnost, že se v české výuce sexuální výchova zahrnuje do jiného předmětu a není pro ni vyhrazen téměř žádný prostor, potvrzovali/y další informanti/ky (př. Aleš, 17 let, Tomáš, 17 let, Judita, 17 let). Aleš i Tomáš se domnívají, že by rozhodně měla být sexuální výchova až na střední škole, protože by jí teenageři brali víc vážně.

Zároveň všichni tito informanti a tyto informantky souhlasili se seriálem v tom, že by rozhodně jakási reforma sexuální výchovy byla žádoucí. Nejčastěji navrhovali školního konzultanta, který by se ale zaměřoval přímo na sexuální výchovu a na kterého by se studenti mohli obrátit, tak jak zmiňovala Andrea. *„Takže si myslím, že je super, že to tam řešili a že se tam objevil někdo jako školní poradce,“* i Judita (17 let) vyjadřuje souhlas se způsobem řešení tohoto problému, tak jak bylo ukázáno v seriálu. Je tedy

patrné, že v některých případech seriál nabízí řešení některých problémů a utváří tak i názory jeho diváků. Deset z oslovených teenagerů přiznalo, že sexuální výchova na českých školách není dostatečná a osm z nich souhlasilo se seriálem, že takto by se dal problém vyřešit. Je možné, že vlivem seriálu se rozvíří diskuze o sexuální výchově a v budoucnu např. zaznamenáme na českých školách změnu. A když ne, tak minimálně mediální obsahy jako je tento, přispívají k povědomí o tématech, která by na školní půdu patřila, ale zatím se nepokrývají. Marek také vyjádřil svůj názor na to, proč podle něho sexuální výchova není v Českých školách taková, jaká by podle něho měla být: „*Já si myslím, že v Česku se to zdá moc tabu a snaží se tomu spíš vyhýbat, místo toho, aby do toho šli.*“ Slovo „tabu“ v kontextu sexuálních témat a sexuální výchovy v českém prostředí použil již dříve Matyáš (14 let).

Spokojenost s úrovní seriálu se zdá být jednou z podmínek pro to, aby si informanti a informantky mohli užívat jeho sledování. Kristýna (19 let) a další zmiňovali, že se u seriálu bavili. Mnohokrát volili výrazy, které označovaly jejich překvapení s kvalitou humoru v seriálu a seriálem samotným. Z odpovědí bylo patrné, že od seriálu neměli příliš velká očekávání, právě kvůli samotnému názvu a tématu, ale přesto se jim seriál líbil a mnohdy je třeba i překvapil různými tématy, která se v něm otevřela a způsobem jejich zpracování.

Obecná spokojenost se seriálem ovšem nevylučuje dílčí nespokojenosti. Někteří například uváděli, že seriál mohl skončit u první série, případně by mohli tvůrci bývali zkrátit děj do menšího množství epizod. „*ta první série byla fakt jako o hodně lepší než ta druhá,*“ uvádí Aleš (17 let). Aleš naráží na zbytečné prodlužování seriálu, které pak kazilo samotný obsah. K obsahu se vyjadřuje také Julie (18 let), která by chtěla v seriálu vidět více „*takových jako rodinných, domácích vztahů,*“ poznamenala Julie (18 let). Později jsme se ale ve společném rozhovoru dostaly k tématu zobrazených vztahů a sama Julie upřesňovala, že zobrazených vztahů teenagerů je tam opravdu mnoho, stejně tak, jako vztahů rodinných mezi mladými postavami a jejich rodiči. To, co Julii v seriálu chybělo bylo podle jejích slov více vztahů starších lidí, které by řešili svou sexuální orientaci a konkrétně Julie zmiňovala tzv. coming out, který v širším pojetí označuje proces, během kterého jedinec rozpoznává a akceptuje svou menšinovou sexuální orientaci či genderovou identitu. V užším smyslu se tento výraz používá pro okamžik svěření se své rodině, blízkým či veřejnosti. Julie ovšem dále naznačuje, že zanedbání tohoto tématu v seriálu koresponduje se situací v realitě: „*přijde mi, že se za to ti staří*

pořád styděj“ (Julie). Z Juliiných výroků tedy vyplývá, že seriál zobrazuje mnohé vztahy, v případě teenagerů i časté homosexuální vztahy, ale není zde zobrazený žádný stejnopohlavní pár v případě starší generace. Jediná starší postava homosexuální orientace, která se v seriálu zobrazuje je muž v autě, který se ptá Erica, jedné z hlavních postav, na cestu. Ač jde o poměrně výraznou scénu seriálu, jelikož díky zmíněnému muži nachází postava Erica zpět své sebevědomí být tím, kým je a nestydět se za svou výjimečnost, je scéna opravdu krátká a samozřejmě zaměřená na jednu z hlavních postav, a to na Erika, na místo staršího muže v autě, ze kterého se nestává ani epizodní postava.

Ačkoliv většina oslovených informantů a informantek vnímala seriál jako humorný či komediální, pouze jeden z nich udal pobavení a zábavu jako důvod ke sledování seriálu. Nejčastějším důvodem k započítí sledování seriálu byla kombinace doporučení seriálu přáteli se zaujetím tématem, přičemž téma seriálu bylo spojováno hlavně s jeho názvem, tedy se sexuální výchovou. Z výroků mých komunikačních partnerů a partnerek se potvrdil předpoklad, že čeští mladí diváci sledují britský seriál *Sex education*, protože pokrývá témata, která nejsou v tuzemské tvorbě často zobrazená.

3.2. Recepce seriálu

Hlavním cílem práce bylo odpovědět na otázku, jak české publikum konkrétní věkové skupiny vnímá daný seriál, a především jak vnímá diverzitu zobrazených identit v seriálu. Tuto poměrně širokou výzkumnou otázku jsem na základě analýzy a opakujících se kódů rozdělila do několika podkategorií. Prvním výrazným faktorem, který je v kontextu recepce seriálu potřeba zmínit je vnímání explicitně zobrazeného sexuálního obsahu v seriálu. Tento faktor může hrát významnou roli při sledování seriálu touto konkrétní věkovou skupinou a je tedy důležité věnovat mu pozornost. Další podkapitolu budou tvořit aktuální společenské problémy, které jsou v seriálu reprezentované, jelikož značně ovlivňují divákovu identifikaci se seriálem. Následuje kapitola o realističnosti seriálu, kde zohledňuji, zda přišel seriál divákům uvěřitelný a zda postavy v něm vyobrazené vnímali realisticky, což má opět úzkou souvislost s jejich recepcí a identifikací. Dále se již zabývám zobrazenými identitami v seriálu a jejich přijetím českými teenagery.

3.2.1. Vnímání explicitně zobrazeného sexuálního obsahu

Z odpovědí mých komunikačních partnerů/ek bylo patrné že tato explicitnost sexuálních obsahů hraje při sledování seriálu určitou roli u všech jedinců. Většinou z nich tato explicitnost nevadila, ale našli se i tací, kterým výrazné a časté sexuální scény snižovaly prožitek ze seriálu. Valentýně (13 let) přišlo, že tam občas bylo „*až moc toho pohlavního styku*“. Zde je opět nutné podotknout, že Valentýna byla nejmladší účastnicí v mém výzkumu, což může souviset se skutečností, že jí odhalená těla a časté erotické scény přináší při sledování seriálu jistý diskomfort. Tuto větu použila jako odpověď na otázku, zda jí na seriálu něco vyloženě vadí. Nedá se ale předpokládat, že Valentýně vadí sexuální obsah pouze z důvodu jejího věku.

Podobně starý Matyáš (14 let) udával, že probírání sexuálních témat je naopak hlavní důvod, proč se na seriál začal koukat:

„No že tam je název „sex“ samozřejmě! To prostě upoutá pozornost a ta upoutávka, kde je vlastně ta jeho máma a povídá si s ním o tý ejakulaci, tak to mě prostě zaujalo a říkal jsem si, že na to začnu koukat...“ (Matyáš, 14 let)

Matyáš se celkově ukázal jako velmi vnímavý recipient tohoto typu obsahu, velice dobře chápal funkci některých zobrazených scén, a především se nebál mluvit o sexuálních scénách či jiných situacích, které v sobě nesly sexuální tematiku.

„Pak jak tam měl ten pomeranč, to prstění. To bylo asi zábavný a byl to jako reálný problém a bylo to dobrý. Přijde mi, že tohle se prostě na školách neučí i když to jsou reálný problémy.“ (Matyáš, 14)

Jeho otevřenost je poměrně překvapivá s ohledem na jeho věk. Ukazuje to velkou individualitu jednotlivých účastníků a dokazuje to, že každý divák vnímá konkrétní obsah jiným způsobem. To, jakým způsobem divák obsah sleduje a chápe, ovlivňuje mnoho faktorů. Příklad s Matyášem dokazuje, že věk je jen jedním z nich a vůbec nemusí být relevantní. U něho hrají v tomto případě velkou roli osobností rysy (přátelský, komunikativní, extrovert) a také patrně výchova.

Mnozí z mých komunikačních partnerů/ek se buď k výrazným sexuálním scénám a četnosti sexuálního obsahu vůbec nevyjadřovali/y nebo jim to přišlo vkusné: „*Nepřišlo mi to nikdy, že by to jako bylo trapný nebo něco takovýho.*“ (Judita, 17 let). „*Ne to vůbec...já nejsem jako takový ten puritán, vůbec*“ (Kristýna, 19 let). Kristýnina slova zde opět odpovídají na mou otázku, jestli jí v seriálu něco vadí. Výběrem slova puritán

evidentně naráží na sexuální obsah v seriálu, který by někomu mohl vadit. Skutečnost, že se od lidí označujících tímto termínem snaží vyčlenit dokazuje, že ona sama nemá se sexuálním obsahem v seriálu žádný problém.

Ostatně na otázku, zdali jim na seriálu něco vadí, odpověděla většina informantů/ek záporně, tedy, že jim nevadí vůbec nic. Pokud se o něčem zmínili, šlo buď o samotné postavy, k tomuto tématu se dostanu později, nebo se jejich odpověď nepřímo vztahovala právě k sexuálním scénám, jak ukázala již odpověď Kristýny, a to samé můžeme hledat i u Davida (18 let): „(...) *tím, že to byl určitě jako dospělej scénárista, tak to viděl jinýma očima třeba než já. Takže některý scény mi přišly...že tohle by se jako už nestalo.*“ Z toho projevu jsem si samozřejmě nemohla být jistá, zda má David na mysli scény se sexuálním obsahem. Později ovšem upřesnil, že měl na mysli konkrétně například scény s hlavní postavou Otisem a jeho matkou, které vyznívaly pro diváka trapně („*ty trapný situace*“) a scény, které zaznamenávaly Otisovy intimní problémy („*jak byl závislej na tom si to dělat všude*“). Zde David popisuje scény sexuální, třebaže i současně komické povahy, které by mohly pro teenagery být relevantní, ale zároveň by se mohl stydět při sledování takových scén. To nasvědčuje skutečnosti, že je seriál sice oblíbený mezi teenagery, nicméně jde o mediální obsah, na který se diváci pravděpodobně koukají sami a následně se o něm baví se svými vrstevníky, jak ostatně vyplývá z dalších rozhovorů. Při konverzaci o seriálu pak vynechávají nejspíše scény, které považují podle Davidových slov za „*trapné*“.

Otevřenost k zobrazování sexuálního obsahu v reálné podobě je něco, co dotazovaní diváci na seriálu chválí a vyzdvihují. U několika málo výjimek může ovšem tento aspekt seriálu způsobovat diskomfort a tím narušit prožitek ze seriálu. Všeobecně lze ale z provedených rozhovorů usuzovat, že explicitnost sexuálního obsahu je jedním z důvodů, proč je seriál u mladých lidí oblíbený.

3.2.2. Aktuální společenské problémy jako součást obsahu

Značná část informantů a informantek se shodla v tvrzení, že přínosem tohoto seriálu je zpracování aktuálních společenských problémů jako šikana, rasismus, LGBT problematika, potraty, krádeže... stejně jako možných problémů dospívajících (sexuální dysfunkce, první partnerský sex, sexuální obtěžování atd.).

„(...) jakože to sexuální obtěžování v tom autobuse, taky krádež, když Ericovi ukradli ty věci, tak to prostě taky ukazuje na ty věci, že si musíme hlídat svoje věci. Přejde mi, že je tam toho spousta,“ Marika (19 let).

Její odpověď naznačuje, že si sama ze seriálu odnesla několik ponaučení nebo jí seriál alespoň dopomohl k tomu, aby se mohla se svými vrstevníky na základě seriálu bavit ať už o zmíněných problémech nebo o tématu sexu celkově. Marika také dodala, že je jednodušší začít konverzaci o takových tématech, když může dát příklad na situaci či scéně z takového seriálu. Seriál *Sex education* a jemu podobné tedy ulehčují konverzaci o aktuálních společenských problémech, alespoň mezi teenagery.

Podle slov většiny informantů a informantek pro ně ale osobně ze sledování tohoto seriálu žádný přínos neplyne, ale mohl by právě pro lidi, kteří se potýkají, potýkali či v budoucnu budou potýkat se stejným problémem. Např. Tomáš (17 let): *„No myslím si, že když na to ty lidi koukaj, tak že se třeba dozví nějaký informace.“* Taková tvrzení mohou pramenit ze subjektivního vnímání své osoby a vlastního vývoje, kdy má mladý člověk pocit, že on sám o mnohých tématech už věděl, a seriál mu k dalšímu poznání nepomohl. Také se samozřejmě mohlo stát, že mi komunikační partneři a partnerky nechtěli sdělit, že se s podobnými problémy potýkají, a tak radši zmínili, že někomu jinému určitě seriál pomohl, ale jim ne. Nicméně je samozřejmě možné, že seriál zobrazuje témata a problémy, kterých si byli jeho diváci vědomi a jejich zobrazování buď podpoří či vyvrátí jejich představu o konkrétních problémech a tématech a zároveň usnadní komunikaci a rozvíří diskuzi, jak vyplývá z rozhovoru s Marikou výše.

Vyskytlo se taky mnoho názorů, že je v seriálu popsáno tolik problémů, že se tam každý divák svým způsobem najde, nebo alespoň pochopí, že nějaký problém má úplně každý. *„Já myslím, že jako každé si z toho něco vzal no,“* říká Tomáš (17 let). Samotní dotazovaní diváci tedy potvrzují, že seriál oslovuje celou řadu lidí a míří na široké publikum, a to právě tím, že zahrnuje mnohá témata. I Kristýna (19 let) souhlasí s Tomášem, že seriál je poučný v problémech, které zobrazuje a že se díky tomu diváci dozvídají, jak normální mohou být všemožné problémy v partnerském vztahu i sexuálním životě.

„Když to řeknu takhle blbě jo...tak že prostě ten sexuální život není jako v pornu, není to prostě dokonalé a že můžou nastat nějaké problémy a že je to vlastně normální. Vždyť tam mají všichni nějaké problémy. O tom je ten seriál.“
Kristýna (19 let)

Kristýna poukazuje i na určité odtabuizování některých témat, která se týkají sexuálního a milostného života. Pro někoho mohou takové problémy způsobovat zahanbení a neví, jak je řešit. A právě o to se seriál snaží, mluvit o takových problémech a udělat z nich něco normálního, za co se člověk stydět nemusí. Této snahy jsou si diváci vědomi a podporují ji. O dalších problémech se zmiňuje i Andrea (15 let) a dodává, že seriál i nabádá především mladé lidi k tomu, aby se o svých problémech či nejistotách (např. šikana, sexuální orientace atd.) nebáli mluvit s někým jiným. A když hned nenajdou někoho, kdo jim rozumí (např. rodiče či blízký kamarád), tak jsou i jiné možnosti, kde hledat pomoc a pochopení. Dotazovaní diváci si všechno toto ze seriálu odnášejí a je pravděpodobné, že toto rezonovalo ve velkém počtu recipientů tohoto seriálu.

Zajímavé také je, jakých témat v seriálu si všímají účastníci výzkumu jednotlivě. Jak jsem psala již několikrát, seriál zobrazuje spousty témat, většina z nich je společensky aktuálních, zbytek minimálně patří mezi poučná témata, o kterých by se mladí lidé pravděpodobně chtěli dozvědět více a tou správnou formou, což hraný seriál pro mladé diváky určitě je. Například Alena (17 let) souhlasí s Andreou, že seriál může pomoci některým divákům v tom, že poukáže na problémy, které by mohli řešit a nabízí jim určitá východiska nebo i přímo odpovědi na otázky, které možná ve chvíli sledování seriálu mají.

„No tak já myslím, že asi chtěli jako když jsou nějaký teenageři a nechtěj se ptát rodičů, tak to maj v tom seriálu a je to ještě jako vtipný. Takže se na to koukneš a dozvíš se to.“ (Alena, 17 let)

Alena si je tedy vědoma, jaké funkce se seriál snaží splňovat a zároveň potvrzuje, že se to daří. Tuto snahu seriálu ovšem spojuje se zábavní funkcí, která je při předávání takových informací důležitá. To, že je to podle Aleny „ještě jako vtipný“ je důležitá část, jelikož právě tato vtipnost upoutá divákovu pozornost.

Když jsem se Aleny ptala na konkrétní příklad některého z témat, o kterých mluví, přešla od zmiňovaných témat sexuálního a partnerského života k mediální reprezentaci neheterosexuálních identit:

„No, tak asi nějaký to...že je jako teplej ne? Takže chápeš, a ten jeho kámoš se s ním uplně v pohodě baví. Tak to mi přišlo fajn, že jsem to jako nikdy asi neviděla kluka, co by měl nejlepšího kámoše gaye. Takže to bylo takový pěkný.“ (Alena, 17 let)

V této odpovědi poukazuje Alena na příklad reprezentace chování v mezilidských vztazích, který, ač někde naprosto normální a zažitý, může dospívajícím lidem v České republice připadat ojedinělý. Tento příklad sice příliš nesouvisí s Aleninou předchozí odpovědí, ve které zmiňovala, že se teenageři nemusí ptát rodičů, když mají nějaký problém, nicméně je zajímavé, že jí zrovna toto zaujalo a zmínila tuto skutečnost jako něco, z čeho si můžou diváci vzít příklad a třeba se podle toho i sami v reálném životě chovat. Zároveň její odpověď skrývá jistý přežitek či stereotyp, že se homosexuální muž přátelí pouze s jedinci opačného pohlaví.

Problémy teenagerů a ukázkové chování možného řešení je ostatně podle mých komunikačních partnerů/ek hlavní téma celého seriálu.

„Tak řešení problémů teenagerů, který maj jakoby ty problémy sexuální. A tak pro diváka jako, aby se dozvěděl, kdyby měl třeba podobnej problém. Tak jak ho řešit a tak.“ (Tomáš, 17 let)

S Tomášem souhlasí i Judita (17 let) a Aleš (17 let). Judita je toho názoru, že seriál je především o prvních sexuálních zkušenostech, které zobrazuje velmi realisticky, tak jak by to ve skutečném životě mohlo probíhat a ne tak, jak je většinou zobrazováno v romantických filmech a jiných seriálech. Aleš zároveň dodává, že seriál dbá i na poučení z hlediska pohlavních nemocí a ukazuje nejen příklady, jak něco dělat, ale i jak to nedělat. Z rozhovorů je patrné, že většina informantů a informantek vnímá, že hlavní téma seriálu je sexuální aktivita teenagerů. K tomu se samozřejmě vážou i jiná témata.

Podle Kristýny (19 let) například, je seriál:

„(...) hlavně o té sexualitě dospívajících, jak se s tím vlastně kolikrát i vyrovnávají...jak se s tím perou, jak k tomu přistupují, jak poznávají sebe, jak poznávají druhé pohlaví nebo dejme tomu i to stejné pohlaví. A o těch vztazích no.“

Na téma vztahů zobrazených v seriálu se dostalo později u každého z rozhovorů a budu se mu věnovat v další podkapitole analytické části, nicméně i Elena (16 let) viděla jako hlavní téma seriálu oblast mezilidských vztahů, když uvedla, že seriál je: *„Hm, tak o lásce samozřejmě...“* Ač poněkud vágní odpověď, která by patrně seděla na většinu seriálové i filmové produkce i Elena má samozřejmě pravdu. Naráží zde patrně především na vztah dvou z hlavní trojice postav, Otise a Maeve, kolem kterých se odehrává hlavní dějová linka. Láska se samozřejmě objevuje mezi mnoha dalšími postavami a tvoří

jakousi pavučinu celého příběhu, je tedy pochopitelné, že diváci vnímají lásku jako hlavní téma seriálu a nejspíše jeden z důvodů, proč je seriál mezi diváky oblíbený.

Judita (17 let) dodává, že kromě sexuálních problémů teenagerů, jde v seriálu i o přátelství. Zde opět patrně poukazuje na hlavní trojici postav, ale stejně tak se dá přátelství vztáhnout i na řadu vedlejších charakterů. A především Judita jako první zmiňuje sama od sebe diverzitu témat i postav v celém seriálu:

„Taky si myslím, že jako o přátelství. Taky se mi líbí, jak je tam ukázaný, jak jako každé mládě může být jiné, že tam jsou jako lesby a gayové, pak je tam jako člověk, co má svůj vlastní styl a že je to prostě takové hodně různorodé seriál, co se týče jako charakterů těch lidí, že každý bydlí v jiných podmínkách a takhle.“ (Judita, 17 let)

Judita tedy zmiňuje jak diverzitu v sexuálních orientacích jednotlivých postav, tak současně naráží i na diverzitu finančního a rodinného zaopatření. Následně dává do protikladu postavu Maeve a Otise a srovnává jejich společenský status z hlediska finančního zaopatření a rodinného zázemí. Na jejich příkladech vysvětluje, jak rozdílné jsou postavy v seriálu a jak mohou reprezentovat skutečné identity a tím oslovit své diváky.

Kromě Judity ocenila diverzitu postav v seriálu např. Julie (18 let), které se líbí druhá série seriálu víc než první, protože se *„tam obecně začali ještě víc probírat ty gendery. Ostatně to, že ty lidi nemusí být jen homosexuálové a heterosexuálové, ale že mohou být i bisexuálové a tak“*. Julie byla jedinou účastnicí výzkumu, která sama od sebe použila výraz gender a zároveň vyjádřila přání, aby se seriál věnoval ještě více tématům gender identity a nevětšinové sexuální orientace.

Dále pokračuje:

„a myslím si, že ta třetí série by mohla ještě víc dopodrobna jít, že jako nejsou ani jenom tyhle tři možnosti, ale že celá ta LGBTQ a já nevím co dalších těch čtyřicet písmen je prostě celá komplexní organizace, ale měli by tam jakoby klást důraz na to, aby se to nebralo, jakože jsou to nějakí podřadní lidi.“

Přestože se v seriálu vyskytují postavy homosexuální, heterosexuální, bisexuální a asexuální, Juliina slova naznačují, že by uvítala ještě větší diverzitu jak postav, tak témat spojených s genderem a sexuálními orientacemi. Z její výpovědi vyznívá, že seriál má stále mezery, které by bylo potřeba vyplnit a že by měl klást větší důraz na jejich

charaktery a chování a stejně tak na chování a postoj ostatních postav vůči nim, tak, aby se zdůraznila norma všech genderových identit.

To, že se mediální obsahy ve filmech a seriálech mění, si všimne patrně každý. Divákovi neuniká, že častými tématy jsou například rasismus, adopce, znásilnění, změna pohlaví a podobná společností aktuálně řešená témata, kterým se mediální produkce dříve téměř vyhýbala anebo byla tato témata spíše předmětem humoru v různých komediálních filmech či sitkomech. V posledním desetiletí se ale stávají tato témata oblíbenými mezi mediálními tvůrci a vychází mnoho titulů, které si berou za hlavní námět jedno či více ze zmiňovaných témat. Mezi těmi známějšími můžeme jmenovat *13 důvodů proč*, *Fosterovi* a jejich navazující seriál *Good Troubles*, dále třeba *The End of The F***ing World*, *Příběh služebnice*, seriál *Euforia* a mnoho dalšího. A ačkoliv je téma genderu, sexu a sexuální orientace zahrnuto do řady dalších seriálů a netvoří už ani hlavní téma či záměr takového mediálního obsahu, přesto si většina mých komunikačních partnerek vybrala sex a homosexualitu jako hlavní témata, kterými se seriál *Sex education* zabývá a co ho odlišuje od ostatních seriálů.

Kvido (19 let) například uvedl, že *Sexuální výchova* se tématem sexu zabývá mnohem více než ostatní seriály: „*Je to prostě seriál, není tak typickej jako většina, je tam prostě víc o tom sexu, než bývá normálně.*“ Naznačil tedy, že seriál není tak typický jako ostatní, jelikož znázornění sexuální tematiky je tam v mnohem větší podobě a podle jeho slov na „jiném levelu“. Tento výrok už tedy souvisel s mediální tvorbou, která je starší než *Sex education* a jiné současné seriály. Zároveň dodává: „*A teď je tam víc věcí asi... jakože už to není takový tabu, že je to teď takový otevřenější, než to dřív bylo...*“ Z tohoto Kvidova výroku tedy vyplývá, že *Sex education* bere spíše jako zástupce nové tvorby (té současné) a porovnává ho tak s mediální tvorbou, která vznikala dříve. Je tu tedy jisté porovnání časové ale dále přechází také k otázce místní, tedy spíše kulturní: „*(...) že zrovna taková konzervativní země se pustila do něčeho takovýho.*“ Oslovení diváci při sledování seriálu berou v potaz dobový i kulturní vliv vzniku tvorby. Kvido vyjádřil překvapení nad skutečností, že zrovna britská produkce vytvořila takový seriál, jelikož vnímá Velkou Británii jako konzervativní zemi. V ostatních rozhovorech ale zaznělo od informantů a informantek, že jako konzervativní berou Českou republiku a pro některé aspekty tohoto seriálu by podobnou tvorbu v české produkci neočekávali.

V rozhovoru s Alenou (17 let) jsme narazily na scénu, kde byl Erik, jedna z hlavních postav, převlečen do dívčího oblečení. Alena poznamenala, že šlo o něco, co

by na českých ulicích vzbudilo údiv. K rozdílům, které vnímají mé komunikační partnerky a partneři mezi českou a zahraniční produkcí se dostanu v dalších kapitolách. Doplnila ale, že: „*je pravda, že v těch amerických seriálech je to asi běžnější...i jako ti teplouši*“. Když jsem jí následně opravila, že jde o anglický seriál, uznala, že se špatně vyjádřila, ovšem o skutečnosti, že jde o britský seriál věděla. Opravila se, že myslela celkově „*anglicky mluvící země*“ (Alena, 17). Z rozhovoru vyplynulo, že Alena připodobňuje britskou kulturu k té americké. Tento názor měla většina dotazovaných. Ve výroku Aleny zaujme termín, označující gay jedince jako „*teplouše*“. Výběr takového slova mohla způsobit uvolněnost, která při rozhovoru panovala a malá míra sebereflexe, že by snad onen výběr slova mohl nést hanlivé konotace. Z celkového rozhovoru a dalších Aleniných výroků jsem nezískala pocit, že by z její strany panovala jakákoliv nevraživost k homosexuálům, ba naopak. Aleně se například velmi líbilo, že jeden ze dvou hlavních postav byl homosexuál a kamarádil se stejně starým heterosexuálem, se který měl velmi blízký vztah.

Alena nebyla jediná, kdo začal mluvit ve spojitosti se seriálem *Sex education* o americké tvorbě: „*Jestli prostě to je tou kulturou, jestli jako ta americká je přece jenom trochu jinak jako (...), protože je to z americké produkce nebo prostě z ciziny*“ (Kristýna, 19 let). Stejně jako Alenu jsem i Kristýnu opravila, že seriál je z britské produkce, ač je samozřejmě mířený i na americké diváky. I Kristýna ale přiznala, že vnímá podobnost mezi britskou a americkou kulturou mnohem větší, než podobnost české a britské kultury.

„*No jako asi ano no, jako v tomhle. V těch filmech jako já si myslím, že už jsme taky na velké úrovni, ale tohle je prostě takové téma, které furt bereme tak kontroverzně, furt na to koukáme tak jako skrz prsty, nejsme tomu tak otevření si myslím.*“ (Kristýna, 19 let)

Kristýna zde mluví o tématech sexuality a sexuálních orientacích.

Dotazovaní diváci vnímají zobrazené aktuální společenské problémy a témata jako přínos seriálu. Vyzdvihují schopnost seriálu témata vkusně zapracovat do dějové linky a jsou toho názoru, že seriál může nabídnout odpovědi na některé otázky, které si mohou mladí diváci klást. Z rozhovorů zároveň vyplynulo, že seriál do jisté míry formuje názory diváků o určitých tématech, problémech či skupinách lidí. Informanti a informantky začali zmiňovat diverzitu postav jako přínos seriálu. Mluvili především o genderu, ale také o jistém společenském statusu, daném finančním zaopatřením a rodinným zázemím. K diverzitě identit se dostanu podrobněji v následující kapitole.

Oslovení teenageři sledují seriál s ohledem na dobové a kulturní aspekty jeho vzniku. Někteří vyjádřili překvapení nad skutečností, že jde o seriál z britské produkce. Rozhovory také ukázaly, že většina oslovených diváků by takový seriál v české tvorbě neočekávala. K tomu se ale také vrátím více dopodrobna v dalších podkapitolách.

3.2.3. Realističnost seriálu

Důležitým aspektem pro to, aby se seriál stal oblíbeným je jeho realističnost a schopnost reflektovat reálný svět, ve kterém se publikum nachází. Zpracování a zobrazování aktuálních společenských problémů jsem se již věnovala v předchozí analytické podkapitole „Aktuální společenské problémy jako součást obsahu“, ze které plyne, že si oslovení diváci myslí, že seriál v tomto ohledu realisticky zpracovává mnohá aktuální společenská témata a tím i informuje své publikum. Kromě zpracování aktuálních problémů se dá hodnotit realističnost seriálu v kontextu postav a jejich vzájemných vztahů, o kterých budu psát v následujících podkapitolách. Posledním způsobem hodnocení realističnosti seriálu, kterému bych se chtěla v této diplomové práci věnovat je ten, zda mým komunikačním partnerům a partnerkám reflektoval seriál svými běžnými scénami a zobrazenými situacemi jejich vlastní život.

Co se týče realističnosti hlavního příběhu a děje v seriálu, názory se mezi komunikačními partnery a partnerkami poměrně různí. Valentýna (13 let) a Kristýna (19 let) si myslí, že není reálné, aby si teenager na škole založil „sexuální poradnu“ a radil mezi vyučováním spolužákům ohledně jejich sexuálního života: *„Dejme tomu no, jako nedovedu si představit, jak by sedmnáctiletý kluk otevřel poradnu na sexuální rady“* (Kristýna, 19 let). *„Všichni za ním chodili a že si prostě neumím představit, že by se tohle dělo na naší škole, nebo na nějaké jiné škole“* (Valentýna, 13 let). Informanti a informantky se ale shodli, že nereálné situace a části příběhu byli pochopitelně zveličené, aby upoutaly pozornost publika: *„Ale tak je to seriál, má to prostě bavit, takže... proč ne“* Kristýna (19 let). Obecně seriál vyvolával v oslovených teenagerech pocit reálného světa nejen dějem, ale i zachycením středoškolského studentského života.

Elena (16 let) oproti většině vyloženě odmítala školní prostředí zobrazené v seriálu jako něco reálného, a to především z důvodu, že: *„je to takové moc volné, což mi přijde jako takové nereálné na školu...“* Elena onu volnost viděla především *„v tom, že tam dělali různě nějaké kroužky, nebo to, že tam mohli chodit do různých tříd i bez vyučování a tak.“* Zde je patrná tvůrčí snaha oslovit americké publikum, kde je často

propojeno školní prostředí s tím mimoškolním. Různé zájmové aktivity a soutěže nejsou pro konkrétně české školství příliš typické. I Judita (17 let) si všimla odlišností mezi českou výukou a tou, která byla naznačena v seriálu. Volnost ve škole v kontextu nerealističnosti seriálu zmiňovalo i několik dalších informantů/ek. Často výuku v seriálu porovnávali/y s tou českou: „*U nás, jak se zazvonilo, a my jsme neseděli na místě, tak to byl prostě průser, takže...*“ Kristýna (19 let), „*(...) že bysme se prostě scházeli, měli bysme velký knihovny, měli bysme nějaký kvízáky, to fakt ne*“ (Julie, 18 let). Zároveň bylo patrné, že jejich představy o anglickém či americkém školství si utvořily informantky na základě mediálních obsahů: „*Co vím, z těch filmů (smích), tak oni to tam mají jiné. Asi takové volnější jo*“ Kristýna (19 let). Školství a výuka byla nejčastějším aspektem seriálu, který osloveným divákům kazil pocit realističnosti a autenticity.

Informanti a informantky ale podotýkali, že se jim seriál zdál svým obsahem i postavami reálný, popisující situace, které by se běžně v jejich životech mohly stát. „*(...) všechny ty problémy jsou reálný a spousta lidí neví, jak je řešit a tady je to tak hezky popsany kolikrát aji vtípně. Takže je to takový realistický podle mě*“ (Andrea, 15 let). Andrea naznačuje, že realističnost seriálu umocňuje divákův prožitek, který souvisí se snadnou identifikací nejen k postavám, ale i k problémům, které se v seriálu ukazují, a dokonce nabízí i řešení, a tedy i vzorce chování, které divák může přejímat do reálného života. Oslovení diváci si jsou dobře vědomi toho, jak velkou moc média mají.

Informantky a informanti se nebáli přiznat, že seriál nabízí přínos především svým obsahem, který je zaměřený na sexuální aktivitu teenagerů. Diváci zmínili, že ve chvíli, kdy se na seriál dívali, řešili stejné situace a problémy jako postavy v seriálu, a proto se často s postavami identifikovali.

„Tak já ten seriál viděla poprvé vlastně před dvěma lety, tak jsem byla tak podobně stará jako ty postavy, takže jsem řešila i podobný věci jako ty postavy, tak nějak jsem započala svůj sexuální život a asi jsem ehm no řešila jsem podobné situace no.“ (Marika, 19 let)

Z rozhovorů také vyplynulo, že jim seriál „ukázal“ skutečnou podobu některých situací, které se jim v reálném životě mohly/mohou stát. „*Ty sexuální zkušenosti myslím, zrovna i jakože takový trapný věci, co by se mohly stát*“ (Judita, 17 let). Výrok Judity potvrzuje skutečnost, že se seriál nesnaží za každou cenu romantizovat první sexuální zkušenosti. Vlivem takových mediálních obsahů mohou teenageri získat pocit, že zážitky jsou vždy romantické a dokonalé a následně mohou zažívat zklamání, když zjistí, že to

tak v realitě nefunguje. „*A je tam jako spousty scén, se kterými jsem se spodobnil. A to je taky jedna z hlavních věcí, kvůli které jsem se na to koukal*“ (David 19 let). Oslovení diváci si byli svou identifikací se seriálem vědomi.

Pro české teenagery je seriál zajímavý tím, že se dozví informace o tématech, které se v české tvorbě příliš nevyskytují:

„(...) podle mě ještě nejsme tak vyspělý a je to u nás pořád nějakým způsobem tabu. Některý témata. Proto je to právě tak zajímavý a myslím, že i proto je to oblíbený ten seriál i v český republice. Protože to zaujme ty dospívající, kteří se o tom chtějí dozvědět.“ (Matyáš, 14 let)

To, že v nich seriál rezonoval právě tématy ohledně sexuálního života potvrdila polovina informantů, např. „*že jsem taky zažívala to dospíváním a co si budem, nějakým poznáváním vlastní sexuality a tak*“ (Kristýna, 19 let).

Co se týče zobrazených postav, většina z nich přišla mým komunikačním partnerům/kám realistická. Podle nich zobrazovaly postavy v seriálu reálné typy lidí, a tedy i identit. „*Já si myslím, že od každého, každá taková postava se může na světě objevit*“ (Marek, 17 let). „*Věřím, že takový lidi doopravdy existují*“ (Elena, 16 let). Ovšem našlo se několik výjimek. Alena (17 let) například zmínila postavu Lily: „*taková ta šíleně oblečená holka, co četla ty komiksy*“, jako někoho, kdo jí přišel trochu „moc“ podle jejích slov, ale zároveň dodala, že věří, že i takové lidi ve společnosti jsou. Alena zmínila Lilyin styl oblékání jako něco, co jí přišlo zvláštní, dále četbu komiksů a vlastní tvorbu, která často obsahovala sexuální tematiku a také vymyšlené postavy, podobné mimozemšťanům. Její zvláštní erotické preference můžou působit na diváka jistě překvapivě až neuvěřitelně.

Seriál se ale soustředí na vysvětlení motivace postav a jejich hlubší rozbor chování. Judita (17 let):

„(...) možná trochu přestřelená mi připadala ta holčina, co furt kreslila ty sexuální pohádky, ale jako věřím tomu, že takový lidi jako jsou, a ona taky to nedávala normálně najevo. Tak ta možná jako bylo trochu ujetá, ale fakt jako myslím, že i takový lidi můžou být.“

Zároveň Judita dodala, že jí postava nebyla nesympatická, jen jí zprvu nechápala. A vlastně se jí nakonec líbilo, že i taková postava se v seriálu objevila.

Druhou postavu, kterou oslovení diváci zmiňovali jako takovou, jež se jim zdála podle jejich slov trochu „přestřelená“ byla postava Erica. „*No ty ostatní určitě všechny kromě Erica byly v pohodě. A myslím si, že...hlavně ten Eric byl přestřelenej no, ostatní byly uvěřitelný*“ (Tomáš, 17 let). „*Nosil takový divný oblečení, nebo ne divný, ale barvy hodně, úzký věci, trošku i ženský jako a občas se maloval jako holka, ale byl v pohodě, trošku se mi zdál jako takovej blázen*“ (Valentýna, 13 let). Ericův styl byl velice ojedinělý a výrazný, takže je určitě oprávněné, pokud se některým českým teenagerům zdála taková postava nereálná. U Erica jde o velmi sebevědomý projev identity, který v českém prostředí ještě není úplně typický, ačkoliv ve světovém měřítku jde o společensky běžně přijatelný jev. Eric tedy zobrazuje postavu, která je publikem velice oblíbená (jak dokazují i další kapitoly této diplomové práce), obdivována právě pro svůj sebevědomý projev a kreativitu, a přesto jde o postavu, která pro některé české diváky a diváčky není realistická.

V návaznosti na postavu Erika i jiné postavy jsme se s některými účastníky a účastnicemi výzkumu dostali při rozhovoru k množství postav, které představovaly neheterosexuální identity. Jelikož je seriál poměrně pokrokový v zobrazování různých druhů identit a není zaměřen svým tématem čistě na LGBT komunitu, není překvapením, že se našli v publiku a v mém výzkumu tací, kterým se zdál poměr neheterosexuálních a heterosexuálních jedinců poněkud nerealistický. „*(...) bylo jich (neheterosexuálních identit, pozn. autorky) tam jako docela dost podle mě*“ (Valentýna, 13). S Valentýnou souhlasí i výrok Davida (19 let):

„(...) realistický to podle mě asi úplně není, asi tak jako na jedné škole, že by se objevilo tolik orientací. To podle mě tak jako není. Že tohle bylo fakt asi jako přehnaný. Že já vlastně tolik těch lesbiček, těch tam bylo vlastně dost poměrně, i těch gayů...takže to mi přišlo takový jako asi. Že se asi snaží dělat to pro tyhle lidi. Nebo spíš že nechtějí nasrat žádnou jako orientaci.“

David vysvětluje větší množství různých neheterosexuálních identit snahou tvůrců zavděčit se většímu množství publika, což je určitě oprávněný názor, který je v souladu s celou platformou Netflix. Diverzitu identit v seriálu porovnává s vlastní zkušeností reálného života, kde má jasnou představu o typické a běžné střední škole, na kterou chodí a s lidmi, se kterými se setkává. Zajímavým zjištěním bylo, že ačkoliv se našli informanti a informantky poukazující na větší množství postav představující neheterosexuální identity, nikdo neupozornil na diverzitu rasovou, etnickou ani

náboženskou. Jediný Matyáš (14 let) zmínil jeho souhlas se zobrazením postav různých ras: „(...) *ale líbilo se mi, že tam bylo prostě hodně postav, které byly...barvy.*“

Zobrazené identity postav přišly osloveným divákům realistické až na výjimky, které se překvapivě týkaly postav, které jsou v seriálu nejvíce signifikantní. Mezi nimi postava Erica, která spojovala hned několik kategorií identit, kterým se budu věnovat v následujících podkapitolách. Ericova postava přišla některým divákům přehnaná, a právě to mohlo úzce souviset s jeho intersekcionalní identitou, která pro českého diváka není příliš běžná. V kontextu realističnosti postav zmiňovali informantky a informanti i postavu Lily, která rovněž reprezentuje unikátní identitu, která se obličká jinak než ostatní, chová se jinak než ostatní, a také tak smýšlí. Diváci však přiznávali svůj názor, že věří v existenci takových typů nevšedních identit a s jejich mediálních reprezentací plně souhlasili.

Oslovení diváci vnímali seriál jako realistický a snadno se identifikovali se situacemi a problémy, které byly v seriálu reprezentovány. Příliš realisticky nevnímali ovšem hlavní námět seriálu, který spočíval v tom, že se hlavní postava ocitá ve funkci sexuálního poradce a nabízí svým spolužákům užitečné rady ohledně jejich sexuálního života. Výhrady měli také k celkové reprezentaci školní výuky a zobrazení školského prostoru celkově. Diváci však přiznávali, že představy o britském školství mají vytvořené na základě konzumace dalších mediálních obsahů a nejsou si tak stoprocentně jisti, co je reálné a co nikoliv. Přišlo jim však reálnější, že by se sexuální výchova takto řešila spíše v prostředí Velké Británie než u nás v České republice.

3.2.4. Vnímání kulturních rozdílů v kontextu seriálu

Jak jsem již psala výše, většina informantů a informantek uváděli časté sexuální scény a výraznou sexuální tematiku jako něco ojedinělého, co se jim na seriálu líbilo a co není pro ostatní seriály typické. To se vztahovalo na seriály české i zahraniční. Nicméně když přišlo na otázku ohledně rozdílů české a zahraniční produkce, řada mých komunikačních partnerů a partnerek opět volila scény s výrazným sexuálním obsahem jako příklad toho, co v české tvorbě není typické. „*Asi možná ty sexuální scény, který tam, neříkám, že tam byli hodně, ale v českém seriálu takhle pro mladý by to asi nebylo*“ (Judita, 17 let). „*No tak český seriál nebo film by nikdy nezačínal tak, jak začíná Sex education, přímo, že jdou jako na to*“ (David, 19). Někteří ale byli naopak názoru, že čeští tvůrci ani české publikum

nemá problém se sexuálním obsahem, ale výsledek nevyznívá/by nevyzníval tak „dobře“ jako v seriálu *Sex education*.

„Ale asi by neměli problém tam jako narvat sexuální scény, ale nevím, nepřijde mi, že by jako...že by měly ten edukační účel a že by to vyšlo tak dobře, protože prostě Česko (smích).“ (Matyáš, 14 let)

Informanti a informantky jsou toho názoru, že v českém prostředí nebývá sexuální obsah propojen se vzdělávací funkcí a nemá hlubší podtext. Zároveň v rozhovorech naznačují, že české filmy i seriály nejsou příliš kvalitní, jak svým zpracováním, tak svým obsahem, zvláště v porovnání se zahraniční produkcí.

„(...) maj takový pokrokovější nápady...určitě budou nějaký seriály, kde jako takhle mladý lidi budou mít nějaký sexuální scény, který tam budou ukázaný, ale většinou to jako není...psychicky propojený.“ (Judita (17 let)

Absence tématu sexuality teenagerů může také souviset s celkově malým výskytem teen seriálů v České republice. Většina filmů i seriálů cílí na co největší publikum a cílová skupina tedy není nijak zřejmá. Mnoho mediálních obsahů, které se sexualitou zaobírá je určeno starším osmnácti let. Pokud jde o filmy a seriály, které jsou určeny dětem a mladistvým, jde spíše o kreslené seriály či pohádky, výjimečně hrané, kde jsou ale témata typu sexuality obcházena velkým obloukem.

Pocit, že se seriál v zobrazování sexuálního obsahu liší od české produkce měla minimálně polovina mých komunikačních partnerů a partnerek. Při pokusech o vysvětlení, proč by tomu tak mohlo být, padala nejčastěji slova jako „konzervativní“ v kontextu popisování české kultury a českého národa.

„Myslím si, že my jsme v tomhle docela konzervativní, jakože Češi. Když vezmu to, že půlka má rodiny by prostě nebylo schopná přijmout to, že tamdle jsou nějaký choulostivý scény. Jako já nevím, ale naši prostě nejsou schopný vidět ani 50 odstínů šedi, přitom tam jakoby, upřímně tam není žádná scéna, ve které by tam bylo něco vidět.“ (Julie, 18)

Julie dokládá své tvrzení o konzervativnosti českého národa na příkladu svých rodičů, kteří mají problém koukat na filmy a seriály se sexuálním obsahem. Tento dojem založený na individuální zkušenosti však nelze generalizovat. Nabízí se tu možnost, že Juliiny rodiče nemají problém s „choulostivými scénami“, jak sama říká, jen si nepřejí (v minulosti si nepřáli), aby na takové filmy a seriály koukala ona. „Konzervativnost“ českého národa dokládali oslovení diváci i na konkrétních příkladech scén, které by se

podle nich v české produkci neobjevily: „(...) že ta holka se strašně divně tvářila u orgasmu, tak to mi připadalo, že by to tam asi takhle neukázali“ (Marika, 19 let).

Markétě (14 let) zase přišlo, že by se v české tvorbě neobjevila podobná scéna jako ta, kde měli studenti závěrečné vystoupení. Toto vystoupení tvořili sami studenti dramatického a hudebního kroužku. Šlo o Romea a Julii, ovšem v moderním pojetí, které bylo velice erotické. Markéta byla názoru, že české tvůrce by tato scéna ani nenapadla: „No tak bylo to pojmutý tak, že to asi u nás úplně nevymyslej“ (Markéta, 14). To samé později v rozhovoru uvedla i Marika (19 let): „třeba to divadlo, jak to pojali tak sexuálně, tak to si myslím, že by se tady takhle nestalo“. Informantky měly dojem, nejen že by tato scéna nebyla zobrazena v českém seriálu, ale že by takové zpracování divadelního představení nenapadlo ani české teenagery v reálném životě. Narážejí tedy na rozdílnou mentalitu a kulturní vnímání toho, co je považované za přijatelné a „vhodné“.

Jiní informanti a jiné informantky přiznali, že Češi nemají problém se sexuálním obsahem, ale téma sexuality a sexu není nikdy hlavním tématem, jako je např. v seriálu *Sex education*.

„No myslím jakože, ten seriál prostě nezobrazuje jen to klasické, nějaká jako předsexuální scéna nebo i jako během sexu taková ta poetická, ale že to zobrazuje i takový jako maličkosti, věci, co prostě souvisí s tou sexualitou a rozpitvává to daleko víc, než by normálně někdo rozpitvával...“ Kvido (19 let)

Kvido zde naráží pravděpodobně především na všechna sexuální témata, která Otis (hlavní postava) řeší v rámci své školní sexuální terapie a na scény teenagerů, kteří jsou nebo by chtěli být sexuálně aktivní, ale řeší nějaký problém s tím spojený.

Kromě sexuálního obsahu bylo častou odpovědí mých komunikačních partnerů a partnerek také značný počet postav s homosexuální orientací:

„Tak obecně mi přijde, že se u nás, v těch českých filmech a seriálech obecně jako moc nehraje na to, že by byly jako nějaký homosexuální vztahy. Což v tomhle seriálu bylo jakože docela dost. To tam bylo v podstatě, v té druhé sérii hodně dalších těch sexuálních orientací. To mi přišlo určitě jako, že to u nás nevidím. Nebo zřídka kdy. Nic proti takovým lidem jako fakt nemám, jen bych to fakt nečekal v českém filmu nebo seriálu v takové míře.“ (David, 19 let)

David nebyl jediný, komu přišlo nezvyklé, že je v seriálu *Sex education* tolik postav s jinou než heterosexuální orientací. Tato skutečnost může být dána tím, že je ve společnosti stále přítomná dominující heteronormativita a když už se vyskytne

neheterosexuální postava v populární kultuře, jedná se většinou o epizodní roli, která je v seriálu ztvárněna unifikovaně. Sexualitě těchto neheterosexuálních postav není většinou ve filmech ani seriálech věnován velký (příp. žádný) prostor. V seriálu *Sex education* ale můžeme vidět homosexuální postavy, které řeší první styk a témata s ním spojená, vidíme sexuální scény stejnopohlavních párů, vidíme homosexuální či bisexuální postavy při masturbaci nad gay pornem. To vše jsou i v dnešní době poněkud ojedinělá témata, která by mohla připadat českému mladému divákovi v porovnání s tuzemskou tvorbou neobvyklá. A podle výpovědi oslovených diváků tomu tak bylo. Např. Valentýna (13 let):

„(...) že tam ukazují jakoby víc gaye a prostě pohlaví, který jsou na stejný pohlaví, když to tak řeknu a že se to v českých filmech moc neobjevuje“.

Či např. Aleš (17 let):

„(...) jak je tam ten jeho, a já teď nevím, jestli to jako můžu říct takhle na plnou hubu jo, ten jeho černej, teplej kamarád, protože Češi jsou prostě v tomhle hrozně homofobní že jo, takže to by se tady úplně asi takhle neukazovalo. Že jako to, jak tam pak měl toho jeho borceho a pak se tam ještě často maloval že jo, tak to si myslím, že by tady asi prostě nebylo viděno někde.“

Alešovo užití pejorativních výrazů označující rasu a sexuální orientaci opět spíše značí uvolněnou atmosféru rozhovoru a tím malou míru korektnosti než homofobní či rasistický postoj k těmto identitám. Jak sám ale říká, Češi jsou dle něj homofobní a sám se nijak z této „škatulky“ nevyklučuje, ani ze sebe nedělá výjimku. Ovšem z celkového kontextu rozhovoru s ním usuzuji, že výrazy, které zde zmiňuji, jsou typickými označeními těchto skupin, zakořeněné v mysli mnoha českých teenagerů způsobené především výchovou a socializací (jejíž součástí je, jak vliv vrstevníků, tak pravděpodobně i mediální reprezentace).

Ani jeden/jedna z mých komunikačních partnerů či partnerek ale nevyjádřil/a pocit, že by jim snad takové neheterosexuální postavy či jakékoliv scény s nimi vadily. Valentýna (13 let) vysvětluje přítomnost neheterosexuálních postav v seriálu takto:

„A že jakoby tam chtěj trošku jako poukázat se mě zdá, že to jako není nic strašnýho. Že je to...že je na to poukázáný, ať se jako za to nestydíme spíš. Že když je někdo na stejný pohlaví, tak že je to normální.“ (Valentýna, 13 let)

Valentýna vnímá jako jeden z důvodů, proč je dobré, že se neheterosexuální postavy v seriálech a filmech vyskytují, ten, aby mladí (příp. i dospělí) lidé, kteří se z nějakého důvodu stydí za svou sexuální orientaci získali odvahu k sebezpřijetí a

pochopili, že to není nic, za co by se měli stydět či to skrývat. Druhý důvod ale je i ten, aby heterosexuálním lidem přiblížili, jak například vypadá sexuální život stejnopohlavních párů, či jaké problémy můžou řešit v tomto kontextu. Tím se mediální obsahy podílejí na poodkrývání přetrvávajících tabu, které posilují heteronormativitu ve společnosti.

Jako něco, co by v českých filmech a seriálech oslovení diváci nečekali, zmiňovali kromě netypického explicitního sexuálního obsahu a většího množství neheterosexuálních identit také sociální status v kontextu zobrazených identit.

„Tak myslím si, že hlavně to, jak tam byla ta Maeve a ten její bratr, vlastně to, jak on zmizel a pak se vrátil z ničeho nic, tak že to u nás není typický, že by někdo takhle zmizel a pak se vrátil s tím, že ještě bral drogy pil alkohol nebo tak a najednou chce pomáhat...“ (Andrea, 15 let)

Andrea zde přímo nemluví o finančním zaopatření, ale zmiňuje drogy a alkohol u rodinného příslušníka hlavní postavy, což spolu s absencí rodiče či zákonného zástupce naznačuje chabé rodinné zázemí. Je zajímavé, že Andree přišel nízký sociální status u postavy v seriálu jako něco, co by nebylo typické pro českou tvorbu. Tuto skutečnost vysvětluje takto:

„Tak já nevím, u nás jsou ty filmy takový, že ta rodina je buď kompletní nebo se nic takovýho moc neděje a když už, tak je na tom založený celý ten film, že prostě... a není to tam jen jako vedlejší scéna, že ten bratr vlastně existuje.“

Podle ní jsou tedy postavy s finančními problémy výjimkou, které buď není ponecháván velký prostor anebo je na ní případně založen celý film.

Ani jeden/jedna z mých komunikačních partnerů/rek nezmiňuje diverzitu etnicit či náboženství jako něco, co není pro českou tvorbu typické. Jediný Aleš (17 let) zmiňuje rasu jako důvod, proč by takový typ identity nebyl běžný v české tvorbě, ovšem spojuje rasu se sexuální orientací (označení postavy Erica jako „černého, teplého kamaráda“), jde tedy o příklad konceptu intersekcionality. Náznaky konceptu intersekcionality můžeme pozorovat i u výroků Julie (18 let), která označila Olu jako její nejméně oblíbenou postavu (dokonce volila slova jako „nenávist“). Jako důvod označila především její vzhled ve spojitosti s bisexuální orientací, ovšem vzhled by v tomto případě opět mohl souviset i s barvou kůže. Tomuto vnímání identit se však budu podrobně věnovat v následující kapitole.

Jako významný faktor rozdílu mezi českou a zahraniční tvorbou, v tomto případě zastoupenou seriálem *Sex education*, vnímají oslovení diváci signifikantní reprezentaci homosexuálních identit a detailní zobrazení jejich příběhu. Poukazují na vysokou četnost takových postav a někteří zmiňují, že jim to v poměru k ostatním postavám přijde dokonce nerealistické, tedy zveličelé. Jako důvod udávají možnou homofobii českého národa, a především jeho konzervativnost. Jako něco, co by se podle nich v české tvorbě taktéž tolik nevyskytovalo, jsou časté sexuální scény, které nejsou vždy jen romantické a poetické, ale ukazují dle nich reálnou podobu daného okamžiku. Z rozhovorů bylo patrné, že všechny tyto aspekty přispěly k jejich oblibě tohoto seriálu, jelikož jde o něco, co jim v tuzemské tvorbě chybí.

3.2.5. Vnímání diverzity identit v seriálu

Jedním z (již opakovaně zmiňovaných) aspektů, proč je seriál *Sex education* hodnocen jako pokrokový a proč se stal natolik oblíbeným, jsou rozmanité charaktery a identity postav. Podle Angové se text snaží zajistit divákův zájem pomocí strategií vzbuzujících divákovu účast ve světě seriálu, například identifikací (Angová 1985). Také v seriálu *Sexuální výchova* jsou postavy, jejich příběhy a vzájemné vztahy postaveny do centrální pozice. Je velice pravděpodobné, že taková identifikace často není diváky uvědomovaná, proto jsem se snažila pokládat otázky o oblíbenosti hlavních či vedlejších postav, jejich vzhledu, chování, problémů, které řeší atd. a na základě jejich odpovědí usuzovat, zda oblíbenost postav vznikala na základě možné identifikace či z jiného možného důvodu, a především je kapitola zaměřena na hlavní výzkumnou otázku, jak oslovení diváci vnímají diverzitu identit v seriálu.

3.2.5.1. Vnímání rasové diverzity

Za nejvýraznější postavu seriálu, zastupující afroamerickou etnickou skupinu je dle oslovených diváků postava Erica Effionga. „*Eric? Ten černej? (...) „...ten byl super“* Alena (17 let). Slova jako „černej“ (Alena, 17 let) a „tmavej“ (Kristýna, 19 let) posloužily v tomto případě informantkám k popisu postavy, jejíž jménem si nebyly jisté. Přistoupily proto k termínům, které nejrychleji postavu charakterizovaly, ovšem bez velké snahy najít termín, který by byl možná více korektní. Nicméně je zapotřebí dodat, že použité

výrazy nenaznačují rasistické postoje informantek k afroamerické komunitě. Jak vyplynulo z rozhovorů, Kristýna i Alena obě vyjádřily oblibu postavy Erica a barvě jeho pleti nevěnovaly žádné další komentáře. Dá se tedy usuzovat, že použité termíny vyplynuly z uvolněnosti informantek, která při rozhovorech panovala a z jejich zvyku se takto o afroamerických osobách běžně bavit.

Na první pohled se může zdát, že postava Erica zapadá do běžného stereotypního zobrazení takového typu identity. Eric je Afroameričan, gay a „*nejlepší kamarád hlavní postavy*“ Kristýna (19 let). Postavám jako je Eric, na které by bylo vhodné nahlížet intersekcionalním přístupem se většinou v seriálech neponechává příliš prostoru a typicky splňují roli vedlejší, tedy často nejlepších kamarádů hlavních postav. Nicméně skutečnost, že oslovení diváci vyzdvihovali postavu Erica jako svou oblíbenou, může být dána nejen výrazným hereckým ztvárněním, ale i komplexností Ericova charakteru. Oslovení diváci na postavě Erica nejvíce obdivují jeho humor. Eric je jimi popisován jako „*hodně vtipnej*“ (Kvido, 19 let), „*sympatický*“ (Kristýna, 19 let), „*super*“ (Alena, 17 let).

Kromě humoru si na Ericovi mí/mé komunikační partneri/ky vážili/y jeho odlišnosti (především v oblékání) a odvaze být sám sebou a vynikat. „*(..) uplně ten jeho styl a dycky měl super hlášky*“ (Alena, 17 let). „*(...) věřil si sám sobě. Sebevědomej byl*“ (Markéta, 14 let). Z odpovědí, které mi informanti a informantky poskytli jsem usoudila, že Erik je jednou z postav, se kterou se diváci identifikují pro jeho silnou osobnost a schopnost být sám sebou. Je to dost možná jedna z charakteristických vlastností, kterou by rádi/y přijali/y za svou vlastní. Je to velice pravděpodobně něco, co mladý člověk u seriálové postavy obdivuje právě proto, že jemu taková sebejistota schází. Preference této postavy by mohla být také z opačného důvodu, tedy z toho, že se divák cítí být stejně sebejistý a se smyslem pro humor. Postavu Erica zmiňovali dotazovaní diváci v kontextu oblíbené postavy. Barva jeho pleti, zdá se, nehrála žádnou roli ve výběru této postavy jako oblíbené. Nicméně obdiv k této postavě souvisel nejen s jeho charakterem, ale i odlišností a extravagancí. Ericova intersekcionalní identita je vnímána oslovenými diváky jako výrazná postava v seriálu, třebaže jde pouze o postavu vedlejší a „nejlepšího přítele hlavní postavy“.

Druhou výraznou postavou jiné než bílé rasy, která mé informanty a informantky zaujala a v rozhovorech jí zmiňovali velmi často je postava Oly, která taktéž ztělesňuje intersekcionalní identitu. Ola ztvárňuje postavu, která si v seriálu uvědomuje svou bisexuální orientaci, barva její pleti není bílá a také spadá do jiného etnika než většina

postav v seriálu. Oslovení diváci zmiňovali postavu Oly v kontextu méně oblíbených postav a šlo také o výraznou výjimku, kdy nesympatie informátorů/ek vycházely také ze vzhledových charakteristik. Mezi nimi byly zmíněné krátké vlasy, zvláštní účes a „divný“ styl oblékání. Výtky spojené s postavou Oly souvisí ovšem spíše s její sexuální orientací, proto je zmíním více v následující podkapitole.

Postavy, které prezentovaly identity jiné než bílé rasy, ovšem nebyly v seriálu nijak marginalizovány. O tom svědčí i postava Jacksona, který ztvárňoval oblíbeného chlapce, jenž měl ve školním prostředí vysoké postavení. Popularitu měl jak u svých spolužáků, tak u ředitele školy a trenéra sportovního družstva. Oslovení diváci taktéž zmiňovali Jacksona jako oblíbenou postavu a nehledě na jeho barvu pleti přiznávali identifikaci s jeho postavou. „(...) protože sám osobně mám v rodině taky docela velký tlaky, že se na mě tlačí. Takže s tím jsem jako hodně souzníval, a věděl jsem jako, proč to dělá a proč je takovej no“ (David, 19 let). Zde je vidět, že informanti byli schopni identifikovat se s postavami především na základě jejich chování a barva pleti v tomto případě byla vedlejší a v identifikaci nehrála roli, ačkoliv jí David v kontextu s chápáním identity této postavy vnímal, jelikož Jacksona popsal jako „(toho) černocho(a), co s ní (s Maeve, pozn. autorky) chodil“.

Kromě Jacksona, je významnou vedlejší postavou v rámci nebílých identit také postava Bev, která je mimo barvy pleti charakteristická také typem postavy, jenž v seriálech ani filmech není běžný. Avšak ani jedna/en z informantek/ů tuto postavu v rozhovorech nezmínil/a. To může poukazovat na skutečnost, že nevnímají absenci podobných identit v mediálních obsazích nebo že identitu, kterou postava Bev zobrazuje v mediálních obsazích nevyhledávají a její přítomnost neupoutá jejich pozornost.

Co se týče etnické diverzity, která byla v seriálu u několika postav zdůrazněna či naznačena, oslovení diváci těmto identitám nevěnovali příliš velkou pozornost, případně jejich etnicitu v kontextu daných postav nijak nezmiňovali, až na výjimku Matyáše (14 let), který použil etnicitu k popisu daných postav „(...) ten Íránec a ta Indka“.

Oslovení diváci vnímali rasovou diverzitu identit v seriálu. Postavy, které patřily k nebílým identitám byly ve většině případech vnímány a přijímány velice kladně, až na výjimku Oly, jejíž neoblíbenost ovšem nepramenila z rasové odlišnosti. Diváci byli schopni identifikovat se s postavou odlišné rasy, barva kůže v tomto případě nehrála žádnou roli. Etnickou diverzitu oslovení diváci u některých zobrazených postav příliš

nevnímali, všechny postavy brali nehledě na jejich etnický původ a barvu kůže jako příslušníky britské komunity.

3.2.5.2. *Vnímání neheterosexuálních identit*

Jak jsem již avizovala v předchozí podkapitole, na většinu ne-bílých identit v seriálu jsem se rozhodla nahlížet v diplomové práci intersekcionalním přístupem, a to i na základě názorů oslovených diváků. Tato intersekcionalita se v mnohých případech váže také na jejich sexuální orientaci, která není heterosexuální. Ačkoliv rasová odlišnost identit v seriálu byla oslovenými diváky vnímána velice dobře a zobrazení nebílých identit vnímají jako normu, neheterosexuální identity vzbuzovaly u mých informantů a informantek ne vždy kladné přijetí.

K postavě Oly měla řada oslovených diváků jisté námitky. Některé pramenily z jejich osobnostní rysů:

„Uplně nesnáším Olu. Přijde mi, že je Ola hrozně žárlivá. (...) prostě taková ta typická holka, co si brání toho svého přítele před ostatníma. Že mu zakazovala jako korespondenci s někým jiným.“ (Matyáš, 14 let)

Zde Matyáš nemá poznámku k sexuální orientaci Oly, ale je zde patrný genderový předsudek, kdy termínem „typická holka“ označuje člověka ženského rodu s charakteristickým žárlivým chováním. Ještě zásadnější výtka k osobě Oly souvisí s její neheterosexuální orientací a jejím vzhledem:

„(...) ta je tak nesympatická! Já nevím, ona prostě už od pohledu, to je jasná lesbička, nebo já nevím a prostě...grrr...jasný, jako každé máme předsudky vůči určitým lidem a já to беру, ale prostě holka, co má většinou krátký vlasy, chodí klukovsky oblečená, tak pro mě je jako většinou lesbička, bisexuálka a oni se tím většinou takhle vyznačují.“ (Julie, 18 let)

Juliino pejorativní vyjádření k postavě Oly a poukazování na domnělou souvislost jejího vzhledu s její sexuální orientací je u této informantky poměrně překvapivé, jelikož to byla právě ona, která vyjádřila touhu po větším množství genderových identit v seriálu a prokázala jistou znalost LGBT terminologie a problematiky. V tomto výroku ale mluví o předsudcích k LGBT komunitě a zároveň sama vyjadřuje předsudečné mínění o postavě, která se v seriálu označuje jako bisexuální.

O Ericově postavě a jeho intersekcionalní identitě jsem již psala, a to především v kontextu vnímání jeho rasy oslovenými diváky. Většina informantek a informantů jeho postavu jako intersekcionalní vnímají, jelikož o něm často mluvili tímto stylem: „*já teď nevím, jestli to jako můžu říct takhle na plnou hubu jo, ten jeho* (hlavní postavy, Otise, pozn. autorky) *černej, teplej kamarád*“ (Aleš, 17 let). Sexuální orientace Erica byla ale oslovenými diváky přijímána kladně či neutrálně. Často byla Ericova orientace zmiňována v rámci jeho přátelství s hlavní postavou (Otisem). „*Pak samozřejmě jak to prostě bývá, když se mezi dva kamarády dostane holka nebo popřípadě kluk, tak se od sebe pak začnou vzdalovat, což prostě taky vím, o čem mluvím*“ (David, 19 let).

Přátelství Erica a Otise bylo oslovenými diváky oprávněně zmiňováno jako příklad pěkného vztahu. Dává to totiž publiku možnost nahlédnout do přátelství mladých chlapců z nichž jeden je heterosexuální a druhý homosexuální, přesto mezi nimi není žádná tenze, pouhá podpora. Otis se zapojuje do aktivit, které jsou Erikovi blízké (převlékání do dámských kostýmů), tancuje s ním na pomalé písni v oběti na školním plese bez ostychu a bez špetky homofobie. Ukazuje tak publiku, že homosexuální orientace nemusí tvořit žádnou překážku ve stejnopohlavním přátelství. „*(...) přijde mi to takový jako, ne že neobvyklý, protože moc se to prostě jako nevidí...že jako teplej týpek a hetero týpek jsou jako kámoši že jo...jakože hustý, nebo pěkný*“ (Aleš, 17 let). „*Ale i tak se mi ten vztah líbil, že byl takovej hezky kamarádskej, že i když to je gay, tak se s ním prostě baví*“ (Valentýna, 13 let). Výroky komunikačních partnerů a partnerek také naznačují, že tento typ přátelství není často zobrazován v mediálních obsazích a ani nejsou příliš zvyklí na to, vídat podobné přátelské vztahy ve svém okolí.

Sexuální orientace si všímali oslovení diváci v kontextu identit postav pravděpodobně nejvíce. Dávali najevo svou znalost některých předsudků a stereotypů, které se k neheterosexuálním identitám váží. Vnímali těžkost situace u lidí, které prochází fází uvědomování své vlastní identity a dokázali rozpoznat chování postavy, které souviselo s popíráním a neschopností sebepřijetí. Např. Alena (17 let) zmiňovala u postavy Adama Groffa toto: „*(...) dělal drsňáka, že není teplej. (...) že když ukáže, že je teplej, tak si o něm budou myslet, že je to srágora.*“. Adamova sexuální orientace se promítá do jeho vztahu s okolím. Především pak s postavou Erica. Jejich vztah oslovené diváky velice zaujal. „*Podle mě to ten Adam měl tak, že ho jakoby miloval už delší dobu a nebyl schopnej si to přiznat, tak ho radši šikanoval, aby prostě ten Eric ho neměl rád a on ho tím taky neměl rád.*“ (Julie, 18 let). Julie evidentně fandí vztahu mezi Adamem a

Ericem, a Adamovo nesprávné chování omlouvá jeho neschopností přiznat si možnou homosexuální orientaci.

Diváci a divačky se dokáží vcítit do postavy Adama, a ačkoliv se nechová vždy správně a publikum dokáže takové nesprávné chování rozeznat, přesto jsou jeho motivace v seriálu a důvody k takovému chování patřičně naznačeny. Ve vztahu Adama a Erica se objevuje ještě jedna překážka v podobě postavy Rajima, který rovněž reprezentuje neheterosexuální identitu a jako postava je oslovenými diváky přijímána kladně: „*Přišel mi sympatickej (...) a byl prostě takovej spořádanej, byl takovej mysteriózní, což z něj dělalo tak zajímavou a sympatickou postavu*“ (Matyáš, 14 let). Informanti a informantky hovoří o vztahu mezi Ericem a Rajimem v kontextu romantiky a funkčnosti jejich vztahu stejným způsobem, jakým mluvili o heterosexuálních párech. Např. Tomáš (17 let): „*(...) tak třeba když se tam objevil ten Rahim, tak se dal dokupy s tím Ericem, tak oni byli taky úplně jiný, a moc si nesedli. Zatímco s tím Adamem si vlastně sedli.*“ Tuto skutečnost vnímám jako důkaz toho, že konkrétně mladí čeští diváci přijímají mediální reprezentaci neheterosexuálních identit velice kladně.

Informanti a informantky také oceňovali možnost vzhledu do lesbického vztahu dospělých partnerek, které spolu vychovávají potomka.

„*Jacksonovy rodiče, jak se o něj starali, ten typ vztahu a jak to tam vlastně vypadalo u nich. A přišlo mi dost zajímavý, jak tam bylo zobrazený ten lesbický vztah v pozici těch maminek, rodičů. Přijde mi, že takových znázornění není moc.*“ (Matyáš, 14 let)

Matyáš vysvětloval, že si v mediálních obsazích nebývá dle jeho názoru tolik ukázané partnerství dvou žen (příp. mužů), kteří by vychovávaly potomka. Juliiny (18 let) výroky se s tímto názorem shodují:

„*Třeba ty Jacksonovy rodiče, ty jeho mámy. Ty měly ten vztah relativně komplikovanej, jakoby jsou to lesbičky, takže tam podle mě pracuje hodně i to, že jsou prostě stejného pohlaví. Já nevím, jak to v takovém vztahu funguje, ten vztah jakoby je prostě jinej, než když budeš mít prostě klasickéj vztah. Mně se tam třeba líbí to, že to jsou manželky, to obdivuju.* (Julie, 18 let)

Julie oceňuje na tomto páru, že dvě ženy žijí v manželství. Podle ní jde tedy pravděpodobně o něco obdivuhodného, na co není u stejnopohlavních párů zvyklá, což může být dáno skutečností, že v České republice není legislativně povoleno manželství stejnopohlavních párů (pouze registrované partnerství), ani adopce dítěte. Jejich vztah

popisuje jako komplikovaný (v seriálu vidíme časté hádky a ostré výměny názorů), což ale přisuzuje tomu, že jde o dvě ženy. V mediálních obsazích přitom vidíme velice často zobrazené vztahy různých lidí opačného pohlaví, které jsou velice často něčím „komplikované“. Juliina i Matyášova slova nicméně naznačují, že mediální reprezentace stejnopohlavních párů, které žijí ve společném soužití (příp. manželství) není častá. O to méně se zobrazují páry, které jsou spolu řadu let a řeší případně stejné problémy jako často řeší ve filmech a v seriálech heterosexuální páry, tedy v tomto případně hádky a neshody ve výchově, potažmo i rozchod/rozvod.

Při vnímání neheterosexuálních identit se u oslovených diváků objevovaly časté předsudky, které pravděpodobně pramenily ze zažitého vnímání takových identit v reálném životě. Docházelo ke spojování vzhledu se sexuální orientací postavy. Tento vzhled byl označován pejorativními výrazy a v divácích nevzbuzoval kladné dojmy. Některé neheterosexuální postavy však byly diváky velice oblíbené a jejich příběhy sledovali diváci se zaujetím. Oceňovali reprezentaci přátelských i milostných vztahů neheterosexuálních postav, stejně jako zařazení homosexuálního páru dospělých postav, které žijí v manželství.

3.2.5.3. Vnímání různých genderových identit

3.2.5.3.1. Silné ženské hrdinky

Signifikantní ženskou postavou v seriálu je podle oslovených diváků postava Maeve, která představuje feministku s vlastním názorem, jež svými postoji vybočuje z řady teenagerů. Obdiv způsobila patrně u mnoha diváček i diváků, mezi nimi i několik mých komunikačních partnerů a partnerek. „(...) *mně přijde taková hrozně drsná no a takhle. Ničeho se nebojí, což mi přijde dobrý*“ (Aleš, 17 let). Postava Maeve byla často popisována jako drsná, rebelská, nebojácná. Klady, které v kontextu s ženskou postavou vysvětlují její unikátnost. Z rozhovorů vyplývala velká obliba této postavy, protože dle nich takové charakteristiky nejsou u ženských postav v mediální reprezentaci typické. Identita, kterou postava Maeve představuje je velice komplexní. Kromě „*drsnosti*“ (Aleš, 17 let) a „*vražednosti*“ (Kvido, 19 let) si diváci u postavy všímají i jisté křehkosti a zranitelnosti, Judita (17 let) na Maeve obdivuje také její soběstačnost a odhodlanost:

„Protože se mi jako líbí, jak se dokázala postavit na vlastní nohy, i když její mamka je jako drogově závislá a že se jako vzchopila a dokázala pracovat

nebo nějakým způsobem vydělat peníze a uživit se. Taky asi i jako jaký názory má, že je pro to, aby holky měly vlastní názor a sebevědomá je...“ (Judita, 17 let)

Z rozhovorů především s informantkami je evidentní, jak důležité je, aby seriály a filmy zobrazovaly jak komplexní mužské (chlapecké) postavy, tak i ty ženské (dívčí). Maeve je silnou ženskou hrdinkou tohoto seriálu a pravděpodobně není mnoho diváků, kterým by se nelíbila. Postava Maeve má mnoho obdivuhodných vlastností, kterými vzbuzuje u oslovených diváků oblibu. Kromě těchto kladných charakteristik ale Maeve také ztvárňuje člověka, který si neprošel vždy jen tím příjemným a zažívá ve svém životě krušné chvíle. Takové momenty jsou pro diváky a divačky klíčové, jelikož vzbuzují pocit reálné blízkosti s postavou a divák či divačka se s ní začíná identifikovat.

„Asi Maeve, protože nevím, tak nějak jsem se do ní jakože vcítla. Jakože ona píše třeba hezký ty eseje že jo a ona je chytrá, akorát je drsná a to ty lidi nedokážou přijmout a to je taky jeden z těch faktorů, ktorej prostě...a je na ní taky vidět, že i jí ty pomluvy změnily jako mě. (...).“ (Julie, 18 let)

Na jedné straně zaujala většinu oslovených diváků postava Maeve, a to především pro její charakter, který není klasicky prvoplánový, jak to někdy v seriálech u ženských postav bývá, na druhé straně ale informanti a informantky zmiňují mezi ženskými hrdinkami postavu Amy, která ztělesňuje středoškolní dívku tak, jak je můžeme vidět ve většině filmů a seriálů.

„A ještě se mi líbila hodně Amy, která možná může trošičku jako připadat hloupá nebo tak, ale připadá mi vevnitř jako hrozně hodnej člověk, ale milej, přirozeně jako.“ (Judita, 17 let)

Ovšem ani o postavě Amy se nedá říct, že by byla plochá či unifikovaná. Prostřednictvím této postavy je v seriálu poukázáno na jeden z důležitých společenských problémů, a sice sexuální obtěžování. Tuto scénu s Amy zmiňuje hned několik z mých komunikačních partnerek, především v kontextu zobrazování aktuálních společenských problémů, o kterých jsem psala výše. „*Jojo, a ještě jedna věc co se mi tam líbí je to obtěžování v autobuse. Protože jakoby nevím, kolik lidí to zažilo, já třeba jo*“ (Julie, 18 let). Juliina odpověď naznačuje, že v seriálu oceňuje ta témata, která nějakým způsobem reflektují reálné situace jejího života. Identita Amy je tedy do jisté míry ovlivněna jejím zážitkem a seriál na jejím příběhu ukazuje, jaké následky může sexuální obtěžování zanechat. Téma sexuálního obtěžování se prolíná od postavy Amy i k dalším ženským postavám a vrcholí scénou, jež spojuje několik ženských identit (odlišného charakteru,

odlišné pleti, odlišné sexuální orientace), které pojí to, že všechny mají, třebaže s jinými formami sexuálního obtěžování, nějakou zkušenost.

Kromě Maeve a Amy jsou v seriálu zobrazeny ještě další ženské postavy, které jsou zajímavé a komplexní a oslovené diváky svými identitami zaujaly, mezi nimi například Otisova matka, Jean, „*protože se nebojí to říct na rovinu a prostě o tom mluvit*“ (Elena, 16 let). V seriálu, který je zaměřen na teenagery a jejich životy, je zajímavé, kolik prostoru dostala postava Jean, která spadá do jiné věkové kategorie. To opět dokazuje skutečnost, že se tvůrci snaží o co největší různorodost identit. Jean se snaží se svým synem o všem mluvit a diváci tak často vidí zdravý vztah dospívajícího syna se svou matkou. Samozřejmě vidíme později, že nic není růžové ani černobílé, a i Otis má jistá traumata a problémy, které s matkou řešit nechce. A ani Jean není tak silná a nezávislá, jaká se zdála být, což jen více potvrzuje realističnost a komplexnost jejího charakteru: „*Že ona byla ze začátku jako taková víc feministická, když to tak řeknu, taková samostatná a pak zjistila, že ty city jsou taky pro ni důležité*“ (Kvido, 19 let).

Ženské postavy v seriálu považují oslovení diváci za komplexní a jedinečné. Každá je dle nich vykreslena jiným způsobem a zastupuje tak několik možných typů ženských identit, se kterými se divačky mohou identifikovat. Nejvíce oblíbenou postavou se stala Maeve, která svým způsobem narušuje tradiční vnímání feminity, stejně jako postava Jean. Vyzdvihovanou postavou je ovšem i Amy, která zastupuje více tradiční ženskou postavu, ovšem představuje témata, která se týkají velkého množství lidí, a proto její postava v publiku rezonuje.

3.2.5.3.2. Různé typy maskulinity

V seriálech a jiných mediálních obsazích se často setkáváme s genderovými stereotypy při reprezentaci mužských postav a s jakousi hyper-maskulinitou, která se projevuje odvahou, tvrdostí, a ne příliš velkou emocionalitou (Vandello & Bosson, 2013: 101). Proto seriály jako *Sex education* představují v dnešní době poměrně velký posun, kdy se mužské identity zobrazují mnohem reálnějším, různorodým a originálním způsobem. Jak píše Shadijanova (2019), seriály, které vznikají přímo pro streamovací platformu Netflix se vyznačují svou snahou o co největší diverzitu a narušování stereotypů, týkajících se sexuality a genderu. Oslovení diváci si všimli při sledování seriálu zobrazení různých typů maskulinity, které se ve společnosti běžně objevují.

Toxická maskulinita

Výrazná mužská postava, která oslovené diváky velice zaujala je postava teenagera Adama Groffa. Adam nedává často najevo své emoce, zdá se bezdůvodně agresivní, ale má pravděpodobně dost důvodů k tomu, aby se cítil zmateně a podrážděně. Mezi tyto důvody patří ne příliš zdravý vztah se svým otcem, ředitelem gymnázia a nevyjasněná sexuální orientace, za kterou se většinu seriálu stydí. Jeho surové jednání je hlavní důvod, proč vzbuzuje v divákovy nesympatie, včetně některých informantů a informantek. Adamova maskulinita je zde zobrazena jako toxická, a to především v kontextu násilí a šikany, které se dopouští na ostatních lidech, konkrétně na postavě Erica. Toxickou maskulinitou se většinou myslí soubor norem, přesvědčení a chování, které s maskulinitou souvisí a jsou škodlivé vůči ženám, mužům, dětem a v širším smyslu i společnosti (Sculos, 2017: 3).

Oslovení diváci většinou popisovali Adama jako „*nesympatického*“ (Judita, 17 let), „*zlého*“, „*drsňáka*“ (Alena, 17 let). Adam jim vadil především tím, „*jak se choval k lidem kolem něj*“ a také z toho důvodu, „*protože hodně šikanoval toho Erica*“ (Judita, 17 let), „*že byl zlej třeba na toho Erica i když s ním chtěl bejt*“ (Alena, 17 let). Násilí a šikana, které informantka popisuje jsou charakteristické pro toxické maskulinity, stejně jako homofobie (Kupers 2005: 714), která je v tomto případě „důvodem“ k Adamovým činům. Adam často Erica v seriálu oslovuje termínem typu „*faggot*“, který se v titulkách překládá většinou jako „*teplouš*“ či „*buzna*“. Své chování nijak neomlouvá, ani se za něj nestydí, což je pro takový druh maskulinity opět typickým rysem, stejně jako snaha stigmatizovat femininní muže (Kupers 2005: 717).

„A vlastně se ukázalo, že ti lidé, kteří jsou nejvíc proti těm gayům a nemají je rádi jsou sami gayové, kteří to chtějí jen sami v sobě skrejt, nebo to jako nějak potlačit, že jsou nebo že by mohli bejt na stejný pohlaví.“ (Judita, 17 let)

Jak ale z rozhovoru s informanty a informantkami vyplývá, Adam má své důvody ke svému chování, a tedy patrně i k vybudování této identity, jež toxickou maskulinitu zahrnuje. Judita přiznává, že v druhé sérii Adama dokonce „*trochu litovala*“, protože viděla „*v jakém jako rodinném prostředí vyrůstal a že ten jeho táta je takovej chladnej a bezcitnej*“. Judita poukazuje na skutečnost, že Adamova toxická maskulinita je do jisté míry dána patriarchálními hodnotami jeho přísného otce. Adamův vztah s otcem je založen na výhrůžkách, zákazech a strachu. Adamovi je dokola opakováno a

připomínáno, co podle jeho otce znamená být mužem, neustále mu tak vštěpuje představu hegemonní maskulinity, ze které se ovšem stala maskulinita toxická.

Adamova sexuální orientace byla oslovenými diváky častým vysvětlením jeho agresivního chování, spolu s nefunkčním vztahem s jeho otcem. „*No protože táta byl ředitel. A asi, oni se asi neměli rádi, ten táta s tím Adamem*“ (Alena, 17 let). O charakteru Adamova otce, jeho vztahu se svým synem a jeho špatném vlivu na formování Adamové identity mluvila i Judita (17 let):

„*Ten byl prostě, to se mi ani nelíbilo, jak se k němu chová, jak oni jsou prostě, on je takovej mentálně pozadu. Prostě doba se posouvá a on zůstává jako v nějaký studený době.*“

Zde Judita naráží na jeho odtazitost k synovi a k vlastní ženě, nesouhlas s homosexuálními vztahy, neschopnost udržet si milostný život se svou ženou atd.

Řada z mých komunikačních partnerů a partnerek ale nakonec i své neoblíbené postavě (Adamovi) vztah s Erikem přála, ale David (19 let) byl toho názoru, že se mu Eric více líbil s Rajimem, Ericovým bývalým přítelem. „*No mně tak jako přišlo, že ten Eric se k němu víc hodí. Protože toho Adama, jak se tam vlastně choval, tak mi přišlo, že si ho nezaslouží, toho Erica.*“ Zajímavé ale bylo, že se mezi informanty našel takový, který označil postavu Adama jako svou oblíbenou. Kvidovi (19 let) přišlo, že je Adam velice zajímavý a v seriálu se mu líbí: „*No tak přijde mi, že strašně v tom seriálu trpí (smích)*“. Tato skutečnost dokazuje, že identity v seriálu jsou reprezentovány velice komplexně a divák dokáže soucítit i s postavou, která je na první pohled záporná.

Nehegemonická maskulinita

Hlavní postava Otise Milburna vzbuzovala v oslovených divácích převážně sympatie („*Takovej jako sympoš.*“ (Markéta, 14 let)) a s ním spojenou snadnou identifikaci („*a řeší prostě podobné situace jako já (smích)*“ (Marika, 19 let)). Otisova identita se vyznačuje velmi křehkou maskulinitou, která je naznačena snahou a zároveň neschopností naplnit tradiční role a stereotypy, které jsou společensky spojovány s vnímáním „muže“ (DiMuccio & Knowles 2019: 25). Při snaze o dosažení a zaujetí těchto mužských stereotypů má postava Otise pocit frustrace a úzkosti. Otise popisují informanti a informantky jako sympatického, tichého a stydlivého, hodného, přátelského a chytrého. Přes jeho kladné vlastnosti si všimají jeho jinakosti, „*A že se tak nějak nezapojuje do společnosti moc, teda aspoň na začátku*“ (Tomáš, 17). Přestože postava Otise není

typickým příkladem atraktivního teenagera, tak, jak média hlavní mladé postavy většinou znázorňují, u oslovených diváků byl Otis oblíbený a z rozhovorů byl patrný i velký faktor identifikace s postavou: „...protože je takovej nejistej, vtipnej a zároveň je i strašně chytřej. A dostává se do vtipných situací a řeší prostě podobné situace jako já (smích)“ (Marika, 19 let).

Otisova postava reprezentuje identitu preformující ne-hegemonickou maskulinitu, jež se ale potýká s problémem sebezpřijetí a snaží se podřídit společenskému tlaku, který cítí ze svého okolí a zaujmout znaky představující maskulinitu hegemonickou (Connell 2005: 77). Otisova identita je do jisté míry utvářena jeho výchovou a rodinným zázemím. Otis vyrůstá v domě se svou matkou, která je vztahovou a sexuální terapeutkou. V seriálu je naznačeno, že ačkoliv chce Jean pro svého syna to nejlepší, často překračuje ve své výchově hranice, a to především narušováním jeho soukromí. Časté rozhovory o pohlavním styku a celková otevřenost k sexualitě patrně mohla způsobit Otisovu zakřiknutost a jistý odpor ke všemu, co má spojitost se sexem.

Je zajímavé, že oslovení diváci ovšem vnímali vztah mezi Jean a Otisem velmi pozitivně. „(...) se mi líbil vztah toho Otise k té jeho mámě. Že ona je vlastně ta sexuální poradkyně a ten sex je u nich prostě otevřený téma doma, takže si o tom uplně normálně povídali“ (Alena, 17 let). Alenina slova se podobají výroky Eleny (16 let), která zmiňovala jako svou oblíbenou postavu právě Jean a obdivovala na ní její schopnost mluvit o všech tématech se svým synem. Informantky tedy obdivují tento vztah právě pro vzájemnou otevřenost a dobrou komunikaci, ačkoliv v seriálu není rozhodně jejich vztah bezchybný a zažívá několik turbulentních okamžiků. Jeden z nich zmínil Matyáš (14 let):

„Rozhodně mi přišlo zajímavý, jak Otis začal chodit s Olou. A ta Jean začala chodit s tím tátou od Oly. To byl dost zamotaný vztah a absolutně se nedivím Otisovi, že mu to přišlo divný, protože by vlastně Ola byla jeho nevlastní ségra, kdyby se vzali.“

Informant soucítí s postavou Otise a identifikuje se s jeho pocity, že by mu bylo také nepříjemné, kdyby byl v jeho postavení.

Kromě Matyáše si všimla toxicity ve vztahu mezi Jean a Otisem i Marika (19 let), která poznamenala, že Jean „mu moc jako lezla do soukromí, tak on se pak taky stáhnul, i když spolu na začátku měli hezký vztah.“ Zde je vidět, že pohled na rodičovský vztah a jeho míru otevřenosti je velice individuální. Někdo z informantů a informantek považoval vztah Otise a jeho matky za velice hezký, otevřený a obdivuhodný, pravděpodobně

takový, jaký by si přáli mít s rodiči nebo i takový, který třeba jim připomněl vlastní vztah s rodiči, ovšem někomu naopak přišla přehnaná míra otevřenosti a upřímnosti jako narušení důvěry ve vztahu. „(...) *sice byla taková vlezlá, ale zajímala se o něj, co dělá, a tak a měla o něj strach, takže taková matka, co se bojí o své dítě a zajímá se*“ (Valentýna, 13 let). Většina informantů a informantek zastávala názor, že je dobře, když rodiče s dětmi o sexu takto otevřeně mluví a nikdo nenaznačil, že by mohla být souvislost mezi Otisovou identitou charakterizovanou především křehkou maskulinitou a jeho matkou.

Kromě vztahu se svou matkou může mít Otisova křehká maskulinita spojitost s faktem, že se necítí komfortně v okolí žen, cítí se neatraktivní a má pocit, že je ženami odmítán (Joseph & Black 2012: 488). To by dokazovalo několik scén s postavou Maeve, která spolu s Otisem vytváří v průběhu seriálu hlavní linii příběhu. Jejich vztahu a partnerství fandila řada oslovených diváků, nicméně ani jeden z nich opět nezaznamenal, jaký měla Maeve k Otisovi postoj především na začátku jejich přátelství. Je v něm vidět především jeho nezkušenost a diváky několikrát zmiňovaná stydlivost, která kontrastuje se zkušenou postavou Maeve, která je přitahována mladými muži, kteří daleko více naplňují stereotypní role mužů.

Různé typy mužských identit jsou oslovenými diváky velmi zřetelně vnímány a každá postava je podle nich zpracovaná unikátně a komplexně. Informanti a informantky dokáží pojmenovat rozdíly v chování mezi postavami, které souvisejí s netradičně vnímanými typy maskulinity. Na příkladech konkrétního typu chování a charakterů postav dokázali diváci popsat toxický typ maskulinity, dále nehegemonickou maskulinitu, která rovněž není pro mediální reprezentaci mladého chlapce typická a nesmím opomenout ani Ericovu ojedinělou maskulinitu, již vnímali především v kontextu s jeho sexuální orientací, které byl věnován prostor v kontextu neheterosexuálních a rasových identit

3.2.5.4. *Vnímání identit s hendikepem*

Dalším druhem identity, kterou oslovení diváci v seriálu vnímali (kromě rasy, genderu, věku a sociálního statusu, kterým jsem již v kontextu diverzity postav zmiňovala) byl fyzický hendikep. V druhé řadě seriálu se objevuje chlapec na vozíku, Isaac. Ač jde o vedlejší postavu, Isaac se vyskytuje hned v několika scénách, a to především v doprovodu Maeve, o kterou má Isaac romantický zájem. Isaac v seriálu není zobrazen častým způsobem reprezentace těchto identit, tedy jako někdo, kdo je vyčleněn ze společenského

života a je s ním zacházeno jinak než s ostatními. Naopak je Isaac zapojen do seriálu jako rovnocenný teenager, který se snaží zaujmout pozornost Maeve. Při této snaze ovšem nehraje vždy fér a za některé své činy není u diváků a divaček nejoblíbenější postavou.

„Ten kluk na tom vozíku. (...) Přišel mi takovej hodně vlezlej. (...) Hm, tak jestli si myslel na Maeve, tak jí jen prostě kazil štěstí. (...) Tak jako vzhledově byl hezký, ale vlastnostma byl takový prostě vtěrka.“ Elena (16 let)

Elenina slova naznačují, že její nesympatie k postavě Isaaca pramení z jeho chování, nikoliv z jeho vzhledu či jeho hendikepu.

S tím souhlasí i výrok Mariky (19 let):

„Jo, ten kluk na vozíčku. Protože není správný takhle, jak byl třeba ten poslední záběr, tak jak vymazal tu zprávu, co poslal Otis, tak není prostě správný, cokoliv je za tím, tak tohle dělat. Říkala jsem si, že to není fér.“

Marika popisuje postavu, která jí byla nesympatická. Vzhledem k tomu, že si nedokáže vzpomenout na jméno postavy, je přirozené, že se uchyluje k popsání jeho vzhledu na základě výrazné fyzické charakteristiky, a to jeho fyzickému hendikepu. Opět to ale není dle kontextu použito v pejorativním slova smyslu ani samotný hendikep není důvodem k Maričiným nesympatiím.

V seriálu se objevuje jedna postava s fyzickým hendikepem (tělesné ochrnutí), postava Isaaca. Tato postava zaujala pozornost některých oslovených diváků, ovšem ne vždy kladným způsobem. Z rozhovorů ale bylo patrné že nesympatie k postavě pramení z jeho charakteru, který mohl ale i nemusel mít spojitost s jeho hendikepem. Hendikep samotný rozhodně nezpůsoboval záporné pocity oslovených diváků. Tuto identitu nijak detailněji nekomentovali.

Sumarizace výsledků vzhledem k výzkumným otázkám

V následující části se pokusím krátce sumarizovat výsledky analýzy v kontextu výzkumných otázek, které jsem si pokládala na začátku výzkumu. Mou hlavní výzkumnou otázkou bylo: **Proč čeští náctiletí diváci sledují seriál *Sex education* a jak vnímají zobrazování identit v seriálu?** Pro srozumitelnější prezentaci výsledků si dovolím rozdělit otázku na dvě části, přičemž nejprve zhodnotím motivaci oslovených diváků ke sledování seriálu.

Nejčastějším důvodem k započetí sledování seriálu byla kombinace doporučení seriálu přáteli se zaujetím tématem, přičemž téma seriálu bylo spojováno především s jeho názvem, tedy se sexuální výchovou. Z výroků mých komunikačních partnerů a partnerek se potvrdil předpoklad, že čeští mladí diváci sledují britský seriál *Sex education*, protože pokrývá témata, která nejsou v tuzemské tvorbě často zobrazená. Informanti a informantky oceňovali na seriálu jeho komediálnost a považovali to za vhodnou formu předávání informací o sexuální výchově a dalších tématech.

Co se týče druhé části hlavní výzkumné otázky, tedy jak oslovení diváci vnímají zobrazení identit v seriálu, z analýzy rozhovorů vyplynulo, že tito čeští teenageri vnímali značnou diverzitu identit v seriálu a v obecném důsledku to považovali za povedený způsob reprezentace. Prokazovali pochopení, proč je důležité, aby postavy v seriálech a filmech byly komplexní a navzájem odlišené. Rozuměli, jak mediální reprezentace funguje a jaký vliv může mít na publikum. Zmiňovali především příklad zobrazení neheterosexuálních identit a jak může „pomoci“ zobrazení těchto postav lidem, které mají problém se sebezpřijetím. V kontextu tohoto poukazovali i na heterosexuální diváky a jejich vnímání lidí s neheterosexuální identitou, kdy média mají moc ovlivnit tyto diváky a jejich přijetí ostatních lidí.

Největší důraz kladli oslovení teenageri na etnickou a genderovou diverzitu. U etnické diverzity zmiňovali při popisech postav často barvu pleti, nikdy však hanlivými výrazy ani ji nespojovali s negativními postoji. V kontextu genderových identit mluvily především oslovené diváčky o silných ženských postavách, které se vychylovaly od tradičního či spíše častého zobrazování náctiletých žen u příkladu postavy Maeve a matek u příkladu postavy Jean. Informanti a informantky dokázali rozeznat několik druhů opět ne příliš tradičních maskulinit. Pozornost věnovali např. toxické maskulinitě postavy Adama, nehegemonické maskulinitě hlavní postavy Otise a v neposlední řadě intersekcionalní identitě postavy Erica, která zaujala oslovené diváky patrně nejvíce.

Hlavní výzkumnou otázku jsem rozvíjela několika dalšími vedlejšími výzkumnými otázkami, proto se na ně také pokusím odpovědět na základě výše prezentované analýzy.

- Identifikují se dotazovaní diváci s některou z postav?

K identifikaci oslovených diváků s některými z postav v seriálu docházelo. V několika málo případech zmiňovali identifikaci sami informanti/ky, přičemž k této identifikaci docházelo na základě osobnostních rysů a vztahů s ostatními lidmi spíše než na základě vnějších fyziologických rysů. Často byla ze stran diváků zmiňována určitá adorace některých z postav, ovšem nebylo zřejmé, zda se jednalo o obdiv, identifikaci či pouhé zaujetí postavou.

- Jak vnímají dotazovaní diváci diverzní zobrazování identit v seriálu? (realistické, přehnané, nedostatečné apod.)

Na tuto otázku jsem již z části odpověděla u hlavní výzkumné otázky. Diverzita identit byla diváky uvědomovaná a oceňovaná. Etnické rozložení postav jim přišlo realistické a dostatečné, zatímco výskyt postav s neheterosexuální identitou jim připadal zveličený. Všimli si i postavy s hendikepem, ale zdali je výskyt jedné takové postavy dostatečný či nikoliv nikdo z diváků neokomentoval.

- Jak vnímají oslovení diváci vztahy zobrazené v seriálu, a to ať už milostné, přátelské či rodinné?

Oslovení diváci považovali zobrazené vztahy za realistické. Oceňovali zobrazení lesbického manželství s reálnými problémy, stejně jako ostatní neheterosexuální vztahy. V tomto kontextu se u teenagerů objevily občasné stereotypní vnímání a předsudky spojené s neheterosexuálními identitami. Bylo zřejmé, že si takových předsudků nejsou vědomi. Diváci si také cenili přátelství hlavních dvou hrdinů v tom smyslu, že jeden z nich byl homosexuální, druhý heterosexuální. Měli pocit, že se v mediálních obsazích taková přátelství nevyskytují velmi často a ani v běžném životě to není tolik častým jevem.

- Jaký názor mají oslovení diváci na zobrazovaná témata v seriálu, která se k postavám vztahovala?

Osloveným divákům se na seriálu líbilo zapojení aktuálních společenských problémů do příběhu, považovali to za jeho velký přínos. Zmiňovali téma sexuálního obtěžování, dále finančního zaopatření, šikany, diskriminace atd.

Závěr

Tato diplomová práce se věnovala recepci seriálu *Sex education* českými teenage diváky. Kladla si za cíl popsat a poznat, jakým způsobem vnímá tato skupina zmíněný seriál, přičemž hlavní výzkumná otázka sestávala z motivace ke sledování seriálu a s vnímáním v něm zobrazených identit. Dílčím cílem bylo pozorovat, zda si diváci uvědomují diverzitu identit, zda se s některou z postav identifikují, jak vnímali vztahy zobrazené v seriálu a jaká témata v seriálu jim přišla důležitá a proč. Na výzkumné otázky se mi myslím podařilo z velké části odpovědět a svůj výzkum tedy považuji za úspěšný.

Konzumace populární kultury vyplňuje čím dál více volného času lidí. Už před vypuknutím pandemie vzrůstala v České republice obliba streamovacích platforem s mediálními obsahy na vyžádání a troufám si předpokládat, že tato obliba za uplynulý rok ještě mnohonásobně vzrostla. Rozhovory s teenagery jsem prováděla na podzim roku 2020 a již v té době pro mě nebyl problém najít lidi, kteří viděli seriál, jenž nebyl odvysílán v klasickém televizním vysílání. Na základě výzkumů, věnujícím se českému konvergentnímu publiku a konzumentům nelegálně šířených obsahů, jsem očekávala, že alespoň část mých komunikačních partnerů/ek sledovali tento seriál nelegálně na jedné z neplacených internetových stránek. Byla jsem poměrně překvapená, že všichni do jednoho viděli seriál přímo na Netflixu, který si jejich rodina platí. To, zda je jejich tvrzení pravdivé či nikoliv jsem samozřejmě nijak neověřovala.

Důvod, proč jsem vůbec zkoumala v rámci výzkumu, jakým způsobem diváci seriál konzumovali byl ten, abych si ověřila stoupající popularitu streamovacích platforem, konkrétně tedy Netflixu. Důkazy o této popularitě jsem zaznamenávala již před započítím výzkumu, a to především od svých přátel, rodinných příslušníků a dalších známých. Můj vzorek byl samozřejmě omezený poměrně mladým věkem a dá se předpokládat, že věk bude souviset s oblibou těchto platforem, ale to je spíše podnět k dalším výzkumům.

Toto nicméně dokazuje, jakou důležitost má populární kultura v životě jednotlivců, v jejich socializaci, enkulturaci a v jejich každodennosti. V průběhu uplynulého roku se termín „bingewatching“ stal realitou mnoha lidí a nedá se zatím očekávat, jaké následky bude mít pandemie na proměnu sledování mediálních obsahů. Publika využívající svou moc budou očekávat a požadovat stále více nových seriálů, které

v současné chvíli nevychází dostatečně rychlým tempem, aby uspokojily takové množství nových a stávajících uživatelů streamovacích platforem.

Seriál *Sex education* je samozřejmě pouhou kapkou v mediálním oceánu plném zajímavých obsahů. Jeho přínos vidím jak v diverzitě identit, zobrazení aktuálně palčivých témat, tak i v zajímavém podání potřebných informací. Nicméně tento přínos má samozřejmě mnoho dalších seriálů, jejichž počet za uplynulý rok o něco vzrostl. Jako příklad bych mohla uvést velmi populární teen dramedy seriál (tedy stejný žánr jako je *Sex education*) s názvem *Ginny and Gorgia*, který se rovněž zaměřuje na etnické otázky, diverzitu identit a život mladistvých. Kromě podobných témat, kterým se věnuje i *Sex education*, se v *Ginny and Gorgia* poukazuje mimo jiné také na sebepoškozování a psychické poruchy. Věřím, že i tento seriál bude teenagerům velkým přínosem.

Můj výzkum se zaměřoval na jeden seriál a konkrétní skupinu diváků, ale i tak doufám, že jeho výsledky přispějí do akademického vědění a chápání konvergentního publika. Kvalitativní metoda umožnila hlubší poznání a vhled do mysli mladého diváka a výsledky výzkumu tak přinášejí autentický pohled na vnímání seriálu. Samozřejmě by v tomto tématu byl i prostor ke kvantitativnímu zkoumání, zaměřenému buď na tento konkrétní seriál, který by přinášel jiná data, především o způsobu konzumace nebo se samozřejmě nabízí zaměření na oblibu streamovacích platforem a množství obsahu, které současná publika konzumují. Budu ráda, pokud má práce či tyto návrhy inspirují další kolegy ke zkoumání populární kultury a každodennosti současných diváků.

LITERATURA:

- APPEL M., MARA M., & WEBER S. 2014. *Media and identity*. In OLIVER M. B. & RANEY A. A. (Eds.), *Electronic media research series. Media and social life* (p. 16–28). Routledge/Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781315794174-2>
- ATTWOOD, F. 2017. *Sex Media*. Hoboken: John Wiley & Sons, 200 p. ISBN 978-1509516919.
- BAČOVÁ V. 1996. *Etnická identita a historické zmeny*, Bratislava, Veda Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied 329 s. ISBN: 8022404721 (brož.)
- BADINTER E. 2005. *XY: O mužské identitě*. Praha, Litomyšl: Paseka, 272 s. ISBN: 80-7185-727-0
- BAKARDJIEVA M. 2005. *Internet society: The Internet in everyday life*. SAGE. DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781446215616> Print ISBN:9780761943396 Online ISBN:9781446215616
- BARKER, CH. 2006. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 206 s. ISBN 80-7367-099-2.
- BERGER, P., LUCKMANN, T. 1999 *Sociální konstrukce reality*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 214 s. ISBN 80-85959-46-1.
- BOČÁK, M. 2007. *Viditelné a neviditelné v diskurze pohlavia, rodu a sexuality*. In MAGÁL, Slavomír; MISTRÍK, Miloš; PETRANOVÁ, Dana. *Mediálne kompetencie v informačnej spoločnosti*. Trnava:Trnava: Fakulta masmediální komunikácie UCM
- BURTON G. JIRÁK J. 2001. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal. 391 s. ISBN 80-85947-67-6.
- BURY R. 2017. *Television 2.0: Viewer and fan engagement with digital tv*. Peter Lang, 147 p. ISBN: 978-1-4331-5313-6
- BUTLER J. 2016. *Závažná těla: O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Nakladatelství Karolinum. 342 s. ISBN: 978-80-246-3325-1
- Cambridge English Dictionary. 2021. VIDEO-ON-DEMAND | meaning in the Cambridge English Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/video-on-demand>
- CAPPONI, V., HAJNOVÁ, R., NOVÁK, T. 1994 *Sexuologický slovník*. Praha: Grada Publishing, 149 s. ISBN 80-7169-115-1.
- COLE, S. Duben 2015. *Looking Queer?: Gay men's negotiations between masculinity and femininity in style and dress in the 21st Century*. Clothing Cultures, 2 (2), 193-208. [online] cit. 2.3.2021 [doi:10.1386/cc.2.2.193_1](https://doi.org/10.1386/cc.2.2.193_1)
- CONNELL, R. W. 2005. *The Social Organization Of Masculinity*. In: *Masculinities 2nd Ed.*, 67-81 Berkeley and Los Angeles: University of California Press 349 p. ISBN-10: 0520246985
- COVER R. 2007. *Inter/aktivní publikum: Interaktivní média, narativní kontrola a revize dějin publika* (J. Macek, Přel.). Mediální studia, 2007

- CRENSHAW K. 1989. *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics*. University of Chicago Legal Forum 140 p.
- CRESWELL, J. W. *Research design, qualitative and quantitative approaches*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1998 ISBN 978-1-4129-6557-6
- CULIBERG B., KOKLIC, M. K., VIDQ, I., & Bajde, D. (2016). *Examining the effects of utilities and involvement on intentions to engage in digital piracy*. Computers in Human Behavior, 61(C), 146-154. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.03.029>
- CURTIN M. 2009. *Television studies after TV: Understanding television in the post-broadcast era* (G. Turner & J. Tay, Ed.). Routledge. ISBN-13: 978-0415477703
- DISMAN, M. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum, 2002 374 s. ISBN 80-246-0139-7
- DOBEŠOVÁ, M.; SLOBODA, Z. 2013. *Travesti show po česku*. 58-86 In MARKOVÁ, D., ROVNANOVÁ L. *Sexuality VI. Zborník vedeckých príspevkov*. Banská Bystrica, Univerzita Mateja Bela, 354 s. ISBN 978-80-557-0479-1.
- DHAMOON R. K. 2011. „*Considerations on Mainstreaming Intersectionality*“. Political Research Quarterly 64 (1): 230-243. ISBN 978-1-503-60836-8).
- DIMUCCIO, S. H., KNOWELS, E.D. Prosinec 2019. *The Political Significance of Fragile Masculinity*. Current Opinion in Behavioral Sciences 34: 25-28. [online] cit. 2.3.2021 <https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2019.11.010>
- DOWNING, J. – HUSBAND, Ch. 2005. *Representing ,Race‘: Racisms, Ethnicities and Media*. London: Sage. ISBN:9781446220412
- ERIKSEN, T. H. 2012. *Etnicita a nacionalismus: antropologické perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 352 s. ISBN 978-807-4190-537.
- ESTERBERG K. G. *Qualitative methods in social research*. McGrawHill. 2002 256 p. ISBN-10 : 0767415604
- FAFEJTA, M. 2004. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. 1. vyd. Věrovany: Nakladatelství Jan Piszkiwicz, 159 s. ISBN 80-86768-06-6.
- FAIRCLOUGH, N. 1995. *Media discourse*. London: Edward Arnold 214 p. ISBN 0-340-63222-4
- FISKE S. T. 2000. *Stereotyping, prejudice, and discrimination at the seam between the centuries: Evolution, culture, mind, and brain*. European Journal of Social Psychology [online] (30): 299-322 [cit. 12. 3. 2021]. Dostupné z: <http://neuron4.psych.ubc.ca/~schaller/Psyc591Readings/Fiske2000.pdf>.
- GLAAD 2020-2021. Where we are on TV 2020-2021. [online] [cit. 12. 3. 2021] Dostupné na: <https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20-%2020202021%20WHERE%20WE%20ARE%20ON%20TV.pdf>
- GOODLEY, D. 2011. *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction*. London: British Library Cataloguing in Publication data. ISBN 978-1-84787- 557-0.
- GOFFMAN E. 2003. *Stigma: poznámky k problému zvládnání narušené identity*. Praha: Sociologické nakladatelství. 167 s. ISBN 80-86429-21-0.

- GUERRERO-PICO M. 2017 *#Fringe, Audiences and Fan Labor: Twitter Activism to save a Tv show From Cancellation* International Journal of Communication 11(2017), 2071–2092 Dostupné na: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/viewFile/4020/2035>
- GUNTER B. 2000. *Media research methods: Measuring audiences, reactions and impact*. Sage Publications. 320 p. ISBN-10: 076195659
- GRAY J. 2017. *Reviving audience studies. Critical Studies in Media Communication*, <https://doi.org/10.1080/15295036.2016.1266680>
- HABARTH, J., M. 2008 *Thinking „straight“: Heteronormativity and associated outcomes across sexual orientation*. [online] A dissertation. Michigan: The University of Michigan, 2008. [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/202742/60664/jhabarth_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- HABERMAS J. 1987. *Theory of Communicative Action Volume Two: Liveworld and System: A Critique of Functionalist Reason*. Beacon Press. 457 p. ISBN-13: 978-0807014011
- HALL, S. 1997. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage, 400 s. ISBN 0761954317.
- HARTL, P., HARTLOVÁ, H. 2009. *Psychologický slovník*. Vyd. 2. Praha: Portál, 774 s. ISBN 978-80-262-0873-0.
- HAŠKOVCOVÁ, H. 2010. *Fenomén stáří*. Vyd. 2. Praha: Havlíček Brain Team, 365 s. ISBN 978-80-87109-19-9.
- HENDL, J. 2005. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 408 s. ISBN: 978-80-7367-485-4
- HERKMAN J. 2012. *Convergence or intermediality? Finnish political communication in the New Media Age*. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technoogies*. <https://doi.org/10.1177/1354856512448727>
- JANSOVÁ I., MACEK J, MACKOVÁ A., ŽÁDNÍK Š. 2019. Analýzy podmínek pohybu českých spotřebitelů mezi zdroji s legálně a nelegálně šířeným audiovizuálním obsahem. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.10007.93600>
- JARKOVSKÁ L., LIŠKOVÁ K. Leden 2013. *Tradice, její rozpad a záchrana skrze sex: Diskurzivní strategie odpůrců sexuální výchovy*. *Sociologický časopis* 49(2):269-290
- JENKINS H. 2006. *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press. 366 p. <https://doi.org/10.1177/0894439307306088>
- JENNER M. 2018. *Netflix and the re-invention of television*. Palgrave Macmillan. 307 p. eBook ISBN 978-3-319-94316-9 DOI 10.1007/978-3-319-94316-9
- JENNER M. 2014. *Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching*. *New Media & Society* <https://doi.org/10.1177/1461444814541523>
- JETMAR J. 2020, červen 9. *Češi objevují předplatné filmů a seriálů pozvolna*. *Médiář*. [online]. [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: <https://www.mediar.cz/cesi-objevuj-predplatne-filmu-a-serialu-pozvolna/>

- JIRÁK J. 2005. *O stereotypch v médiich aneb Svět, který vidí média*. Metodický portál RVP: Články [online]. [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/284/ostereotypech-v-mediich-aneb-svet-ktery-vidi-media.html/>
- JIRÁK J. KÖPPLOVÁ B. 2003 *Média a společnost*. Praha: Portál ISBN: 978-80-7367-287-4
- JOSEPH, L. J., BLACK, P. 19. září 2012. Who's the Man? Fragile Masculinities, Consumer Masculinities, and the Profiles of Sex Work Clients. *Men and Masculinities* 15 (5):486-506. [online] cit. 2.3.2021. Dostupné na: <https://doi.org/10.1177/1097184X12458591>
- HESLEY J. W., HESLEY J. G. 2001. *Rent Two Films and Let's Talk in the Morning: Using Popular Movies in Psychotherapy*, Wiley, 384 p. ISBN-13: 978-0471416593
- KOLÁŘOVÁ K. 2012. *Disability studies: Jiný pohled na postižení*. In KOLÁŘOVÁ K. (ed.). *Jinakost – postižení – kritika*. Společenské konstrukty nezpůsobilosti a hendikepu. Antologie textů z oboru disability studies. Praha: SLON, s. 11-40.
- KOLÁŘOVÁ M. 2008. *Na křižovatkách nerovnosti: gender, třída a rasa/ethnicita*. 1-10 in *Gender, rovné příležitosti, výzkum*, 8(2).
- KRIJNEN, T., VAN BAUWEL, S. 2015. *Gender and Media: Representing, Producing, Consuming*. New York: Routledge, 220 p. ISBN 978-0-425-69541-1.
- KUPERS, T. 24. února 2005. Toxic Masculinity As A Barrier To Mental Health Treatment In Prison. *Journal of Clinical Psychology* 61 (6): 713-724. [online] cit. 2.3.2021. Dostupné na: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/jclp.20105>
- LEFEBVRE H. 1991. *Critique of everyday life*. Verso. 416 p. ISBN-13: 978-1844671922
- LINDOF T. R., TAYLOR B. C. 2002. *Qualitative Communication Research Methods*. London: Sage 400 p. ISBN-10: 1412974739
- LINHART J., PETRUSEK M., VODÁKOVÁ A., MAŘÍKOVÁ Hana. 1996. *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum. ISBN 80-7184-310-5.
- LIPPMANN, W. 2015. *Veřejné mínění*. Překlad Ladislav Köppl. Vydání první. Praha: Portál. 334 stran. ISBN 978-80-262-0939-3.
- LITTLE T., & VENKATESH D. 1993. *Probabilistic Assignment of Movies to Storage Devices in a Video-On-Demand System*. Springer, Berlin, Heidelberg [cit. 2021-03-03] Online ISBN978-3-540-48779-1 https://doi.org/10.1007/3-540-58404-8_19
- LIVINGSTONE S. 2019. *Audiences in an Age of Datafication: Critical Questions for Media Research*. *Television & New Media*, <https://doi.org/10.1177/1527476418811118>
- LIVINGSTONE, Sonia. 2003. *The changing nature of audiences: From the mass audience to the interactive media user* [online]. London: Blackwell Publishing, 2003 [cit. 2021-03-03]. ISBN 063122601X. Dostupné z: <http://eprints.lse.ac.uk/417/>
- LOTZ A. D. 2007. *The television will be revolutionized*. New York University Press. 321 p. ISBN: 9780814752326

- LUHMANN, N. 2014. *Realita masmédií*. Praha: Academia. 144 s. ISBN 9788020023339
- MACEK J., JANSOVÁ I. 2020. *Současná česká televizní a post-televizní publika: kvantitativní studie*, Masarykova univerzita, Brno, 16 s. ISBN: 978-80-210-9759-9
https://is.muni.cz/publication/1713736/report_-_tacr_2020_-_macek_jansova.pdf
- MACEK J. 2015. *Média v pohybu: K proměně současných českých publik*. MUNI press. Brno. 136 s. ISBN: 978-80-210-8033-1
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1543319>
- MACEK J. 2013. *Poznámky ke studiím nových médií*. Brno: MUNI Press 200 s. ISBN 978-80-210-6477-5 (online: pdf). Dostupné na:
<https://medzur.fss.muni.cz/media/6631/poznamky-ke-studiim-novych-medii.pdf>
- MACHONIN, P., TUČEK, M. (eds.). 1996. *Česká společnost v transformaci. K proměně sociální struktury*. Praha: SLON. in KOLÁŘOVÁ M. 2008. *Na křižovatkách nerovnosti: gender, třída a rasa/etnicita*. Pp. 1-10 in *Gender, rovné příležitosti, výzkum*, 8(2).
- MATRIX S. (2014). *The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends. Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 6 119-138 s.
<https://doi.org/10.1353/jeu.2014.0002>
- MCDONALD K., & SMITH-ROWSEY D. (Ed.). (2016). *The Netflix effect: Technology and entertainment in the 21st century* (1st Edition). Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Inc. 272 s. ISBN: 9781501309441
- MICHALÍK, J. 2013. *Právo, společnost a zdravotně postižení*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-3534-3
- MONACO, J. 2004. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 735 s. ISBN 80- 00-01410-6.
- MOORES S. 1993. *Interpreting audiences: The ethnography of media consumption*. Sage. 208 p. ISBN: 1446230260, 9781446230268
- MORLEY D. 1992. *Television, Audiences and Cultural Studies*. London: Routledge. 336 p. ISBN 9780203398357
- MORLEY D. 1999. *Family television: Cultural power and domestic leisure* (Reprinted). Routledge. 184 p. ISBN 9780415039703
- NASH J. C. 2008. „*Re-thinking intersectionality*“. *Feminist review* 89: 1 -15
- NEWMAN D. M. 2007. *Identities and Inequalities: Exploring the Intersections of Race, Class, Gender and Sexuality*. New York: McGraw Hill in KOLÁŘOVÁ M. 2008. *Na křižovatkách nerovnosti: gender, třída a rasa/etnicita*. Pp. 1-10 in *Gender, rovné příležitosti, výzkum*, 8(2).
- OCRAN J. 2019. *Disability in the media: examining stigma and identity, Disability & Society*, 34:3, 505-508, DOI: [10.1080/09687599.2018.1563987](https://doi.org/10.1080/09687599.2018.1563987)
- PERKS L. G. 2015. *Media marathoning: Immersions in morality*. Lexington Books. 254 p. ISBN-13: 978-0739196748

- PIPER H. 2016. *Broadcast drama and the problem of television aesthetics: Home, nation, universe*. Screen, <https://doi.org/10.1093/screen/hjw021>
- PUAR J. K. 2012. *I would rather be a cyborg than a goddess': Becoming-Interectional in Assemblage Theory*. PhiloSOPHIA 2 (1): 49-66. ISBN 9781315680675.
- REIFOVÁ, I. a kol. 2004. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 327 s. ISBN 80-7178-926-7.
- REICHEL, J. 2009. *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*. Grada. 184 s. ISBN: 978-80-247-3006-6.
- RENZETTI C. M., D. J. CURRAN. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum 644 s. ISBN: 80-246-0525-2
- RYDIN I. 2003. *Children's Television eception: Perspectives on Media Literacy, Identification and Gender*. In Rydin, I. (ed.). *Media Fascination: Perspectives of Young Peoples Meaning Making*. Göteborg: NORDICOM, ISBN 91-89471-20-2.
- SCULOS, B. 2017. *Who's Afraid Of ,Toxic Masculinity'? Class Race Corporate Power* 5 (3): 1-5 Dostupné na: <https://digitalcommons.fiu.edu/classracecorporatepower/vol5/iss3/6/>
- SEDLÁKOVÁ, R. 2008. *Mediální konstrukce reality – reprezentace druhých*. In: Média dnes: reflexe mediality, médií a mediálních obsahů. Editor Martin FORET, editor Marek LAPČÍK, editor Petr ORSÁG. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 145–161, [8]. ISBN 9788024420233
- SHADIJANOVA, D. 17. ledna 2019. *Sex Education's Unapologetic Diversity Is What Makes It So Powerful*. [online] cit. 2.3.2021. Dostupné na: <https://thetab.com/uk/2019/01/17/sex-education-netflix-diversity-89932>
- SHIM H., & KIM K. J. 2018. *An exploration of the motivations for binge-watching and the role of individual differences*. Computers in Human Behavior, <https://doi.org/10.1016/j.chb.2017.12.032>
- SCHULZ, W. 2000. *Masová média a realita: ,Ptolemaiovské' a ,Kopernikovské' pojetí*. In *Politická komunikace a média*. Editor Jan JIRÁK, editor Blanka RÍCHOVÁ. Praha: Karolinum, S. 24–40. ISBN 8024601826.
- SCHULTZ A., & LUCKMANN T. 1974. *The structures of the life-world* (R. M. Zaner & H. T. Engelhardt, Přel.). Northwestern University Press; 335 p. ISBN-13: 978-0810106222
- SILVERMAN D. 2000. *Doing Qualitative Research*. London: Sage. 456 pp. ISBN 9781848600331
- SILVERSTONE R. 1994. *Television and everyday life*. Routledge 220 p. ISBN 9780415016476
- SLOBODA Z. 2015. *Od deviantů k rodičům: Neheterosexuální maskulinity v současných českých televizních seriálech*. Gender, rovné příležitosti, výzkum, Vol. 16, No. 1: 23-34. DOI: <http://dx.doi.org/10.13060/12130028.2015.16.1.164>
- SMITH, C., ATTWOOD, F., MCNAIR, B. 2017. *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*. New York: Routledge. 456 p. ISBN 978-1351685559

- STEINER E. & XU K. 2018. *Binge-watching motivates change: Uses and gratifications of streaming video viewers challenge traditional TV research*. ONLINE [cit. 2021-03-03]. In: *Convergence* <https://doi.org/10.1177/1354856517750365>
- STRANGELOVE M. 2015. *Post-TV: Piracy, cord-cutting, and the future of television*. University of Toronto Press [cit. 2021-03-03]. 360 p. from <http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt14bthb3>
- STRAUSS A. L., & CORBIN J. 1999. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Sdružení Podané ruce; Albert. 196 s. ISBN 808583460X.
- SULLIVAN A. K., STRANG H. R. 2003. *Bibliotherapy in the classroom. Using literature to promote the development of emotional intelligence*. *Childhood education*, vol. 79(2), pp. 74–80.
- SZALÓ, C. 2007. *Transnacionální migrace. Proměny identit, hranic a vědění o nich*, Brno 175 p. ISBN 978-80-7325-136-9.
- ŠMAUSOVÁ G. 1999. *Rasa jako rasistická konstrukce*. *Sociologický časopis* 35 (4): 433-446.
- TAYLOR S. J., BOGDAN R., & DeVAULT M. L. 2016. *Introduction to qualitative research methods: A guidebook and resource (Fourth edition)*. John Wiley & Sons, Inc. ISBN 13: 9781118767214
- THEUNERT H., SCHORB B. (eds.). 1996. *Begleiter der Kindheit. Munch* BLM/Fischer Verlag. 250 p. ISBN 3-88927-192-8
- THOMPSON, J. B. 2004. *Média a modernita: sociální teorie médií*. 1. české vyd. Praha: Karolinum. 219 s. Mediální studia. ISBN 80-246-0652-6.
- THULIN E. & VILHELMSON B. 2019. *More at home, more alone? Youth, digital media and the everyday use of time and space*. *Geoforum*, [online] cit. 2.3.2021. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0016718519300508>
- TRAMPOTA T. 2006. *Zpravodajství*. Praha: Portál. 191 s. ISBN, 80-7367-096-8
- TULLOCH J, JENKINS H. 1995. *Science fiction audience: watching Doctor Who and Star Trek*, Routledge, London UK 312 p. ISBN 9780415061414
- TURNER G. 2019. *Approaching the cultures of use: Netflix, disruption and the audience*. *Critical Studies in Television*, <https://doi.org/10.1177/1749602019834554>
- VALČEK P. 2011. *Slovník teórie médií A-Ž*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 352 s. ISBN: 9788081190421
- WALTON-PATTISON E., DOMBROWSKI S. U., & PRESSEAU J. 2018. 'Just one more episode': Frequency and theoretical correlates of television binge watching. *Journal of Health Psychology* <https://doi.org/10.1177/1359105316643379>
- VANDELLO, J. A., & BOSSON J. K. 2013. *Hard won and easily lost: A review and synthesis of theory and research on precarious manhood*. *Psychology of Men & Masculinity*, 14(2), 101–113. <https://doi.org/10.1037/a0029826>

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

WHITE, Peter. 2019-02-01 '*Sex Education*' Renewed For Season 2 By Netflix [online]. Deadline Hollywood, [cit. 2021-03-03]. [Dostupné online](#). (anglicky)

WHITE, Peter. 2020-02-10 '*Sex Education*' Renewed For Season 3 By Netflix [online]. Metro, [cit. 2021-03-03]. [Dostupné online](#). (anglicky)

ZHANG L. & HALLER B. 2013. *Consuming Image: How Mass Media Impact the Identity of People with Disabilities*, *Communication Quarterly*, 61:3, 319-334, DOI: [10.1080/01463373.2013.776988](https://doi.org/10.1080/01463373.2013.776988)

ZVĚŘINA, J. 2009. *Sexuální chování v ČR: srovnání výzkumů z let 1993, 1998, 2003 a 2008*. [online] cit. 2.3.2021. Dostupné na: <http://mep.zverina.cz/files/103-sexualni-chovani-v-crsrovnani-vy-zkumu-z-let-1993-1998-2003-a-2008.pdf>

Příloha č. 1

PROHLÁŠENÍ O SOUHLASU

Byl/a jste přizván/a k účasti na rozhovoru za účelem získání dat a informací pro kvalitativní výzkum k diplomové práci Kateřiny Koskové. Přečtěte si prosím následující prohlášení, případně se zeptejte na všechny nejasnosti, než vyjádříte souhlas se svou účastí ve výzkumu. Výzkum probíhá v rámci magisterského studia oboru mediálních a kulturních studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Název práce je „Recepce seriálu *Sex education* českými teenage diváky“.

Pokud budete souhlasit s účastí ve výzkumu, provedu s vámi neformální rozhovor podle předem připravených otázek, které se budou týkat témat relevantních z hlediska zmíněného projektu. Rozhovor může trvat od desíti do padesáti minut. S vaším dovolením bude rozhovor nahráván, abych zajistila přesné zachycení vašich myšlenek a umožnila jejich následnou analýzu. Záznamy z tohoto výzkumu budou uchovány v soukromí. Pokud budou publikovány jakékoliv zprávy, nebudou obsahovat žádné informace umožňující identifikovat subjekty výzkumu, pokud nebudete explicitně požadovat, abychom použili vaše jméno. Stejně nebudou obsahovat žádné informace umožňující identifikovat město, ve kterém je výzkum prováděn. Výsledky výzkumu budou zabezpečeny proti zneužití jinými osobami, přístup k nim bude mít pouze autor výzkumu. Totéž platí pro nahrávky rozhovorů. Zvukové záznamy budou použity pouze k přepisu informací a pak budou smazány.

Účast na tomto výzkumu je dobrovolná. Pokud se rozhodnete k účasti, můžete odmítnout zodpovědět kteroukoliv otázku, nebo svoji účast na rozhovoru kdykoli odvolat. Z účasti na výzkumu vám neplynou žádné bezprostřední výhody (např. finančního rázu). Potenciální rizika plynou ze skutečnosti, že se budu ptát na vaše osobní názory a zkušenosti. Jakýkoliv rozhovor pak může představovat jistý průnik do vašeho soukromí.

Tento výzkum provádí Kateřina Kosková. Můžete se mě kdykoliv na cokoli zeptat už nyní. Pokud budete mít nějaké otázky později, kontaktujte mě na telefonním čísle 605846467 či prostřednictvím emailu koskova3k@seznam.cz

Přečetl/a jsem si uvedené informace. Zeptal/a jsem se na všechny potřebné otázky a otázky mi byly zodpovězeny. Souhlasím se svou účastí ve výzkumu.

Podpis:.....

Datum:.....

Podpis autora výzkumu:.....

Datum:.....

Příloha č. 2

SOUHLAS ZÁKONNÉHO ZÁSTUPCE S ÚČASTÍ DÍTĚTE VE VÝZKUMU

Vaše dítě bylo přizváno k účasti na rozhovoru za účelem získání dat a informací pro kvalitativní výzkum k diplomové práci Kateřiny Koskové. Přečtěte si prosím následující prohlášení, případně se zeptejte na všechny nejasnosti, než vyjádříte souhlas s účastí dítěte ve výzkumu. Výzkum probíhá v rámci magisterského studia oboru mediálních a kulturních studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Název práce je „Recepce seriálu *Sex education* českými teenage diváky“.

Pokud budete souhlasit s účastí dítěte ve výzkumu, provedu s ním neformální rozhovor podle předem připravených otázek, které se budou týkat témat relevantních z hlediska zmíněného projektu. Rozhovor může trvat od desíti do padesáti minut. S vaším i jeho dovoláním bude rozhovor nahráván, abych zajistila přesné zachycení jeho myšlenek a umožnila jejich následnou analýzu. Záznamy z tohoto výzkumu budou uchovány v soukromí. Pokud budou publikovány jakékoliv zprávy, nebudou obsahovat žádné informace umožňující identifikovat subjekty výzkumu, pokud nebudete explicitně požadovat, abychom použili jeho jméno. Stejně tak nebudou obsahovat žádné informace umožňující identifikovat město, ve kterém je výzkum prováděn. Výsledky výzkumu budou zabezpečeny proti zneužití jinými osobami, přístup k nim bude mít pouze autor výzkumu. Totéž platí pro nahrávky rozhovorů. Zvukové záznamy budou použity pouze k přepisu informací a pak budou smazány.

Účast na tomto výzkumu je dobrovolná. Pokud se rozhodnete k účasti vašeho dítěte, může vaše dítě odmítnout zodpovědět kteroukoliv otázku, nebo svoji účast na rozhovoru kdykoli odvolat. Z účasti na výzkumu vám ani vašemu dítěti neplynou žádné bezprostřední výhody (např. finančního rázu). Potenciální rizika plynou ze skutečnosti, že se budu ptát na jeho osobní názory a zkušenosti. Jakýkoliv rozhovor pak může představovat jistý průnik do jeho soukromí.

Tento výzkum provádí Kateřina Kosková. Můžete se mě kdykoliv na cokoli zeptat už nyní. Pokud budete mít nějaké otázky později, kontaktujte mě na telefonním čísle 605846467 či prostřednictvím emailu koskova3k@seznam.cz

Přečetl/a jsem si uvedené informace. Zeptal/a jsem se na všechny potřebné otázky a otázky mi byly zodpovězeny. Souhlasím se účastí svého dítěte ve výzkumu.

Podpis:.....

Datum:.....

Podpis autora výzkumu:.....

Datum:.....

Příloha č. 3

Scénář rozhovoru

- sledování seriálu
 - **Proč se na něj začali dívat?** (Co je na tom baví?)
 - **Kolik dílů viděli?** (Proč se na něj přestali dívat?)
 - **O čem seriál podle nich je? Jaké je ústřední téma?** (Zobrazuje seriál více témat?) – porozumění seriálu
 - **Je něco, co jim na seriálu vadí?** (Konkrétní scény? **Proč?** Jsou nevhodné? Moc explicitní? Chybí nějaké téma? Je tam něco špatně vyobrazeno?)
 - **Seriál má schválenou další sérii... Mají pocit, že má seriál stále co nabídnout? Co od něj očekávají do budoucna?** (Jak se budou postavy či příběh dále vyvíjet?)
 - **(Splnil zatím seriál jejich očekávání?)**

- identity – identifikace (postavy)
 - **Kterou postavu mají nejraději? Proč?** (Jak vypadá? Co dělá, že je jim sympatická? Jednali by na jejím místě stejně? Vzpomene si na oblíbenou scénu s ní? Udělala podle nich ta jejich oblíbená postava něco, co jim přišlo trapné/špatné/nevhodné?)
 - **Která postava jim přijde nejméně sympatická? Proč?** (Co dělá, že je nesympatická? Jak vypadá? Jak se chová? Scéna s ní?)
 - **Přišla jim nějaká scéna zajímavá v tom smyslu, že by asi nebylo běžné ji vidět v českém seriálu/filmu? A proč ne?** (rasa, náboženství, sexuální orientace)
 - **Přišly jim charaktery postav uvěřitelné?**

- realita
 - **Připadá jim seriál realistický?** Reflektuje reálné příběhy/témata/situace a postavy?
 - **V čem ti připadá seriál podobný tvému životu? Je něco, co je pro tebe právě naprosto nepředstavitelné? Odlišné od tvého života?** Objevují se v seriálu situace, se kterými se divák běžně potýká?
 - **Seriál zobrazuje prostředí britské střední školy... Myslí si, že to tam takto opravdu chodí?** (Výuka, sexuální výchova, konzultace, diskuze, schůzky rodičů...) Funguje to takto i u nás?
 - **Jak jsou podle nich v seriálu zobrazeny přátelské i milostné vztahy? Odpovídá to podle nich realitě?**
 - **Přijde jim seriál spíše humorný (možná i nadsázkový) nebo naopak realistický, a že se možná snaží narušit některé stereotypy? Vnímají to?**
 - **Mají pocit, že by je seriál třeba v něčem ovlivnil? Změnil jejich pohled na některé z témat nebo změnil chování k lidem, kteří zastupují třeba jinou skupinu lidí než tu jejich?**

Koukáš i na jiné seriály, které by ti tematicky přišly podobné? Některé z českého prostředí?

(Pokud jde o zobrazení témat, které jsme v rozhovoru zmínili a zobrazení postav v tomto seriálu v kontextu různorodosti identit (ať už se to týká sexuální orientace, rasy, náboženství atd.), koukají i na jiné seriály které zobrazují podobná témata a podobnou různorodost postav? Vzpomenou si na nějaký seriál z českého prostředí?)