

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra žurnalistiky

**Společný jmenovatel v předrevolučním seriálu
Nemocnice na kraji města**

Common factor in the pre-revolutionary serial

Nemocnice na kraji města

Magisterská diplomová práce

Bc. Zuzana KOVAČIČOVÁ

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Stanislav Hubík, CSc.

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje informací, které jsem použila. Tato práce má 171 500 znaků (počet znaků od úvodu po závěr, včetně mezer a poznámek pod čarou).

Olomouc 15. května 2012

.....

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala svému vedoucímu práce Prof. PhDr. Stanislavu Hubíkovi, CSc. nejen za odborné rady a připomínky, bez nichž by nemohla tato práce vzniknout, ale i za trpělivost, kterou mi v průběhu psaní věnoval, a své rodině a blízkým za veškerou podporu a motivaci.

Abstrakt

Diplomová práce se věnuje tématu společných jmenovatelů v českém předrevolučním seriálu, pomocí nichž se tvůrci snaží oslovit co největší množství příjemců. V první sérii Nemocnice na kraji města se autorka zabývá způsoby realizace společných jmenovatelů a popisem prostředků, díky kterým je tato realizace možná. Vychází z antropologického vymezení kultury a vymezení masové kultury a společného jmenovatele socioložky Antoniny Kloskové, jejíž publikace je pro práci stěžejní oporou. Výzkum je veden kvalitativní metodou zakotvené teorie podle Strausse s Corbinovou.

Klíčová slova

Společný jmenovatel, masová kultura, vysoká kultura, zakotvená teorie, masové publikum, homogenizace, televizní seriál.

Abstract

The diploma paper attends to topic of common factors in the czech pre-revolutionary serial, The creators try to adress at full blast of recievers with that common factors. Author is concerned in the first series of Nemocnice na kraji města with ways of realization of common factors and description of means that makes this realization possible. She appears of anthropological definition of culture and definition of mass culture and common factor of sociologist Antonina Kloskowska whose publication is central point of this diploma paper. This research is run by qualitative method of grounded theory by Strauss and Corbin.

Key words

Common factor, mass culture, high culture, grounded theory, mass audience, homogenation, television serial.

Obsah

OBSAH	5
1 ÚVOD	7
2 TEORETICKÁ ČÁST	9
2.1 Kultura	9
2.1.1 Vývoj pojmu	9
2.1.2 Definice kultury	10
2.1.3 Rozdělení kultury	11
2.1.4 Shrnutí	12
2.2 Masová kultura	13
2.2.1 Vymezení pojmu	13
2.2.2 Podmínky pro vznik masové kultury	16
2.2.3 Charakteristika masové kultury	18
2.2.4 Klady a zápory masové kultury	20
2.2.5 Homogenizace	23
2.2.6 Shrnutí	25
2.3 Společný jmenovatel	26
2.3.1 Definice pojmu společný jmenovatel	26
2.3.2 Důsledky technických reprodukcí v masové kultuře	27
2.3.3 Univerzální motivy masové kultury	30
2.3.4 Shrnutí	33
2.4 O seriálu Nemocnice na kraji města (po dvaceti letech)	34
2.5 Metodologie	35
2.5.1 Volba použitelné metody	35
2.5.2 Zakotvená teorie (grounded theory)	36
2.5.3 Tři úrovně kódování	38
1. Otevřené kódování	38
2. Axiální kódování	40
3. Selektivní kódování	41
3 PRAKTICKÁ ČÁST	42
3.1 Logistika	42
3.2 Výzkumný problém	43
3.3 Základní výzkumná otázka	43
3.3.1 Podotázky	43
3.4 Výzkumný soubor	44

3.5	Tři úrovně kódování.....	44
3.5.1.1	Otevřené a axiální kódování.....	45
3.5.1.1.1	Kategorie	45
	Práce	45
	Kariérismus	47
	Interakce mezi generacemi (mezigenerační vztahy).....	50
	Peníze	52
	Kolegialita	53
	Slabosti	55
	Soudržnost rodiny.....	57
	Přátelství.....	60
	Láska	62
	Konflikt	65
	Humor.....	66
3.5.1.2	Provázanost kategorií	68
3.5.1.3	Celková spojitost hlavních kategorií	69
3.5.2	Selektivní kódování	70
3.6	Zpětné zakotvení teorie.....	72
3.6.1	Prostředky realizace společných jmenovatelů.....	72
3.6.1.1	Jazyk.....	73
3.6.1.2	Hudba.....	74
3.6.1.3	Obraz.....	74
3.6.1.4	Motivy společného jmenovatele v Nemocnici na kraji města	75
3.6.2	Projevy vysoké kultury v Nemocnici na kraji města.....	79
4	ZÁVĚR.....	82
5	ANOTACE.....	86
6	ZDROJE.....	87
6.1	Seznam pramenů	87
6.2	Seznam použité literatury	87
6.3	Seznam elektronických zdrojů	90

1 Úvod

Nacházíme se ve světě, kde neustále vznikají nové a nové kulturní produkty, které jsou šířeny pomocí hromadných sdělovacích prostředků. Masová kultura je doslova všude kolem nás a my už ani nevnímáme případnou kvalitu, kterou produkuje. Lépe řečeno, obyčejný člověk nemá příliš velkou naději od sebe rozeznat produkt vysoké kultury od produktu kultury masové. Neustálou poptávkou po nových produktech se do masové kultury dostávají výtvoři, které se na první pohled mohou jevit jako výsledek tvorby kultury vysoké, jsou však její pouhou napodobeninou.

Vyznat se v této „směsi“ je doslova nadlidským úsilím. Masová kultura pomocí těchto kulturních produktů předává masovému publiku stále se opakující modely lidského chování a společensky uznávaných hodnot, díky kterým se v průběhu času uchovává v takřka nezměněné podobě. Tyto modely chování bývají obsaženy rovněž v produktech masové kultury, které vznikly podle principu společného jmenovatele. Jeho prostřednictvím se tvůrci pokoušejí oslovit co nejširší možnou základnu příjemců.

Právě princip společného jmenovatele v televizním seriálu je tématem této diplomové práce. Zaměřila jsem se na způsoby jeho realizace a prostředky, díky kterým je tato realizace možná. Pro svůj výzkum jsem si zvolila seriál Nemocnice na kraji města. Na dobu, ve které vznikl, se jednalo o zcela výjimečné dílo. Přestože pochází z konce 70. let 20. století, je politický vliv v seriálu minimální, proto na rozdíl od jiných děl vzniklých ve stejné době nemá nálepkou propagandistického seriálu. V této době se jednalo o nejoblíbenější seriál vůbec. Analýze bude podrobena první série Nemocnice na kraji města, jedná se celkem o třináct dílů.

Diplomová práce se skládá ze dvou částí – v první části se soustředím na teoretické ukotvení teorie a definuju její klíčové pojmy. Stěžejní oporou je především publikace polské socioložky Antoniny Kloskowské, která se masovou kulturou a především principem společného jmenovatele velmi široce a systematicky zabývala. Z dalších prací o masové kultuře jsem vycházela z děl Theodora Adorna, Umberta Eca či statě Waltera Benjamina. Při definování pojmu kultura jsem kromě již uvedených monografií rovněž čerpala z publikací Václava Soukupa.

Ve druhé praktické části realizuji výzkum zvoleného tématu. Po jeho zohlednění jsem se rozhodla pro využití kvalitativního přístupu, který umožňuje, aby bylo dané téma zkoumáno do hloubky a detailně. Zvolenou metodou výzkumu bude zakotvená teorie v pojetí, jak jej popisují Strauss s Corbinovou. Při výzkumu pro mě bude právě jejich publikace stěžejní metodologickou oporou.

Cílem této diplomové práce bude tedy vyhledání společných jmenovatelů v televizním seriálu Nemocnice na kraji města, analyzování způsobů jejich realizace, popis prostředků, které jsou k této realizaci využity, a intencí, s kterými je autoři utvářeli. Druhým cílem bude popis formy výskytu jednotlivých společných jmenovatelů, množství prostoru, který jednotliví jmenovatelé v seriálu dostávají, a jejich vzájemné ovlivňování. Na konci této diplomové práce bych měla být schopna definovat základní zásady tvorby společných jmenovatelů v seriálu Nemocnice na kraji města.

2 Teoretická část

2.1 Kultura

2.1.1 Vývoj pojmu

Původ slova kultura spadá do období starověku, kdy *cultura* znamenala vzdělávání země. Cicero jej jako první vztáhl i na vzdělávání lidí, filozofii nazval jako kulturu ducha – jednalo se o vnitřní úsilí, které se mělo snažit změnit lidské myšlení. V tomto pojetí setrvala po několik následujících století.¹ Ve středověku měl tento pojem spíše mystický charakter, v některých případech se objevoval jako synonymum ke slovu *kult*. Soukup uvádí, že u některých křesťanských autorů byla chápána ve smyslu uctívání.² V době renesance a humanismu se jeho význam přiklonil zpátky k pojetí, jak jej v antice chápal Cicero, tedy jako vzdělávání lidského ducha. Především však přibyla funkce nová – tvořila hranici mezi člověkem a přírodou. Člověk coby aktivní tvůrce kultury jejím prostřednictvím transformuje jak přírodu, tak i sám sebe.³ Pufendorf tento pojem v 17. století zcela osamostatnil a vymanil z dosavadního chápání kultury jako pěstování či obdělání striktně vymezené sféry – kultury pole, vědy či literatury. Podle něj obsahoval naprosto všechny výtvořiny lidské společnosti.⁴ J. G. Herder ve svých *Idejích k filozofii dějin lidstva* pod pojmem kultura vidí především nástroj k přizpůsobení se situacím, v nichž člověk používá kulturu k odstranění svých fyzických nedostatků v souboji o samotnou lidskou existenci. „[...] všechny živly, močály a toky, písek a vzduch byly plny tvorstva nebo se jím plnily, a člověk musil svým uměním lsti a moci vymoci místo pro svou vládu.“⁵

Poté dochází k rozdílnému náhledu na kulturu. Pojetí kultury se nakonec ustálilo ve dvou paralelně se vyvíjejících směrech. V axiologickém pojetí je kultura brána jako souhrn věcí a jevů, které mají za úkol člověka kultivovat a humanizovat - má tedy hodnotící význam.⁶ Pod kulturu v antropologickém pojetí zařazuje Eagleton vše od stravovacích zvyklostí

¹ KLOSOWSKÁ, Antonina. *Masová kultura: kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967. (další tituly již budou uvedeny ve zkrácené podobě. Jejich plné znění je uvedeno v seznamu literatury – viz Seznam použité literatury a Seznam elektronických zdrojů níže).

² Soukup 2000: 13

³ Maříková 1996: 547

⁴ Kloskowská 1967: 16

⁵ Herder 1941: 57

⁶ Maříková 1996: 548

až po jména příslušníků široké rodiny.⁷ První definici kultury z hlediska tohoto přístupu zveřejnil britský antropolog E. B. Tylor. Ve svém díle *Primitivní kultura* se zabývá poznáním, mýty, magie a víry u primitivních společností. „*Kultura nebo civilizace... je komplexní celek, který zahrnuje poznání, víru, umění, právo, morálku, zvyky a všechny ostatní schopnosti a obyčeje, jež si člověk osvojil jako člen společnosti,*“^{8 9}

O první ucelenější přehled, který zachycuje snahu rozdělit jednotlivé koncepce kultury do smysluplných kategorií, se pokusili američtí antropologové Kroeber s Kluckhohnem. V knize *Kritický nástin systémů a definic kultury* rozčlenili dosud známé definice do sedmi skupin.^{10 11} Na základě rozčlenění více než 150 definic se poté pokusili o sjednocení těchto odlišných přístupů pojmu kultura a jeho charakteristiku. Výsledkem byla kultura jako produkt, který je historický, selektivní a který se skládá z hodnot, vzorů a idejí. Kulturu se lze naučit, jejím základem jsou symboly, odvozuje se z lidského chování a jeho výtvorů.¹²

2.1.2 Definice kultury

Při hledání vhodné definice pojmu kultura se budu držet koncepce, kterou v knize *Masová kultura* navrhla Antonina Kloskowská. Do kultury zařazuje dvě kategorie jevů - lidské chování a výtvoř, které jsou výsledkem tohoto chování. Do kultury však spadá pouze takové chování, které se stalo společenským zvykem, pravidlem, jež dodržují příslušníci určité skupiny nebo sociální kategorie.¹³

⁷ Eagleton 2001:42

⁸ Toto vymezení kultury, až na Anglii a Francii, bylo kladně přijato takřka po celém světě - jak v Holandsku, skandinávských a slovanských zemích, tak i v Latinské Americe a Spojených státech, ve kterých byla na základě této definice postavena nově vzniklá vědní disciplína kulturní antropologie (Soukup 1994: 38).

⁹ Soukup 1994: 38

¹⁰ Autoři je rozčlenili mezi popisné, historické, normativní, psychologické, strukturální, genetické a neúplné definice.

¹¹ Kluckhohn, Kroeber 1970

¹² Maříková 1996: 548

¹³ Hlavním mechanismem vzniku zvyku je proces učení. Veškeré kulturní chování je výsledkem právě tohoto procesu. Schopnost učit se je do jisté míry společná lidem i zvířatům. Způsoblost k předávání svých zkušeností a učení se z úspěchů či chyb jiných jedinců jsou také vlastností, kterou vynikají i zvířata. Co je ale odlišuje od lidí a tedy i kulturního chování, je schopnost komunikace pomocí symbolů. Tento způsob přesahuje rámec zkušeností jednotlivců, je charakteristický pro člověka. Prostřednictvím této komunikace navyšuje svoje znalosti, rovněž mu napomáhá řešit v procesu učení úkoly praktického rázu.

Symbole¹⁴ jsou významným aspektem při rozšiřování kultury, její stability v průběhu času a shromažďování kulturního bohatství. Fakt, že lidé jsou schopní přijmout a předat dál kulturní chování a výtvořiny z generace na generaci, je základním předpokladem kumulativního charakteru kultury.¹⁵ Murphy dodává, že kultury a symboly nebyly stvořeny přírodou ani Bohem, vznikly až prostřednictvím člověka. Jsou tedy umělé a měnitelné. Jejich tvůrci se snaží vyvolat dojem, že jsou cenné a trvalé, jsou však stejně jako oni sami smrtelné.¹⁶ Druhou částí kultury jsou výsledky kulturního chování člověka, tedy jeho výtvořiny. Ty díky němu nejen vznikají, ale mají být jeho činnostmi také udržovány. Vytratí-li se postupem času z pozornosti společnosti, nejsou již dále součástí kultury.

Na tomto základě, který svým přístupem odpovídá antropologickému vymezení kultury, Kloskowská navrhuje definici, podle níž je kultura poměrně sjednocený celek, který obsahuje lidské chování a jeho výtvořiny. Toto chování se přitom řídí vzory, které jsou pro určitý kolektiv společné a které se vytvářejí v procesu interakce.¹⁷

2.1.3 Rozdělení kultury

V průběhu dějin se vlivem různých faktorů postupně utvářely dvě základní úrovně kultury - kultura vysoká (elitní) a lidová. Reifová lidovou kulturu charakterizuje jako souhrn prvků vkusu, které jsou vlastní nižším vrstvám společnosti. Vzniká prostřednictvím vlastní iniciativy jejích členů publika, tzv. vznik „zdola“.¹⁸ Současně s lidovou kulturou se utvářela i kultura vysoká (elitní). Její produkty byly určeny pro nejvyšší vrstvy společnosti. Pro ostatní členy jsou výsledky činnosti vysoké kultury nepřístupné. Od 19. století se k nim přidává i kultura masová (viz Masová kultura níže).

Nároky na název umění v pravém slova smyslu podle Dwighta MacDonalda splňuje pouze kultura vysoká, kultura elit. Proti pronikání vlivu masové kultury se brání akademismem a avantgardou.¹⁹ ²⁰ Masovou kulturu nazývá jako *masscult*,²¹ oblast střední kultury

¹⁴ Znaky, které jsou s objektem spojeny na základě arbitrární dohody a společenské domluvy (Reifová 2004: 320).

¹⁵ Kloskowská 1967: 22-26

¹⁶ Murphy 1971: 32

¹⁷ Kloskowská 1967: 32-33

¹⁸ Reifová 2004: 112-113

¹⁹ Akademismus popisuje jako kýč pro elitu - produkty vypadají jako pravé, jedná se však jen o další umělé produkty, které jsou stejné jako levnější produkty pro masu. Vznik avantgardismu byl podmíněn odmítnutím soupeření s masovou kulturou. Na poli vysoké kultury se proto uplatnili umělci, jejichž tvorba nebyla podložena společenskou elitou, ale spíše intelektuální (MacDonald 1960: 63).

jako *midcult*. MacDonald sice *masscult* nijak nevyzdvihuje, ale uznává její suverenitu. *Midcult* naopak odmítá, stahuje pouze výtvořiny avantgardy, „*ty pak banalizuje a proměňuje v konzumní objekty*.“²² ²³ Na MacDonalda navázal Clement Greenberg ve své stati *Avantgarda a kýč*.²⁴ Za opravdové umění označoval tvorbu avantgardy, která by neměla experimentovat, má naopak udržet kulturu v pohybu. Avantgardní umělci místo námětů běžného života svou pozornost zaměřili na „*prostředky svého vlastního řemesla*.“²⁵ Pokud mají mít výsledky jejich tvorby nějakou estetickou hodnotu, nesmí se jednat o produkty nahodilé. Musí odkazovat ke způsobům a disciplínám, které se již v umění vyskytovaly, „*[...] umění a literatura se tak stávají svým vlastním obsahem*.“²⁶ Avantgarda imituje napodobování.

Proti avantgardnímu umění stojí akademismus, kultura vyšších společenských kruhů, která však ustrnula a nevyvíjí se, objevují se zde stále stejná témata a nevzniká nic nového. Díla se od sebe odlišují jen v detailech, umělci nechtějí čelit případné kontroverzi. Napodobu napodobování označuje v určitém směru jako vyšší stupeň zavrhaného akademismu. Avantgarda je však na rozdíl od něj v pohybu, který její postupy ospravedlňuje. Autor je shledává jako nevyhnutelné. Současně se vyvíjí i třetí typ kultury, kterou Greenberg nazývá jako kýč (viz Masová kultura níže).²⁷ ²⁸

2.1.4 Shrnutí

Pojem kultura prošel od svého vzniku v průběhu historie různými obměnami významů. Při pokusech vymezit ji vzniklo nepřehledné množství definic, které nakonec sjednotili Kroeber s Klockhohnem, na jehož závěru byla kultura jako selektivní, historický produkt skládající se z vzorů, idejí a hodnot.²⁹ V této práci budu vycházet z antropologického vymezení, které zahrnuje hodnotící význam kultury. Budu se držet definice, kterou navrhuje Antonina Kloskowská: „*Kultura je relativně integrovaný celek zahrnující*

²⁰ MacDonald 1960: 63

²¹ Je podle něj jen prázdňým pojmem, proto si nezasluhuje označení kultura (*culture*).

²² Eco 1995: 40

²³ Podobně jako MacDonald dělí kulturu na tři úrovně i Edward Shils. Vysokou kulturu nazývá jako jemnou (pravou), střední jako obecnou či průměrnou a nízkou označuje jako hrubou.

²⁴ Stať byla uveřejněna v *Labyrint revue* č. 7-8, přeložil ji Tomáš Pospiszyl.

²⁵ Pospiszyl 2000: 70

²⁶ Pospiszyl 2000: 70

²⁷ Kýč v Greenbergově podání je používán jako synonymum k termínu masová kultura. (pozn. autora)

²⁸ Pospiszyl 2000: 71

²⁹ Maříková 1996: 548

*lidské chování a jeho výtvoř, přičemž toto chování se řídí vzory pro určitý kolektiv společnými a vytvářejícími se v procesu interakce.*³⁰ Kniha Kloskowské je pro tuto diplomovou práci hlavní oporou, autorka se tématem masové kultury, respektive společným jmenovatelem systematicky a podrobně zabývá, v následujících kapitolách sestává stěžejní literaturou. Proto se při definici kultury budu držet jejího nehodnotícího přístupu a s tímto pojmem tedy budu nakládat v těchto intencích.

2.2 Masová kultura

2.2.1 Vymezení pojmu

Irena Reifová pod pojmem *masa* definovala velké množství lidí, jejichž počet se nedá přesně určit, kteří jsou rozptýlení na nedefinovatelné rozloze území, bez fyzických či sociálních vazeb.³¹ Na konci antiky se používalo ve významu látkově jednotné hmoty, byla to „*souvislá materiální substance, která ještě nemá tvar, ale nějakým způsobem se 'ztvární'*“.³² V tomto pojetí jej společnost rovněž používá dodnes.

Ortega y Gasset datuje její vznik přibližně na začátek 19. století. Do té doby počet obyvatel Evropy nepřestoupil více než sto osmdesát milionů lidí. Od roku 1800 do 1914 se však jejich počet zvedl na čtyři sta šedesát milionů obyvatel.³³ Masová kultura je dle Kloskowské sekundární produkt průmyslové revoluce, industrializace a urbanizace. Tímto termínem míním současné předávání shodných či podobných obsahů pocházející z malého množství zdrojů, které jsou určeny velkým masám recipientů.³⁴

Za zdroje šířící zmíněné obsahy beru prostředky masové komunikace, tedy masová média.³⁵ Jiráček s Köpplovou uvádějí, že jejich společným rysem je obsahová univerzálnost, velká popularita a veřejná dostupnost.³⁶ Kloskowská doplňuje, že masovému publiku zprostředkovávají shodné sociální normy a vzory, společné emoce i poznatky.

³⁰ Kloskowská 1967: 33

³¹ Reifová 2004: 128

³² Reifová 2004: 128

³³ Ortega y Gasset 1993: 57

³⁴ Kloskowská 1967: 68-69

³⁵ Periodický tisk, televizní a rozhlasové vysílání, veřejně dostupné informace na internetu a další (Jiráček 2009: 21).

³⁶ Jiráček 2009: 21

Tím je zajištěna schopnost jedince komunikovat s širokým okolím, díky tomu se jedinec lépe začleňuje do skupiny a snáze se s ní identifikuje.³⁷

V období, kdy do popředí dějin vstupují masy, se začíná vyvíjet i kultura masová. Masy se stávají přímými spoluzodpovědnými aktéry veřejného dění. Jak Eco uvádí, v prosazování svých zájmů a představ o uspořádání společnosti uplatňovaly svůj zájem „zespoda“. Vznik masové kultury a její šíření však situaci poněkud pozměnil. Pomocí hromadných sdělovacích prostředků je jim předkládána již v hotové podobě, v zakódované formě podle toho, kdo je zrovna u moci. Masy toto „poselství“, jak jej Eco nazývá, bez protestů přijímají s domněním, že se jedná o její vlastní produkt. Zdrojem takto předložené kultury je však kultura vyšší.³⁸

Publikum masové kultury je publikum nepřímé. Příjemci se nenacházejí na jednom místě v jednom čase, nepřijímají hromadně ani společně zprostředkované obsahy, nejsou ovlivněni vzájemným kontaktem, jako je tomu v případě publika přímého. Pro masové publikum je naopak typická prostorová atomizace. Vzniká až v důsledku totožného vlivu s širokým dosahem (masová média). Čím je počet recipientů masového publika vyšší, tím více je publikum diferencovanější.³⁹ Příjemcem masové kultury se potenciálně může stát celá společnost, mohou v ní být zastoupeny všechny vrstvy obyvatelstva.⁴⁰

Popisem charakteristického zástupce z masy se zabývá ve svém díle *Vzpouřila mas* Ortega y Gasset. Člověka z masy podle něj vystihují dva základní rysy. Prvním z nich je ničím neomezené rozpínání jeho vlastních přání. Život člověka z masy je bezpečnější, jistější. Je hmotně zajištěn, jeho postavení již není závislé na cizí vůli. Společnost se už nedělí na „kasty“. Uvědomuje si, že před zákonem si jsou všichni lidé rovni. Nikdo cizí jej nenutí omezovat možnosti, jak se realizovat. Děti vyrůstají ve společnosti, která věří v lepší a dokonalejší zítřek, „*ještě dnes [...] je velice málo lidí, kteří pochybují o tom, že za pět let budou automobily ještě pohodlnější a ještě lacinější než dnes.*“⁴¹ Tuto víru přirovnává k pevnosti víry, že zítra opět vyjde slunce. Člověk z masy má za to, že tento stav je výsledkem činnosti přírody, nikoli člověka. Nepřipouští si možnost,

³⁷ Kloskowská 1967: 139

³⁸ Eco 1995: 26

³⁹ Kloskowská 1967: 70

⁴⁰ Jiráček 2009: 209

⁴¹ Ortega y Gasset 1993: 62

že by všechny vymoženosti, které mu ulehčují život a které jsou výsledkem lidských schopností, by se při sebemenším selhání mohly nenávratně ztratit. S tím rovněž souvisí druhý rys.

Druhou výraznou charakteristikou je nevděk a naprosté neuvědomění si všeho, co usnadňuje život člověka z masy. Už od narození kolem sebe nepocit'uje žádné omezení, nikdo jej neučí zdrženlivosti. Naopak je podněcován vznikem neustále nových dráždidel, která jej utvrzují v dojmu donekonečna rostoucích možností lidské společnosti. Takto rozmazlený, jak jej Ortega y Gasset nazývá, člověk z masy v průběhu života nezískává pravdivé znalosti o hranicích svých možností. Má pocit, že pro něj neexistují žádná pravidla, která by bylo nutno dodržovat. Je sebestředný, neohlíží se na jiné. „*Žádná lidská bytost nevděčí druhé za vzduch, který dýchá, protože vzduch nebyl stvořen pro nikoho zvlášť; patří k celku všeho, co 'už tu bylo', co nazýváme 'přirozeným', protože toho je dost.*“⁴² V důsledku toho masy věří, že hmotná a duchovní organizace, které jsou na pohled skoro stejně dokonalé jako příroda a kterých je na první pohled také dostatek, mají stejný původ jako vzduch a slouží jim stejným způsobem jako on. Masy se starají pouze o svůj blahobyť, ale už je nezajímá, co ho zajišťuje.⁴³

MacDonald soudí, že člověk v mase přichází o vlastní identitu, ztrácí svou hmotnost a mění v pouhý atom, který je spojen s dalšími tisíci až miliony dalších, naprosto totožných atomů. Dodává, že doposud uznávané lidské hodnoty přestávají být aktuálními. Morálka klesá až k tomu nejprimitivnějšímu a nejbrutálnějšímu členu – k atomu.⁴⁴

Arendtová k publiku ještě dodává, že dokud ve společnosti existovaly jednotlivé třídy obyvatelstva, měl jedinec naději, že tlaku celé společnosti nepodlehne. Vždy se mohl přidružit k jiné třídě, jak Arendtová říká, mimospolečenské, která do 'společnosti' tím i k vyšší kultuře přístup dosud neměla. S nástupem masové společnosti však tato možnost úniku se pro jedince ztrácí, protože třídní rozdíly mezi obyvatelstvem mizí. Tím je vliv masové kultury o to zásadnější.⁴⁵

⁴² Ortega y Gasset 1993: 62

⁴³ Ortega y Gasset 1993: 62

⁴⁴ MacDonald 1960: 69-70

⁴⁵ Arendtová 1994: 124

2.2.2 Podmínky pro vznik masové kultury

Defleur s Ballovou přerod tradiční společnosti v masovou datují k 19. století. V tradiční společnosti byly vazby jedince s ostatními velmi úzké, v masové společnosti jsou lidé mezi sebou izolováni. Tito dva autoři hovoří o třech bodech charakterizujících postavení jedince v masové společnosti. Jedinec je od ostatních psychicky odloučen, v interakci s jinými lidmi dominuje neosobní jednání, ve společnosti nejsou vyžadovány neformální společenské závazky.⁴⁶

Obdobně vidí přerod společnosti i Ferdinand Tönnies. Ten jednotlivé typy nazývá jako pospolitost (*Gemeinschaft*) označující tradiční uspořádání a společnost (*Gesellschaft*) coby moderní uspořádání.

Pospolitost chápe jako sociální útvar, který má základ v rodinných tradicích. Zásadní jsou osobní vazby mezi jednotlivci, citová angažovanost v sociální interakci, která je dána malým počtem členů ve skupinách, v nichž dochází ke kooperaci jednotlivých osob v dosažení společného cíle. Pro společnost je naopak typické výrazné ochlazení osobních vazeb. Podle Tönniese dochází kvůli odlišným zájmům k odcizení mezi členy společnosti. Jsou vedeni touhou uspokojit své vlastní touhy a k dosažení svých cílů chladnokrevně využívají osoby kolem sebe. Je třeba dodat, že Tönnies patřil svým přístupem ke kritikům moderní společnosti. Jeho pojetí je vůči novému uspořádání společnosti značně skeptické. V moderní době spatřuje především vítězství sobectví.^{47 48}

Masová kultura se rozvíjí v masové společnosti. Pro vznik tohoto typu společnosti je nutné, aby v ní proběhly dva sociální procesy – urbanizace a industrializace.⁴⁹ Podle Kloskowské je urbanizace „*společenskoekonomická vláda a přímý vliv velkoměst na život celé země*“,“⁵⁰ kdy je postupně prolamována odloučenost jednotlivých oblastí, která byla pro tradiční uspořádání společnosti typická. S urbanizací úzce souvisí i proces industrializace. Rozvoj techniky je pro vývoj masové společnosti podmínkou číslo jedna. V průběhu historie se objevovala města, jejichž velikost sice mohla ovlivňovat oblasti

⁴⁶ Defleur, Ballová 1996: 170-171

⁴⁷ Keller 2004: 13

⁴⁸ Na Tönniese později navázala chicagská škola nebo Talcott Parsons, zakladatel strukturního funkcionalismu (Reifová, 2004: 72).

⁴⁹ Srov. Storey 2003

⁵⁰ Kloskowská 1967: 73

kolem nich⁵¹, avšak bez potřebné úrovně techniky a nezbytné rychlosti komunikace se společnost jen těžko mohla změnit v masovou.

Masová společnost by nemohla vzniknout ani bez vhodných společenských podmínek. Pro šíření standardizovaných obsahů je nutné zajistit příjemce, kteří budou schopni daným sdělením porozumět. Masy musejí být tedy v první řadě dostatečně gramotné.^{52 53} Další nezbytnou podmínkou je zkrácení pracovní doby. Arendtová nastalou situaci komentuje jako nově vzniklou, „*kdy se z pout fyzicky vyčerpávající práce celá masa populace osvobodila, že má na 'kulturu' dostatek volného času*“⁵⁴ Kromě doby potřebné ke konzumaci kulturních statků musí masa navíc disponovat i dostatkem financí, aby si tyto produkty mohly dovolit.⁵⁵

I přes zkrácení pracovní doby a nově nabytou gramotnost však Greenberg dodává, že masy neměly dostatečné množství volného času a pohodlí, aby mohly konzumovat tradiční produkty vysoké kultury. Proto se domáhají vzniku kulturních produktů pro jejich vlastní spotřebu. Vytvořila se tak „*náhražková kultura*“ určená pro ty, kteří „*...neměli cit pro hodnoty kultury skutečné, ale i tak byli hladoví po zábavě...*“⁵⁶ Uvádí, že se pravděpodobně jedná o budoucí první univerzální kulturu světa. Působení masové kultury se totiž nesoustředilo jen do měst. Rozšířila se i na venkov, kde postupem času vytěsňuje lidovou kulturu. Podle Greenberga nerespektuje žádné hranice, ať už geografické nebo národněkulturní.⁵⁷

Zrod masového publika je rovněž podmíněn vznikem technických prostředků z pozdějších dob - hromadné sdělovací prostředky příjemcům dodávají standardizované obsahy příjemcům v širokém dosahu. To je rovněž jedna ze základních podmínek vzniku masové kultury, rychlé předání informací na velké vzdálenosti. Mediální obsahy musejí být v dostatečném množství znásobeny – buď výrobou kopií stejného předmětu,⁵⁸

⁵¹ Řím, Alexandria, Peking a další.

⁵² V Anglii, která se stala v přerodu v masovou společnost pro další země vzorem, byla ještě v roce 1841 třetina mužů a téměř celá polovina žen, kteří se při uzavírání manželství neuměli podepsat. 1870 byl přijat zákon o všeobecném a povinném školství. Naproti tomu v roce 1890 už se pomocí křížků při vstupu do manželství podepisovaly pouze 3-4 % mužů i žen (Kloskowská 1967: 81-82).

⁵³ Kloskowská 1967: 72-75

⁵⁴ Arendtová 1994: 123

⁵⁵ Arendtová 1994: 123

⁵⁶ Pospiszyl 2000: 71

⁵⁷ Pospiszyl 2000: 71

⁵⁸ Např. tisk, fotografické či filmové kopie apod.

nebo šířením dostatečného množství přijímačů, díky kterým je možná recepce obrazu, zvuku či znaku pocházející z jediného zdroje v témže čase.^{59 60} Bez těchto technických předpokladů by vznik masové komunikace nebyl možný.

2.2.3 Charakteristika masové kultury

Adorno uvádí, že pro masovou kulturu je typická ona nekonečnost produkce prostřednictvím „kouzla svého věrného zdvojení“, kdy se obraz stává reálným tím, že se podobá celku. Obrazy se tak stávají bezprostřední realitou. Masy pak přijaté masové umění bez rozmyslu udržují. Masové umění takto přežívá a neustále se reprodukuje. Masová kultura vystupuje jako zástupce vnější reality. Využívá toho, že má nad kulturou monopol, odkazuje na již vyprodukované. Vytváří se tak neustálá sebereflexe, kdy je současný stav kultury potvrzován právě tím, co jí samotnou bylo dříve vyprodukováno: „Masová kultura je ve svém zrcadle vždy tím nejkrásnějším v celé zemi.“⁶¹

Podobně smýšlí i Greenberg, podle kterého je základní podmínka pro vznik a udržení masové kultury plně rozvinutá tradice kultury, která je pro masové publikum dostupná. Její „objevy, výdobytky a stále zdokonalené myšlení [...] využívá pro své vlastní účely.“⁶² Veškeré její produkty, či pravidla a prostředky dle potřeby upravuje a přidává do zaběhnutého systému masové kultury.⁶³ „Každý detail je tak důkladně orazítkován, že se nemůže objevit nic, co by předem neneslo stopu žargonu a na první pohled by se neukázalo jako schválené.“⁶⁴ Adorno dodává, že jakýkoli produkt musí být několikrát odzkoušený, zmanipulovaný, aby byl masám vůbec předán.^{65 66}

Tvůrci masových sdělení se snaží vyvolat dojem, že šíří produkty, které odpovídají vkusu průměrného konzumenta z ulice. Ten by měl být zároveň i tím, kdo stanovuje, jaké obsahové a formální rysy má dílo mít, a kdo přijímané dílo dokáže patřičně „odborně“ zhodnotit. O obsahu a formě zprostředkovaného sdělení však rozhodují právě tvůrci

⁵⁹ Např. rozhlas či televize apod.

⁶⁰ Kloskowská 1967: 69-71

⁶¹ Adorno 2009: 16

⁶² Pospiszyl 2000: 71

⁶³ Pospiszyl 2000: 71

⁶⁴ Adorno, Horkheimer 2009: 130

⁶⁵ Případné odchylky od úzu jednotlivých oborů (například Orson Welles) se odpouštějí, jedná se o vypočítané odchylky, které upevňují platnost celého systému (Adorno, Horkheimer 2009: 130).

⁶⁶ Adorno 2009: 10-16

masových produktů. Necháávají příjemce si myslet, že přijímají sdělení takové, jaké sami vyžadují. V případech, kdy producenti musejí svou činnost jakkoli zdůvodňovat, brání se právě tím, že předávají pouze to, co příjemci sami požadují.⁶⁷

Dalším ze základních bodů charakterizující masovou kulturu je její provázanost s průmyslem.⁶⁸ Kultura ztrácí svou kritickou funkci a stává se v tomto ohledu zbožím. Do masové kultury jsou investovány obrovské částky, produkty masové kultury jsou následně zpeněžovány. Na základě zákona nabídky a poptávky se prostřednictvím masové kultury zprostředkovávají příjemcům obsahy, které si zadavatelé objednají. Ty jsou přizpůsobovány potřebám masového publika s nízkou úrovní vzdělání, tedy odpočinku a zábavě.⁶⁹ Zábava a všechny prvky masové kultury existovaly daleko před jejím vznikem. Masová kultura si je však přizpůsobila – dřívější těžkopádný přenos umění do konzumní sféry převádí v princip, který zbavuje zábavu dosavadní „vtíravé naivity“ a vylepšuje způsob zpracování zboží.⁷⁰

Adorno termín masová kultura dokonce odmítá a hovoří o tzv. kulturním průmyslu.⁷¹ Podle něj jsou vysoká a nízká kultura násilně k sobě připoutány a jejich charaktery ničeny. U vysoké kultury byla zpochybňována úroveň kvality, kterou nabízí. V případě kultury nízké se jednalo o zánik vnitřní formy odporu. Adorno uvádí, že cílem jakékoli činnosti v oblasti masové kultury je zisk. Masy jsou předmětem kalkulace, pro zadavatele neplatí 'naš zákazník, náš pán'. Místo subjektu se z masových příjemců stává objekt. Místo snahy vydělat na uměleckém díle nepřímo, jako tomu bylo před nástupem masové kultury, se objevuje ničím neutajované úsilí vypočítat nesmírně přesně efektivitu nejběžnějších produktů masové kultury.⁷²

Habermas konstatuje, že když se kultura postupně mění na zboží svou formou i obsahem, přechod z kulturních produktů na spotřební výrobky producentům zajistil, že příjemci nemusejí mít při recepci jejich produktů „jistou průpravu“ a mohou je konzumovat bez přísných předpokladů, avšak i bez jakýchkoli citelnějších následků. „Spotřeba masové

⁶⁷ Kloskowská 1967: 211

⁶⁸ Srov. Petrušek 2004

⁶⁹ Habermas 2000: 260

⁷⁰ Adorno, Horkheimer 2009: 136

⁷¹ Termín kulturní průmysl Adorno s Horkheimerem poprvé použili v díle *Dialektika osvícenství* v roce 1947. Původně hovořili o masové kultuře, ale z důvodu, aby její obháječi nemohli argumentovat, že se jedná o něco z kultury, co z masy spontánně vytvářejí, rozhodli se pro využití tohoto termínu.

⁷² Dostupné na <http://glosy.info/texty/prehodnoceni-kulturniho-prumyslu/>

kultury nezanechává žádné stopy; zprostředkovává zkušenost, která nekumuluje, nýbrž upadá.“⁷³

S nástupem masové společnosti a se vzrůstající důležitostí mas se změnil i přístup k umění. Do té doby bylo umění v podobě vyšší kultury dostupné pouze pro pár vyvolených. Masy požadují, aby se však tato situace změnila. Touží po všeobecné dostupnosti k dílu. Chtějí jej sami vlastnit. Jedinou možností, jak jejich přání splnit, je tvorba reprodukcí. Tím se změnilo vnímání uměleckého díla, smyslem pro stejné. Vzrůstá tak potřeba pomoci reprodukce standardizovat do té doby jedinečné dílo.⁷⁴

Produkty masové kultury nejsou určeny k tomu, aby byly využívány v samotné jejich povaze. Naopak se od jedince žádá, aby se v nich vyznal a aby prostřednictvím jejich neustálé konzumace dokazoval, že je kultivovaný. Umělecké dílo je masám předáno jako hotový produkt, se kterým se mají identifikovat. Tyto produkty pomáhají jedinci se orientovat tam, kam už jeho zkušenost nedosáhne. V tom případě je tak odkázán na sdělení, která mu hromadné sdělovací prostředky nabídnou k dispozici. *„Nekonečná výstava je zároveň nekonečnou informační kanceláří, která se vnucuje bezmocnému návštěvníkovi, zásobuje ho cedulkami, ukazateli a rádiorecepty a každého jednotlivce ušetří blamáže, že se ostatním jednotlivcům jeví jako hloupý.*“⁷⁵ V masové společnosti jedinec musí neustále vystupovat jako informovaný, pokud by tak neučinil, hrozila by mu ztráta společenské prestiže.

2.2.4 Klady a zápory masové kultury

Masové kultuře se vyčítá, že bez ohledu na různorodost publika nabízí všem obsahy průměrného vkusu, a ničí tak osobitosti jednotlivých kultur. Jejich publikum podle mínění Eca sebe nevnímá jako sociální skupinu, která by mohla vznést nároky na obsahy, které jsou jí zprostředkovány. Protože si však své možnosti neuvědomuje, proti přijímanému sdělení nijak neprotestuje. Masová kultura se rovněž snaží předat emoce již „hotové“, nad kterými příjemci nemusejí uvažovat. Také jí bývá vytýkáno,

⁷³ Habermas 2000: 261

⁷⁴ Benjamin 1979: 21

⁷⁵ Adorno 2009: 39

že pod vlivem zákonů nabídky a poptávky se v jejím obsahu objevuje jen to, co si publikum přeje, nebo to, co by si podle zadavatelů mělo přát.⁷⁶

Jednou z největších výtek, která však bývá některými autory brána jako výhoda masové kultury, je nivelizace produktů mající původ ve vysoké kultuře. Jejich výsledná podoba je značně zjednodušená, aby se příjemce nemusel namáhat.⁷⁷ Greenberg uvádí, že tvůrci předávané kulturní produkty příjemcům „*natráví*“ a ušetří je tak zbytečného úsilí, které by museli vynaložit, kdyby se chtěli dostat ke stejným požitkům, které ve svých produktech nabízí vysoká kultura.⁷⁸

MacDonald po uplatnění Greeshamova zákona v kultuře říká, že špatná věc vytlačí tu dobrou, jestliže je pro příjemce srozumitelnější a zábavnější.⁷⁹ Adorno tyto zprostředkované obsahy nazývá jako „*baby food*“ a dodává, že „*stravitelnost se prosazuje, ospravedlňuje a stabilizuje, neboť v každém okamžiku odkazuje na to, co nelze strávit jinak než jako přežvýkané.*“⁸⁰ Následně jsou tyto nivelizované produkty stavěny na úroveň ostatních, které jsou určeny k zábavě. Horkheimer a Adornem však upozorňují na možné „*onemocnění zábavy,*“ která se postupně mění v nudu. Zábava v masové kultuře nesmí vyžadovat žádné úsilí, pohybuje se pouze v přesně vymezeném prostoru asociací. Vývoj má být důsledkem předchozích situací, produkt masové kultury tak předvídá každou reakci, kterou způsobí.⁸¹

Arendtová konstatuje, že masová společnost samotnou kulturu nechce. Touží po zábavě, kterou dostává právě ve formě produktů, jež následně konzumuje jako zboží. Slouží k ukrácení času,⁸² který po práci a nezbytném spánku jedinci zbyde. Arendtová uvádí, že produkty masové kultury nemají tendenci stát se trvalou součástí světa, ani nejsou vytvořeny pro užitek nebo směnu. Jedná se o produkty, které jsou masám předány ke spotřebě. Jejich kritériem je čerstvost a novost. Tvůrci masové kultury musejí

⁷⁶ Eco 1995: 44

⁷⁷ Eco 1995: 45

⁷⁸ Pospiszyl 2000: 73

⁷⁹ MacDonald 1960: 61

⁸⁰ Adorno 2009: 16

⁸¹ Adorno, Horkheimer 2009: 138

⁸² Autorka tuto dobu odmítá nazývat jako volný čas (doba, kdy je člověk volný pro svět a jeho kulturu). Označuje jej jako prázdný. Jedná se o čas, který má vyplnit právě zábava, tedy meziobdobí v biologicky podmíněném cyklu práce (Arendtová 1994:129-130).

prohledávat současnost i minulost a hledat materiál, který by mohli upravit tak, aby byl pro masy zábavný a přitom stravitelný.⁸³

Základem každého zprostředkovaného sdělení je tvorba typů, které jsou v obsahu snadno rozpoznatelné. V těchto typech se minimalizují jednotlivé zkušenosti a představy, kterých by potencionální příjemce mohl ve skutečném životě využít. Masová kultura se ve společnosti udržuje pomocí neustále opakovaných modelů lidského chování, které jsou šířeny prostřednictvím hromadných sdělovacích prostředků. Staví se do role dohlázeitele ve společnosti. Na první pohled se zdá, že masám zprostředkovávají produkty vysoké kultury, které však předtím zbaví jejich dosavadní ideologie a dosadí jim významy nové, které korespondují s aktuálními potřebami mocenských sil.⁸⁴

Přes uvedené kritiky odpůrců však Eco v masové kultuře spatřuje i její pozitivní význam.

Přerod v kulturu masovou je možný pouze ve společnosti, ve které se masy mají možnost podílet na veřejném životě a mají přístup do masových médií. Pokud chce kdokoli masy nějak ovlivnit, musí se přizpůsobit jejich způsobu komunikace a využít masová média.

Masová kultura zpřístupnila kulturní produkty, se kterými masy se prozatím nesetkaly. Rozšířila se mezi vrstvami, jež do té doby žádnou kulturu neměly. Masy jsou zahrnuty velkým množstvím informací, mezi kterými jsou na stejné úrovni zprávy o dění ve světě a zábavné. Eco odmítá kritiku, že by jednotlivci v mase nebyli schopni rozpoznat mezi záplavou informací ty důležité ovlivňující lidskou zkušenost.

Šířením obsahů stejného vkusu se de facto boří třídní rozdíly ve společnosti, která se takto homogenizuje. Všichni mají k dispozici stejné množství informací, zmizely tedy rozdíly způsobené informační nevědomostí. Záleží tedy na konkrétním jedinci, které zprávy si vybere a jak je ve svůj prospěch využije.⁸⁵ Podle Horkheimera s Adornem se i v masové kultuře objevují různé úrovně kvality produktů. Dělení filmů na kategorie A, B či další nebo časopisy v různých cenových relacích slouží k organizaci, kategorizaci a oznámkování zástupců masového publika. „*Je třeba mít něco pro všechny, aby nikdo*

⁸³ Arendtová 1994: 129-131

⁸⁴ Eco 1995: 46-47

⁸⁵ Eco 1995: 49-53

nemohl uniknout, proto se vybrušují a propagují rozdíly.“⁸⁶ Předávání sériově vyráběných produktů na různé úrovni kvality je určeno ke kompletnější kvantifikaci. Každý příjemce by se měl přitom automaticky a zcela bezmyšlenkovitě rozhodnout pro takový masový výrobek, který je předem určen pro jeho typ.⁸⁷

2.2.5 Homogenizace

Vedle standardizačního procesu, jehož výsledkem je tvorba produktů podle přesně stanovených vzorců na základě principu společného jmenovatele, se v masové kultuře objevují i kulturní produkty, které mají původ ve vyšších úrovních kultury. Pro masovou kulturu je charakteristická neustálá poptávka po nových kulturních produktech

Tím však vzniká neustálá potřeba dodávat obsahy do těchto prostředků. Producenti masové kultury předpokládají, že velké množství rozmanitých obsahů jim zajistí co nejširší možný okruh příjemců. Z toho důvodu hledají nové produkty i mezi výtvořky vyšší kultury, vybírají takové, které mají naději získat ohlas u masového publika. Proces, při kterém přecházejí produkty z vyšších úrovní kultury⁸⁸ do masové a jsou dle potřeby masového publika případně transformovány do přijatelnější, srozumitelnější podoby, se nazývá homogenizace. V tomto procesu jsou smazány veškeré distance, které se mezi různými úrovněmi kultury nacházejí.⁸⁹

Prvním typem je zjednodušující homogenizace, kdy jsou prvky vyšší kultury dle principu společného jmenovatele upravovány do té podoby, která již je vhodná pro následné začlenění do masové kultury. Jsou přeměňovány do zjednodušené verze, aby byly pro masy přístupnější a pochopitelnější. V některých případech vzniká z původního díla vyšší kultury produkt zcela nový, který je pro masovou kulturu již přijatelný.⁹⁰

⁸⁶ Adorno, Horkheimer 2009: 125

⁸⁷ Adorno, Horkheimer 2009: 125

⁸⁸ Jedná se o umělecká díla, jež jsou produkována, pěstována a kontrolována těmi sociálními institucemi, které jsou se souhlasem veřejnosti ustanovena k tomu, aby dohlížely na tvorbu kulturních produktů té nejvyšší úrovně (např. umělecké a vědecké publikace, muzea, univerzity, filharmonie, akademie apod.) (Kloskowská 1967: 220).

⁸⁹ Homogenizaci coby ztrátu distance mezi různými oblastmi kultury i společenskými vztahy chápal Karl Mannheim. Uvádí, že dříve se jevy všeobecně dělily na vyšší a nižší, světské a svaté. Toto rozdělení se pak projevovalo ve všech oborech kultury. Poezie se například zařazovala výš než výtvarné umění, protože nebylo znehodnoceno fyzickou prací (Mannheim 1956: 227-228).

⁹⁰ Ze hry Pygmalion vznikl broadwayský muzikál My Fair Lady.

V rámci zjednodušující homogenizace mnohdy zaznívá i kritika, že dochází k tvorbě jakýchsi náhražek, které mají v příjemcích vytvořit dojem produktu vysoké kultury a brání případnému vytvoření vlastních produktů vyšší úrovně – tedy že záměrně dochází k systematickému podvádění a omezování vývoje mas. Rozhodnout, zda jsou prostřednictvím zjednodušující homogenizace potřeby masové kultury uspokojovány vulgarizovanými produkty či ne, nebo jestli se tak masy mají možnost setkat s produkty vyšší kultury, se kterými by jinak nepřišly do styku, je pro masovou kulturu jev pozitivní či negativní, není předmětem této diplomové práce. Vyžadovalo by to podrobné zjištění všech zasahujících vlivů a jejich následné objektivní zhodnocení.

Druhým typem je imanentní homogenizace, prostřednictvím které sám autor upravuje své dílo tak, aby bylo hned po jeho vzniku přijatelné a pochopitelné pro masu. Jedná se o produkty, které svou hodnotou náležejí mezi vyšší kulturu, ale díky formálním či obsahovým rysům jsou předem určeny i pro konzumaci mas. K vytvoření takového díla prostřednictvím imanentní homogenizace je potřeba nesporný talent autora. Institucionálně tyto produkty spadají do úrovně vyšší kultury, avšak autor vložením potřebných složek zasahuje rovněž úroveň masové kultury. Zkombinovat tyto dvě formy díla však není schopen každý umělec,⁹¹ proto není produktů vzniklých prostřednictvím imanentní homogenizace příliš mnoho.

Posledním typem je mechanická homogenizace. V masové kultuře se jedná o nejvyužívanější typ. V porovnání se zjednodušující homogenizací se nesnaží o úpravy uměleckého díla. Naopak dochází k přenosu nezměněných forem produktů vyšší úrovně do hromadných sdělovacích prostředků masové kultury. Je charakteristická pro masová média, která svým příjemcům zprostředkovávají různorodé obsahy (televize, rozhlas a časopisy).⁹²

Cílem producentů masové kultury je nabídnout svému publiku co nejrozmanitější obsahy. Proto jsou veškeré produkty vedle sebe zařazovány do jediného kontextu bez ohledu na rozdílné úrovně kultury, ve kterých původně vznikly. Příjemce se tak setkává s produkty velmi podobných obsahů a záleží jen na něm, které si nakonec zvolí.

⁹¹ Může se například jednat o autory pocházející z masové kultury, kteří jsou však následně přijati mezi umělce vyšší kultury.

⁹² Nebytnou se stává v těch případech, kdy producenti mají k dispozici pouze jeden komunikační kanál, prostřednictvím jehož se nemohou kvůli potencionální ztrátě publika příliš specializovat.

Mechanická homogenizace zcela zabraňuje jakékoli snaze o hierarchizaci předávaných obsahů, vedle sebe bez rozdílu klade výsledky vědeckých prací, tak i umělecká díla.

Umělecké dílo, které se touto cestou dostane do masové kultury, sice nemění svou původní podobu, ale jeho vnímání může velmi silně ovlivnit právě onen kontext, do kterého je nakonec zařazeno.⁹³ Z toho důvodu se mechanická homogenizace stává terčem kritiky. Kloskowská však upozorňuje, že pokud by byla mechanická homogenizace vyloučena, neznamenaloby to pro masovou úroveň kultury automatické povýšení a dosah ke všem produktům vyšší kultury. Naopak by se tím připravila o jakoukoli možnost se k těmto dílům dostat.⁹⁴

Na druhé straně však uznává, že je potřeba nepodceňovat sílu onoho kontextu, v němž se umělecké dílo nachází. Masovou kulturu netvoří jen souhrn masově vytvářených a šířených kulturních produktů, ale i určitý sociální rámec. Právě ten *„je jiný v poměru k drahé knize získané do vlastní knihovny a jiný v poměru ke knížce zakoupené v kiosku spolu s novinami a krabičkou cigaret a často s přečteným deníkem a nedopalky odhozené.“*⁹⁵

2.2.6 Shrnutí

Po nástupu průmyslové revoluce vznikla masová společnost, k dosavadnímu uspořádání vysoké a lidové kultury se přidala i kultura masová. Zavrňovat tento typ kultury je v dnešní době, kdy si sama vytvořila velmi hluboké kořeny, již nesmyslné. Hodnotit, zda je masová kultura čistě pozitivní nebo negativní jev, není navíc tématem této diplomové práce. Budu proto vycházet z přístupu Eca. Musím si být vědoma jak jejích kladných, tak i záporných vlastností masové kultury, ale zároveň ji nijak nezavrňovat ani nevyzdvihovat. U pojmu masová kultura budu opět vycházet z přístupu Kloskowské, podle níž je masová kultura současné předávání stejných či podobných obsahů prostřednictvím hromadných sdělovacích prostředků, které jsou určeny velkému množství příjemců, v tomto případě tedy masovému publiku. Rovněž budu vycházet z přístupu Adorna, podle kterého jsou

⁹³ Kloskowská uvádí příklad, kdy je původní Faulkner vydán v brožované obálce a umístěn vedle kriminálních románů. Přidáním vhodného popisku na úrovni jazyka společného jmenovatele může část příjemců získat dojem, že se jedná charakteristický milostný román z prostředí gangsterů. Samotné dílo upraveno nebylo, ale mohlo být pozměněno počáteční očekávání, které by potencionální čtenář mohl z díla získat.

⁹⁴ Kloskowská 1967: 213 – 238

⁹⁵ Kloskowská 1967: 237

příjemcům předávány již hotové produkty, se kterými se mají příjemci ztotožnit, a Eca, podle něhož jsou příjemcům předávány produkty, v nichž jsou zakotveny neustále se opakující modely chování a celospolečensky uznávané hodnoty, pomocí nichž je masová kultura udržována a potvrzována.

2.3 Společný jmenovatel

2.3.1 Definice pojmu společný jmenovatel

Tvůrci masové kultury produkují obsahy, o kterých předpokládají, že by je příjemci mohli hypoteticky potřebovat, a které by odpovídaly průměrnému vkusu obecného zástupce masy nebo vkusu většiny. Všeobecně je tento průměrný vkus brán jako fikce. Aby vyprodukované sdělení mělo co největší dopad, tj. aby mezi početnými zástupci heterogenního publika našli tvůrci co nejširší odezvu, museli přistoupit na nutné snížení úrovně obsahů šířenými prostřednictvím masmédií. Jedná se o princip tzv. společného jmenovatele.

Jak už bylo řečeno v předchozích částech práce, je publikum masové kultury značně diferencované a skládá se z mnoha různých skupin, které mají rozdílné zájmy a dosáhli různých stupňů vzdělání. Z toho důvodu tvůrci produktů masové kultury hledají pro toto heterogenní publikum něco, co by mohlo jednotlivé příjemce oslovit a spojit – hledají společného jmenovatele.

Při vzniku produktů masové kultury se producenti přizpůsobují lidem s úrovní základního vzdělání. Přicházejí tak sice o jistou část publika, která dosáhla vzdělání vyššího, ale v porovnání s potenciální ztrátou příjemců s nejnižší úrovní je to ztráta méně citelná.

Kloskowská upozorňuje, že snaha dodat masám velké množství produktů masové kultury na úrovni společného jmenovatele se podepisuje na jejich výsledné podobě, která určuje, že například díla mající původ ve vyšší kultuře musejí být přepracována do zjednodušené formy. Jsou zbavovány spontaneity a originálnosti. Je jim naopak dodána forma, která již byla několikrát odzkoušená a shledána jako vysoce efektivní (viz Homogenizace výše).

Producenti se tak vymaňují z možnosti případného neúspěchu a potencionální materiální ztráty.⁹⁶

Princip společného jmenovatele rovněž ovlivňuje i témata, o kterých masová kultura pojednává. Jsou odstraněna ta, u nichž hrozí, že by mohla některé příjemce od konzumace produktu odradit. Také se producenti musejí vyhýbat tématům příliš speciálním, která by zaujala velmi malou část publika (viz Univerzální motivy masové kultury níže).

V době, kdy dochází ke značné diferenciaci lidské práce, nabývá zábava unifikované formy. Dobrý způsob, jak realizovat společného jmenovatele, je právě jejím prostřednictvím - především té pasivní, k níž příjemce nepotřebuje žádné fyzické předpoklady. „*Je těžší zorganizovat rodinné kvarteto než poslouchat komorní hudbu z rozhlasového přijímače.*“⁹⁷ Nárůst zábavní funkce naopak snižuje podíl ostatních funkcí masmédií, například vzdělávací a informativní. Ke změně dochází i ve stylu předávaných sdělení, kdy se zábava prolíná i ve výběru a pojetí informací. Kloskowská konstatuje, že i zde se projevuje princip společného jmenovatele. Politické názory jednotlivých příjemců se sice mohou odlišovat, ale každý z nich touží právě po zábavě a senzaci.^{98 99}

Na základě těchto vlastností byla vytvořena následující definice společného jmenovatele masové kultury: Soubor prostředků, který spojuje heterogenní masové publikum. Tento soubor určuje výslednou podobu produktů masové kultury. Obsah a forma těchto produktů je přizpůsobena těm příjemcům, kteří dosáhli úrovně základního vzdělání, a od toho je pak odvozena také nejnižší možná úroveň masové kultury.

2.3.2 Důsledky technických reprodukcí v masové kultuře

Produkty masové kultury mají jen krátkodobou trvanlivost. Samotní producenti netouží vytvořit něco, co by mezi lidmi vydrželo věčně. Snaží se přizpůsobit své produkty potřebám mas. Se vznikem masové společnosti se pozměnil přístup k umění. Masy požadují, aby bylo do té doby jedinečné umělecké dílo pro ně dostupné a aby jej mohly vlastnit. Jedinou možnou cestou, jak masám toto přání splnit, je tvorba reprodukcí. Takto pozměněné vnímání díla se projevuje smyslem pro stejné, vzrůstá tak potřeba

⁹⁶ Kloskowská 1967: 181 – 183

⁹⁷ Kloskowská 1967: 195

⁹⁸ Političtí představitelé se na veřejnosti chovají jako filmové hvězdy, podstatné události veřejného života jsou publiku představovány obdobným způsobem jako senzace a aféry místního charakteru.

⁹⁹ Kloskowská 1967: 192 – 197

pomocí reprodukcí standardizovat jedinečné. Právě tématem proměny uměleckého díla po vzniku masové společnosti se ve své stati *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* z roku 1936 zabývá německý literární kritik a esejist Walter Benjamin.

V oblasti umění se vždy vyskytovala současně jak originální tvorba, tak i pokusy o její reprodukci. Ať už se jednalo o mistry šířící svá díla, o žáky, kteří se je pokoušeli napodobit, nebo o ty, kteří si reprodukcí toužili přivydělat. Na začátku 19. století nastal se vznikem litografie ve tvorbě technických reprodukcí zlom. Daleko rychlejší způsob reprodukce než dosavadní techniky¹⁰⁰ umožňoval grafice tvorbu kopií v masovém měřítku a v každodenních obměnách. Za několik desetiletí byl však i tento způsob překonán vynálezem fotografie. Ta umožnila, aby reprodukce obrazu byla schopna v rychlosti konkurovat řeči. Schopnost technicky kopírovat i zvuk vedla k prudkému rozvoji zvukového filmu. Benjamin konstatuje, že na přelomu 19. a 20. století se technická reprodukce zařadila mezi umělecké postupy.

Touto metodou však umělecké dílo ztrácí svou výjimečnost. Přichází o tzv. „Zde a Nyní“ originálního díla, pozbývá onu jedinečnost existence na místě, kde se právě originál nachází.¹⁰¹ Benjamin vysvětluje jeho pravost jako „*souhrn všeho, co si s sebou od vzniku nese, od trvání hmotného, až po historické svědectví.*“¹⁰² Tento souhrn pak nazývá jako auru. Technická reprodukovatelnost vymaňuje veškeré kopie z dosahu tradice, jedinečnost je nahrazena masovostí, která nově vzniklé reprodukce přizpůsobuje potřebám příjemce. Benjamin jako nejvýznamnějšího agenta tohoto procesu označuje film.

Aura byla svázána s tradicí. Nejstarší umělecká díla sloužila k magickým a později k náboženským rituálům. Podle Benjamina je zásadním bodem, že „*umělecké dílo, jehož modus existování je svázán s aurou, se nikdy naprosto nevyváže ze své rituální funkce; [...] jedinečná cena 'pravého' má svou základnu v rituálu, v němž se mu dostávalo prvotní a první užité hodnoty.*“¹⁰³ Toto však přestalo platit v době technické

¹⁰⁰ Nejdříve se dala technicky grafika reprodukovat pomocí dřevorytů, ve středověku je následovala mědirytina a lept. Písmo se reprodukovat až pomocí tisku.

¹⁰¹ Na originálním díle lze rozpoznat dva druhy stop – stopy, které se na díle vyskytují vlivem uplynulého času (originál se pozná pomocí chemických či fyzikálních analýz), a stopy zanechané změnami měnicích se majitelů díla (důležité k vysledování originálu je znát jeho původní umístění).

¹⁰² Benjamin 1979: 20

¹⁰³ Benjamin 1979: 22

reprodukovatelnosti, pomocí níž je umělecké dílo poprvé v dějinách lidstva vyvázáno ze spojení s rituálem. Se zánikem významu pravosti díla celkově dochází ke změně i v otázkách funkce umění. Vyvázáno se z rituálu, ale ocitlo se pod vlivem politiky.

Změna nastává i ve vnímání důležitosti jednotlivých stránek uměleckého díla, které má svou kultovní a vystavovací hodnotu. V dřívějších dobách jej lidé vnímali především jako nástroj magie, jeho vystavovací hodnota byla upozaděna. S rostoucím významem mas se však jeho kultovní hodnota vytrácí a dochází ke zdůraznění vystavovací.¹⁰⁴

Benjamin dává do protikladu řeckou kulturu, která byla ve znamení „věčných hodnot“, a kulturu, v níž jsou umělecká díla technicky reprodukovatelná. Řekové svá díla tvořili s vědomím, že vydrží věčně. Pozdější možnost dílo zdokonalit pro ně byla téměř nemyslitelná. Vrcholem umělecké tvorby ve znamení „věčných hodnot“ bylo sochařství, které svou formou pozdější zdokonalování zcela vylučovalo. Protipólem k němu je film, jehož povaha je prvně v historii plně vymezena reprodukovatelností. Tvoří jej bezpočet snímků, které lze bez problémů opravovat a výslednou podobu filmu tak postupně i zdokonalovat.

Prostřednictvím filmové kamery se divák neseznamuje jen s člověkem před ní, ale i s prostředím světa, v němž se děj odehrává. Benjamin upozorňuje, že pomocí filmu soustředíme naši pozornost na banality, které determinují naši existenci a kterých si v běžném životě nepovšimneme. Odhalením těchto detailů se rozbíjí vnímání našeho světa, diváci se stávají hlavními hrdiny v prostředí, které jim prozatím přišlo jako vězení. Objevením detailů se nám však nerozšiřuje dosavadní vědění o světě, ale ocitáme se ve světě novém, v němž se podvědomě orientujeme pouze pomocí filmové kamery, která je na rozdíl od lidské oka schopna ony detaily zachytit. Benjamin se domnívá, že se tímto deformovaným vnímáním realizují některé naše sny, halucinace či psychózy, které by jinak zůstaly skryté v podvědomí. Poukazuje na to, že lidé přestali v bdělém stavu prožívat jeden společný svět, na místo toho má každý svůj vlastní, který do nástupu filmové kamery zažívali jen ve spánku jako svět snový.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Autor uvádí, že se ve fotografii kultovní hodnota ještě zcela nevytratila. Nachází se na portrétech, které slouží jako upomínka na blízké. S mizícím člověkem však mizí i ona.

¹⁰⁵ Adorno s Horkheimerem v díle *Dialektika osvícenství* rovněž upozorňovali na tendenci zaměňování skutečného světa se světem filmovým. K tomu má od zavedení zvukového filmu sloužit právě mechanická reprodukce. Zvukový film odstraňuje veškerý prostor pro myšlení a fantazii diváků, kteří by se mohli

Co se tedy děje s recepcí uměleckého díla v době mas? Masa se na rozdíl od jednotlivého vnímatele na dílo nesoustředí. Je rozptýlená, dílo přijme jako součást sebe sama a přizpůsobí si jej k obrazu svému. I rozptýlený člověk však musí umět zvládat úkoly a to se mu daří pomoví návyku. Příjemce, který jednotlivé úkoly řeší automaticky na základě zvyku, se dá ovlivnit, aniž by si byl toho jakkoli vědom. Pomocí rozptýlení, které umění, především film, masám nabízí, se poté dá kontrolovat jejich chování. V tom se skrývá podle Benjamina nebezpečí, jak masy mobilizovat.

Posledním bodem, kterým se Benjamin ve své eseji zabývá, je estetizace politiky. Esej psal v době, kdy se v Německu k moci postupně propracovával fašismus. Autor varuje před zmanipulováním mas prostřednictvím estetizace politiky. Využitím technických reprodukcí chce fašismus rozšířit a upevnit svůj vliv ve prospěch kultu vůdce. Estetizace politického života vrcholí v jednom jediném bodě, kterým je válka. Například futuristé ji označují jako krásnou, pomocí níž je odůvodňována nadvláda člověka nad strojem. Právě ona otevřenost oslavy války je podle autora vrcholem *l'art pour l'art* a estetizace politického života. „*Lidstvo, které kdysi za Homéra bylo objektem podívané pro olympské bohy, se jím nyní stalo samo pro sebe.*“¹⁰⁶ Autor konstatuje, že sebeodcizení člověka dospělo na tu úroveň, na které vnímá vlastní destrukci jako dosažení nejvyššího možného estetického zážitku. „*Jedná se o estetizaci politiky, jak ji provádí fašismus. Komunismus odpovídá politizaci umění,*“ uzavírá svou esej Benjamin.¹⁰⁷

2.3.3 Univerzální motivy masové kultury

Na poli masové kultury se mezi jednotlivými producenty rozpoutal konkurenční boj o pozornost příjemců. Jakýkoli nový produkt se snaží od ostatních něčím odlišit, přijít s něčím novým, vzbudit v publiku zájem. Ve své podstatě však každá novinka prošla standardizací, splňuje kritéria masové kultury a počítá s nejnižší úrovní společného jmenovatele. Proto se jednotlivé produkty od sebe odlišují pouze v minimálních rozdílech. Snaží se totiž uspokojit obdobné potřeby svých příjemců.

Ty se realizují v univerzálních motivech, které se ve společnosti vyskytovaly dlouho před vznikem masové kultury. Nejsou tedy jejím objevem, naučila se je však využívat

odchýlit od přesných filmových daností, aniž by hrozila ztráta dějové linie. Dochází tedy k pobízení diváků, aby film přirozeně začali ztotožňovat s realitou (Adorno, Horkheimer 2009: 128).

¹⁰⁶ Benjamin 1979: 40

¹⁰⁷ Benjamin 1979: 40

pro vlastní udržení a postupné rozšiřování svého vlivu mezi příjemci. Patří mezi ně motiv sexuální a erotický, humoristický, dramatický, sentimentální a osobní. Všechny tyto motivy se v různých formách vyskytují ve standardizované podobě.

Humoristické prvky bavily lidskou společnost jak v podobě šaška na královských dvorech, tak v podobě vykládaných vtipů v rádiích či televizi. Vyskytují se jak v prostoduché a povrchní, tak i intelektuální formě.

Dramatický motiv Kloskowská označuje jako hlavní a prvotní. „*Intenzita příjemcova náhradního prožitku a angažování silí obvykle úměrně tomu, jak roste dramatické napětí umělecké fikce, přičemž zvláště účinným posilujícím činitelem je zde násilí.*“¹⁰⁸

Mezi osvědčená schémata dramatického motivu se zařazuje dobrodružný milostný román, válečný román, western a kriminální román, který je mezi masovým publikem jedním z nejvyhledávanějších. Je společným jmenovatelem mnoha sociálně diferencovaných skupin. Jedná se totiž o část masové kultury, která je méně sjednocená než ostatní. Zahrnuje jak kvalitní díla, tak i sériově produkovávané příběhy bez větších uměleckých kvalit. Příjemce oslovuje spleť děj s rychlým spádem, jehož prostřednictvím zapomínají na své každodenní starosti.

Vztah ženy a muže se v produktech masové kultury realizuje ve dvou podobách: jako téma pohlaví (sexu) a téma sentimentální. Jedná se o po dramatickém motivu o druhou nejpopulárnější oblast. Velmi silně podléhá uniformizaci.

Téma pohlaví klade důraz na fyziologickou stránku pohlavních vztahů, na fyziologii a anatomii pohlaví. V dílech se objevuje v takové podobě, která se v dané společnosti bere jako přijatelná pro případný cenzurní dohled. Masmédia tento motiv zprostředkovávají nejen pomocí přímého obrazu, ale i prostřednictvím speciálně vytvořeného slovníku.

Druhou částí tohoto motivu je téma sentimentální. Vyhledávají jej především zástupci ženského pohlaví. Unifikace je zde obzvláště výrazná. Hlavní postavy i příběh jsou značně stereotypní, v ději jsou vyznávány stále stejné hodnoty. Sentimentální motiv je silně ovlivněn morálním aspektem. Na rozdíl od ostatních částí masové kultury se zde objevují i speciální či choulostivá témata, která však současně doprovázejí moralizující komentáře.

¹⁰⁸ Kloskowská 1967: 198

Jsou nazírána pohledem hlavní hrdinky, v níž se mísí touha po milostném vzrušení s pocitem viny. V příběhu se prolínají dvě protichůdné tendence hrdinů – pasivně se podřídí osudu a touha po štěstí.

Touha po štěstí se projevuje jak v erotických vztazích, tak i ve vztazích rodinných. Právě rodinné otázky bývají společným jmenovatelem pro velmi široké vrstvy příjemců. Objevuje se nejenom v tisku pro ženy, ale i v rozhlasových či televizních pořadech. Tomuto typu pořadu kritici vytýkají naivitu, nepatrnou uměleckou úroveň a triviálnost.

Sentimentální tisk a rodinné pořady spadají mezi tzv. *human interest* – principu lidských záležitostí a zájmů. Jedná se o jakékoli interpersonální vztahy, které jsou charakteristické svou blízkostí a bezprostředností, citové a sexuální vztahy mezi mužem a ženou nebo otázky spojené s osobností jedince a menších sociálních skupin. Středem dění je člověk a jeho osobní problémy, důraz je kladen na vytvoření dojmu autenticity reálného života běžných lidí – příjemců, kteří se prostřednictvím masmédií stávají svědky jednoho z mnoha příběhů odehrávajících se kolem nich. *Human interest* podporuje ustalování předaných modelů chování, všeobecně uznávané společenské hodnoty a posilování sociální integrace.

Je třeba podotknout, že se uvedené motivy jen ojediněle objevují izolované. Ve většině případů dochází k převaze jednoho nad ostatními či k jejich kombinaci tak, aby bylo jejich prostřednictvím osloveno co největší množství příjemců.

Masová kultura se orientuje na původní, univerzální a především trvalé postoje a zájmy, které se ve společnosti utvářely v průběhu mnoha staletí. Jejím výsledkem jsou produkty, které se vytvářejí podle předem přesně definovaného návodu, v němž je vymezeno, jak má vypadat obsah i forma produktu, v jaké je příjemcům předáván. Masová kultura se v první řadě zaměřuje na jedince s nejnižší úrovní vzdělání, kteří tvoří nejširší základnu masového publika. Té je přizpůsoben i jazyk, v jakém jsou produkty publika předávány.

Slovník masové kultury není na výrazy příliš bohatý, vyhýbá se odborným, cizím či abstraktním slovům. Jazyk zprostředkovaných děl bývá předěláván do několika standardizovaných podob, které odpovídají specifickému typu předávanému obsahu. Jazyk dramatického motivu se bude odlišovat od motivu sentimentálního a podobně.

Druhou nezbytnou složkou šířených masových produktů, která bývá upravována do standardizované podoby, je vedle jazyka i obraz. Za klasický příklad můžeme jmenovat dokumentární obraz, který je vrcholem univerzalizmu a požadovaného odosobnění masové kultury. I tato oblast je stejně jako jazyková složka ovlivněna typem obsahu, který je v produktu zprostředkován.¹⁰⁹

Proces standardizace se tedy projevuje i ve tvorbě masových produktů šířených televizí. Ta představuje sloučení rozhlasu a filmu. Soulad obrazu, slova a hudby je propracovaný, „protože smyslové prvky, jež všechny bez výjimky zaznamenávají povrch společenské reality, se produkují ve stejném technickém pracovním postupu a jeho jednotu vyjadřují jako svůj vlastní obsah.“¹¹⁰ Tento způsob práce spojuje veškeré prvky produkce, od pojetí románu, který by mohl být zfilmován, až po poslední zvukový efekt.¹¹¹ Standardizací tedy prochází jak obsahová, tak i formální část produktu.

2.3.4 Shrnutí

Produkty vzniklé na principu společného jmenovatele jsou určeny především pro publikum s úrovní základního vzdělání. Od toho se odvíjí i forma zprostředkovaných obsahů. Jsou lehce pochopitelné, nevyžaduje se žádné velké úsilí při jejich konzumaci. Mají velmi krátkou životnost. Působí na základní lidské instinkty, aby vzbudily okamžitou zpětnou reakci. Jsou emocionálně zbarvené. Jejich témata jsou tradiční, tvůrci se vyhýbají i speciálním tématům. Uspokojují ty potřeby, které jsou pro každého příjemce typické. Mezi prostředky, pomocí nichž je společný jmenovatel realizován, patří jazyková a obrazová složka. Jsou pro něj typické motivy sexuální a erotický, humoristický, dramatický, sentimentální a osobní.

Princip společného jmenovatele se uplatňuje i v televizi, kde dochází k propracovanému sloučení slova, hudby a obrazu. Pomocí filmové kamery dochází u jedince k odhalení detailů, kterým se mění vnímání světa kolem. V tomto novém prostředí se z něj stává hlavní hrdina, staré prostředí z tohoto pozměněného úhlu pohledu pokládá za vězení. Skrze filmovou kameru přestal existovat jeden společný svět, objevilo se však neskutečné množství nových verzí, v nichž se orientujeme právě prostřednictvím kamery.

¹⁰⁹ Kloskowská 1967: 197 – 213

¹¹⁰ Adorno, Horkheimer 2009: 126

¹¹¹ Adorno, Horkheimer 2009: 126

2.4 O seriálu *Nemocnice na kraji města (po dvaceti letech)*

Autorem scénáře prvních dvou sérií seriálu je známý český dramatik, dramaturg a scénárista Jaroslav Dietl. Jednalo se o jeho celkově devátý seriál. *Nemocnice na kraji města* byla v pořadí dvacátým čtvrtým seriálem Československé televize, premiéru měla 5. listopadu 1978. První řadu tvořilo celkem třináct dílů, natáčely se od dubna do července 1977. Pro velký divácký úspěch na ně navázalo v rámci druhé série dalších sedm dílů z roku 1981.^{112 113} Obě série režíroval Jaroslav Dudek, hudbu složil Jan Klusák.

Pro ústřední postavu primáře Sovy byl původně vybrán Karel Höger, který však půl roku po začátku natáčení náhle zemřel. Nahradil jej slovenský herec Ladislav Chudík.¹¹⁴ V 70. a 80. letech se jednalo o vůbec nejúspěšnější seriál v Československu. Hlavním protagonistům v roli lékařů se dokonce stávalo, že je diváci několikrát žádali o lékařskou radu. Průměrnou sledovanost měl kolem devíti milionů diváků.¹¹⁵ Velmi oblíbený byl především v obou německých zemích, Polsku, Číně či Kubě.¹¹⁶ Tato popularita byla způsobena volbou lákavého tématu, ve kterém autor dokázal mistrně propojit profesní, lékařské zápletky s jejich rodinnými, osobními a milostnými osudy hlavních postav.¹¹⁷ Při osmém uvedení *Nemocnice na kraji města* mezi červnem až říjnem 2003 jej v průměru sledovalo přes dvacet procent dospělých (1 726 000 diváků).¹¹⁸

Po několik následujících letech byl Jaroslav Dietl opakovaně tázán, zda chystá pokračování, ale ten považoval všechny osudy hlavních postav za uzavřené. Její pokračování, jehož autorem již Dietl nebyl, bylo uvedeno s názvem *Nemocnice na kraji města po dvaceti letech*. Stalo se nejsledovanějším seriálem v historii českých

¹¹² Druhá série byla natočena především na základě vysokého diváckého zájmu v Německu. Norddeutsche Rundfunk se rozhodl iniciovat vznik dalších dílů a stát se koproducentem. Dostupné na <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/140030-primar-sova-v-ndr-das-krankenhaus-am-rande-der-stadt/>

¹¹³ Eliška Balzerová coby Alžběta Čeňková dostala za svou roli v roce 1982 západoněmeckou televizní a filmovou cenu Bambi.

¹¹⁴ Ladislav Chudík se musel velmi rychle přizpůsobit novému jazyku a naučit se přes pět set padesát stránek textu. Po prvních třech dnech natáčení se chtěl této role sám vzdát, ale s podporou svých kolegů počáteční problémy překonal a postavu primáře Sovy ztvárnil nezapomenutelným způsobem.

¹¹⁵ Konáš, 2008: 7-9

¹¹⁶ „AFP: Rekordní sledovanost "nemocnice", předchůdkyně Pohotovosti“, *ČTK*, 22. 10. 2003. (www.ctk.cz/infobanka)

¹¹⁷ Smetana 2000: 46

¹¹⁸ Dostupné na <http://img5.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/sledovanost/byli-jsme-pritom/nemocnice19hodin.pdf>

televizí.¹¹⁹ Úspěch poslední řady umožnil natočit čtvrtou sérii s názvem Nemocnice na kraji města – nové osudy, na obrazovky České televize se dostala v září 2008.¹²⁰

2.5 Metodologie

Před každým badatelem, který se chystá pracovat na nějakém výzkumu, stojí rozhodnutí, jaký přístup si zvolí – zda kvantitativní či kvalitativní výzkum. Poté si musí vybrat nejvhodnější metodu, pomocí níž svůj výzkum uskuteční. Teprve pak může začít jevy zkoumat.

Poté, co jsem zohlednila téma práce a uvážila všechny výhody a nevýhody obou přístupů, jsem se pro potřeby této práce rozhodla pro použití kvalitativního přístupu, který se mi zdá pro tento typ výzkumu vhodnější volbou než přístup kvantitativní. Samozřejmě by se toto téma dalo pojmout i kvantitativními metodami, avšak mým cílem v této práci není ověřování hypotéz vytvořených z teorie, ale naopak tvorba teorie nové, která mým výzkumem teprve vznikne a která bude platná pro toto zpracované téma. V případě kvantitativního výzkumu by výsledkem byla zpráva, která by zkoumaný jev popisovala pomocí statistických postupů nebo jiných kvantifikujících způsobů, výsledky analýzy by tedy byly pouze povrchní. Prostřednictvím kvalitativního přístupu se však pokusím o detailní poznání jevu a jeho porozumění.

2.5.1 Volba použitelné metody

Pro tento typ výzkumu se mi nabízelo několik metod, pomocí nichž jsem mohla výzkum provést. Z kvalitativních metod se jako vhodná zdála být analýza diskurzu. Zabývá se analýzou mechanismu rozhovorů, své kořeny má u konverzační analýzy. Svou pozornost však soustředí na obsahy konverzace, jejím tématům a jejich organizaci. Důraz klade na konstrukci modelů sociálního dění v různých popisech a zprávách.¹²¹ Přestože dialogy jsou jedním z prvků, na které se ve výzkumu soustředím, není cílem této diplomové práce analyzování jednotlivých dialogů, vyhledávání jejich témat a způsob jejich organizace, proto jsem se rozhodla tuto metodu nevyužít. Ze stejných důvodů ve své práci nebudu používat ani konverzační, ani diskurzivní analýzu.

¹¹⁹ Konáš, 2008: 18-23

¹²⁰ Dostupné na <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kalendarium/34669-televize-zacala-vysilat-nemocnici-na-kraji-mesta/?mobileRedirect=off>

¹²¹ Hendl 2005: 267

Vhodnější metodou se zdála být formální obsahová analýza. Formální obsahová analýza byla vyvinuta Bernardem Berelsonem ve čtyřicátých letech. Původně byla určena do výzkumu obsahu masmédií, posléze se však rozšířila i do humanitních oborů a společenských věd. Pro výzkumníka je měřicím prostředkem, který je určený k tomu, aby pomohl badateli převést verbální komunikace do měřitelných proměnných. Její podstatou je již logicky utvořená teorie, která je ve stavu obecných tvrzení a odvozených hypotéz – výrocích o vztahu mezi proměnnými. Metoda formální obsahové analýzy pomáhá tyto proměnné v psaném textu měřit, ty jsou následně určeny pro kvantitativní statistickou analýzu.¹²²

V této diplomové práci se však teorie, ze kterých by se měly hypotézy odvozovat a které bych pomocí formální obsahové analýzy měla ověřovat, bude vytvářet teprve na konci tohoto výzkumu. Zvolením kvalitativního přístupu jsem rovněž odmítla využívat kvantitativní statistickou analýzu, proto se tato metoda rovněž nejeví jako vhodná.

Pro potřeby této diplomové práce se jako nejvhodnější ukázala zakotvená teorie v podobě Strausse a Corbinové.

2.5.2 Zakotvená teorie (grounded theory)

Výzkum v praktické části této diplomové práce, jejímž tématem je hledání společných jmenovatelů, bude realizován prostřednictvím kvalitativního přístupu, zvolenou výzkumnou metodou je zakotvená teorie (grounded theory). Jedná se o teorii, jež je induktivně odvozená ze zkoumání jevu, který reprezentuje. Teorie se odkrývá, tvoří se a dočasně se ověřuje pomocí systematického shromažďování údajů o zkoumaném jevu a jejich následnou analýzou. Ve výzkumu dochází ke vzájemnému prolínání etap shromažďování údajů, jejich analýzy a teorie.¹²³

Autory tohoto výzkumného postupu jsou američtí sociologové Barneyho G. Glasera a Anselma L. Strausse. Poprvé byl uveden v díle *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research* z roku 1967. Přesnější pravidla výzkumu s příklady byly postupně zveřejňovány v dalších dílech obou sociologů.¹²⁴ Oba dva se po vydání společného díla kvůli metodickým rozporům názorově rozešli a ve spolupráci

¹²² Kronick 1997: 57-58 (Srov. Miessler 2008: 116-122)

¹²³ Strauss, Corbinová 1999: 14

¹²⁴ Kronick 1997: 3

již nepokračovali.¹²⁵ Především díky poměrně detailnímu a přesnému definování jednotlivých etap metody získaly jejich metodologické rady mezi badateli, kteří upřednostňovali kvalitativní metody, kladný ohlas.¹²⁶

Strauss následně navázal spolupráci s Juliet Corbinovou, se kterou v roce 1990 společně vydal *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques*, v českém překladu jako *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie* z roku 1999. Právě tato publikace se při vypracování praktické části pro tuto diplomovou práci stala stěžejní metodickou oporou práce, proto se budu ve svém výzkumu držet postupu, který Strauss s Corbinovou ve zmíněné publikaci rozpracovali.

Zakotvená teorie je podle Strausse s Corbinovou „kvalitativní výzkumná metoda, která používá systematický soubor postupů ke tvorbě induktivně odvozené zakotvené teorie o nějakém jevu.“¹²⁷ Výsledkem výzkumu není skupina volně vztažených pojmů nebo řada čísel. Cílem této metody je vytvoření teorie, která odpovídá zkoumané realitě a snaží se poskytnout její vysvětlení. Výsledkem takto vykonaných výzkumů by měla být snaha propojit výsledky z různých oborů a následky teorie využít v praktickém životě.¹²⁸

Hendl v zakotvené teorii spatřuje nejen nějakou určitou teorii, ale i jistou výzkumnou strategii a současně i metodu analýzy získaných dat. Největší pozornost se zaměřuje na jednání a interakce sledovaných jedinců a procesům v určitém prostředí.¹²⁹ Průběh metody zakotvené teorie je charakterizován pěti body. Nabízí jasné procedury pro vytvoření teorie a postupy pro realizaci pružné, současně systematické a koordinované studie. Rovněž poskytuje i explicitní procedury, které umožňují analýzu kvalitativních dat. Zároveň je výhodný v aplikovaných polích výzkumu a nepříliš teoreticky zpracovaných oblastech. Posledním bodem je, že existuje dostatek příkladů, kdy byl tento přístup využit.

¹²⁵ Glaser odmítal uplatňování předem daných teoretických představ a teoretickou přípravu prostřednictvím nastudování literatury o předmětu. Strauss naopak zastával pragmatické stanovisko, ve které se formuje spojitost vzájemného konstituování poznávajícího subjektu a pohybujícího se světa. Badatel sestavuje objekty zkoumání a vztahy mezi nimi v procesu experimentování s případnými explanacemi (Hendl 2005: 243).

¹²⁶ Hendl 2005: 125

¹²⁷ Strauss, Corbinová 1999: 15

¹²⁸ Strauss, Corbinová 1999: 15

¹²⁹ Hendl 2005: 125.

Jednotlivé etapy se v daných výzkumech mohou modifikovat, v některých případech může dojít k celkové absenci jednoho z kroků postupu.¹³⁰

Badatel prostřednictvím uspořádaných technik a postupů analýzy formuje teorie, které mají základ v empirickém základu, jenž dodržuje všechny požadavky na vědeckou práci, tedy přesnost, validitu, reprodukovatelnost, ověřitelnost, kritičnost a soulad mezi pozorováním a teorií. Přesto však pro výzkumníka zůstává dostatek prostoru pro jeho kreativitu, která ve výzkumu zajišťuje lepší pochopení jevu a tedy i vytvoření nových teoretických výroků.¹³¹

2.5.3 Tři úrovně kódování

Výzkum prostřednictvím metody zakotvené teorie se realizuje na třech úrovních – jedná se o otevřené, axiální a selektivní kódování. Pod pojmem kódování Hendl chápe rozkrytí dat, která jsou následně interpretována, konceptualizována a poté zcela novým způsobem integrována. Ve všech případech výzkumů analýza začíná otevřeným kódováním a končí selektivním.¹³² Tyto tři úrovně jsou však uměle odděleny, hranice mezi nimi během analýzy postupně mizí. Výzkumník obzvláště v rámci otevřeného a axiálního kódování přechází mezi jednotlivými úrovněmi, aniž by si to sám uvědomoval. I na úrovni selektivního kódování se badatel místy vrací zpět na nižší úrovně, aby rozpracoval a integroval pojmy, které se na nejvyšší úrovni ukázaly jako nedostatečně propracované. Všechny úrovně se tedy prolínají takovým způsobem, aby byl výzkumník schopen vytvořit teorii dostatečně hutnou a spolehlivou.¹³³

Ve své diplomové práci jsem využila všechny tři uvedené úrovně, otevřenou, axiální i selektivní. Mezi jednotlivými etapami jsem v tomto případě opravdu podle aktuálních potřeb přecházela a všechny tři stupně se v mém výzkumu vzájemně prolínaly (viz Praktická část níže).

1. Otevřené kódování

Otevřené kódování je prvním stupněm metody zakotvené teorie. Při prvním průzkumu dat badatel vyhledává v textu témata, kterým ihned přiřadí příslušné označení. Nalezená témata jsou zprvu na nízkém stupni abstrakce. Tato etapa analýzy pomáhá výzkumníkovi

¹³⁰ Hendl 2005: 125.

¹³¹ Strauss, Corbinová 1999: 20

¹³² Hendl 2005: 246-247

¹³³ Strauss, Corbinová 1999: 40

nahlízet na témata v celku a podněcuje ho ve vyhledávání témat nových. Postupně je třídí, organizuje a skládá v dalším průběhu analýzy.¹³⁴

V rámci prvního stupně analýzy, otevřeného kódování, dochází k procesu, jehož cílem je „*rozebírání, prozkoumávání, porovnávání, konceptualizace a kategorizace údajů.*“¹³⁵ Vynecháním tohoto kroku analýzy by badatel nemohl provádět další stupně výzkumu a nebylo by tedy možné teorii zpětně z analýzy zakotvit. Prvním krokem je dle Strausse s Corbinovou konceptualizace údajů, v jehož rámci dochází k pečlivému rozboru věty, odstavce nebo pozorování. Během otevřeného kódování jsou prostřednictvím pozorného studia údaje rozděleny na samostatné části. Poté dochází k jejich vzájemnému porovnávání, kdy výzkumník odhaluje vzájemné podobnosti a rozdíly mezi různými jevy. Jednotlivým jevům jsou následně přiřazována jména (pojmy), která je budou v analýze reprezentovat. Jevy jsou přitom pojmenována takovým způsobem, aby se pod nimi zařadily obdobné jevy. Tím snížíme nadbytečný počet pojmů, se kterými bychom museli v případě nevykonání tohoto kroku v dalších částech analýzy pracovat.

Poté jsou tyto pojmy podle podobnosti seskupeny do skupin, které odpovídají pozorovaným jevům. Tento proces autoři nazývají jako kategorizaci. Jednotlivé kategorie pod sebou sdružují subkategorie, které v rámci pojmového rozsahu kategorie do ní spadají. Každá kategorie a její subkategorie jsou charakterizovány vlastnostmi neboli znaky kategorie. Vlastnosti se následně rozloží na dimenze. Ty znázorňují umístění konkrétní vlastnosti na dimenzionální škále. Postupně tak vzniká dimenzionální profil kategorie. Podle autorů zobrazuje konkrétní vlastnosti jevu za uváděných podmínek. Rozvíjení kategorií je pro výzkumníka důležité, protože určují, jakým způsobem se každá z kategorií může měnit.¹³⁶

Na úrovni otevřeného kódování je pro badatele důležité vlastnosti a jejich dimenze systematicky rozvíjet. Tento krok je velmi podstatný pro následné axiální kódování, protože je základním kamenem pro vytváření vztahu mezi kategoriemi a jejich subkategoriemi.¹³⁷

¹³⁴ Hendl 2005: 247

¹³⁵ Strauss, Corbinová 1999: 42

¹³⁶ Strauss, Corbinová 1999: 43-50

¹³⁷ Strauss, Corbinová 1999: 48

2. Axiální kódování

Na otevřené kódování navazuje axiální kódování. Údaje z první fáze jsou na této úrovni nově přeuspořádány - v jednotlivých kategoriích se formují spojení mezi nimi a jejich subkategoriemi prostřednictvím tzv. paradigmatického modelu.

(A) PŘÍČINNÉ PODMÍNKY => (B) JEV => (C) KONTEXT => (D) INTERVENUJÍCÍ PODMÍNKY => (E) STRATEGIE JEDNÁNÍ A INTERAKCE => (F) NÁSLEDKY.

Příčinné podmínky jsou případy či události, které vedly ke vzniku jevu, centrální myšlenka/události/případu/děni, na který je zaměřen komplex zvládajících či ovládajících jednání/interakcí nebo k němuž má uvedený komplex nějaký vztah. Příčinných podmínek způsobující určitý jev je několik, i u nich badatel vymezuje vlastnosti a jejich umístění na dimenzionální škále. Kontext je daný soubor vlastností náležícímu jevu, jedná se o umístění případů/událostí daného jevu na dimenzionálních škálách. Současně je i komplexem podmínek, za nichž jsou prosazovány strategie jednání a interakce, které jsou určeny k tomu, aby zvládaly, ovládaly, vykonávaly nebo reagovaly na určitý jev.

Intervenující podmínky jsou širším strukturním kontextem jevu, ulehčují nebo komplikují užití strategií jednání nebo interakce v daném kontextu. Jedná se například o individuální biografii, zaměstnání, čas a prostor, kulturu, stav techniky, ekonomický status nebo historii.

Strategie jednání a interakce jsou zaměřeny na zvládání, ovládání, vykonávání nebo reagování na daný jev. Jsou procesuální (jejich přirozeností je vývoj) a záměrně cílené (vykonané z určitého důvodu). Mezi tyto strategie jednání a interakce rovněž zařazujeme i ty, které se neuskutečnily, i když by obvykle vykonány byly.

Paradigmatický model uzavírá poslední část, kterou je následek. Je to výsledek strategií jednání a interakce. Ne vždy byly zamýšleny, velmi těžce se předpovídají.

V rámci axiálního kódování hledá badatel vzájemné vztahy mezi jednotlivými kategoriemi, subkategoriemi, jejich vlastnostmi a dimenzemi na úrovni příčinných podmínek, kontextu, intervenujících podmínek, strategie jednání a interakce nebo následků. Na základě toho pak dochází ke zviditelnění os, které jednotlivé kategorie propojují. Poté následuje opětovné vyhledávání dalších souvislostí mezi kategoriemi a koncepty.

Od otevřeného kódování se tedy badatel přesunul k cílenému rozvinutí daných kategorií ve formě paradigmatického modelu, který napomáhá lepšímu pochopení vztahů a objevování nových souvislostí mezi nimi.

3. Selektivní kódování

Poslední fází výzkumu je selektivní kódování, které navazuje na přechozí dvě úrovně. Jeho základem je axiální kódování, pomocí něhož výzkumník získal přehled o kategoriích a vzájemných vztazích mezi nimi. Badatel v této fázi výzkumu vytváří přehlednou kostru příběhu a snaží se o její převedení do analytického příběhu.¹³⁸

Na nejvyšší úrovni dochází ke hledání jediné centrální kategorie, která bude stěžejním bodem pro vytvoření nově vzniklé teorie. Cílem selektivního kódování je nalezení právě této centrální kategorie, kolem níž jsou ostatní kategorie vzniklé na druhé úrovni integrovány.¹³⁹ Badatel při výběru centrální kategorie musí pamatovat na to, že spojuje a udržuje ve vzájemných vztazích všechny složky teorie. Zároveň kritéria pro vybrání centrální kategorie musí zkoumanému jevu odpovídat a řádně je popisovat, měla by být rovněž dost široká na to, aby k sobě přičlenila zbylé kategorie.

Tuto centrální kategorii stejně jako kategorie na nižších úrovních kódování je potřeba rozvinout prostřednictvím jejích vlastností a dimenzí. Poté dochází k provázání centrální kategorie se zbylými, ze kterých se poté stávají posléze kategorie pomocné.¹⁴⁰

Proces selektivního kódování je poté zakončen ověřením teorie podle údajů. Teorie se vytváří buď narativně, nebo pomocí schémat. Poté výzkumník navrhne výroky o vztazích mezi kategoriemi, které se nacházejí v různých kontextech, aby mohly být následně podle údajů znovu ověřeny.

Na závěr se badatel vrací zpět ke kategoriím a doplňuje jejich případné nedostatky, tím se zvyšuje pojmová určitost a teorii je dodávána pojmová hutnost.

¹³⁸ Strauss, Corbinová 1999: 88-89

¹³⁹ Hendl 2005: 251

¹⁴⁰ Strauss, Corbinová 1999: 91-92.

3 Praktická část

Objektem této diplomové práce je seriál *Nemocnice na kraji města* ve viditelné i slyšitelné podobě, předmětem pak jednotlivé díly první série a v nich společní jmenovatelé. Ve výzkumné části byl však tento seriál reprezentován textovými přepisy jednotlivých dílů. Došlo tedy k redukci obrazu i zvuku. Nabízí se však otázka, zda bude moci po této redukci výzkum vůbec být brán jako legitimní. Zvolením metody zakotvené teorie představovala tato redukce nezbytnou podmínku, bez níž by nebylo možné tento výzkum vykonat. Strauss s Corbinovou, autoři této formy zakotvené teorie, daný krok vykonali i přesto, že jejich výzkumy byly směřovány na výzkum lidského chování, tedy i jejich reprezentace zkoumaného chování je v textové podobě. Z toho důvodu je tento postup legitimní a přináší výsledky.

3.1 *Logistika*

Po volbě tématu práce, následném stanovení cíle práce a určení základní výzkumné otázky s podotázkami jsem určila vhodnou metodu, díky níž bylo možné daný cíl naplnit a příslušné otázky zodpovědět. Po vyhledání relevantní literatury vhodné pro zvolené téma jsem následně vypracovala teoretickou část této práce, v níž byly vymezeny základní pojmy, s nimiž v této diplomové práci pracuji.

Před zahájením samotného výzkumu bylo potřeba samotný seriál *Nemocnice na kraji města*¹⁴¹ poprvé zhlédnout. Poté jsem si vytvořila doslovné přepisy, které obsahovaly i poznámky o umístění hudby či poznámky o obrazovém dění. Přepis jednoho dílu trval v průměru okolo šesti hodin, délka jednotlivých dílů se pohybovala od 48 minut do 65 minut. Při prepisech jsem obzvlášť dbala na zachování původní podoby jazyka.

Poté jsem seriál zhlédla podruhé a získala tak přesnější představu o vyskytujících se jevech. V připravených prepisech jsem jednotlivé jevy postupně pojmenovávala. Po několikátýdenním odstupu jsem jednotlivé díly zhlédla potřetí a při opětovném průchodu textem podle potřeby upravovala dříve pojmenované jevy a doplňovala je. V této fázi jsem je již současně zařazovala do jednotlivých kategorií (viz *Otevřené a axiální kódování* níže). Posléze jsem mezi vytvořenými kategoriemi hledala vzájemné vztahy

¹⁴¹ Získala jsem jej ze serveru www.ulozto.cz.

a nakonec stanovila centrální kategorii (viz Selektivní kódování níže). Nakonec došlo ke zpětnému zakotvení teorie a stanovení příslušných závěrů.

3.2 Výzkumný problém

Výzkum se zaměřuje na vyhledání společných jmenovatelů, prostřednictvím nichž se tvůrci obrací na co nejširší možnou diváckou základnu, a na způsoby jejich prezentace v předrevolučním seriálu Nemocnice na kraji města. Soustředím se na podobu jejich realizace, na intence, s kterými je autoři utvářeli, způsoby, jakými se společní jmenovatelé mezi sebou ovlivňují a jak velký prostor je jednotlivým jmenovatelům v seriálu věnován.

3.3 Základní výzkumná otázka

Jakým způsobem jsou vytvářeni společní jmenovatelé v seriálu Nemocnice na kraji města a s jakými záměry je tvůrci seriálu utvářeli?

Zajímají mě techniky, pomocí nichž jsou společní jmenovatelé v seriálu ztvárněni, a záměry, s jakými byli nalezeni společní jmenovatelé vytvářeni.

3.3.1 Podotázky

1. Kterí společní jmenovatelé se v tomto seriálu vyskytují?

Jedná se o vyhledání a následnou identifikaci jednotlivých společných jmenovatelů, kteří se v seriálu objevují.

2. Které prostředky jsou využity k vytvoření společných jmenovatelů?

Zjišťovány budou prostředky, pomocí nichž jsou společní jmenovatelé realizováni, a jejich projevy v seriálu.

3. Vyskytují se izolovaně nebo dochází k jejich kombinaci?

Zajímá mě forma výskytu jednotlivých jmenovatelů a jejich vzájemné kombinování.

4. Který ze společných jmenovatelů má největší vliv na ostatní?

Jedním z cílů práce je i odhalování vzájemných vztahů mezi společnými jmenovateli a jejich ovlivňování.

5. Který ze společných jmenovatelů získal největší prostor?

Zjišťován bude prostor, který jednotlivým společným jmenovatelům tvůrci seriálu věnovali.

3.4 Výzkumný soubor

Základním souborem jsou první dvě série Nemocnice na kraji města (celkově dvacet epizod). Tento seriál byl úmyslně zvolen tak, aby dobře dokumentoval předrevoluční období, ale neměl přitom nálepkou propagandistického seriálu. Ve své době se rovněž jednalo o nejsledovanější seriál, který v průměru sledovalo okolo devíti milionů diváků. Natáčel se od dubna do července 1977, premiéru měl v listopadu 1978.

Výzkumu však byla podrobena pouze první řada. Druhá série byla dotočena až posléze pro velký divácký zájem a její tvorba mohla být tímto faktem ovlivněna. Mě ale zajímala realizace společných jmenovatelů toho seriálu, který na začátku neměl jistotu divácké obliby a mohl tedy u divácké veřejnosti propadnout. Z toho důvodu jsem si za výběrový soubor zvolila pouze první řadu. Výběrový soubor tedy tvoří celkově 13 epizod tohoto seriálu (v délce zhruba 704 minut) – množství materiálu pro analýzu se mi jeví jako dostačující.

3.5 Tři úrovně kódování

Analýze bylo podrobena celkem 13 epizod seriálu Nemocnice na kraji města. Za výzkumnou jednotku považuji situace, kdy se jednotlivé postavy dostávají do interakce s dalšími osobami. Pro lepší výchozí pozici badatele byly vytvořeny doslovné transkripce, ve které jsem ponechala veškeré dialekty a jazykové prvky, aby zůstala zachována skutečná forma promluvy seriálu. Jak už bylo uvedeno výše (viz Společný jmenovatel výše), součástí realizace společného jmenovatele je i jazyková složka. Proto by jakýkoli zásah do jazykové podoby seriálu znamenal i následné změnění výsledků výzkumu, respektive nově vzniklé teorie.

3.5.1.1 Otevřené a axiální kódování

V první etapě otevřeného kódování jsem se při prvním průchodu textu seznamovala s jednotlivými jevy, které se v datech objevovaly. V připravených prepisech, o kterých jsem se zmiňovala výše, jsem postupovala systematicky řádek po řádku. Nalezeným jevům jsem poté přiřazovala pojmy. Názvy pro jevy jsem volila tak, aby pod jedním abstraktnějším označením mohlo být umístěno větší množství obdobných jevů. Tím jsem zamezila vzniku nadbytečnému počtu pojmů a zbytečné nepřehlednosti na této úrovni analýzy.

Stále jsem přitom vyhledávala podobnosti mezi určitými pojmy, které jsem průběžně sdružovala do jednotlivých kategorií. Poté jsem jim přiřazovala vlastnosti, kterými se vyznačovaly, a ty postupně rozkládala na dimenze a umisťovala na dimenzionální škále. K této fázi kódování jsem se postupně několikrát vracela a podle potřeby její výsledky upravovala. Úrovně otevřeného a axiálního kódování se mi v průběhu výzkumu tedy neustále prolínaly a vzájemně se ovlivňovaly. Pružně jsem tak mohla reagovat na průběžné nedostatky jednotlivých kategorií a okamžitě realizovat jejich nápravu.

Na úrovni axiálního kódování jsou kategorie tvořeny subkategoriemi, které výzkumníkovi pomáhají v pochopení vztahů jak mezi kategoriemi, tak v kategorii samotné. Uspořádání vztahů se děje prostřednictvím tzv. paradigmatického modelu (viz výše), který je tvořen příčinnými podmínkami, samotným jevem, kontextem, vlastnosti s dimenzemi intervenujícími podmínkami, strategiemi jednání a interakcemi a následky. Těmito subkategoriemi je tvořena každá z následujících kategorií.

3.5.1.1.1 Kategorie

Práce

Pod kategorií Práce spadá plnění pracovních povinností, do kterých patří mimo jiné i komunikace s pacienty. Plnění pracovních povinností se odvíjí od kvality odvedené práce, tak i od profesních schopností jednotlivých pracovníků. Mezi hlavní nároky na odvedenou práci patří důslednost a spolehlivost při plnění povinností. Pokud jednotlivé osoby nedodrží zadání úkolů, dochází mezi personálem a danou osobou ke zhoršení vzájemných vztahů, které mohou skončit až konfliktem.

Pracoviště je rovněž místem, kde dochází k pravidelným kontaktům mezi lidmi, ať už mezi personálem, nebo mezi personálem a jejich pacienty. Z toho důvodu je proto zdrojem nově vznikajících přátelských a milostných vztahů. Práce představuje také ideální výmluvu pro únik z problémů soukromého života jednotlivých osob (vyhýbání se partnerům, samotě apod.). Pro některé je naopak jedinou možností, prostřednictvím níž může dojít ke sblížení s blízkou osobou, se kterou se jinak velmi těžko komunikuje.

Nedílnou součástí je i komunikace s pacienty. Součástí práce personálu je schopnost pacienta uklidnit, srozumitelně mu vysvětlit jeho stav a dbát na jeho fyzické i psychické zdraví. Mezi pracovní náplň personálu, respektive lékařů patří i komunikace s rodinou blízkého a případně i dalšími lékaři, kteří o pacienta pečovali. V těchto situacích se může projevit případný pocit nadřazenosti, který jedinec nad ostatními může ze své pozice získat. Povýšenost vede k projevům neomylnosti a vševědoucnosti, které jsou zdrojem nedůslednosti při plnění povinností. K obdobným problémům může docházet i při kontaktu s níže postaveným personálem nemocnice.

Příčinné podmínky – podepsání pracovní smlouvy, nástup do zaměstnání

Jev – plnění povinností podle příslušné pracovní pozice

Kontext – pracovní pozice, od které se odvíjí povinnost plnit příslušné pracovní úkoly

Vlastnosti/dimenze – kvalita odvedené práce (nízká – vysoká), důslednost (nízká - vysoká), míra povýšenosti (žádná – velká), způsob předávání informací (odborné – laické)

Intervenující podmínky – profesní kvality jednotlivců, vztahy mezi kolegy, vliv rodiny

Strategie jednání a interakce – dodržování pracovních povinností, zvyšování profesních kvalit, upřednostnění práce před osobním životem

Následky – začlenění se do kolektivu, vyčlenění z kolektivu

Příklad: Epizoda 1 – Výročí

Sestra budí lékaře kvůli neustávajícím problémům pacienta:

Huňková: „*Hm, no, ten zlomený krček na devítce, nemůže usnout a nařiká, že mu hučí v hlavě.*“

Štrosmajer: „*Bodejť by nehučelo. Až vám budou v 76 rovnat zlomenou hnátu, tak vám bude taky hučet. Dali jste mu, co jsem říkal?*“

Huňková: „*No jistě, po operaci dáváme vždycky dolzin.*“

Štrosmajer: „*Já jsem říkal, abyste tentokrát dali eugalnit.*“

Huňková: „*Nooo, ten jsme dali taky.*“

Štrosmajer: „*Já neřek taky, já řek tentokrát.*“

Huňková: „*Nojo, ale my dáváme vždycky dolzin.*“

Štrosmajer: „*Krucifix, hergot! (křičí a našťvaně bouchne do stolu, vstává z gauče) Ženská! Kdyby hloupost nadnášela, tak se tady budete vznášet jako holubička.*“

Kariérismus

Pod kariérismem míním nespokojenost se současným postavením v práci, snahu o kariérní růst a jednání, které k naplnění této touhy vede. V seriálu je vedena třemi různými směry. Prvním typem je nezakrytá otevřená snaha, prostřednictvím níž je obětována rodina a je nepřímým důvodem jejího rozpadu. V tomto případě je touha po kariérním růstu v přímé úměře s profesními kvalitami jedince – uvědomění si vlastních schopností vede ke dlouhodobé touze po dosažení adekvátní pracovní pozice. Druhým typem je krátkodobá touha, která vyplynula z nenadálého kariérního růstu. Rovněž u tohoto typu je kvalita profesních schopností přímo úměrná touze po povýšení a také zde jedinec musí něco ze svého osobního života obětovat, v tomto případě se jedná o ztrátu milenky a dosavadního, poněkud bohémského způsobu života.

Posledním typem je dlouhodobá snaha, které však neodpovídá kvalita odváděné práce. Čím menší jsou v tomto případě profesní kvality a tedy i šance na povýšení, tím větší je touha po něm. Adekvátně této touze roste i snaha jedince ji naplnit. Jedinec se nebrání využít veškeré způsoby, jak situaci ovlivnit, od veřejných demonstrací teoretických vědomostí jedince až po vydírání a donášení. I když to na první pohled není příliš znát, i zde musí jedinec něco obětovat - v tomto případě se jedná o mezilidské vztahy, které se tímto jednáním narušují a vytěsňují jedince z kolektivu. Tento typ touhy po povýšení je podle tvůrců seriálu brán jako nesprávný, proto také v rámci potrestání a napravení způsobených škod ztrácí jedinec svou pozici nejen mezi kolegy, ale i v pracovním procesu.

Ve všech třech uvedených typech musí jedinec, pokud opravdu touží po kariérním růstu, něco ze svého okolí obětovat. Diváci tak získávají jednoznačnou představu o tom,

že při touze po kariérním růstu, by měli být připraveni počítat s následky, které z touhy vyplývají. Práce nahradí a nenávratně vyplní určitou část života jedince bez možnosti pozdějšího ústupu. Jakmile jsou mezilidské vztahy jednou poznamenány, jen v ojedinělých případech je možno je vrátit zpět.

Příčinné podmínky – neuspokojivé aktuální pracovní postavení,

Jev – touha po kariérním růstu

Kontext – změna podmínek v pracovním procesu, možnost pracovního postupu (uvolnění místa nadřízeného)

Vlastnosti/dimenze – míra touhy (nízká – vysoká), doba trvání (krátkodobá – dlouhodobá)

Intervenující podmínky – věk, podpora rodiny, vztahy s kolegy, kvalita odvedené práce, intriky, peníze

Strategie jednání a interakce – obětování zvyšování kvality odvedené práce, intriky, zvyšování teoretických znalostí, upřednostnění práce před soukromým životem

Následky – změna postavení v pracovním kolektivu, konflikt, rozpad rodiny, rozpad vztahu

Epizoda 4 – Loket

Kateřina Sovová přijíždí za tchánem, aby mu sdělila, že jeho syn pije, a žádá jej o pomoc.

Primář Sova si povzdechne: „*A chceš, abych s ním promluvil já?*“

Kateřina: „*Kvůli tomu jsem přijela.*“ Prosebně se na něj dívá.

Primář Sova: „*Ale nevěříš, že se něco změní.*“

Kateřina: „*Na přímou otázku přímá odpověď.* (podívá se mu přímo do očí) *Nevěřím... Já vím, že je to smutné, co vám tady říkám.*“

Primář Sova: „*Je.*“

Kateřina: „*Jak jistě víte, ucházím se o docenturu, nemám teď jaksi čas zabývat se trablemi a ukřivděninami svého muže už jen proto, že na nich nemůžu nic změnit.* (Podívá se na hodinky) *No prosím, právě teď jsem měla mít konzultaci s mladými pedagogy.*“

Epizoda 10 – Nástup

Po odstoupení primáře Sovy se jeho pozice uvolnila a na jeho místo má být jmenován Blažej. Cvach se u ředitele snaží nejprve Blažeje donášením shodit, poté upozorní ředitele na své možné povýšení.

Ředitel: „*Ale člověče, kolego, to ta věc není tak jednoduchá. Primáři jsou dneska nedostatkový zboží. A my si nemůžeme dovolit zahodit jen pro nějakou avantýru schopného člověka, nehledě na to, že nikde žádného neseženeme.*“

Cvach: „*No já si myslím, soudruhu řediteli, že tak těžké to zase není.*“

Ředitel: „*A vy snad o nějakým víte?*“

Cvach: „*No já si v první řadě myslím, že primář by měl být člověk, který kromě základního vzdělání a praxe má i jisté organizační schopnosti, víte, týmová práce vyžaduje čím dál tím víc (na řediteli lze poznat, že už pochopil, kam Cvach směřuje) především dokonalou organizaci. Ehm, já jsem v časopise Chirurgie psal takové zamyšlení (ředitel jej pobaveně sleduje), já jsem se tou otázkou velmi intenzivně zabýval.*“

Ředitel přikyvuje. „*No to je sice fajn, co říkáte, ale nijak to neřeší náš problém.*“

Cvach: „*Jakto že ne?*“

Ředitel jej chvíli pozoruje, pak se nechápavě přikloní: „*Cože? (zhluboka se nadechuje) Ahaaa, vy jako myslíte, že byste to...hmm...na svá bedra vzal vy sám, jestli tomu dobře rozumím.*“

Cvach s kamennou tváří: „*Přesně tak.*“

Ředitel: „*Aha. Tak ted' jsem to konečně pochopil.*“ Kýve hlavou a drbe se vzadu na hlavě, jakoby sbíral čas na to, co mu řekne: „*To mě ale dalo práci, co?*“

Cvach: „*No tak abych řekl pravdu, tak ano.*“

Ředitel: „*No tak ted' už to je jasné. Tak se k tomu můžu vyjádřit, že?*“

Cvach: „*Děkuju vám.*“

Ředitel: „*Podívejte se, soudruhu doktore. My jsme tady od toho, abychom špitál řídili, že? A všechny své zaměstnance ostríhali ode všeho zlého, to ano. Ale my jsme tady v první řadě proto, abychom léčili lidi. Za to jsem já zodpovědný orgánu, straně, prostě všem. A já si v žádném případě nevezmu na zodpovědnost, abych vedení tak důležitýho oddělení dal někomu, kdo není prvotřídní ortoped. (Cvach ho poslouchal a díval se mu do očí, teď poprvé sklání zrak) A to vy, nesmíte se na mě zlobit, a to vy nejste. Vy máte atestaci druhýho stupně, ale proč vás tak rádi pustili z minulýho pracoviště a nezařadili do funkce, na kterou jste byl školen, to už je nám dneska jasné, že? (Cvach je velmi nemile zaskočený) Vy se nemůžete domnívat, že ředitel je tak...jak bych to řekl, tak neinformovanej, aby nevěděl, jaký má ve svý nemocnici doktory.*“

Cvach: se konečně rozmluví „*Soudruhu řediteli, vy ale jistě připustíte, že člověk je schopen jistých proměn, že je schopen se vyvíjet.*“

Ředitel: „*Ale ano, prosím, jistě. (ředitel vstává) Jenomže kdybych já přišel na stranický výbor s návrhem na primáře a s tím, že se jako doktor dosud vyvíjí, tak by mě asi vyhodili. A já si myslím, že právem.*“ Bere si věci a odchází.

Interakce mezi generacemi (mezigenerační vztahy)

Interakce mezi generacemi se projevuje jak v soukromém, tak i pracovním životě aktérů. Proti sobě stojí dvě diametrálně odlišné skupiny, z nichž chce každá té druhé něco dokázat. Mladší chtějí projevit své schopnosti a samostatnost, starší je naopak touží poučovat, ochraňovat před zbytečnými chybami a předávat jim své životní zkušenosti. Důležitá je mezi nimi míra tolerance, trpělivosti a respektu, které mezi sebou jednotlivé osoby mají. Pokud kteroukoli z uvedených vlastností jedinec postrádá, vznikají mezigenerační spory, v nichž jde především o prosazování vlastní osobnosti zástupce mladé generace a následné nepochopení ze strany starší generace.

Mladá generace je v seriálu zobrazována jako ta, která podléhá slabostem, starší jako ta, která problémovému mládí nabízí i přes jisté pochybnosti pomocnou ruku. Záleží pak na zástupcích mladých, zda nabízenou pomoc přijmou nebo odmítnou. Pokud se rozhodnou ji přijmout, vede to k utužení mezigeneračních vztahů, ať už na pracovišti nebo v rodině, vzniku přátelského vztahu a vzetí mladší generace pod ochranná křídla té starší. Při zamítavé reakci mládí dochází k prohloubení stávajících potíží či případnému konfliktu do té doby, než mladá generace přestane být tvrdohlavá a dovolí staršímu, aby mu pomohl.

Zajímavým bodem je velikost obětí, které je stáří schopno pro pomoc mladým obětovat (viz kategorie Soudržnost rodiny). Dochází zde k jasnému přehodnocení priorit ze strany starších, která do té doby upřednostňovala kariéru před rodinou. S přibývajícím věkem osoby je zde jasná tendence ustupovat z dosavadních priorit a při konfrontaci s mladší generací přichází uvědomění si věci, na kterých danému člověku opravdu záleží.

Příčinné podmínky – odlišný věk jedinců, postavení na pracovišti, postavení v rodině

Jev – interakce mezi mladými a starými lidmi

Kontext – při interakci dvou různých generací dochází k profesním i osobním střetům

Vlastnosti/dimenze – tolerance (nízká – vysoká), ochota pomoci (žádná - velká), trpělivost (malá – velká), povaha vztahu (chladné – vřelé), respekt (malý – velký), frekvence výskytu pomoci (často – nikdy)

Intervenující podmínky – kariérismus, slabosti jedinců, vztahy mezi kolegy, vliv rodiny

Strategie jednání a interakce – prosazování svého názoru, předávání zkušeností, sebeobětování se, humor

Následky – soudržnost rodiny, utužení vztahů mezi kolegy, konflikt

Epizoda 3 – Spor

Lékaři na každodenní ranní poradě řeší postup léčby pacienta

Primář Sova: „*Rád bych vás seznámil s programem operačních dnů. V první řadě, jak nás informovali internisté, už možno začít s definitivním řešením jednotlivých záležitostí Přemysla Rezka. Začneme loktem. Vy patrně všichni tu věc znáte, jde o zlomení. Prostudoval jsem si celou věc a nakonec se domnívám, že operace vlastně není třeba. Když celý loket správně přesádrujeme, tak musíme dosáhnout stejného výsledku. Navíc ušetříme pacienta jedné operace.*“

Blažej: „*Já bych si jenom dovolil poznamenat, že ta věc je už stará třiadvacet dní a že v tom lokti nastaly určité funkční změny a že...*“

Primář Sova: „*...přesádrujeme loket v natažení*“.

Blažej: „*V narkóze*“

Primář Sova: „*Pochopitelně*“.

Blažej: „*No ale, když narkóza, tak proč už ne přímo operovat. Já myslím, že tahová cerkláž je jediný možný způsob, jak tu věc provést. Tady a tady zavedeme dva dráty podélně a nic na světě s tím nehne.*“

Primář Sova: „*Čekal jsem, že přijдете s tím řešením, pane kolego.*“

Blažej: „*Já jsem zase čekal, že vy přijдете se sádrrou*“.

Primář Sova: „*Jak by ne, ten spor není přece náš první.*“

Blažej: „*Ani poslední, bohužel.*“

Primář Sova: „*Proč bohužel. Já se domnívám, že máme do pacientů strkat kusy drátu a železa jen, když je to bezpodmínečně nutné. Podle vašeho postupu ho čekají dvě operace. Prvá, když mu zavedeme dráty, a druhá, když je budeme tahat ven.*“

Blažej: „*Ano, ale podle vašeho taky dvě*“.

Primář Sova: „*Jaké dvě?*“

Blažej: „*No první, které vy sice operace neříkáte, ale která ve skutečnosti operací je, a druhá, kdy se vytvoří pakloub a my budeme operovat ten pakloub*“.

Primář Sova: „*Tím pakloubem si nejsem jist.*“

Blažej: „*Já ano.*“

Primář Sova: „*Zajímavý názor. Prosím pány kolegy, aby se k tomu vyjádřili všichni.*“

K řešení se vyjadřují postupně všichni zúčastnění.

Primář Sova: „*Děkuji vám za vaše názory. Souhlasím s kolegou Štrosmajerem.*“

Blažej: „*Promiňte, v čem souhlasíte?*“

Primář Sova: „*Že by si měl v tomto případě o způsobu rozhodnout sám ošetřující.*“

Blažej: „*A kdo to bude ten ošetřující?*“

Primář Sova: „*Ten loket budu dělat sám. Máte nějakou výhradu, pane kolego?*“

Blažej: „Ale ne, ne, ne samozřejmě. Jenom souhlasím s tím, že rozhovor je cennější než diskuse, protože diskuse v takovémto případě je zcela bezcenná.“

Primář Sova: „Není bezcenná. Až budete jednou primářem, tak mi dáte za pravdu.“

Blažej: „Obávám se, že až tady se změní primář, tak mě to už bude dávno všechno jedno.“

Peníze

Peníze v tomto seriálu fungují coby prostředek pro zajištění či dosažení určitého cíle, kterým může být nejen vysněný automobil, ale i udržení současného partnera. Odvíjejí se od finanční situace, v níž se jednotlivé postavy nacházejí. Stávají se příčinou konfliktu v situacích, kdy stav financí není pro postavu natolik uspokojující, aby naplnil její aktuální potřeby. Ty se v průběhu času začnou projevovat jako slabosti jedince.

Akteři poté vyhledávají různé způsoby, jak peníze sehnat, aby mohly být jejich potřeby uspokojeny. Peníze získávají prostřednictvím svého vlivu na blízkou osobu ve formě půjčky, nebo krádeží. Možným zdrojem tak mohou být členové rodiny nebo osoby s citovou vazbou na daného jedince. Ve všech vyobrazených případech však poté byly důvodem konfliktu, ve kterém hrozil rozpad rodiny a který posléze vyvrcholil fyzickým násilím.

Příčinné podmínky – malý plat, neopatrnost při hospodaření s penězi, slabosti jedinců

Jev – nespokojenost s finanční situací

Kontext – při nedostatku peněz vznikne potřeba něco neodbytně získat

Vlastnosti/dimenze – opatrnost (malá – velká), finanční stav (dostatek – nedostatek)

Intervenující podmínky – kariérismus, vliv rodiny, starost o blízkého, existence blízké osoby s penězi,

Strategie jednání a interakce – citové vydírání, ovlivňování v partnerském vztahu, intriky, krádež

Následky – konflikt, hrozba rozpadu rodiny, posílení slabostí

Epizoda 8 - Hnízdo

Dcera lékaře se snaží kvůli svému partnerovi sehnat už po několikáté od otce peníze.

Dcera: „*Ale já si od tebe opravdu potřebuju půjčit, já si musím koupit šaty, v kterých budu vystupovat v Praze.*“

Štrosmajer: „*Kdybys mě řekla jakékoli jiné důvod, já ti nemůžu říct nic jiného, než (důrazně) nemám!*“

Dcera: „*No tak, teda, to jsem teda vyřízená!*“

Štrosmajer: „*Kdo ti řek, že jsi vyřízená?*“

Dcera: „*Bohun, On říkal, ať s nima raděj ani nezjezdím.*“

Štrosmajer nakvašeně: „*A ty věříš tomu, že o tom rozhodnou ty šaty?*“

Dcera: „*Prosím tě, do toho se mi nepleť, tomu ty opravdu nerozumíš.*“

Štrosmajer spíše pro sebe: „*To máš asi pravdu.*“

Vylezou z výtahu. Dcera jde za ním jako ocásek a dělá smutné oči. „*Tak půjčíš?*“

Štrosmajer už skoro našťvaně: „*Ty jsi mně nerozuměla?*“

Dcera: „*Tak vyber z knížky.*“

Štrosmajer: „*Tam je nepatrná rezerva, na kterou nesmím sáhnout.*“

Dcera velmi tvrdě „*Tak si vod někoho puč!*“

Štrosmajer si ji bere stranou: „*To myslíš vážně, že mám chodit po špitále a sbírat na tvoje šaty?*“

Dcera rozčileně: „*Kdybys byl otec, kterej aspoň trošku myslí na svoji dceru, tak to teda uděláš.*“ Našťvaně odchází.

Š se za ní dívá: „*Moje štěstí, že to teda nejsem.*“

Dcera vchází do prázdného pokoje ortopedů. Pokládá kabelku a sedá si na gauč. Zvoní telefon, zvedá ho „*Tady nikdo není.*“ Zase pokládá. Znovu zvoní. Nadzdvihne a zase položí. Znovu usedne na křeslo. Jde vidět, že ji něco napadlo a že to pečlivě promýšlí. Urychleně jedná. Podívá se na chodbu, otevírá skříň a prohledává otcovy věci. Z peněženky mu bere peníze. Dává si je do kabelky a spěchá pryč. Chodbou se snaží jít nenápadně, stejně se snaží i kolem paní na vrátnici.

Kolegialita

Kolegialitou míním vztahy mezi kolegy na pracovišti. Nejedná se o komunikaci v rámci plnění pracovních povinností (ta je zařazena pod kategorií Práce), ale o interakci mezi kolegy, která vzniká dlouhodobým působením na stejném pracovišti. Pro dobré postavení v kolektivu toho člověku stačí relativně málo – být upřímný, spolehlivý, ochotný pomoci, vážit si kolegů a neintrikařit proti nim. Pokud alespoň trochu jednotlivé postavy tyto zásady dodrží, nemají problém s navázáním lepších vztahů s kolegy. Při jejich porušení však dochází k vyčlenění z kolektivu a výsledkem může být pod vlivem dalších okolností (neúspěch v kariérním postupu) případný konflikt. Postavení v kolektivu je rovněž ovlivněno délkou působení na pracovišti jednotlivých osob, kvalitou odvedené

práce, profesními schopnostmi či povahami jedinců. Vztahy mezi kolegy mohou postupně přejít prostřednictvím vzájemných sympatií, humoru a společných zážitků v přátelství (Čeňková – Štrosmajer, Sova - Štrosmajer) nebo naopak v nepřátelství (Blažej – Cvach).

Každá z postav má na oddělení svou nezastupitelnou pozici. Přísný, ale spravedlivý primář, lékař otcovského typu charakteristický svou bezprostředností a smyslem pro humor, všemi oblíbená mladá lékařka v pozici nováčka, nadaný lékař s povahou sukničkáře, profesně beznadějný lékař s vysokými kariérními touhami, krásná, muži obletovaná sestra, neúprosná vrchní sestra či sestra, která krásou či inteligencí příliš neoplývá. Dohromady tvoří tým, který spolu v rámci možností každého z nich spolupracuje a vychází.

Výjimku tvoří zpočátku nepříjemná sestra Huňková, která se však postupně pod vlivem lásky před očima celého oddělení mění v sympatickou ženu, a doktor Cvach, který neúměrně svým profesním kvalitám touží po úspěšné kariéře a je schopen pro to udělat naprosto cokoli. Vytváří tak jedinou zápornou postavu na oddělení, kterou však ostatní tolerují do té doby, než začne intrikařit proti nim. V tu chvíli se naplno projeví vzájemné antipatie a v důsledku povýšení profesně schopnějšího Blažeje dojde k jeho odchodu ze zaměstnání.

Příčinné podmínky – dlouhodobé společné působení na pracovišti

Jev – vztahy mezi kolegy na pracovišti

Kontext – při dlouhodobém plnění pracovních povinností vznikají mezi personálem i mimoprofesní vztahy

Vlastnosti/dimenze – míra spolupráce (nízká – vysoká), důvěra (malá – velká), působení na pracovišti (krátkodobé – dlouhodobé), povaha vztahu (chladné – vřelé), ochota pomoci (malá – velká), spolehlivost (malá – velká)

Intervenující podmínky – věk, postavení v kolektivu, profesní kvality jedince, kariérismus, rozdílnost povah

Strategie jednání a interakce – humor, upřímnost, spolehlivost, intriky

Následky – zapadnutí do kolektivu (vytvoření pocitu spolehlivosti mezi kolegy), vyčlenění z kolektivu, konflikt

Epizoda 11 – Smíření

Lékaři bylo nadřizeným naznačeno, že svými schopnostmi na oddělení nepatří a že by měl odejít. Prosí tedy kolegu o jeho názor.

Cvach: „*Pane kolego, prosím vás, mohl bych vás požádat o radu?*“

Štrosmajer se zarazí: „*Jakouto?*“

Cvach: „*No já budu věci nazývat pravými jmény. Náš nový primář se rozhodl, že mě vyhodí z tohoto oddělení. Myslíte si, že mám nějakou naději na udržení?*“

Štrosmajer: „*Zkusím to i já.*“

Cvach: „*Co?*“

Štrosmajer: „*Nazývat věci pravými jmény. Podívejte se, pane kolego. Na vašem místě bych prásknul do koní a zmizel z ortopedie, jak nejrychleji bych moh.*“

Cvach: „*Ale proč?*“ V hlase má zoufalý důraz.

Štrosmajer: „*Proč? Noo (Štrosmajer váhá, jak mu to slušně říct.) No protože jaksí, vy a ortopedie se nemáte rádi. Vy o ni usilujete, to já bych dokonce řekl, že se jí občas pokoušíte i znásilnit. Jenomže vona je to kobyłka nepoddajná a špatného jezdce vyhazuje ze sedla.*“

Cvach: „*A víte to tak jistě?*“

Štrosmajer: „*Podívejte se, Cvachu, nejdůležitější vlastnost v životě pro člověka je znát se. Nemyslet si ani víc, ale ani méně, než je. Vobojí je strašně těžký. Pak v chirurgii to zase naštěstí tak strašně těžký není, tam se to dovíte bezpečně během dvou tří let. No vy jste se to vod nás dozvěděl dost razantním způsobem, tak do čerta řekněte mi, co vás tady ještě drží?*“

Cvach se beznadějně rozčiluje „*Ale dyť, dyť já jsem nikdy nedostal šanci!*“

Štrosmajer: „*Pane kolego, tady se žádné šance nedostávají, tady jde o ruce, o nohy a o život. Váš boj je marnej, ztracenej a prohranej.*“

Cvach: „*No vidíte. A já si na rozdíl od vás myslím, že to náš nový primář neudělá.*“

Štrosmajer: „*Prokristapána, Cvachu, to není otázka žádného primáře, to vám nevyřeší takovej, nebo makovej primář. To je otázka vaše, vaše a jenom vaše.*“

Cvach: „*Jak vidím, rozhodl jste se podporovat nové vedení. Já vám to nezazlívám, ale taky mě to ani v nejmenším neodradí!*“ Už má zase rozhodný hlas. Razantně vstává a odchází. „*Vidím, že ta debata byla absolutně nesmyslná, pokuste se zapomenout, že jste mě cokoli ptal a já že jsem vám cokoli odpovídal.*“ Cvach beze slova odchází.

Štrosmajer ustaraně: „*Doprdele.*“

Slabosti

Pod kategorií Slabosti jsem zařadila jevy, které odpovídají „hříchům“ jednotlivých postav. Jedná se například o alkohol, karty, ženy či příliš velkou sebejistotu a povýšenost apod.

Jsou výsledkem nespokojenosti s určitou částí svého dosavadního života, kterou se snaží vykompenzovat únikem ke své „zálibě“. Ta se pro jedince stává pohodlným řešením problémů, kterými se v reálném životě odmítá zabývat.

Slabosti se pro jedince ze začátku zdají být nápomocné, v průběhu času však jejich vliv na jedince paraziticky roste a začínají ovlivňovat jak jeho práci, tak i vztahy s rodinnými příslušníky a blízkými. Nakonec jej dovedou až na pokraj sebezničení, teprve v tomto bodě si uvědomí hrozící situaci a přijme od svého okolí pomocnou ruku. Pokud ne, jeho slabosti jej dovedou až ke konfliktu, který může vést k rozpadu rodiny nebo vztahu s blízkými či ztrátě pracovní pozice.

Kategorie Slabostí je zajímavá tím, že od sebe odděluje dva typy lidí - ty, kteří udělali chybu, poučili se z ní a poté byli svým okolím znovu přijati, přičemž vzájemné vztahy byly navzdory předešlému narušení pod vlivem slabostí ještě posíleny, a ty, kteří svou chybu přiznat odmítli a kteří nakonec zůstali bez jakékoli opory v okolí úplně sami. Obě dvě skupiny svým slabostem podlehly, pouze první se však s pomocí svého okolí dokázala navrátit zpět. Důležitým bodem v seriálu je vzájemný poměr mezi oběma skupinami, zatímco druhou skupinu tvoří minimum jedinců, většina si udělanou chybu uvědomila. Je zde jasně patrná tendence zdůrazňovat schopnost člověka polepšit se, dostane-li od okolí druhou šanci.

Příčinné podmínky – nespokojenost s dosavadním způsobem života, touha uniknout od problémů, snaha nahradit určitý nedostatek něčím jiným

Jev – slabosti jedinců

Kontext – v situacích, kdy jedinec není spokojen s nějakou částí svého života a touží ji vykompenzovat něčím jiným

Vlastnosti/dimenze – nespokojenost (malá – velká), míra podlehnutí slabostem (nízká – vysoká)

Intervenující podmínky – mezigenerační vztahy, pracovní problémy, rodinné problémy, peníze

Strategie jednání a interakce – výmluvy, lhaní, intriky

Následky – rozpad rodiny, konflikt, ztráta pozice v práci

Epizoda 2 – Strach

U večere se sestrou je lékař přemlouván svým známým ke koupi nového zahraničního automobilu, který je lékařovým snem

Čepelák: „*Tak co, pane doktore. Jezdí vůbec ten japonskej vrak?*“

Blažej: „*Čepeláku! Ty syčáku, ty mi nebrnkej na nervy. Okamžitě mi prozrad', kolik bych musel doplatit!*“

Čepelák: „*No tak takovejch slabejch čtyřicet papírů.*“

Blažej: „*Jee, ses zbláznil, ty si myslíš, že tahám nebožtíkům zlatý plomby nebo co?*“

Čepelák: „*Heh, to ne, ale máte přece dost dobrejch kamarádů, který rádi půjčej.*“

Blažej: „*Ale kamaráde, to nepůjde, to bych musel mít před sebou den, kdybych to mohl všechno vrátit, jenže takovej den já před sebou nemám, takže (kroucí hlavou) bohužel.*“

Předává mu zpátky klíče od vysněného automobilu.

Čepelák: „*Hmm, rozmyslete si to dobře, pane doktore.*“

Blažej: „*Noo.*“

Čepelák: „*Pořád to na vás čeká.*“

Blažej: „*A pak je satanáš.*“

S Inou si připíjejí. (Opět se ozývá romantická hudba). On ji pozorně sleduje.

Starý automobil přestává fungovat, lékař lituje nevyužitě nabídky. Místo jedné slabosti však podlehne jiné.

Blažej: „*Tak a dále musíme jít pěšky. Nevadí vám to?*“

Ina: „*Mně vůbec ne, ale vám je to líto.*“

Blažej: „*Lhal bych, kdybych řekl, že ne. Ale co! (Zamilovaně obchází kolem auta.) Takový už je život, člověk nemůže mít všechno.*“

Bere Inu do náruče a poprvé ji políbí.

Soudržnost rodiny

Pod označením Soudržnost rodiny řadím vztahy mezi rodinnými příslušníky a jejich interakce. Tato kategorie patří mezi nejdominantnější, zasahuje téměř do všech zbývajících. Je charakteristická trvanlivostí vztahů mezi jejími členy. Ti jsou ochotní udržet rodinu pohromadě i za cenu sebeobětování se či různých intrik.

Vztahy v rodině bývají narušovány především slabostmi, touhou po kariéře či mezigeneračními spory. Hrozí-li však rozpad rodiny, je to především vina mladších členů. Starší členové se naopak snaží mladým pomoci, aby potíže překonali a udrželi tak rodinu pohromadě. Jsou ochotni se pro štěstí svých potomků vzdát i vlastní kariéry či povýšení. Nebojí se dopustit i fyzického násilí nebo zakrývání informací, které by jejich

dítě (jiného člena rodiny) mohlo nějak zranit. Problémoví členové si až téměř na konci svých sil uvědomí svou chybu a s podporou rodiny se navracejí zase zpět do života. Vztahy mezi rodinnými příslušníky, které prošly náročnou zkouškou, jsou pak touto zkušeností posíleny a při dalším hrozícím zaváhání jednoho ze členů již nedochází k tak vážným konfliktům mezi jejími příslušníky jako v předchozím případě.

Jednotliví členové rodiny k sobě chovají velkou úctu. Není výjimkou, kdy mladší generace (ať už dítě nebo jiní členové) nejstarším osobám z rodu vykají. Z toho pramení pak obava dítěte z toho, že své rodiče zklame. To je rovněž jeden z důvodů, proč své problémy před nimi zatajují a snaží se je nějakým způsobem vyřešit samy (viz kategorie Slabosti). Na rodiče se obracejí až v tom momentu, kdy je už téměř pozdě a nic jiného jim ani nezbyvá.

Zvláštním typem postavy je hospodyně primáře Sovy Ema, která je sice oficiálně zaměstnancem, ale která si svou dlouholetou službou zajistila rovnocenné místo mezi ostatními příslušníky rodiny. V domě řídí nejenom domácnost, ale i vztahy mezi členy rodiny. V případě konfliktu dělá mezi nimi prostředníka a snaží se o usmíření rozhádaných rodinných příslušníků. O problematického člena rodiny (syn Karel) má starost, jako by se jednalo o jejího vlastního syna - kromě dlouholeté služby je to rovněž dáno tím, že jej po smrti jeho matky vychovávala sama (primář Sova v minulosti kladl svou práci na první místo). Její náhlá smrt donutí primáře uvědomit si hloubku problému se synem a odhodlá se mu pomoci.

Rodina je tedy podle tvůrců základním opěrným bodem každého člověka. Téměř ve všech případech (kromě jediného – rozvod Karla Sovy), kdy v seriálu došlo v rodinách hrdinů k nějakým konfliktům, se za člena v nesnázích rodina postavila a pomohla mu. Jedinec tak získává jistotu, že v případě potíží se má na koho spolehnout. Vztahy mezi členy rodiny jsou tedy charakteristické především svou trvanlivostí, vysokou mírou soudržnosti, starostlivostí, trpělivostí a vzájemnou úctou.

Příčinné podmínky – ochlazené vztahy mezi rodinou, slabosti, mezigenerační vztahy

Jev – vztahy mezi členy rodiny

Kontext – okamžiky, ve kterých je kterýkoli člen rodiny v nesnázích

Vlastnosti/dimenze – míra starostlivosti (nízká – vysoká), povaha vztahů (chladné – vřelé), míra komunikace (nízká – vysoká), ochota pomoci (malá – velká), způsob předávání informací (soukromě – veřejně)

Intervenující podmínky – věk, odlišnost povah, vliv pracovních povinností, slabosti jedinců, nevěra

Strategie jednání a interakce – obětování kariéry pro člena rodiny, krutá láska (ponechání člena rodiny vlastnímu osudu), sbližování prostřednictvím práce, kariérismus

Následky – utužení vztahů mezi členy rodiny, rozpad rodiny

Epizoda 9 – Odchod

Primář rezignuje. Jeho nástupce má problémy se s tím smířit, požaduje po něm skutečný důvod odchodu.

Štrosmajer klidně: „*Tak proč? Ale ted' už bez vytáček.*“

Primář Sova se smutným pohledem v očích: „*Zdá se mi, že pokud mám ještě trochu sil, tak musím ještě něco důležitého vykonat.*“

Štrosmajer: „*Co je to to důležité? Co je důležitější než tady narovnávat kosti?*“ Jako kdyby uvnitř potlačoval vztek.

Primář Sova pomalu: „*Chci pomoc svému synovi.*“

Štrosmajer: „*Vy tam za ním chcete jet?*“

Primář Sova: „*Ano.*“

Štrosmajer: „*Vy tady chcete všeho nechat a vypravit se za ním tam do té tramtárie. A jak jako že mu pomůžete, s čím, jak mu chcete pomoci? Vy mu budete dělat ženu v domácnosti, nebo co?*“

Primář Sova: „*Převezmu od něj jeden obvod.*“

Štrosmajer: „*Vy budete dělat obvodáka. (nechápevě a zase se trochu rozčiluje) Vy klasa, vy primář ortopedie budete dělat na starý kolena obvodáka?*“

Primář Sova: „*Přemýšlel jsem o svém synovi a o své nemohoucnosti mu pomoci a po všech úvahách, jsem dospěl k tomu, že my dva, on a já, se můžeme sejt jenom při práci, při medicíně. A když už ne tam, tak už nikde jinde.*“

Štrosmajer si chytí hlavu do dlaní: „*Ježíšmariajosef. Já se obávám, že máte pravdu. Kdy nastupujete.*“

Primář Sova: „*Prvního.*“

Štrosmajer si bere panáka: „*Takže já budu dělat primáře a vy budete dělat obvodáka... (kýve hlavou) to jsem zvědavej, kdo z nás dvou to bude mít těžší.*“

Přátelství

Kategorie Přátelství je založena na pravidelném kontaktu mezi jedinci na pracovišti, kde jsou si nuceni prostřednictvím plnění pracovních povinností důvěřovat a spoléhat se jeden na druhého. Tím mezi kolegy vzniká pouto, které končí, je-li ještě doplněno buď dlouholetým kontaktem, nebo náhodným trávením volného času (poslech vážné hudby) a vzájemnými sympatiemi, přátelským vztahem. Tvůrci seriálu přátele představují jako osoby - důvěrníky, na které je možno se kdykoli obrátit s prosbou o pomoc, aniž by hrozilo, že by byl jedinec v nesnázích odmítnut. Přítel také dokáže být natolik upřímný, aby druhému řekl nepříjemnou pravdu rovnou do očí a nebál se přitom možných následků ve formě ochlazených vztahů.

V seriálu se vyskytuje několik linií, ve kterých se objevují vztahy, jež se dají označit jako přátelské – především se jedná o trojúhelník Čeňková, Řehoř, Králová (v tomto případě však přesahuje a ovlivňuje kategorii Láska), ve kterém se upřednostní přátelství nad nadějně se rozvíjejícím milostným vztahem kvůli možnosti ublížení blízké osoby. Dlouholetý pracovní vztah, který přerostl i do soukromé roviny, mezi primářem Sovou a Štrosmajerem, Druhý jmenovaný je v tomto bodě zvláštním případem, protože je díky své bezprostřednosti přítelem mnoha osob ve svém okolí - Čeňková, Blažej (viz kategorie Interakce mezi generacemi a Kolegialita). Nově vzniklé přátelství, které je dáno změnou povahy jedné ze zúčastněných (viz kategorie Láska), mezi sestrami Huňkovou a Inou divákům názorně představuje, jak se člověk může pod vlivem milované osoby otevřít a nezištně pomáhat lidem ve svém okolí.

Zajímavým faktem je, že se v tomto seriálu osoba přítele vždy rovná kladné postavě. Nejen pro hrdinu, ale i pro diváky je tak stále pevným bodem, u kterého nemusí nikdo pochybovat, jak se zachová. Divákům jsou tak zprostředkovány ustálené postupy jednání, jak se v přátelství chovat a jaké vyznávat společenské hodnoty.

Příčinné podmínky – pravidelný kontakt mezi dvěma jedinci na pracovišti

Jev – vznik přátelského vztahu mezi jedinci

Kontext – přerod kolegiálního vztahu v přátelský se snahou být druhému člověku oporou

Vlastnosti/dimenze – starostlivost (malá – velká), délka trvání (krátkodobá – dlouhodobá), ochota pomoci (malá – velká), povaha vztahu (chladné – vřelé), způsob předávání informací (veřejně – soukromě)

Intervenující podmínky – pracovní spory, slabosti, věk, spor o partnera

Strategie jednání a interakce – důvěra, spolehlivost, humor, upřednostnění přátelství před láskou

Následky – utužení přátelství

Epizoda 13 – Setkání

Sestra se stěhuje z bytu tchýně, prosí kamarádku o přespání.

Ina: „*Mohla bych s tebou mluvit?*“

Huňková: „*Pojď dál.*“

Ale Ina se podívá na Pěnkavu: „*Ale já bych ráda...pojd' radši ven.*“

Huňková na Pěnkavu: „*Půjdu radši ven, hned přijdu.*“

Ina se omlouvá: „*Promiňte, že vás ruším.*“

Huňková ale zakopává o kufr: „*Ježíšmaria, tady někdo nechal kufr.*“

Ina důrazně: „*Ale to je můj kufr.*“

Huňková udiveně: „*To je tvůj kufr? Ty se někam stěhuješ?*“ Ina se netváří zrovna nadšeně.

Obě si sedají na schody

Ina: „*Já jsem se musela odstěhovat, to už nešlo.*“

Huňková pochopí: „*Vod Jáchymky. (I kývne) To mi povídej, tu babu já jednou strčím do sádry a přidržím ji tam, dokud nezuhne.*“

Ina: „*Prosím tě, mohla bych u tebe přespát? Nemohla, vid'?*“

Huňková: „*Jak nemohla...samo sebou...a můj Pěnkava, o toho se neboj, ten má kde bydlet.*“

Ina: „*Myslela jsem si, že chcete být spolu.*“

Huňková urychleně vysvětluje „*No to sice chceme, ale jedna Vašek už dostal od podniku byt a jednak ty jsi samá noční, tak co. (Zvedají se ze schodů) Zkrátka, pojd'.*“ Rázně zaklepe.

Pěnkava: „*Jojo.*“ Hu s I vejdou i s taškami dovnitř.

Sestra se chce stavět do nemocnice za svým zraněným mužem. Kamarádka ji ale nenechá jít samotnou, obává se možného konfliktu s matkou muže.

Ina se otočí k Huňkové „*Tak já bych si tady zatím ty věci nechala a skočím se podívat do nemocnice.*“

Huňková: „*Za Blažejem, jo? Tak to jdu s tebou, kdybys něco potřebovala.*“

Ina urychleně „*Ne, to je zbytečný. Já jdu za Romanem.*“

Huňková je vykolejená, rychle se podívá na Pěnkavu. Udiveně: „*Za Romanem? Za Romanem, nojo? Počkej, tak to jdu s tebou tím spíše, to neznáš Jáchymku.*“

Láska

Láska je v seriálu ztvárněna několika odlišnými způsoby. Je jím vášnivá láska s velmi intenzivními dlouhotrvajícími city, které její účastníky neopouští ani pod vlivem nepříznivých okolností (Blažej – Ina), pozvolné propuknutí citů s velkou intenzitou, ale krátkou dobou trvání (Čeňková – Rezek, Huňková - Cvach), postupné projevení citů s narůstající intenzitou a dlouhou dobou trvání (Huňková – Pěnkava, Ina – Roman). Zvláštním typem je vztah, u kterého je předpoklad, že se z přátelství přerodí v partnerství (Řehoř – Čeňková, Řehoř - Králová).

Máme proti sobě tedy dva různé přístupy ke vztahu – prvním typem je vztah, kde je kladen důraz na vášně, druhým pak typ, kde je zdůrazňována jistota a spolehlivost. V průběhu času se však vytváří i třetí typ vztahu, který spočívá v pozvolné přeměně vztahu v jistotě ve vášnivý vztah. Ať už jedná o kterýkoli typ lásky, v každém z nich partnery spojuje vzájemná důvěra, ochota pro druhému pomoci a v několika případech i jistý způsob sebeobětování se (touha vzít si partnera i za cenu manželství bez dětí, půjčení velkého obnosu peněz).

Seriálem se rovněž promítá téma nevěry, které doprovází vztah Blažeje s Inou. Její kořeny jsou v žárlivosti Blažejovy ženy, která jej k podvádění svou potřebou mít manžela neustále pod kontrolou v podstatě sama dotlačila. Blažej vztah s Inou sám obětuje ve prospěch své kariéry, reakcí na toto rozhodnutí je svatba Iny s Romanem, která ji má od Blažeje definitivně odpoutat. Nakonec i ona kvůli setrávajícím citům k doktorovi manžela podvádí. Vztah je nakonec ukončen autonehodou, po které si Ina ujasní, na kom opravdu záleží. Svou pozornost obrací k manželovi a Blažejovi zůstává jeho rodina a primářské křeslo.

Vztahy založené na jistotě (Řehoř – Čeňková, Řehoř – Králová, Huňková – Pěnkava) doprovází zvláštní okolnost. Nabídka sňatku bez jakéhokoli fyzického intimního kontaktu (včetně políbení). Je založena na spolehnutí se na povahový a názorový soulad mezi budoucími partnery. Zatímco mezi Huňkovou s Pěnkavou jejich vztah pozvolna přerůstá ve vášnivý, zbylé ztroskotají na upřednostnění vztahu vášnivého. V jednom případě, kdy Čeňková konečně nalézá v případném vztahu s Řehořem onu potřebnou vášně, je rozvíjení vztahu násilně ukončeno Čeňkovou, která před rozvíjející se láskou

upřednostní přátelství s Královou (Králová před tímto vztahem odmítla Řehořovu nabídku ke sňatku, až pozdě si však uvědomila, jakou chybu udělala).

Jedním ze dvou utajovaných vztahů je vztah mezi Huňkovou a Cvachem (druhým je Blažej – Ina). V seriálu není příliš rozveden, avšak zajímavým se stává z toho důvodu, že je utajován kvůli nerovnému profesnímu postavení mezi oběma partnery (sestra x lékař). Pozoruhodnou změnou v seriálu prochází sestra Huňková. Na začátku je charakteristická svou hloupostí, nepříjemnou urážlivostí a touhou po pomstě, posléze se však pod vlivem lásky mění v sympatickou a oblíbenou ženu. Kořeny její proměny tkví nejenom v projevení důvěry, ale ve víře v její dobrotu a ochotu pomáhat. Do té doby absence pocitu cítit se potřebná ji natolik změní, že k člověku, který ji s tímto pocitem seznámil, získává důvěru a otevře se mu.

Osoba, která lásku naopak zcela odmítá, je postava doktorky Králové. Ta je přesvědčena o své samostatnosti a nepodstatnosti partnera pro založení rodiny. Cíleně s neznámým mužem otěhotní, aniž by mu o tom řekla, a poté se o dítě sama stará. Posléze si však uvědomí pravou podstatu partnerského života a svého rozhodnutí zůstat sama lituje. Ke štěstí ji pak postačí pouhé projevení zájmu ze strany muže, jeho nabídku k sňatku však odmítá.

Láska je v tomto seriálu zobrazována velmi decentně, intimnosti mezi partnery končí zobrazením polibku. Důraz je kladen na postupný přerod citu mezi potencionálními partnery a první okamžiky sdílené lásky. Zobrazované vztahy bez vášně nemají v seriálu dlouhé trvání, s přílišnou intenzitou citu však také nemají šťastný konec.

Příčinné podmínky – pravidelný kontakt na pracovišti alespoň jednoho z nich, projevení důvěry, nespokojenost se stávajícím partnerem, sympatie

Jev – vznik citu mezi dvěma jedinci

Kontext – při plnění pracovních povinností dojde pravidelným kontaktem ke vzniku citu

Vlastnosti/dimenze – intenzita citu (nízká – vysoká), doba trvání (krátkodobá - dlouhodobá), míra vášně (nízká – vysoká), povaha vztahu (chladné – vřelé), způsob předávání informací (soukromě – veřejně)

Intervenující podmínky – vliv okolí (rodiny, blízkých a kolegů), rozdílné postavení ve společnosti (lékař x sestra), kariérismus

Strategie jednání a interakce – zatajování citů, zatajování vztahu, ochota bojovat za udržení vztahu, sbližování prostřednictvím práce, upřednostnění práce před láskou

Následky – svatba, konflikt

Epizoda 9 – Odchod

Sestra se svěří lékaři s plánovou svatbou, strachuje se však o mužův zdravotní stav.

Huňková: „*A právě proto jdu za vámi, protože Vašek, on se jmenuje Vašek, má dost těžké zranění.*“

Štrosmajer: „*No to má, ale pokračuje to docela zdárně.*“

Huňková: „*No ano, ale to zranění je na takovém, jak bych to řekla, choulostivém místě.*“

Štrosmajer: „*V jakém smyslu choulostivém.*“

Huňková: „*V tom smyslu, že se chceme vzít.*“ Valí na něj oči.

Štrosmajerovi to dojde: „*Ano, ano, ano, v tom smyslu ano.*“

Huňková: „*Ano, právě proto jsem se chtěla zeptat, jestli kromě té pánve, těch kostí, nebylo zlome...teda poraněno ještě něco jiného.*“

Štrosmajer: „*Vy chcete říct, jestli ještě nebyla poraněna funkce něco jiného důležitého pro manželství.*“

Huňková: „*Ano.*“

Štrosmajer: „*Já ale nejsem urolog, já jsem ortoped.*“

Huňková: „*Ještě bych vám ale chtěla říct, než to dopovíte, že ať mi řeknete, tak či tak, já si ho vezmu stejně.*“

Štrosmajer: „*Tím se ale odsoudíte k celoživotní askezi anebo nepřetržitým nevěrám, to je velice unavující.*“

Huňková se křečovitě zasměje, neví co říct, pak bezmocně „*Já ho mám ráda.*“

Štrosmajer: „*Tak moc?*“

Huňková: „*Ano.*“

Štrosmajer: „*A proč jste tedy přišla za mnou?*“

Huňková: „*Já jsem za vámi přišla s prosbou, abyste, kdyby to bylo všecko špatně, abyste mu to neříkal.*“

Štrosmajer: „*Aby on neměl zábrany si vás vzít.*“

Huňková: „*Ano.*“

Štrosmajer: „*No já vás můžu uklidnit, myslím, že k tomu nedojde. Všechno nasvědčuje tomu, že věci budou mít zdárný průběh. Ale můžu vás ujistit, že vaši direktivu si zatraceně dobře zapamatuju. Já myslím, že dokonce na celý život.*“

Konflikt

Konflikt je v tomto seriálu brán jako vyvrcholení dlouhotrvajících problémů mezi zúčastněnými osobami. Za konflikt pokládám názorový či fyzický střet mezi dvěma a více osobami. Je důsledkem problémů mezi generacemi, rozpadlého vztahu, neúspěšné snahy o kariérní růst, slabostí jedinců, nesouladu mezi kolegy v práci, půjčky peněz či nekvalitně vykonávaných pracovních povinností. Mezi zúčastněnými může dojít vinou fyzického násilí i ke zranění. Po konfliktu dochází buď ke stagnaci dosavadních vztahů, nebo k vyjasnění problémů a ke snaze o zlepšení vzájemných vztahů.

V tomto seriálu jako ve všech dalších kategoriích převládá spíše ta lepší z variant, tedy snaha o vyjasnění problémů a následné zlepšení vztahů mezi zainteresovanými.

Příčinné podmínky – rozpory na pracovišti, střet zájmů, rozpad vztahu, nevěra, partnerské potíže, peníze

Jev – názorový nebo fyzický střet mezi dvěma a více osobami

Kontext – situace, kdy dojde k vyhrčení problémů mezi zúčastněnými osobami

Vlastnosti/dimenze – intenzita prožívání (nízká – vysoká), schopnost sebeovládání se (malá – velká)

Intervenující podmínky – vztahy mezi kolegy na pracovišti, profesní kvality jedince, postavení na pracovišti, soudržnost rodiny

Strategie jednání a interakce – fyzické napadení, hádka, vydírání, pomsta,

Následky – vyjasnění problému mezi zúčastněnými jedinci, zranění, stagnace vzájemných vztahů

Epizoda 6 - Únos

Otec sestřičky, která lékaři půjčila v milostném vztahu velký obnos peněz, se po dotyčném lékaři dožaduje vysvětlení stavu věci.

Otec Iny: „*No, vy si budete naši Jiřinku brát nebo ne.*“

Blažej si odkašle „*Kdo vám to řekl?*“

Otec Iny: „*To není důležitý, já jsem tady proto, abych si v tom udělal jasno. Z toho, jak se kroutíte, vidím, že jste ženatý, že?*“

Blažej váhá: „*Nooo, ano.*“

Otec Iny: „*Takže pro vás to byla taková bokovka.*“

Blažej: „*Podívejte se, musíme se takhle o tom bavit?*“

Otec Iny: „*No to máte pravdu, nemusíme. Ale kde je těch čtyřicet tisíc?*“

Blažej dělá překvapeného: „*Jakejch čtyřicet tisíc.*“

Otec Iny: „*Vy to té holce chcete upřít?*“

Blažej: „*To ne, já nechci nikomu nic upírat, ale chci říct, že ta záležitost je její a moje a vy, abyste se do toho laskavě nepletl.*“

Otec Iny jakoby špatně slyšel „*Co jste to řekl? (Jde k němu) Já že se do toho nemám plíst?*“

Blažej: „*Pane Galuška...*“

Otec Iny: „*Víte, co to bylo hodin, co jsem se naslejšal střech? Co tašek navobracel v rukách (mezi nimi je jako zábrana kovová konstrukce s plachtou) Co putýnek s cementem natahal po žebřících nahoru, než jsem těch čtyřicet tisíc vydělal? (Blažej se ho snaží zkrotit, ale nejde mu to, Otec Iny už křičí) A vy se mně troufnete říct, že se do toho nemám plíst?*“

Blažej: „*Ale já vám jenom říkám, že jsem si ty peníze půjčil od vaší dcery a ne od vás.*“

Otec Iny už zuří „*Ty sis je nepůjčil, ty darebáku. Tys je z ní vymámil pod slibem manželství.*“

Blažej už taky křičí „*No dovolte, větší sprostáctví jsem snad v životě neslyšel!*“

Otec Iny: „*Tak já jsem sprosták, že jsem ty prachy dal (IO drží B za plášť)*“

Blažej: „*Pusťte mě!*“

Otec Iny: „*A ty nejsi sprosták, že jsi je schrábnul, co? Tak tohle bych si rád vyřikal někde vejš.*“

Blažej: „*Pusťte mě!*“

Otec Iny: „*Kde tady máte primáře?*“

Blažej: „*Pusťte mě!*“

Otec Iny: „*Já tě tam dovlíknu, já tě tam dovlíknu, i kdybych měl to futro vytrhnout.*“

Blažej: „*Já zavolám bezpečnost!*“

Otec Iny: „*Co? Ty zavoláš bezpečnost?*“

Blažej: „*Já zavolám bezpečnost!*“ Oba dva už křičí.

Otec Iny: „*Já zavolám bezpečnost.*“ Už jsou na chodbě, všichni se po nich koukají: „*Dyt' tý holce namluví všechno možný a pak z ní vymámí prachy.*“

Davem se k nim prorve Ina „*Dost, tatínku!*“

Otec Iny: „*Jee, to jsi, to jsi ty, Jiří?*“

Ina „*Jděte domů.*“

Všichni kolem mlčí. Blažej odchází.

Humor

Kategorie humoru má mezi ostatními poněkud zvláštní postavení. Napomáhá jednotlivcům v interakci s jinými lidmi odbourat formální vztahy a nastolit prostředí, které je pro ně přijatelnější. Rovněž pomáhá odvést pozornost od případného problému či bývá využito pro zesměšnění určené osoby. Ve všech případech je jeho použití

prostředkem k dosažení požadovaného cíle. Ať už se jedná o zlepšení vztahů nebo naopak o urážku jedné z postav, je humor pouze nápomocnou kategorií, která je přispívá k dosažení cílů spadajících do jiných kategorií.

Příčinné podmínky – chladné vztahy mezi jedinci, odpoutání pozornosti od problému, nepřátelství k určité osobě, konflikt

Jev – vzbuzování pobavení pro své okolí a sebe

Kontext – použití humoru pro zlepšení nálady okolí nebo pro zesměšnění neoblíbeného jedince

Vlastnosti/dimenze – smysl pro humor (malý – velký), způsob předávání informací (veřejný – soukromý), míra útočnosti (nízká – vysoká)

Intervenující podmínky – profesní kvality jedince, věk, mezigenerační vztahy, vztahy mezi kolegy či členy rodiny

Strategie jednání a interakce – zprostředkování humorných zážitků sebekritika, bezprostřednost, zesměšnění jedince

Následky – sblížování a utužování vztahů mezi lidmi, konflikt

Epizoda 8 – Hnízdo

Pacient poprvé vyráží na procházku, potkává jej mladá lékařka. Pojí je vzájemné city.

Rezek na berlích na chodbě.

Dohoní jej Čeňková: „Kam kráčíte tak důstojně, pane?“

Rezek: „Ale dobrý den, dneska je můj historický den, madam.“

Čeňková: „V čem tkví jeho historičnost?“

Rezek: „No že jdu poprvé sám na procházku.“

Čeňková se usmívá: „No néé, na zahradu?“

Rezek: „Nechcete jít se mnou?“

Čeňková: „A víte, že bych šla? Určitě radši než na tu schůzi, co mě čeká!“

Rezek se tváří zklamaně „Takže nepůjdete?“

Čeňková: „Nemůžu, až jindy.“

Rezek: „Achjooo.“

Čeňková: „Achjooo.“ Smějí se.

Rezek: „*Takže nashledanou.*“

Čeňková: „*Nashledanou.*“

Re na zahradě.

Je zaskočen Čeňkovou: „*Dobrý den, pane, jak se vám vede, pane?*“

Rezek překvapeně: „*Dobrý den, madam, co tady děláte?*“

Čeňková: „*Já vám nadbíhám.*“ „

Rezek: „*Mně?*“ Vybuchnou smíchy. Sednou si na lavičku.

Čeňková: „*Věděla jsem, kam jdete. A protože se schůze pro nedostatek přítomných a nadbytek slunce nekonala, běžela jsem zadním vchodem a jsem tady. Myslím, že už tady jsem pěkně dlouho (rádoby uražený tón).*“

Rezek: „*Tak se nezlobte madam, že jsem se na tu schůzku tak opozdil.*“

Čeňková: „*No protentokrát vám to odpouštím.*“ Usmívají se na sebe.

3.5.1.2 Provázanost kategorií

Před vytvořením os, které znázorňují vzájemnou provázanost kategorií, přiblížím vzájemné vztahy mezi jednotlivými kategoriemi.

Práce – kolegiální – přátelství

Tyto kategorie mají mezi sebou vztah logické posloupnosti – jedna vyvolává druhou, která posléze třetí. Prostřednictvím plnění pracovních povinností se mezi kolegy vytvoří vztahy, které se postupně mohou prohloubit až ve vztahy přátelské. Jsou tedy propojeny na úrovni příčinných podmínek.

Práce – (kolegiální) – láska

Na stejném principu funguje i spojení mezi touto dvojicí, respektive trojicí. Při vzniku vztahu mezi personálem hraje velkou roli kategorie kolegiality, díky které se pak na mezi jedinci rozvine milostný vztah. Naopak, jedná-li se o vztah mezi členem personálu a pacientem, kolegiální v tomto případě hraje roli pouze jako možný vliv z okolí, tedy spojuje zbylé kategorie na úrovni intervenujících podmínek.

Přátelství - láska

Tyto dvě kategorie jsou propojené na více úrovních. Oba druhy vztahu mají své začátky na pracovišti alespoň jednoho z nich, kde se zainteresovaní seznamují. Mezi jedinci také musí být jistá míra sympatií a schopnost jeden druhému důvěřovat. Sřetávají se rovněž na úrovni intervenujících podmínek, kdy přátelství může být zasaženo zájmem o stejného

partnera, nebo naopak milostný vztah ohrožen snahou ochránit city konkurentky – přítelkyně.

Práce – kariérismus – konflikt

Tato linka se vyjasňovala již v průběhu vytváření samotných skupin. Na základě domnělých profesních kvalit a velikosti kariérních ambicí se rodí nespokojenost s postavením na pracovišti a touha dokázat víc. Pokusy o povýšení však naráží na střet zájmů mezi kolegy a povýšení jen jednoho z nich následně způsobuje různé druhy konfliktů. Tyto kategorie se propojují na úrovni příčinných podmínek a následků a na rovině intervenujících podmínek.

Peníze – slabosti – (interakce mezi generacemi) – konflikt

Peníze jsou v tomto seriálu brány jako prostředek k uspokojení potřeb, z kterých se stávají slabosti jedince. Slabosti paraziticky narůstají na intenzitě, přičemž mohou často vyvolávat střety mezi generacemi a následný konflikt zainteresovaných. Spojení kategorií je jednak na úrovni příčiny a následků a rovněž mezi intervenujícími podmínkami.

Interakce mezi generacemi – konflikt – soudržnost rodiny

Toto spojení plynule navazuje na předchozí linky. Interakce mezi osobami různých generací s sebou přináší různorodost názorů na jednotlivé problémy a odlišné postoje k jejich následnému vyřešení. Mezi zástupci obou generací pak vznikají konflikty (v podobě fyzického násilí či názorového střetu), které jsou následně vyřešeny pomocí členů vlastní rodiny, která se snaží udržet a posílit vztahy v rodině.

3.5.1.3 Celková spojitost hlavních kategorií

Provázanost jednotlivých kategorií se projevovala již během jejich konstrukce. Bylo znát, že určité dvojice či trojice se spolu vzájemně ovlivňují, ale celková provázanost se projevila, až když jsem mezi těmito zdánlivě nesourodými skupinkami hledala možnou vazbu pomocí paradigmatického modelu na úrovni axiálního kódování. Při běžném pozorování seriálu obyčejný divák souvislost mezi pozorovanými situacemi nehledá. Pokud se na ně vyloženě nesoustředí, není spojení mezi jednotlivými tématy příliš znát. I pak má ovšem problémy pojmenovat a správně formulovat to, co možná podvědomě tuší. Může odhalit viditelné vztahy mezi dvěma či třemi kategoriemi, ale nedokáže vytvořit

spojení mezi všemi. To umožnil až rozklad na pojmy, jejich seskupení do kategorií a na základě paradigmatického modelu následně vytvoření celkového spojení mezi všemi kategoriemi.

Práce – kolegiální – humor – přátelství – láska – kariérismus – peníze – slabosti – interakce mezi generacemi – konflikt – soudržnost rodiny

Provázanost jednotlivých kategorií by nejlépe znázornil kruh. Stěžejním bodem pro všechny byla kategorie práce. Nemocnice na kraji města je seriálem z nemocničního prostředí, kde docházelo k prvotním interakcím mezi jednotlivými hrdiny. Při plnění pracovních povinností se postupně jejich vztahy měnily ze strohých pracovních na uvolněnější, z některých se stávali prostřednictvím humoru přátelé, z jiných naopak nepřátelé. V pár případech se vyvinul mezi aktéry vztah milostný. Všechny typy nově vzniklých vztahů byly poznamenány touhou po kariérním růstu, který by mimo povýšení znamenal i větší přísun peněz. Ty se v seriálu, jak už bylo uvedeno dříve, staly prostředkem k naplnění individuálních potřeb, z kterých se posléze vyklubaly slabosti aktérů. Slabosti byly hlavní příčinou mezigeneračních sporů. Na vše posléze navazuje konflikt, který byl následkem skoro každé z hlavních kategorií. Tvůrci seriálu však nemohli dopustit, aby seriál skončil konfliktem v téměř každém zobrazovaném tématu. Proto na konflikt navazuje ještě soudržnost rodiny. S pomocí ostatních příslušníků se potíže člena rodiny vyřešily a vzájemné vztahy se prostřednictvím proběhlé krize ještě více posílily. Soudržnost rodiny je poté opět ovlivňována plněním pracovních povinností. Nepoučitelné osoby, které v seriálu nedočkaly pro ně šťastného konce, čeká nový začátek na odlišné pozici či jiném pracovišti. Tím se navracíme zpátky ke kategorii práce a celý kruh znázorňující provázanost hlavních kategorií je tak definitivně uzavřen.

3.5.2 Selektivní kódování

Nejvyšší úroveň výzkumu je selektivní kódování. Podle Strausse s Corbinovou představuje výběr jediné centrální kategorie, kolem které jsou seskupeny pomocné kategorie,

které vznikly v rámci axiálního kódování.¹⁴² V tomto případě se mi jako centrální kategorie, jež by byla schopna pojmut všechny ostatní, nejevila jako vhodná žádná z nich. Po dlouhý čas jsem nebyla schopna přijít na to, jak onu centrální kategorii vlastně pojmut. Využila jsem tedy rady, kterou Strauss s Corbinovou v takových případech badatelům nabízejí. Zkusila jsem si v pár větách napsat základ příběhu, který seriál Nemocnice na kraji města provází. Tento postup mi opravdu pomohl si ujasnit, jaká kategorie je tím základním pilířem tohoto seriálu.

Tento seriál je založen na vztazích mezi lidmi a na situacích, v nichž dochází k jejich interakci. Jsou základním stavebním kamenem jakéhokoli děje, na nich je postaven celý příběh, bez nich by nebylo možné vytvořit jakoukoli zápletku. Jsou základem všech vytvořených kategorií – mezilidské vztahy se promítají jak při práci s pacienty, tak i mezi personálem. Humor je prostředkem k jejich prohloubení. Bez nich by nemohlo vzniknout ani přátelství, ani láska. Na nich je založena touha něčeho dosáhnout a dokázat tak ostatním, že je jedinec něčeho schopný. Peníze v tomto případě fungují jako prostředek k jejich rozvrácení, slabosti zase k prohloubení postupného odcizení ve vztazích mezi generacemi. Konflikt je dokladem jejich vyhocení, soudržnost rodiny je však typickým důkazem, jak jsou mezilidské vztahy pro jedince důležité. Proto jsou onou centrální kategorií Mezilidské vztahy.

Centrální kategorie – Mezilidské vztahy

Pravidelné vlastnosti/dimenze – ochota pomáhat (malá – velká), starostlivost (malá – velká), způsob předávání informací (veřejný – soukromý), povaha vztahu (chladný – vřelý)

Pomocné kategorie – práce, kariérismus, interakce mezi generacemi, peníze, kolegiálna, slabosti, soudržnost rodiny, přátelství, láska, konflikt, humor

Identifikace hlavního příběhu – Hlavním tématem seriálu Nemocnice na kraji města jsou mezilidské vztahy a jejich interakce odehrávající se v nemocničním areálu či v soukromých obydlích hlavních hrdinů. Jsou základním hybatelem děje a jeho zápletek. Mezilidské vztahy se promítají do chodu oddělení ortopedie, kam je situováno ústřední dění. Projevují se v každé oblasti života hlavních postav oddělení, jejich příbuzných

¹⁴² Strauss, Corbinová 1999: 87

a pacientů – ovlivňují práci a vztahy mezi kolegy, přátelství, lásku, rodinu, mezigenerační vztahy, touhu po kariéře, slabosti hrdinů, promítají se v otázkách peněz či humoru.

3.6 Zpětné zakotvení teorie

Nemocnice na kraji města je seriálem z předrevoluční doby. Je unikátním v tom, že jsou v něm politické projevy doby zachyceny minimálně (v podobě tradičního oslovení či aktivit SSM). Proto jsou společní jmenovatelé pod minimálním vlivem ze strany politiky. Jsou tedy projevem tehdejší doby v rovině osobních životů hlavních aktérů.

Výsledkem tohoto výzkumu bylo nalezení základního společného jmenovatele, který se realizuje pomocí dalších jedenácti pomocných. Hlavním jmenovatelem tedy jsou mezilidské vztahy, které se v tomto seriálu projevují prostřednictvím práce, kariérismu, interakce mezi generacemi, peněz, kolegiality, slabostí, soudržnosti rodiny, přátelství, lásky, konfliktu a humoru. Žádný z těchto jmenovatelů se v seriálu nevyskytuje izolovaně, naopak dochází k jejich kombinaci, vzájemnému ovlivňování, v rámci něhož jeden jmenovatel vyvolává reakci druhého.

Největší prostor vyjímaje základního společného jmenovatele, mezilidských vztahů, jenž se projevuje prostřednictvím jmenovatelů pomocných, získala soudržnost rodiny. Jak bude naznačeno dále, pro tvůrce se jedná o nejdůležitější všeobecně uznávanou hodnotu, která v seriálu pomocí tohoto společného jmenovatele ovlivňuje takřka celý děj. Druhým nejrozšířenějším společným jmenovatelem se stala láska s přátelstvím, obě se vyznačují zdůrazňováním důležitosti existence blízkého člověka (mimo členy rodiny). Pomyslnou třetí příčku obsadila interakce mezi generacemi, která se projevovala jak v rodinných, tak i profesních vztazích.

3.6.1 Prostředky realizace společných jmenovatelů

Vznik jakéhokoli kulturního produktu masové kultury podle principu společného jmenovatele se přizpůsobuje lidem s úrovní základního vzdělání. Přichází se sice o část publika, která dosáhla vyššího vzdělání, ale tato ztráta je v porovnání se ztrátou diváků, kteří dosáhli nejnižší možné úrovně, brána jako zanedbatelná.¹⁴³ Kulturní produkt, který je určen právě pro tento typ příjemců, musí být náležitě upraven, zjednodušen, aby vznikl produkt, který Adorno nazývá jako „*baby food*“, tedy taková forma úprav,

¹⁴³ Kloskowská 1967: 181-182

kteřá zaručuje lehkou stravitelnost těchto produktů.¹⁴⁴ Tvůrci seriálu Nemocnice na kraji města si byli při jeho tvorbě vědomi, že jejich nejširší diváckou základnu tvoří právě tito jedinci, proto seriál upravili podle jejich potřeb. Využili k tomu prostředky, prostřednictvím nichž byli společní jmenovatelé realizováni. Patří mezi ně jazyk, hudba, obraz a univerzální motivy.

3.6.1.1 Jazyk

Děj seriálu Nemocnice na kraji města je situován do města Nový Bor ve středních Čechách. Jazyková podoba seriálu je tomuto faktu přizpůsobena – hrdinové mezi sebou a případnými pacienty hovoří nespisovnou češtinou. Využívají výrazy obecné češtiny s občasným výskytem nářečních či slangových prvků. Je přizpůsoben tradiční mluvě, která se v tomto kraji běžně vyskytovala. Odborné výrazy se objevují jen při lékařských poradách nebo při plnění dalších pracovních povinností, cizí či abstraktní výrazy jsou v seriálu užity jen u příslušníků pocházejících z prostředí, ve které je spisovná čeština vyloženě požadována (viz Projevy vysoké kultury dále).

Míra užívání obecné češtiny je reprezentována mluvou jednotlivých postav. Starší generace pacientů využívá obecnou češtinu v její čisté podobě bez jakékoli snahy o využívání spisovné češtiny. Mladší generace pacientů rovněž využívá obecnou češtinu, místy se však mění v hovorovou. Personál nemocnice se rovněž dělí na dvě skupiny, rozdělení však není dáno jenom věkem, nýbrž i dosaženým vzděláním a prostředím, z něhož jednotlivec pochází. Nemocniční personál (mimo doktorů) upřednostňuje obecnou češtinu s prvky lékařského slangu a hovorové češtiny. Vystudovaní lékaři či lékařky užívají hovorovou češtinu s prvky obecné češtiny a lékařského slangu. Pochází-li však kterákoli z postav z prostředí, ve kterém se vyžadovala vyšší úroveň chování, striktně se řídí pravidly spisovné češtiny. Výjimku tvoří situace, kdy jsou rozčileni a plně si nekontrolují, jaká slova přesně užívají.

Navzdory celkově nespisovné podobě jazykových prostředků seriálu hlavní postavy dodržují zásady slušnosti a ani ve vrcholném rozčilení se nedopouštějí nadávek a urážek osob, proti kterým mají averzi. Je znát, že tvůrci kladli důraz na autenticitu tehdejší podoby řeči, avšak vyvarovali se výrazům, které by jejich seriálu mohly případně snižovat kvalitu.

¹⁴⁴ Adorno 2009: 16

Společní jmenovatelé z hlediska jazykové podoby se opravdu přiblížili mluvě svých potencionálních diváků, kteří dosáhli maximální úrovně základního vzdělání.

3.6.1.2 Hudba

Hudební složka je rovněž prostředkem, pomocí něhož jsou společní jmenovatelé realizováni. Pomáhá dotvářet atmosféru jednotlivých situací, ve kterých se aktéři vyskytují. Je vytvořena takovým způsobem, aby divákům usnadnila a pomohla pochopit, jaké emoce mají při jednotlivých scénách pociťovat.

Dá se označit za jakéhosi průvodce dějovými linkami. Jednotlivá témata mají svou vlastní melodii. Můžeme zde identifikovat romantické, nostalgické, dramatické, radostné či smutné hudební téma. Každé z nich se podle potřeby dosazuje do situací, kterým tato melodie nejvěrněji odpovídá. Zaslýchne-li pak divák určitý hudební motiv, spojí si ho s charakterem zobrazované situace. Při příštím výskytu motivu jej bezpečně identifikuje a zcela automaticky si vybaví emoce, které jej v prvním výskytu doprovázely. Zareaguje pak emotivním způsobem, který si tvůrce přáli, aby pociťoval.

Speciální melodie byla vytvořena i pro operační scény, kdy jsou v záběru kamery pouze pracující lékaři a zvukovou stopu vyplňuje právě tato melodie. Zvláštní místo má ústřední melodie seriálu, která zahajuje každou epizodu. Navozuje u diváků radostný pocit, který si mohou spojovat s projevem radosti ze začátku nového dílu. Její upravená verze pak ještě posiluje pocit veselosti a štěstí, které hlavní postavy pociťují. Zcela opačný dojem vytváří hudební motiv na konci dílu, který umocňuje pocity ze závěrečné situace (většinou se jedná o důležitý a poněkud neradostný zvrat v ději).

Hudební podoba seriálu stejně jako jazyk pomáhá divákům se zorientovat mezi jednotlivými dějovými zápletkami a posiluje vnímání těch emocí, které by měli z daných scén diváci cítit.

3.6.1.3 Obraz

Obrazová složka je pro seriál zásadní. Mimo dialogy je hlavním zdrojem dějové linky příběhu. Divák pomocí obrazu rozpoznává emoce jednotlivých postav prostřednictvím jejich gestikulace a mimiky. Důraz je kladen především na detailní zobrazení obličejů postav v zásadních situacích, díky němuž můžeme být svědky mnohdy ukryvaných emocí, které si hrdina nepřeje dát před ostatními najevo. Divák tak na rozdíl od ostatních aktérů

chápe chování postavy a její reakce na pro ni významné situace. Z diváků se tak prostřednictvím kamery stávají skrytí pozorovatelé pocitů a emocí, které hrdinové opravdu cítí.

Prostřednictvím tohoto seriálu (filmové kamery) se nesetkáváme pouze s hlavními hrdiny a s prostředím, ve kterém se nacházejí. Především objevujeme právě tyto detaily, jež by nám bez možnosti nahlédnutí skrze kameru zůstaly odeřeny. Lidské oko by je na rozdíl od ní nedokázalo zachytit. Benjamin upozorňuje, že objevením těchto detailů se divákům rozbíjí dosavadní vnímání světa a ocitají se ve světě novém, ve kterém je každý jedinec izolován ve své vlastní verzi světa, v němž se podvědomě orientujeme opět pomocí filmové kamery. V tomto světě se realizují sny a touhy jedince, ale i jeho halucinace či psychózy.¹⁴⁵ Prostřednictvím Nemocnice na kraji města mohou diváci ve skutečném světě vnímat sebe sama jako postavy v roli pacientů, když navštíví nemocnici, získat zkreslenou představu o práci a přístupu zdravotnického personálu či od svého okolí očekávat dodržování obdobných norem chování a vyznávání stejných hodnot jako těch, které jsou znázorněny prostřednictvím postav seriálu.

Do této složky přiřazuji i řazení scén, které mohou být pro diváka k pochopení děje klíčové. Divák by neměl nad dějem příliš uvažovat, měl by jej přijmout v podobě, v jaké ji masová média zprostředkují. Dějová linka by měla být jasná bez jakýchkoli sporných momentů, aby nehrozilo dvojí možné vysvětlení. Nemocnice na kraji města tuto podmínku splňuje. V žádné epizodě nenastává moment, kdy by se mohl divák v ději ztratit. Delší, důležitější scény jsou doplňovány kratšími prostřihy, které napomáhají orientaci v ději a naplňují tak soudržnost obrazového vyprávění příběhu.

3.6.1.4 Motivy společného jmenovatele v Nemocnici na kraji města

Motivy zobrazené v seriálu se rovněž zařazují mezi prostředky, které se podílejí na realizaci společného jmenovatele. Podle Kloskowské se tvůrci vyhýbají motivům, které by mohly diváky od sledování odradit. Nejsou zobrazována ani ta, která jsou příliš speciální a zaujala by proto jen velmi malou část publika.¹⁴⁶ Tyto motivy obsahují silný emocionální náboj, zdůrazňují navíc ty rysy, se kterými se můžou diváci identifikovat.

¹⁴⁵ Benjamin 1979: 34-35

¹⁴⁶ Kloskowská 1967: 183

Měla by jej navíc utvrdit, že jeho reakce na seriál je správná. Základem těchto motivů je působení na základní lidské instinkty vzbuzující okamžitou zpětnou odezvu.¹⁴⁷

Objevují-li se v tomto seriálu motivy, které by se daly na tuto dobu označit jako speciální (rodina tvořena pouze matkou s dítětem - zavržení role otce), děje se tak pouze po určité době. Na konci seriálu dojde k prozření postav a uvědomění si chyby, kterou udělaly. Použití speciálních témat se zde uplatňuje jako demonstrace tradičních hodnot a zvyklostí společnosti.

Kloskowská nastolila šest motivů, které se v rámci realizace společného jmenovatele objevují. Je jím motiv sexuální a erotický, humoristický, dramatický, sentimentální a osobní. Motiv sexuální se v tomto seriálu příliš nevyskytuje. Tvůrci se při tvorbě snažili o decentní vyznění scén, ve kterých by mezi mužem a ženou mělo dojít k pohlavnímu styku. Jsou svědky vášnivého políbení, kterým však veškeré další možné pokračování pro diváky končí.

Vztah mezi mužem a ženou pak zastupuje motiv sentimentální. V seriálu je tento motiv velmi rozvinutý. Podléhá silné schematizaci a je ovlivněn morálním aspektem.¹⁴⁸ Tvůrci do příběhu zasadily několik typů vztahů, ne všechny z nich skončí šťastně. Aktéři si postupně uvědomují vytvoření vzájemných citů, vztah je však ovlivněn okolím a nepřízní osudu, takže ne všechny vztahy dospějí ke svatbě. Ta je podle všeobecně uznávaných hodnot té doby brána jako vrchol vztahu. Rozvinuto je i téma nevěry, kdy proti sobě stojí touha po milostném vztahu s danou osobou a pocit viny k podváděnému partnerovi. Zde zasahuje morální aspekt v podobě upřednostnění rodiny před jejím rozbitím. Tento motiv je doplněn romantickou, v některých místech i smutnou hudbou, která má pomoci tyto scény a jejich vyznění jednodušeji identifikovat.

Humoristický motiv je zastoupen ve formě vtipných zážitků ze života a dobírání si konkrétní osoby. Kromě situací, kdy je humor využit k zesměšnění neoblíbené osoby jedince, se používá mezi lidmi, kteří mají mezi sebou přátelské vztahy, nebo se alespoň tolerují a mají mezi sebou respekt. Cílem tvůrců bylo využití humoristického motivu k ukázce zlepšení kvality vztahů mezi postavami. Podoba různých vtipů je v tradici celkového pojetí seriálu velmi kultivovaná. Nemají formu hluboce intelektuálních žertů,

¹⁴⁷ Kloskowská 1967: 139

¹⁴⁸ Kloskowská 1967: 202-203

ale i v této lince dochází k přizpůsobení se publiku – humoristický motiv se vyskytuje v jednoduché formě, aby nedošlo k možnému nepochopení ze strany diváků a jejich potencionálnímu pocitu zmatenosti.

Dramatický motiv je brán za hlavního hybatele děje. Je podroben menší úrovni schematizace než jiné motivy. Prožitek diváka ze sledování seriálu a jeho emocionální zapojení se zvyšuje podle toho, jak roste dramatické napětí. Zvláště efektivním posilujícím činitelem je násilí.¹⁴⁹ V seriálu se násilí vyskytuje v minimálním množství, tvůrci se i tomto bodě snažili o jeho umírněnější formu znázornění. Dramatický motiv je ve většině případů tedy uplatněn pomocí názorových konfliktů, ke kterým dochází mezi jednotlivými postavami, a situací, které na ně bezprostředně navazují. Motiv je vždy doplněn o adekvátní hudební téma, které v divákovi pomáhá vyvolávat pocit napětí.

Dalším motivem principu společného jmenovatele jsou otázky rodinného života. Je jim vytykána triviálnost, naivita a nízká umělecká hodnota.¹⁵⁰ V seriálu Nemocnice na kraji města je rodinný život jedním ze základních motivů. Rodina je zde vyličeána jako základní stavební jednotka společnosti, jedinec se může nacházet v jakýchkoli potížích, rodina se však vždy za něj postaví a pomůže mu. Má-li si jedinec vybírat mezi rozpadem rodiny (kvůli jinému milostnému vztahu či jiným druhům slabostí) a její záchranou, vybírá si téměř ve všech případech její udržení. I v tomto případě má velký vliv morální aspekt a hodnoty uznávané v tehdejší společnosti, podle nichž je rodinný život takřka nedotknutelný.

Nejvíce prostoru v seriálu však získávají a největší důraz je kladen na interpersonální vztahy ve formě blízkých, bezprostředních kontaktů. Středem pozornosti je člověk a jeho intimní záležitosti. Spadá sem nejen motiv rodinných vztahů, ale i téma muže a ženy v podobě sentimentálního motivu i motivu sexu či otázky spojující osobnost jedince a menší sociální skupiny. Cílem je vytvoření domnělé autenticity skutečných životů lidí. Prostřednictvím Human interests jsou posilovány ustálené modely chování, celospolečensky uznávané hodnoty a sociální interakce.¹⁵¹ Výsledkem tohoto výzkumu bylo vytvoření jedné centrální kategorie, kterou se v tomto případě staly právě mezilidské vztahy. Jejich projevy jsou v Nemocnici na kraji města největší. Seriál je vystavěn

¹⁴⁹ Kloskowská 1967: 198

¹⁵⁰ Kloskowská 1967: 204

¹⁵¹ Kloskowská 1967: 204-206

na vztazích mezi lidmi a na jejich vzájemné interakci. Není postaven na dramatických motivech ve formě násilí, rozlušťování zapeklitých záhad či neustálých pokusech o to být humorný, ty slouží pouze k doplnění hlavního nosného tématu - centrem dění je člověk a projevy jeho duše.

Tvůrci v seriálových situacích kladou důraz na tradiční hodnoty a modely chování, které se v té době považovaly za všeobecně uznávané. Ty jsou poté prostřednictvím jejich zobrazení v tomto seriálu opět předány zpět, aby diváky utvrdily v jejich správnosti. V duchu Adorna a jeho „*kouzla věrného zdvojení*“ se tak vytváří neustálá sebereflexe, kdy je aktuální stav společnosti potvrzován jako správný a jediný možný prostřednictvím kulturních produktů (v tomto případě seriálem *Nemocnice na kraji města*), které jsou jejím vlastním výtvorem.¹⁵² Pomocí konzumace těchto produktů s předávanými hodnotami se však člověk lépe dokáže orientovat v tomto světě a nehrozí mu případná ztráta společenské prestiže.¹⁵³

Jaké hodnoty tedy tvůrci *Nemocnice na kraji města* do seriálu zakotvili? Na prvním místě dle tvůrců stojí tradiční rodina a její soudržnost. Jakékoli pokusy o dokazování samostatnosti jedince bez potřeby podpory rodiny se v seriálu projeví zpočátku jako nadějně, v závěru však jako marné. V oblasti práce se vyzdvihuje důslednost v plnění povinností a kvalita odvedené práce, ve vztazích mezi kolegy dominuje solidarita a ochota pomoci lidem, v humoru kultivovanost a forma lidovosti, v přátelství neutuchající podpora, důvěra a dokonce i jeho upřednostnění před láskou. V lásce se zdůrazňuje důležitost vášně, ochoty pomoci a schopnost vykonat velké oběti. V případě kariérismu se nedá přímo říci, že by jej tvůrci zavrhovali (pokud nebyla ovšem ohrožena soudržnost rodiny). Jen upozorňují na způsob jeho dosažení a na nutnost něco přitom obětovat. Peníze jsou problematickým tématem – pokud jsou použity jako pomoc blízkému člověku, je to dokladem hloubky jejich vzájemného vztahu, v ostatních případech jsou však zdrojem konfliktu. U slabostí tvůrci zdůrazňují snadné podlehnutí, těžké odolávání a nepřilíš velkou pravděpodobnost, že se jich jedinec může sám zbavit – opět se zde zdůrazňuje role rodiny. V případě mezigeneračních vztahů je důležitý respekt, tolerance, opět ochota pomoci a schopnost odpuštění. Konflikt podle tvůrců nemusí být ve všech případech brán

¹⁵² Adorno 2009: 16

¹⁵³ Adorno 2009: 39

jako špatný, pokud slouží k následnému vyjasnění problematických vztahů, jej dokonce shledávají jako velmi přínosný.

3.6.1.5 Shrnutí

Tyto čtyři části – jazyk, hudba, obraz a motivy jsou základními prostředky, prostřednictvím nichž mohou být společní jmenovatelé realizováni. Všechny se musí přizpůsobit typu příjemce, pro kterého je seriál určen. Dochází k jejich spolupráci, jeden prostředek je podporován druhým, aby byla výsledná podoba společného jmenovatele zcela jednoznačně pochopitelná (bez možnosti jakýchkoli jiných verzí výkladu) a reakce na straně diváků byla podle představ tvůrců. Okamžitá schopnost zprostředkovaný obsah identifikovat je dosažena použitím pouze těch metod, které již byly vyzkoušeny a osvědčily se.¹⁵⁴

Každý z těchto prostředků je pro realizaci velmi významný – kdyby byl kterýkoli z nich špatně vystaven, požadovaný účinek, o který tvůrcům šlo, by mohl být neplánovaně pozměněn. Celkové vyznění zprostředkovaných hodnot a modelů chování by nemuselo být jednoznačné. Příjemci by mohli na předané sdělení reagovat odlišným způsobem, mohly by vyvolat odlišné emoce, které nebyly původním záměrem tvůrců seriálu.

3.6.2 Projevy vysoké kultury v Nemocnici na kraji města

Seriál Nemocnice na kraji města je výsledkem tvorby masové kultury. Jak už bylo uvedeno dříve, je pro ni charakteristická nestálá poptávka po nových kulturních produktech a z toho pramenící potřeba vyhledávat stále nové zdroje. K tomu se využívají i produkty vysoké kultury, které jsou prostřednictvím procesu homogenizace integrovány do kultury masové. Společní jmenovatelé v tomto seriálu jsou tímto procesem ovlivňováni. Paradoxem je, že i když je Nemocnice na kraji města výtvořem masové kultury, jsou v seriálu v náznacích proti sobě stavěny dvě úrovně společnosti – vyšší (zastupující vysokou kulturu) a nižší (masová kultura s lidovými prvky).

Postavy z nižší úrovně společnosti se v tomto seriálu projevují prostřednictvím mluvy a chování jednotlivých aktérů. V dialozích používají nespisovnou obecnou češtinou. Jejich projevy chování jsou ovlivňovány emocemi, které zrovna pociťují, je pro ně typická bezprostřednost. Nemají potřebu se nadále vzdělávat, četbu novin považují za ztrátu času.

¹⁵⁴ Adorno, Horkheimer 2009: 130

Někteří z nich pocítují nedostatek finančních prostředků. V seriálu tvoří její zástupci naprostou většinu hlavních postav.

Vysoká kultura je zastupována hrdiny, kteří si po většinu času zakládají na spisovné hovorové češtině s občasnými prvky obecné češtiny. Jejich projev je pomalejší, po většinu času zvažují přesnou formulaci toho, co přesně chtějí říci. Pokud pocítují nějaké silnější emoce, nedávají je příliš na sobě znát. Celkově se dá jejich projev označit jako velmi kultivovaný. Tuto kultivovanost prokazují nejen četbou novin, ale i zahraničních publikací, které jim pomáhají s navýšením teoretických znalostí. Pro většinu z nich je charakteristická touha po dosažení vysokých profesních míst.

Tyto dvě úrovně společnosti se v seriálu prolínají a vzájemně se až na výjimky tolerují. Konfrontace jednotlivých úrovní kultury může být znázorněna pomocí oblíbeného typu hudby:

Epizoda 4 - Loket

Čeňková s Řehořem se vracejí společně z poslechu.

Řehoř: „*Já se vám omlouvám, že s Bachem musíte poslouchat i mé výklady, ale on se toho nikdo nechtěl ujmout. I když nám vedení nemocnice opatřilo veškeré vybavení.*“

Čeňková: „*Musím se v první řadě přiznat, že jsem nepřišla na Bacha, ale na Beatles, a že jsem se nějak spletla v datu.*“

Řehoř: „*Beatles budou zítra.*“ Usmívá se.

Čeňková: „*Ale jinak jsem toho Bacha a ten výklad přijala se vším všudy.*“

Řehoř: „*To určitě není pravda, protože na Bacha se každý z nás musí dívat jinak. Jako se každý dívá jinak na vlastní život.*“

Čeňková: „*V tom případě se dívám na vlastní život tak jako vy.*“

Řehoř se široce usmívá: „*To snad ne. Ale přijďte příští týden na romantiky. Uvidíte, jak se pohádáme.*“

Čeňková: „*To můžeme ale už zítra nad Beatles.*“

Řehoř: „*Na Beatles ne, to ne.*“

Čeňková: „*Máte službu?*“

Řehoř: „*Ne, ale považoval bych to za ztrátu času.*“

Čeňková se diví: „*Cože? Tak to se pohádáme už teď. Copak jste tak starej, že ohrnujete nos nad moderní hudbou?*“

Řehoř: „*Asi jsem, anebo to není hudba pro toho, kdo hudbu opravdu vnímá.*“

Čeňková: „*Takže vy hudbu vnímáte, zatímco já jsem hluchá.*“

Řehoř: „*To nevím. Vím, že jste velice, velice půvabná, ale jestli hluchá, to nevím. Dobrou noc.*“ Odchází. Čeňková se za ním rozpačitě ohlíží.

V tomto rozhovoru se setkáváme se dvěma zástupci uvedených skupin. Žena zastupuje nižší vrstvu společnosti, muž pak vyšší. Střetávají se zde dva zcela odlišné přístupy –

zatímco zástupce z nižší vrstvy je ochoten se seznamovat s produkty vyšší kultury, muž z vyšší úrovně zcela zavrhuje jakýkoli kontakt s výtvary masové kultury. Vážná hudba je však prostředkem, pomocí něhož se oba sbližují a stávají se z nich přátelé. Zástupce nižší vrstvy se poté stává pravidelným konzumentem produktu vysoké kultury. Muž se o nic podobného nepokouší.

Vážná hudba je v tomto případě příkladem toho, jak se do produktu masové kultury dostávají prvky kultury vysoké. V tomto případě je do seriálu vložena v procesu mechanické homogenizace, kdy došlo k přenosu nezměněné formy produktu z vysoké kultury do masmédií.¹⁵⁵ V seriálu zaznívají části jednotlivých skladeb známých klasiků vážné hudby, ve většině případů nejsou ničím přerušovány. V jednom případě slouží jako hudební podklad pro vyhocení vzniklé situace, která se s tímto podkladem propojuje, a společně zdůrazňují vážnost scény.

¹⁵⁵ Kloskowská 1967: 227

4 Závěr

V této diplomové práci jsem se zabývala tématem společného jmenovatele v seriálu Nemocnice na kraji města. I když je to předrevoluční seriál z konce 70. let 20. století, projevy politiky jsou v něm minimální. Z toho důvodu se jednalo o nejvhodnější seriál, který zachycoval způsoby ztvárnění jednotlivých společenských témat bez možného politického zkreslení, a byl proto vybrán k analýze.

Výzkum byl založen na kvalitativním přístupu, který lépe odpovídal potřebám této práce. Jako výzkumnou metodu jsem zvolila zakotvenou teorii v podobě, kterou vypracovali Strauss s Corbinovou. Analyzovala jsem celkově třináct epizod první série. Vyhledala jsem celkem jedenáct, respektive dvanáct společných jmenovatelů. Jedná se o jedenáct pomocných a jednoho základního společného jmenovatele, který se prostřednictvím zbylých jmenovatelů realizuje. Výzkumem jsem identifikovala tyto pomocné společné jmenovatele: práce, kariérismus, interakce mezi generacemi, peníze, kolegiálnost, slabosti, soudržnost rodiny, přátelství, láska, konflikt, humor. Jako základního společného jmenovatele jsem na závěr analýzy označila mezilidské vztahy. Žádný z těchto jmenovatelů se nezobrazuje izolovaně, vždy dochází k jejich kombinaci a vzájemnému ovlivňování v procesu logické posloupnosti akce a reakce – jeden v kombinaci s druhým způsobuje třetí apod. Největší prostor byl v seriálu věnován kromě mezilidských vztahů, které se projevují ve všech pomocných společných jmenovatelích, rodině, přátelství, lásce a interakci mezi generacemi.

Jednotliví společní jmenovatelé nejsou jen výsledkem dialogů mezi postavami, ale realizují se prostřednictvím dalších složek – jazykové podoby, hudebních témat, obrazové podoby a motivů, ve kterých se objevují. Každá z těchto složek musí splňovat základní zásady principu společného jmenovatele – přizpůsobit se své nejširší divácké základně, která dosáhla úrovně základního vzdělání, být tedy lehce pochopitelný bez nutnosti hlubokého zvažování záměrů tvůrců a působit na emoce diváků.

Jazyk se v seriálu vyskytuje v podobě nespisovné obecné češtiny, kromě odborných lékařských termínů se v něm neobjevují cizí či abstraktní slova (výjimkou jsou příslušníci zastupující vyšší vrstvu společnosti, kterých je ovšem minimum). Celkový jazykový projev je velmi kultivovaný. Hudba pomáhá dotvářet atmosféru seriálu, pomocí jednotlivých

hudebních motivů mají diváci možnost se lépe orientovat v ději, rovněž jsou jimi umocňovány emoce, které diváci by ze seriálu měli vycítit. Prostřednictvím obrazu jedinec odhaluje skryté city hrdinů, soustřeďuje se na mimiku a gestikulaci postav, které mu napomáhají k lepšímu pochopení jejich reakcí. Řazení jednotlivých scén je v tomto případě zcela bezproblémové, divákovi nehrozí, že by se v ději jeho vinou mohl nějak ztratit. Použité motivy jsou tradičními tématy masové kultury, tvůrci se nesnažili o žádné inovace. Seriál není postaven na dramatických momentech ve formě násilí či pokusech o velké využití humoru, ty slouží pouze k doplnění ústředního tématu, kterým je motiv human interest – tedy princip člověka a jeho zájmů, prostřednictvím něhož jsou divákům zprostředkovány všeobecně uznávané hodnoty a modely chování. Největší důraz přitom tvůrci kladou na tradiční rodinu a její soudržnost.

V tomto seriálu jsou poněkud nenápadným způsobem proti sobě stavěny vysoká a masová kultura. Většina postav konzumující masovou kulturu je vykreslena jako velmi bezprostřední, naprostá menšina konzumující produkty vysoké kultury jako kultivovaná a přemýšlivá. Zatímco zástupci masové kultury se nechají přesvědčit o kvalitě produktů z vysoké kultury, zástupci vysoké kultury opačnou variantu zcela odmítají. V seriálu se objevují prvky vysoké kultury, které jsou zařazeny mezi masovou kulturu prostřednictvím mechanické homogenizace.

Na začátku výzkumu bylo stanoveno pět podotázek, které rozvíjely základní výzkumnou otázku. První z nich se ptala na to, kteří společní jmenovatelé se v seriálu vyskytují. V seriálu jsem vyhledala jedenáct pomocných společných jmenovatelů - práce, kariérismus, interakce mezi generacemi, peníze, kolegiálníta, slabosti, soudržnost rodiny, přátelství, láska, konflikt, humor, jako základního jmenovatele jsem stanovila mezilidské vztahy. Druhá podotázka se zabývala prostředky, které byly využity k vytvoření společných jmenovatelů. V tomto seriálu byli společní jmenovatelé kromě dialogů realizováni pomocí jazyka, hudby, obrazu a univerzálních motivů. Třetí podotázka se zajímala o formy výskytu společných jmenovatelů. Žádný ze jmenovatelů se v seriálu nevyskytoval izolovaně, všechny se objevovaly v kombinaci alespoň s jedním dalším jmenovatelem. Čtvrtá podotázka se zabývala vlivem jednotlivých společných jmenovatelů. Největší vliv na ostatní, kromě základního jmenovatele mezilidských vztahů, měla práce se soudržností rodiny. Pátá výzkumná podotázka se věnovala prostoru poskytnutému jednotlivým společným jmenovatelům. Mezilidské vztahy jako základní společný

jmenovatel se projevují ve všech pomocných jmenovatelích, z pomocných jmenovatelů největší prostor získala rodina, přátelství, láska a interakce mezi generacemi. Základní výzkumná otázka se nakonec věnovala způsobu vytváření společných jmenovatelů a záměrům, se kterými je tvůrci seriálu utvářeli. Společní jmenovatelé se realizují prostřednictvím jazyka, hudby, obrazu a universálních motivů, jejich kombinací dochází podle nastolených pravidel principu společného jmenovatele, které se přizpůsobují příjemcům se základním dosaženým vzděláním, k vyvolání požadovaných emocí a předávání vzorců a norem chování uznávaných v dané společnosti.

V úvodu této diplomové práce jsem si stanovila dva cíle. Prvním cílem této diplomové práce bylo vyhledání společných jmenovatelů v televizním seriálu Nemocnice na kraji města, analyzování způsobů jejich realizace, popis prostředků, které byly k této realizaci využity, a záměrů, se kterými je autoři utvářeli. Vytyčení prvního cíle práce se podařilo naplnit - v seriálu jsem identifikovala společné jmenovatele, analyzovala jsem způsoby jejich tvorby, popsala jsem prostředky, které byly k jejich tvorbě využity, i intence, s jakými je autoři seriálu vytvářeli. Druhým cílem byl popis forem výskytu společných jmenovatelů, množství prostoru, který jmenovatelé v seriálu dostali, a jejich vzájemné ovlivňování. Naplnění tohoto cíle bylo poněkud obtížnější. Problematickou částí bylo zejména množství prostoru a vlivu, který jednotliví společní jmenovatelé v seriálu mají. Pro splnění tohoto cíle by bylo vhodnější využít místo kvalitativního typu výzkumu přístup kvantitativní, pomocí něhož bych získala přesnější odpovědi na výzkumné podotázky a tím i lépe naplnila vytyčený cíl. Využití této varianty přístupu by mohla být jednou z možností, kam další výzkum směřovat.

Metoda zakotvené teorie je velmi náročný proces, který vyžaduje stálou koncentraci badatele. Jeho základem je neustálé vyptávání se a uvažování o možných (i nemožných) spojeních mezi jednotlivými jevy (kategoriemi). Výzkumník musí postupovat systematicky, neponechat nic náhodě, protože by mu mohla uniknout důležitá souvislost a výsledky jeho výzkumu by mohly být zcela odlišné. Pochopit základy této metody z publikace Strausse a Corbinové a především je poté v praxi uplatnit je velmi náročný proces. Na badatele čeká mnoho slepých uliček, mnohokrát se musí v jednotlivých etapách výzkumu vracet zpátky a svá data upravit.

V tomto případě se jednalo o změny, mezi kterými byly i několika týdenní rozestupy. Ty se však ukázaly jako nutná součást výzkumu, bez které by další kroky analýzy nebylo možné vykonat. Tato metoda se ukázala v průběhu výzkumu jako značně problematická, požadovala naučit se trpělivosti a systematickosti, která vyžadovala několikrát se ve výzkumu vrátit zpět a přeuspořádat dosavadní vědění o nashromážděných poznatecích. I přes počáteční boje se však ukázala tato metoda pro mne jako velmi přínosná – pomohla mi naučit se postupovat systematicky, nespokojit se s prvním řešením, které se samo nabízí, ale uvažovat o všech možných vztazích s nadhledem.

Další výzkum by se mohl, kromě výše uvedené možnosti, soustředit na ztvárnění jednotlivých tematických rovin seriálu a způsoby jejich prezentace, zaměřit se na téma rodiny a její vnímání v předrevoluční době, rozdělení ženských a mužských rolí v rodině. Vhodným tématem by bylo i postavení ženy a způsoby její seberealizace v tomto seriálu. Zajímavým počinem pak provedení tohoto výzkumu pomocí kvantitativní obsahové analýzy a následné porovnání jednotlivých výsledků mezi sebou.

5 Anotace

Příjmení a jméno autora: Kovačičová Zuzana

Název katedry a fakulty: Katedra žurnalistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Společný jmenovatel v předrevolučním seriálu Nemocnice na kraji města

Jméno vedoucího diplomové práce: Prof. PhDr. Stanislav Hubík, CSc.

Počet znaků – 171 500 (Počet znaků od úvodu po závěr včetně mezer a poznámek pod čarou)

Počet titulů použité literatury: 42

Klíčová slova: Společný jmenovatel, masová kultura, vysoká kultura, zakotvená teorie, masové publikum, homogenizace, televizní seriál.

Anotace diplomové práce: Diplomová práce se zabývá tématem společného jmenovatele v televizním seriálu Nemocnice na kraji města. Cílem práce je prostřednictvím kvalitativního výzkumu metodou zakotvené teorie vyhledat, analyzovat způsoby a prostředky realizace společných jmenovatelů v první sérii seriálu. Důraz je rovněž kladen na množství prostoru a vlivu, který jednotliví společní jmenovatelé v seriálu mají. V seriálu bylo celkově vyhledáno dvanáct společných jmenovatelů, kteří se realizují pomocí jazyka, hudby, univerzálních motivů a obrazu. Každá z těchto složek musí splňovat základní zásadu tvorby společného jmenovatele – přizpůsobení se divákovi se základním vzděláním, tedy být lehce pochopitelný a působit na emoce. Pomocí principu společného jmenovatele se masovému publiku rovněž předávají všeobecně uznávané hodnoty a modely chování, v tomto případě je zdůrazňována tradiční rodina a její soudržnost.

6 Zdroje

6.1 Seznam pramenů

1. díl – *Výročí*
2. díl – *Strach*
3. díl - *Spor*
4. díl - *Loket*
5. díl - *Rozvod*
6. díl - *Únos*
7. díl - *Emá*
8. díl - *Hnízdo*
9. díl - *Odchod*
10. díl - *Nástup*
11. díl – *Smíření*
12. díl - *Srážka*
13. díl - *Setkání*

6.2 Seznam použité literatury

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 9788072984060.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filozofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 9788072982677.

ARENDOVÁ, Hannah. *Krize kultury: (čtyři cvičení v politickém myšlení)*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 8020404244.

BALLOVÁ-ROKEACHOVÁ, Sandra J. - DE FLEUR, Melvin L. *Teorie masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 8071840998.

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum, 2000. ISBN 8024601397.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995. ISBN 8020504729.

ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004. ISBN 8085429993.

EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Brno: Host, 2001. ISBN 8072940260.

GLASER, Barney L., STRAUSS, Anselm G. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New Brunswick: Aldine Transaction, 2006. ISBN 0202302601.

HABERMAS, Jürgen. *Strukturální přeměna veřejnosti: zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*. Praha: Filosofia, 2000. ISBN 8070071346.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. Vyd. 1. 408 s. ISBN 8073670402.

HERDER, Johann Gottfried. *Vývoj lidskosti*. Praha: Laichter, 1941.

JIRÁK, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. Praha: Portál, 2009. ISBN 9788073674663.

KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2004. ISBN 8086429393.

KLOSKOWSKÁ, Antonina. *Masová kultura: kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967.

KONÁŠ, Josef. *Jak se točila nemocnice*. Praha: Česká televize, 2008. ISBN 9788074040146.

KLUCKHOHN, Clyde – KROEBER, Alfred Louis. *Kritický nástin systémů a definic kultury*. Brno: Krajské kulturní středisko, 1970.

KRONICK, Jane. *Alternativní metodologie pro analýzu kvalitativních dat*. Sociologický časopis, XXXIII, (1/1997).

MacDonald, Dwight. A Theory of Mass Culture. In *Mass culture: the popular arts in America*. Bernard Rosenberg, David Manning White. Glencoe: The Free Press, 1960. s. 59-73.

MAŘÍKOVÁ, Hana – PETRUSEK, Miloslav – VODÁKOVÁ, Alena. *Velký sociologický slovník. I, A-O*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 8071843113.

MANNHEIM, Karl. *Essays on the sociology of culture*. London: Routledge, 1992. ISBN 041507553X.

MURPHY, Robert F. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004. ISBN 8086429253.

ORTEGA Y GASSET, José. *Vzpouřa davů*. Praha: Naše vojsko, 1993. ISBN 8020600728.

Pospiszyl, Tomáš. Clement Greenberg, Avantgarda a kýč, Avant-Garde and Kitsch. *Labyrinth revue*. 2000, 7-8, s. 68-74.

REIFOVÁ, Irena & kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 8071789267.

SHILS, Edward. *The Intellectuals and the Power and other Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.

SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV, 2000. ISBN 8085866609.

SOUKUP, Václav. *Přehled antropologických teorií kultury*. Praha: Portál, 2000. ISBN 8071783285.

SOUKUP, Václav. *Dějiny sociální a kulturní antropologie*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 8071841587.

STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2003. ISBN 082032566X.

STRAUSS, Anselm G. – CORBINOVÁ, Juliet. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert, 1999. ISBN 808583460X.

6.3 Seznam elektronických zdrojů

Adorno, Theodor W. *Přehodnocení kulturního průmyslu* [online]. Glosy.info, 22. srpen 2004. [cit. 27. 9. 2011]. Dostupné z: <<http://glosy.info/texty/prehodnoceni-kulturniho-prumyslu/>>. ISSN 12148857.

ČT24. *Televize začala vysílat Nemocnici na kraji města*. Vystaveno 5. 11. 2008 [cit. 13. 1. 2012]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kalendarium/34669-televize-zacala-vysilat-nemocnici-na-kraji-mesta/?mobileRedirect=off>

ČTK. *AFP: Rekordní sledovanost "nemocnice", předchůdkyně Pohotovosti*. Vystaveno 22. 10. 2003 [cit. 13. 1. 2012]. Dostupné z: www.ctk.cz/infobanka

JURÁNKOVÁ, Magda. *Role masové kultury* [online]. [cit. 13. 1. 2012]. Dostupné z: http://is.vsfs.cz/el/6410/zima2011/B_VyMe/um/Masova_kultura_a_spolecnost.txt

Maňák, Vratislav. *Velké Seriálové Retro, Primář Sova v NDR: Das Krankenhaus am Rande der Stadt* [online]. Vystaveno 23. 10. 2011 [cit. 13. 1. 2012]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/140030-primar-sova-v-ndr-das-krankenhaus-am-rande-der-stadt/>

MARKUS, György. *Adorno and Mass Culture: Autonomous Art Against the Culture Industry* [online]. [cit. 5. 4. 2012]. Dostupné z: <http://the.sagepub.com/content/86/1/67>

Miessler, J. Kritická diskurzivní analýza (CDA) a velké množství masmediálních textů. In *Média a text II* [online]. Michal Bočák, Juraj Rusnák. Prešov: Prešovská univerzita v Prešově, 2008. ISBN 9788080688882. [cit. 5. 4. 2012]. Dostupné z: <<http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Bocak1/index.html>>.

Petrusek, Miloslav. Století extrémů a kých: K vývoji a proměnám sociologie kultury a umění ve 20. století. *Sociologický časopis* [online]. 2004, 1-2, s. 11-36. [cit. 5. 4. 2012] Dostupné z: <http://sreview.soc.cas.cz/cs/issue/34-sociologicky-casopis-czech-sociological-review-1-2004/577>

Zeman, Karel. *Nemocnice Na Kraji Města zaujala čtené publikum při osmém uvedení.* [cit. 13. 1. 2012]. Dostupné z: http://img5.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/sledovanost/byli-jsme-pritom/nemocnice_19hodin.pdf

Zeman, Karel. *Nová nemocnice je nejsledovanějším seriálem České televize.* [cit. 13. 1. 2012]. Dostupné z: http://img5.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/sledovanost/byli-jsme-pritom/nemocnice_po_20.pdf