

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

**ZOBRAZOVÁNÍ NEHETEROSEXUÁLNÍCH PÁRŮ
VE VÝMĚNĚ MANŽELEK**

Magisterská diplomová práce

Bc. Lucie TLUSTOŠOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Petra Foretová, Ph.D.

Olomouc 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci „Zobrazování neheterosexuálních párů ve *Výměně manželek*“ vypracovala samostatně a použité zdroje jsem uvedla v seznamu literatury a pramenů. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Celkový počet znaků práce od úvodu po závěr a bez poznámek pod čarou je 149 596.

V Olomouci dne

Podpis:

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí diplomové práce Mgr. Petře Foretové, Ph.D., za ochotu a podnětné a přínosné rady. Dále bych ráda poděkovala Mgr. Zdeňku Slobodovi za hodnotnou konzultaci.

Název: Zobrazování neheterosexuálních párů ve *Výměně manželek*

Klíčová slova: neheterosexualita, mediální reprezentace, mediální konstrukce reality, homoparentalita, reality show, Výměna manželek, multimodální analýza

Anotace

Diplomová práce se pokouší popsat, jakým způsobem a jakými prostředky jeden z nejsledovanějších pořadů v českém televizním vysílání, *Výměna manželek*, zobrazuje účinkující neheterosexuální páry. Vzhledem k samotnému charakteru této konkrétní reality show se diplomová práce zaměřuje především na zobrazování neheterosexuálů v kontextu homoparentality a životního stylu. Zajímá se také o případné reprodukce stereotypního zobrazování neheterosexuálů v televizního vysílání. Diplomová práce využívá multimodální analýzu, která umožňuje nacházet významotvorné prvky ovlivňující způsob zobrazování v audiovizuálním materiálu. Práce je inspirována zejména multimodální přístupem Görana Erikssona navrženým pro žánr reality show.

Title: Representation of non-heterosexual couples on *Wife Swap*

Keywords: non-heterosexuality, media representation, media construction of reality, homoparentality, reality show, Wife swap, multimodal analysis

Annotation

This thesis tries to describe how one of the most viewed programs in the Czech television broadcast, *Wife Swap*, displays performing non-heterosexual couples. Due to the structure of this particular reality show, the thesis focuses primarily on portraying non-heterosexuals couples in the context of homoparentality and lifestyle and is also interested in possible reproduction of stereotypical representation of non-heterosexuals couples on television. This thesis uses multimodal analysis, which allows to find elements influencing the way of displaying in audio-visual material. The main inspiration is multimodal approach by Göran Eriksson designed for the reality show genre.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Teoretická východiska.....	9
2. 1 Sociální konstruktivismus a mediální konstrukce reality	9
2. 1. 1 Typizování a stereotypizování.....	10
2. 2 Neheterosexuality a homoparentalita v kontextu konstruktivismu.....	11
2. 3 <i>Výměna manželek</i> – struktura pořadu v rámci žánru reality TV.....	14
2. 4 Stav bádání – Zobrazování neheterosexuálů v reality show.....	17
2. 5 Stav bádání – Zobrazování neheterosexuálů v české televizní tvorbě	21
3. Analytická část	23
3. 1 Metodika práce	23
3. 1. 1 Výzkumná technika	23
3. 1. 2 Výzkumný soubor	24
3. 1. 3 Cíl výzkumu a výzkumné otázky	25
3. 2 Analýza.....	26
3. 2. 1 „ <i>Vskutku netradiční rodina</i> “	26
3. 2. 2 Homoparentalita	43
3. 2. 3 Životní styl	63
3. 2. 4 Stereotypní zobrazování neheterosexuálních mužů a zvýrazňování neheterosexuality	72
3. 2. 5 Reflexe dalších témat spojených s neheterosexualitou.....	84
4. Závěry a diskuse.....	89
4. 1 „ <i>Vskutku netradiční rodina</i> “	89
4. 2 Homoparentalita	90
4. 3 Životní styl	91
4. 4 Stereotypní zobrazování neheterosexuálních mužů a zvýrazňování neheterosexuality	94
4. 5 Reflexe dalších témat spojených s neheterosexualitou.....	95
4. 6 Dodatek	97
5. Literatura	98
6. Audiovizuální prameny	103
7. Příloha: Fotografie klubu AXM	104

1. Úvod

Premiérové díly *Výměny manželek* se podle pravidelných týdenních přehledů referujících o sledovanosti českého televizního vysílání uveřejněných na webu MediaGuru a vycházejících z dat Asociace televizních organizací řadí mezi nejsledovanější obsah českého televizního vysílání. Pokud nahlédneme do různých internetových diskusních fór, která sdružují fanoušky *Výměny manželek* (např. facebooková skupina *Drbárna Výměny manželek*, facebooková stránka *Výměna manželek*), zjistíme, že uvedení premiérových dílů v televizi doprovází také živé a emocemi zabarvené fanouškovské diskuse. Taktové to populární texty nelze v mediálních a zejména v kulturních studiích přehlížet a zaslouží si patřičnou akademickou pozornost.

Koncept české mutace *Výměny manželek* je jednoduchý a neliší se od svého zahraničního předobrazu *Wife Swap* (UK, 2003–2009). V každém díle se proti sobě postaví dvě soutěžní rodiny, které si vymění zpravidla matku rodiny. Tato vyměněná osoba se pak po dobu deseti natáčecích dní snaží ve své prozatímní rodině zastat roli matky, která se ve *Výměně manželek* naplňuje péčí o domácnost, z hlediska vaření a úklidu, a starostí o děti. V českém akademickém prostředí již byly sepsány diplomové práce, které se věnují právě tomu, jak *Výměna manželek* zobrazuje a definuje roli ženy v rodině (Valjentová, 2007; Jelínková, 2007). Dalším důležitým motivem této reality show je také porovnávání životních stylů jednotlivých rodin. Této problematice se dlouhodobě věnuje Reifová (2020), která rozpracovává koncept zostuzování, jehož obětí jsou ve *Výměně manželek* účastníci náležející do nižších sociálních tříd a nedosahující na životní standard předkládaný neoliberalismem postkomunistické země. Tato diplomová práce by pak ráda k aktuálnímu stavu bádání pojednávajícím o české mutaci *Výměny manželek* přispěla zkoumáním dalšího tématu, zobrazování neheterosexuálních párů. Adopce dětí neheterosexuálními páry je v naší zemi stále poměrně kontroverzním tématem, a proto je dle diplomové práce přínosné sledovat, jak tuto problematiku reflektuje jeden z nejsledovanějších pořadů v českém televizním vysílání, který v určitých dílech přímo zobrazuje neheterosexuální páry v rodičovských rolích a hodnotí je podle toho, jak si v těchto rolích dokáží poradit. Tato diplomová práce by pak také měla přispět k aktuálnímu stavu bádání o mediální konstrukci neheterosexuálů a neheterosexuálních párů v českém televizním vysílání a v neposlední řadě je přínosem diplomové práce také samotný akt jejího vypracování, který autorku obohatil o teoretické znalosti i analytické schopnosti.

Diplomová práce se opírá o konstruktivistické paradigma, z toho důvodu v teoretické části vysvětlí teorii sociální konstrukce reality a mediální konstrukce reality prostřednictvím televize. V kontextu těchto tezí pak diplomová práce popíše pozici neheterosexuálních osob a uchopí to, jakým způsobem funguje *Výměna manželek*. V analytické části bude provedena multimodální analýza, která se zaměří na zobrazování neheterosexuálních párů ve vybraných dílech české mutace *Výměny manželek*. Poznatky, které vyplynou ze samotné analýzy, budou shrnuty a uvedeny do kontextu současného stavu bádání v závěrech a diskusích diplomové práce.

2. Teoretická východiska

2. 1 Sociální konstruktivismus a mediální konstrukce reality

Tématem této diplomové práce je zobrazování neheterosexuálních párů v české mutaci pořadu *Výměna manželek*. Práce předpokládá existenci mediální a sociální konstrukce identit, a proto je jejím základním teoretickým východiskem teorie sociálního konstruktivismu, která předkládá tezi, že sociální realita není objektivně daná, ale je nepřetržitě vytvářena a potvrzována v sociálních interakcích, myšlenkách a jednáních členů společnosti. Diplomová práce na tomto místě vychází z publikace *Sociální konstrukce reality*, kterou v roce 1966 dokončili autoři Peter Ludwig Berger a Thomas Luckman a která se pro teorii sociálního konstruktivismu stala stěžejní. Autorská dvojice sociologů svým textem ukazuje, že tak zvaná realita každodenního života je lidským výtvozem, přesto ji ale lidé pokládají za objektivně danou a nezávislou na jejich vnímání. „Je to také svět, který má svůj původ v jejich myšlenkách a činnostech, a který je právě těmito myšlenkami a činnostmi jako reálný udržován.“ (Berger, Luckman, 1999, s. 25) Iluzi objektivnosti pak zajišťuje „objektivizace subjektivních procesů a významů“ (ibidem, s. 26). Primárním nástrojem objektivizace je v našem společensko-kulturním kontextu jazyk. „Jazyk užívaný v každodenním životě mi neustále poskytuje nezbytné prostředky k objektivizaci a stvrzuje existenci řádu, v jehož rámci tyto objektivizace dávají smysl a v němž můj každodenní život pro mě má význam.“ (ibidem, s. 27)

„Jedním z nejmocnějších sociálních aktérů, kteří jsou angažováni v oblasti interpretování, definování, a tedy i vytváření či konstruování reality, jsou masová média.“ (Reifová, 2004, s. 107) Protože se diplomová práce zabývá televizním pořadem *Výměna manželek*, uveďme si, jak se na mediální konstrukci reality podílí zejména televize. Toto médium z konstruktivistického hlediska zkoumal například mediální teoretik John Fiske. Ten poznamenává, že televize přispívá k cirkulaci významů ve společnosti. Televizní vysílání významy reprodukuje i produkuje a činí tak pomocí používání několika znakových systémů, kódů. Těmi jsou například práce s kamerou, nasvícení, střih, hudba, konkurz, kulisy, kostýmy, líčení, akce, dialogy a ideologické kódy. John Fiske tyto kódy rozděluje do tří úrovní, které existují v hierarchické struktuře, zdůrazňuje ale také, že hranice těchto tří úrovní nejsou pevně dané a jednotlivé kódy se mohou v různých kontextech pohybovat na různých úrovních (Fiske, 1987). První úroveň je nazvaná „*Realita*“, uvozovky v tomto pojmenování značí, že i přestože se projevy na této úrovni zdají být „reálnými“, ve skutečnosti jsou ale kódované

a sémanticky zatížené. Toto zakódování ovšem provádí již samotná společnost a kultura, televizní médium tyto kódy pak pouze reprodukuje. Do této úrovně bychom mohli zařadit například prostředí, ve kterém se natáčí, dále vzhled postav, oblečení, líčení, neverbální komunikaci. Druhá úroveň *Reprezentace* obsahuje především technické kódy, které tvarují zachycený audiovizuální materiál, přidávají mu další významy. Jsou to především kódy jako práce s kamerou, střih, nediegetická hudba a nasvícení. Třetí úroveň je podle Fiskeho *Ideologie*. Použité kódy společně reprezentují, reprodukují a naturalizují názory, hodnoty a ideje, které tvoří určité ideologie. „Ideology which are organized into coherence and social acceptability by the *ideological codes*, such as those of: individualism, patriarchy, race, class, materialism, capitalism, etc.“ (ibidem, s. 5)

2. 1. 1 Typizování a stereotypizování

Vzhledem k tomu, že se v analytické části diplomové práce zabýváme zobrazováním neheterosexuálních osob, je v kontextu sociální konstrukce reality nutné zmínit také koncept typizování a stereotypizování. Berger s Luckmanem poukazují na existenci typizačních schémat, „jejichž prostřednictvím vnímám ostatní lidi a ‚zacházím s nimi‘ při osobních setkáních.“ (1999, s. 36) Tato typizační schémata jsou souborem očekávání, která vztahujeme na člověka, s nímž jednáme na základě konkrétního rámce vytvořeného a udržovaného sociální konstrukcí reality. Berger s Luckmanem uvádějí, že si druhého člověka můžeme například typizovat jako „muže“, „milého člověka“, nebo „Američana“. V kontextu této diplomové práce bychom měli dodat, že si druhého člověka můžeme typizovat také jako „neheterosexuála“. Berger s Luckmanem dále dodávají, že míra typizace také záleží na míře anonymity, která je mezi námi a druhým člověkem. Čím anonymnější pro nás druhá osoba je, tím se zvyšuje míra našeho náhledu na ni skrze typizační schémata. Toto jednání je pak základem sociální struktury, která „je souhrnem těchto typizačních a opakovaně se objevujících vzorců interakce, které na podkladě těchto typizačních vznikají.“ (ibidem, s. 38)

Stuart Hall pak od procesu typizace odděluje stereotypizaci jakožto reprezentační praktiku vytvářející negativní (mediální) obraz. Stereotypizace vychází z rozdělení jedinců na skupinu my a na skupinu oni, přičemž obě skupiny existují v až extrémních binárních protipólech. (Jedni jsou dobří, druzí jsou špatní. Jedni jsou civilizovaní, druzí jsou primitivní.) Jedna z těchto binárních opozic je poté v konkrétním společensko-kulturním kontextu normalizována v dominantní pozici (například heterosexuální sexuální orientace je chápána jako ta normální). Stereotypizace tedy také na rozdíl od typizace předkládají, co je normální

a co je abnormální (či až deviantní a patologické), říkají tedy to, co je v dané společnosti ještě přijatelné, a co již přijatelné není. Stuart Hall zdůrazňuje probíhání této normalizace zejména prostřednictvím reprezentace v populární kultuře a masových médiích. Tyto reprezentace totiž disponují mocí obhájit a naturalizovat dominantní a normalizované postavení určitých skupin, zároveň podpořit představu o abnormalitě jiných skupin, například právě prostřednictvím stereotypního zobrazování, které se soustředí pouze na zobrazování určité skupiny ve spojení s negativními událostmi (Hall, 1997). „Stereotyping reduces people to a few, simple, essential characteristics, which are represented as fixed by Nature.“ (ibidem, s. 257)

2. 2 Neheterosexuality a homoparentalita v kontextu konstruktivismu

Vzhledem k tomu, že se v praktické části diplomové práce věnujeme zobrazování neheterosexuálních párů ve *Výměně manželek*, je na tomto místě nutné také nastínit stěžejní aspekty neheterosexuality v kontextu konstruktivismu a mediální konstrukce reality. Tato problematika je svým stavem bádání obsáhlá a v rozsahu diplomové práce ji není možné podat ve své celistvosti, a proto se v následující podkapitole zaměříme pouze na ty koncepty, které jsou stěžejní pro samotnou analytickou část této práce.

Pojem pohlaví označuje biologické pohlaví, které je tvořeno biologickými vlastnostmi vycházejícími především z jedincovi anatomie (vnější a vnitřní pohlavní orgány) a z jeho hormonů a chromozomů (Bočák, 2007, s. 5–6; Fafejta, 2009, s. 76–77). Starší koncepty hovoří o dvou pohlavích, mužském a ženském, queer studia naopak říkají, že prototypy mužského a ženského pohlaví jsou spíše opačné konce fluidního spektra a že jednotliví lidé se mohou rodit s biologickými vlastnostmi zařaditelnými právě nejen na samotné okraje tohoto spektra (Bočák, 2007). Pojem gender poté označuje sociokulturně utvářené pohlaví. Opět zde pracujeme s konceptem fluidního spektra, na jehož opačných koncích spatřujeme maskulinitu (mužský gender) a femininitu (ženský gender). Gender (nebo také rod) je i sociálně konstruovanou rolí, jejíž naplnění se od jedince ve společnosti očekává. Například tedy od jedince s mužským biologickým pohlavím se tak ve společnosti tradičně očekává naplnění mužského genderu (Fafejta, 2009, s. 76).

Neheterosexuální osoby mají v kontextu naplnění genderově stereotypních rolí jiné postavení než osoby heterosexuální. Od heterosexuálního muže se očekává, že bude naplňovat maskulinní gender a od heterosexuální ženy se naopak očekává, že bude naplňovat feminní gender. Nicméně od neheterosexuálního muže se očekává, že bude spíše naplňovat feminní gender a od neheterosexuální ženy se pak naopak očekává, že bude naplňovat maskulinní

gender (Blashill, Powlishta, 2009; Chung, 2007). Vzhledem k tomu, že se analýza diplomové práce soustředí výhradně na zobrazování gay párů, uveďme si na tomto místě podrobněji pozici gay mužů v kontextu maskulinit.¹

R. W. Connell a J. M. Messerschmidt (2005) vycházejí z předpokladu, že existuje několik druhů maskulinit a že tyto maskulinity existují v hierarchickém uspořádání, respektive, že existuje jedna maskulinita, hegemonická, která je těm ostatním nadřazena. Tento koncept vychází z teorie hegemonie od Antonia Gramsciho (Určitá skupina lidí si ve společnosti udržuje dominantní pozici kulturními, politickými a ekonomickými vlivy, nikoliv využitím fyzické síly.) V kontextu Gramsciho tezí právě hegemonická maskulinita zaujímá dominantní pozici ve společnosti (vůči jiným maskulinitám a feminitám) a její dominantní pozice je realizovaná nepřímo, tedy je normalizovaná prostřednictvím jakési kulturní dohody. Connell a Messerschmidt také říkají, že konkrétní podoba hegemonické maskulinity se dokáže proměňovat vzhledem ke společenskému, historickému nebo kulturnímu kontextu. Hegemonická maskulinita tedy definuje ideál muže v daném historickém a kulturním období (ibidem). Connell vedle hegemonické maskulinity vyděluje také homosexuální maskulinitu, která je dle Connell hegemonické maskulinitě podřízena. Hegemonická maskulinita totiž nepřipouští žádnou míru feminity, což je v rozporu s tím, že feminita je naopak od neheterosexuálních mužů očekávána a je jim připisována (Connell, 1992).

V kontextu rodičovství je pak homosexuální maskulinita chápána jako nedostačující, uveďme si, proč tomu tak je. Rodina je chápána jako „nejdůležitější spol. skupina a instituce“ (Petrušek, 1996, s. 940). Pro instituci rodiny, tak jako ostatně pro jakoukoliv jinou instituci, platí, že „vytváří vzory chování, uspořádané kolem koncepce nebo ideje vycházející z určitých hodnot, cílů, omezení a jiných tlaků stimulujících organizované aktivity.“ (ibidem, s. 941) Rodina se spolupodílí na reprodukci kultury, tedy způsobu života (ibidem). V euroamerickém společenském kontextu je normalizovaným („normálním“ a „tradičním“²) modelem rodina nukleární, tedy ta, která sestává ze dvou heterosexuálních rodičů, matky

¹ Maskulinitou na tomto místě rozumíme soubor vlastností, znaků osobnosti, rolí, zájmů, který se v našem společensko-kulturním kontextu připisuje mužům.

² Zde je nutné uvést, že pojem „tradiční rodina“ se dnes ve veřejném diskurzu často používá pro model rodiny, který je ale tzv. moderní. Tradiční model rodiny pozorujeme od 15. století a spatřujeme v něm strukturu tvořenou vícegeneračními svazky. Se společenskou a ekonomickou změnou se v 19. století začíná objevovat moderní model rodiny, který sestává z heterosexuálního páru muže a ženy a jejich dětí. Je to právě tedy moderní model rodiny, který bývá označován jako „tradiční“ (Možný, 2006; Murphy, 2006).

a otce, a jejich dětí. V tomto modelu rodiny bývají role muže a ženy odděleny dle genderově stereotypního dělení na maskulinní a feminní (Murphy, 2006, s. 87–88). Spolu s nukleárními rodinami ale existují také další, alternativní, modely rodin,³ mezi které patří také model homoparentální rodiny.

Homoparentalitou rozumíme takový model rodičovství, který je tvořen stejnopohlavním párem. Tento model je v našem společensko-kulturním kontextu často chápán jako nedostačující a méněcenný v porovnání s modelem obsahujícím mužského a ženského rodiče. „Navzdory neustálým ujišťováním o toleranci a respektu, která všechny tyto diskuse doprovázejí, současný oficiální legislativní postoj české společnosti říká, že gayové a lesby nejsou plnohodnotní lidé. Podstata jejich méněcennosti spočívá právě v argumentu, že by neměli vychovávat děti.“ (Sokolová, 2004, s. 81)

Sokolová (2004) poznamenává, že homofobie (a s ní spojená méněcennost připisována homoparentalitě) je úzce provázána s genderovými stereotypy. Nukleární, tradiční, model rodiny totiž předpokládá naplnění mužské a ženské role na základě genderu rodičů. „Nicméně stereotypy a mýty ‚správného‘ mužství a ženství jsou postavené na neheterosexuální orientaci jako určující normě sexuálního a emocionálně založeného jedince.“ (ibidem, s. 83) Argumenty ve jménu rodičovského páru složeného výhradně z muže a ženy chápou mužské a ženské jako biologicky determinované, vzájemně se doplňující, a tak žádoucí v rodičovských rolích. Rodiny s neheterosexuálními rodiči podle této logiky pak nemohou dospět k onomu požadovanému naplnění mužského a ženského vzoru a „ohrožují a znehodnocují postavení ‚tradiční‘ rodiny.“ (ibidem, s. 85) Sokolová (2004) proti tomuto pak argumentuje tím, že s naplněním genderových stereotypních rolí to není tak jednoznačné ani u rodičovského páru složeného z muže a z ženy. Dále namítá, že rodina se skládá i z širšího příbuzenstva, se kterým dítě přichází do kontaktu (sourozenci rodičů, prarodiče atd.) a také se dítě setkává například i s kamarády svých rodičů (ibidem). Předpoklad, že by dítě, například vyrůstající s rodičovským párem mužů, nemělo ve své sociální síti také ženu, je lichý.

V našem společensko-kulturním kontextu je tedy rodičovská dvojice muž a žena v dominantní pozici a je chápána jako normální, zatímco homoparentalita je v pozici abnormality. Toto binární rozdělení lze ale nalézt i uvnitř samotné homoparentality. Normalizovanou pozici zde obsazují páry dvou žen, nenormalizovanou pozici pak páry dvou mužů. Jak podotýká Sokolová (2004), i toto rozdělení souvisí s genderovými stereotypy.

³ V dnešní době se dokonce hovoří o tzv. krizi (tradiční) rodiny, která mimo jiné reflektuje vysokou rozvodovost a přibývající počet samoživitelek a samoživitelů, nebo bezdětných párů (Možný, 2006).

V jejich kontextu je totiž ženám připisováno, že jsou od přírody lepšími rodiči díky tomu, že jsou jakýmsi rozenými pečovatelkami.⁴

2.3 *Výměna manželek* – struktura pořadu v rámci žánru reality TV

Výměnu manželek zařazujeme do formátu reality show, který spadá pod zastřešující pojem televizního žánru reality TV. Slovníková definice (Reifová, 2004, s. 206–207) vystihuje toto definiendum jako žánr zaznamenávající reálné situace často se odehrávající v každodenních situacích. Následné zobrazování takovéto reality ale není věrné, protože je konstruované na základě daného žánru, případně přímo na základě konkrétního pořadu (ibidem). Mohli bychom tedy říci, že žánr reality TV spíše poskytuje vlastní interpretaci reality, než aby poskytoval její objektivní zachycení. Studie věnující se *Výměně manželek*, případně jejím zahraničním mutacím (např. britská *Wife Swap*), reflektují dichotomické rozkročení pořadu mezi realitou a fikcí a zdůrazňují, že na tento pořad nelze nahlížet jako na objektivní (nebo i zkreslené) zrcadlo reflektující život účinkujících rodin (Brancato, 2007, s. 54–55; Piper, 2004, s. 274; Walters, 2006, s. 52). Každý díl je strukturován podle stejného vzorce. Struktura pořadu formuje natočený materiál a přizpůsobuje jej své podobě. Výsledný díl vykazuje v detailech iluzi spontánního každodenního soužití zachyceného na kamery, zároveň ale zamlčuje striktní organizaci celku a přizpůsobení se narativní koherenci a kontinuitě (Matheson, 2007, s. 38; Piper, 2004, s. 274–275; Park, 2011, s. 322). Jinými slovy, navozuje iluzi, že to, co je natočené, by se stejně odehrávalo i bez přítomnosti kamer.

Každý jeden díl *Výměny manželek* je tedy strukturovaný podle předem daných pravidel. V každém díle se proti sobě staví dvě rodiny, které si mezi sebou na deset dní vymění zpravidla matku rodiny. V úvodních sekvencích dílu jsou představeni jednotliví členové dvou účinkujících rodin. Po seznámení se s oběma rodinami divák sleduje sestřih nazvaný *Příprava na cesty*, během kterého se vyměňující se osoby balí, loučí se se zbytkem rodiny a vyjadřují svá přání o tom, v jaké rodině by během deseti soutěžních dní chtěli, nebo nechtěli, žít. Následuje sekvence *Poprvé v novém bytě*, jejíž obsahem jsou první dojmy a reakce vyměněné osoby na svůj nový domov. Vyměněné osoby se v tento moment také seznamují s tak zvaným *Manuálem s úkoly*, který vyměněné osoby sepsaly jedna pro druhou, aby v něm představily členy rodiny, vysvětlily chod domácnosti a popsaly každodenní

⁴ „Navíc tento stereotyp, který tvrdí, že ženy mají k dětem ‚od přírody‘ blíže a jsou a priori lepší rodiče, není relevantní pouze v rámci tématu homosexuálního rodičovství, ale rodičovství vůbec (tj. přidělování dětí po rozvodu, ‚mateřská‘ dovolená, role matek a otců v rodině a při výchově apod.)“ (Sokolová, 2004, s. 90)

harmonogram. Po vlastním komentáři k *Manuálu s úkoly* se vyměněné osoby setkávají se svojí náhradní rodinou. Prvních pět soutěžních dní se vyměněná osoba musí přizpůsobit chodu náhradní domácnosti a respektovat pravidla sepsaná v *Manuálu s úkoly*. Po pěti dnech probíhá rodinná porada nazvaná *Ted' tady velím já!*, na které má vyměněná osoba možnost předložit svá vlastní pravidla chodu domácnosti, která by během následujících pěti soutěžních dní měla náhradní rodina akceptovat. Po uplynutí všech deseti soutěžních dní je výměna zakončena setkáním *Mezi 8 očima*, na kterém se vyměněné osoby v doprovodu svých partnerů či partnerek vzájemně konfrontují. Vyměňují si názory na jednotlivé domácnosti, srovnávají se a hodnotí svoji zkušenost. V samotném závěru divák sleduje krátký úsek, během kterého se vyměněná osoba vrací domů, setkává se se svými dětmi a kameře sděluje, zda na základě účasti ve *Výměně manželek* ve své domácnosti něco změnil.

Není to ale pouze způsob narace, který ovlivňuje podobu výsledných dělů *Výměny manželek*. Jako další aspekt si uvedme omezenou selekci materiálu, který se nakonec objeví ve výsledné stopáži konkrétních dělů. Stopáž výsledného dílu se pohybuje kolem 1 hodiny, štáb ale s rodinami standardně tráví deset natáčecích dnů⁵. Konečný produkt je tedy vytvořen pouze z části všech natočených záběrů a je pak možné uvažovat nad tím, zda by konkrétní rodiny na základě jiného použitého materiálu dosáhly také jiného mediálního obrazu. Studie (Brancato, 2007, s. 54; Matheson, 2007, s. 37–38; Piper, 2004, s. 277) se shodují na tom, že režie nevybírám takový materiál, který by nejvěrněji reprezentoval rodinu, ale že výsledný díl nakonec sestaví z takového materiálu, který je zdrojem dramatickosti. Právě dramatickost je pro reality show primárním prvkem a je mu podřízen i výběr kontrastních účastníků (Reifová, 2004, s. 206–207). Podle Piper (2004, s. 277) se ve *Výměně manželek* uměle konstruuje drama obsazením účastníků z různých konců jednoho názorového pole (např. rodina se silnými konzervativními hodnotami proti rodině se silnými progresivistickými hodnotami). Brancato (2007, s. 54) si pak všímá toho, že do jednoho dílu jsou často proti sobě postaveny matky, které zajišťují prvek dramatickosti vyjednáváním mezi moderní a tradiční feminitou.⁶ Matheson (2007, s. 39) a Lyle (2008, s. 320) dále zdůrazňují vyvolávání dramatického konfliktu skrze obsazení rodin příslušejících k odlišným sociálním třídám a vrstvám.

⁵ Výjimkou jsou předčasně ukončené díly.

⁶ Moderní feminitu podle Brancata (2007) naplňují matky, které budují svoji vlastní kariéru a povinnosti v péči o domácnost rozdělují mezi ostatní členy rodiny. Tradiční feminitu pak naplňují matky, které zůstávají v domácnosti a pečují o děti, zatímco finanční zajištění rodiny závisí na otci.

Výběr materiálu tedy podléhá předem určené šabloně. Dále je ale také nutné zmínit, jaké významotvorné prvky existují ve vybraném materiálu vzhledem k jeho audiovizuální podobě a jaké významotvorné prvky jsou do textu přidány v postprodukci. Každým dílem *Výměny manželek* diváky provází komentář mimo obraz. Tento voice-over střídavě přechází z role objektivního popisovatele situace do role subjektivního komentátora sdělujícího názory o chování a charakteru účastníků. Tímto jednáním ovšem voice-over rozostřuje hranici mezi tím, jací účastníci skutečně jsou, a mezi tím, jak je zobrazuje pořad (Walters, 2006, s. 57). Komentář mimo obraz tematizuje jen režií vybrané problémy (Lyle, 2008, s. 324; Piper, 2004, s. 277; Walters, 2006, s. 57–58) a často tak činí i s využitím ironie a sarkasmu, čímž se dokáže spolupodílet na negativním zobrazování a zostuzování účastníků (Reifová, 2020, s. 7). Obdobně jako komentář mimo obraz funguje také střih a pohled kamery (Reifová, 2020, s. 9; Walters, 2006, s. 59). V dílech se divák například setkává s montáží záběrů, která je spojena jedním motivem a ukazuje kontrast mezi účastníky (Walters, 2006, s. 59). Jako konkrétní příklad nám pak může posloužit například montáž zobrazující vedení dětí do školy, zatímco jedna z účastnic doprovodí děti do školy bez komplikací, druhá účastnice se musí potýkat s tím, že ji děti neposlouchají a nejsou ochotné ji na cestě následovat. Reifová (2020, s. 9) hovoří také o významotvornosti velikosti záběrů, zmiňuje především detail a velký celek. Zatímco velký celek poskytuje obecné informace o prostředí, ve kterém účastníci žijí, detail přidává na důležitosti režií vybraných objektů (např. zvýrazňování chudoby detailním záběrem zaprášeného nábytku a pavučin). Kamera ve formátu reality TV také často využívá prvek přibližování (zooming), který se využívá k zachycování a zdůrazňování emocí a ke zveličování režií vybraných objektů stejně jako zmíněný detailní záběr (Eriksson, 2018, s. 606). Význam dále nese i výběr nediegetické hudby, který dokáže budovat atmosféru a zdůrazňovat charakteristiky účastníků (ibidem, s. 605).

Zmíněné technické a produkční prostředky vytvářejí a udržují rámeček, skrze který pořad zobrazuje účastníky pořadu. V samotném úvodu každého dílu jsou rodiny představeny komentářem mimo obraz doplněným o vizuální sestřih scén z každodenního rodinného života. Právě tento úvod ale již opatří účastníky determinující nálepkou (například chudá rodina, rodina s mnoha dětmi, rodina s partnerskými problémy, rodina s neheterosexuálními rodiči), skrze kterou je na rodinu v díle nahlíženo (Lyle, 2008, s. 323; Piper, 2004, s. 275)

These participants are *playing a social role* (and doing so in an exceptionally selfconscious way), they are *performing an activity that may be measured against a standard* (the ideal relationship), and they are providing a *public display of technical*

skill (both literally in the case of their familial tasks, and less obviously in exhibiting their skills as television personalities). (Piper, 2004, s. 282)

Tyto nálepky jsou v pořadu poměřovány vůči společenské normě, děje se tomu především v otázkách genderové role a sociálních tříd a vrstev. Jak již bylo zmíněno, základním hybatelem děje ve *Výměny manželek*, jak ostatně výstižně deklaruje samotný název pořadu, je vyměnění manželek mezi dvěma rodinami. Manželku, ženu a zpravidla také matku bychom mohli označit za nejdůležitější protagonistku této reality show. Právě na ni se většinu stopáže upírá pozornost a je tematizovaná její schopnost postarat se o děti a o domácnost (ve smyslu úklidu a přípravy jídla). *Výměna manželek* tak reprodukuje stereotypní genderovou roli a účinkující ženu hodnotí podle naplnění této role (Brancato, 2007, s. 52–53; Fairclough, 2004, s. 346; Matheson, 2007, s. 44). V pořadu se objevují i účastnice, které sice normalizovanou genderovou roli nenaplnují, ale je na ně stále nahlíženo optikou této genderové role. Tyto ženy jsou pak buď zobrazovány negativně jako nedostatečné manželky a matky, nebo jsou zobrazovány pozitivně (případně neutrálně), ale v tomto případě jsou nuceny se vůči genderové roli vymezit a obhájit si své postavení (Matheson, 2007, s. 45–46).

V otázce různých sociálních tříd a vrstev se konstruuje konflikt poměřováním různých životních stylů rodin příslušejících k odlišným sociálním vrstvám a třídám. Rodiny zaujímající střední pozice v sociální hierarchii jsou konstruovány jako norma, jsou onálepkovány jako vzor a představují ideál především v otázkách výchovy, rodinného soužití, finanční gramotnosti a starání se o domácnost. Rodiny náležející k nižším vrstvám a třídám jsou v narativu pořadu nabádány k tomu, aby se od „modelové“ rodiny nechaly poučit a následovaly její příklad (Matheson, 2007, s. 34). V českém akademickém prostředí se této problematice v kontextu vybraných reality show (*Výměna manželek*, *Prostřeno* a *Krotitelé duchů*) věnovala Irena Reifová (2020). Zaměřila se na stigmatizaci (zostuzování) členů pracující třídy a jejich konstruování jako nedostatečných členů neoliberální kapitalistické společnosti v kontextu naší post-komunistické republiky.

2. 4 Stav bádání – Zobrazování neheterosexuálů v reality show

V následující kapitole si ukážeme některé způsoby zobrazování neheterosexuálů (především mužů) v žánru reality show. Vzhledem k aktuálnímu stavu bádání, který je převážně tvořen studiiemi zkoumajícími americké a britské mutace reality show, budeme se i my v následujícím textu věnovat především zahraničnímu kontextu. Diplomové práci

se bohužel nepodařilo naleznout studii, která by se věnovala přímo zobrazování neheterosexuálních osob ve *Výměně manželek*.

Hart (2004) popisuje zobrazování neheterosexuálů jakožto vzorů, ve své studii se zaměřuje na americkou reality show *Queer Eye for the Straight Guy* (USA, 2003–2007), která patří do podžánru tzv. makeover reality show, tedy takových reality show, ve kterých účastníci procházejí nějakou proměnou (makeover) za účelem vylepšení svého života v konkrétní oblasti. V *Queer Eye for the Straight Guy* vystupuje pět neheterosexuálních mužů, kteří pomáhají heterosexuálním mužům vylepšit svůj život v pěti oblastech: kulinářství, móda, kulturní povědomí, starost o domácnost (z hlediska designu) a péče o sebe. Hart (2004, s. 245) zde zmiňuje, že vyjmenované oblasti, ve kterých jsou zde neheterosexuálové uváděni jako vzor a rádci, jsou také v popkultuře stereotypně připisovány neheterosexuálním mužům, kteří jsou často zobrazováni jako například návrháři, kadeřníci, znalci popkultury. Hart (ibidem, s. 247) nicméně zmiňuje, že v této reality show tyto stereotypy narušují sami neheterosexuální účastníci tím, že se k nim slovně vyjadřují a shazují je prostřednictvím humoru a ironie. Hart (ibidem, s. 252) interpretuje reality show *Queer Eye for the Straight Guy* jako pozitivní reprezentaci neheterosexuálních mužů, protože jsou zde neheterosexuálové zobrazováni jako životní modelové a rádci (podle Harta až jako superhrdinové, kteří zachraňují životy heterosexuálním mužům díky svým super schopnostem). Avila-Saavedra (2009) s touto pozitivní interpretací reprezentace neheterosexuálních účinkujících nesouhlasí. Ve své studii si všímá toho, že neheterosexuální účinkující v pořadu *Queer Eye for the Straight Guy* jsou zobrazováni jako příslušníci vyšších tříd s vysokým příjmem. Avila-Saavedra (ibidem, s. 16) zde podotýká, že tento stereotyp zobrazující gay páry jakožto bohaté je pro americké reality show (ale i pro americkou seriálovou produkci) typický. Jako další problematyczny aspekt spatřuje Avila-Saavedra (ibidem, s. 17) to, že v kontrastu k heterosexuálním účastníkům je vyzdvihována a zvýrazňována feminita neheterosexuálních účastníků. Tento stereotyp, prototyp feminního gay (a případně pak také maskulinní lesby), se podle autora v americké televizní produkci také často reprodukuje.⁷

Stereotyp feminního gaye je v reality show ale také dekonstruován. Bennett (2006) zkoumal dvě vztahové reality show *Boy Meets Boy* (USA, 2003) a *Playing It Straight* (USA, 2004). V první jmenované divák sleduje hlavního účinkujícího, gaye, který má za úkol vybrat si ze zhruba patnácti mužů jednoho, se kterým by chtěl navázat vztah. Tento hlavní účinkující

⁷ Feminita se projevuje například v oblékání, gestikulaci, mluvě (např. zdobnělino), vysoce postaveném hlase, postojích, zájmech apod.

nicméně netuší, že někteří z mužů jsou heterosexuální. V druhé jmenované reality show je pak hlavní účinkující heterosexuální žena, která má také za úkol si ze skupiny lidí vybrat jednoho muže. Tato skupina je opět namíchána z heterosexuálních a neheterosexuálních mužů. Bennett (ibidem, s. 409) pojednává o tom, že tyto reality show na jednu stranu skutečně rozbíjejí představu toho, že gayové jsou jen feminní a heterosexuálové naopak jen naplňují hegemonickou maskulinitu, tím, že mezi účinkujícími jsou velmi maskulinní gayové a velmi feminní heterosexuální muži. Nicméně podle Bennetta zde dochází k velmi okleštěnému zobrazování typů maskulinit, protože uvnitř těchto pořadů existuje buď feminní maskulinita, nebo hegemonická maskulinita. Tyto dva až od sebe extrémně odlišné póly nejsou v těchto reality show doplněny jiným typem maskulinity. Bennett se domnívá, že toto je způsobeno právě formátem reality show, pro něhož by muž s nijak stereotypně nevybočující maskulinitou byl příliš nudným účastníkem. Naopak střet dvou až extrémně kontrastních maskulinit zde vyvolává pro reality show potřebné prvky dramatičnosti a konfliktnosti, a jak jsme již zmínili v předchozí kapitole, dramatično je pro reality show základním prvkem.

S dramatičností souvisí další způsob zobrazování neheterosexuality v žánru reality show, a to je výrazné tematizování sexuální orientace účastníků. Hanmer (2005) ve své studii předkládá, že jako zdroj dramatičnosti a konfliktnosti byla v druhé řadě pěvecké soutěže *Fame Academy* (Velká Británie, 2003) opakovaně tematizována neheterosexuální orientace jedné z účastnic.⁸ Sexuální orientace účastnice byla v této reality show předkládána jak něco zajímavého a vzrušujícího, jako něco hodno zvýšené pozornosti. Coming out byl zobrazován zabarvený emocemi, čímž také přidával k dramatičnosti a lákavosti celé situace. Obdobně popisuje coming out také Lovelock (2017) v reality show *Big Brother* (UK, 2000–2018), ve které spolu několik lidí žije v jedné vile za přítomnosti kamer. Lovelock (ibidem, s. 4) si všímá, že coming out je v tomto pořadu vždy spojen se silnými emocemi a jakmile se odehraje, produkce účastníka okleští pouze na tento jeho jeden rys, který se stává tím jediným, skrze co je účastník zobrazován. Coming out jako zdroj dramatičnosti pak pojmenovává i Brennan (2020), když hovoří o jedné z prvních reality show vůbec, *An American Family* (USA, 1973). Diváci v tomto pořadu sledovali život jedné rodiny, přičemž jeden ze synů během natáčení prošel coming outem a rodině (a i divákům) se přiznal k tomu, že je gay. Jeho coming out se ale uvnitř rodiny stal silným zdrojem emocí a konfliktů a produkce to také využila ve svém díle, ve kterém celou situaci opět zúročila jako prvkem

⁸ Hanmer (2005) ve studii také dokládá, že tematizování neheterosexuální orientace jako zdroj dramatičnosti v tomto případě skutečně zafungovalo u diváků, protože na tehdejších internetových fórech zabývajících se tímto pořadem se ve své době onen veřejný coming out stal nejdiskutovanějším aspektem pořadu.

dramatičnosti. Podle Brennan (ibidem, s. 2), v reality show s účinkujícími neheterosexuály, se jako další prvek dramatická využívá také obsazení člověka s negativním postojem k neheterosexuálním lidem, což dokládá na příkladu pořadu *The Real World* (USA, 1992–2019). Tento pořad obsazuje přibližně sedm odlišných (např. z hlediska rasy, sexuality, náboženství, politického přesvědčení) lidí do jednoho domu a následně divákovi prezentuje konfliktní situace, které se mezi účastníky odehrávají právě na základě jejich odlišností. Této reality show se z hlediska neheterosexuálních účastníků věnoval také Lovelock (2019, s. 48), který v tomto pořadu spatřuje jistou pozitivitu ve způsobu tematizování zásadních témat spojených s neheterosexuálními muži. Podle jeho textu se *The Real World* spolupodílelo na odtabuizování témat jako problematika AIDS v gay komunitě, nebo jako kontroverzní pravidlo *Don't Ask, Don't Tell*, které odkazovalo na negativní postoj armády vůči svým neheterosexuálním vojákům.

Proti používání neheterosexuální orientace jako zdroje ozvláštňení a dramatizace pak podle Gudelunas (2016) vystupuje reality show *RuPaul's Drag Race* (USA, 2009–doposud), ve které proti sobě v různých disciplínách soutěží drag queens a odlišné sexuální orientace považují za naprosto normální. Účastníci a účastnice této reality show pak svojí prezentací vystupují proti esencialistickým představám o pohlaví, genderu a sexualitě, když sami tematizují svoji fluidní existenci napříč těmito škatulkami.

Originální studii pak přináší profesor komunikace Ragan Fox (2013), který se sám zúčastnil americké mutace reality show *Big Brother* s cílem z tohoto vnitřního úhlu pohledu zjistit, jakým způsobem bude produkce zobrazovat jeho gay identitu. V této reality show společně žije několik lidí v jedné vile. Zpravidla se mezi účastníky začnou vytvářet náznaky partnerských vztahů, případně je začne naznačovat či konstruovat sama produkce. Fox jakožto jediný gay ovšem neměl možnost následovat tyto herní strategie a začal si všimnout toho, že se mu produkce snaží přiřadit tedy nějakou jinou naraci. Nakonec vypořádal, že mu produkce během soutěže přisoudila celkem tři charakteristiky, které ale souvisejí s jeho neheterosexuální orientací. První charakteristiku Fox nazývá jako „theatre queen“, která kopíruje stereotyp toho, že gayové jsou citliví, dramatictí, slabí a nejsou to „opravdoví“ muži. Tato charakteristika se počala tematizovat v momentě, kdy se Fox při jedné příležitosti rozbrečel, Fox zmiňuje, že dříve či později ve vile brečeli všichni, nicméně pouze u něj pak byl ve výsledné stopáži pláč zvýrazňován, stejně tak jak byly výhradně u něj zvýrazňovány různé projevy emocí a citlivosti. Fox popisuje také situaci, kdy s ostatními účastníky hrál hru a v jejím rámci předstíral pláč, přičemž všichni věděli, že jeho brek je pouze hraný. Nicméně produkce tento pláč později vytrhla z kontextu a prezentovala ho jako skutečný. Druhou

charakteristiku pak Fox sleduje v zobrazování své osoby jakožto predátora, který v heterosexuálních mužích vidí jen sexuální objekty. Produkce ho opakovaně vyzývala, aby komentoval těla účastníků, i přestože on sám neustále odmítal. Fox také navázal přátelství s jedním účastníkem a produkce tento vztah prezentovala tak, že je Fox do muže nešťastně zamilovaný. Třetí charakteristika pak podle studie odkazuje na stereotyp zobrazování neheterosexuálů jakožto antihrdinů, padouchů. V každé řadě této reality show jsou totiž produkcí vybráni zhruba dva účastníci, kterým je přidělena role skrytých sabotérů, jejichž úkolem je narušovat život ve vile nezávažnými škodolibostmi (např. schovávání osobních věcí). V sérii, které se účastnil Fox, se padouchy stali jediní dva neheterosexuální účastníci, tedy on a pak homosexuální žena.

Lovelock (2019) ve své knize předkládá shrnutí atributů, které jsou zvýrazňovány u neheterosexuálních mužů v žánru reality show. Patří mezi ně komediálnost, excentričnost, divokost, energetičnost, emocionálnost, ztřeštěnost, působí to teda tak, že gay muži jsou až přímo zrozeni pro showbyznys.

2. 5 Stav bádání – Zobrazování neheterosexuálů v české televizní tvorbě

V předchozí kapitole jsme si nastínili, jak vypadá stav bádání v oblasti zobrazování neheterosexuálů v žánru reality show. Vycházeli jsme výhradně ze studií, které se věnují televizní produkci ve Velké Británii a Spojených státech amerických. Diplomové práci se bohužel nepodařilo najít text, který by se stejné problematice věnoval i v českém kontextu. Vzhledem k tomu, že zobrazování neheterosexuálů je ale v anglicky mluvících zemích již mnohem komplexnější než zobrazování v české produkci a diplomová práce se věnuje právě českému prostředí, je nutné si na tomto místě alespoň nastínit zobrazování neheterosexuálních osob v českém televizním vysílání jako takovém.

Sokolová (2006) se věnovala reprezentaci gayů a leseb v mainstreamových vizuálních médiích, pod které je jistě možné zařadit také televizní stanici TV Nova, která tvoří a vysílá námi analyzovanou *Výměnu manželek*. Sokolová ukazuje, že do roku 1989 byla reprezentace neheterosexuality kvůli ideologickým důvodům omezena na zobrazení negativní, nebo tzv. neviditelná (tedy žádná). V době psaní svého textu ale Sokolová již pojmenovává tři základní body, skrze které lze uchopit změnu v zobrazování neheterosexuality. První bod říká, že se reprezentace navyšuje kvantitativně, druhý bod ukazuje, že se neheterosexualita více uchopuje v kontextu každodenního života a mezilidských vztahů (a nikoliv jen například

v lékařském prostředí) a třetí bod demonstruje to, že zobrazování přestává stavět na základě zjednodušených obrazů, ale naopak dochází k mnohem komplexnějším reprezentacím identit.

O posunu v zobrazování neheterosexuálních mužů vypovídá také Sloboda, který se věnuje zejména seriálové produkci (2006, 2015). V roce 2006 popisoval stereotypní zobrazování neheterosexuálních mužů, které se děje především v „subtilnějších prvcích“ (Sloboda, 2006, s. 245) v rovině tematizování feminity a podivnosti (až úchylnosti). Všiml si také obsazování neheterosexuálních postav do narativu podle motta „*coming out a pak jsi out*“, které vystihuje případ, kdy neheterosexuální postava slouží jen k vyvolání dramatické svém coming outem, poté ale v naraci ztrácí smysl a z příběhu odchází. Slobodův text z roku 2015 si ale již všimá komplexnějšího uchopování neheterosexuálních maskulinit a zároveň poznamenává, že coming out už nutně neznamená pro neheterosexuální postavy konec. K obdobným závěrům dochází také Jedličková (2013), který sice také tematizuje stereotypní zvýrazňování feminity u neheterosexuálních mužů a jejich obsazování jen na základě konfliktnosti vycházející z coming outu, ale například na seriálu *Okresní přebor* uvádí, že jsou neheterosexuální postavy uvedeny v kontextu mezilidských vztahů, které nenavazují pouze s heterosexuálními postavami, a že jejich reprezentace také přesahuje rámec daného seriálu a reflektuje i reálné problémy spojené s neheterosexualitou (v tomto případě homofobii ve fotbalovém prostředí).

3. Analytická část

3. 1 Metodika práce

Analytická část diplomové práce se zaměří na mediální konstrukci neheterosexuálních párů a rodičů v české mutaci pořadu *Výměna manželek*. Cílem práce je prostřednictvím multimodální analýzy zjistit, jakým způsobem a jakými prostředky jsou neheterosexuální páry ve *Výměně manželek* zobrazovány, a odpovědět na konkrétní otázky stanovené v podkapitole 3. 1. 4 Cíl výzkumu a výzkumné otázky.

3. 1. 1 Výzkumná technika

V diplomové práci vycházíme z kvalitativního paradigmatu, na analyzovanou jednotku nahlížíme konstruktivistickou optikou. Tento přístup volíme proto, že si v rámci diplomové práce neklademe za cíl zobecňovat zkoumané jevy, ale naopak se zaměřujeme na podrobnější analýzu vybraných konkrétních případů. V diplomové práci používáme multimodální analýzu, která nám dovoluje komplexně analyzovat audiovizuální materiál, protože se zaměřuje na jednotlivé módy, ze kterých audiovizuální text sestává.

Diplomová práce je inspirovaná přístupem Görana Erikssona (2018). Autor ve svém textu *Critical discourse analysis of reality television* provádí multimodální kritickou analýzu diskurzu na žánru reality show. Diplomová práce sice neprovádí kritickou analýzu diskurzu, nicméně to ji nebrání čerpat z Erikssona poznatky o tom, jak provádět multimodální analýzu konkrétně na žánru reality show. Dle Erikssona je během analyzování reality show nutné neustále připomínat to, že klíčovým prvkem těchto pořadů je dramatizace a vyvolávání emocí. V analýze je pak nutné sledovat, které módy k dramatizaci přispívají a jakým způsobem tak činí. Eriksson za módy, kterým je v analýze reality show nutné věnovat zvýšenou pozornost, považuje řeč (výpovědi jednotlivých aktérů i komentář mimo obraz), práce s kamerou (velikosti záběrů, přibližování a oddalování, čemu kamera věnuje pozornost), střih (délka záběrů, jaké záběry za sebou následují) a hudba (zejména nediegetická). Stěžejní je také všimnout si, s jakými činnostmi a vlastnostmi jsou jednotliví účastníci spojováni.

Dalším metodologickým textem, ze kterého tato diplomová práce vychází, je *Corpus-assisted multimodal discourse analysis of television and film narratives* od Moniky Bednarek (2015). Z tohoto textu si diplomová práce vypůjčila způsob vypracovávání multimodální transkripce. Ten spočívá v zaznamenávání dat do tabulky, každý záběr má svůj řádek, který je

rozdělen do tří sloupců. První sloupec obsahuje informace o obraze (stříh, pohyb kamery, velikost záběru) a hudbě (zda je scéna opatřena nediegetickou nahrávkou, zvuky), ve druhém sloupci se nachází screenshot obrazu a ve třetím sloupci je vypsána řeč (účastníci, komentář mimo obraz) a neverbální projevy postav.

3. 1. 2 Výzkumný soubor

Prvotním krokem v určení finálního analyzovaného souboru dat bylo nalezení všech dílů české mutace *Výměny manželek*, ve kterých se od počátku vysílání v roce 2005 do dne 1. listopadu 2020⁹ objevil neheterosexuální pár v roli hlavního páru, tedy v takovém, který během natáčení podstupuje výměnu partnera či partnerky. Do souboru tak nespádají díly, ve kterých se objevují neheterosexuálové v roli dětí, příbuzných, kamarádů apod. Ve všech těchto dílech probíhá výměna mezi neheterosexuálním a heterosexuálním párem (respektive mezi párem, který tvoří muž a žena), žádný z nich neobsahuje například výměnu mezi dvěma neheterosexuálními páry.

Do souboru dílů obsahujících neheterosexuální pár bylo zahrnuto celkem 11 dílů, z nichž 6 obsahuje pár žen a 5 z nich obsahuje pár mužů.¹⁰ Bohužel ovšem nelze zcela s jistotou prohlásit, že se skutečně jedná o všechny díly české mutace *Výměny manželek*, kterých se účastnily neheterosexuální páry, protože dostupné video archivy tohoto pořadu nedisponují kompletní druhou a třetí řadou. O neheterosexuálním páru, který se objevil ve čtvrté sérii bylo v médiích sice referováno jako o „prvním lesbickém páru ve *Výměně manželek*“ (Veškrnová, 2013), a o neheterosexuálním páru, který se objevil v sérii šesté, bulvární média psala jako o „historicky prvním gay páru“ (Tesařová, 2013), nicméně někteří fanoušci pořadu, kteří aktivně přispívají na diskusních fórech o *Výměně manželek* a s nimiž byla konzultována možnost objevení se neheterosexuálního páru ve druhé a třetí sérii, se ale shodují na tom, že se ve třetí sérii objevil pár žen. Tuto informaci se nepodařilo potvrdit ani vyvrátit.

Z celkem 11 dílů obsahujících neheterosexuální pár bylo nutné vybrat užší vzorek vhodný pro analýzu. Ze souboru proto bylo vyjmuto 6 dílů obsahujících pár žen. Toto bylo učiněno z toho důvodu, že v rámci mediální konstrukce neheterosexuálních rodičů analytickou část diplomové práce také zajímalo, jakým způsobem *Výměna manželek* uchopuje

⁹ Omezená datace k 1. listopadu je stanovena z toho důvodu, že po tomto datu již začala samotná analýza.

¹⁰ Pro srovnání: Česká mutace *Výměny manželek* čítá od počátku svého vysílání v roce 2005 do 1. listopadu 2020 přes 173 dílů (rozpětí není konkrétní kvůli dále zmíněným nekompletním archivům druhé a třetí série).

problematiku rodičovství dvou mužů. To, jak již bylo nastíněno v kapitole 2.2 *Neheterosexuality a homoparentalita v kontextu konstruktivismu*, podléhá silnější stigmatizaci než rodičovství dvou žen. Ze zbylého souboru pěti dílů obsahujících páry neheterosexuálních mužů byly následně do samotné analýzy zařazeny tři díly. Ty byly vybrány na základě chronologického klíče, do analýzy tedy spadají tři nejstarší díly. Toto zúžení z pěti dílů na tři díly proběhlo kvůli omezenému rozsahu diplomové práce i časové náročnosti samotné analýzy.¹¹ V analýze jsou použity tyto díly: 2. díl 6. série (premiéra 6. 9. 2013) v analýze nazýván jako první analyzovaný díl, 3. díl 9. série (premiéra 5. 10. 2016) v analýze nazýván jako druhý analyzovaný díl, 25. díl 9. série (premiéra 7. 6. 2017) v analýze nazýván jako třetí analyzovaný díl.

3. 1. 3 Cíl výzkumu a výzkumné otázky

Cílem analytické části diplomové práce je provést multimodální analýzu na vybraném vzorku české mutace *Výměny manželek* a následně z nabraných zjištění popsat, jakým způsobem jsou v analyzované jednotce konstruovány neheterosexuální páry.

Hlavní výzkumná otázka:

Jakým způsobem a jakými prostředky jsou ve vybraných dílech české mutace *Výměny manželek* konstruovány účinkující neheterosexuální?

Dílní výzkumné otázky:

Jakým způsobem a jakými prostředky je v analyzované jednotce konstruována homoparentalita?

Jakým způsobem a jakými prostředky je v analyzované jednotce konstruován životní styl neheterosexuálních párů?

Dochází v analyzovaných dílech ke stereotypnímu zobrazování neheterosexuálních mužů, a pokud ano, jakým způsobem a jakými prostředky se tomu děje?

¹¹ Dále je na tomto místě nutné zmínit, že ačkoliv jsou do analýzy zahrnuty pouze díly obsahující neheterosexuální páry, autorka analýzy je obeznána i s několika díly obsahujícími výměnu mezi heterosexuálními páry, a je tak schopna postřehnout případný rozdíl, který by se mohl objevit mezi díly, do kterých je obsazen neheterosexuální pár, a díly, do kterých jsou obsazeny jen heterosexuální páry.

Dochází v analyzovaných dílech k reprodukci binární opozice normalizovaného (heterosexuální) a nenormalizovaného (neheterosexuální), nebo naopak dochází k dekonstrukci této opozice? Jakým způsobem a jakými prostředky se tomu děje?

3. 2 Analýza

V následujícím textu analýzy budeme jednotlivé účastníky analyzovaných dílů označovat jménem, z důvodu přehlednosti si tedy na tomto místě ve stručnosti jednotlivé účastníky představme. V prvním analyzovaném díle proti sobě stojí pár Petr a Pěťa (vyměněná osoba) a pár Tereza a Jiří se třemi dcerami, Kristýnou (12 let), Valerií (6 let) a Lucií Štěpánkou (1 rok a 9 měsíců). V druhém analyzovaném díle na jedné straně sledujeme Vojtu a Lukáše (vyměněná osoba) a na straně druhé Stáňu s Michalem, kteří spolu vychovávají čtyři děti, Kristýnu (17 let), Áňu (15 let), Jakuba (10 let) a Terezu (2 roky). V domácnosti bydlí také Martin, přítel nejstarší dcery Kristýny. Ve třetím analyzovaném díle účinkuje pár Jiří a Marek (vyměněná osoba), který společně vychovává dvě dcery z Jiřího prvního manželství, Patricii (16 let) a Natálii (13 let). Společně s nimi v domě bydlí také Jiřího matka Alena. Druhý pár pak sestává z Jindry a Michala, tato dvojice společně vychovává Krištofa (14 let), Denise (3 a půl roku) a Vanessu Nelu (10 měsíců).





3. 2. 1 „*Vskutku netradiční rodina*“

V první kapitole analytické části se zaměříme na to, jakým způsobem a jakými prostředky analyzované díly uchopují skutečnost, že se jich účastní neheterosexuální páry. Jak jsme si již ukázali v kapitole 3. 1. 2 *Výzkumný soubor, Výměny manželek* se v drtivé většině účastní pouze páry sestávající z muže a ženy. Na tomto místě tedy zanalyzujeme, zda je neheterosexualita v dílech speciálně tematizovaná a zviditelňovaná, nebo naopak zda se ve výsledné stopáži nikterak výrazně neuchopuje.

V kapitole 2. 3 *Výměna manželek – struktura pořadu v rámci žánru reality TV* jsme si uvedli, že v první části pořadu jsou obě účinkující rodiny představeny sekvencí obrazů zachycující každodenní život a komentářem mimo obraz, který divákovi přibližuje jednotlivé účastníky a zároveň je ale opatřuje jakousi determinující charakteristikou. V námi analyzovaných dílech je v tomto úseku pořadu komentářem mimo obraz vždy zdůrazněna sexuální orientace neheterosexuálního páru, přestože sexuální orientace druhého páru se nezmiňuje. V následujícím ukázkách si všimněme, že v prvních dvou analyzovaných dílech jsou neheterosexuální účastníci představeni jako „*mladí gayové*“, zatímco druhé účastnice





jsou představeny křestním jménem. Ve třetím analyzované díle je již i neheterosexuální účastník představen svým jménem Marek, nicméně jeho neheterosexuální orientace je stejně v úvodní sekvenci tematizována: „Dokáže se Jindřiška přizpůsobit životu v domácnosti dvou gayů?“

ukázka 1 (dále jen uk): s06e02, čas 0:00:35–0:00:45 (Hraje nediegetická hudba, znělka *Výměny manželek*.)

<p>Střih, záběr na Pét'u.</p>		<p>Voice-over: „Jak zvládne mladý gay...“</p>
<p>Střih, záběr na děti (Kristýna a Valerie), kamera se beze střihu přesune a zabere otce Jiřího a dceru Lucii.</p>		<p>Voice-over: „... život v rodině se třemi malými dětmi a manželem vojákem?“</p>
<p>Střih, záběr na kuchyň a Terezu v pozadí.</p>		<p>Voice-over: „Dokáže se Tereza přizpůsobit...“</p>
<p>Střih, záběr na Pét'u.</p>		<p>Voice-over: „... úplně jinému životu...“</p>



Střih, záběr na psa.		Voice-over: „... než na jaký je zvyklá?“
----------------------	--	--

uk2: s09e03, čas 0:00:35–0:00:49 (Hraje nediegetická hudba, znělka *Výměny manželek*.)

Střih, záběr na Lukáše.		Voice-over: „Jak si poradí mladý gay v početné rodině...“
Střih, detailní záběr na lití kosmetického přípravku do hrnku.		Voice-over: „... kde velké děti...“
Střih, záběr na Lukáše.		Voice-over: „... nejsou zvyklé zapojit se...“
Střih, detailní záběr na barvení vlasů.		Voice-over: „... do chodu domácnosti?“

<p>Střih, záběr na Lukáše a ženu.</p>		
<p>Střih, záběr na Stáňu a Michala.</p>		<p>Voice-over: „A jak se na druhé straně...“</p>
<p>Střih, detailní záběr na dřez, beze střihu kamera oddaluje a zabírá Stáňu.</p>		<p>Voice-over: „... bude cítit Stáňa v naklizené ryze pánské rodině?“</p>

uk3: s09e25, čas 0:00:30–0:00:41 (Hraje nediegetická hudba, znělka *Výměny manželek*.)

<p>Střih, záběr na Marka.</p>		<p>Voice-over: „Jak si poradí Marek v rodině...“</p>
<p>Střih, záběr na Marka.</p>		<p>Voice-over: „... se třemi dětmi a výbušným otcem k tomu?“</p>

Střih, záběr na Jindru.		Voice-over: „Dokáže se Jindřiška přizpůsobit životu v domácnosti...“
Střih, detailní záběr na Jindru.		Voice-over: „... dvou gayů? “

V úvodních sekvencích komentář mimo obraz používá v důsledku toho, že se dílů účastní neheterosexuální páry, slova jako „*netradiční*“ a „*netypické*“. Těmito přídavnými jmény označuje buď rodinu s neheterosexuálním párem, nebo celý díl *Výměny manželek* obsahující neheterosexuální pár.¹²

uk4: s06e02, čas 0:02:29–0:02:33

Střih, záběr na satelit, ve kterém bydlí účastníci.		Voice-over: „Druhá vskutku netradiční rodina... “
---	--	--

¹² V kontextu tohoto tvrzení bylo během analýzy zhlédnuto i několik dalších dílů *Výměny manželek*, které sice obsahují pár tvořený z muže a ženy, ale jiné aspekty související s rodinou by se v rámci narace *Výměny manželek* za „netypické“ zřejmě označit mohly (rodina žijící v zahraničí, rodina žijící v opravdu nuzných sociálních podmínkách, rodina s osmi dětmi, mezigenerační rodina). Označení vyjadřující nestandardnost se v těchto dílech neobjevila. V silách analýzy ovšem nebylo zhlédnout všechny díly, a tudíž nejde toto tvrzení vynášet s jistotou.

uk5: s06e02, čas 0:00:52–0:00:55

<p>Střih, dva krátké záběry na obec Strašice oddělné střihem.</p>		<p>Voice-over: „První rodina dnešní netradiční výměny žije ve vesnici Strašice...“</p>
---	--	---

uk6: s06e02, čas 0:02:46–0:02:20 (Hraje nediegetická taneční hudba.)

<p>Střih, záběr na Petra a Pěťu na zahradě.</p>		<p>Voice-over: „Přestože rodinka je netradiční, první otázka na její členy je standardní.“</p>
---	---	---


uk7: s09e25, čas 0:02:00–0:02:05 (Hraje nediegetická taneční hudba.)

<p>Střih, záběr na rodinu procházející bránou.</p>		<p>Voice-over: „A jak se holky (<i>myšleno dcery neheterosexuálního páru</i>) vyrovnali s netypickou částí své rodiny?“</p>
--	--	--

Onu netypičnost a netradičnost, o které hovoří komentář mimo obraz, pak reprodukuje i překvapené reakce samotných účastníků, které vycházejí z podivení nad účastí neheterosexuálního páru ve *Výměně manželek*. Nejprve si analyzujeme reakce vyměněných manželek. Zaměříme se nejdříve na Terezu a Stánu, způsob zobrazení jejich reakce je totiž velmi podobný. Poté si analyzujeme reakci třetí vyměněné manželky Jindry, u které dochází k mírně odlišné situaci. Obě účastnice, ještě před samotným čtením *Manuálu s úkoly*, ze kterého se o neheterosexuálním páru dozvídají, absolvují první prohlídku svého nového

domova. Je běžné, že v této části *Výměny manželek* si účastníci a účastnice vytvářejí domněnky o své prozatímní rodině a své predikce sdělují na kameru. Námi analyzované díly v tomto ohledu nejsou výjimkou, v prvním díle sledujeme Terezu, která si prohlíží rodinné fotografie pověšené na zdi v ložnici. Tereza na fotografiích spatřuje dva muže (Petra a Pét'u), nahlas přemýšlí ale o tom, který z mužů, jenž jsou ve skutečnosti partnery, je manžel a který je syn. V druhém analyzovaném díle zase kamera ukazuje, jak Stáňa dlouze přemýšlí o tom, kde v bytě s jednou postelí spí rodiče a kde děti.¹³ Ani jedna z žen k vysvětlení neuvede možnou přítomnost neheterosexuálního páru. Obraz zde zmatenost účastnic zdůrazňuje například použitím časově dlouhých záběrů, na kterých se v detailu objevuje zmatená tvář.




uk8: s09e03, čas 0:09:20–0:09:30


<p>Střih, dlouhá záběr na Stáňu.</p>		<p>Stáňa: „Todle si myslím, že bude jakoby ložnice, eeee.“</p>
<p>Střih, prostřihy na objekty v ložnici.</p>		<p>Stáňa: <i>mimo záběr</i>: „Ne, tady to bude dětskej pokoj.“</p>
<p>Střih, dlouhý záběr detail na Stáňu.</p>		<p>Stáňa: „Todle budou dětský pokoje a rodiče budou spát nad kuchyní.“</p>

¹³ Pravidla *Výměny manželek* umožňují přihlásit se pouze rodinám s dětmi (dítětem). Výjimku z tohoto pravidla pak tvoří právě neheterosexuální páry.




O přítomnosti neheterosexuálního páru se obě účastnice dozvídají až z *Manuálu s úkoly*. V prvním analyzovaném díle, během čtení *Manuálu s úkoly*, kamera zabírá Terezu ve dvou velikostech záběru, v polodetailu a detailu. Tereza se z *Manuálu s úkoly* dozvídá, že se v soutěži ocitla spolu s gay párem. V momentě, kdy se na tváři Terezy objeví zmatený až překvapený výraz, a v momentě, kdy Tereza porozumí situaci a začne se smát, kamera Terezin obličej zdůrazní tak, že ze snímání v záběru polodetailu přejde stříhem do záběru detailu. Použitím záběru detailu je Terezina reakce zvýrazněna, v této scéně je tedy důležitost kladena na překvapení, zaskočení ze situace. Obdobná situace s téměř identickým stylem střídání záběrů se odehrává také v druhém analyzovaném díle. Zde je reakce účastnice Stáni zvýrazněna ještě navíc prvkem přiblížení, který se zaměřuje na Stánin překvapený obličej. Právě přibližování kamerou (zooming) se v reality TV využívá k zachycování a zdůrazňování emocí. Přiblížení na obličej izoluje objekty a situace existující okolo a promítá emoci vystávající na přiblíženém obličejí do atmosféry záběru (Eriksson, 2018, s. 606).

uk9: s06e02, čas 0:10:04–0:10:25

Stříh, záběr polodetail na Terezu.		Tereza: <i>nahlas čte Manuál s úkoly</i> : „Já Petr 24 let...“
Stříh, záběr detail na Terezu.		Tereza: <i>nahlas čte Manuál s úkoly</i> : „... můj přítel Petr 36 let...“
Stříh, záběr polodetail na Terezu.		Tereza: <i>nahlas čte Manuál s úkoly</i> : „... a náš domácí mazlíček fenka Puppy Jack Russell teriér.“

<p>Střih, záběr detail na Terezu.</p>		<p>Tereza: <i>komentuje Manuál s úkoly a směje se:</i> „Fakt jo? No.“</p>
---------------------------------------	--	---

uk10: s09e03, čas 0:09:59–0:10:14

<p>Střih, záběr polodetail na Stáňu.</p>		<p>Stáňa: <i>nahlas čte Manuál s úkoly:</i> „Jmenuji se Lukáš, je mi 25 let...“</p>
<p>Střih, záběr detail na Stáňu.</p>		<p>Stáňa: <i>nahlas čte Manuál s úkoly:</i> „... můj manžel Vojtík 22 let a sedmiměsíční naše miminko miláček Beníček.“</p>
<p>Záběr detail na Stáňu, kamera bez střihu přibližuje tvář účastnice.</p>		<p>Stáňa: <i>komentuje Manuál s úkoly:</i> „Bože můj, tyjo, to jsou dva chlapi.“</p>

V třetím analyzovaném díle dochází k mírně odlišné situaci, ale přesto sledujeme obdobné zobrazení reakce. Vyměněná manželka Jindra se o existenci neheterosexuální páru dozvídá již během prvotní prohlídky domu, v momentě, kdy spatří rodinnou fotografii zachycující neheterosexuální pár a jeho dvě dcery. Když Jindra vstupuje do koupelny, ve které je fotografie pověšena, kamera zabírá právě tento rodinný portrét a dělá z něj ústřední objekt následující scény. Jakmile si Jindra fotografie všimne a začne ji komentovat, obraz, stejně tak jako v předchozích dvou ukázkách, velikostí záběru a orientací na Jindřin obličej, opět zdůrazní Jindřinu překvapenou reakci, kterou ještě podtrhne její




komentář reflektující nečekanou situaci: „*Takový smíšený pocity, úplně se mi chvěje celý tělo.*“

uk11: s09e25, čas 0:07:53–0:08:06

<p>Střih, kamera zabírá rodinnou fotografii na zdi, poté se plynule bez stříhu přesouvá a zabírá Jindru vstupující do místnosti.</p>		<p>Jindra: <i>vstupuje do koupelny</i></p>
<p>Střih, záběr na koupelnu.</p>		<p>Jindra: „<i>Ó, tady koupelna.</i>“</p>
<p>Střih, detailní záběr na rodinnou fotografii.</p>		
<p>Záběr plynule beze stříhu přejde k záběru detailu na Jindru.</p>		<p>Jindra: „<i>To vypadá na rodinu...</i>“</p>

Střih, záběr polodetail na Jindru.		Jindra: „... a jsou to gayové...“
Střih, záběr na rodinnou fotografii.		Jindra: „... a dvě holčičky.“
Střih, záběr detail na Jindru.		Jindra: „Takový smíšený pocity, úplně se mi chvěje celý tělo.“

Zatímco vyměněné manželky se o neheterosexuálních párech dozvídají o samotě (tedy se štábem), jejich manželé se se situací seznamují během prvního setkání s neheterosexuálním účastníkem, tedy tváří v tvář. Podívejme se na následující ukázkou, která mapuje toto setkání v prvním analyzovaném díle. Zde si především všimněme druhého řádku v tabulce přepisu. Zatímco v prvním řádku kamera zachycuje celé postavy a jejich výrazy jsou těžko čitelné, v momentě, kdy Jiří vstoupí do místnosti, spatří Pěťu a na tváři se mu objeví překvapený výraz, následuje střih a záběr polodetailu zabere reakci Jiřího a dcery Kristýny. Oba mají na tváři překvapený výraz. Jiřího překvapení ještě umocňují jeho slova: „*Tak to je naše nová maminka?*“, která také vyjadřují zaskočení nad tím, že se Jiří neseťkává s ženou ale s mužem. Poté následuje další střih, kamera opět zabírá postavy více zdálky a soustředí se především na interakci mezi účastníky.

<p>Střih, záběr celek, kamera zabírá část obývacího pokoje a rodinu vstupující do místnosti.</p>		<p>Jiří: <i>vchází do místnosti:</i> „Dobrý den“ Pěťa: <i>mimo záběr:</i> „Dobrý den.“</p>
<p>Střih, záběr polodetail na reakci Jiřího a dcery Kristýny.</p>		<p>Jiří: „Tak to je naše nová maminka?“</p>
<p>Střih, záběr americký plán, kamera sleduje první interakci mezi Pěťou a rodinou.</p>		<p>Pěťa: <i>podává ruku:</i> „Vaše nová maminka.“ Jiří: <i>podává ruku:</i> „Tak já jsem Jirka, ahoj.“ Pěťa: „Petr, ahoj.“</p>



V druhém analyzovaném díle kamera sleduje vstupující rodinu na dvůr, na kterém na ni již čeká Lukáš. Jakmile otec Michal potichu řekne „*ty vole*“ v reakci na spatření Lukáše, kamera se začne soustředit pouze na něj (viz druhý a třetí řádek tabulky přepisu). Když Lukáš podá Michalovi ruku, vystřídají se na obraze dva krátké záběry na každého z mužů (viz čtvrtý, pátý a šestý řádek tabulky přepisu). Tyto záběry jsou krátké, netrvaly ani jednu vteřinu a nesnaží se tedy zvýraznit emoci odrážející se v obličeji účastníků (za pouhou vteřinu tyto informace nestihne divák zachytit). Nicméně poté následuje střih a záběr na Michala, který trvá déle (přibližně 4 vteřiny) a během kterého kamera přibližuje Michalův obličej (viz sedmý a osmý řádek tabulky přepisu). Prvek přiblížení kamery klade dominantní význam na Michalovu reakci. Důraz je budován ale i prostřednictvím použití delšího záběru v kontrastu s několika kratšími, které předcházely. Delší záběr je zde tak konstruován jako ten důležitý, a tím divákovi naznačuje, aby se soustředil na Michalovi reakci, a nikoliv na samotné setkání, které by ale mělo být ústředním aktem scény.



<p>Střih, záběr celek na Lukáše.</p>		<p>Lukáš: <i>pohled do kamery:</i> „Já se bojím.“</p>
<p>Střih, záběr americký plán na vcházející rodinu.</p>		<p>Michal: <i>potichu:</i> „Ty vole.“</p>
<p>Bez střihu, kamera se soustředí na Michala.</p>		
<p>Střih a krátký záběr (cca 1 vteřina) na Lukáše.</p>		<p>Lukáš: „Dobrý den.“</p>
<p>Střih a krátký záběr (cca 1 vteřina) na Michala.</p>		<p>Michal: „Dobrý den.“</p>
<p>Střih a záběr na Lukáše.</p>		<p>Lukáš: „Já jsem Lukáš.“</p>

Střih, záběr polodetailu na Michala.		Michal: „Já jsem Michal, ahoj.“
Beze střihu, kamera přibližuje Michalův obličej.		

Ve třetím analyzovaném díle dochází k jinému zacházení se střihovou skladbou a velikostí záběrů. Není zde, tak jako v předchozích ukázkách, zdůrazněna reakce Michala na setkání s neheterosexuálním účastníkem. Jedním z důvodů by mohla být skutečnost, že Michalova reakce v tento moment není nijak výrazná. Na rozdíl od Michala, z druhého analyzovaného dílu, nevyjadřuje své překvapení komentářem typu „*ty vole*“, ani se na jeho tváři neobjeví udivení, jako tomu bylo u Jiřího v prvním analyzovaném díle. Michalova reakce neposkytuje materiál k podtržení netradičnosti scény. Místo toho se ale kamera zaměří na Marka, který se během prvním setkání zeptá „*Nejste v šoku?*“ Netradičnost situace zde tedy tematizuje sám Marek.

uk14: s09e25, čas 0:14:11–0:14:26






Střih, záběr na Marka.		Marek: „Dobrý den.“
Střih, záběr americký plán na první interakci mezi rodinou a Markem.		Michal: <i>podává ruku:</i> „Zdravim, já jsem Michal.“ Marek: <i>podává ruku:</i> „Marek“

<p>Beze stříhu.</p>		<p>Marek: „Křištof, že? Ahoj.“ Křištof: <i>přikyvuje</i> Michal: „A to je Vanesska naše a Denísek.“ Marek: „Vanesska a Denis.“</p>
<p>Střih, záběr detail na Markův obličej.</p>		<p>Marek: „Nejste v šoku?“</p>
<p>Střih, záběr americký plán na rodinu a Marka.</p>		<p>Michal: „Né, já s tímhle tím problém nemám.“</p>

Po prvních setkáních mezi vyměněnou osobou a její prozatímní rodinou následuje krátká scéna, ve které kamera postupně zabírá vždy jednoho z účastníků a snaží se postihnout jeho komentář pojednávající o dojmech, které vycházejí z prvního setkání s novým členem rodiny. Tyto scény se objevují ve všech, nejen námi analyzovaných, dílech *Výměny manželek*. Nicméně sexuální orientace jako ústřední téma těchto komentářů, se objevuje pouze v námi analyzovaných dílech. Účastníci zde opět vyjadřují své překvapení z přítomnosti muže: „*No, jsem překvapenej malinko.*“, „*Tak jsem překvapenej no, čekal jsem určitě ženskou, co si budu povídat jako.*“, „*Nemůžu to nějak překousnout, furt jsem myslela, že teda jako půjdem do nějaký rodiny, tyjo, kde bude prostě, opravdu, že se vyměníme paní za paní.*“ Účastníci jsou z přítomnosti neheterosexuálního páru překvapeni a zaskočení. Ve druhém analyzovaném díle ale dochází i k tomu, že účastník Michal přiznává, že přítomnost gaye je pro něj „*hodně silný kafe*“.

<p>Střih, záběr americký plán na Michala.</p>		<p>Michal: „Já si jdu dát hned panáka. Todlencto nedám jako.“</p>
<p>Střih, záběr detail na Michala.</p>		<p>Michal: <i>mne si oči a čelo, drží se za hlavu:</i> „Prostě to je.“ <i>povzdechnutí</i> „Čekal jsem všechno, ale todlecto jsem nečekal. Jako jsem myslel, že třeba by přišla jako prostě ženská vod ženský anebo něco, ale todle...“ <i>povzdechnutí</i> „... to je hodně silný kafe todle.“</p>

Také děti jsou z přítomnosti neheterosexuálního páru překvapeni a zmateni. V prvním analyzovaném díle sledujeme dceru Valerii, která nejprve nepředpokládá, že Pěťa je onou vyměněnou osobou a ptá se: „*Kde je ta nová máma?*“, „*Proč ten pán máma je chlap?*“ Ve třetím analyzovaném díle je ze situace zmaten syn Krištof. Ten má náhradní manželce předat květinu na uvítanou. Když ho Michal vyzve, aby kytici předal, Krištof se zmateně rozhlíží a odchází mimo záběr (zřejmě hledat ženu do jiné místnosti). Situaci pochopí, až když mu ji Michal s Markem vysvětlí. Po této scéně následuje střih a záběr na Krištofa, který se už nachází v jiné místnosti, je zřejmě sám se štábem a do kamery komentuje celou událost. Tematizuje se zde Krištofovo zmatení nad faktem, že roli vyměněné manželky zastane muž, čímž se ale opět ukazuje neočekávanost, a tedy nestandardnost neheterosexuálního páru. Skutečnost je umocněna i prací s kamerou, která v momentě, kdy Krištof přiznává, že ho zaskočilo, „*že u nás je chlap, no*“, Krištofův obličej přiblíží, a tak zvýrazní jeho reakci.

<p>Střih, záběr na rodinu.</p>		<p>Michal: <i>mluví na Krištofa:</i> „Tak dej, předej to ne.“ (<i>myšleno květiny</i>)</p>
<p>Beze střihu, záběr na rodinu.</p>		<p>Krištof: <i>rozhlíží se po náhradní manželce a odchází ji hledat mimo záběr</i> Michal: „Tady, pocem.“ Krištof: <i>vrací se zpátky:</i> „Jo, aha.“</p>
<p>Střih, záběr na Marka a Krištofa.</p>		<p>Marek: „Tys to nepochopil.“ Michal: „No, předej kytičku.“ Marek: „Já jsem ta náhradní matka.“ <i>Směje se.</i></p>
<p>Střih, záběr na rodinu, v popředí je interakce Marka a Krištofa.</p>		<p>Krištof: „Tyjo, aha.“ Michal: „Tys to nepochopil?“ Michal a Marek: <i>Smějí se.</i></p>
<p>Střih, záběr detail na Krištofa.</p>		<p>Krištof: „Čekal jsem, jakože budu mít nějakou ženskou, no ale pak, když jsem chtěl předat, jakože růži ženě, tak jsem se prostě zasekl, že...“ <i>odmlka</i></p>

<p>Beze stříhu, kamera plynule přiblíží Křištofův obličej.</p>		<p>Křištof: „... že u nás je chlap, no.“ <i>Směje se</i></p>
--	--	--

3. 2. 2 Homoparentalita

V této podkapitole se podrobněji zaměříme na to, jakým způsobem jsou v analyzovaných dílech zobrazováni neheterosexuální účastníci v roli rodičů. Toto zobrazování také porovnáme s tím, jak jsou ve *Výměně manželek* prezentováni heterosexuální účastníci.

Během prvotních částí dílů, které zachycují setkání účastníka s prozatímní rodinou, bývá tematizovaná nejistota samotného neheterosexuálního účastníka, zda si poradí se staráním se o, zpravidla ty nejmladší, děti. Tuto nejistotu pak sdílí i někteří ostatní účastníci a zvýrazňuje ji také samotná produkce a postprodukce (komentář mimo obraz, stříh, typy záběrů). Pět'a, z prvního analyzovaného dílu, tematizuje své obavy v prvotní části dílu, kdy zjišťuje, že se budu muset postarat o Lucii, které je teprve rok a osm měsíců. Kamera Pět'ovu nejistotu zvýrazňuje tím, že střídá záběry Pět'ovi reakce (chycení se za hlavu, škrábání se na bradě) a záběry na předměty související s dětmi (dětské boty, dětská židle, postýlka). Účastníkovu reakci také kamera zdůrazňuje použitím záběru detailu a prvkem přiblížení. Pět'ovu nejistotu dále umocňují i jeho výpovědi. V momentě, kdy spatří malé dětské boty pronese „*Ježiši né.*“ a vyjadřuje své přání, aby tolik bot mělo pouze jedno dítě. Po příchodu do kuchyně Pět'a spatří dětskou židli a nahlas doufá, že je dítě už vyššího věku. Když vchází do pokoje, ve kterém bude spát on s malým dítětem, ironicky komentuje situaci: „*No, tak to je dobrý teda.*“

uk17: s06e02, čas 0:06:15–0:06:17

<p>Stříh, záběr na vstupujícího Pět'u.</p>		
--	--	--

Beze střihu.		Pěťa: „Ježiši, né.“ <i>Chytá se za hlavu.</i>
Beze střihu, kamera zabere objekt Pěťova pohledu, botník s dětskými botami.		Pěťa: „Já doufám, že má jedno dítě tolik botů.“

uk18: s06e02, čas 0:07:40–0:07:45


Střih, kamera přibližuje dětskou židli.		Pěťa: <i>mimo záběr</i> : „Tak tady je ta dětská židlička.“
Střih, záběr detail na Pěťu.		Pěťa: „Tak možná rok, rok a půl, dva. No tak, to už snad samo chodí, nemusím do kočárku s tím no.“

uk19: s06e02, čas 0:08:57–0:09:03

Střih, záběr na vstupujícího Pěťu.		Pěťa: „Takže tady bydlím já, ale asi s miminkem malým.“
------------------------------------	--	---

<p>Beze stříhu, kamera přibližuje Pét'u.</p>		<p>Pét'a: <i>Škrábe se na bradě.</i> „No, tak to je dobrý teda.“</p>
<p>Střih, záběr na postýlku.</p>		

Obdobnou nejistotu dává najevo také Lukáš v druhém analyzovaném díle. Ten se z *Manuálu s úkoly* dozví, že se bude muset postarat o čtyři děti, tuto skutečnost komentuje slovy: „No, to mě jebne! To bude dobrodružství, úplně se toho bojím.“ Stejně tak jako Pét'a, i Lukáš zde vyjadřuje, že největší strach má z povinnosti postarat se o nejmladší dítě: „Jako dvouletý dítě, uvidím, jestli to zvládnou, nebo ne.“ Kamera během toho, co Lukáš čte *Manuál s úkoly*, pracuje se třemi druhy záběrů. Jeden zachycuje samotný text *Manuálu s úkoly*, druhý zobrazuje Lukáše ve velikosti záběru polodetailu a třetí zdůrazňuje Lukášovi reakce na informace, které si přečetl, tím, že jeho tvář přibližuje v záběru detailu. Právě Lukášovy obavy z péče o děti jsou tu záběrem detailu zdůrazněny. Ve třetím analyzovaném díle pracuje kamera během čtení *Manuálu s úkoly* stejným způsobem jako v druhém analyzovaném díle. Účastník Marek je zde zobrazen v sedu na gauči, v určitých momentech je ale Markova reakce na přečtené skutečnosti v *Manuálu s úkoly* zvýrazněna použitím záběru detailu. V následující ukázce si všimněme, že je Markova reakce zdůrazněna v momentě, kdy se dozvídá, že nejmladší dceři je deset měsíců. Tato reakce se odráží ve verbální komunikaci větou: „To je ještě menší, než jsme doufali.“ a v neverbální komunikaci Markovou mimikou vyjadřující překvapení.

<p>Střih, záběr na Marka.</p>		<p>Marek: <i>Čte v Manuálu s úkoly.</i> „A Vanessa Nela...“</p>
<p>Střih, záběr detail na Marka.</p>		<p>Marek: <i>Čte v Manuálu s úkoly a zvedá obočí.</i> „... deset měsíců.“ <i>Komentuje Manuál s úkoly:</i> „To je ještě menší, než jsme doufali.“</p>




V prvním analyzovaném díle dochází k tematizování nejistoty také ze strany ostatních účinkujících. Petr, partner Péti, se během seznámí s Terezou ptá, kam a za kým Pěťa odjel. Tereza mu odpovídá, že se Pěťa bude starat o tři dcery a té nejmladší jsou pouze necelé dva roky. Po tomto rozhovoru následuje střih na Petra hovořícího o samotě do kamery, Petr zde komentuje první dojmy z Terezy a také to, že má obavu z „*těch dětí*.“ Obdobnou obavu ještě před tím vyjadřuje i sama Tereza, když se dozvídá, že si s ní roly matky vyměnil muž: „*Jako nedokážu si představit gaye u nás se třema malýma dětma, dcerama...*“ Na to, zda si dokáže neheterosexuální účastník poradit s péčí o malé děti, se už na počátku dílů ptá také komentář mimo obraz. Voice-over zde v prvním analyzovaném díle používá sloveso zvládnout („*Jak zvládne mladý gay život v rodině se třemi malými dětmi...*“) a v druhém a třetím analyzovaném díle sloveso poradit si („*Jak si poradí mladý gay v početné rodině...*“, „*Jak si poradí Marek v rodině se třemi dětmi...*“). V kontrastu pak během představení žen používá slovesa přizpůsobit se a cítit se. Slovesa zvládnout a poradit si evokují, že pro neheterosexuální účastníky bude výměna výraznější zátěž, výzva.

I přestože je ve všech dílech nejprve zobrazována nejistota v kontextu neheterosexuálních účastníků, v prvním a třetím analyzovaném díle je nejistota poměrně rychle vystřídaná jakousi konstrukcí neheterosexuálních účastníků jakožto výborných rodičů.

První večer v prvním analyzované díle se odehrává instruktáž, během které otec rodiny Jiří ukazuje Pěťovi, jak se má nejmladší dcera Lucie přebalovat, převlékat, koupat a krmit.

Pěťa je tu vyobrazen takovým způsobem, že se potřebné věci rychle učí a starost o děti mu nebude během následujících dní dělat problém. V jeden moment během této scény kamera zabírá Pěťu, který obléká Lucii. V prostřihu se pak objeví Jiří, který na situaci dohlíží, usmívá se, spokojeně pokyvuje hlavou a říká: „*To je šťastný dítě.*“



uk21: s06e02, čas 0:16:28–0:16:33

Střih, záběr na oblékání.		Pěťa: „Super, tady mně dej nožku.“
Střih, záběr na Pěťu.		Pěťa: „Super, počkej, hop, zvedni zadeček.“
Střih, záběr na Jiřího.		Jiří: „ To je šťastný dítě. “



Již v tento první večer počíná být budována konstrukce Pěti jako výborného rodiče, která je pak v další stopáži dílu dále reprodukována. Jako další ukázkou si uveďme hned první ráno. Komentář mimo obraz zde uvádí, že Pěťa ráno „*mistrně zvládl*“, a že dokonce i Jiří „*jen nevěřicně přihlíží*“. Konstrukci Pěti jako výborného rodiče pak buduje také obraz, který Pěťu zachycuje během chystání snídaně a svačín do školy, zabírá ho také v momentech, kdy vykládá a znovu nakládá pračku a věnuje se přípravě domácích knedlíků. Střihem pak obraz přechází k zobrazení dětí, které jedí Pěťou připravené jídlo a do kamery komentují, že jim pokrmy chutnají. I v dalších scénách je pak Pěťa zobrazován jako výborný rodič. Dalším příkladem nám může být scéna, ve které Pěťa koupe a následně uspává Valerii. Do scény byla

přidána nediegetická hudba, pohádková dětská píseň, která umocňuje klidnou atmosféru situace, obraz zde zachycuje různé hračky, které Pět'a pro Valerii nachystal do vany, dále zobrazuje, jak se Valerie na Pět'u směje a jak spolu oba vtipkují.

uk22: s06e02, čas 0:18:38–0:18:43

Střih, záběr na Pět'u a psi.		Voice-over: „První ráno v nové rodině Petr mistrně zvládl. “
Střih, záběr na Valerii u stolu.		Voice-over: „A přestože Jiří zůstal raději doma, jen nevěřicně přihlíží. “

uk23: s06e02, čas 0:18:53–0:18:56

Střih, záběr na Pět'u a Kristýnu v kuchyni.		Jiří: <i>mimo záběr:</i> „ Zázrak, to bude máma koukat, až to uvidí. “
Střih, záběr detail na Pět'u chystajícího svačinu.		Jiří: <i>mimo záběr:</i> „ No, dneska úplně na pohodu. “

V kontextu konstrukce Pěti jakožto výborného rodiče je také důležité sledovat, jakým způsobem jsou v díle zobrazovány situace, ve kterých děti Pět'u neposlouchají a zlobí. Jedna takováto situace nastává během nákupu potravin. Dvě nejmladší dcery, Lucie a Valerie, zde Pět'ovi utíkají mezi regály a nedbají na jeho příkazy. Dokonce sám Pět'a pronáší větu:

„Nechal jsem holky tetám (myšleno prodavačkám), díky bohu, že se mi nabídly, asi viděly, že jsem *totálně zoufalej*.“ Nicméně produkce a postprodukce tuto situaci nepředkládá tak, že by byl Pěťa „*totálně zoufalej*“ a prozatímní dcery nezvládal, ale tak, že celá situace je jen odrazem nějaké dětské rozvernosti a je vlastně zábavou. Scéna s nákupem je opatřena nediegetickou hudbou, kterou představuje veselá, hravá, dětská píseň. Na obraze se střídají záběry na pobíhající a skotačící děti, které se smějí a očividně se velmi dobře baví.

uk24: s06e02, čas 0:28:10–0:28:18 (Po dobu ukázky hraje nediegetická hudba, **veselá melodie** hraná na flétnu.)

<p>Střih, záběr na auto, Pěťu, Valerii a Lucii.</p>		<p>Pěťa: „Pojď, jedeme do auta, tam si sníš rohlík. A jedeme domů. Vezmeme to přes lékárnou.“ Valerie: zatroubí v autě, začne se smát a pobíhat.</p>
---	--	---

Pěťovu péči také v díle několikrát komentuje Jiří a jeho slova na adresu Pěti jsou pouze pochvalná. Například když se Jiří vrací po celém dni v práci říká na kameru, že stav domácnosti (vypráno, uklizeno, navařeno) „*je luxusní*“ a poté dále o samotě také komentuje Pěťovu schopnost postarat se o děti. Jiří přiznává, že on sám by se takto asi postarat o dcery nedokázal. Jiřího slova pak společně s obrazem, který ukazuje, jak Pěťa bezproblémově přebaluje Lucii, podtrhuje budovanou konstrukci Pěti jako výborného rodiče.

uk25: s06e02, čas 0:50:44–0:50:55

<p>Střih, záběr na Pěťu přebalujícího Lucii.</p>		<p>Jiří: <i>mimo záběr</i>: „Já bych asi nezvládl jako tak jak to zvládá tady Petr. Fakt bych to asi nezvládl.“</p>
--	--	--

Střih, záběr na Jiřího.		Jiří: „Jak se tady o ně stará, jak tu Lucku přebaluje...“
Střih, záběr na Pěťu přebalujícího Lucii.		Jiří: mimo záběr: „... s Valčou, jak si rozumí.“

S postupující stopáží začíná díl tematizovat jakési porovnávání stylu výchovy Pěti a Terezy. Nejprve se tomu stane během druhého rána. Právě v tento den se totiž u prostřední dcery Valerie projevila její diagnóza, hyperaktivita s poruchou pozornosti a Aspergerův syndrom. Valerie odmítá vstát z postele, později se nechce převléct a nasnídat, běhá po bytě, křičí, pláče, vzteká se a bouchá dveřmi. Za touto scénou následuje střih a scéna s Petrem a Terezou, kteří jdou do wellness centra do sauny. Tereza zde na kameru přiznává, že je teď mnohem vyrovnanější než doma, a to díky životnímu stylu, který ji představil Petr (viz dále kapitola 3. 2. 3 *Životní styl*). Přiznává se, že doma je často netrpělivá a z toho pak pramení její vztek na děti. Po této scéně se obraz vrací opět za Pěťou, nicméně jeho ještě před chvílí hektické ráno je již nyní naprosto odlišné a počíná se také tematizovat odlišný styl výchovy Pěti a Terezy. Voice-over scénu uvádí větou: „*Pěťa je na rozdíl od Terezy trpělivý, a tak se mu vlídným chováním nakonec podařilo Valerii uklidnit.*“ Pěťova schopnost postarat se o děti je v tento moment dále umocněna také komentáři dcery Kristýny, která na to, že Valerie spořádaně snídá, pronáší: „*No, je to velkej zázrak.*“. Z tohoto ale rovněž vyplívá kontrastní poměrování mezi Pěťou a Terezou, protože to zní tak, že bez přítomnosti Pěti, to s takovým klidem s Valerií neprobíhá. Pěťovu kompetenci v tento moment umocňuje také obraz, který střídá záběry, na kterých Pěťa obléká dceru Lucii, Valerie poslouchá příkazy a Pěťa situaci komentuje, že vše dokonce stihnou v časovém termínu. Pěťa je zde vyobrazen jako ten schopný, který si dokázal poradit a který má nad situací kontrolu a přehled.

<p>Střih, záběr na dům.</p>		<p>Voice-over: „Pěťa je na rozdíl od Terezy trpělivý, a tak se mu vlídným chováním nakonec podařilo Valerii uklidnit.“</p>
<p>Střih, kamera projíždí kuchyní, a nakonec se zastaví a zabírá Pěťu s Valerií.</p>		<p>Pěťa: „Seš šikovná holka. Tak, teď se nasnídáme a pojedem podle toho plánu jo?“</p>
<p>Střih, záběr na plánek.</p>		
<p>Střih, záběr na Pěťu.</p>		<p>Pěťa: „Jedno dítě se krmí, druhý taky, třetí je po jídle. To možná stihneme vyrazit aj na čas.“</p>
<p>Beze střihu, kamera zabere snídající Valerii.</p>		

Střih, záběr na Kristýnu.		Kristýna: „No, je to velkej zázrak.“
---------------------------	--	--------------------------------------



K dalšímu porovnávání stylu výchovy dochází v kontextu rodinného výletu. Petr a Tereza společně diskutují na téma sociální sítě a Tereza přiznává, že chatováním na Facebooku je schopná denně strávit až osm hodin a že dcera Valerie je zřejmě závislá na počítačových hrách. Po tomto rozhovoru kamera zabírá pouze Petra, který přímo do kamery tento styl výchovy kritizuje a zmiňuje, že se mu nelíbí to, že Tereza „s ní (myšleno dcera Valerie) nechodí na procházky, nejezdí s ní nikam na výlety...“ Do kontrastu s touto scénou je ihned po ní umístěna scéna, ve které Pět'a vzal celou rodinu na výlet do Techmanie do Plzně. Tento výlet je zachycen záběry bavících se dětí, které v doprovodu Jiřího a Pěti zkoušejí různé atrakce. I komentář mimo obraz výlet komentuje jako „příjemně strávený den na výletě.“

uk27: s06e02, čas 0:32:06–0:32:19

Střih, záběr na Petra.		Petr: „Takže ona si s ní nehraje, ona s ní nechodí na procházky, nejezdí s ní nikam na výlety...“
Střih, záběr na Terezu.		Petr: mimo záběr: „... ona ji posadí prostě před počítač a...“

Střih, záběr na mop.		Petr: <i>mimo záběr:</i> „tvrdí o tom dítěti, že je to hacker.“
Střih, záběr na Petra.		Petr: „Nevím, zábava pro šestiletý dítě? Asi je to špatný.“


uk28: s06e02, čas 0:32:50–0:32:56

Střih, záběr na Pěťu.		Pěťa: „Určitě jsem rád, že jsme vyrazili na výlet. Děti se vyběhají, a i my se něco přiučíme.“
Střih, záběr na Pěťu s Valčou.		Pěťa: „Podívej, až to bude nahoře, tak to pusť, jo.“

K porovnávání stylu výchovy pak dochází také ve scéně, ve které Pěťa vezme nejmladší dceru Lucii na pískoviště. Kamera předkládá idylickou scénérii šťastného dítěte, které si staví bábovičky, směje se a chlubí se Pěťovi svými výtvy. Scénu opět dokresluje nediegetická hudba, veselá dětská píseň. Pěťa zde na kameru komentuje: „*Je to stoprocentně lepší než televize a dévédéčko, nebo počítač, nebo já nevím, cokoliv jinýho no. Hlavně, že jsme venku.*“ Zmíněním televize a DVD přehrávače Pěťa naráží na styl výchovy Terezy, kritiku pak dále rozebírá i o pár chvil později, když říká, že Tereza své kamarádky z Facebooku „*může brát sem místo na chat.*“

<p>Střih, záběr na Pěťu a Lucii.</p>		<p>Pěťa: „Je to stoprocentně lepší než televize a dévédéčko, nebo počítač, nebo já nevím, cokoliv jinýho no. Hlavně, že jsme venku. Tak si hraj dítě.“</p>
<p>Střih, záběr na Lucii.</p>		<p>Pěťa: <i>mimo záběr</i>: „A teď si můžu vykládat s kamarádkou. Na živo.“</p>
<p>Střih, záběr na Pěťu.</p>		<p>Pěťa: „Sice tu žádná není no, ale Tereza jich má spousty, že jo určitě, facebookových kamarádek. Takže je může brát sem místo na chat.“</p>

Pěťa si během porady *Ted' tady velím já!* přeje strávit s Valerií jedno odpoledne o samotě. Toto odpoledne je pak zachyceno i v konečné stopáži dílu a komentář mimo obraz tuto scénu uvádí slovy: „*Skutečně úžasným rodičem je teď Pěťa, který si plní přání ze změny režimu. Hraje si s Valinkou celé odpoledne bez televize a bez počítače, tak jak si přál.*“ Voice-over zde Pěťu označuje jako „*skutečně úžasného rodiče*“ a opět ho srovnává s přístupem Terezy, když zmiňuje „*bez televize a bez počítače*“. Sám Pěťa zde také komentuje, že tato aktivita dá Valerii „*daleko víc, než pitomý čumění na televizi nebo do obrazovky počítače.*“ Scéna pak konstruuje také Pěťu jako výborného rodiče tím, že se objevuje záběr na Pěťu, který říká, že mu dnes učitelka řekla, že je vidět, že má jeho o péče na Valerii dobrý vliv.

<p>Střih, záběr na Valerii.</p>		<p>Pěťa: <i>mimo záběr:</i> „Nehledě k tomu, že si myslím, že zrovna jí, s jejím problém, tohleto...“</p>
<p>Střih, záběr na deskovou hru.</p>		<p>Pěťa: <i>mimo záběr:</i> „... dá daleko víc, než pitomý čumění na televizi nebo do obrazovky počítače.“</p>
<p>Střih, záběr na Valerii s Petrem.</p>		<p>Pěťa: „Mám hroznou radost, protože jsem dneska vyzvedával Valču ze školy a paní učitelka říkala, že prý je vidět, že mám na ni dobrej vliv, tak to mě tak jako potěšilo.“</p>

Velmi podobně, jako je v prvním analyzovaném díle konstruován Pěťa jako výborný rodič a jeho péče je jako ta lepší stavěna do kontrastu s péčí matky Terezy, je také v třetím díle konstruován Marek a jeho kompetence postarat se o děti. Již první ráno výměny je Marek uveden komentářem mimo obraz: „*To Marek je v Bechyni vzhůru jako první a už si stihnul přizpůsobit domácnost k obrazu svému.*“ Marek je zde vyobrazen, jak odmočuje varnou konvici a uklízí. Jakmile vstane syn Krištof, Marek se ho ptá, co bude snídat. Krištof odpovídá, že nesnídá, načež mu Marek vysvětluje, že nesnídat je chyba. Následně Marek vypravuje Krištofa mezi dveřmi a přeje mu pěkný den. Marek je zde vykreslován jako někdo, kdo se o děti stará, zajímá se o ně. Následně Marek jde vzbudit nejmenší dceru Vanessu Nelu, stejně tak jako v některých scénách v prvním analyzovaném díle, i zde hraje nediegetická dětská veselá hudba, která umocňuje atmosféru.

Tak jako Pěťa je i Marek konstruován tak, že si s dětmi rozumí a děti ho mají rádi. Například v následující ukázce sledujeme syna Denise, jak leze Markovi na klín a snaží se ho

obejmout, tato scéna je zvýrazněna záběrem detailu a Michalovými slovy: „*Podívej, jak ho má rád Marka.*“

uk31: s09e25, čas 0:22:34–0:22:38

<p>Střih, záběr na Marka s Denisem.</p>		<p>Marek: „Tak chceš měřit, nebo nechceš měřit?“</p>
<p>Beze střihu, kamera přibližuje Marka s Denisem.</p>		<p>Michal: <i>mimo záběr:</i> „Podívej, jak ho má rád Marka.“</p>

Díl pak počíná srovnávat péči Marka a péči Michala s Jindrou už během prvního dne. Marek jde s Denisem před dům jezdit na kole, tuto situaci uvádí komentář mimo obraz: „*Marek je akční člověk a rád by vyrazil s dětmi ven, ale Michalovi se nechtělo, tak se rozhodl, že malého Denise bude učit na kole sám.*“ Voice-over zde proti sobě staví Marka, který si s Denisem hraje, a Michala, kterému se nechce. Tato scéna pak konstruuje Marka také jako výborného rodiče. V podkrese opět hraje veselá dětská píseň a obraz zobrazuje Denise, který se směje, skotačí a například i běží Markovi do náruče. Marek je zde zachycen, jak si s Denisem hraje a učí ho jezdit na kole. V kontrastu pak kamera na chvíli zabere Michala, který stojí ve dveřích a na Marka s Denisem se jen dívá. Do toho zní Markům komentář mimo záběr: „*Michal není špatný kluk, akorát že chce mít ten klid, to je pravda.*“

uk32: s09e25, čas 0:22:13–0:22:27 (Po dobu ukázky hraje veselá dětská píseň.)

<p>Střih, záběr na Denise, který utíká Markovi do náruče.</p>		
---	--	--

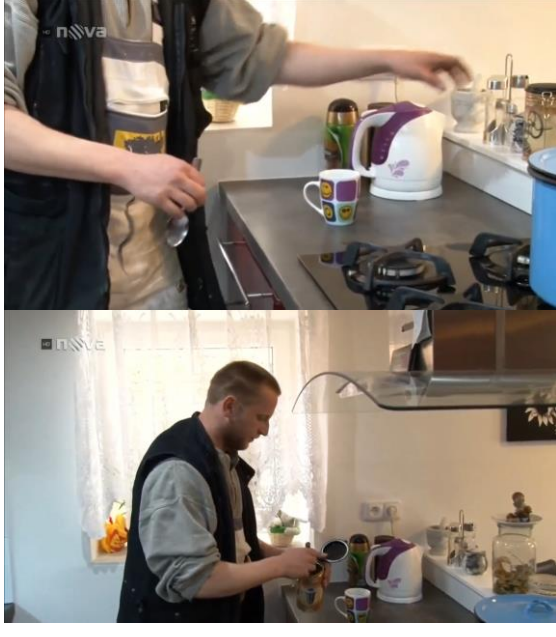

<p>Střih, záběr na hrajícího se Marka s Denisem. Kamera beze střihu plynule přechází mezi osobami.</p>		
<p>Střih, záběr na Michala.</p>		
<p>Střih, záběr na Michala.</p>		<p>Marek: <i>mimo záběr:</i> „Michal není špatný kluk, akorát že chce mít ten klid, to je pravda.“</p>
<p>Střih, záběr na hrajícího se Marka s Denisem.</p>		<p>Marek: „Možná to fakt nechává na té Jindře.“</p>

Obdobným srovnávacím dojmem působí také scéna, ve které Marek vyráží se všemi dětmi na procházku. Komentář mimo obraz opět scénu uvádí takto: „*To Marek těžce nese neakčnost svého náhradního partnera, proto vzal děti opět na procházku sám.*“ Opět zde sledujeme konstrukci rozdílu mezi akčním Markem, který se o děti zajímá, a neakčním Michale, který se „*opět*“ dětem tolik nevěnuje. Tento rozdíl je pak podpořen tím, že Krištof přiznává, že s nimi Jindra ani Michal takto na procházky nechodí. Rozdíl také zvýrazňují

Markova slova: „*Je mi líto, když někdo má krásné zdravé děti a nevěnuje se jim tak, jak já si třeba představuju, kdybych tu možnost měl, tak takhle bych si to užíval, co nejdéle, dokud to dítě tu péči potřebuje a chce. Někteří se jen množí a ani neví, co to je obejmout a dát pusu, vykládat si s tím dítětem, jo, než pořád křičet, a to nesmíš a pocem.*“ Scéna je opět také důležitá pro konstrukci Marka jako výborného rodiče způsobem, jakým pracuje produkce a postprodukce. Záběry na děti sestávají opět z rozesmátých tváří a běhajících a dovádějících dětí. Marek zde opečovává děti (např. utírá jim ústa) a kupuje jim zmrzlinu.

V díle je několikrát zmiňováno, že Michal je na děti občas velmi přísný, a dokonce na ně někdy křičí. To, jak Michal na děti křičí, je v dílech zachyceno a opět je zde využito kontrastní porovnání mezi styly výchovy. Strih totiž mezi sebou střídá záběry na křičícího Michala a záběry na Marka, který si s dětmi v poklidu hraje, krmí je a koupe. Kromě křičení je také tematizován nepříliš dobrý vztah mezi Michalem a nevlastním synem Krištofem. Sama Jindra v díle uvádí, že spolu tito dva členové rodiny příliš nekomunikují. Marek je několikrát v díle zachycen jako ten, kdo se snaží mezi Michalem a Krištofem zavést nějakou konverzaci. Jeden den všichni tři (Michal, Marek, Krištof) vymalovávají Krištofův pokoj, Marek zde v soukromí říká Krištofovi, aby poprosil o pomoc právě Michala. Komentář mimo obraz tuto situaci komentuje jako „*Marek opět tlačí rodinu do nahlášených změn, ale hlavně do společné komunikace.*“ V dílech také několikrát sledujeme scény, ve kterých se Krištof Markovi svěřuje s opravdu intimními a osobními věcmi, což v kontrastu toho, že Krištof s nevlastním otcem Michalem nemluví skoro o ničem, konstruuje Marka opět v nějakém kontrastu jako toho lepšího rodiče. Později je v díle zachycen rozhovor mezi Markem a Michalem. Marek zde dává Michalovi rady o tom, jak se s Krištofem bavit. Marek zde tedy vystupuje i jako vzor pro Michala.

Zatímco v prvním a ve třetím analyzovaném díle je už od prvního dne budována kompetence neheterosexuálních účastníků postarat se o děti, v druhém analyzovaném díle dochází k opačné situaci a už od prvního rána je zde naopak konstruována neschopnost neheterosexuálního účastníka Lukáše postarat se o děti. Komentář mimo obraz již první den uvádí takto: „*Ráno by podle Manuálu měla vstávat maminka, tedy Lukáš, ale ten spí.*“ Obraz pak zobrazuje Michala, který podává dceři svačinu, vypravuje ji do školy a poté, jak chová nejmladší dceru a připravuje ji kakao. Společně s komentářem mimo obraz pak tyto záběry počínají konstruovat to, že Lukáš není schopen zastat to, co by zastat měl, a musí ho nahradit Michal. Tato konstrukce je pak v díle dále reprodukována. Děje se tomu například v následující ukázce, ve které Michal, mezitím co připravuje kakao nejmladší dceři, říká: „*už dělám tátu a mámu najednou.*“

<p>Střih, záběr na Michala připravujícího nápoj. Kamera se postupně oddaluje.</p>		<p>Tereza: <i>mimo záběr:</i> „Kakao.“ Michal: „Kakao, ještě uděláme jedno kakao, jo.“</p>
		<p>Michal: „Já to беру tak, že už dělám tátu a mámu najednou.“</p>



V kontrastu k této scéně pak následuje záběr na Lukáše, který sedí na gauči a na televizi se dívá na videa, na kterých zpívá jeho partner Vojta. Další takovouto scénou je pak ta, ve které Lukáš říká, že ho Stáňa v *Manuálu s úkoly* varovala, že nebude mít čas na sebe. Lukáš k tomu dodává: „*Zapřáhnul jsem děti a podívej se.*“ Po této větě obraz v kontrastních záběrech ukáže syna Jakuba, jak vozí svoji sestru v kočárku po dvoře, a Lukáše, který sedí u stolu a relaxuje s pleťovou maskou na obličeji. Další takováto polarita je pak vyjádřena v následující ukázce. Michal je zde zobrazen, jak se stará o dítě, a Lukáš je zde zobrazen, jak si vykládá karty. Scénu podtrhuje také komentář mimo obraz: „*Tatka Michal se stará o malou Terezku a Lukáš má tím pádem čas vyložit si karty.*“



uk34: s09e03, čas 0:32:02–0:32:05

Střih, záběr na Michala s Terezou.		Voice-over: „Tat’ka Michal se stará o malou Terezku a Lukáš má tím pádem čas...“
Střih, záběr na Lukášovi ruce, které míchají karty.		Voice-over: „...vyložit si karty.“

Po většinu stopáže je Michal zobrazen s dětmi a Lukáš zobrazen během činností vykonávajících pro sebe (pleťová maska, věštění karet), nebo během popíjení kávy a kouření. Komentář mimo obraz několikrát zdůrazňuje, že Michal je ze situace „nevyspalý a unavený“ a že „Lukáš už vůbec nefunguje.“ V následující ukázce je tento kontrast také zachycen. Lukáš je zde zobrazen, jak kouří cigaretu, a voice-over zní: „Lukáš neví a téměř nic nedělá. Jen sedí, kouká a kouří.“ Naopak Michal je tu ihned na to zabrán s dcerou Terezou v náručí a voice-over zní: „Za to Michal jede z posledních sil.“

uk35: s09e03, čas 0:43:22–0:43:38

Střih, záběr na dům.		Voice-over: „V Brandýsku je úplný rozklad.“
Střih, záběr na Lukáše.		Voice-over: „Lukáš neví a téměř nic nedělá.“

Střih, detailní záběr na ruku s cigaretou.		Voice-over: „ Jen sedí, kouká a kouří. “
Střih, záběr na Michala s Terezou.		Voice-over: „ Zato Michal jede z posledních sil. “

Michalovo vyčerpání a Lukášovo nestarání se o děti komentuje také sám Michal. Ten zdůrazňuje: „*Já už jsem tu za oba rodiče, o domácnost i o děti se postarám.*“ a prohlašuje, že Lukáš „*nemá k tomu vlohy.*“ Michalova věta je pak zdůrazněna i samotnou kamerou a použitím záběru detailu.

uk36: s09e03, čas 0:35:52–0:35:57


Střih, záběr na Michala.		Michal: „Von se nesnaží nijak do toho zapojit.“
Střih, záběr detail na Michala.		Michal: „ Prostě jak bych to řekl, nemá k tomu vlohy. “

V analyzovaných dílech se také reflektuje problematika adopce dětí stejnopohlavními páry, která po dobu natáčení všech analyzovaných dílů, stejně tak jako po dobu psaní této diplomové práce, zůstává v České republice neumožněna. K tematizaci adopce dětí

stejnopohlavními páry dochází ve všech třech analyzovaných dílech, z toho v prvním a třetím díle sledujeme pozitivní tematizaci adopce podporující a ve druhém díle naopak sledujeme negativní tematizaci, která adopci odmítá.

V prvním analyzovaném díle je Pět'a vykreslen jako velmi schopný rodič. V díle několikrát sledujeme vsuvku s Jiřím, který pochvalně komentuje Pět'ovu schopnost postarat se o děti. Po několika dnech společného soužití dochází mezi Jiřím a Pět'ou k rozhovoru o možnostech adopce dětí neheterosexuálními páry. Komentář mimo obraz tuto debatu uvádí: „Po příjemně stráveném dni na výletě se večer mezi dvěma muži ve Strašicích rozvinula debata na ožehavé téma.“ Označením tématu jakožto ožehavého reprodukuje voice-over to, že adopce dětí stejnopohlavními páry je kontroverzní téma. Kamera během tohoto rozhovoru střídavě zabírá Pět'u a hovořícího Jiřího, který říká: „Názor jsem měl prostě jako, řeknu to, prostě špatnej, řeknu to narovinu, je to tak, jak to je, ale tady s Petrem jsem fakt změnil názor o nějakých možná sto procent, no a tím jak je, jak se tady stará o ty děti, ty holky, to je úplně bomba.“ Později také Tereza na kameru komentuje úroveň života s Petrem a říká, že by Petr s Pětou „...byli úžasní rodiče...“

uk37: s06e02, čas 0:44:31–0:44:39

Střih, záběr na žehlení.		Tereza: „Je to škoda, že nemůžou mít ty děti, ty tady tak chybí.“
Střih, záběr na Terezu.		Tereza: „Sem by se úplně v pohodě vešly a oni by byli úžasní rodiče teda.“

V druhém analyzovaném díle, ve kterém je naopak účinkující Lukáš konstruován jako ne příliš dobrý rodič, dochází k negativní reflexi adopce dětí stejnopohlavními páry. Stejně tak jako v prvním analyzovaném díle je Jiří několikrát zachycen, jak přímo do kamery komentuje Pět'ovu výchovu, v druhém analyzovaném díle je takto zachycen Michal během komentování Lukášova stylu výchovy. Michal Lukáše především kritizuje a v jeden moment

jako argument používá také větu: „*Prostě jak bych to řekl, nemá k tomu vlohy.*“ Tuto větu lze interpretovat tak, že Lukáš sám o sobě nemá vlohy ke starání se o děti, druhá interpretace této věty ale může odkazovat k tomu, že Lukáš nemá tyto vlohy, protože je homosexuál. Později během setkání *Mezi 8 očima* Michal konfrontuje přímo Lukáše s Vojtou: „*Ty jsi říkal, že chcete děti, neserte se do toho.*“ Zatímco v prvním analyzovaném díle je tedy neheterosexuální účastník konstruován jako výborný rodič a adopte dětí stejnopohlavními páry je v díle pozitivně tematizována, v druhém analyzovaném díle, ve kterém je účastník konstruován jako ne příliš schopný rodič, dochází také k negativnímu tematizování adopte dětí neheterosexuálními páry.

K adopci se vyjadřují také neheterosexuální účastníci. V prvním a třetím analyzovaném díle se oba neheterosexuální páry vyjadřují svá přání dítě si v budoucnu osvojit. Oba páry také vyjadřují to, že doufají, že jejich účast ve *Výměně manželek* by mohla ve veřejném sektoru přispět k pozitivnějšímu vnímání adopte dětí stejnopohlavními páry. Jiří s Markem během počátku dílu, během seznamovacích scén, říkají: „*Chceme i takhle ukázat, že vlastně i takováto rodina je plnohodnotná a funkční.*“ Petr zase během setkání *Mezi 8 očima* říká: „*... a já doufám, že třeba někdy tohle to uvidí prostě nějaká politická elita naše, která o tom může rozhodnout a nějakým způsobem se nad tím zamyslí.*“ Ve třetím analyzovaném díle také Jiří komentuje situaci s nemožností adoptovat si děti: „*Jako kdybychom byli nějaká, řeknu to tak, trpěná zvířátka. Připadá mi to tak, ze strany některých politiků. Dívají se na to takhle (dává si ruce před oči) skrze prsty, no dobře, jako ano jsou tady. Svým způsobem, když se na to podívám, tak jsou nám určitá práva upínána.*“

3. 2. 3 Životní styl


Životní styl je spolu s péčí o děti základním tématem *Výměny manželek*. Pořad vytváří konflikty mezi různými životními projevy, zvyklostmi a praktikami, které v rámci *Výměny manželek* nejčastěji vycházejí ze zařazení do různých sociálních tříd. Vzhledem k tomu, že se jedná o skutečně základní aspekt této reality show, zaměříme se na něj v analýze i my. V následujícím textu se pokusíme popsat, jakým způsobem je životní styl jednotlivých účastníků zobrazován a v diskusi k této podkapitole se poté pokusíme interpretovat, jakým způsobem se analyzované zobrazování podílí na konstrukci neheterosexuálních párů.

V prvním a třetím analyzovaném díle je různými způsoby tematizován jakýsi luxusní životní styl, kterým žijí účinkující neheterosexuální páry (Petr s Pétou a Jiří s Markem). Stěžejním prvkem, na který je opakovaně zaváděna pozornost, je dům. V prvním

analyzovaném díle během prvotní prohlídky nového domova Tereza pronáší komentáře typu: „*No ty krásu, to je hustý teda.*“ „*To je takový velký.*“ „*Já jsem se zamilovala, já jsem se zamilovala do celého baráku.*“ „*Hm, tak to si nechám líbit.*“ Kamera Tereziným slovům sekunduje tím, že obraz plynuje zabírá celé místnosti a zdůrazňuje tak jejich prostornost. Zajímavé je také to, že i místnosti, které tak prostorné nejsou (například pokoj pro hosty), kamera snímá tak, že stojí uprostřed místnosti a otáčí se kolem své osy. Tím vzniká dlouhý časově dlouhý záběr, který menší místnost opticky zvětšuje. Kamera funguje stejným způsobem také ve třetím analyzovaném díle, ve kterém i od Jindry slyšíme obdobné komentáře: „*Wau, já jsem mile překvapena, krásnej barák.*“ „*Já si myslím, že si nežijeme nějak moc špatně, ale tady to je prostě luxusní.*“ „*Ježiš, to je takovej luxus, to není možný. Já jsem fakt jak Alenka v říši divů.*“ Jindra tento luxusní dům a životní styl připisuje právě neheterosexuálním párům (v tento moment již ví, že je v soutěži spolu s gay párem): „*Tady ty páry gayů a lesbiček ty mají úplně luxusní moderno a všechno.*“ Na druhé straně, když Pěťa v prvním díle a Marek ve třetím díle procházejí své nové domovy, dochází naopak k jakési dehonestaci obydlí. V prvním analyzovaném díle je ihned po vstupu do bytu tematizována rozbitá klika u vchodových dveří, Pěťa komentuje: „*No, obývací je malinkej.*“ a dále negativně zhodnocuje vylepení plakátů na toaletě a pověšení postavičky mimozemšťana v obývací. Kamera zde Pěťovi námitky doprovází detailním záběrem na kritizované objekty. V prvním analyzovaném díle se v domě neheterosexuálního páru kamera plynulými pohyby přes celé místnosti snažila zachytit prostornost pokojů, v bytě páru Jiřího a Terezy kamera už nezabírá samotné pokoje, ale spíše se soustředí na Pěťu a na detailní záběry různých věcí pro děti, se kterými Pěťa interaguje.

uk38: s06e02, čas 0:07:02–0:07:06

<p>Střih, záběr na Terezu.</p>		<p>Tereza: „No ty krásu, to je hustý teda.“</p>
--------------------------------	--	--





<p>Střih, záběr na kuchyň, kamera pomalu se horizontálně pohybuje a postupně zabírá celou místnost.</p>		<p>Tereza: <i>mimo záběr:</i> „No, to je nádherný. Jéžíšimarja.“</p>
---	--	--

uk39: s09e25, čas 0:08:19–0:08:26

<p>Střih, kamera se pohybuje horizontálně a postupně zabírá ložnici.</p>		<p>Jindra: <i>mimo záběr:</i> „Tady ty páry gayů a lesbiček ty mají úplně luxusní...“</p>
<p>Střih, záběr na Jindru.</p>		<p>Jindra: „...moderno a všechno.“</p>

uk40: s06e02, čas 0:06:29–0:06:31

<p>Střih, kamera se točí kolem své osy a zabírá chodbu.</p>		<p>Tereza: <i>mimo záběr, vcházející do domu:</i> „Já se chci stěhovat. Už jenom ta chodba je hustá.“</p>
---	--	---

<p>Střih, kamera zabírá otevírající se dveře na toaletu, poté dveřmi vstupuje do místnosti a rozhlíží se.</p>		<p>Péťa: <i>mimo záběr:</i> „Ježiši ty plakáty né. Bože. To je strašný.</p>
<p>Střih, záběr na Péťu nahlížejícího do místnosti.</p>		<p>Péťa: „Ty noviny tam, bože, dyť to je hrozný.“ <i>Chytá se za hlavu.</i></p>
<p>Střih, záběr detail na plakáty.</p>		
<p>Střih, záběr na Péťu.</p>		<p>Péťa: „No ještě ten marťan zelenej, tam v obýváku. Hrůza.“</p>

**Střih, záběr detail na
mart'ana, kamera
přejíždí po objektu
zespodu nahoru.**




Ve třetím analyzovaném díle Marek pronáší i pochvalná slova na svůj nový domov, například, když říká, že dům je velký a „*Kuchyňka útulná, světlá, prima, prima.*“ Opakují se ale i dehonestující prvky obydlí, například, když kamera začne přibližovat křeslo, na jehož opěrce je přehozené zmuchlané triko, nebo když kamera bez zjevného důvodu a kontextu v detailním záběru zachytí tři na sobě naskládané bedny od banánů, které se nacházejí na zemi v obývacím pokoji. Další takovou scénu sledujeme, když se Marek poprvé dostává do koupelny a na sprchovém koutu je položen zmuchlaný oděv. Marek tento oděv bere do rukou a uklízí ho do koše na špinavé prádlo. Kamera zde opět v detailu zdůrazňuje ono prádlo. Tyto scény odkazují také k tomu, že starost o dům z hlediska úklidu a organizovanosti je ve *Výměně manželek* často tematizovaným životním aspektem. To je nejvíce zřetelné v prvním analyzovaném díle, ve dvojici Pět'a a Tereza je Pět'a zobrazován jako ten pořádnější. Tento rozdíl mezi účastníky je v díle neustále předmětem diskuse. Během čtení *Manuálu s úkoly* se Tereza dozvídá, jak často a jak důkladně Pět'a uklízí, a jeho počínání komentuje: „*No, ten pán se zbláznil.*“ V další scéně zase sledujeme rozzlobeného Pět'u, který zjistil, že Tereza před svým odjezdem nevyprala koš plný prádla. Jiný den zase voice-over uvádí jako: „*Odpoledne v Chomoutově už začíná být Petr s úklidem domácnosti už dost nespokojený.*“ Zde obraz sleduje Petra uklízejícího kuchyň, kamera v detailech zabírá například zanesený špunt ve dřezu a ve zvuku zní Petrův komentář, který reflektuje to, že Tereza v úklidu Pět'u nenahradí. Další takovou scénou je situace, kdy Petr v doprovodu kamery vstupuje do kumbálu a ukazuje plné koše s tříděným odpadem, kamera zde opět v detailu zabírá koše, ze kterých se už odpadky sypou na zem.

uk41: s09e25, čas 0:08:46–0:08:52

<p>Střih, záběr na oblečení pověšené na okraji sprchového koutu.</p>		
<p>Střih, záběr na Marka, který sundává oblečení a vkládá ho do koše na špinavé prádlo.</p>		<p>Marek: „Jo, to zvládneme. Všecko zvládnem.“</p>

uk42: s06e02, čas 0:33:50–0:33:54

<p>Střih, záběr detail, kamera přejíždí po koších s tříděným odpadem.</p>		<p>Petr: <i>mimo záběr</i>: „Tady prostě masakr jako s tím jo, s tříděným odpadem.“</p>
--	--	---

Častým tématem se stává také moderní vybavení domácnosti neheterosexuálních párů. První ráno v, pro Terezu, novém domově komentář mimo obraz uvádí: „Zatím ji (myšleno Tereza) čeká jen školení, jak zacházet se všemi technickými vymoženostmi.“ Tyto „technické

vymoženosti“, jako je například kávovar, robotický vysavač, drtič na odpad, jsou na obraze zachycovány v detailních záběrech, zatímco Petr Tereze vysvětluje, k čemu slouží a jak se ovládají. Obrazy zachycující objekty jsou prokládány záběry na Terezin překvapený a zmatený obličej. Sama Tereza pak novou domácnost komentuje: „*Ten robot za mě vysaje, kafe mi udělal stroj, tak já si asi budu číst noviny a pít kafe. Nebo nevím, no, holt jo. A až to dopiju, tak to dám do myčky a bude umytu. Takže tady vlastně všechno dělají stroje, tak to je super, to je Hawai. Mně se nebude chtít domů.*“ V první analyzovaném díle také sledujeme scénu, ve které jede Petr s Terezou do servisu vyzvednout auto. Tereza se k autu vyjadřuje: „*Má cenu říkat, že tím jedu poprvé v životě?*“ „*No, to bude svezeníčko.*“ Když auto automaticky sklápí střechu a mění se v kabriolet, Tereza se na ně dívá a následně do kamery říká: „*Jéžiš, já jsem úplněj buran zjišťuju.*“ K obdobné situaci dochází také ve třetím analyzovaném díle, ve kterém Jindra připravuje oběd a voice-over situaci uvádí: „*Na Moravě se Jindra s náhradní tchýní pouští do přípravy oběda, ani jedna si ale nerozumí s moderním vybavením kuchyně.*“ Následuje záběr na Jindru zmatenou z netypické paličky na maso a držadla na alobal, které Jindra komentuje jako: „*To jsou novoty.*“ Ústředním objektem této scény je ale trouba s digitální displejem, Jindra s Alenou si s ní neví rady, a nakonec musejí použít starší typ trouby, který je umístěn v zahradním domku.

V prvním a třetím analyzovaném díle dochází k porovnávání životního stylu i z hlediska akčnosti, neheterosexuální páry zde sportují, chodí na procházky, jezdí na výlety, pořádají návštěvy a heterosexuální páry spíše naplňují roli jakýchsi peciválů, kteří sedí na gauči, dívají se na televizi a hrají si na telefonech. V předchozí kapitole 3. 2. 2 *Homoparentalita* jsme si ukázali, jak se tento akční a neakční životní styl pak v analyzovaných dílech spojuje s rodičovstvím, dále je ale spojen i s jinými životními aspekty. To se projevuje zejména ve třetím analyzovaném díle, ve kterém Marek s Jiřím představují vzor pro Jindru a Michala i v aspektech jako je finanční gramotnost (Jindra s Michalem mají dluhy, Marek je v několika scénách vyobrazen, jak Michalovi radí ohledně nastavování splátek a varuje ho před neférovými půjčkami.), schopnost vypořádat se s každodenními překážkami (Zde uveďme scénu, ve které Marek během chvíle opraví rozbitý pant u skříně, jehož opravu Michal údajně odkládal více než rok.)

Zatímco v prvním a třetím analyzovaném díle je čitelné, který z párů je vyobrazen jako „ten lepší“ z hlediska životního stylu, ve druhém analyzovaném díle tato hierarchie není tak zřejmá. Některé prostředky i v tomto díle opět dehonestují, nebo naopak vyzdvihují, různé aspekty životního stylu, dalo by se ale říct, že se tomu mezi páry děje rovným dílem. Obdivné projevy na adresu obydlí neheterosexuálního páru z prvního a třetího dílu se zde v menší míře

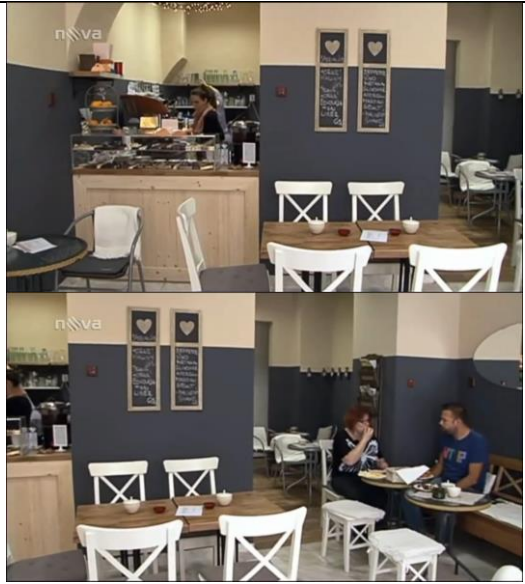

také opakují, Stáňa sice komentuje byt především pochvalně, nicméně neobjevují se zde tak silně pozitivně zabarvené výpovědi. Místo toho slyšíme například: „*Kuchyňka vyhovující.*“ „*Vypadá to tady hezky.*“ Stáňa ale obydlí také kritizuje (nedostatečná velikost bytu, neomyté rámy oken, „*lajdácká*“ výmalba), což je něco, co se v prvním ani třetím analyzovaném díle neodehrálo. Na druhé straně také Lukáš některé věci chválí (design kuchyně, obývací) a s některými věcmi spokojen není (balička cigaret umístěná na kuchyňské lince, hromada kamení na dvoře, „*upatlané*“ kořenky).

uk43: s09e03, čas 0:07:56–0:08:07

Střih, záběr na Lukáše.		Lukáš: „No, tak to topení, ať mi koupěj barvu a já jim to natřu.“
Střih, záběr detail na topení s utěrkami.		Lukáš: <i>mimo záběr</i> : „Ty utěrky na tom?“
Střih, záběr na Lukáše.		Lukáš: „A ty kořenky?“
Střih, záběr detail na kořenky.		Lukáš: „No jako trošku upatlaný , ale tak aspoň jim to tady umeju.“

Život Stáni a Michala je ukazován tak, že se soustředí především na péči dětí a rekonstrukci domu. Vojta s Lukášem jsou naopak zobrazováni jako lidé, kteří žijí bohatým společenským životem a rádi se baví. Pokud se totiž na obrazovce objeví scény pojednávající, co zrovna dělá Vojta se Stáňou, většinou se chystají na návštěvu kamarádů, nebo se již taková návštěva odehrává, patří sem ale i scéna, ve které Vojta bere Stáňu s sebou do gay baru. Přítomnost v podniku je na obraze zachycená tancem, pitím alkoholu, smějícími se lidmi, detailními záběry na neonovou výzdobu klubu, atmosféru pak doplňuje i nedegetická taneční hudba a rozostřené záběry. V prvním analyzovaném díle je také tematizováno ono užívání si života, nicméně projevuje se v jiných činnostech. Například Petr Terezu bere na snídani do restaurace, nebo do sauny a na masáže. Tyto scény jsou pak v kontrastu stříhem střídány s hektickými potyčkami s dětmi v druhé rodině.

uk44: s06e02, čas 0:26:59–0:27:11

<p>Stříh, kamera přejíždí po restauraci, až zabere Petra s Terezou.</p>		<p>Tereza: <i>mimo záběr:</i> „Takový pátky by se mi líbily všeobecně, kdy prostě jdu v sedm ráno na wellness, pak se jdu někam nasnídat, voni se o mě staraj...“</p>
<p>Stříh, záběr na Terezu.</p>		<p>Tereza: „... jo, to je úplně jak z jiného světa. Takhle normální člověk pracující nežije.“</p>




3. 2. 4 Stereotypní zobrazování neheterosexuálních mužů a zvýrazňování neheterosexuality

V textu této podkapitoly se zaměříme na to, jaké vlastnosti, činnosti a objekty jsou neheterosexuálním mužům v analyzovaných dílech připisovány a jaké prostředky jsou k tomu použity. V této podkapitole se budeme soustředit převážně na takové aspekty, které jsou u neheterosexuálních účastníků zvýrazňovány, ale u heterosexuálních účastníků nejsou nijak zmiňovány, nebo jsou přecházeny bez většího povšimnutí.

V prvních dvou analyzovaných dílech jsou neheterosexuální účastníci spojeni se dvěma činnostmi, které z hlediska analýzy neheterosexuality nelze přehlédnout, protože jsou tyto činnosti neheterosexuálním mužům stereotypně připisovány. Pěťa je zobrazen jako stylist a Lukáš je zobrazen jako kadeřník. Během porady *Ted' tady velím já!* děkuje Pěťa své prozatímní dceři Kristýně za pomoc s péčí o její mladší sourozence a na oplátku ji slíbí společnou návštěvu obchodního centra za účelem nákupu nového oblečení. Devátý den dvojice absolvuje společné nakupování, které je pak i v samotném díle zachycené. Produkce zde využívá nediegetickou taneční hudbu, nájezdy kamery na pestrobarevné oblečení, ostré nasvícení a prostřihy na Kristýnu oblečenou v různých outfitech. Celá scéna svým uchopením pak nepůsobí jako obyčejný nákup oblečení, ale snad až jako ukázka ze stylingové reality show. Pěťa je zde vyobrazen jako někdo, pro koho je obchod s oblečením známým prostředím. Je zde konstruován v roli jakéhosi stylisty, který Kristýnu zásobuje radami o vhodném outfitu, prozrazuje, které barvy je spolu vhodné kombinovat, jaké typy oděvů k sobě vzájemně ladí a co by podle něj nejvíce slušelo Kristýně.






uk45: s06e02, čas 0:51:39–0:51:46 (Po celou dobu ukázky hraje **nediegetická tanečná hudba.**)

Střih, záběr na Kristýnu,		Kristýna: „Dobry?“
---------------------------	--	--------------------



Střih, záběr na Péťu.		Pěťa: „Vyzkoušej ještě tu jinou barvu.“
Střih, záběr detail na Kristýnu, kamera pohybem odspoda nahoru zabere v detailu postupně celou postavu.		
Střih, záběr na Péťu.		Pěťa: „Lepší no. Tak ještě tu, ještě to, ještě to další.“

Do role kadeřníka je pak v druhé analyzovaném díle zasazen neheterosexuální účastník Lukáš. Tato scéna se nachází v úvodní sekvenci pořadu, v části, ve které jsou jednotliví účastníci představováni a charakterizováni vybranou charakterovou vlastností, nebo sociálním a rodinným zázemím. V úvodní scéně je s Lukášem spojeno pouze to, že barví vlasy. Lukáš jako kadeřník je pak tematizován i zvýrazněním jeho kadeřnického kufríku. Děje se tomu v momentě, kdy si Lukáš balí věci na následujících deset dní. Kamera zde sleduje Vojtu a Lukáše, kteří se sedí na posteli a skládají jednotlivé předměty do kufru. V jeden moment sledujeme prostřih s detailním záběrem na kadeřnický kufrík umístěný a zabalený v zavazadle.

uk46: s09e03, čas 0:00:35–0:00:45 (V celé stopáži ukázky hraje nediegetická hudba, znělka *Výměny manželek*.)

<p>Střih, záběr na Lukáše, který fénuje vlasy.</p>		<p>Voice-over: „Jak si poradí mladý gay v početné rodině...“</p>
<p>Střih, detailní záběr na lití kosmetického přípravku do hrnku.</p>		<p>Voice-over: „...kde velké děti...“</p>
<p>Střih, záběr na Lukáše, který míchá kosmetický přípravek.</p>		<p>Voice-over: „...nejsou zvyklé zapojit se...“</p>
<p>Střih, detailní záběr na barvení vlasů.</p>		<p>Voice-over: „... do chodu domácnosti?“</p>
<p>Střih, záběr na Lukáše barvícího vlasy.</p>		

uk47: s09e03, čas 0:05:05–0:05:08

Beze stříhu, záběr na Lukáše s Vojtou.		Lukáš: „A hlavně...“
Stříh, detailní záběr na kadeřnický kufr.		Lukáš: „... vykládací karty.“

V analyzovaných dílech jsou u neheterosexuálních účastníků také tematizovány jejich zavazadla a to, že vlastní nadměrné množství oděvu a obuvi. U heterosexuálních párů se tomu neděje. V dílech *Výměny manželek* se standardně vyskytuje scéna, která zachycuje loučení odjíždějícího účastníka/účastnice se svojí rodinou. Loučení probíhá v blízkosti auta, které účastníka/účastnici odveze k náhradní rodině, a zřejmě mu předchází proces nakládání zavazadel do vozidla. Nicméně ve výsledné stopáži námi analyzovaných dílů se toto nakládání zavazadel, až na jednu výjimku, neobjevuje. Onou výjimkou je nakládání zavazadel v prvním analyzovaném díle na straně neheterosexuálního páru. Obraz zachycuje Petra, který zavírá dveře naloženého kufru, poté podává jedno zavazadlo Pětovi ptá se ho: „*Kabelku si vezmeš do auta, jo?*“

uk48: s06e02, čas 0:04:13–0:04:15

Stříh, záběr na interakci mezi muži.		Petr: <i>podává Pětovi zavazadlo: „Kabelku si vezmeš do auta, jo?“</i>
--------------------------------------	--	--

Pětova zavazadla jsou později tematizována také po prvním shledání neheterosexuálního účastníka se svojí novou rodinou. Jiří komentuje své pocity z přítomnosti neheterosexuálního

Péti, uvádí, že je ze situace sice zaskočen, ale Pétova orientace mu nevádí, pokud se dokáže postarat o jeho děti a domácnost. Svoji řeč zakončí větou: „*Koukám, že věci má spousty.*“ a ukáže mimo záběr. Obraz stříhem zobrazí kufry, na které Jiří ukazuje, a kamera tato zavazadla následně přiblíží. Obraz prostřednictvím prvku přiblížení pak zde na kufry klade důraz a zvýrazňuje je. Ve třetím analyzovaném díle nedochází k tematizování zavazadel, ale stejně tak jako v prvním analyzovaném díle Jiří komentuje „*spoustu věcí*“, které si přivezl Péťa, tak Jindra komentuje množství bot, které vlastní neheterosexuální pár. Kamera nejprve sleduje Jindru vstupující do šatny, za postavou se nachází botník, který vytváří pozadí. Poté kamera stříhem přejde k záběru velikosti celku a zabírá Jindru stojící uprostřed šatny a obklopenou botníky a regály. Obraz tímto záběrem, na rozdíl od toho prvního, zdůrazňuje velikost šatny a množství bot. Na obuv pak směřuje pozornost i Jindřin komentář: „*Tak tolik bot jsem neviděla za celý svůj život.*“

uk49: s06e02, čas 0:14:38–0:14:41

Stříh, záběr polodetail na Jiřího.		Jiří: „ <i>Koukám, že věci má spousty.</i> “
Stříh, záběr na zavazadla.		
Beze stříhu, kamera přibližuje zavazadla.		

<p>Střih, záběr na Jindru vstupující do šatny.</p>		<p>Jindra: „Šatnička.“</p>
<p>Střih, záběr na Jindru v šatně.</p>		<p>Jindra: „Tak tolik bot jsem neviděla za celý svůj život.“ <i>Smích.</i></p>

Výměna manželek ve svých dílech využívá nediegetickou hudbu k dokreslení atmosféry scén. V předchozích kapitolách jsme si mohli všimnout, že vzhledem k stěžejnímu tématu této reality show, což je výchova dětí, námi analyzované díly často používají různé dětské písně. Dále ale z analyzovaných dílů můžeme slyšet hudbu smutnou, romantickou, veselou, taneční a tak podobně. Analýza zjišťuje, že používání stylů hudby se neodvíjí od sexuální orientace účastníků a v mnohém se neliší, pokud doprovází scénu s neheterosexuálním účastníkem a scénu s heterosexuálním účastníkem. Hudba vychází především z atmosféry situace. Nicméně v druhém analyzovaném díle ve spojitosti s neheterosexuálním Lukášem znějí písně, které jsou příznačné pro neheterosexuální komunitu. V úvodních částech pořadu, kdy Lukáš představuje sebe a svého partnera Vojtu, v podkřese hraje skladba *Vogue* od Madonny. Právě tato zpěvačka, která se vyjadřuje, nejen ve své hudbě, k právům sexuálních menšin, je pro LGBTQ+ komunitu důležitou postavou. (Craig, McInroy, McCready, Alaggia, 2015, s. 265). Lukáš zde Madonnu označuje také za svůj vzor. Madonna je v druhém analyzovaném díle zmiňována vícekrát i prostřednictvím obrazu a řeči. Zatímco v následující ukázce s hudbou je záběr na obraz Madonny, který má Lukáš pověšený v ložnici, odůvodněn v kontextu toho, že o zpěvačce mluví sám Lukáš, v další ukázce je záběr na obraz Madonny střihem vložen do stopáže jakoby mimoděk, bez zjevného důvodu. Stane se tak během prvního setkání Vojty a Stáni.

uk51: s09e03, čas: 0:01:57–0:01:58 (Po celou dobu ukázky hraje nediegetická hudba, píseň Vogue od Madonny.)

Střih, detailní záběr na ruku lešticí obraz Madonny.		Lukáš: „Jednou bych to chtěl dosáhnout jako...“
Střih, záběr na Lukáše.		Lukáš: „... Madonna.“

uk52: s09e03, čas 0:13:10–0:13:14

Beze střihu, záběr na Vojtu a Stáňu.		
Střih, záběr na obraz Madonny.		Stáňa: <i>mimo záběr:</i> „Chtěla bych poprosit, jestli...“
Střih, záběr na Stáňu.		Stáňa: „... bys neměl nějakou fotku Lukáše třeba nebo to.“

Další takovou skladbou je ve druhém analyzovaném díle píseň *I Want To Break Free* od kapely Queen. Zde sledujeme sekvenci zachycující Lukáše při uklízení domácnosti. Použití této konkrétní skladby během zobrazování uklízení je zajímavé ze dvou důvodů. Jednak je poměrně známá neheterosexuální orientace samotného zpěváka kapely Queen

Freddieho Mercuryho a jeho feminní vystupování rozbíjející stereotyp toxicky maskulinního rockera, a jednak videoklip k písni zobrazuje všechny čtyři mužské členy kapely Queen uklízející dům a oblečené a laděné do stereotypně genderově ženského oblečení a prvků (růžová barva, líčení, šaty a sukně, paruky, náušnice apod.) Lukáš během této scény sám popisuje, v jakém oblečení někdy uklízí on doma: „*Vezmu si třeba takovou tu fialovou paruku a tančím jo a napodobuju ty zpěvačky.*“ Právě crossdressing (oblékání se do oděvu, který je stereotypně přisuzován opačnému pohlaví) je s Lukášem v díle spojovány jako aktivita, které se často věnuje. Lukáš se například kouká s dětmi na video, na kterém vystupuje Lukáš v paruce a šatech a zpívá, dále Lukáš navrhuje, že by si s dětmi rád udělal zábavný večer a do něčeho se s nimi převlíknul. Tento návrh není přijat Michalem, který podotýká, že „*podprsenku si neberu.*“

uk53: s09e03, čas 0:24:35–0:24:57 (Po celou dobu ukázky hraje nediegetická hudba, píseň *I Want To Break Free* od Queen.)

Střih, záběr na uklízejícího Lukáše.		Lukáš: „Ať si tat'ka dělá, co chce na zahradě nebo v garáži...“
Střih, záběr na uklízejícího Lukáše.		Lukáš: „... já mám svoji práci už najitou.“
Střih, záběr na uklízejícího Lukáše.		Lukáš: „Tady to setřeme. Já se cítím jakoby v domácnosti jako ta žena.“


Beze stříhu, kamera se přesune a zabírá Lukášův profil.		Lukáš: „To se cítím.“
Střih, záběr na Lukáše.		Lukáš: „Ne že bych si vzal podprsenku a takový, to ne. Vezmu si třeba takovou tu fialovou paruku a tančím jo a napodobuju ty zpěvačky.“

Mimo crossdressing jsou u Lukáše tematizovány další činnosti. Ty bychom mohli označit za činnosti, které se stereotypně připisují ženám. Spouštěčem jedné scény je to, že si Lukáš aplikuje pleťovou masku. Tento úkon je v díle tematizován samotnými účastníky i obrazem, a je tak předkládán jako něco, čemu bychom, jakožto diváci, měli věnovat pozornost. Pleťové masky si všímá jednak voice-over, který situaci komentuje, a jednak stříhová skladba, která určitým způsobem zabírá hovořícího Lukáše s maskou na obličeji. Lukáš je nejprve zachycen v záběru polodetailu. Vzhledem k tomu, že velikost polodetailu zabírá z postavy víceméně to, co také vidíme při rozhovoru v tváři v tvář (bustu, gestikulaci rukou, mimiku), je jeho použití v situaci, kdy Lukáš sedí u stolu a hovoří, bezpříznakové. Nicméně kamera stříhem přejde k záběru velkého detailu zabírající Lukášovu tvář a pak prvkem oddálení Lukáše nechává hovořit v záběru detailu. Záběry velký detail a detail zde fungují jako prostředky ke zvýraznění pleťové masky.

uk54: s09e03, čas 0:22:29–0:22:44

Střih, záběr na Lukáše míchajícího vařící se omáčku.		Voice-over: „A nyní má Lukáš čas pro své zkrášlení.“
--	--	--

<p>Střih, záběr polodetail na Lukáše.</p>		<p>Lukáš: „Stáňa píše tady v Manuálu, že nebudu mít čas na sebe, ale já mám čas na sebe.“</p>
---	--	---

<p>Střih, záběr velký detail na Lukášovu tvář, kamera se oddaluje až zobrazuje Lukáše v záběru detailu.</p>		<p>Lukáš: „Na vrásky. Pak mám slupovací, ale tu si dám až později.“</p>
---	---	---

K pleťové masce se vyjadřují i sami účastníci, Lukáš nejprve své počínání reflektuje jako normální záležitost, kterou praktikuje každý týden, reakce ostatních účastníků je pak ale odlišná. Desetiletý syn Jakub se Lukáše ptá, co a proč má na obličeji. Později pak celou situaci také komentuje přímo do kamery a říká, že si myslí, že „*to mají dělat ženský, protože u chlapa je to takový hodně divný.*“ Na pleťovou masku také reaguje prozatímní manžel Michal. Lukáš sedí s maskou na dvoře a kouří cigaretu a v momentě, kdy se Michal vrací z práce a vstupuje na dvůr, Lukáš říká: „*Ted', když mám masku na obličeji.*“ I Lukáš zde tematizuje jakousi divnost toho, že on má pleťovou masku a Michalova reakce, která sestává ze smíchu a věty „*To je dobrý.*“, značí, že pro Michala je muž s pleťovou maskou něco směšného, neobvyklého.

uk55: s09e03, čas 0:22:31–0:22:36

Střih, záběr na Jakuba.		Jakub: „Myslím si, že to mají dělat ženský, protože u chlapa je to takový hodně divný.“
-------------------------	--	---

uk56: s09e03, čas 0:22:38–0:23:43

Střih, záběr na Lukáše.		Lukáš: „Teď, když mám masku na obličej.“
Beze střihu, kamera zabírá vstup do dvora a vcházejícího Michala.		Michal: „Kdo má masku na obličej?“ <i>Směje se.</i> „To je dobrý.“

Další takovou scénou pak představuje situace, kdy si Lukáš balí věci a chystá se na cestu zpátky domů. Kamera zde ve velkém detailu zabírá Lukášovu náušnici, čímž na ni klade důraz.



uk57: s09e09, čas 0:52:05–0:52:07

Střih, záběr velký detail na Lukášovu ucho s náušnicí.		Lukáš: „Já se pomalu tady sbalím...“
--	--	--------------------------------------

V druhém analyzovaném díle figuruje také scéna návštěvy gay baru. Tato návštěva gay baru, a především to, jakým způsobem je podnik uveden, je také zajímavá z hlediska

zvýrazňování neheterosexuality účastníků. Kamera sleduje noční ulici, stříhem přejde k zobrazení hovořícího Vojty a poté opět stříhem přejde k záběru na dotyčný gay bar. Tento podnik ale téměř není možné na obrazovce okem zachytit, protože kamera ihned po stříhu rychlým přiblížením zabere neonový nápis na fasádě podniku, na kterém je slovo „gay“. Podnik, do kterého Vojta se Stáňou a několika dalšími Vojtovými kamarádkami ten večer zavítali, je bar AXM Prague, který se nacházel na Vinohradské ulici v Praze (dnes je tento podnik již uzavřen). V přílohách diplomové práce (Příloha 1) je pak pro srovnání uvedena fotografie tohoto baru, na které si všimněme, že nápis „gay“ je jen jedním z šesti neonových nápisů připevněných na fasádě podniku. Kamera zvýrazňuje neheterosexualitu vyselektováním pouze nápisu „gay“ a dále nápis, a tedy i neheterosexualitu, zdůrazňuje prvkem přiblížení a prvkem rozostření a zaostření.

uk58: s09e03, čas: 0:30:23–0:30:26 (Po celou dobu ukázky hraje nediegetická taneční hudba.)


Stříh, záběr na podnik.		
Beze stříhu, kamera přibližuje nápis.		
Stříh, kamera zabírá rozostřeně nápis.		
Beze stříhu, kamera nápis zaostřuje.		



3. 2. 5 Reflexe dalších témat spojených s neheterosexualitou

V této podkapitole si ukážeme, jakým způsobem jsou v analyzovaných dílech konstruována další témata spojená s neheterosexualitou, patří mezi ně coming out, homofobie a reflexe stereotypního dělení genderových rolí.

Coming out představuje buď introspektivní zjištění své neheterosexuální orientace, nebo přiznání (tzv. vyoutování se) své neheterosexuální orientace ostatním lidem. Coming out je předmětem hovoru ve dvou analyzovaných dílech. Ve druhém díle sledujeme Vojtu, Stáňu a dva Vojtovi kamarády, kteří společně tvoří gay pár, povídat si v kuchyni. Jeden z kamarádů Stáně vypráví, že byl dlouhou dobu ženatý a má děti, i přestože již od své puberty ví, že je gay. Stáňa se ho ptá, jak je možné, že k takové situaci dojde a muž ji odpovídá: *„Za prvé, měl jsem takový práce, kde to prostě nešlo nějakým způsobem zveřejňovat a myslel jsem si prostě, že když budu mít rodinu, že to nějakým způsobem překonáme a že to prostě bude fungovat normálně, ale vo no to prostě nejde fungovat normálně.“* Kamera během výpovědi zabírá muže v záběru polodetailu, čímž je zde pozornost soustředěna právě na mužovu odpověď. Coming out je dále zmíněn ve třetím analyzovaném díle, Jindra se zde Aleny ptá, jak ona sama reagovala na neheterosexuální orientaci svého syna. Alena zde přiznává, že pro ni, jakožto matku, situace nebyla jednoduchá: *„... jsem to nesla velmi těžko...“, „... jsem jim nechtěla věřit, jako fakt ne...“*. Zároveň odkazuje také na to, že ani pro neheterosexuálního Jiřího tato situace nebyla snadná: *„...a oni furt s dědů ještě popíjeli a já říkám, co tak furt pijou ježišmarja, to na Štědrý den nikdy nepijeme...“*. Stejně jako v prvním analyzovaném díle, je i zde tematizováno, že ke coming outu došlo až později v životě: *„Říkám, to není možný, dyť má Gabku a má holky, ne. No, i to se stává...“* Kamera se během Aleniny výpovědi soustředí především na ni, postupně ji přibližuje a zvýrazňuje její emoční reakci.

uk59: s09e03, čas 0:39:12–0:39:48

Beze střihu, záběr na Alenu.		Alena: „No, tak Jiřík mi to neřekl tak jako přímo, ale jednou jsme u něho slavili Štědrý den a oni furt s dědů ještě popíjeli a já říkám, co tak furt pijou ježišmarja , to na Štědrý den nikdy
------------------------------	--	--

		nepijeme.“
Střih, záběr na Jindru.		Alena: <i>mimo záběr</i> : „A tak potom mi to přišel tady oznámit...“
Střih, záběr na Alenu kamera postavu přibližuje.		Alena: „...že jako Jiřík, že se bude s Gabkou rozvádět, že je jako gay no. Tak jasné, že jsem to nesla velmi těžce jako, ale všichni známí už do té doby mi to říkali, že je. Já říkám, že jsem jim nechtěla věřit jako fakt ne. Říkám, to není možný, dyť má Gabku a má holky, ne. No, i to se stává, takže těžce jsem to nesla z kraje. “

Dalším tématem, které je *Výměně manželek* probíráno, je homofobie, diskriminující projevy na základě ne respektu a nenávisť vůči lidem s neheterosexuální orientací. V prvním díle, během sekvence *Poprvé v novém bytě*, si Pěťa prohlíží svůj prozatímní domov a na věšáku spatřuje vojenskou bundu, kterou komentuje: „*Když tady vidím tu vojenskou bundu, doufám, že táta není nějaký voják, takovej ten zakomplexovanej.*“ Obraz při těchto slovech sleduje v jednom záběru hovořící postavu a v druhém detailním záběru samotnou bundu. Později, těsně před prvním setkáním mezi Pěťou a Jiřím, zabírá kamera Pěťův obličej ve velikosti záběru detailu a ve zvuku slyšíme Pěťova slova: „*Strašně se bojím, doufám, že mě přijmou.*“ Pěťa zde promlouvá o strachu z nepřijetí, který dále zmiňuje i ve třetím analyzovaném díle také Marek. Během cesty za prozatímní rodinou komentuje své emoce:



„Strach, určitě. Protože budou očekávat nějakou paní a hele, Marek.“ I přestože Pět'a s Markem pociťují obavu z možných nenávistných projevů vůči jejich sexuální orientaci, ve výsledné stopáži dílů se pak ale žádná taková scéna neobjevuje. K jiné situaci nicméně dochází ve druhém analyzovaném díle, ve kterém je zachycena nepřátelská atmosféra mezi neheterosexuálním Lukášem a jeho prozatímním manželem Michalem. Během prvotního setkání dvou mužů kamera přibližuje tvář a reakci Michala, který po spatření Lukáše protáčí oči, potichu pronáší „*ty vole*“ a na obraze je zřejmé, že je ze situace zaskočený. Později ho kamera zpovídá o samotě a Michal pronáší komentáře jako: „*Já si jdu dát hned panáka. Todlencto nedám jako.*“ „*... to je hodně silný kafe todle.*“ „*Jsem dost zaskočeněj.*“ „*Todle střízlivej nedám.*“ Michal je v těchto momentech na kameře zobrazen, jak si dává několik panáků, pije pivo, dává si hlavu do dlaní, povzdychává a sám sebe přesvědčuje: „*rozdejcháme, zvládneme to.*“ O neheterosexuálních mužích později v díle mluví jako o „*bukvicích*“ a k Lukášovi celý díl zaujímá negativní postoj (snaží se s ním neinteragovat, cokoliv, co Lukáš udělá, kritizuje). Lukáš prvotní reakci hodnotí jako: „*hodně velmi špatnou*“, „*Já jsem se lekl, Miša prostě viděl buzeranta a už málem spadnul ze schodů.*“ Do kamery během dílu přiznává, že je pro něj tato nepřátelská atmosféra těžká a v jeden moment se dokonce svěřuje, že se Michala bojí.

uk60: s09e03, čas 0:14:34–0:14:43

<p>Střih, záběr na Lukášovi ruce.</p>		<p>Lukáš: „Ta reakce byla hodně velmi špatná, když jsem viděl ten jeho obličej, tak...“</p>
<p>Střih, záběr na Lukáše.</p>		<p>Lukáš: „... nebyl z toho ani nadšenej nic, tak uvidím no, jestli to tady zvládnou nebo ne no.“</p>

<p>Střih, záběr detail na Lukáše.</p>		<p>Lukáš: „Jako necejtim se dobře.“</p>
---------------------------------------	--	---

Výměna manželek pracuje se stereotypním rozdělením domácích prací dle genderu, vyměněné manželky mají zpravidla na starost péči o děti a o domácnost, co se týče vaření a uklízení. Účinkující ženy jsou pak pořadem hodnoceny podle toho, jak tuto stereotypně ženskou roli dokáží naplnit. V našich analyzovaných dílech ovšem dochází k jiné situaci, protože stereotypní ženskou roli zde je nucen zastoupit neheterosexuální muž. V následujícím textu se podíváme na to, jak tuto problematiku *Výměna manželek* reflektuje. V prvním analyzovaném díle se komentář mimo obraz ptá na to, který z mužů odjede do nové rodiny. Odpovědí jsou pak Pét'ova slova: „*To, že kdo pojede bylo jasný hned u mě, protože jakoby zastávám tu domácnost, co se týče toho úklidu, praní, žehlení a těchle těch věcí, až teda na vaření.*“ Během těchto slov, která Pét'a pronáší mimo záběr, sledujeme scénu, ve které se Petr vrací (zřejmě z práce) domů, u vchodových dveří ho vítá Pét'a, pár se políbí, Pét'a je následně na kameře zabrán sám během toho, co připravuje kávu. Poté vidíme, jak Pét'a kávu nese Petrovi posazenému u stolu na zahradě. Petr je zde tedy vyobrazen jako někdo, kdo chodí do práce a Pét'a jako někdo, kdo se stará o domácnost a o Petra. Petr zde tedy zastává stereotypně mužskou roli a Pét'a zastává stereotypně ženskou roli. Toto rozdělení odráží také způsob, jakým produkce účastníky oslovuje. První muž je oslovován jako Petr, zatímco druhý muž, který v naraci *Výměny manželek* zastává ženskou roli, je oslovován familiárnějším Pét'a. V druhém analyzovaném díle v úvodní sekvenci jsou ale už oba muži zobrazeni, jak vykonávají stereotypně ženské domácí práce, Vojta uklízí nádobí z myčky a Lukáš stírá prach. Ve třetím analyzovaném díle je to pak Marek, který zastane roli vyměněné osoby, a je v úvodní sekvenci zobrazen, jak štípe dřevo, tedy vykonává stereotypně mužskou činnost. V druhém analyzovaném díle se Stáňa ptá Vojty: „*Když teda budu hovořit o tvým příteli, nebo přítelkyni, nevím, jak to mám jako říkat. Přítelkyně nebo přítel nebo...*“ Vojta odpovídá: „*Normálně Lukáš.*“ Stáňa se později ptá také gay páru, který sestává z Vojtových kamarádů a který přišel na návštěvu, ptá: „*Zeptám se, ty budeš dělat ve vašem partnerství holku?*“ Muži odpovídají, že takto gay partnerství nefunguje a zakončují svoji řeč větou: „*My jsme normálně dva chlapi, který spolu žijou.*“

<p>Střih, záběr na Pěťu připravujícího kávu.</p>		<p>Pěťa: <i>mimo záběr:</i> „To, že kdo pojede bylo jasný hned u mě, protože jakoby zastávám tu domácnost...“</p>
<p>Střih, záběr na Pěťu, který nese kávu Petrovi.</p>		<p>Pěťa: <i>mimo záběr:</i> „...co se týče toho úklidu, praní, žehlení a těhle těch věcí, až teda na vaření.“</p>

4. Závěry a diskuse

4.1 „Vskutku netradiční rodina“

Jak jsme si ukázali v analytické části diplomové práce, přítomnost neheterosexuálních párů v analyzovaných dílech *Výměny manželek* je tematizovaná jako nestandardní, neočekávaná. Neheterosexualita účastníků je zvýrazňována (např. komentářem mimo obraz, který heterosexuální účastníky oslovuje jménem, ale neheterosexuální účastníky oslovuje jako „*mladé gaye*“). Komentář mimo obraz i výpovědi jednotlivých účastníků označují neheterosexuální pár jako „*netradiční*“, „*netypický*“ a jeho přítomnost ve *Výměně manželek* hodnotí jako překvapující. Obraz pak zvýrazňuje (délka záběrů, velikost záběru detailu, prvek přiblížení) překvapenou mimiku účastníků, která se na jejich tvářích objevuje v reakci na setkání se s neheterosexuálním účastníkem. Neheterosexuální orientace účastníků se na tomto místě zviditelňuje, vytváří se z ní téma a v kontextu neprobírané heterosexuální orientace se z ní stává něco raritního, abnormálního.

Jak již bylo sepsáno v teoretické části práce, neheterosexuální sexuální orientace a rodičovské páry složené ze dvou osob stejného pohlaví jsou v našem společensko-kulturním kontextu chápány jakožto abnormální, zatímco normalizovaná je heterosexuální sexuální orientace a rodinný model obsahující mužského a ženského rodiče. Námi analyzované díly reprodukují binární opozici normalizovaného a nenormalizovaného prostředky, které jsme si uvedli v předchozím odstavci. Komentář mimo obraz se v úvodní části třetího analyzovaného dílu ptá: „*Dokáže se Jindřiška přizpůsobit životu v domácnosti dvou gayů?*“ Zkusme se na tomto místě zamyslet, jak nenormativně by ale naopak působilo, kdyby se komentář mimo obraz zeptal: „*Dokáže se Marek přizpůsobit životu v domácnosti dvou heterosexuálů?*“

Výměna manželek se i v určitých scénách pokouší toto binární rozdělení na normální a nenormální porušit. Vedou k tomu především výpovědi samotných neheterosexuálních účastníků, jejichž motivací k účasti ve *Výměně manželek* je právě snaha ukázat, že i neheterosexuální páry jsou normální: „*Že ti lidi konečně uvidí to, že si řeknou že, ty vole, vždyť oni vlastně jsou úplně normální.*“, „*Chceme i takhle ukázat, že i taková to rodina je plnohodnotná, funkční.*“ Obdobně se vyjadřuje také dcera neheterosexuálního páru, která na otázku voice-overu: „*A jak se holky vyrovnaly s netypickou částí své rodiny?*“ odpovídá: „*Bereme to normálně.*“

Diplomová práce předpokládá, že výrazné tematizování neheterosexuality slouží především jako zdroj jakési lákavé rarity, která konkrétní díly *Výměny manželek* dělá zajímavější pro diváky. Diplomová práce by na tomto místě chtěla odkázat na studie popsané

v teoretické části (Hanmer, 2005; Lovelock, 2017), které zmiňují to, že reality show tematizují neheterosexuální orientaci účastníků s cílem vyvolání dramatickosti, zajímavosti. K tomuto závěru dochází i diplomová práce. Je nutné ale uvažovat také nad tím, zda toto mediální zobrazování neheterosexuality, jako něčeho netypického a šokujícího, může v konečném důsledku přispívat k reprodukci oné zmíněné normality a abnormality mezi heterosexualitou a neheterosexualitou.

4. 2 Homoparentalita

V analytické kapitole jsme si rozebrali, jakým způsobem jsou neheterosexuální účastníci zobrazováni v roli rodičů. V této závěrečné kapitole se pak pokusme postihnout, jak toto zobrazování funguje v kontextu homoparentality.

V prvním a třetím analyzovaném díle dochází k tomu, že neheterosexuální účastníci, kteří se mají postarat o cizí děti, jsou konstruováni jako velmi dobří rodiče. Tato konstrukce se projevuje v pochvalném komentáři mimo obraz, v kladných výpovědích ostatních účastníků a v záběrech, které zdůrazňují to, jak si neheterosexuální účastníci s dětmi rozumí a velmi dobře se o ně starají. Ve druhém analyzovaném díle naopak sledujeme neheterosexuálního účastníka, který je v roli rodiče nekompetentní. Jeho nedostatečné schopnosti zdůrazňují stejné prostředky jako v prvním a třetím díle, jen tedy s tím rozdílem, že jsou tematizovány negativní aspekty namísto těch pozitivních. Na tomto místě je samozřejmě možné namítnout to, že i výchova heterosexuálních párů bývá ve *Výměně manželek* silně pozitivně nebo silně negativně tematizována, v naraci *Výměny manželek* se nejedná o nic neobvyklého. S tímto tvrzením je pak možno argumentovat dvěma poznatky. První z nich říká, že v námi analyzovaných dílech ale na některých místech dochází ke spojení sexuální orientace a stylu výchovy. Například, když se komentář mimo obraz ptá: „*Jak zvládne mladý gay život v rodině se třemi malými dětmi...*“, tak implikuje to, že být „*mladý gay*“ může mít vliv na to, jak si dotyčný poradí „*se třemi malými dětmi*“. Dalším obdobným příkladem je věta účastnice Terezy: „*Jako nedokážu si představit gaye u nás se třema malýma dětma, dcerama...*“ Druhý argument pak vychází z toho, že v kontextu neheterosexuálních účastníků je nutné mít na paměti, že výchova dětí neheterosexuály je v naší společnosti poměrně kontroverzním tématem a účinkující páry nereprezentují jen sami sebe, ale i homoparentalitu jako takovou. Svoji účast ve *Výměně manželek* takto ostatně vysvětlují i samotné páry v prvním a třetím analyzovaném díle. Ty na kameru vypovídají, že jejich účast by měla sloužit k tomu, aby veřejnosti ukázali, „*že vlastně i takováto rodina je*

plnohodnotná a funkční.“ *Výměna manželek* v námi analyzovaných dílech ukazuje, že neheterosexuální páry stejně jako páry heterosexuální mohou a nemusí být dobrými rodiči. Je nutné ale pamatovat na to, že pozitivní reprezentace homoparentality ve *Výměně manželek* je konstruována také kontrastním porovnáváním stylů výchovy. Ve dvou analyzovaných dílech, ve kterých dochází k velmi kladnému zobrazování homoparentality, se pozitivní reprezentace děje také prostřednictvím zostuzování druhých účastníků. Toto zostuzování se projevuje ve zveličování rodičovské nekompetence a chyb a nedostatků ve výchově.

4.3 Životní styl

V prvním a třetím analyzovaném díle sledujeme konstrukci luxusního životního stylu, který je naplněn prostorným a moderním domem, domácností vybavenou nespočtem spotřebičů, uklizeným domem i způsobem trávení volného času (V prvním analyzovaném díle například návštěva sauny, masáže, snídane v restauraci.) V prvním a třetím analyzovaném díle je tento luxusní životní styl připisován neheterosexuálním párům. Zde je samozřejmě nutné uvažovat také nad tím, zda by, potenciálně, heterosexuální pár se stejným luxusním stylem života byl také konstruován stejným způsobem. Vzhledem k tomu, že *Výměna manželek* staví na dramatičnosti a ta je vyjednávaná i rozdílným postavením účastníků v sociální stratifikaci (viz kapitola 2.3 *Výměna manželek* – struktura pořadu v rámci žánru reality TV) je samozřejmě možné se domnívat, že luxusní styl života je vyzdvihován i u párů složených z muže a ženy. Toto tvrzení si na tomto místě doložme i konkrétním případem. Například v patnáctém díle deváté řady, který byl v premiéře odvysílán 8. března 2017 (tedy tři měsíce před tím, než byl odvysílán náš třetí analyzovaný díl), se *Výměny manželek* účastní pár Barbory a Václava. Tato dvojice společně žije v moderní a prostorné rodinné vile s velkou zahradou, vlastní drahé auto a domácnost má vybavenou luxusními spotřebiči. Proti této dvojici pak stojí další pár, Dana a Alexandr, který naopak žije v bytě v panelovém domě a oproti Barboře s Václavem žije značně skromnějším životem. V tomto díle je pak luxusní životní styl prvního páru také často tematizován, dáván na odív a je neustále poměřován s chudším životním stylem. Nicméně v našich analyzovaných dílech, a tedy zejména v prvním a třetím, dochází ještě k něčemu jinému, co tento luxusní životní styl označuje jako něco přímo signifikantního pro neheterosexuální páry.

Snad nejvýstižněji tento aspekt demonstruje scéna ze třetího analyzovaného dílu. Ta s odehraje v momentě, kdy Jindra pochází svůj nový prozatímní domov a zároveň již je obeznámena s faktem, že se vyměnila do neheterosexuálního páru. Jindra obdivuje moderní

vybavení domu a říká: „*Tady ty páry gayů a lesbiček, ty mají úplně luxusní moderno a všechno.*“ Jindřin komentář zde jednoznačně spojuje neheterosexuální páry s luxusním životním stylem. Také voice-over v třetím analyzovaném díle určitý životní styl připisujeme neheterosexuálním párům, když se v úvodní části pořadů ptá: „*Dokáže se Jindřiška přizpůsobit životu v domácnosti dvou gayů?*“ Komentář mimo obraz zde svojí otázkou implikuje, že „*domácnost dvou gayů*“ je nějaký způsobem odlišná od domácnosti dvou heterosexuálních lidí. Naopak ale v prvním analyzovaném díle se ve stejné části pořadu komentář mimo obraz ptá: „*Dokáže se Tereza přizpůsobit úplně jinému životu, než na jaký je zvyklá?*“ Zde si všimněme toho, že komentář mimo obraz také tematizuje „*úplně jiný život*“, nicméně tato odlišnost zde není tematizovaná tak, že by vycházela z neheterosexuální orientace účastníků, ale pouze odkazuje na to, že zkrátka Tereza s Jiřím žijí jiným životním stylem než Petr s Pétou. V prvním analyzovaném díle ale zase dochází k tomu, že neheterosexuální pár není konstruován skrze nic jiného než tento luxusní životní styl. Pokaždé, kdy obraz navštíví Petra s Terezou, je tematizováno buď moderní vybavení domu, nebo nadstandardní způsob života, anebo naopak to, že Tereza na tento životní styl nedosahuje.

Tento luxusní životní styl neheterosexuálních párů je v analyzovaných dílech vyobrazen prostřednictvím velkého a prostorného domu, moderního vybavení, uklizené domácnosti, ale i způsobem trávení volného času (výlety, sportovní aktivity, relaxační aktivity, čas trávený s rodinou). V prvním a třetím analyzovaném díle je tento modelový životní styl neheterosexuálních účastníků poměřován s životním stylem heterosexuálních účastníků, který v porovnání se stylem neheterosexuálních účastníků je prezentován jako nedostačující. Neheterosexuální účastníci jsou zde pak zaujímají roli rádců, kteří heterosexuálním účastníkům radí, jak svůj život vylepšit (toto se vztahuje i na předcházející kapitolu 4. 2 *Homoparentalita*, ve které si všimněme, že neheterosexuální účastníci radí heterosexuálním účastníkům, jak se lépe postarat o děti). Na tomto místě je možné odkázat na studii *We're Here, We're Queer—and We're Better Than You: The Representational Superiority of Gay Men to Heterosexuals on Queer Eye for the Straight Guy* (Hart, 2004), kterou jsme si představili v teoretické části. Docházíme totiž ke stejnému závěru jako studie, která tvrdí, že v analyzovaném materiálu reality show jsou neheterosexuální osoby vnímány v roli modelů, kteří představují příklad pro heterosexuální jedince. Tento závěr si ale uvedme i do kontextu studie *Shaming the working class in post-socialist Reality Television* (Reifová, 2020), která se zabývá přímo českou mutací *Výměny manželek* a dochází k závěrům, že její analyzovaný materiál zostuzuje sociálně slabší účastníky. I my si musíme povšimnout toho,

že v prvním a třetím analyzovaném díle sice dochází k pozitivní reprezentaci neheterosexuálních účastníků, tak jak je popisuje i Hart (2004), nicméně toto pozitivní zobrazování je vykoupeno zostuzováním heterosexuálních párů na základě jejich nálezení do sociálně nižší třídy.

Reifová (2020) definovala několik kategorií, ve kterých k zostuzování dochází. Pokusme se je vztáhnout i na naše účastníky. *Action-oriented mind set* (Akčně orientovaná mysl) se u neheterosexuálních párů objevovala více (výlety, procházky, hraní si s dětmi, braní dětí na hřiště, sportovní aktivity), zatímco heterosexuální páry byly spíše zobrazovány jako líní lidé, kteří, jak řekl účastník Marek, „*chtějí mít ten klid*“. V kategorii *Upbringing of children* (Výchova dětí) byly neheterosexuální páry také zobrazovány jako ti „lepší“ (viz závěry z kapitoly 4. 2 *Homoparentalita*). Co se týče *Health and body care* (Zdraví a péče o tělo) mohli jsme si povšimnout tematizování lepší fyzické kondice neheterosexuálních účastníků, nebo naopak zmiňování špatné fyzické kondice u heterosexuálních účastníků. Příkladem je scéna, ve které účastnice Jindra se spolu se svojí prozatímní tchýní účastní cvičení senierek a je na obraze i v komentáři svém a komentáři tchýně vykreslena jako někdo, kdo seniorkám fyzicky nestačí. Kategorie *Hygienic living standards* (Hygienické návyky), která zahrnuje i úklid domácnosti, je v analyzovaných dílech probírána opakovaně, jak jsme si již ukázali v analýze, obraz prostřednictvím záběrů detailu a velkého detailu zviditelňuje nepořádek v heterosexuálních domácnostech, a naopak komentář mimo obraz a výpovědi účinkujících chválí způsob, jakým uklízí neheterosexuální účastníci (zejména Pěťa). *Immaterial lifestyle* (Nemateriální životní styl) spatřujeme ve způsobu zobrazování modernosti a stylovosti neheterosexuálních domácností a v kritice některých objektů v domácnostech heterosexuálů (například Pěťova kritika plakátů vyvěšených na toaletě a postavičky maršana zavěšeného na stěně v obývacím pokoji). *Material living conditions* (Materiální životní podmínky) v námi analyzovaných dílech vztáhneme na zdůrazňování modernosti a luxusnosti domácností, aut a spotřebičů, které patří neheterosexuálním párům. *Navigation through complexity* (navigace skrze komplexitu) by se mohla ukrývat ve slabé finanční gramotnosti heterosexuálních účastníků ve třetím analyzovaném díle, jenž neheterosexuální Marek předkládá rady, jak s penězi zacházet zodpovědněji. *Work-oriented mind-set* (Myšlení orientované na práci) je pak možné sledovat například ve scéně, ve které Michal neustále odkládá drobné práce v domácnosti (opravení pantu u skříně) a Marek naopak tyto odložené práce vyřeší sám během chvíle.

Na základě poměření naší analýzy s kategoriemi Reifové docházíme k závěru, že v prvním a třetím analyzovaném díle jsou neheterosexuální účastníci konstruováni jako

vzor pro účastníky heterosexuální, jejich role modelů nicméně nevychází z odlišné sexuální orientace, ale z vyššího sociálního postavení. I s tímto závěrem bychom ale měli zmínit to, že se toto zobrazování spolupodílí na mediálním obrazu neheterosexuálů. A lze ho dosadit například i do stereotypního zobrazování neheterosexuálních mužů jakožto bohatých lidí, o kterém hovoří například Fejes (2000).

V druhém analyzovaném díle rozdělení párů na jeden vzorový a jeden takový, který by se měl od toho vzorového poučit, nepozorujeme. Neheterosexuální pár je v tomto díle zobrazován především skrze svůj společenský životní styl, který by se dal chápat v kontextu stereotypu o gay lifestylu, neheterosexuální pár zde totiž tráví čas návštěvami, večerem v tanečním klubu, zájmem o módu a design a tematizována je také promiskuita (možná Vojtova nevěra).

4. 4 Stereotypní zobrazování neheterosexuálních mužů a zvýrazňování neheterosexuality

V analytické části jsme si ukázali, jaké další činnosti a objekty jsou s neheterosexuálními účastníky ve *Výměně manželek* spojovány. Pokud se podíváme na tyto činnosti a vlastnosti jako na jeden celek, můžeme říct, že analyzované díly konstruují účastníky dle stereotypu feminního gaye. Tento stereotyp chápe neheterosexuální muže jako více feminní než maskulinní. Pokud se podíváme na objekty a činnosti, se kterými jsou neheterosexuální účastníci spojováni, zjistíme, že jsou především, ze stereotypního hlediska, feminní.

Výměna manželek ve spojitosti s neheterosexuálními účastníky určitým způsobem tematizuje jejich oblečení a zavazadla. V prvním díle jsme si ukázali scénu, ve které se Petr během nakládání zavazadel do kufru auta ptá svého partnera, zda si kabelku vezme s sebou do auta. Pozornosti hodný je už fakt, že tato scéna ve výsledné stopáži dílu zůstala, protože v žádném jiném díle proces nakládání zavazadel do auta není. Tato scéna zpravidla obsahuje pouze loučení mezi účastníky (tedy situaci odehrávající se až po nakládání aut do vozidla) a následný odjezd auta. V tomto díle ale tato scéna zůstala a jejím ústředním objektem je kabelka. Kabelku v naší společnosti stereotypně chápeme jako předmět určený ženám, a i přestože muži zavazadla ve tvaru a funkčnosti kabelek také používají, většinou tyto kabelky označujeme jako například pánské kabelky, pánské tašky, kapesní zavazadla pro muže, tašky přes rameno. Kabelky nicméně mohou být spojovány se stereotypním prototypem zženštilého gaye, který se obléká zásadně feminně (Poole, 2013). Ponechání této scény ve výsledné

stopáži dílu tak je možné chápat jako prostředek ke stereotypnímu zobrazování homosexuálních mužů. V prvním analyzovaném díle také Jiří komentuje, že si Pét'a s sebou přivezl „*spousty*“ věcí. Právě tematizování spousty věcí se spolupodílí na konstrukci identity feminního gaye, pro kterého je typický zájem v oblékání a v péči o sebe (ibidem), tudíž je možné předpokládat, že si do náhradního domova přiveze více oblečení a více kosmetických přípravků, tedy více věcí. S oblečením je v prvním analyzovaném díle spojován také Pét'a během toho, co s prozatímní dcerou Kristýnou nakupuje oblečení. Tuto činnost lze stereotypně chápat podobně jako výše zmíněnou kabelku, tedy činnost stereotypně vytyčenu především pro ženy a homosexuální muže. Pét'a je zde navíc zasazen do role stylisty, toto povolání je stejně jako například kadeřník a módní návrhář možné chápat jako stereotypní povolání vykonávané ženami a homosexuálními muži (Fingerhut a Peplau, 2006; Sloboda, 2015). Do role kadeřníka je pak v druhém analyzovaném díle zasazován Lukáš, jehož skutečným povoláním je ovšem práce v sociálních službách. U Lukáše jsou také zvýrazňovány (komentářem mimo obraz, výpovědí účastníků, velikostí záběrů) další feminní činnosti, ať už je to aplikace pleťové masky, nebo nošení náušnice. U Lukáše je také zvýrazňována jeho neheterosexuální výběrem nediegetické hudby, která souvisí s LGBTQ+ komunitou, a zmiňování jeho záliby v crossdressingu, což je opět činnost, která je spojována spíše s neheterosexuálními lidmi. Ve třetím analyzovaném díle dochází k zvýrazňování feminity neheterosexuálního páru prostřednictvím tematizování vlastnění velkého množství bot, což je možné chápat stejně jako tematizování vlastnění kabelky, které bylo zmíněné na počátku kapitoly, jako způsob reprodukce stereotypu feminního gaye.

4. 5 Reflexe dalších témat spojených s neheterosexualitou

Jako první z témat jsem si ukázali zobrazování coming outu. Na tomto místě je nutné zmínit, že bychom coming out mohli v analýze a závěrech diplomové práce zařadit i pod kapitolu „*Vskutku netradiční rodina*“, a to sice z toho důvodu, že v našem společensko-kulturním kontextu se automaticky předpokládá heterosexuální orientace jedinců, dokud neprojdou procesem coming outu, a tak nepotvrdí svoji neheterosexuální orientaci. Tento předpoklad se ale v naší společnosti pak spolupodílí na reprodukci heterosexuality jakožto normalizované, a tedy té normální a očekávané sexuální orientace.

V druhém analyzovaném díle sledujeme muže, kamaráda hlavního gay páru, skrze jehož příběh je v díle tematizováno to, že existují určitá prostředí (zde zaměstnání), ve kterých pro člověka není příjemné mluvit o své neheterosexuální orientaci, či přímo na těchto místech

není možné svoji neheterosexualitu ani zmiňovat: „*měl jsem takový práce, kde to prostě nešlo nějakým způsobem zveřejňovat*“. Dále tento muž, a ve třetím analyzovaném díle také matka neheterosexuálního účastníka Jiřího, tematizuje to, že ke coming outům dochází také později v životě člověka, a to třeba i v období, kdy už má člověk děti z heterosexuálního svazku. Tematizování tohoto faktu je důležité například vzhledem k problematice osvojování si nevlastních dětí neheterosexuálními partnery a partnerkami.

Jako druhé téma jsme si uvedli homofobii. Na prvním analyzovaném díle jsme si nejprve ukázali, že Pět'a reflektuje kontroverzní a již dlouho trvající globální tabu o pozici neheterosexuálních lidí v armádě, když při pohledu na Jiřího vojenskou bundu pronáší: „...*doufám, že táta není nějaký voják, takovej ten zakomplexovanej*.“ Později Pět'ova obava z přijetí („...*doufám, že mě přijmou*...“) reflektuje to, že ve společnosti není respekt vůči neheterosexualitě samozřejmostí. Další výpověď, kterou Pět'a sděluje po prvním setkání v soukromí na kameru, tematizuje, že na některých místech (v tomto případě na malém městě) je respekt vůči sexuálním menšinám samozřejmý ještě méně: „*Já doufám, že bude tak trošku tolerantní vůči gayům, vůči mně, že se třeba za to nebude stydět, protože přece jenom je to malý město*.“ Ve třetím analyzovaném díle obdobnou obavu pociťuje také Marek. Ten během cesty do za svojí novou prozatímní rodinou sděluje do kamery: „*Strach, určitě. Protože budou očekávat nějakou paní a hele, Marek*.“ Účastník zde sděluje, že jeho přítomnost jakožto gaye, by mohla vést ke situacím, ze kterých je možné mít strach. Později, když se Marek poprvé setkává s prozatímním manželem Michalem, se ptá: „*Nejste v šoku?*“ Michal odpovídá: „*Né, já s tímhle tím problém nemám*.“ Michalova odpověď zde naznačuje to, že by ale někdo s Markovou sexualitou „problém mít mohl“. Právě nepřiliš respektující postoj k neheterosexuální orientaci zaujímá Michal v druhém analyzovaném díle. Michalova prvotní reakce na Lukáše, která dává explicitně najevo, že pro Michala je Lukášova sexuální orientace problémem, je pro Lukáše nepřijemná: „*Jako necejtim se dobře*.“ Divák už od prvního shledání sleduje budování nepřátelského vztahu mezi Michalem a Lukášem. Lukáš je v díle vyobrazen jako někdo, kdo se nedokázal postarat o domácnost a jeho práci tak musel zastat Michal, který je pak ze všech povinností vyčerpaný. Lukáš se kvůli tomu rozhodne výměnu předčasně ukončit. Během *Setkání mezi osmi očima* ale Lukáš zmiňuje, že příčinou toho, proč si nenašel cestu ke své prozatímní rodině není nějaká jeho neschopnost, ale to, že se během první nepřátelské reakce ze strany Michala „*lekl a uzavřel se do sebe*.“ Lukáš zde na své zkušenosti ukazuje, jak se mu zle existovalo v prostředí, které ho na základě jeho sexuální orientace nepřijmulo. Lukášova zkušenost se zde dá zasadit i do celospolečenského kontextu a ukázat na ní, jak může být pro neheterosexuálního člověka

těžké se v jistých životních aspektech cítit dobře, když jim nějaké společenské nastavení dává najevo, že je v určitých oblastech nepokládá za sobě rovné.

V teoretické části jsme si představili článek *Gay Representations in US Realty Television*, který ukazuje, že reality shows dokáží ve společnosti otevírat, případně zviditelňovat již otevřená, témata (Brennan, 2020). I tři analyzované díly v této diplomové práci svým způsobem hovoří ve velmi sledovaném pořadu o tématech, o kterých je v kontextu neheterosexuality ve společnosti nutné mluvit. Závěry diplomové práce nicméně nepředpokládají, že by se *Výměna manželek* záměrně snažila vyvolat diskuse o těchto tématech, ale na základě toho, s jakými bulvarizačními tendencemi (cílení na emoce, konfliktnost) je divákům předkládá, se analýza opět domnívá, že tato témata pořad využívá k budování svého základního prvku, dramatizace.

V analytické části jsme si také ukázali, jakým způsobem analyzované díly reflektují gay pár v kontextu naplnění stereotypně ženských domácích rolí. V prvním analyzovaném díle jsme mohli spatřit snahu gay pár zasadit do kontextu genderově stereotypních rolí a rozdělit dva muže na „muže“ a „ženu“ (oslovování, zobrazování během vykonávání stereotypních činností). Nicméně v druhém a třetím analyzovaném díle se již toto zobrazování neopakuje, nereprodukuje ho ani produkce (účastníci jsou oba zobrazení vykonávající genderově mužské i ženské činnosti) a samotní neheterosexuální účastníci toto rozdělení popírají ve svých výpovědích.

4. 6 Dodatek

V analytické části diplomové práce byla provedla vlastní multimodální analýza zobrazování neheterosexuálních párů ve vybraných dílech české mutace *Výměny manželek* a výsledná zjištění byla sepsána v závěrech a diskusích. Na samotný závěr je nutné dodat, že by bylo přínosné v kontextu tohoto tématu (tedy zobrazování neheterosexuálních párů ve *Výměně manželek*) vypracovat také analýzu publika, která by zkoumala interpretace jednotlivých diváků. V diplomové práci předpokládáme, že mediální texty, jakým je také *Výměna manželek*, jsou polysémní a publika, která s nimi přicházejí do kontaktu, jsou aktivní, vytvářejí si tedy své vlastní významy a interpretace. Diplomovou práci, která předkládá jedno možné čtení analyzovaných dílů, by bylo vhodné konfrontovat právě také interpretacemi diváků.

5. Literatura

1. AVILA-SAAVEDRA, Guillermo. Nothing queer about queer television: televize construction of gay masculinities. *Media, Culture & Society* [online]. 2009, roč. 31, č. 1, s. 5–21 [cit. 2021-03-15]. ISSN 1460-3675. Dostupné z: <https://dx.doi.org/10.1177/0163443708098243>.
2. BEDNAREK, Monika. Corpus-assisted multimodal discourse analysis of television and film narratives. IN: BAKER, P., T. MCENERY, eds. *Corpora and Discourse Studies: Integrating Discourse and Corpora*. Londýn: Palgrave Macmillan, 2015, s. 63–87. ISBN 978-1-137-43173-8.
3. BENNETT, Jeffrey A. In Defense of Gaydar: Reality Television and the Politics of the Glance. *Critical Studies in Media Communication* [online]. 2006, roč. 23, č. 5, s. 408–425 [cit. 2021-03-15]. ISSN 1479-5809. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1080/07393180601046154>.
4. BERGER, Peter L. a Thomas LUCKMANN. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Přeložil Jiří Svoboda. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 80-85959-46-1.
5. BLASHILL, A. J., K. K. POWLISHTA. Gay Stereotypes: The Use of Sexual Orientation as a Cue for Gender-Related Attributes. *Sex Roles* [online]. 2009, roč. 61, č. 11/12, s. 783–793 [cit. 2020-03-01]. ISSN 1573-2762. Dostupné z: <https://dx.doi.org/10.1007/s11199-009-9684-7>.
6. BOČÁK, Michal. Viditeľné a neviditeľné v diskurze pohlavia, rodu a sexuality [online]. 2007, s. 1–13 [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: https://michalbocak.weebly.com/uploads/2/8/1/2/2812791/bocak_pohlavie-gender-sexualita_diskurz_2007.pdf.
7. BRANCATO, Jim. Domesticating Politics: The Representation of Wives nad Mother in America Reality Television. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* [online]. 2007, roč. 37, č. 2, s. 49–56 [cit. 2020-11-11]. ISSN 1548-9922. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1353/flm.2007.0044>.
8. BRENNAN, Niall. Gay Representations in US Reality Television [online]. 2020 [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc165>.
9. CHUNG, S. K. Media Literacy Art Education: Deconstructing Lesbian and Gay Stereotypes in the Media. *International Journal of Art & Design Education* [online]. 2007, roč. 26, č. 1, s. 98–107 [cit. 2020-03-01]. ISSN 1476-8070. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1476-8070.2007.00514.x>.
10. CONNELL, R. W. A Very Straight Gay: Masculinity, Homosexual Experience, and the Dynamics of Gender. *American Sociological Review* [online]. 1992, roč. 57, č. 6, s. 735–751 [cit. 2020-03-01]. ISSN 1939-8271. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2096120>.

11. CONNELL, R. W., J. M. MESSERSCHMIDT. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society* [online]. 2005, roč. 19, č. 6, s. 829–859 [cit. 2020-03-01]. ISSN 1552-3977. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>.
12. CRAIG, S. L., L. MCINROY, L. T. MCCREADY, R. ALAGGIA. Media: A Catalyst for Resilience in Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Youth. *Journal of LGBT Youth* [online]. 2015, roč. 12, č. 3, s. 254–275 [cit. 2021-02-09]. ISSN 1936-1661. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1080/19361653.2015.1040193>.
13. DEUTSCH, Francine M. Undoing Gender. *Gender and Society* [online]. 2007, roč. 21, č. 1, s. 106–127 [cit. 2021-01-01]. ISSN 1552-3977. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/27640948?seq=1>.
14. DYER, Richard. *The matter of images: essays on representation*. Londýn: Routledge, 2002. ISBN 0-415-25494-9.
15. ERIKSSON, Göran. Critical discourse analysis of reality television. In: FLOWERDEW, J., J. E. RICHARDSON, eds. *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*. Londýn a New York: Routledge, 2018, s. 597–611. ISBN 978-1-315-73934-2.
16. FAFEJTA, Martin. Gender, heteronormativita a genderová práva. In: TOPINKA, D., P. ZAHŘÁDKA, M. FORET, M. FAFEJTA a J. HRABAL, eds. *Vyprávění – identita – difference: vybraná témata kulturních studií*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009, s. 75–90. ISBN 978-80-244-2463-7.
17. FAIRCLOUGH, Kirsty. Women's Work? *Wife Swap* and the reality problem. *Feminist Media Studies* [online]. 2004, roč. 4, č. 3, s. 344–347 [cit. 2020-11-05]. ISSN 1471-5902. Dostupné z: https://www.academia.edu/752330/Womens_work_Wife_Swap_and_the_reality_problem.
18. FEJES, Fred. „Making a gay masculinity.“ *Critical Studies in Media Communication* [online]. 2000, roč. 17, č. 1, s. 113–116 [cit. 2020-03-22]. ISSN 1479-5809. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1080/15295030009388382>.
19. FINGERHUT, A., L. A. PEPLAU. The Impact of Social Roles on Stereotypes of Gay Men. *Sex Roles* [online]. 2006, roč. 55, č. 3-4, s. 273–278 [cit. 2021-02-08]. ISSN 1573-2762. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1007/s11199-006-9080-5>.
20. FISKE, John. *Television culture*. Londýn: Routledge, 1987. ISBN 0-415-03934-7.
21. FOX, Ragan. „You are Not Allowed to Talk about Production“: Narratization on (and off) the Set of CBS's Big Brother. *Critical Studies in Media Communication* [online]. 2013, roč. 30, č. 3, s. 189–208 [cit. 2021-03-16]. ISSN 1479-5809. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1080/15295036.2012.755051>.
22. GRAHAM, Todd a Auli HAJRU. Reality TV as a trigger of everyday political talk in the net-based public sphere. *European Journal of Communication* [online]. 2011, roč.

- 26, č. 1, s. 18–32 [cit. 2020-11-11]. ISSN 1460-3705. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1177/0267323110394858>.
23. GUDELUNAS, David. Culture jamming (and tucking): *RuPaul's Drag Race* and unconventional reality. *Queer Studies in Media & Popular Culture* [online]. 2016, roč. 1, č. 2, s. 231–249. ISSN 2055-5709. Dostupné z: http://dx.doi.org/10.1386/qsmc.1.2.231_1.
24. HANMER, Rosalind. Queer Television Discourse – Reality Tv. *Graduate Journal of Social Science* [online]. 2005, roč. 2, č. 1, s. 98–119 [cit. 2021-03-14]. ISSN 1572-3763. Dostupné z: https://www.academia.edu/7193212/Queer_Television_Discourse_Reality_TV.
25. HALL, Stuart. The spectacle of the ‚other‘. In: HALL, Stuart, ed. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londýn: SAGE Publications, 1997, s. 223–279. ISBN 0-7619-5432-5.
26. HART, Kylo-Patrick R. We're Here, We're Queer – and We're Better Than You: The Representational Superiority of Gay Men to Heterosexuals on *Queer Eye for the Straight Guy*. *The Journal of Men's Studies* [online]. 2004, roč. 12, č. 3, s. 241–253 [cit. 2021-03-11]. ISSN 1933-0251. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.3149/jms.1203.241>.
27. JELÍNKOVÁ, Blanka. „Dvě ženy, dva úplně odlišné životní styly.“ *Analýza konstruování ženské role v reality show Výměna manželek*. Diplomová práce. Praha, 2007. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky.
28. JEDLIČKOVÁ, Jana. Good Gays, Dead Gays, and the Heteronormative Threesome: Representation of LGB Characters in Czech Fictional TV Series. In: BINDER, S., S. KANAWIN, S. SAILER, F. WAGNER, eds. *How I Got Lost Six Feet Under Your Mother: Ein Serinbuch*. Wien: Zaglossus, 2013. ISBN 978-3-902902-05-4.
29. LOVELOCK, Michael. Acceptance, humanity and emotional excess: The politics of queer suffering in *Big Brother UK*. *European Journal of Culture Studies* [online]. 2015, roč. 20, č. 4, s. 449–463 [cit. 2021-03-16]. ISSN 1460-3551. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1177/1367549415603377>.
30. LOVELOCK, Michael. *Reality TV and Queer Identities: Sexuality, Authenticity, Celebrity*. Londýn: Palgrave Macmillan, 2009. ISBN 978-3-030-14215-5.
31. LYLE, Samantha A. (Mis)recognition and the middle-class/bourgeois gaze: A case study of *Wife Swap*. *Critical Discourse Studies* [online]. 2008, roč. 5, č. 4, s. 319–330 [cit. 2020-11-08]. ISSN 1740-5912. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1080/17405900802405239>.
32. MATHESON, Sarah A. The Cultural Politics of *Wife Swap*: Taste, Lifestyle Media, and the American Family. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* [online]. 2007, roč. 37, č. 2, s. 33–47 [cit. 2020-11-10]. ISSN 1548-9922. Dostupné z: <https://doi.org/10.1353/flm.2007.0057>.

33. MURPHY, Robert F. Úvod do kulturní a sociální antropologie. Praha: SLON, 2006. ISBN 978-80-8642-925-0.
34. MOŽNÝ, Ivo. Rodina a společnost. Praha: SLON, 2006. ISBN 80-86429-58-X.
35. PARK, Ji Hoon. Confronting racial prejudice: The ideological implications of racial conflict on ABC's *Wife Swap*. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* [online]. 2011, roč. 25, č. 3, s. 317–331 [cit. 2020-11-10]. ISSN 1469-3666. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1080/10304312.2010.506948>.
36. PETRUSEK, M., H. MAŘÍKOVÁ, A. VODÁKOVÁ a kolektiv. Velký sociologický slovník. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-310-5.
37. PIPER, Helen. Reality TV, *Wife Swap* and the drama of banality. *Screen* [online]. 2004, roč. 45, č. 4, s. 273–286 [cit. 2020-11-05]. ISSN 1460-2474. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1093/screen/45.4.273>.
38. POOLE, Jay. Queer Representations of Gay Males and Masculinities in the Media. *Sexuality & Culture* [online]. 2013, roč. 18, č. 2, s. 279–290 [cit. 2021-02-08]. ISSN 1936-4822. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1007/s12119-013-9197-y>.
39. REIFOVÁ, Irena a kolektiv. Slovník mediální komunikace. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-826-7.
40. REIFOVÁ, Irena. Shaming the working class in post-socialist Reality Television [online]. 2020 [cit. 2020-11-05]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/1367549420902790>.
41. SKEGGS, B., N. THUMIM a H. WOODS. „Oh goodness, I am watching reality TV“: How methods make class in audience research. *European Journal of Cultural Studies* [online]. 2008, roč. 11, č. 1, s. 5–24 [cit. 2020-11-10]. ISSN 1460-3551. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/1367549407084961>.
42. SLOBODA, Zdeněk. Homosexualita v současných českých televizních seriálech. In: MARKOVÁ, Dagmar, ed. *Sexuality III.: Zborník vedeckých príspevkov*. Nitra: UKF, 2010, s. 220–249. ISBN: 978-80-8094-745-3.
43. SLOBODA, Zdeněk. Od deviantů k rodičům: Neheterosexuální maskulinity v současných českých televizních seriálech. *Gender, rovné příležitosti, výzkum* [online]. 2015, roč. 16, č. 1, s. 23–34 [cit. 2020-03-27]. ISSN 2570-6586. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.13060/12130028.2015.16.1.164>.
44. SOKOLOVÁ, Věra. ‚A co děti?...‘ Gay a lesbické rodičovství. In: FORMÁNKOVÁ, L., K. RYTÍŘOVÁ, eds. *ABC feminismus*. Brno: Nesehnutí, 2004, s. 81–96. ISBN: 80-903228-3-2.
45. SOKOLOVÁ, Věra. Reprezentace gayů a leseb v mainstreamových vizuálních médiích. In: KOUT, J., A. RUMPEL, M. STRACHOŇ, eds. *Mediální obraz leseb a gayů*. Brno: STUD, 2006, s. 3–7. ISBN 80-239-8120-X.

46. TESAŘOVÁ, Sabina. Ve Výměně manželek se objeví historicky první gay pár! Sledujte, jak Petr a Petr zvládnou odloučení. *Extra.cz* [online]. 2013-09-06 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.extra.cz/ve-vymene-manzelek-se-objevi-historicky-prvni-gay-par-sledujte-jak-petr-a-petr-zvladnou-odlouceni>.
47. VALJENTOVÁ, Kateřina. „Výměna manželek“: Jak TV Nova konstruuje „ženský úděl“. Praha, 2007. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Katedra genderových studií.
48. VEŠKRNOVÁ, Anna. První lesbický pár ve Výměně manželek: Víme, proč špatně skončila jejich velká láska. *Super.cz* [online]. 2013-07-11 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.super.cz/189125-prvni-lesbicky-par-ve-vymene-manzelek-vime-proc-spatne-skoncila-jejich-velka-laska.html>.
49. WALTERS, James. „Emotional Blood on the Undusted Carpets:“ The Citizen as Subject in Wife Swap. *Critical Survey* [online]. 2006, roč. 18, č. 3, s. 51–64 [cit. 2020-11-08]. ISSN 1752-2293. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41556181?seq=1>.
50. WEST, C., D. H. ZIMMERMAN. Doing gender. *Gender and Society* [online]. 1987, roč. 1, č. 2, s. 125–151 [cit. 2021-01-01]. ISSN 1552-3977. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/0891243287001002002>.

6. Audiovizuální prameny

Výměna manželek, 6. série, 2. díl. TV Nova, 6. 9. 2013.

Výměna manželek, 9. série, 3. díl. TV Nova, 5. 10. 2016.

Výměna manželek, 9. série, 25. díl. TV Nova, 7. 6. 2017.

7. Příloha: Fotografie klubu AXM



Zdroj přílohy: BELIVER, Another. AXM, Prague, 2016 [fotografie]. In: *Wikimedia Commons* [online]. 29. dubna 2016 [cit. 2021-03-07]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AXM,_Prague,_2016.jpg.