

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci**

**Katedra žurnalistiky**

# **KULTURNÍ STEREOTYPY V SERIÁLU FUTURAMA**

*Magisterská diplomová práce*

Petr Bílek

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Zámečník, Ph.D.

Olomouc 2013

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem příloženou práci „Kulturní stereotypy v seriálu Futurama“ vypracoval samostatně a použité zdroje jsem uvedl v seznamu pramenů a literatury.

Celkový počet znaků práce (bez poznámek pod čarou a seznamů zdrojů) činí 148 005.

V Olomouci dne .....

Podpis:

## Poděkování

Rád bych poděkoval Mgr. Lukáši Zámečnickovi, Ph.D., za vedení mé práce. Mé díky patří také Mgr. Monice Bartošové a Mgr. Šárce Novotné za jejich inspirativní připomínky a Zuzaně Kohoutové za neúnavný dohled nad jazykovou stránkou práce.

## **Anotace**

Kulturní stereotypy jsou běžnou součástí mezilidské komunikace a pomáhají lidem v orientaci ve světě. Zároveň v sobě skrývají společenské hodnoty a mohou být nástrojem moci. Má práce zkoumá jejich užití v amerických animovaných seriálech Futurama a Ugly Americans. V práci jsem užil metodu zakotvené teorie. Pomocí jejích postupů jsem vytvořil osm tematických kategorií užitých stereotypů. Ty jsem pak mezi oběma seriály komparoval.

Kromě samotného obsahu stereotypního zobrazování má práce zkoumala jednotlivé strategie jejich užití.

**Klíčová slova:** kulturní stereotyp, animovaný seriál, Futurama, Ugly Americans

## **Summary**

Cultural stereotypes are a common part of interpersonal communication, they help people to understand the world. They also include the social value and they can be an instrument of power. My theses investigates their using in American animated series Futurama and Ugly Americans. In my thesis I worked with the grounded theory method. I created eight thematic categories using stereotypes and then I compared them in series.

Except of the content of stereotypical imaging my theses has examined various strategies of their using.

Key words: Cultural Stereotypes, Cartoon Series, Futurama, Ugly Americans

# Obsah

Obsah.....	6
1. Úvod .....	8
2. Problematika stereotypů.....	10
2.1 Historie teorie stereotypů .....	10
2.2 Sociální konstrukce reality .....	14
2.3 Mediální reprezentace – stereotyp v médiích .....	15
3. Mytologie a hyperrealita .....	18
3.1 Roland Barthes – Mytologie.....	18
3.3 Kritika barthesovské mytologie.....	20
3.3 Mýtus a stereotyp .....	22
3.4 Jean Baudrillard – Hyperrealita.....	22
4. Animované seriály <i>Futurama</i> a <i>Ugly Americans</i> .....	25
4.1 Seriály a stereotypy .....	25
4.1.1 Strategie užití stereotypů v seriálu <i>Futurama</i> .....	27
4.1.2 Užití stereotypů v seriálu <i>Ugly Americans</i> .....	29
4.2 Teorie fikčních světů a seriálové fikce .....	29
4.2.1 Fikční svět seriálu <i>Futurama</i> .....	30
4.2.2 Fikční svět seriálu <i>Ugly Americans</i> .....	32
4.3 Animovaný seriál jako obraz společnosti.....	32
4.3.1 Společnost v seriálu <i>Futurama</i> .....	32
4.3.2 Práce s televizí v seriálu <i>Futurama</i> .....	34
4.3.3 Společnost v seriálu <i>Ugly Americans</i> .....	35
4.3.4 Práce s televizí v seriálu <i>Ugly Americans</i> .....	36
4.4 Intertextualita.....	36
4.4.1 Užití intertextu v seriálu <i>Futurama</i> .....	37
4.4.2 Intertext v seriálu <i>Ugly Americans</i> .....	38
5. Metodologie .....	40
5.1 Kvalitativní výzkum.....	40
5.1.1 Metody kvalitativního výzkumu .....	40
5.2 Zakotvená teorie .....	41
5.3 Zkoumaný vzorek.....	43
5.4 Sledování proměnné .....	44
<i>Analytická část</i> .....	46
6. Analýza kulturních stereotypů v seriálu <i>Futurama</i> .....	47
6.1 Genderové stereotypy robotů .....	47
6.1.1 Stereotypní reprezentace robo-mužů.....	47
6.1.2 Stereotypní reprezentace robo-žen .....	51
6.1.3 Stereotypní reprezentace dětí a mladistvých .....	55
6.2 Stereotypy queer chování .....	58
6.3 Stereotypizace sociálních rozdílů .....	61
6.3.1 Stereotypní zobrazování chudoby .....	61
6.3.2 Stereotypní zobrazování bohatství .....	62
6.3.3 Stereotypní zobrazování střední třídy .....	64
6.4 Stereotypy cizích národů .....	64
6.5 Náboženské stereotypy .....	66
6.6 Stereotypy zaměstnání a činností .....	68

6.7 Stereotypizace televizního průmyslu.....	69
6.7.1 Stereotypizace robo-diváka.....	69
6.7.2 Stereotypizace televizního pořadu.....	70
6.7.3 Stereotypizace televizního zákulisí.....	71
6.8 Stereotypizace robotů.....	71
7. Analýza kulturních stereotypů v seriálu <i>Ugly Americans</i> .....	73
7.1 Genderové stereotypy.....	73
7.1.1 Stereotypní reprezentace mužů.....	73
7.1.2 Stereotypní reprezentace žen.....	75
7.2 Stereotypy queer chování.....	78
7.3 Stereotypy cizích národů.....	79
7.4 Náboženské stereotypy.....	81
7.5 Stereotypizace televizního průmyslu.....	82
8. Komparace kulturních stereotypů.....	85
9. Závěr.....	88
<i>Prameny</i> .....	90
Citované epizody seriálu <i>Futurama</i> .....	90
Citované epizody seriálu <i>Ugly Americans</i> .....	91
Animované seriály.....	91
Hrané seriály.....	91
Hrané filmy.....	92
Použité fotografie.....	92
<i>Použitá literatura</i> .....	93

## 1. Úvod

Animované seriály jsou velmi svébytným a hojně užívaným formátem populární kultury. Jsou spjaty převážně s televizí, ale určité seriálové struktury bychom mohli najít i před jejím vznikem<sup>1</sup>. Televizní seriály měly a mají mnoho funkcí, které často kombinují. Můžeme nalézt seriály, jejichž funkce je čistě oddechová<sup>2</sup>, propagandistická<sup>3</sup>, edukativní<sup>4</sup> či společenskokritická, jež se v současných seriálech vyskytuje poměrně často. Seriály tyto funkce často kombinují.

Právě posledně jmenované funkce se budu věnovat ve své diplomové práci. Budu zkoumat, jakým způsobem jsou konstruovány kulturní stereotypy v seriálu *Futurama* a v seriálu *Ugly Americans*. Zaměřím se hlavně na způsob, kterým seriály se stereotypy pracují a na to, jak je zobrazují. Pokusím se ukázat, jak jsou tímto způsobem užití stereotypy rozkrývány a jak je poukazováno na jejich umělost.

Domnívám se, že dva mnou zvolené seriály mají pro toto velký potenciál, neboť se na rozdíl od řady jiných seriálů se společenskokritickou funkcí, jako jsou například *Simpsonovi*, *Městečko South Park* nebo *Family Guy*, neodehrávají ve světě, který je tvořen z větší části reálnými kulisami. Staví své vlastní diagetické světy, v nichž mohou určovat vlastní pravidla. Jsou to světy, v nichž lidé jako živočišný druh jsou jen nepatrnou součástí společnosti. Toho hodlám využívat během své práce. Stereotypy a jejich konstrukci ukážu nikoliv na lidech, ale na robotech, v seriálu *Futurama*, a na příšerách, mutantech a monstrech v případě seriálu *Ugly Americans*.

V obou případech se jedná o seriály, které jsou relativně nové<sup>5</sup>, což má za následek absenci primární odborné literatury. To je na jednu stranu nevýhoda, neboť budu muset pracovat pouze s literaturou zaobírající se všeobecnějšími tématy, případně s literaturou týkající se jiných animovaných seriálů. Na druhou stranu tato skutečnost umožňuje široký badatelský prostor pro vlastní práci.

Téma kulturních stereotypů v animovaných seriálech jsem zvolil proto, že v sobě prolíná dva směry kulturních studií, tedy oboru, který studuji. Téma stereotypů úzce souvisí s tematikou moci v dnešní společnosti - tedy i s jedním z hlavních témat současných

---

<sup>1</sup> První prvky seriality můžeme pozorovat již v literatuře. Charles Dickens psal příběhy na pokračování, které svým čtenářům zasílal. Romány na pokračování se staly součástí novin. V kinematografii, přímém předchůdci televize, se serialita uplatnila již v desátých letech dvacátého století. Velmi populární byly série krátkých příběhů, jejichž hlavní hrdiny diváci dobře znali - princip krátkých grotesek s Charliem Chaplinem.

<sup>2</sup> Například animovaná groteska *Tom a Jerry*.

<sup>3</sup> Jako propaganda byla za druhé světové války využívána postava *Kačera Donalda*.

<sup>4</sup> Zde bych připomněl například francouzské série *Byl jednou jeden...*

<sup>5</sup> První série seriálu *Futurama* byla vysílána 28. března 1999. Seriál *Ugly Americans* měl premiéru v roce 2010.



kulturálních studií. Na animované seriály budu ve své práci nahlížet jako na popkulturní artefakty. Při mém výzkumu se tak zaměřím nejen na dílo samotné, ale i na jeho pozici v současné kultuře.

Pro svou práci považuji za důležité teoretické ukotvení pojmu *stereotyp* a jeho reprezentaci v rámci médií obecně. Věnuji se mu tedy v první kapitole teoretické části své práce. Podrobněji se pak zaměřím na funkci a využití stereotypů v animovaných seriálech.

Dále se zaměřím na popis fikčních světů v obou zkoumaných seriálech, což považuji za nezbytné pro samotný výzkum. Část této kapitoly se bude zabývat přímo popisem skupiny robotů, v případě seriálu Futurama, a skupiny monster v seriálu Ugly Americans, s důrazem na rozdíly v jejich rolích ve společnosti.

Ve své práci budu často odkazovat na jednotlivé epizody seriálů. V případě seriálu Futurama vycházím z amerického distribučního číslování<sup>6</sup>. Vždy uvádím nejdříve číslo série a poté číslo epizody. Formát tedy vypadá následovně: S (číslo série) E (číslo epizody).

---

<sup>6</sup> V české distribuci měla první série jen devět dílů. Zbylé díly byly přesunuty do série druhé a díly z ní pak do série třetí atd. Proto se může stát, že na různých serverech věnovaných seriálu Futurama je číslování odlišné.

## 2. Problematika stereotypů

Ve své práci se budu věnovat stereotypní reprezentaci a její funkci v narativu seriálu Futurama a Ugly Americans. Stereotypy jsou tématem práce mnoha teoretiků a jejich definice a vlastnosti se někdy liší. Proto jejich přesnému vymezení věnuji následující kapitolu, ještě před stanovením přesné metodologie, kterou se budu zabírat v kapitole následující.

### 2.1 Historie teorie stereotypů

Orientaci v historických pojetích stereotypů mi usnadnila především úvodní kapitola *Introduction: The Social Psychology of Stereotyping* z knihy *Stereotyping and Social Reality*<sup>1</sup>.

Termín *stereotyp* zavádí Walter Lippmann ve své studii *Public Opinion (1922)*. Vychází zde z klasického platónského mýtu o jeskyni, který aplikuje na moderní dobu. Její realitu nevnímáme přímo, ale zprostředkovaně - skrz kulturu a média, podobně jako zajatce v jeskyni vidí okolí jen ve stínech na zdi.<sup>2</sup>

Lippmann pokazuje na to, že problematiku stereotypizace není možné vnímat jednoduše. „*Model stereotypu není neutrální. Není to jen způsob, jak nahradit řád kvetoucího, bzučícího, uhoněného zmatení reality. Není to jen zkratka. Je to obojí a ještě mnohem víc. Je to záruka naší sebeúcty, je to projekce do světa našich pocitů z našich hodnot, naší pozice a našich práv. Stereotypy jsou proto plné emocí, jež se k nám bezprostředně váží. Jsou to pevnosti naší tradice, a zatímco je bráníme, cítíme se bezpečně v pozici, kterou zaujímáme.*“<sup>3</sup>

Právě subjektivita a zachování tradic jsou důležitou součástí stereotypizace a souvisí s hegemonní mocí, jež je v rámci stereotypního uvažování zkoumána převážně ve druhé polovině dvacátého století.

Lippmann ve své stati určil čtyři funkce stereotypů:

**Proces uspořádání** – stereotypy pomáhají pochopit a uspořádat složitou realitu, díky stereotypům tak máme pocit, že rozumíme světu a společnosti.

---

<sup>1</sup> OAKES, Penelope J., HASLAM, S. a TURNER, John C. *Stereotyping and Social Reality*. Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1994, 255 s. ISBN 06-311-8872-X.

<sup>2</sup> LIPPMANN, Walter. *Public Opinion* [online]. S.l.: Nu Vision Publications, LLC, 2007. 427 s. [cit. 2012-12-28]. ISBN 15-954-7818-3. S. 10.

<sup>3</sup> A pattern of stereotypes is not neutral. It is not merely a way of substituting order for the great blooming, buzzing confusion of reality. It is not merely a short cut. It is all these things and something more. It is the guarantee of our self-respect; it is the projection upon the Word of our own sense of our own value, our own position and our own rights. The stereotypes are, therefore, highly charged with the feelings that are attached to them. They are the fortress of our tradition, and behind its defenses we can continue to feel ourselves safe in the position we occupy. In: LIPPMANN, Walter. *Public Opinion* [online]. S.l.: Nu Vision Publications, LLC, 2007 [cit. 2012-12-28]. ISBN 15-954-7818-3. S. 59. (Přeložil autor.)

„Zkratky“ - stereotypy jsou zjednodušeními a slouží jako metonymické „zkratky“, které vedou přímo k významu. Nejsilnějšími „zkratky“ je užití stereotypů v ikonografii. Například Itálii lze ikonicky znázornit jako pizzu, Holandsko pomocí větrných mlýnů.

**Způsob odkazování ke „světu“** - stereotyp není realita, ale sociální konstrukt – je určitým druhem konsenzu v pohledu na svět. Je sociálně sdílený. V této funkci představují postoj dominantní ideologie a odrážejí soubor ideologických hodnot - stereotypy jsou mýty, jak je vymezuje Roland Barthes v eseji *Dnešní mýty* (Barthes, 1972).

**Vyjádření našich hodnot a postojů** - stereotypy nabývají své společenské platnosti (a stávají se skutečnými stereotypy), jen pokud se ustaví sdílené přesvědčení, že představují názor či postoj nějaké skupiny. Jako takové nejsou tedy výrazem poznání světa, nýbrž nástrojem na posilování převažujících mocenských vztahů ve společnosti.<sup>4</sup>

Lippmann vnímá stereotyp jako neměnný, zakořeněný, zjednodušující a selektivní. Tvrdí ale, že je nezbytný pro orientaci v moderní společnosti.

Práce *Public Opinion* Waltera Lippmanna se zabývala teorií stereotypního vnímání, výsledky prvního praktického výzkumu na toto téma byly publikovány v roce 1933. Výzkum provedla dvojice sociálních psychologů Katz a Braly. Jeho výsledky publikovali v článku *Racial stereotype of one hundred college students*.<sup>5</sup>

U stovky studentů princetonské univerzity, kteří se účastnili výzkumu, bylo zjišťováno, do jaké míry spolu souvisí stereotypy a předsudky. Stovka studentů-respondentů tohoto výzkumu přiřazovala adjektiva k různým rasám. Sedmdesát pět procent dotázaných například charakterizovalo černochoy jako líné. Málokterý student však měl s černochoy nebo dokonce s jejich leností osobní zkušenost a charakterizoval je tak na základě obecného názoru - stereotypu. Dle výsledků svého výzkumu Katz a Braly definovali stereotypy jako „neodůvodněné a pravdě odporující fikce“<sup>6</sup>.

Další významnou vědeckou prací zabývající se stereotypy je kniha *The Authoritarian Personality* (1950)<sup>7</sup> autorského kolektivu, v jehož čele stál Theodor Adorno. Jejich náhled na stereotyp je novátorský a vyplývá z něj důležitý postřeh, podstatný pro zkoumání ve druhé

---

<sup>4</sup> LIPPMANN, Walter. *Public Opinion* [online]. S.l.: Nu Vision Publications, LLC, 2007. 427 s., cit. podle BURTON, Graeme. *Úvod do studia médií* [online]. 1. vyd. Brno: Barrister, 2001, 390 s. [cit. 2012-12-28]. ISBN 80-859-4767-6. S. 189.

<sup>5</sup> KATZ, D. a BRALY, K.. Racial stereotypes of one hundred college students. *The Journal of Abnormal and Social Psychology*. 1933, roč. 28, č. 3, s. 280-290. ISSN 0096-851x. DOI: 10.1037/h0074049. Dostupné z: <http://doi.apa.org/getdoi.cfm?doi=10.1037/h0074049>

<sup>6</sup> OAKES, Penelope J, HASLAM, S. a TURNER, John C. *Stereotyping and social reality*. Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1994, 255 s. ISBN 06-311-8872-X. S. 9.

<sup>7</sup> ADORNO, Theodor W, HASLAM, S. a TURNER, John C. *The Authoritarian personality*. New York: Harper and Row, 1950. 493 s.

polovině dvacátého století. Adorno a kolektiv v této publikaci poprvé spojují problematiku stereotypu s problematikou moci. Činí tak na základě rozboru chování autoritativních osobností, jež mají tendence užívat stereotypy a předsudky k legitimizaci své moci. Stereotyp je zde nahlížen z pozice jedince jako „scestný produkt patologické osobnosti“<sup>8</sup>.

V padesátých letech se nahlížení stereotypů vyvíjí ve dvou významných proudech, kromě výše zmíněného kritického proudu Adornova je to proud, za jehož počátek lze považovat knihu Gordona Allporta *The Nature of Prejudice* (1954)<sup>9</sup>.

Podle Allporta je pravdou, že stereotypy jsou často nepřesné, přehnané a kategorizující, na druhou stranu ale tvrdí, že užívání stereotypů je přirozené a racionální<sup>9</sup>. Zdůrazňuje však nutnost rozlišování jednotlivých případů užití stereotypů.

V šedesátých letech vznikají v oblasti zkoumání stereotypů dvě důležité práce. V roce 1967 je to publikace *Group conflict and co-operation: their social psychology*<sup>10</sup>. Její autor Muzafer Sherif zjišťuje, že stereotypy nejsou v celé společnosti stejné, a skupiny, jež se snaží daný stereotyp zobrazit, jej nesdílejí. Stereotypy jsou také variovány a různé skupiny používají rozdílné stereotypy pro reprezentaci stejné skupiny. Z toho vychází Sherifův závěr, že stereotyp je výsledek vztahu (napětí) mezi sociálními skupinami.

Ještě větší význam pro zkoumání stereotypů má článek *Cognitive Aspects of Prejudice*<sup>11</sup> autorského kolektivu pod vedením Henryho Tajfela. Tento článek je přelomový v tom, že nezkoumá stereotyp jako takový, ale zabývá se procesem jeho vzniku. Užívání stereotypů je běžný kognitivní proces a účastní se ho všichni jedinci ve společnosti<sup>12</sup>.

Problematice stereotypu se věnuje Henry Tajfel i nadále a v roce 1981 vydává souhrnně výsledky svého zkoumání - *Human groups and social categories: studies in social psychology*<sup>13</sup>. Svůj původní kognitivní pohled na proces stereotypizace zde doplňuje o sociálně-psychologické hledisko.

Tajfel zkoumá vytváření stereotypů v sociálních skupinách. Uvědomuje si, že každý jedinec patří do nějaké sociální skupiny a stereotypizaci se proto není možné vyhnout. Každý využívá stereotypy ve vztahu k jiným jedincům a zároveň je sám jejich objektem. Každý

---

<sup>8</sup> OAKES, Penelope J, HASLAM, S. a TURNER, John C. *Stereotyping and social reality*. Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1994, 255 s. ISBN 06-311-8872-X. S. 9.

<sup>9</sup> Navazuje tak na Lippmannovo pojetí stereotypu jako pomůcky při orientaci ve složité realitě.

<sup>10</sup> SHERIF, Muzafer. *Group conflict and co-operation: their social psychology*. 1 vyd. London: Routledge & K. Paul, 1967. 192 s.

<sup>11</sup> TAJFEL, Henri a BRALY, K.. Cognitive Aspects of Prejudice. *Journal of Social Issues*. 1969, roč. 25, č. 4, s. 79-97. ISSN 00224537. DOI: 10.1111/j.1540-4560.1969.tb00620.x. Dostupné z: <http://doi.wiley.com/10.1111/j.1540-4560.1969.tb00620.x>

<sup>12</sup> Stereotyp už není zkoumán jako sociálně patologický jev, jak tvrdil Adorno.

<sup>13</sup> TAJFEL, Henri. *Human groups and social categories: studies in social psychology*. New York: Cambridge University Press, 1981, xiii, 369 p. ISBN 05-212-8073-7.

nějak vypadá, nějak se obléká, má nějaký gender, nějakou barvu kůže atd. Stereotypizace tedy není jednosměrným procesem.

Zároveň zde Tajfel zdůrazňuje mocenskou úlohu stereotypů: „*Stereotyp se nestane sociálním stereotypem, pokud není sdílen. Jedinci sdílejí sociální hodnotu, která je pro ně důležitá, tak dlouho, až se z ní stane kritérium pro oddělení ve skupině (MY) a mimo skupinu (ONI). Zároveň poté budeme předpokládat absenci této hodnoty u každého člena jen na základě jeho odlišné kulturní tradice, třídy, skupiny zájmu.*“<sup>14</sup>

Skupinu, do které patříme, považujeme automaticky za lepší, známe ji zevnitř a rozumíme jí. Ostatní skupiny jsou pro nás druhořadé, myslíme si, že jim rozumíme. To v sobě ale nese nebezpečí ve vzniku předsudků, diskriminace a útlaku.<sup>15</sup>

V současné době je téma stereotypů reflektováno hlavně v souvislosti s mediálními reprezentacemi, a tedy i upevňováním stereotypů. Tomu se věnuje publikace Richarda Dyera *The Matter of Images: Essays on Representations*<sup>16</sup>. Jedná se o soubor esejů zabývajících se reprezentací vybraných skupin v obrazových médiích, a to především v seriálech a ve filmech. Stereotypy mají podle Dyera funkci vytvářet a udržovat hranice mezi skupinami. Samy také vytvářejí nové skupiny, které zároveň označují.

Proces, jímž stereotyp vzniká, je přehledně zpracován v knize *Stereotypes, Cognition and Culture (2000)*<sup>17</sup> Hinton Perryho. Ten dělí vznik a vývoj stereotypu do tří kroků:

1) **Identifikace** skupiny lidí na základě společné charakteristiky. Ta může být velmi různorodá – národnost, náboženství, gender, vzhled, věk, sexuální orientace a mnoho dalších.

2) **Doplňující charakteristika** dané skupiny - k vlastnosti, podle níž jsme identifikovali skupinu v bodu 1, přidáme druhou vlastnost, například výšku u Skandinávců, staromódnost u Angličanů.

3) **Přisouzení charakteristiky** z bodu 2 pro všechny členy dané skupiny. Všichni Angličané jsou staromódní, všichni Skandinávci vysocí.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> A stereotype does not become a social stereotype until and unless it is widely shared within a social entity. As long as individuals share a common social affiliation which is important to them (and perceive themselves as sharing it), the selection of the criteria for division between ingroups and outgroups and of the kind of characteristics attributed to each will be directly determined by those cultural traditions, groups interests, social upheavals and social differentiations which are perceived as being common to the group as a whole. TAJFEL, Henri. *Human groups and social categories: studies in social psychology*. New York: Cambridge University Press, 1981, xiii, 369 p. ISBN 05-212-8073-7. S. 142.

<sup>15</sup> OAKES, Penelope J, HASLAM, S. a TURNER, John C. *Stereotyping and social reality*. Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1994, 255 s. ISBN 06-311-8872-X. S. 7.

<sup>16</sup> DYER, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representations*. New York: Routledge, 1993, ix, 172 p. ISBN 04-150-5719-1.

<sup>17</sup> HINTON, Perry R. *Stereotypes, Cognition and Culture: Essays on Representations*. Philadelphia, PA: Psychology Press, 2000, x, 208 p. ISBN 04-151-9866-6.

<sup>18</sup> HINTON, Perry R. *Stereotypes, Cognition and Culture: Essays on Representations*. Philadelphia, PA: Psychology Press, 2000, x, 208 p. ISBN 04-151-9866-6. S. 7.

## 2.2 Sociální konstrukce reality

Stereotypy se dají chápat a zkoumat různě. Na mnohých úrovních historického pojetí a přístupů ke stereotypům, které jsem popsal v předcházející kapitole, se odkazuje hlavně ke každodennímu užití stereotypů z hlediska jedince. Velmi dobře se dá tento proces popsat skrze teorii *Sociální konstrukce reality*<sup>19</sup>.

S touto teorií přichází dvojice autorů Peter L. Berger a Thomas Luckmann v šedesátých letech a důkladně v ní popisuje proces, jakým se skrze nejrůznější sociální mechanismy vytváří realita<sup>20</sup> vnímaná jedincem. Důležitou roli v této teorii hrají média jako sociální instituce, jež má konstruktivní moc.

Abych nastínil fungování sociální instituce, musím ve zkratce popsat proces, kterým konstruování reality podle Bergera s Luckmannem probíhá. Jejich teorie vychází ze *Sociologie vědění*<sup>21</sup>. Za realitu je považována každodennost jedince, jež se neděje náhodně, každý den od začátku, ale na základě opakovaných činností. „*Jakákoliv často opakovaná činnost se ustálí ve vzorec, který pak může být bez větší námahy napodobován, a který je pak svým vykonavatelem chápán jako tento vzorec.*“<sup>22</sup> Proces pojmenovávají autoři *habitualizace*<sup>23</sup>. Zjednodušeně se dá popsat jako omezení možností, jak něco vykonat, když zůstane pouze jediná možnost.

Ve společnosti více jedinců dochází ke „*vzájemné typizaci habitualizovaných činností určitým typem vykonavatelů*“<sup>24</sup>. Tomuto procesu se říká *institucionalizace*, neboť díky němu vznikají sociální instituce.

Sociální instituce řídí lidské chování ve společnosti a jeví se jako nezměnitelná a samozřejmá. Proces institucionalizace je vlastně procesem zavedení sociální kontroly<sup>25</sup>. Funguje na základě vědomí historie této instituce, její samozřejmosti, neměnnosti a

---

<sup>19</sup> LUCKMANN, Peter L. Berger and Thomas. *The social construction of reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York, NY: Open Road Integrated Media, 1966. ISBN 978-145-3215-463.

<sup>20</sup> Realita podle nich není jen jedna, ale v krajním případě je realit tolik, kolik je lidí.

<sup>21</sup> „*Velmi diferenciovaný souhrn koncepcí, které analyzují soc. závislost a podmíněnost mechanismů a funkcí poznávání a vědění a ukazují, v jaké míře je vědění a poznání soc. produktem, jak je svázáno s ekonomickými a jinými zájmy různých spol. skupin, vrstev a tříd.*“ MAŘÍKOVÁ, Hana, Miloslav PETRUSEK a Alena VODÁKOVÁ. *Velký sociologický slovník: II. svazek. P-Ž*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1996, 747 s. ISBN 80718416411. S. 1169.

<sup>22</sup> BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Překlad Jiří Svoboda. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, 214 s. ISBN 80-859-5946-1. S. 56.

<sup>23</sup> Z anglického *habit* - zvyk.

<sup>24</sup> BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Překlad Jiří Svoboda. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, 214 s. ISBN 80-859-5946-1. S. 57.

<sup>25</sup> Ta funguje jak přímo v autoritě, kterou cítíme k sociální instituci, tak prostřednictvím kontrolních a represivních mechanismů.

objektivitu. Objektivita je, jak sami autoři upozorňují, pouze zdánlivá, neboť je to objektivita, kterou vymyslel člověk.

Realita ale není statická, jak by se mohlo zdát, nýbrž dynamická, neboť je tvořena člověkem, ale ten nestojí mimo ni. Vzniká zde tedy interakce mezi člověkem a jeho výtvořem. Tento vztah bychom mohli popsat jako vztah *dialektický*<sup>26</sup>. Dialektický vztah je možné popsat třemi po sobě následujícími body. Prvním z nich je *externizace*, neboli vznik nové hodnoty při interakci člověka s jím vytvořeným světem. Druhou fází je *objektivizace* této externizované hodnoty a třetím *internalizace* - zpětné vrácení nové hodnoty do původního systému<sup>27</sup>.

Sociální instituce je třeba objektivizovat prostřednictvím *legitimizace*. Ta má zajistit objektivní dostupnost sociálních institucí a jejich subjektivní pochopení. Funkcí legitimizace je hlavně vysvětlit a ospravedlnit je.

Legitimizace probíhá na více úrovních, nejnižší z nich můžeme pozorovat již v užití jazyka. „*Například předávání slovní zásoby týkající se rodinných vztahů zároveň strukturu rodinných vztahů legitimizuje.*“<sup>28</sup> Nejvyšší úrovní legitimizace jsou tzv. symbolické světy. Ty uspořádávají rozdílné oblasti významů a tvoří z nich kompaktní celek.

K udržování symbolického světa slouží systematizovaný soubor kognitivních a normativních legitimizací, který Berger s Luckmannem nazývají *pojmové aparáty*. Mezi ně patří například věda, mytologie, filozofie nebo též masová média.

### 2.3 Mediální reprezentace – stereotyp v médiích

Graeme Burton ve své publikaci *Úvod do studia médií*<sup>29</sup> uvádí, že média ve svém fungování využívají ustálené vzorce, a to nejenom na úrovni žánrů a mediálních produktů, ale i na úrovni reprezentace lidí.

Výraz *reprezentace* má velmi široké užití, Richard Dyer určuje čtyři kategorie významů tohoto termínu<sup>30</sup>. Pro mou práci jsou však důležité pouze dvě kategorie: reprezentace - odkazuje na zvyklosti, které platí a užívají se při zobrazování, předvádění a zpřítomňování

---

<sup>26</sup> BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Překlad Jiří Svoboda. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, 214 s. ISBN 80-859-5946-1. s. 64.

<sup>27</sup> BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Překlad Jiří Svoboda. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, 214 s. ISBN 80-859-5946-1. s. 57-69.

<sup>28</sup> BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Překlad Jiří Svoboda. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, 214 s. ISBN 80-859-5946-1. s. 95.

<sup>29</sup> BURTON, Graeme. *Úvod do studia médií*. 1. vyd. Brno: Barrister, 2001, 390 s. ISBN 80-859-4767-6.

<sup>30</sup> DYER, Richard. *Taking popular television seriously*. 1985. Citace podle BURTON, Graeme. *Úvod do studia médií*. 1. vyd. Brno: Barrister, 2001, 390 s. ISBN 80-859-4767-6. S. 186.

světa příjemců. Druhou je pak reprezentativnost (typizace), jež odkazuje k tomu, nakolik jsou osoby v mediovaném sdělení charakteristické pro určité sociální skupiny<sup>31</sup>.

Stereotypy z médií se jeví jako zdroje informací, důležité je uvědomění si, že média realitu nezpřítomňují, ale re-prezentují (předvádějí), a tím zobrazují nejen realitu, ale i určitý pohled na ni. Tento pohled se při opakované re-prezentaci jeví příjemcům normálním, přirozeným.

Média užitím reprezentací „organizují příjemcům chápání jednotlivých kategorií lidí a dávají jim nástroje k tomu, aby se uměli rozhodnout, proč určití lidé patří do určitých kategorií.“<sup>32</sup> Re-prezentaci je třeba chápat jako celek sestavený z jednotlivých dílů - znaků, které se ne vždy musí objevit všechny.

Pro příklad zvolím reprezentaci obyvatele Prahy. Mediální příjemce má nějakou kategorii „obyvatel Prahy“ již vytvořenou anebo si ji vytvoří při prvním kontaktu s ním<sup>33</sup>. Tuto kategorii naplňuje různými vlastnostmi například *fyzický zjev* - pro obyvatele Prahy tato vlastnost není klíčová, ale přesto dle oblečení poznáme příjemcův předpokládaný ekonomický stav, vidíme jeho etnicitu. Další vlastností může být *chování, jednání* a jeho vztahy s okolím. V mezilidské komunikaci je důležité také specifické *použití jazyka* - volba slovníku či přízvuk<sup>34</sup>.

Právě tím, že média vybírají z těchto vlastností nějaký vzorec a opakovaně ho prezentují, čímž jej zdůrazňují, dochází k mediální re-prezentaci. Pokud budou média jako typického obyvatele Prahy opakovaně prezentovat osobu černé pleti, mluvící anglicky a nosící skotský kilt, pak může u mediálních příjemců, kteří nemají přímý kontakt s obyvateli Prahy, vzniknout dojem, že typický obywatel Prahy je výše zmíněná osoba se všemi popsányi vlastnostmi.

K stereotypní re-prezentaci dochází jak ve fikčních<sup>35</sup>, tak ve faktálních<sup>36</sup> mediálních sděleních, která se v ní často shodnou a doplňují. Burton používá příklad se zobrazováním policistů ve zpravodajské fotografii a na filmovém plakátu - vždy vypadají jako stateční obránci slabších.

Mediální re-prezentace nejen vytváří, ale častěji upevňuje již užívané stereotypy opakovaným užitím. Stereotypní chápání se vyskytovalo již před existencí masových médií,

---

<sup>31</sup> Význam nejbližší pojmu *stereotyp*.

<sup>32</sup> BURTON, Graeme. *Úvod do studia médií*. 1. vyd. Brno: Barrister, 2001, 390 s. ISBN 80-859-4767-6. S. 191.

<sup>33</sup> Ať už prostřednictvím médií nebo přímým setkáním.

<sup>34</sup> Podle druhu média jsou tyto vlastnosti zvýrazňovány. Zatímco fotografie nebo film dává přednost vizuální stránce, rozhlas zvýrazní přízvuk a využití jazyka.

<sup>35</sup> Sdělení, které nemá předobraz v realitě. Například román, televizní sitcom nebo fikční film.

<sup>36</sup> Sdělení, které s realitou bezprostředně souvisí a odkazuje k ní. Například televizní zpravodajství či zpravodajská fotografie.



kteřá jej šířila. Například indiáni během dobývání Ameriky, afričtí černoši v období otroctví nebo Indové v době koloniální nadvlády byli vnímáni velmi stereotypně<sup>37</sup>.

Re-representaci v médiích jsou podrobeny nejen osoby, ale například i sociální instituce. V amerických sitcomech na přelomu osmdesátých a devadesátých let můžeme vysledovat určitý stereotyp americké rodiny<sup>38</sup>. I samotné stereotypy podléhají stereotypům. „*Lidé pravidelně soudí, že například stereotypy jsou vždy chybné, že jsou znevažující, že se týkají jen takových skupin, s nimiž nemáme žádný sociální kontakt.*“<sup>39</sup> Byla by chyba stereotypy zjednodušovat a soudit, že musí být nutně chybné nebo diskriminující, a že se vždy týkají jen věcí, jež si nemůžeme ověřit.

Přesto však není mediální re-representace všemocná a publikum má možnost jí, alespoň částečně, vzdorovat. Je třeba si uvědomit, „*že média se při zobrazování kultury chovají selektivně, ale navíc je selektivní i chování publika.*“<sup>40</sup>

Divák si může vybírat, které noviny bude číst nebo jakou televizi bude sledovat, a nelze tvrdit, že by byl vůči stereotypům bezmocný.

Média se stereotypy pracují různým způsobem. Některá se jim snaží vyhnout<sup>41</sup>, jiná je používají záměrně, čímž je upevňují nebo naopak kritizují. Abych tuto problematiku lépe postihl, věnuji tématu stereotypy a seriály kapitulu 4.1.

---

<sup>37</sup> Což sloužilo i jako ospravedlnění násilí a útlaku společnosti vůči nim.

<sup>38</sup> Například seriály jako *Kutíl Tím (1991)*, *Krok za krokem (1991)* nebo *Ženatý se závazky (1987)* ukazují divákovi téměř totožný model rodiny – matku, která se stará o domácnost, otce, který je hlavním živitelem rodiny a zároveň je bláznivý, a děti (vždy více než jedno), jejichž vztahy nejsou vždy láskyplné.

<sup>39</sup> BURTON, Graeme. *Úvod do studia médií*. 1. vyd. Brno: Barrister, 2001, 390 s. ISBN 80-859-4767-6. S. 189.

<sup>40</sup> BURTON, Graeme. *Úvod do studia médií*. 1. vyd. Brno: Barrister, 2001, 390 s. ISBN 80-859-4767-6. S. 197.

<sup>41</sup> Například zpravodajské médium by se mělo v rámci objektivitvity snažit stereotypům zcela vyhnout, dosáhnout toho úplně však není možné, protože by se dané médium muselo příliš podrobně zabírat popisem a nedostalo by se nikdy k jádru problému.

### 3. Mytologie a hyperrealita

Následující kapitolu věnuji dvěma významným sémiotickým teoriím, s jejichž pomocí v praktické části analyzuji stereotypy v mnou zvolených seriálech. V první podkapitole představím starší teorii *Mytologie v moderní společnosti* Rolanda Barthese. Závěr této podkapitoly věnuji kritice mytologické koncepce a mytické struktury stereotypů. Další sémiotickou teorií, kterou uplatním v praktické části své práce, je teorie hyperreality Jeana Baudrillarda, již představím v poslední podkapitole.

#### 3.1 Roland Barthes – Mytologie

První sémiotickou teorií, pomocí které budu zkoumat stereotypy v analyzovaných seriálech, je *Mytologie v moderní společnosti* Rolanda Barthese. Než představím konkrétní Barthesovu koncepci mýtu, popíši nejprve v krátkosti mýtus klasický, abych od sebe mohl oba mýty odlišit a popsat, z čeho Barthes vycházel.

Mýtus klasický je spjatý s lidskou kulturou již od počátku její existence. Mýty sloužily k porozumění světu tak, jak jej dané kultury chápaly. Carl Gustav Jung, který zkoumal mýty z psychoanalytického hlediska, definoval funkci mýtu jako „*formulování základních pravd za pomoci příběhů*“<sup>1</sup>. Klasický mýtus je velké vyprávění, které v sobě nese „pravdu“<sup>2</sup> a vzorce chování. Barthes, jak později ukážu, chápe svůj mýtus v opačné optice.

Barthes svůj mýtus definoval poprvé v knize *Mythologies*, vydané v roce 1957. První část této knihy obsahuje soubor esejů z let 1954 - 1956, věnovaných současným tématům populární kultury<sup>3</sup>. Ve druhé kapitole, bezprostředně vycházející z kapitoly první, navrhuje metodu, jak kriticky nahlížet a dekonstruovat „*onu mystifikaci, jež proměňuje maloburžoazní kulturu na univerzální přirozenost*“<sup>4</sup>. Barthes nenabízí přesnou definici mýtu, spíše naznačuje jeho vlastnosti a dává návod, jak ho rozeznat.

Barthes je ovlivněn strukturalismem, který ve svých dílech redefinuje v poststrukturalismus, řadíme ho do „francouzské strukturalistické školy“<sup>5</sup>. Kulturu nahlíží Barthes jako sémiotický systém<sup>6</sup>. Mýtem je dle něj *obecná promluva*. Spíše než na obsah však poukazuje na formu, jakou je tato promluva realizována.

---

<sup>1</sup> *Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. Editor Alexander Sturgis. V Praze: Slovart, c2006, 272 s. ISBN 80-720-9786-5. S. 72.

<sup>2</sup> Pravdu ve smyslu tradice a moudrosti předků, v některých ohledech se tato pravda blíží Barthesovu pojetí mýtu.

<sup>3</sup> Věnuje se například wrestlingu, reklamě nebo filmovým hvězdám.

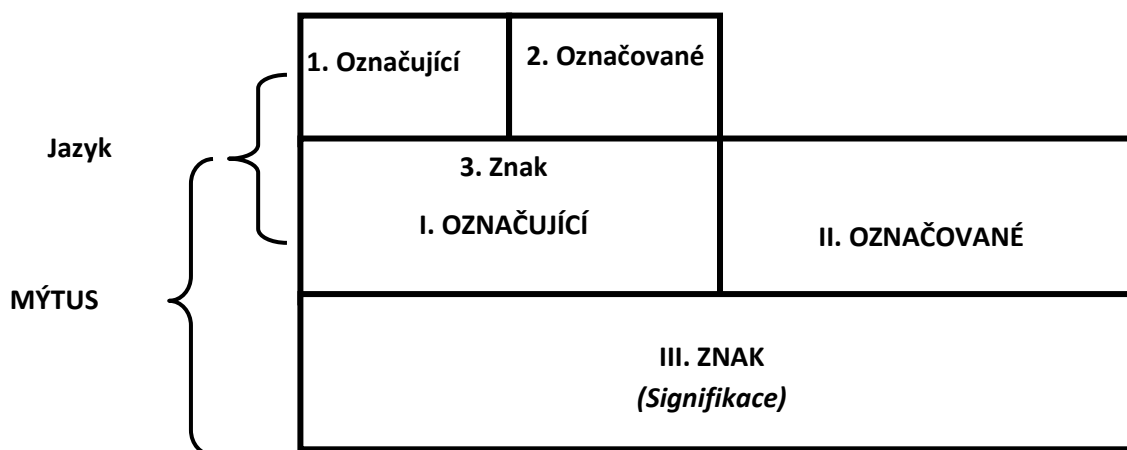
<sup>4</sup> BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, 170 s. Bod. ISBN 80-865-6973-X. S. 7.

<sup>5</sup> Do které řadíme také například Gillesse Deleuzeho, Jacquese Derridu, Michela Foucaulta nebo Jeana Baudrillarda.

<sup>6</sup> Vychází z myšlenek, které formuloval Ferdinand de Saussure na svých přednáškách a které později vyšly knižně jako *Kurz obecné lingvistiky* (1916).

Při rozboru mýtu vychází ze saussurovské koncepce znaku. Ten je dle ní rozdělen na dvě složky – *označující* a *označovaný*, kdy *označující* vyjadřuje *označovaný*. Dá se o něm uvažovat jako o vztahu jazyk - předmět<sup>7</sup>.

Tento systém Barthes rozšiřuje o další stupeň, kterým je právě mytologie. Systém popisuje následující model:



Ve schématu je patrná dvoustupňovost modelu, kde stupeň mytický funguje stejným způsobem jako stupeň jazykový. Abychom pochopili funkci mýtu ze sémiotického hlediska, musíme podle Barthes pochopit dvojakost označujícího v mytické rovině.

Jedná se o výsledek předchozího jazykového systému, jenž nese nějaký smysl. Zároveň je ale použit v jiném než původním smyslu, stává se z něj vyprázdněná forma s novým odkazujícím<sup>8</sup>.

Barthes pro tuto dvojakost trefně využívá příklad z učebnice latiny, která zmiňuje zdánlivě jednoduchou frázi. Tato věta funguje jako gramatická pomůcka, není důležitá svým obsahem. „V míře, v jaké se obrací ke mně, žákovi pátého ročníku, jasně říká: „Jsem gramatický příklad“, (...) musím dokonce uznat, že tato věta pro mě vůbec neznačí svůj smysl. Její skutečnou a poslední signifikací je, že mi vnucuje určitý druh predikační shody.“<sup>9</sup> Smysl původní věty je potlačen, nezajímá nás, stává se z něj forma. Označovaným na mytické rovině je *gramatický příklad*.<sup>10</sup>

Mytický koncept je významově otevřený, nejasný a generuje mnoho asociací. Je nestálý a proměnlivý, je tvořen dějinami a ideologií, nemá univerzální uplatnění - gramatický příklad nebude mít mytickou strukturu, pokud o něm nebudeme uvažovat v rámci učebnice.

<sup>7</sup> Tento koncept znaku byl vytvořen zejména pro potřebu lingvistiky.

<sup>8</sup> Pojmy *smysl* a *forma* používá Barthes.

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, 170 s. Bod. ISBN 80-865-6973-X. S. 114.

<sup>10</sup> Druhým příkladem je fotka černošského vojáka, který salutuje francouzské vlajce. Tato fotka signifikuje spokojenost s francouzskou koloniální nadvládou. Ten černoš se cítí být Francouzem a je hrdý na to, že Francii může sloužit, Francie je pro něj jeho vlastí.

Pokud chci mýtus identifikovat a odhalit, je nutné soustředit se na plně označující, „v němž jasně odlišuji smysl od formy a vyjít z deformace, kterou forma podrobuje smysl, dekomponuji signifikaci mýtu a přijímám jej jako podvod“<sup>11</sup>.

V následující části této podkapitoly budu pracovat s termínem *ideologie*. Tento pojem je velmi složitý a zároveň často užívaný, byť v mnoha případech nesprávně, je nutné jej nejdříve přesně definovat. Pro mou práci je nejpřínosnější definice, jež ideologii definuje funkcionalisticky, tedy z hlediska její funkce, nikoli obsahu. Hlavní funkcí ideologie je „zajišťování orientace lidského jednání, posilování integrace a solidarity lidských skupin, nikoli však sdělování pravdy o světě.“<sup>12</sup>. Je tedy nástrojem, jehož hlavním úkolem je „podpořit mocenské zájmy určité skupiny lidí vhodnou manipulací se symboly. Společenská skupina, která má ve společnosti dominantní postavení, chce toto postavení potvrdit a posílit tím, že ovládá nejen vnější chování, ale také myšlení členů společnosti.“<sup>13</sup>

Výše jsem zmínil vztah mýtu, dějin a ideologie, rád bych jej nyní krátce rozvedl. Mýtus je velmi účinným nástrojem ideologie, neboť se tváří, jako by neexistoval, resp. jako by tu byl odjakživa, byl přirozený, a s ním i sdělení, které v sobě nese. „Mýtus přeměňuje dějiny na přirozenost.“<sup>14</sup>

Na počátku této kapitoly jsem popisoval funkci klasického mýtu jako hledání základních pravd v historických příbězích. Barthesův mýtus historii vytváří a pravdu do ní vkládá.

### 3.3 Kritika barthesovské mytologie

Ačkoli je Barthesův text užitečným analytickým nástrojem, je třeba pamatovat na to, že má své limity. Proto následující podkapitulu věnuji jeho kritikám a revizím.

Text eseje *Mýtus dnes* i koncept vlastní byl kritizován na několika úrovních – první, co je třeba si uvědomit, je fakt, že text rozhodně není nestranný. Jádru textu vznikalo v padesátých letech, kdy byla společnost rozdělena dle politického cítění na pravici a levice. Barthes vychází z výrazně levicových pozic. To je patrné v použitých výrazech<sup>15</sup> i v celkovém kritickém vyznění ve vztahu k současné<sup>16</sup> kultuře.

Mnozí kritici mu také vytýkají beletristický styl, který je místy příliš podbízivý a paradoxně populistický. Jak už jsem naznačil, výše zmíněný problém je i v užití termínu mýtus, jehož původní užití je v řadě aspektů odlišné. John Fiske o tom říká: „Přál bych si,

<sup>11</sup> BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, 170 s. Bod. ISBN 80-865-6973-X. S. 126

<sup>12</sup> MAŘÍKOVÁ, Hana, Miloslav PETRUSEK a Alena VODÁKOVÁ. *Velký sociologický slovník: I. svazek. A-O*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1996, 747 s. ISBN 80718416411. S. 415.

<sup>13</sup> Tamtéž S. 415

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, 170 s. Bod. ISBN 80-865-6973-X. S. 128.

<sup>15</sup> Velmi často se objevuje například slovo *buržoazní*.

<sup>16</sup> Jak jsem psal výše, současnou kulturou je pro Barthese kultura 50. let.

aby Barthes tento termín nepoužíval pro označování věcí, které jsou nepravdivé: „to je mýtus, že...“, tak ho používají nevěřící. Barthes ho však používá jako věřící v původním slova smyslu. Mýtus je příběh, kterým kultura vysvětluje, jak chápe aspekty reality nebo přírody.“<sup>17</sup>

Svou kritiku a revizi přináší sám autor ve svém pozdějším textu *S/Z*<sup>18</sup> z roku 1970. Barthes v něm přehodnocuje svůj dosavadní strukturalistický přístup a přijímá myšlenky poststrukturalismu.

Mytologie je založena na sémiotickém modelu konotace. Ta je podle Barthesa problematická zejména tím, že určit denotaci, prvotní význam znaku, který musí konotaci bezpodmínečně předcházet, je příliš omezující a je téměř nemožné uplatňovat to jinde než v lingvistice. Tento model rozmisťuje „všechny významy textu do kruhu okolo ohniska denotace (ohniska: středu, strážce, útočiště, světla pravdy), znamená navracet se k uzavřenosti západního (vědeckého, kritického, filozofického) diskurzu, k jeho vystředěnému uspořádání.“<sup>19</sup>

Konotaci však Barthes definitivně neztrácuje, je podle něj velmi užitečným nástrojem a tím, co umožňuje polysémii textu, pouze volá po nutnosti její redefinice. Konotaci lze zkoumat z mnoha pozic. Pro mou práci jsou nejdůležitější poslední dvě: „Ze strukturálního hlediska umožňuje existenci dvou systémů pokládáných za odlišné, totiž systém denotace a konotace, aby text fungoval jako hra, neboť každý systém odkazuje k druhému podle potřeb jisté iluze. A konečně z ideologického hlediska tato hra klasickému textu příhodně zajišťuje určitou nevinnost“. Při čtení takového textu je třeba mít na paměti, že „denotace není prvním z významů, ale předstírá, že jím je; pod vlivem této iluze je nakonec poslední z konotací (tou, která, jak se zdá, současně uzavírá četbu), svrchovaným mýtem, díky němuž se text tváří, jako by se navracel k přirozenosti řeči.“<sup>20</sup>

Pokud ale tyto výtky vedeme v patrnosti a jsme si vědomi omezení, která přináší, je pro nás Barthesova metoda dobrým analytickým nástrojem. Dle Petra A. Bílky je barthesovský mýtus „velice produktivní, v jádru sémiotická konceptualizace novodobého mýtu jako svébytná forma signifikace. Mýtus je zde vyslovován nikoli předmětem sdělení, ale specifickým způsobem, jímž toto sdělení vyslovuje.“<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> „I wish Barthes had not used this term, because normally it refers to ideas which are false: ‚it is a myth that...‘ (...). This normal use is the unbeliever’s use of the word. Barthes use it as a believer, in its original sense. A myth is a story by which a culture explains or understands the aspects of reality or nature.“ FISKE, John. *Understanding popular culture*. London: Routledge, c1989, xi, 206 s. ISBN 04-150-7876-8. S. 88.

<sup>18</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*. Vyd. 1. Překlad Josef Fulka. Praha: Garamond, 2007, 431 s. Francouzské myšlení, sv. 2. ISBN 978-808-6955-735.

<sup>19</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*. Vyd. 1. Překlad Josef Fulka. Praha: Garamond, 2007, 431 s. Francouzské myšlení, sv. 2. ISBN 978-808-6955-735. S 16.

<sup>20</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*. Vyd. 1. Překlad Josef Fulka. Praha: Garamond, 2007, 431 s. Francouzské myšlení, sv. 2. ISBN 978-808-6955-735. S 16.

<sup>21</sup> BÍLEK, Petr A. *Barthesovy Mytologie jako cesta k dekonstrukci mytologizací*. In BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, 170 s. Bod. ISBN 80-865-6973-X. S. 162.

### 3.3 Mýtus a stereotyp

V této podkapitole se pokusím rozebrat stereotyp ze sémiotického hlediska a poukázat na jeho podobu s mytickou strukturou.

Stereotyp budu zkoumat jako produkt mediální reprezentace. Jak jsem již zmínil v minulé kapitole, mýtus je konkrétní promluva, která nám něco sděluje, ne ovšem přímo, ale formou signifikace. Vyprazdňuje původní smysl a místo něj dává smysl nový, daný ideologií. V Barthesově stati *Rétorika obrazu*<sup>22</sup> nalezneme příklad tvorby pojmu „italskost“ na základě sémiotického rozboru reklamy těstovin Panzani.

Reálně před sebou vidíme síťovou tašku plnou potřeb na vaření těstovin, v myslích se nám však na základě kulturních znalostí vybaví kousek Itálie, vidíme jakousi „italskost“. Tento mýtus je zároveň stereotypem – zkratkou, v naší mysli si spojíme Itálii s vybranou kuchyní, přehnaně je možné říci, že Itálii nechápeme skrz její bohatou historii nebo krásu jejích památek, ale skrz mísu špaget. Toto spojení nám jako uživatelům mýtu přijde naprosto přirozené a autentické, jako by tu bylo odjakživa, jak by řekl Barthes, je naturalizované. Zároveň platí i vlastnost omezeného užití mýtu - stereotypu. Pokud bychom tento obrázek ukázali Italovi, neuvidí v něm Itálii, neboť ji nevnímá zkratovitě a svou znalost nezakládá na stereotypu.

Zkusím uvést ještě jiný příklad, stereotypní reprezentaci ženy jako někoho, kdo by měl dělat domácí práce.

Pokud použiji sémiotickou analýzu, označující bude žena. Žena jako znak<sup>23</sup> (*smysl*) z původní lingvistické roviny, nyní však vyprázdněná *forma*. Označované jsou domácí práce. Významem znaku žena se v určitém kontextu stává její domnělá funkce vykonávání domácích prací.

Proces stereotypizace z hlediska sémiotiky není nic jiného než vytvoření mýtu, vyprázdnění původního smyslu a pomocí prázdné formy přidání nového označovaného na základě ideologie.

### 3.4 Jean Baudrillard – Hyperrealita

Druhou sémiotickou teorií, kterou budu ve své analýze využívat, je užití stereotypů v seriálech, pocházející od Jeana Baudrillarda. Ten ve své knize *Simulacra and Simulation* nazývá stav dnešní společnosti hyperralitou. Ta se vyznačuje přemírou znaků, které v rámci sémiotického procesu neodkazují k ničemu v realitě. Takové znaky označuje Baudrillard jako *simulakra*.

---

<sup>22</sup> BARTHES, Roland. *Retic of images*. In BARTHES, Roland. *Image music text*. London: FontanaPress, 1977, 220 s., [8] s. obr. příl. ISBN 00-068-6135-0.

<sup>23</sup> Znak, který má mnoho *označujících* - slovo žena, fotku, obraz, a *označovaných* - dlouhé vlasy, krása atd.

Pro stručnou charakteristiku tohoto pojmu uvádí Baudrillard v knize citát z díla filozofa Ecclesiastese: „*Simulakrum nikdy neskrývá pravdu, zakrývá pouze to, že tu nic není. Simulakrum samotné je pravda.*“<sup>24</sup>

Koncepce simulaker pochází původně z platónské filozofie<sup>25</sup>, kde je simulakrum chápáno jako obraz, který je nejen neúčinný, ale dokonce škodlivý, jde o falešnou podobnost, která nemá předobraz ve světě idejí. V renesanci je tento termín využíván v teorii výtvarného umění, v souvislosti s reprezentací zobrazovaného objektu.

Termín simulakrum označuje uměle vytvořené hodnoty hyperreality, které se nedají odlišit od skutečných hodnot. Úplně se zde ztrácí rozdíl mezi realitou a její reprezentací.

Simulakra jsou podle Baudrillarda vyvrcholením historického procesu, v němž kromě nich rozeznává další dva předchozí stupně. Prvním z nich je *přesná nápodoba* – tedy takové zobrazení, kdy divák může rozeznat, co je realita a co je její obraz. Druhým stupněm je *období technologické reprodukovatelnosti*<sup>26</sup>, kdy se díky technickým možnostem vytváří množství kopií reality. Období hyperreality je, jak jsem již uvedl výše, typické nadprodukcí znaků, které k ničemu neodkazují.

Největším producentem těchto znaků jsou masová média<sup>27</sup>. Baudrillard se ve svých spisech zabývá „*simulováním reality*“ v různých jejích oblastech produkce masových médií. Je to například válečné zpravodajství<sup>28</sup>, reklama<sup>29</sup> nebo pornografie<sup>30</sup>. Jeho hlavní snahou je kritická reflexe a odhalení nadvlády znaků nad realitou.

Baudrillardův koncept je velmi originální a v mnoha ohledech přelomový. I přesto je kritizován, a to hned z několika pozic. Shrnutí těchto kritik se věnuje Marek Šebeš v závěru svého článku *Simulace a hyperrealita: Kritická reflexe médií v díle Jeana Baudrillarda*<sup>31</sup>. Kritici jeho dílo nahlížejí z několika pozic. Uvedu alespoň několik z nich, abych poukázal na limity Baudrillardovy teorie.

Wolfgang Welsch kritizuje nejen Baudrillarda, ale i celou koncepci postmodernismu. Pojem hyperreality je dle něj příliš totální a neumožňuje existenci čehokoli mimo něj,

---

<sup>24</sup> „The simulacrum is never what hides the truth - it is truth that hides the fact that there is none. The simulacrum is true.“ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, c1994. S. 1.

<sup>25</sup> Konkrétně Platónův dialog *Sofisté*.

<sup>26</sup> Tím navazuje na stať německého filozofa Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technologické reprodukovatelnosti* (1936).

<sup>27</sup> Mezi jejich produkty animované seriály produkované televizními společnostmi bezpochyby patří.

<sup>28</sup> BAUDRILLARD, Jean a Sylvère LOTRINGER. *The ecstasy of communication*. Brooklyn, N.Y.: Autonomedia, c1988, 107 s. ISBN 09-367-5636-5.

<sup>29</sup> BAUDRILLARD, Jean a Sylvère LOTRINGER. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, c1994, 164 p. ISBN 04-720-6521-1.

<sup>30</sup> BAUDRILLARD, Jean. *O svádění*. V Olomouci: Votobia, 1996, 213 s. ISBN 80-719-8078-1.

<sup>31</sup> ŠEBEŠ MAREK. *Simulace a hyperrealita: Kritická reflexe médií v díle Jeana Baudrillarda*. In: BINKOVÁ, Pavlína; VOLEK, Vladimír. *Média a realita: sborník prací Katedry mediálních studií a žurnalistiky FSS MU Brno*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2003, 213 s. ISBN 80-210-3308-8.

zároveň tak jeho součástí musí být i samotná teorie, která se tak stává součástí univerza, které sama popisuje.<sup>32</sup>

S další přínosnou kritikou přichází Douglas Kellner. Ten se věnuje sémiotické otázce konceptu a poukazuje na to, že dle Baudrillarda je primární funkce každého předmětu znaková. To však nemusí být vždy pravda, některé předměty mohou mít například jako primární funkci užitnou.

John Fiske mu zase vytýká, že naprosto ignoruje roli příjemce, pracuje s ním jako s masou a nepřipouští si, že by příjemci mohli zaujímat nějakou obrannou strategii.

Všechny tyto připomínky budu při následné aplikaci Baudrillardovy teorie zohledňovat. Nebudu ji používat celou v jejím dopadu na společnost, použiji však Baudrillardův sémiotický model, v němž znak nemá primárního označujícího.

---

<sup>32</sup> ŠEBEŠ MAREK. *Simulace a hyperrealita: Kritická reflexe médií v díle Jeana Baudrillarda*. In: BINKOVÁ, Pavlína; VOLEK Vladimír. *Média a realita: sborník prací Katedry mediálních studií a žurnalistiky FSS MU Brno*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2003, 213 s. ISBN 80-210-3308-8. S. 90.



## 4. Animované seriály Futurama a Ugly Americans

Než přistoupím k popisům mnou vybraných seriálů, představím dělení seriálů podle toho, jakým způsobem užívají stereotypní reprezentaci. Tyto dvě kapitoly zařazují do své práce proto, abych přiblížil obecný rámec seriálů Futurama a Ugly Americans a v závěru poukázal na to, v čem se odlišují.

### 4.1 Seriály a stereotypy

Pro potřeby této kapitoly jsem si vytvořil vlastní taxonomii podle obecného užití stereotypů v seriálech<sup>1</sup>. Podařilo se mi rozpoznat čtyři modely užití stereotypů.

Prvním z nich je **nekritické užití stereotypů**. Seriály spadající do této kategorie využívají stereotypy s různou četností výskytu, nijak na ně neupozorňují a často je využívají ke konstrukci vtipů<sup>2</sup> nebo dějového napětí<sup>3</sup>. Tímto způsobem užívají stereotypy například animované grotesky *Tom a Jerry* (1940). Autoři zde například zobrazují ženy jako pečlivé hospodyně<sup>4</sup> nebo ženský strach z myší, tedy typické stereotypní předsudky. Z dalších seriálů by do této kategorie spadal například seriál *Flinstoneovi* (1960), kde jsou nejpatrnější genderové stereotypy - muži pracují, ženy jsou v domácnosti, můžeme zde rozlišit mužská a ženská témata rozhovorů atd.

Důležitou vlastností tohoto typu seriálů je také absence kritiky stereotypního uvažování v rámci širší společnosti. Vždy pracuje pouze s několika jedinci. Tyto seriály stereotypy nijak nekritizují, naopak způsobem, jakým je zobrazují, podporují jejich obnovování, posilování a šíření. Málokdy jsou stereotypy ústředním tématem některé epizody, jsou přirozenou součástí seriálového univerza a fungují mimoděk, jakoby přirozeně.

Do druhé kategorie spadají seriály, které stereotypy využívají záměrně, velmi často a nápadně. Pracovní název této skupiny zní seriály s **hypertrofovaným užitím stereotypů**.

Ze současných seriálů bych do této kategorie zařadil například seriál *Big Bang Theory* (2007), který využívá širokou škálu stereotypních reprezentací: Hlavní hrdinové jsou čtyři mladí vědci - „nerdi“<sup>5</sup>, jako jejich protipól slouží *Penny* – blondýnka, nositelka řady

---

<sup>1</sup> Několikrát se ve své práci budu odkazovat také k seriálům hraným, ale v rámci této kapitoly považuji rozdíl hraný / animovaný seriál za nepodstatný. Z příkladů uvádím hlavně seriály, které, byť některé s velkým zpožděním, vysílala některá z televizí působících na českém trhu.

<sup>2</sup> Stereotypy obecně bývají zdrojem humoru. Existují celé série vtipů o hloupých blondýnkách nebo policistech, jejichž základem je jediný stereotyp.

<sup>3</sup>Toho využívají například telenovely.

<sup>4</sup> V seriálu varíují postavy manželky-hospodyně a hospodyně-černošky pracující ve středostavovském domě.

<sup>5</sup> Výraz, původně z angličtiny, označující člověka zaměřeného na jednu konkrétní oblast lidské činnosti, v níž je odborník, má však problém s obecnou sociální realitou, komunikuje hlavně se sobě podobnými jedinci. Původně se jedná o odborné označení specifické sociální skupiny, v dnešním užití je už toto pojmenování samo o sobě velmi stereotypní.

stereotypních vlastností. Seriál operuje i s rodinnými stereotypy - postava matky, která je závislá na svém synovi, nebo národnostní stereotypy, jejichž nositelem je Ind *Rajesh Koothrappali*.

Stereotypní kategorizace je samotným tématem seriálu, je na ni upozorňováno v ději a je záměrně parodizována svou přehnaností. Postavy se nijak nevyvíjejí, je neustále poukazováno na jejich vlastnosti, záliby, chování a oblečení. Ony samy vystupují jako jeden velký stereotyp. Nedá se říci, že by seriály v této kategorii byly vysloveně nekritické, k „protistereotypní“ argumentaci však nedochází přímo.

Stereotypy, kterých jsou si autoři sami vědomi, jsou záměrně užívány nadměru. Tento koncept pracuje s divákovým očekáváním, skrz nadužívání stereotypů vytváří paradoxní situace, které by v diváckém světě nenastaly. S trochou nadsázky by se autorské poselství dalo shrnout jako: „*Podívejte se, co by se stalo, kdyby svět byl jen stereotyp*“. K přímé kritice stereotypů však nedochází, na tu se soustředí kategorie následující.

Do třetí kategorie jsem zařadil seriály, v nichž můžeme vyzorovat **kritické užití stereotypů**. Odlišnost oproti předcházející kategorii je v tom, že ačkoli seriály stereotypy často využívají, nenechávají je bez komentáře a zasazují je do širších společenských okolností.

Tato kategorie je výrazně novější než kategorie předchozí. Jedním z jejích průkopníků je seriál *Simpsonovi* (1989). Dalšími seriály z této kategorie jsou například *Městečko South Park* (1997) nebo *American Guy* (1993). Všechny tyto seriály jsou animované, mají větší množství postav a snaží se reprezentovat co nejširší společnost. Divák v nich vždy může identifikovat jednu z hlavních postav<sup>6</sup>, jejíž stereotypní uvažování je přehnané až iracionální, často v rozporu s dějem seriálu. Jejich názorovými protějšky<sup>7</sup> jsou postavy uvažující v „nestereotypních“ intencích, na stereotypní uvažování upozorňují a snaží se stereotypně uvažující postavy poučit.

Důležité také je, že zobrazují širokou společnost a vztahy v ní. Neomezují se jen na určitý typ stereotypů, ale zobrazují jich celou řadu - genderové, rasové, národnostní i věkové stereotypy.

Další taktikou, kterou seriály z této kategorie používají, je přehnaná reprezentace stereotypů, které tím autoři záměrně parodizují. Tato strategie je typická především pro seriál *Městečko South Park*, ale najdeme ji i u ostatních výše zmiňovaných seriálů.

---

<sup>6</sup> V seriálu *Simpsonovi* je to otec rodiny Homer Simpson - on sám je stereotypní reprezentací Američana jako nekulturního hloupého omezece, a to i přesto, že je seriál původně určen pro americký televizní trh, tedy americkou společnost. V seriálu *Městečko South Park* je touto postavou Erik Cartman.

<sup>7</sup> Například postava Lízy Simpsonové v seriálu *Simpsonovi*.

Určité stereotypní reprezentace jsou mnohdy hlavními tématy epizod těchto seriálů. Americká rodina Simpsonových v různých dílech cestovala po mnoha státech světa, které byly reprezentovány velmi stereotypně. V epizodě seriálu *Městečko South Park* S09E02 *Chcípňte, hipíci* je hlavním tématem boj proti příslušníkům subkultury hippies, kteří jsou reprezentováni velmi stereotypně<sup>8</sup>.

Kategorie, které jsem popsal na předchozích stranách, není možné chápat doslova. Zároveň málokterý ze seriálů je bezvýhradným příkladem jedné kategorie. Většinou dochází k použití několika strategií v užití stereotypů. Příklady, které jsem uváděl, slouží pouze jako ilustrace pro lepší pochopení.

Mnou navrhované kategorie ukazují určitý vývoj, jenž na poli seriálové produkce proběhl. Každá z kategorií přináší nový způsob práce se stereotypy, zároveň však užívá i způsoby předchozí.

V této kapitole jsem se pokusil stručně charakterizovat užití stereotypů v amerických seriálech. Přesně charakterizovat jejich užití a podrobně popsat rozdíly mezi nimi by bylo tématem, které by svým rozsahem pokrylo celou diplomovou, ne-li rigorózní práci. V mé práci slouží jako pomůcka, která mi pomůže odhalit rozdíly v užití stereotypů ve zvolených seriálech, a proto považuji pro potřeby mé práce toto rozdělení za dostatečné. Teď se pokusím na několika konkrétních příkladech ukázat, jak se stereotypy pracuje seriál *Futurama* a seriál *Ugly Americans*.

#### 4.1.1 Strategie užití stereotypů v seriálu *Futurama*

Seriál *Futurama* využívá stereotypy poměrně často, a to na různých úrovních. Pokusím se popsat několik zajímavých strategií, které vůči nim uplatňuje. Využiji taxonomii, kterou jsem vytvořil výše.

*Nekritické užití stereotypů* můžeme v seriálu vidět poměrně často. Asi nejfrekventovanějšími jsou v tomto ohledu genderové stereotypy, jejichž nositeli jsou hlavní hrdinové.

Př. 1

*Fry je mladý muž a jsou mu přisouzeny tyto vlastnosti: není pořádkumilovný, je lenoch, nezodpovědný, dětinský a chce být vidět a být oceněn.*

---

<sup>8</sup> Jejich typizace zachází do krajnosti, když jsou coby škůdci rozděleni do kategorií podle chování a nebezpečnosti, například „bubeníčci“ nebo „zkouření huhňalové“.

Př. 2

*Amy je mladá dívka z bohaté rodiny, snaží se o vymanění se z vlivu rodičů, ráda nakupuje, nosí šperky, má ráda líčení a je velmi promiskuitní.*

Oba příklady ukazují typické stereotypní vlastnosti mužů a žen, které nejsou nijak dále kritizovány. Postavy prostě takové jsou, protože jsou muži nebo ženy.

Druhou strategií, kterou seriál užívá, je prosté *popírání stereotypů*. Tedy ukázka toho, že stereotyp nemusí platit.

Př. 1

*Kapitánka Leela je žena, vedoucí týmu, uvažuje chladnokrevně, neemotivně, je dobrá řidička, dobrý střelec, z týmu je fyzicky nejsilnější, nosí kalhoty.*

Žádné z uvedených vlastností nejsou přisuzovány ženám, spíše naopak. Řidičské schopnosti má dokonce lepší než kterýkoliv z mužských členů posádky.

Třetí strategií je *nadužívání stereotypů*. Na některé vlastnosti a chování postav je upozorňováno velmi intenzivně, přehnaně a paradoxně.

Př. 1 epizoda S02E04 *Xmas Story*

*Celá skupina se vydá lyžovat. Na počátku sjezdu profesor Farnsworth usne. Celou sjezdovku projede bez chyby, udělá akrobatické salto a dolů dojede s medailí a nic nechápe, protože se právě probudil.*

Př. 2

*Často dochází k situaci, kdy profesor Farnsworth vysvětluje něco hodně složitého. Když dojde k závěru a někdo se ho zeptá na malichernost, odpoví „Cože?“ a neví, o čem právě mluvil.*

V obou výše zmiňovaných případech dochází k zobrazování senility a stáří tak přehnaně, že jde až o jeho parodizaci. Divák tak stáří nevnímá jako přirozenou součást reality, jako v případě první kategorie, ale vidí ho jako umělý cizorodý prvek.

Čtvrtým případem zvláštního užití stereotypu je práce s očekáváním diváka, které je v zápětí ironizováno. Nazval jsem ji *ironizace stereotypu*.

Př. 1 Epizoda S02E011 *How Hermes Requisitioned His Groove Back*

*Postava Hermese Conrada, jamajského účetního, odchází z práce a na návrh, jestli si nechce zahrát poker, odpovídá: „Ne, děkuji, půjdu domů a osvěžím se typicky jamajským způsobem.“ Po chvilkové pauze dodá: „Sklenicí teplého mléka.“*

Jak jsem již říkal, tato strategie pracuje s divákovým očekáváním a znalostí stereotypu. Divák tak očekává, že typické jamajské osvěžení bude cigareta marihuany, jejíž konzumaci jsou Jamajčané známí. Tato představa je zde však narušena. Autoři tím přímo vybízejí diváky: přestaňte myslet stereotypně.

V krátkosti jsem popsal několik strategií, které se mi v seriálu podařilo identifikovat. Cílem nebylo popsat všechny detailně, ale spíše upozornit na jejich výskyt. Další svébytná strategie je uplatňována užitím stereotypů na robotech. Tomu věnuji praktickou část své práce.

#### 4.1.2 Užití stereotypů v seriálu *Ugly Americans*

Stereotypizace jednotlivých postav v seriálu *Ugly Americans* nefunguje na několika úrovních jako v případě seriálu *Futurama*. Nechává jednotlivé postavy jednat v rámci aktuálního děje různorodě. Spíše než na úrovni stereotypů zde můžeme rozlišit několik zavedených typů postav. Těm se budu více věnovat v praktické části.

Se stereotypy ale seriál pracuje na úrovni intertextu a snaží se stereotypy vyvracet. Každá epizoda seriálu má vnitřní uzavřený narativ, který ukazuje začleňování do společnosti některé z příšer nebo hororových postav. Tato příšera je zpočátku vnímána jako nebezpečí a je nahlížena stereotypně, aniž by o ní ostatní příslušníci společnosti něco věděli. Během epizody se tento stereotyp vyvrátí a to, co bylo vnímáno jako neřešitelný problém, se ukáže jako platné na konkrétním místě.

Naopak některé stereotypy seriál nekriticky užívá. Jsou to většinou stereotypy zobrazující náboženství nebo neamerické národy. I těm se budu věnovat v analytické části své práce.

## 4.2 Teorie fikčních světů a seriálové fikce

Abych mohl dobře popsat funkce stereotypů a jejich specifické zobrazení v mnou analyzovaných seriálech, musím nejprve v krátkosti popsat fikční světy a jejich pravidla. Nejdříve nastíním pojem *fikční svět* obecně a poukážu na jeho vztah ke světu reálnému.

Fikční světy v literatuře a filmu jsou předmětem bádání mnoha odborníků<sup>9</sup>, pro mou práci však nejsou primárním předmětem zájmu a k nastínění *teorie fikčních světů* mi postačí diplomová práce *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu* (2010) Radomíra Kokeše. Ta uvádí nejvýznamnější teorie a přístupy k fikčním světům a soustředí se přímo na světy seriálové, což je pro mé užití výhodou.

Samotný fikční svět Kokeš definuje jako „*sémioticky zkonstruované a pragmaticky relativně rekonstruovatelné proměnlivé časoprostorové entity tvořící množiny možných stavů věcí. Ve formě konkrétních textů vytvořených příslušným znakovým médiem pak poskytují referenční rámec pro totalitu fikčních entit materiální a duševní povahy. Jakožto kulturní výtvoři jsou nutně ontologicky neúplné.*“<sup>10</sup>

Ve vztahu reálného a fikčního světa dochází Kokeš k závěru, že divákovi<sup>11</sup> je potřeba věci ve fikčním světě vysvětlit, pokud jsou jiné než ve světě reálném, a zároveň pokud je divák dosud nezná a aktuálně je potřebuje znát. Tím je dosaženo divákovy dostatečné informovanosti a zároveň je zabráněno zaplnění fikčního světa nedůležitými informacemi.

#### 4.2.1 Fikční svět seriálu Futurama

Pro výzkum naratologie seriálů<sup>12</sup> je ustálený pětistupňový model seriality, podle toho, jak na sebe navazují prvky a děje v jednotlivých epizodách.<sup>13</sup>

Seriál Futurama patří dle Kokešova modelu do třetí kategorie, tedy mezi seriály, které používají dvě narativní linie. První linie funguje uvnitř každé epizody, a tak tvoří vlastní uzavřený příběh. Druhou linií jsou příběhy jednotlivých postav. Není na ně kladen zvláštní důraz, a pokud jejich znalost vyžaduje vnitřní narativ epizody, je na to vždy upozorněno a informace je divákovi předána nebo připomenuta.

---

<sup>9</sup> Svou teorii fikčních světů předkládá například Umberto Eco ve své knize *Šest procházek literárními lesy* (1994) v souvislosti s definicí tzv. modelového čtenáře. Z českých autorů se fikčním světům věnuje Lubomír Doležel ve své publikaci *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (2003).

<sup>10</sup> KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Brno, 2010. Magisterská diplomová práce. Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita. Vedoucí práce Doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D. S. 16.

<sup>11</sup> Autor volí slovo *divák*, protože celá jeho práce pojednává o televizních seriálech, samozřejmě je možné tuto teorii aplikovat i na fikční světy v literatuře.

<sup>12</sup> V českém kontextu nedochází k rozlišování pojmů *seriál*, *show* a *série*, jak je běžné pro anglosaské prostředí, vše zastřešuje pojem *seriál*.

<sup>13</sup> KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Brno, 2010. Magisterská diplomová práce. Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita. Vedoucí práce Doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D. S. 16.

Takto se například dozvídáme příběh Leely, popisující hledání jejích rodičů, s postavou Frye postupně zjišťujeme podrobnosti, jak a proč se dostal do budoucnosti, nebo sledujeme vývoj milostného vztahu dívky Amy a mimozemšťana Kifa.

Seriál také v průběhu vytváří situace, které variuje a opakuje. Nejedná se o rozvíjející se příběh, spíše o odměnu pro větší znalce seriálového světa. Příkladem tohoto je milostný vztah Leely a kapitána Zappa Branningana, ke kterému dojde v jednom z prvních dílů a dále je na něj odkazováno pokaždé, když se Branningan objeví na scéně. Stejně tak se vždy pokouší Leelu okouzlit a nedaří se mu to.

Divák tudíž může sledovat díly jednotlivě, postupně nebo „na přeskáčku“, zápletky epizody děj celého seriálu nijak neovlivní a na konci každé epizody se děj vrací do počátečního stavu.

Do fikčního světa seriálu Futurama je divák uveden prvním dílem, kdy je hlavní hrdina Filip Fry nedopatřením zmražen v okamžiku první vteřiny roku dva tisíce. Probouzí se o tisíc let později a začne postupně zjišťovat, jak se svět změnil.<sup>14</sup> Divák se může s Fryovým pohledem na svět ztotožnit, neboť stejně jako on vchází do futuristického světa roku tři tisíce se znalostí reálií roku dva tisíce, tedy světa současného. Řada vtipů je založena právě na střetu současné a budoucí reality.

Model světa seriálu Futurama, kdy autoři využívají vesmír k neustálému rozšiřování prostoru seriálu o nové subsvěty, není v seriálové tvorbě novinkou. Velmi podobně pracují kultovní seriály *Star Trek*, poprvé uvedený v roce 1966, nebo *Doctor Who*, jehož první epizoda se datuje do roku 1963. Modelům fikčních světů těchto seriálů se věnuje Kokeš ve své práci a užívá je jako modelový příklad pro tzv. *aletické subsvěty*.<sup>15</sup>

Jak jsem již zmínil výše, prostor seriálu je díky užitému modelu takřka nekonečný. Aletické světy s vlastními pravidly vytváří autoři nejen ve vesmíru, ale také na planetě Zemi. Například podzemní město mutantů z kanálu nebo podvodní svět mořských lidí.

Autoři využívají také chronologičnosti mezi reálným světem diváka a fikčním světem seriálu. Díly tematizující Vánoce jsou, podobně jako v seriálu Simpsonovi, zařazeny v druhé polovině prosince tak, aby Vánoce prožíval jak reálný svět, tak hrdinové seriálu. Dalším příkladem je díl S02E05 *A Head in the Polls*, který parafrázoval prezidentskou kampaň v USA. Poprvé běžel v období, kdy ve Spojených státech amerických probíhaly primární volby.

---

<sup>14</sup> Pro sledování a pochopení seriálu není znalost prvního dílu nezbytná.

<sup>15</sup> Aletická modalita určuje „základní podmínky fikčního světa, zejména jeho kauzalitu, časové a prostorové parametry, jakož i akční schopnosti osob.“ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. V Praze: Karolinum, 2003, 311 s. Parallax (Baltimore, Md.). ISBN 80-246-0735-2.

#### 4.2.2 Fikční svět seriálu Ugly Americans

Seriál Ugly Americans spadá, stejně jako seriál Futurama, dle Kokešova modelu do třetí kategorie seriality.<sup>16</sup> Jednotlivé epizody mají samostatný uzavřený děj, na jehož konci se vše vrátí do výchozí situace. Některé narativní linie na sebe navazují. V případě Ugly Americans je to vztah Marka a Callie, nebo vztah Callie a jejích rodičů.

Příběhy seriálu Ugly Americans jsou zasazeny oproti seriálu Futurama do menšího prostoru. Většina děje se odehrává v městě New York nebo v Pekle, sídle démonů, umístěných pod ním. Autoři seriálu Ugly Americans nepracují s rozšiřováním fikčního světa o další aletické světy, jako autoři seriálu Futurama, Peklo je jedinou výjimkou.

Rozdíl při konstruování fikčního světa je v práci s časem obou seriálů. Dějiny fikčního světa seriálu Futurama jsou totožné se skutečnými dějinami USA, tedy až do zmrazení hlavního hrdiny F. J. Frye.

Oproti tomu vytváří seriál Ugly Americans dějiny alternativní. Jeho děj se odehrává v blíže neurčené současnosti. Pozměněna pro potřeby seriálu je historie. Místo války ve Vietnamu například proběhla dle seriálu válka proti zombiím<sup>17</sup>. Využívají tedy známé události, jen jim dávají alternativní obsah.

Pro uvedení do fikčního světa je zde vypravěč hlavní hrdina Mark Lilly, který každý díl uvádí a ukončuje použitím voice-overu. Popisuje, co se dozvěděl o způsobu života ve fikčním světě. Divákovi je blízký i tím, že je člověkem a že nemá vážnější psychické potíže.

### 4.3 Animovaný seriál jako obraz společnosti

Jak jsem zmínil v úvodu své práce, oba mnou zkoumané seriály mají přívlstek společenskokritické. Ve svém vyprávění využívají zažitě společenské vzorce a realie, parafrázuje je. Často využívají satiru, parafráze a parodie k jejich kritice. V následujících podkapitolách se tomuto alespoň v krátkosti věnuji v rámci obou seriálů.

#### 4.3.1 Společnost v seriálu Futurama

Společnost v seriálovém světě Futuramy je zrcadlovým odrazem americké společnosti, jen posunutá o tisíc let dopředu. Seriál je americký, určený primárně pro americké publikum, proto je zde patrný americký etnocentrismus. Ačkoliv jsou obyvatelé Země popisováni jako

---

<sup>16</sup> KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Brno, 2010. Magisterská diplomová práce. Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita. Vedoucí práce Doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D. S. 16.

<sup>17</sup> Díl S01E04 *Blob Gets a Job*.



jeden národ, jak však později u konkrétních stereotypů dokážu, autoři stále užívají národní dělení.

Hlavní reálie, se kterými autoři seriálu pracují, jsou americké - prezident země sídlí v Bílém domě, je vybírán totožným volebním systémem, jaký je platný v USA, hlavním městem zeměkoule je New New York. Našli bychom velké množství dalších příkladů, které by poukazovaly na americkou společnost.

Velmi zajímavou aktualizací světa budoucnosti seriálu Futurama je použití „hlav“. Tedy hlav celebrit a známých osobností ze současnosti. Ty by logicky nemohly přežít tisíc let, které mezitím uplynuly. Autoři tedy vymysleli vynález, který umožňuje žít hlavám - a tedy osobnostem - neomezeně dlouhou dobu. Mohou tedy děj seriálu obohatit o současné celebrity, podobně jako v seriálu Simpsonovi<sup>18</sup>.

Popsat vnitřní vztahy ve společnosti, kterou seriál zobrazuje, je velmi složité. Na první pohled se společnost tváří jako multikulturní, televizní zprávy hlásí lidská žena a ošklivý mimozemšťan, lidé, roboti a mimozemské formy života žijí pohromadě, chodí do školy a řeší běžné problémy. V rámci jednotlivých epizod však někdy dochází k nárůstu společenského napětí a rasovým rozmíškám.

Při zobrazování rasismu se pracuje s paradoxy - mutanti žijící v kanálech se společností jeví podivnější a nepřijatelnější než mimozemšťané, ačkoliv ti jsou mnohokrát ošklivější a ohrožují lidstvo více.

S podobným paradoxem autoři pracují i v epizodě S01E08 *A Big Piece of Garbage*, jejíž zápletka je postavena na ohrožení Země obrovským asteroidem z odpadků. Postava profesora Farnswortha vyčítá Fryovi, jak jeho společnost mohla být tak sobecká, krátkozraká a nepředvídatelná, že vyhazovala odpad do vesmíru. Na konci epizody veškerý odpad vyhodí do červí díry a na výhrady odpovídá: „*Mně je to jedno, ať to řeší následující generace.*“

Reflektovány jsou také prvky společenské hegemonie, někdy přecházející až do totality – hned v první epizodě se dozvídáme, že zaměstnání je možné získat pouze s pracovním čipem, který vám ho sám určí. Většinu dění je schopna ovládat prostřednictvím peněz Velká maminka, výhradní výrobce a v některých případech i vládce robotů.

Autoři použili i politickou satiru. Během seriálu je prezidentem zeměkoule zvolen bývalý americký prezident Richard Nixon, respektive jeho hlava. Jako jediný prezident USA musel abdikovat a obecně je považován za nejhoršího prezidenta Spojných států amerických. Do Bílého domu se dostane díky tomu, že zmanipuluje roboty, kteří mají volební právo.

---

<sup>18</sup> A podobně jako v seriálu Simpsonovi samy sebe některé celebrity namlouvají.

### 4.3.2 Práce s televizí v seriálu Futurama

V jedné z následujících kategorií popisují stereotypy, které se váží k televiznímu vysílání. To má v seriálu Futurama důležitou roli, kterou bych rád popsal v následující podkapitole.

Autoři v seriálu Futurama tematizují televizi, čímž pokračují v trendu, který započali již v seriálu Simpsonovi. Jedná se o vytváření fiktivního televizního světa uvnitř fiktivního televizního světa. Divák tak má možnost sledovat diváka. Jedná se o specifický způsob sebereflexe. O tomto fenoménu, vyskytujícím se v seriálu Simpsonovi, byla napsána řada odborných článků. Jon Horowitz tento jev nazval „televizí uvnitř televize“<sup>19</sup>. Autor a duchovní otec seriálu Simpsonovi a Futurama Matt Groening řekl: „Simpsonovi jsou o sledování televize.“<sup>20</sup>

Ve světě Simpsonových je televize středobodem jejich zájmu a každá epizoda začíná tím, že se celá rodina šťastně sejde u televizní obrazovky, na které běží jména tvůrců Simpsonových, dívají se tedy vlastně sami na sebe - to lze vyložit jako vzkaz tvůrců divákovi.<sup>21</sup>

Seriál Futurama nepracuje s televizí na tak velké ploše jako Simpsonovi, i tak je ale televize důležitou součástí fikčního světa Futuramy. Podobně jako v seriálu Simpsonovi je televize přítomna už ve znelce. Vesmírná loď na konci každé znelky rozbije obří obrazovku, na které předtím běží úryvky klasických animovaných grotesek.

Seriál televizi tematizuje ve třech úrovních. První z nich je televize jako prostředek zpravodajství a zábavy. Většina velkých událostí ve světě Futuramy je komentována ve zpravodajské relaci, kterou moderuje lidská žena a mimozemšťan Morbo, který nemá rád lidstvo a jakoukoli katastrofu tak vtipně glosuje<sup>22</sup>. Diváci, občané fikčního světa Futuramy, neustále sledují robo-novelu „Všechny mé obvody“, kterou budu analyzovat v praktické části.

---

<sup>19</sup> HOROWITZ, Jon. Mmm ... Television: A study of the audience of "The Simpsons". [online]. 1999 [cit. 2013-11-18]. Dostupné z: <http://www.snpp.com/other/papers/jh.paper.html>

<sup>20</sup> „The Simpsons is ... about the process of watching TV“, překlad autor. In "Prime-Time Animation: A Conversation with the Creators of The Simpsons, King of the Hill, and South Park." The Museum of Television and Radio University Satellite Seminar Series. October 8, 1998. citace podle HOROWITZ, Jon. Mmm ... Television: A study of the audience of "The Simpsons". [online]. 1999 [cit. 2013-11-18]. Dostupné z: <http://www.snpp.com/other/papers/jh.paper.html>

<sup>21</sup> Tématu televize v seriálu Simpsonovi věnuje obsáhlou kapitolu Lukáš Gregor ve své magisterské práci: Pod střechami Springfieldu. GREGOR, Lukáš. *Pod střechami Springfieldu: Simpsonovi-kontext a analýza stylu, témat a narativu*. Olomouc, 2008. Magisterská diplomová práce. Univerzita Palackého Olomouc. Vedoucí práce Mgr. Jakub Korda, Ph. D.

<sup>22</sup> Televizní zpravodajství pro komentování a glosování aktuálního dění je užito i v seriálu Simpsonovi, jako postava hlasatele zde vystupuje Ken Brockman.

Seriál se televizí zabývá i z hlediska dění v jejím zákulisí. Nechává diváka nahlédnout „za obrazovku“ a ukazuje, jak dění v zákulisí ovlivňuje výsledný produkt. I tuto úroveň budu analyzovat v další části.

Třetí úroveň je úroveň divácká - vztah jedince a televize, dívání se na televizi.<sup>23</sup> V seriálu je tematizována i moc televize a televizní reklamy. V díle S02E07 *Put Your Head on My Shoulders* se po zhlédnutí reklamy všichni hlavní hrdinové vydávají kupovat auta.

#### 4.3.3 Společnost v seriálu *Ugly Americans*

Na rozdíl od seriálu *Futurama* pracuje seriál na daleko menším prostoru, a to jak z hlediska prostoru, tak z hlediska společenského vzorku. Zatímco seriál *Futurama* zobrazuje celou společnost a její vztahy, seriál *Ugly Americans* zobrazuje jen bezprostřední sociální okolí, ve kterém se pohybuje hlavní hrdina, člověk Mark Lilly. Jsou to jeho přátelé, kolegové, přítelkyně a klienti.

Společnost lze polarizovat do dvou skupin. První z nich jsem pracovně nazval *Američané* - poklidně žijící jedinci, kteří ctí vztahy a zákony společnosti. Mají sice své každodenní problémy, jejich život se může jevit jako absurdní, ale společnost je přijímá, nepředstavují pro ni nebezpečí. Příkladem *Američana* je Markův spolubydlící, muž, který se nechal přeoperovat na zombii, Randall Skeffington.

Druhou velkou skupinu jsem nazval *jiní*. Jsou to různá stvoření, která mají nějaký problém se začleněním do společnosti, porušují některé její zákony nebo v ní nejsou schopni existovat. Důvody, proč se jich společnost bojí nebo je nerespektuje, jsou značně stereotypizující a poukazují na xenofobii společnosti.

Více než v seriálu *Futurama* se zde projevuje hegemonní moc společnosti. Společnost nevidí problém v tom, že démoni (spadající do skupiny *Američané*) plánují zničit Zem a nastolit konec světa. Nejsou za to nijak stíháni, protože jsou tradiční součástí společnosti - v seriálu je poukázáno na to, že je to přeci jejich přirozenost. Když však chce King-Kong, příslušník kategorie jiných, mýt okna zdarma po celém městě, je to neřešitelný problém a King-Kong musí být zavřen doma.

O vztahu většinové společnosti *Američanů* k *jiným* vypovídá i první díl S01E01 *Pilot*. Jeho hlavní zápletka pojednává o tom, že sociální ústav musí šetřit. Raději zruší oddělení

---

<sup>23</sup> Tato úroveň je více reflektována v seriálu *Simpsonovi*, avšak ani v seriálu *Futurama* ji nelze opominout.

integrace cizinců a posílí pravomoci policie, aby mohl *jiné* lépe kontrolovat, potírat a šikanovat.

I přes to, že společnost o sobě tvrdí, že je americká, operuje s americkými symboly - vlajka, Bílý dům nebo americký prezident – méně než seriál Futurama.

#### 4.3.4 Práce s televizí v seriálu Ugly Americans

Seriál Ugly Americans také tematizuje televizi uvnitř televize, ne však do takové míry jako seriál Futurama. Namísto fiktivního televizního světa, který vytváří seriál Futurama, v seriálu Ugly Americans působí televize daleko roztržštěněji. Je to zábava pro hlavní protagonisty nebo zdroj informací. Seriál nevytváří fiktivní pořady, které by se prolínaly jednotlivými epizodami seriálu, netematizuje diváctví a nevytváří fiktivní celebrity<sup>24</sup>.

### 4.4 Intertextualita

Důležitým prvkem, který seriál Futurama užívá, je intertextualita. Zabývat se tímto tématem hlouběji není v rozsahu této práce možné, přesto se pokusím nastínit základy této problematiky, protože některé z užitých stereotypů jsou s ní bezprostředně propojeny.

Pojem intertextualita původně pochází z literární teorie, ale je aplikovatelný i na filmové a televizní texty. Nejširší definice intertextuality ji popisuje jako „*vztah jednoho textu k jinému textu nebo textům.*“<sup>25</sup> Podle teorie některých postmoderních filozofů není možné intertextualitě uniknout. Například Roland Barthes tvrdí, že žádný text neexistuje sám o sobě, ale pouze ve vztahu k jiným textům, tento jev nazývá *pavučinou*.<sup>26</sup> Toto vymezení intertextuality může být velmi inspirující, pro potřeby této práce je však příliš široké a nepřesné.

Norman Fairclough zavádí dělení intertextuality na intertextualitu manifestní a konstitutivní<sup>27</sup>. Konstitutivní intertextualita je nezřetelná a neodkazuje ke konkrétním textům, intertextualita manifestní záměrně pracuje s konkrétním cizím textem. Podrobnějším rozborem manifestních intertextualit se zabývá Graham Allen<sup>28</sup>. Využívá termíny *aluze*,

---

<sup>24</sup> V konkrétním rozboru kategorie stereotypizace televize budu pojednávat o několika výjimkách. Ty jsou však přítomny pouze v jednotlivých epizodách a nejsou součástí širšího seriálového světa.

<sup>25</sup> SIMPSON, Philip, PEARSON, Robert E. (eds.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. 1st Ed. London: Routledge, 2001, s. 249. ISBN 0-415-16218-1. S. 154.

<sup>26</sup> GRAHAM, Allen. *Intertextuality*. 1st Ed. London: Routledge, 2000, s. 6. ISBN 0-415-17474-0.

<sup>27</sup> FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse and social change*. Cambridge, MA: Polity Press, 1992, 259 p. ISBN 97807456121882010.

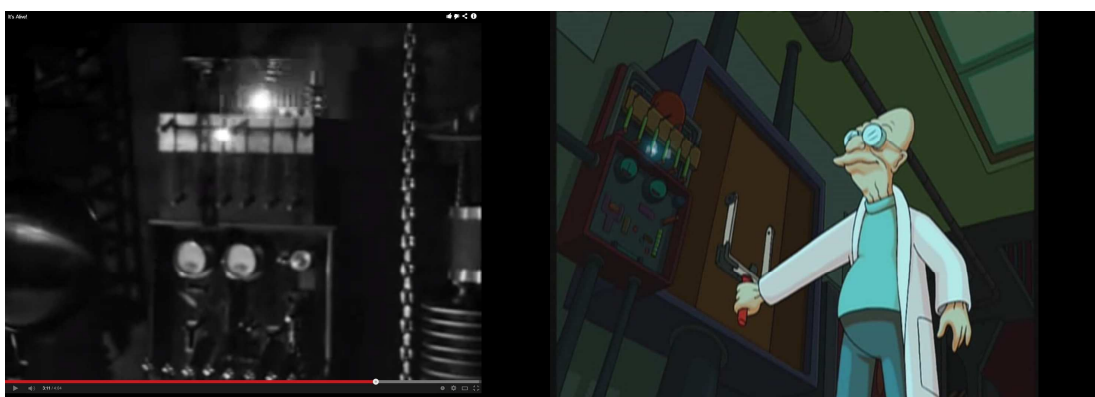
<sup>28</sup> Viz 18.

*parodie a pastiš.* Tato problematika je poměrně složitá a mnoho teoretiků se v jejím užití plně neshodne. Vytvořil jsem proto zjednodušený seznam, který bude pro potřeby této práce dostatečný.

Aluze je dle něj nepřímou narážkou na nějaký jiný text, je autorovým záměrem. Většinou nemá větší rozsah a nemusí být zřetelná na první pohled.

*Př.*

*V epizodě S2E10 A Clone of My Own profesor Farnsworth vytváří klon sebe sama, v části jeho klonovacího zařízení proběhnou blesky.*



Obr. 1 Vlevo je záběr z filmu Frankenstein (1931), vpravo z epizody S2E10 A Clone of My Own seriálu Futurama.

Tato scéna trvající šest vteřin přímo odkazuje ke klasickému černobílému hollywoodskému filmu Frankenstein (1931) režiséra Jamese Whala (viz obr. 1). Původní narativ Frankensteinova nehraje v následujícím ději epizody žádnou roli.

Parodie a pastiše jsou takřka totožné způsoby užití intertextuality, liší se pouze ve svém vyznění. Zatímco parodie původní text zesměšňuje, pastiš mu skládá hold. Jinak jsou jejich vlastnosti takřka totožné. Od aluze se liší tím, že pracují na větší ploše a jsou zřetelnější. Imitují nebo přetváří původní text a dosazují do něj nové referenty. Pro jejich pochopení je potřebná znalost původního textu. Graham v této souvislosti rozlišuje *hypotext* - čili text původní - a *hypertext* - čili text odkazující<sup>29</sup>.

#### 4.4.1 Užití intertextu v seriálu Futurama

Seriál Futurama věnuje těmto intertextům celé díly. Někdy pak dochází k užití stereotypů na robotech, tedy k jevu, kterému věnuji praktickou část své práce, právě v rámci tohoto

<sup>29</sup> GRAHAM, Allen. *Intertextuality*. 1st Ed. London: Routledge, 2000, s. 6. ISBN 0-415-17474-0. S. 109.

intertextu. V těchto případech je potřeba poukázat na užití stereotypní reprezentace v původních dílech.

Jasným užitím pastiše je například díl S01E11 *Mars University*, který se částečně odehrává podle scénáře filmu *Animal House* (1978) Johna Landise. Vykutálené studentské bratrstvo koleje Beta nahradila Robo-kolej. Autoři neužívali jen narativní podobnosti. Epizoda, stejně jako film, končí taneční párty v ulicích za zvuku stejné písničky a u jednotlivých postav je stručně popsán jejich další osud. Což působí paradoxně, neboť *Futurama* je seriál a divák další osudy hrdinů může sledovat v dalších dílech, přesto byl tento stylový prvek využit k zachování intertextuálního vztahu mezi hypotextem a hypertextem.

#### 4.4.2 Intertext v seriálu *Ugly Americans*

Užití intertextu je základním stavebním kamenem seriálu *Ugly Americans*. Nevyužívá jej v rozsahu celých dílů, jako seriál *Futurama*, ale vytváří z nich skládku, s níž poté dále pracuje. Jeho intertextualitu lze rozdělit do dvou úrovní.

Jako první je to úroveň postav. Některé z nehumanoidních postav seriálu *Ugly Americans* mají své předlohy v hororových příbězích. Chovají se podobně jako postavy ve svých hypotextech a jejich chování je vzápětí zparodováno.

##### Př. S01E02 *An American Werewolf in America*

*Temnou uličkou prochází za úplňku muž. Ve tmě se objeví svítící oči a skočí na něj vlkodlak. Po chvíli zápasu vlkodlak utrhne muži ruku. Je však zasažen přibíhajícím policistou. Vlkodlak se vzdá a policista ho vyzve, aby ruku zahodil. „Já jsem chtěl jít jen na kouzelnickou show,“ říká vlkodlak a ukazuje na lístky v ruce.*

Už samotný název dílu je odkazem na film *Americký vlkodlak v Londýně* (1981) režiséra Johna Landise. Autoři pracují s postavou vlkodlaka, tak jak ji divák zná z hororů. Útočí za úplňku, z temné uličky, jeho útok je pro člověka fatální. Scéna působí hororově až do odhalení motivace vlkodlaka, tedy jeho touhy po lístcích na show.

V podobném duchu je pracováno i se zombiemi, mohou si pořídit umělé mozky v bistro, nebo upíry - neškodí lidem, jsou velkými odborníky na výzkum a léčbu onemocnění krve.

Seriál tímto způsobem paroduje stereotypní a xenofobní vnímání jednotlivých skupin hororových postav.

Seriál také pracuje s odkazy na filmy i na úrovni citací jednotlivých scén.



Obr. 2. Nahoře vybrané scény z filmu Ptáci (1963); dole vybrané scény z díl S01E014 Manbirds.

Jako příklad jsem zvolil citaci z filmu *Ptáci*. Autoři seriálu si vybírají některé scény z filmu a citují je v krátkém hororovém úvodu epizody *Manbirds*.

Autoři opět užívají variaci na název hypotextu – Birds / Manbirds. Jejich citace funguje jak na vizuální - podobnost postav, stejné oblečení, stejné komponování scén, tak na dějové úrovni.

Podobných odkazů, parodií i aluzí bychom našli v seriálu mnoho. Nikdy však seriál necituje v míře „jedna epizoda, jeden film“, jak jsem to popsal výše u seriálu *Futurama*. Hororový, divákovi známý start slouží k nastartování děje, který už se odehrává pouze v intencích seriálu.

## 5. Metodologie

V této kapitole představím východiska metody, kterou použiji v následující části mé práce. Přesně v ní vymezím výzkumné paradigma, v němž se můj výzkum bude pohybovat, a přesnou metodiku, kterou použiji.

### 5.1 Kvalitativní výzkum

Pro svou diplomovou práci jsem zvolil metodologii kvalitativního výzkumu. Ten lze definovat jako „výzkum, jehož výsledků se nedosahuje pomocí statistických procedur nebo jiných způsobů kvantifikace.“<sup>1</sup> Kvalitativní výzkum má některé metody, například rozhovor nebo pozorování, shodné s kvantitativním výzkumem, na rozdíl od něj však využívá „nematemický analytický postup, jehož výsledkem jsou poznatky odvozené z údajů shromážděných mnoha různými způsoby.“<sup>2</sup>

Forma kvalitativního výzkumu je induktivní - vychází přímo ze zkoumaného problému. „Jeho cílem je získat popis zvláštností případů, generovat hypotézy a rozvíjet teorie o fenoménech světa.“<sup>3</sup>

Ve svých postupech využívá kvalitativní přístup znalosti filozofie a sociálních věd. Z filozofických disciplin je to především hermeneutika, fenomenologie a pragmatismus. Ze sociologie přejímá kvalitativní výzkumné metody a postupy symbolického interakcionismu, etnometodologie a sociálního konstruktivismu<sup>4</sup>.

#### 5.1.1 Metody kvalitativního výzkumu

V této podkapitole se v krátkosti věnuji jednotlivým přístupům, které jsou uplatňovány v rámci kvalitativního výzkumu. Vycházím z dělení, které ve své publikaci *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace* vytváří Jan Hendl.<sup>5</sup>

**Případová studie** se věnuje jednomu konkrétnímu případu nebo malému množství případů. Získává velké množství dat, snaží se daný případ zachytit v celé jeho složitosti. Po

---

<sup>1</sup> STRAUSS, Anselm a CORBIN, Juliet M. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie* Přel. S. Ježek. 1.vyd. Boskovice: Albert, 1999, 196 s. ISBN 80-858-3460-X. S. 10.

<sup>2</sup> Tamtéž s. 10.

<sup>3</sup> HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2005, 407 s. ISBN 80-736-7040-2. S. 63.

<sup>4</sup> Některé z těchto sociologických škol kvalitativní výzkum jako metodu samy aplikují.

<sup>5</sup> HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2005, 407 s. ISBN 80-736-7040-2.



důkladném popisu je zkoumaný případ vsazen do širších souvislostí a je možné ho porovnávat s jinými.<sup>6</sup>

**Etnografický výzkum** - cílem této metody je ze získaných dat sestavit obraz konkrétní skupiny lidí. Badatel zkoumá každodennost lidí žijících v jeho vlastní společnosti. Snaží se porozumět dění ve skupině. Tato metoda vyžaduje pobyt v terénu mezi pozorovanými.<sup>7</sup>

**Zakotvená teorie** není označení pro konkrétní teorii, ale spíše pro strategii a způsob nakládání s konkrétními daty. Vzniká během studie konkrétního jevu. Tuto metodu považují za klíčovou pro další užití ve své práci, a proto jí věnují samostatnou podkapitolu.<sup>8</sup>

**Fenomenologické zkoumání** má za úkol popsat zkušenost jedince s určitým fenoménem. Cílem je sestavit pravdivý popis zkušenosti jedince, tak aby zkušenost pochopil někdo, kdo ji nemá. Podobně jako u zakotvené teorie výzkumná otázka vyvstává sama.<sup>9</sup>

**Biografický výzkum** je případová studie vycházející z podrobného životopisu zkoumané osoby. Na jeho základě interpretuje a vysvětluje jeho chování a společenské jevy.

Mezi další metody výzkumu řadí Hendl zkoumání dokumentů, historický výzkum, akční výzkum a kritický výzkum. Ty se však pro mou práci jeví jako nepřínosné, a proto bude stačit jejich výše zmíněný seznam.

## 5.2 Zakotvená teorie

Zakotvená teorie (v angličtině nazývaná *grounded theory*) je metodologický přístup, který vyvinuli v šedesátých letech Barney Glaser a Anselm Strauss. Jejich spolupráce spojila různé inspirační zdroje. Strauss pracoval na chicagské univerzitě, kde byla velká pozornost věnována kvalitativnímu výzkumu. Studoval například práce George Herberta Meada, průkopníka metod symbolického interakcionismu, nebo jeho žáka Herberta Blumera. Glaser byl ovlivněn dílem Paula Lazarsfelda, který prosazoval spíše kvantitativní metody. Přínosem zakotvené teorie mělo být hlavně široké užití a možnost aplikace na každodenní realitu.<sup>10</sup>

Rozdílné přístupy k teorii měly za následek, že po prvním vydání metodologické publikace *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*<sup>11</sup>, k němuž došlo v roce 1967, se oba autoři ideově rozešli a každý ji modifikoval tak, aby lépe splňovala

---

<sup>6</sup> Tamtéž s. 110 - 117.

<sup>7</sup> Tamtéž s. 117 - 125.

<sup>8</sup> Tamtéž s. 125 - 128.

<sup>9</sup> Tamtéž s. 128 - 130.

<sup>10</sup> STRAUSS, Anselm a CORBIN, Juliet M. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie* Přel. S. Ježek. 1.vyd. Boskovice: Albert, 1999, 196 s. ISBN 80-858-3460-X. S. 15-16.

<sup>11</sup> GLASER, Barney G a STRAUSS, Anselm L. *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. 1st pub. Chicago: Aldine publishing company, c1967, x, 271 s.

jeho požadavky.<sup>12</sup> Ve své práci vycházím ze dvou publikací, které shrnují přístupy obou autorů.

Zakotvená teorie nemá pevná pravidla, je spíše souborem metodologických doporučení. „Dobře vytvořená zakotvená teorie splňuje čtyři základní kritéria, podle nichž se posuzuje vhodnost teorie pro určitý jev: shoda, srozumitelnost, obecnost a kontrola.“<sup>13</sup>

Zakotvená teorie vzniká induktivní způsobem: „je objevenána, rozvíjena a provizorně verifikována prostřednictvím systematického sběru dat, která se týkají jevu, a jejich analýzou. (...) Nezačíná se s teorií, jež se dokazuje. Spíše se začíná s oblastí studia a zkoumá se vše, co se v této oblasti vynořuje.“<sup>14</sup>

Hendl popisuje tři zásadní prvky zakotvené teorie:<sup>15</sup>

**Koncepty** (teoretické pojmy) jsou výchozím bodem celé analýzy. Data, z nichž teorii vytváříme, je potřeba v první fázi konceptualizovat pro možnost dalšího zkoumání.

**Kategorie** vznikají na bázi konceptů, které jsou jejich podmnožinou. Zahrnují více konceptů na základě jejich shodných vlastností.

**Propozice** zobecňuje vztahy mezi kategoriemi, zahrnuje konceptuální vztahy. Na základě tohoto prvku vzniká finální zakotvená teorie.<sup>16</sup>

Pro samotnou teorii je klíčové ustanovení tří typů kódů. Základním prvkem je *otevřené kódování*, které slouží pro pojmové označení jednotlivých námi zkoumaných jevů. Je prvním krokem při tvorbě zakotvené teorie. Během určování otevřených kódů pracujeme přímo s materiálem, ve kterém určujeme momenty, které budeme zkoumat. Zároveň námi objevené jevy řadíme dle společných vlastností do jednotlivých kategorií.

Dalším krokem při tvorbě zakotvené teorie je ustanovení *axiálních kódů*. Ty už nevznikají z původních dat, ale novým uspořádáním kategorií, které byly vytvořeny v předchozím

---

<sup>12</sup> Z nejvýznamnějších metodologických příruček vydaných po ukončení spolupráce bych jmenoval *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky zakotvené teorie*, na nichž se kromě Anselma Strausse podílela také Juliet Corbinová.

<sup>13</sup> STRAUSS, Anselm a CORBIN, Juliet M. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie* Přel. S. Ježek. 1.vyd. Boskovice: Albert, 1999, 196 s. ISBN 80-858-3460-X. S. 14.

<sup>14</sup> STRAUSS, Anselm a CORBIN, Juliet M. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie* Přel. S. Ježek. 1.vyd. Boskovice: Albert, 1999, 196 s. ISBN 80-858-3460-X. S. 25.

<sup>15</sup> V tomto bezprostředně navazuje na Strausse a Corbinovou, pro větší přehlednost čerpám z jeho publikace.

<sup>16</sup> HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2005, 407 s. ISBN 80-736-7040-2. S. 244 - 245.

kroku. Axiální kódování využívá jiné analytické postupy, ptá se šířeji na podmínky jevu, jeho kontext a hledá shody v jiných kategoriích. Během procesu axiálního kódování vznikají nové podkategorie.

Závěrečným krokem je přístup k *selektivnímu kódování*. Při jeho užití je nutnost větší abstrakce, vychází z obou předchozích kroků. Je to „*proces, kdy se vybere jedna centrální kategorie, která je pak systematicky uváděna do vztahu k ostatním kategoriím. Tyto vztahy se dále ověřují a kategorie, u nichž je to třeba, se dále zdokonalují a rozvíjejí.*“<sup>17</sup>

Jednou z charakteristik zakotvené teorie je její dynamičnost a pružnost, tu je potřeba zachovat i během její tvorby. Procesy kódování na všech třech úrovních neprobíhají odděleně, ale prolínají se.

Cílem mé práce je vytvořit typologii stereotypů zobrazených na robotech v seriálu Futurama a porovnat ji s typologií stereotypů v seriálu Ugly Americans. Tuto typologii vypracuji v rámci metod zakotvené teorie, neboť: „*Někdy má teorie podobu typologie. Tu pak lze považovat za teorii pouze tehdy, pokud její komponenty a kategorie jsou přesvědčivě dokumentované, zdůvodněné a navzájem propojené.*“<sup>18</sup>

### 5.3 Zkoumaný vzorek

Seriál Futurama je zařazován do televizního vysílání od roku 1999 a oficiálně byl ukončen v září 2013<sup>19</sup>. Za toto období uvedly společnosti Fox a Comedy Central celkově sedm sérií, obsahujících dohromady sto dvacet čtyři epizod a čtyři samostatné filmy.<sup>20</sup>

Analyzovat užití stereotypů v celém seriálu by bylo velmi zajímavé, ale zajisté by došlo k fatálnímu překročení předpokládaného rozsahu mé práce. Proto jsem se rozhodl zkoumaný vzorek omezit na první čtyři série produkované společností Fox.

Seriál vysílá v českém dabingu televize Prima Cool v pravidelných týdenních intervalech. Já jsem jej však, z časových důvodů, pro potřeby analýzy sledoval ze zakoupených DVD

---

<sup>17</sup> STRAUSS, Anselm a CORBIN, Juliet M. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie* Přel. S. Ježek. 1.vyd. Boskovice: Albert, 1999, 196 s. ISBN 80-858-3460-X. S. 86.

<sup>18</sup> HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2005, 407 s. ISBN 80-736-7040-2. S. 243.

<sup>19</sup> Jedná se již o druhý konec seriálu, první proběhl v roce 2003. Futuramu poté převzala produkční společnost Comedy Central a v roce 2008 obnovila produkci.

<sup>20</sup> Filmy byly původně určeny pro kino a DVD distribuci, poté byl každý z nich rozdělen na čtyři epizody, v seznamech bývají uváděny jako pátá série. Následující série jsou pak adekvátně posunuty. Pátá série byla rozdělena do dvou letních vysílacích sezón 2010 a 2011, oficiálně je užíváno dělení na 6A a 6B.

v originálním anglickém znění. To mi zároveň zajistilo větší badatelské možnosti, protože některé ze stereotypů se mohou projevit i na neverbálních aspektech jazyka.

Seriál *Ugly Americans* má stejného producenta jako druhá polovina epizod seriálu *Futurama*, tedy americkou společnost *Comedy Central*. Pro potřeby své analýzy jsem si jako vzorek zvolil první sérii, vysílanou v roce 2010. Pro postihnutí základních strategií práce se stereotypy to postačí.

Seriál zatím nevysílala žádná z českých, ani dostupných kabelových televizí. Sledoval jsem jej podobně jako v případě seriálu *Futurama* z DVD disků.

## 5.4 Sledování proměnné

Než přistoupím k samotné analýze, je nutné, vzhledem k použití zakotvené teorie, přesně vymezit proměnnou, kterou budu ve svém výzkumu analyzovat. Zároveň je také nutné určit aspekty této proměnné, kterých si budu všimát.

Za proměnnou v seriálu *Futurama* jsem si zvolil roboty. Tento krok jsem učinil záměrně, a sice proto, abych mohl zkoumat povahu stereotypu v čisté podobě. Robota považuji ze sémiotického hlediska za prázdný znak<sup>21</sup>. Robota pro svou práci definuji jako: „*Uměle vytvořenou myslící bytost, složenou z hmoty.*“<sup>22</sup> Jakékoli další znaky, které jsou mu přidány, jsou umělé a dají se v jistém slova smyslu chápat jako stereotypy. Zároveň bude možné ukázat, jak tyto stereotypy fungují nebo nefungují samy o sobě.

Jako jev, který budu analyzovat, jsem si v případě seriálu *Ugly Americans* zvolil příšery, mutanty a demony, tedy nelidské příslušníky společnosti. Pro potřeby práce je budu všechny označovat jako *příšery*.

Stereotypy jsem sledoval na několika úrovních jejich možného výskytu:

Vizuální zobrazení robotů / příšer

Verbální i neverbální prostředky komunikace

Chování postav robotů / příšer

Chování ostatních postav k robotům / příšerám

Okolnosti narativu

---

<sup>21</sup> Ačkoli i samotný robot může být terčem stereotypního zobrazování, i tomu věnuji jednu z kapitol následující analýzy.

<sup>22</sup> Tato definice funguje pouze v intencích této práce, resp. seriálu *Futurama*. Za roboty jsou dnes například označovány programy, které jsou schopny samostatné činnosti - například chatování na internetu.

V rámci povahy použité metody zakotvené teorie mi tyto aspekty vyplynuly samy z povahy zkoumaného textu. Ve vlastní analýze na nich budu demonstrovat ukotvení jednotlivých kategorií.

Sledované aspekty mají různou délku trvání. Některé z nich je možné sledovat během celého seriálu, jiné se objeví na kratičký okamžik a divák je mnohokrát nemusí zaznamenat.

## Analytická část

V následující části své práce se budu věnovat výzkumu kulturních stereotypů fenoménu, který jsem si v úvodu určil. Nejprve zaměřím svou pozornost na seriál Futurama, poté na seriál Ugly Americans.

Samotná analýza probíhala ve dvou krocích. Během prvního jsem sledoval 72 dílů seriálu Futurama a 14 dílů seriálu Ugly Americans, tedy kompletní vzorek. Během jeho sledování jsem označoval místa, která by mohla být zásadní pro mou analýzu. Všiml jsem si také, čeho se jednotlivé stereotypy týkají a dle toho jsem je rozděloval do jednotlivých kategorií. Na konci prvního kroku analýzy jsem definoval těchto osm kategorií:

Genderové<sup>1</sup> stereotypy

Stereotypy queer<sup>2</sup> chování

Stereotypy sociálních rozdílů

Stereotypy národů

Náboženské stereotypy

Stereotypy lidských činností a zaměstnání

Stereotypizace televizního průmyslu

Stereotypy robotů

O těchto kategoriích nelze uvažovat jako o oddělených celcích, některé stereotypy spadají do dvou, nebo dokonce do tří kategorií. Kategorie genderových stereotypů, stereotypů sociálních rozdílů a stereotypizace televizního průmyslu jsem rozdělil na další dílčí podkategorie, abych tak dosáhl větší přehlednosti a vyšší efektivity práce.

---

<sup>1</sup> Pro mou práci je vhodnější využít termín gender než pohlaví. Termín gender vznikl pro „odlišení přirozených vlivů pohlaví a sociálních odlišností mezi mužem a ženou“, zatímco pojem pohlaví je primárně biologický, gender je „sociální konstrukcí pohlaví“. FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovaný: Jan Piszkiwicz, 2004, 159 s. ISBN 80-867-6806-6. S. 29.

<sup>2</sup> Český překlad slova queer zní *divný, jiný*. Původně sloužilo jako hanlivé označení pro homosexuální jedince, během 90. let tak začala označovat LGBT komunita sama sebe. Z tohoto označení se později stal termín pro chování odlišující se od heteronormativních zvyklostí.

Ve druhé části analýzy jsem pak přistupoval k jednotlivým kategoriím zvlášť a konceptualizoval jednotlivé strategie a metody užití stereotypů. To je podrobně popsáno v následující části mé práce.

## 6. Analýza kulturních stereotypů v seriálu Futurama

V následující kapitole se budu věnovat stereotypům zobrazovaných na robotech ve fikčním světě seriálu Futurama. Jednotlivé kategorie stereotypů jsem seřadil tak, aby mezi nimi byla logická návaznost. Některé ze stereotypních zobrazení nespádají pouze do jedné kategorie, na konkrétní případy v textu vždy upozorním.

### 6.1 Genderové stereotypy robotů

Jak jsem již zmiňoval v teoretické části, obecný pojem *robot* pro mou analýzu představuje vyprázdněný znak. Gender a jeho znaky pro robota nejsou důležité. Tedy ne z biologického hlediska. Pokud bychom se zaměřili pouze na něj, tak můžeme konstatovat, že pohlavní rozdíly slouží k reprodukci. Tu ale robot nepotřebuje, je vyroben uměle - v seriálu je na výrobu několikrát poukázáno. Gender u robotů je v seriálu užíván především na sociální a komunikační rovině. Stereotypy spadající do této kategorie jsou v seriálu nejčastější.

Tuto kapitolu dělím na tři menší podkapitoly. První se týká stereotypní reprezentace robo-mužů, druhá stereotypní reprezentace žen a jako třetí jsem zařadil kategorii věnující se stereotypní reprezentaci dětí. Ačkoli přímo nesouvisí s tematikou genderu, spadá do této kapitoly díky výše zmíněné „biologické bezpohlavnosti“ robotů, důvod zařazení blíže vysvětlím v příslušné kapitole.

#### 6.1.1 Stereotypní reprezentace robo-mužů

Prvotní určení genderu robota probíhá zpravidla dle jeho vizuální stránky a dle jeho hlasu.

Př.S01E01 *Space pilot 3000*

*V první epizodě se divák setkává s robotem, jenž má humanoidní vzhled, dvě nohy, ruce, hlavu. Ten se skřípavým mužským hlasem představí jako Bender. Rodriguez.*

Divák, vzhledem k neznalosti světa seriálu, neví, zda mají roboti nějaký gender, případně jak jej rozpoznávat. Poté, co se robot představí mužským hlasem dabéra Johna DiMaggia, je automaticky zařazen do „kolonky“ muž. Vizuální podoba a barva a zvuk hlasu robotů primárně určuje jejich gender.

U robota Bendera není vizuální mužnost tolik výrazná, jako u některých jiných robotů.



Obr. 3 Vizuální reprezentace robo-mužů - zápasníci robo-wrestlingu. S02E08 Raging Bender.

Na ilustračním obrázku č. 3 je patrná vykonstruovaná maskulinita robotů - mají silné ruce, široký hrudník, robot č. 2 má kalhoty a robot na obrázku č. 3 má fousy. To všechno jsou znaky, které jsou v naší společnosti připisovány mužům.

Síla robotů není určena mocností jejich paží, hlavní hrdina Bender, který mohutné paže nemá, ohýbá tlusté ocelové traverzy (S03E06 *Bendless Love*) nebo nadzvedává vesmírnou loď. Silné paže robotů slouží pouze jako vizuální znaky maskulinity.

Užívání oblečení u robotů je také pouze symbolické, většina robotů je v seriálu neoblečená, pokud už oblečení jsou, má to nějaký další význam. V případě tohoto obrázku je například prostřednictvím oděvu vykreslen robot-kanadský dřevorubec. To samé platí i o vousech posledního robota.

Stereotypní je i propojení hypertrofované mužnosti a zápasů ve wrestlingu. V seriálu je tento stereotyp vyvrácen, když poslední zápas vyhraje ženská postava, Leela, a to i přesto, že je zesměšňována, protože dle názoru mužské postavy je žena (dívka) a „nemá duši bojovníka“.

Dalším zkoumaným aspektem, který konstruuje fiktivní mužskou osobnost, je mužské chování. Jeho hlavním nositelem v seriálu je Robot Bender.

Př. 1 S02E05 *Why Must I Be a Crustacean in Love?*

*Bender a Fry leží na pohovce u televize, Fry pojídá hot-dog, Bender pije pivo a využívá toho, že mu televize podá další láhev piva bez toho, aby musel vstávat. Občas si krkne. Přichází Leela a Amy ve sportovním oblečení a obě jim vyčítají jejich lenost. Fry i Bender vstanou. Fryovi je najednou malé triko a Benderovi nejdou dovřít dvířka díky vypouklině na hrudníku.*



V této scéně je dáována do protikladu ženská aktivita proti mužské lenosti a peciválství. Bender je líčen jako televizní povaleč. To je jeden z typů mužských postav, které se v seriálech vyskytují, jeho zástupci jsou například Fred Flinstone ze seriálu *Flinstoneovi* nebo Homer Simpson ze seriálu *Simpsonovi*<sup>3</sup>.

Je líný do takové míry, že si nemůže dojít pro další pivo, má sklony k alkoholismu. Jeho lenost je zde parodována závěrečným nedovřením dvířek, protože mu skrz vypité pivo narostlo břicho, což je u robota, který má neorganické tělo z kovu, logicky nemožné.

Bender má další vlastnosti a chování přisuzované povětšinou mužům. Kouří doutníky, je promiskuitní a žárlivý zároveň, umí být šarmantní, když ví, že se mu to hodí. Stereotypní je i jeho chlapské přátelství s hlavní lidskou mužskou postavou, Fryem.

Jako mužské lze označit Benderovo chování, když v díle S0407 *Jurassic Bark* stojí u sprchy a má kolem beder omotaný ručník, ačkoli normálně chodí bez něj.

Specifický je vztah Bendera k jeho „anténce“.

Př. 1 S01E03 *I, Roommate*

*Bender a Fry najdou společné bydlení, problém je, že Benderova anténka ruší televizní signál. Poté, co si ji Bender nechá odstranit, se necítí být celým robotem. Na otázku Leely, proč mu anténka tolik schází, odpovídá: „To nemůžeš pochopit, nejsi chlap.“*

*Společně s Fryem a policisty anténku naleznou. Robo-policista při jejím nalezení ironicky pronese: „Tomu ty říkáš anténka?“. Poté ji dají do ledu a Benderovi přiletují zpět.*

Př. 2 S04E13 *Bend Her*

*Bender se nechá přeoperovat na ženu, aby se mohl zúčastnit olympijských her. Místo anténky má na hlavě blondřaté vlasy. V celém díle vystupuje jako ženská postava, na závěr podstoupí operaci a je z něj opět muž. V závěrečném gestu „brnkne o anténku“ a zasměje se.*

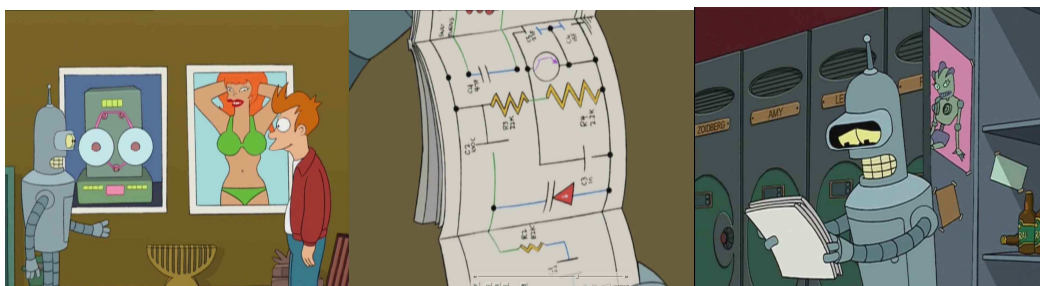
Anténka v obou výše popsaných scénkách vystupuje coby falický symbol. Je zde parodován kastroční syndrom, mužské soupeření o velikost penisu a mužská radost z jeho

---

<sup>3</sup> Typ povaleče / flákače se mezi ženskými postavami v seriálech téměř nevyskytuje, pokud ano, vyznívá absurdně. S tím pracuje například seriál *Big Bang Theory* v díle S02E03 *The Barbarian Sublimation*.

vlastnictví<sup>4</sup>. Popisuje Bendera jako muže, který je závislý na své anténce-penisu. Tento stereotyp mužské závislosti funguje jen ve chvíli jeho užití. Spousta robotů v seriálu anténku vůbec nemá, a přesto vystupují jako mužské postavy.

Další Benderovou prezentací mužnosti je jeho vztah k pornografii, resp. robo-pornografii. Ta je v seriálu užívána zajímavým způsobem. Jeho základem je jednoduchý stereotyp - Bender je muž, a proto má rád pornografii. Pro diváky seriálu je ale robotická pornografie nečitelná sama o sobě. Dějově je nutné ukázat, že konkrétně toto je pornografie.



Obr. 4 Příklady jednotlivé užití robo-pornografie. Zleva: S01E03 *I, Roommate*; S01E05 *Fear of a Bot Planet*; S03E22 *The 30% Iron Chef*.

Na prvním obrázku je Fry s Benderem v novém bytě. Aby byl dostatečně mužný a mládenecký, vylepí si tam Fry obrázek ženy v plavkách. Vedle něj vylepí Bender svůj plakát. To, že se jedná o robotku v erotické póze, můžeme identifikovat pouze podle sousedství s původním Fryovým plakátem.

Na druhém obrázku je robo-pornografický časopis, který si Bender prohlíží. To, že jedná o pornografii, víme z předchozího děje.

Na třetím obrázku vidíme stereotypně zobrazenou mužskou skříňku. Jejím hlavním obsahem je pivo a erotický plakát na dvířkách. Zde je pro diváka erotičnost snadněji identifikovatelná díky typické póze robotické dívky, růžovému pozadí plakátu a jeho umístění v mužské skříňce. Objevuje se tedy v situaci, kdy divák očekává její možný výskyt u dospělého muže.

<sup>4</sup> Využívám výrazy převzaté od autorek feministických teorií, například MULVEY, L. *Vizuální slast a narativní film*. In *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Vyd. 1. Editor Libora Oates-Indruchová. Překlad Hana Hájková. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998, 304 s. Studijní texty (Sociologické nakladatelství), sv. 18. ISBN 80-858-5067-2.

Mužská skříňka figuruje i v jiných situacích:

Př. 1 S02E11 *How Hermes Requisitioned His Groove Back*

*Ve firmě probíhá kontrola skříněk, při prohledání Benderovy skříňky je nalezena matička. Inspektor ji s odporem vezme mezi dva prsty a podívá se na Bendera, ten s nervózním hlasem a s tikem v očích odpoví: „No co, jsem někdy trochu osamělý.“*

Matička zde funguje jako vizuální zkratka pro masturbační pomůcku. To však divák odvodí až z chování postav. Bender-muž se za ni stydí jako za něco nepřírozeného a mluví o osamělosti.

Uvedl jsem několik příkladů, které ukazují, jak je za pomoci stereotypů konstruováno zdání mužské sexuality u robotů. Konkrétních příkladů užití mužských stereotypů je v seriálu o mnoho více, já jsem zde uvedl nejviditelnější z nich. Podařilo se mi je identifikovat ve všech aspektech, které jsem si určil v kapitole 5.4 sledování proměnné.

### 6.1.2 Stereotypní reprezentace robo-žen

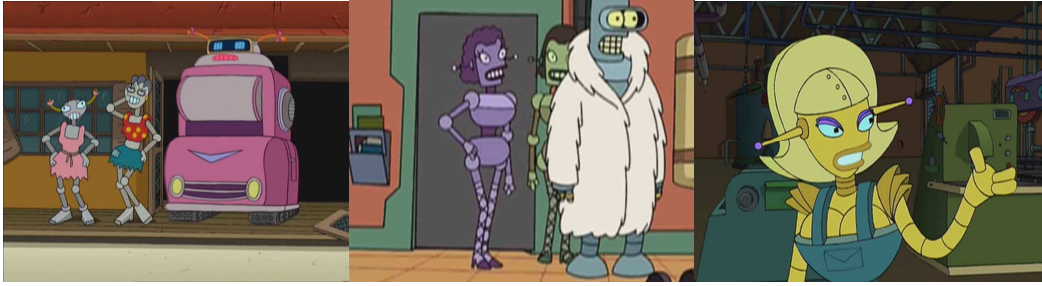
Podobně jako v předcházejícím případě, u robo-mužů, je frekvence užití ženských stereotypů v seriálu poměrně vysoká. Na rozdíl od předchozí podkategorie však v seriálu chybí hlavní nositel robotí ženskosti a robo-ženy se v epizodách objevují s menší pravidelností.

Z vizuální stránky je reprezentace robo-žen více přehnaná a zdůrazněná než u robo-mužů. Je to hlavně z důvodu, že robota Bendera bez výraznějších vizuálních genderových znaků divák identifikuje jako muže<sup>5</sup>. Svou zkušenost pak přenáší na jemu podobné roboty, které identifikuje jako muže<sup>6</sup>. Vizuální reprezentace ženství je v seriálu realizována prostřednictvím několika jednoduchých znaků.

---

<sup>5</sup> Viz kapitola 6.1.1 stereotypní reprezentace robo-mužů.

<sup>6</sup> V animovaných seriálech většinou divák předpokládá, že pokud postava nemá viditelné genderové znaky, je mužem, a to i v případě, kdy je použití genderu irelevantní, např. u zvířat.



Obr. 5. Příklady vizuální reprezentace robo-žen. Zleva: S01E02 *The Series Has Landed*; S02R08 *Raging Bender*; S03E06 *Bendless Love*.

Na prvním obrázku vystupují tři robo-ženy - v narativu figurují jako tři dcery obhroublého statkáře. Samotná symbolika tří dcer je narativním stereotypem - v pohádkách má král obvykle tři dcery. Dále zde funguje symbolika ženského oblečení, podobně jako u mužské konstrukce. Dvě z robo-žen mají také upravené vlasy, první má vlasy podobné lidským, druhá jejich siluetu. I jejich postoj můžeme označit jako ženský.

Třetí robo-žena je specifickým typem, který se v seriálu objeví ještě několikrát.<sup>7</sup> Je vizuální parodií tlustých žen. Naprosto jí schází humanoidní rysy, místo nohou má pásy, má velkou hlavu a hluboký hlas. Ženskými znaky jsou výrazné rty a účes a mohutné poprsí tvořené karosérií.

Na druhém obrázku jsou dvě robo-prostitutky, jejich ženskost je krom výše zmiňovaného účesu a postoje utvářena také proporcemi těla - mohutný hrudník přechází do úzkého pasu a ten opět do širokých boků. Připomíná stereotypní ženské míry 90 cm obvodu hrudníku, 60 cm obvod pasu a 90 cm obvod boků. Vizuálním znakem prostituce jsou také síťované punčochy, které mají obě robo-ženy na nohou.

Na třetím obrázku je Benderova přítelkyně Angelina. Patrný je opět účes, výrazné líčení a mohutné poprsí překryté montérkami, ty však v tomto případě nejsou oblečením, ale fyzickou součástí těla robo-ta-dělnice. Jméno postavy, Angelina, je také stereotypem, který funguje v rámci narativu. Díl, který s těmito stereotypy pracuje, je založen na vzorci romantického vyprávění, a právě jméno Angelina je jméno často se vyskytující v romantických telenovelách.

Vizuálně je ženský gender vzhledem k mužskému reprezentován vyšší koncentrací detailů a znaků, které na něj odkazují<sup>8</sup>. To nejlépe prezentuje díl S04E13 *Bend her*, v němž

<sup>7</sup> Například v díle S02E06 *The Lesser of Two Evils* jako robo-prostitutka.

<sup>8</sup> Díky divákovu předpokladu, že animovaná postava, které nemá vizuální znaky genderu je postava mužská.

Bender změní gender, jeho vizuální reprezentaci ženské postavy přibudou vlasy, líčení, poprsí, oblečení, šperky a boty na podpatku.

Jak jsem již psal výše, žádný z hlavních hrdinů seriálu není robo-ženou. To má za následek fakt, že s aktivním chováním robo-žen seriál nepracuje na velké ploše a většina robo-žen je, narozdíl od biologických žen<sup>9</sup>, prezentována pasivně, jejich chování je vykresleno ve vztahu k robo-mužům. I tato narativní strategie je stereotypem.

Robo-ženy vystupují jako robo-prostitutky, milenky a robo-fanynky, které slouží jako reprezentace slávy, peněz a úspěchů robo-mužů - díl S02E08 *Raging Bender*, chlapského přátelství při návštěvě nočního klubu - S02E06 *The Lesser of Two Evils* nebo mužského donchuanovství - S01E02 *The Series Has Landed*.

Aktivněji vystupují robo-ženy pouze ve čtyřech dílech. Abych mohl lépe popsat stereotypizaci ženství v nich zobrazenou, budu se věnovat každému případu zvlášť.

První z nich je postava pasažérky Titanicu v díle S1E10 *A Flight to Remember*. Celý tento díl funguje jako parodie filmu *Titanic* (1997) natočeného Jamesem Cameronem. Stereotypizace ženské hrdinky je zde uplatněna pouze ve vizuální stránce.

Druhým dílem, v němž vystupuje aktivní hrdinka, je výše zmiňovaný díl S03E06 *Bendless Love*. Postava robo-ženy Angeliny se v něm musí rozhodovat mezi dvěma robo-muži. Podobně, jako i v předchozím případě, je tento díl spíše parodií na romantické filmy, přesto v něm jsou pro mou práci zajímavé situace. Je to hlavně stereotypní obraz robo-ženy jako křehké a slabé bytosti v porovnání s muži. Má ráda růžovou barvu, když má s Benderem schůzku, je on ten aktivnější - pádluje, řídí kolo a má také větší sílu, kterou Angelině předvádí. Bender a jeho dvojník Flexo ohýbají traverzy, robo-žena ohýbá dráty a dělá z nich ramínka na šaty. Jak jsem již dokázal v předchozí kapitole, síla robotů je relativní a je použita jen jako rozlišovací stereotyp mezi gendery.

Jiná forma aktivní ženské robo-postavy je zobrazena v díle S04E03 *Love and Rocket*. Tato postava je specifická tím, že nemá žádnou vizuální reprezentaci, je totiž vesmírnou lodí,

---

<sup>9</sup> Do této kategorie spadají lidské, mimozemské a mutanční bytosti s ženským genderem.

kteřá má vlastní osobnost<sup>10</sup>. Příklad toho dílu je poměrně extrémní a jdoucí do krajnosti, přesto, anebo možná právě proto, se hodí pro mou analýzu.

S vesmírnou lodí, pojmenovanou jednoduše „Lod’<sup>11</sup>“, se sblíží robot Bender. Lod’ s ním flirtuje, chichotá se, stydí se, když je přistižena, jak jí Bender masíruje obvody, když se s ní v závěru Bender rozejde, tak jí sladkosti a je náladová. Její ženskost je konstruována z těchto vlastností a z chování ostatních. V konverzacích mužských členů posádky je popisovaná jako tlustá žena:

Př. 1

*Fry: Wow, Bendere, nejste vy dva věci? Chci říct, vím že oba jste věc, ale ... jak můžeš randit s lodí? To je, jako kdybych randil s nějakou tlustoškou a žil uvnitř ní. A byla by jako ...*

*Bender: Fryi, abys mě zaměstnal na plný výkon, potřebuji ženskou, co má aspoň 400 tun!<sup>12</sup>*

Bender na Lod’ žárlí, když ji Fry umývá. Když pak Lod’ umývá Amy v plavkách, Fry i Bender sedí skryti za bednami a upřeně je pozorují.

Posledním, čtvrtým příkladem konstrukce ženského genderu na základě chování, jemuž bych se rád věnoval, je díl S04E13 *Bend her*. Jeho ústřední zápletkou je změna genderu hlavního hrdiny, robota Bendera, z muže na ženu a zpět. Tím, že epizoda ukazuje změny při přerodu z mužského na ženský gender, je ideálním materiálem pro mou analýzu.

V první fázi dochází pouze k vizuální změně. Bender má na sobě oblečeny dámské šaty a na hlavě šátek. Poté absolvuje kompletní změnu robo-genderu, mužský olej je mu vyměněn za ženský. Změnu jeho vizuální podoby jsem popsal v části kapitoly, která se zabývá vizuální reprezentací. Nyní se zaměřím na Benderovo chování.

Jeho nová ženskost je reprezentována pořádkumilovností - Bender nesnese, aby sklenička stála na stole bez podtácku, parádivostí - nemůže si vybrat šaty, nosí šperky. Také změnami názorů – chce, aby ho profesor předělal zpět na muže, když zazvoní telefon, ihned na to zapomene, hádá se o používání šminků, uděluje ostatním ženám rady do života. Dostává se

---

<sup>10</sup> Váhal jsem nad tím, zda ji do své analýzy zařadit. Vzhledem k tomu, že je zobrazena jako rovná partnerka robota Bendera, rozhodl jsem se ji do své práce zařadit, nevybočuje navíc z mnou stanovené definice robota.

<sup>11</sup> V originále Ship.

<sup>12</sup> Vlastní překlad autora.

do sporu s hlavními hrdinkami Amy a Leelou, protože díky tomuto chování je ženštější než ony. Na konci epizody je změněn opět na muže a o tyto vlastnosti přichází.

Ke specifické reprezentaci robo-ženy dochází v díle S03E16 *I Dated a Robot*, kdy je do univerzálního robotického těla stažena osobnost herečky Lucy Liu. Robotická Lucy Liu je identická s tou lidskou a i se tak chová, proto ji v této kapitole zevrubněji nepopisuji.

V seriálu není reprezentaci ženského genderu dán takový prostor jako u genderu mužského, přesto se mi podařilo nalézt příklady jeho stereotypizace na všech mnou určených úrovních. Neuvedl jsem všechny konkrétní případy, kdy je robot reprezentován jako žena, to ani nebylo mým záměrem. Příklady jednotlivých užití sloužily k popisu obecnější strategie toho, jak je se stereotypy nakládáno.

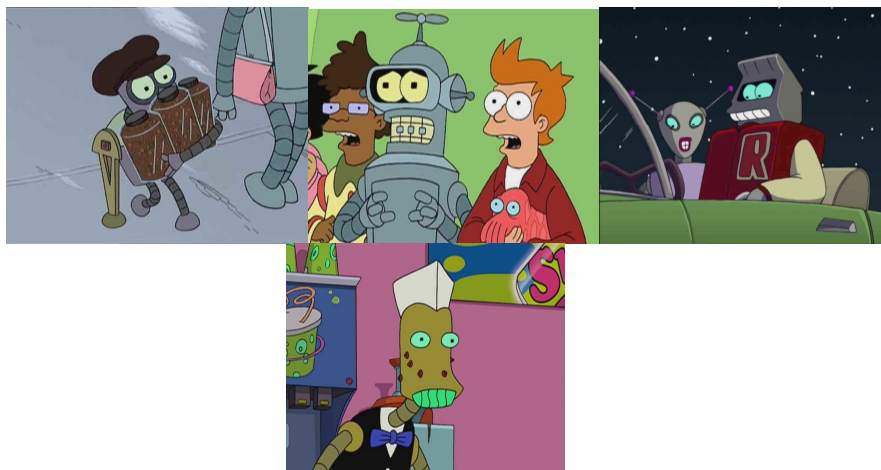
### 6.1.3 Stereotypní reprezentace dětí a mladistvých

Tuto podkategorii jsem se rozhodl zařadit k předešlým dvěma hlavně pro její stejnou výchozí situaci. Stejně jako nemá robot biologický gender a může se jím prezentovat pouze na úrovni znakové, tak nemá ani věk v biologickém slova smyslu. Člověk během svého vývoje prochází několika fázemi, které jsou často stereotypizovány - například roztomilým žvatláním malých dětí.

Robot je vyroben. Vyroben do své konečné podoby, jeho fyzická stránka neprochází vývojem v závislosti na věku. Může mít znaky dětství nebo puberty, ale, podobně jako u genderové reprezentace, jsou tyto znaky vytvořeny uměle.

Podobně jako reprezentace dětství nebo puberty by fungovala i reprezentace stáří, tu však mnou zkoumaný vzorek neobsahoval, proto se jí nevěnuji.

Robo-děti a mladiství mají v seriálu Futurama méně prostoru než robo-ženy. Vystupují pouze tehdy, kdy je potřeba zdůraznit věk robota. Pokud není třeba věk robota zdůraznit, seriál pracuje s univerzální dospělostí robotů.



Obr 6. Vizuální reprezentace dětí a mladistvých. Zleva: S02E04 *Xmas Story*; S04E09 *Teenage Mutant Leela's Hurdles* S01E05 *Fear of a Bot Planet*; S02E08 *Raging Bender*.

Vizuální stereotypizace využívá k zobrazování dětí a mladistvých výrazně méně znaků než v případě reprezentace robo-mužů a robo-žen. Na prvním obrázku je robo-dítě, oproti ostatním robotům je malé a má vykulené oči. Na druhém obrázku je dítě-robot Bender, dětství je ztvárněno vrtulkou na anténce<sup>13</sup>, rovnátky na zubech a anténkami na stranách hlavy - odstávajícíma ušima.

Třetí obrázek zobrazuje dvojici robo-pubertáků sedících v kabrioletu, robo-muž má typickou univerzitní bundu a účes -ofinu. Na čtvrtém obrázku je robo-puberták, na hlavě má bílou papírovou čepičku typickou pro pracovníky rychlého občerstvení, červené diody symbolizující uhry, protáhlý krk a černou vestičku s výrazným motýlkem.

Ve všech příkladech, které jsem uvedl, je vizuální stereotypizace využito sekundárně - divák musí mít další informace, aby mohl stereotypy dekodovat.

V prvním a třetím příkladu seriál pracuje se zobrazením zavedených narativních typů postav.<sup>14</sup> V prvním případě je to malý chudý sirotek koledující o Vánocích před domy. Pokud divák zná tento typ postavy, často se vyskytující v textech o Vánocích, identifikuje další typické znaky vizuální - má typickou čepičku a berli jako symbol chudoby a nemoci.

Postava chudého sirotka se objevuje i v díle S02E13 *Bender Gets Made*. Zde figuruje jako poslíček robo-mafie. Využit je podobně jako v předchozím případě narativní typ - mafie

<sup>13</sup> V Americe je symbol čepic s vrtulkou hojně používán z důvodu popularity těchto čepic mezi dětmi.

<sup>14</sup> Jedna z forem intertextu. K vyprávění jsou využity ustálené vzorce, které diváci znají ze svých zkušeností s podobnými texty. Př. pokud se v pohádce objeví princezna, objeví se i princ, který o ni bude bojovat a vezme si ji.



spolupracuje s chudými lidmi proti systému, chudý chlapec může díky mafii získat slávu a bohatství.

Zde je patrná také stereotypizace na úrovni intertextové, toto zobrazení sirotka odkazuje k dílům Charlese Dickense a jeho postavám dětských sirotků.

Ve třetím příkladu autoři seriálu využili typ mladistvého, nic netušícího, bezstarostného páru jako oběť příšery z hororu. K jejich určení potřebuje divák znát narativní rámec, do něhož jsou postavy zasazeny - vánoční díl a horor o vraždících lidech.

V případě zobrazení dětství hlavního hrdiny Bendera je nutná divákova znalost Benderovy dospělé verze, ke které bylo přidáno několik vizuálních znaků. Divák tak informací, že je to dětská podoba Bendera, získává až komparací s jeho dospělou podobou. V tomto případě je konstrukce dětství pouze imaginární, vytvořená pomocí znaků. V seriále robot Bender několikrát vzpomíná na to, jak byl vyroben - pokaždé v těchto představách figuruje jako dospělý robot. V díle, který pracoval s Benderovou dětskou podobou, mládnou všichni členové posádky, Bender tedy s nimi taky.

Čtvrtý případ využívá obraz robo-pubertáka ke stereotypizaci prodejce popcornu v kině. Nejdříve identifikujeme postavu jako prodejce popcornu v kině, a protože toto zaměstnání často vykonávají mladí lidé jako brigádu, identifikujeme robota jako mladistvého a diody na jeho obličej jako uhry. Dalším ze znaků odkazujících na jeho pubertu je přeskakující hlas.

Stereotypizován je v seriálu vztah robo-dítěte k robo-rodíči. V díle S04E06 *Bender Should Not Be Allowed on TV* probíhá konkurz na dětskou roli do televizní show. Robo-rodíče mají na své potomky přehnané nároky a zbytečně je trestají.

Zde opět dochází k paradoxu: robo-děti nemají robo-rodíče, jsou vyrobeny uměle, jak je zobrazeno na Benderově postavě. V díle S02E010 *A Clone of My Own Bender* mluví o své matce a ukazuje pracovní rameno u pásové robotické linky. Obecně všichni roboti uznávají jako svoji matku majitelku největší továrny na roboty, *Mámu*.

Robo-dětství je reprezentováno všemi zkoumanými aspekty, které jsem si určil v teoretické části. Oproti genderové reprezentaci je primární využití narativních okolností, vizuální aspekt funguje jako jejich podpora.

## 6.2 Stereotypy queer chování

Pro tuto kategorii platí podobné podmínky, jako pro stereotypní reprezentaci genderu. Robot nemá biologický gender, ten je pouze sociální konstrukcí. S genderem pracuje i tato kategorie.

Seriál se nevěnuje sexuálním menšinám jako takovým, ale spíše vztahu společnosti k nim.

Př. 1 S01E01 *Space Pilot 3000*

*Fry se seznámil s robotem Benderem, při loučení poprosí Fry Bendera, jestli s ním může zůstat, že se cítí osamělý. Bender po chvíli odpoví: „Dobře, jen nechci, aby si lidi mysleli, že jsme robo-sexuálové, pokud se tě někdo zeptá, tak jsi můj opravář.“*

Robo-muž raději popře přátelství s jiným mužem, než aby se vystavil „nebezpečí“, že bude obviněn z robo-sexuality.

Př. 1 S01E07 *My Three Suns*

*Bender sleduje kuchařskou show. Přijde k němu Fry a Leela. Ta se Bendera ptá: „Ty koukáš na kuchařskou show? To je tak sladké.“ Bender znervózní a snaží se přepnout kanál, poté tvrdí, že se nedívá na kuchařskou show, ale na porno. Fry mu říká: „To je v pořádku, i já rád vařím“. Když se otočí zády k Benderovi, ten polohlasně prohlásí: „Buzítku“.*

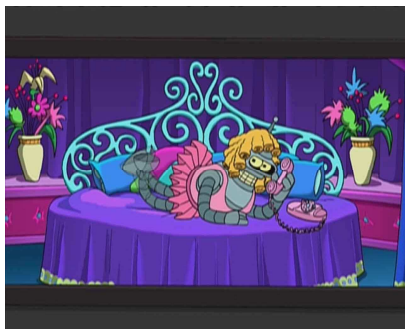
Podobně jako v předchozím příkladu se robo-muž bojí, že bude označen za homosexuála, Důvodem je zde stereotypní zkrat – muž, který vaří, je gay. Raději se tedy snaží vymyslet nějakou mužnou činnost - koukání na porno. Poté je ukázána absurdnost tohoto stereotypu, Bender jej použije, i když před tím byl on sám jeho obětí.

Př. 1 S02E08 *Raging Bender*

*Robot Bender se stane šampionem v robo-wrestlingu, je velmi úspěšný a divácky oblíbený. Když má být, z důvodů malé prodejnosti vonících polštářků nesoucích jeho podobu, odstraněn a zbaven oblíbenosti u diváka, je mu přisouzena identita „Gender Bender“, wrestlera, homosexuála.*

V tomto díle je líčeno prostředí wrestlingu, které je maskulinní. Je v něm demonstrována mužská síla, touha po boji a vítězství. Homosexualita je v něm odmítána, označována za nemužnou, změkčilou a zvrácenou. Stačí dodat nálepkou homosexuála doposud oblíbenému

šampionovi a je rázem nenáviděn. Autoři v tomto díle pracují i s vizuální reprezentací homosexuality.



Obr. 7 Vizuální reprezentace homosexuality. Díl S02E08 *Raging Bender*.

Podobně jako při reprezentaci jsou ke znakově neutrálnímu tělu robota přidány doplňující vizuální znaky. V tomto případě je to růžová sukýnka a blondatá paruka. Obojí má odkazovat k zženštilosti, s níž je homosexualita stereotypně spojována. Na nemужnost je obrazově poukázáno i v okolí postavy - květiny, kulatá postel se zdobeným čelem a růžová barva telefonu.

Za pomoci této reprezentace je vykreslen jeden s ustálených narativních typů - zženštilý homosexuál<sup>15</sup>. Použitím právě tohoto narativního typu je znásobena nenávisť robo-wrestlerského publika, protože zženštilost je ve světě robo-wrestlingu, kde je kladen důraz na mužnost, stejně nepatřičná a nepřijatelná jako homosexualita.

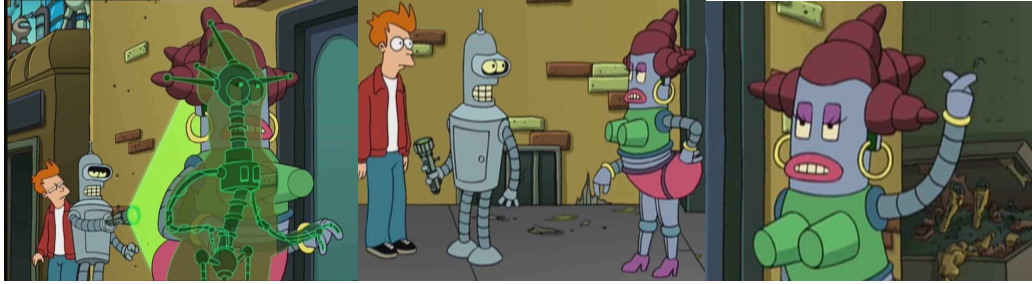
Homosexualita není jediné queer chování, které je v seriálu užito.

#### Př. 1 S01E13 *Fry and the Slurm Factory*

*Bender a Fry se dostanou k paprsku, s jehož použitím je vidět skrze kovové předměty. Procházejí s ním městem. Bender přemýšlí, na kom ho vyzkouší, a když kolem prochází ženský robot, zasvítí na něj. Díky paprsku je vidět jeho vnitřní struktura. Bender vyděšeně vyjekne a přivře oči. „To není žena!“, robo-transgender se na něj otočí a řekne „Ještě jeden upgrade a budu víc žena, než bys zvládnul, stupído.“ „Polib mi můj lesklej kovovej zadek,“ zareaguje na to Bender. Robo-transgender řekne: „To bys nezapltil.“ Udělá obscénní gesto prsty a odejde.*

V této dějové situaci je zajímavá i vizuální reprezentace.

<sup>15</sup> Dalším příkladem narativního typu stereotypizujícího homosexualitu je postava homosexuálního motorkáře-kožeňáka.



Obr. 8 Vizualní reprezentace robo-transgender jedince. Díl S01E13 *Fry and the Slurm Factory*

Na tomto místě seriál pracuje s prvkem paprsku, díky němuž postavy vidí skrz oblečení, resp. karoserii u robotů. Divák musí být upozorněn na to, že tento robot není ženou, protože to z vlastní zkušenosti podle vnitřku robota nepozná. Vizualně je ztvárněn robo-transgender přehnaně, až nepřirozeně žensky. Má složitý účes, nápadné kruhové náušnice a náramky, je výrazně nalíčen. Zdůrazněno je velké nepřirozené poprsí tvořené dvěma kužely, široká pánev, hubené nohy a boty na podpatcích. Během chůze výrazně kroutí pánví a jeho postoj je vyzývavý.

Hlas má robo-transgender mužský, má silný přízvuk a užití výrazu *stupído* je znakem reprezentující jihoevropský původ - Itálii nebo Španělsko. K tomu poukazuje i vulgární gesto prsty, které udělá.

Robot Bender se při odhalení lekne a dá najevo své rozhořčení, jeho narušení soukromí - dívání se skrz oblečení - je společensky vnímáno jako méně závažný prohřešek než to, že je někdo transgender jedinec. Jeho chování je útočné a hrdé, hrdě se přiznává i k prostituci.

Transgender je vykreslen jako příslušník jižních národů, prostitut, s přehnaně ženským zjevem a chováním. Samotný transgenderismus je podobně jako u homosexuality stereotypně označen jako nebezpečí pro mužský svět, proti němuž se musí robo-muž, Bender, vymezit.

Prostřednictvím vztahu robota a člověka je v seriálu stereotypizován mezirasový vztah.

#### Př. 1 S03E15 *I Date a Robot*

*Fry si pořídí robota na randění, který má podobu Lucy Liu. Když je ostatní sledují, Bender prohlásí: „Robot a člověk? To je proti přírodě. Podívejte se na mě, já jsem sám! A proč? Protože všechny moje krásný robotický sestry choděj s lidma!“*

Zde se jedná o parodizaci zaběhnutého stereotypu vztahu dívky a chlapce z jiných kulturních komunit. Bender použije slovo „sestry“. Označení bratr a sestra je stereotypně připisováno černošské komunitě, kde se tak oslovují mladí lidé. To má demonstrovat svou

soudržnost. Zde je využito jako odkaz, aby poukázalo na kulturní odlišnost lidí a robotů. Tento stereotyp je funkční hlavně pro prostředí Spojených států amerických.

### 6.3 Stereotypizace sociálních rozdílů

Roboti ve světě seriálu Futurama vystupují ve dvojím módu. Buď jako svobodní jedinci a přirozená součást společnosti, toto užití je mnohem častější, nebo jako vlastněný objekt<sup>16</sup>. Této problematice se budu více věnovat v kapitole 6.7 *Stereotypy robotů*.

Robot jako svobodný jedinec má své místo ve společnosti, jejímž předobrazem je společnost americká, která je hierarchizována především dle sociálních podmínek. Kdo má příznivější sociální podmínky, stojí výše ve společenském žebříčku, a naopak.

Většina robotů zobrazovaných v seriálu nemá jasné znaky sociální příslušnosti, divák je může považovat za příslušníky střední třídy. Pokud je tomu jinak, je to v seriálu zdůrazněno použitím stereotypů. To lze polarizovat na stereotypní zobrazování chudých a stereotypní zobrazování bohatých. Ke stereotypnímu zobrazování střední třídy dochází také, ovšem na jiné úrovni. Dle toho jsem také rozdělil tuto kapitolu.

#### 6.3.1 Stereotypní zobrazování chudoby

Při zobrazování chudých robotů platí podobná východiska jako u robo-děti - některé především vizuální prvky slouží pouze jako znak-stereotyp. Pokud člověk zchudne, jeho stav se podepíše na jeho vizuální podobě, robot je s některými vizuálními znaky již vyroben.



Obr. 9. Vizuální reprezentace chudoby. Zleva první dva obrázky S02E04 *Xmas Story*, S03E22 *The 30% Iron Chef*.

Na prvním obrázku jsou roboti v jídelně pro bezdomovce – i užití tohoto prostředí je stereotypem. Vidíme zde trojici robotů - první má klobouček a přes rameno vandrácový uzlík. Vedle něj stojí Bender, má na hlavě pletenou čepici s dírou a rukavice bez prstů – opět, jako i v několika předchozích případech, je zde užití oblečení k reprezentaci něčeho jiného. Třetí

<sup>16</sup> Epizoda S04E14 *Obsolete Fabulous*.

z robotů má také kus oblečení - roztrhanou šálu. V jeho případě však autoři pracují spíše s jeho zbědovaným zjevem, má vpadlé oči, sehnutý krk, každou anténku na jinou stranu.

Na druhém obrázku vidíme postavu robota-sirotky, ten spadá i do kategorie dětství. Zároveň jsou na něm uplatněny i sociální stereotypy - má čapku, která je stereotypně spojována s dětmi nižších sociálních tříd, berličku, ta reprezentuje pouliční žebrání, a špatné zdraví. To je také zdůrazněno, když tento malý robot v seriálu dusivě zakašle, což opět slouží jako znak - robot je mechanický, proto kašlat nemůže.

Na třetím obrázku je robot Bender poté, co ho vyhodí z práce a skončí na ulici. Podobně jako v prvním případě je pro vyjádření jeho stavu použit vandrácí uzlíček, v okolí jeho úst je vidět rez, jde o vizuální zkratku neudržovaného strniště na tváři - to je jeden ze stereotypů, který označuje neúspěšnou mužskou postavu, která klesá na sociální dno.

Chudí roboti se v seriálu objeví několikrát. Okolnosti jejich výskytu lze shrnout do dvou okruhů. První z nich je jejich užití v rámci vánočních dělů, kde slouží k vyjádření dobročinnosti, která je k Vánocům připisována. Druhou okolností je zhoršená sociální situace hlavního hrdiny, pak je stereotypní reprezentace chudoby využita pro popis jeho okolí.

Výjimkou je postava robota-sirotky, který funguje jako jedna ze zavedených postav světa Futuramy a vystupuje spíše jako samostatná postava než jako reprezentace něčeho jiného.

### 6.3.2 Stereotypní zobrazování bohatství

Bohatí jsou v seriálu zobrazení za použití podobných strategií jako chudí. Nejsilněji se jejich bohatství projevuje ve vizuální reprezentaci.



Obr. 10 Vizualní reprezentace bohatství. Zleva S02E08 *Raging Bender*, S02E18 *The Honking*, S03E08 *That's Lobstertainment!*, Alphonse de Rothschild<sup>17</sup> a František Josef I<sup>18</sup>.

První obrázek ukazuje robota-boháče, bojovníka robo-wrestlingu. Jeho vizuální podoba odkazuje ke stylizaci milionářů přelomu devatenáctého a dvacátého století. Má cylindr, monokl, zlaté manžetové knoflíčky, kravatu, dobře padnoucí oblek. Podobným typem postavy je například Strýček Skrblík ze seriálu *Kačeří příběhy* (1987). Pro srovnání jsem přiložil dobovou fotografii milionáře Alphonse de Rothschilda.

Na druhém obrázku je Benderův strýc Vladimír. Jeho reprezentace spadá i do kategorie *stereotypizace cizích národů*<sup>19</sup>. Do této kategorie jsem ho zařadil, protože se jedná o reprezentaci bohatého evropského šlechtice. Jeho vizuální reprezentace je, podobně jako u předchozího příkladu, historizující stereotyp. Důraz je kladen na typický tvar sestřihu vousů, odstáté uši a uniformu. Opět jsem pro potřebu komparace připojil dobovou fotografii.

Bohatství je v seriálu stereotypně spojováno s úspěchem a slávou. Ten, kdo je úspěšný a společensky známý, je zároveň bohatý. Na třetím obrázku je robotická celebrita robot Calculon, na kterého se více zaměřím v kategorii *Stereotypizace televizního průmyslu*<sup>20</sup>. V seriálu je zároveň reprezentován jako bohatý. Na rozdíl od předchozích dvou případů nemá vizuální reprezentaci bohatství přímo vetknutou v robotickém těle. Je mu přidávána dle potřeb narativu. Na obrázku, který jsem zvolil za příklad, je to pohodlný župan a obraz ve stylu Andyho Warhola na zdi za ním.

<sup>17</sup> Zdroj: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Baron\\_Alphonse\\_de\\_Rothschild.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Baron_Alphonse_de_Rothschild.JPG)

<sup>18</sup> Zdroj:

[http://www.genealogia.okiem.pl/foto2/albums/userpics/10334/normal\\_Kopia\\_Cesarz\\_Franciszek\\_Jozef\\_I.jpg](http://www.genealogia.okiem.pl/foto2/albums/userpics/10334/normal_Kopia_Cesarz_Franciszek_Jozef_I.jpg)

<sup>19</sup> Kapitola 6.4

<sup>20</sup> Kapitola 6.7

Vyšší sociální status je stereotypizován také v chování postav. Když Bender zbohatne, chodí do kasina, pije drahý alkohol a kouří drahé doutníky<sup>21</sup>. Úspěch a luxus je také reprezentován luxusními robo-prostitutkami, které si může Bender, coby hvězda ringu, dovolit<sup>22</sup>.

### 6.3.3 Stereotypní zobrazování střední třídy

Na rozdíl od předchozích dvou kapitol není na reprezentaci střední třídy kladen zvláštní důraz. Je ale přítomna v běžném chování postav. Proto se může zdát neviditelná a je obtížněji rozpoznatelná. Můžeme ji pozorovat v průběhu celého seriálu.

Bender bydlí v bytě v domě panelákového typu, pravidelně chodí do práce, má ale také dost času na své koníčky - hraje poker, chodí do hospody, rád vaří. Jeho oblíbenou činností je sledování televize, což je ve Spojených státech činnost připisovaná nižší střední třídě.

Stereotypů odkazujících ke střední třídě je v seriálu mnohem více. Všechny fungují na podobném principu „neviditelnosti“. Pro její popis stačí výše uvedené příklady, a tak se jí dále zabývat nebudu. Považoval jsem však za nutné na ni ve své práci poukázat.

## 6.4 Stereotypy cizích národů

Stereotypy cizích národů jsou jedním z nejzřetelnějších a nejsnáze dekodovatelných případů užití stereotypů v každodenní realitě. Fungují na mytické rovině. Na rozdíl od předchozích kategorií neodkazují znaky stereotypu dovnitř do robotů společnosti, ale ven z ní.

Jak už jsem v práci jednou zmínil, ve fikčním světě Futuramy je obyvatelstvo Země spojeno do jednoho národa, jehož reprezentace je podobná americké společnosti. I tak se v seriálu objevují stereotypy reprezentující jednotlivé národy na Zemi. Některé z nich vystupují pouze v ději, jsou ponechány k rozklíčování divákovi. Na jiné v ději přímo upozorní samy postavy.

Hlavní robotický hrdina Bender má v souvislosti se svým původem stereotypní rysy. Je vyroben v Mexiku, jeho jméno je Rodriguez, je původem dělník vykonávající těžkou práci. Občas promluví španělsky.

---

<sup>21</sup> Bender pije a kouří téměř v každém díle seriálu, zde je však kladen důraz na vyšší úroveň alkoholu a cigaret. Díl S02E03 *A Head in the Polls*.

<sup>22</sup> Díl S02E08 *Raging Bender*.



Př. 1 S03E01 *Amazon Women in the Mood*

*Dr. Zoiberg přemýšlí nad tím, jakou novou podobu zvolit. Když zkouší mexického banditu, Bender se uraženě zvedne z gauče a říká: „Já jsem z Mexika a nechci, abys můj stát parodoval.“ Vstane a ukáže zadní stranu dvířek na svém břiše. Má na ní napsáno „Hecho en Mexico“<sup>23</sup>. Když dvířka zavře, okamžitě mu upadnou.*

Tato scéna paroduje americký přístup k výrobkům z Mexika. Vše, co odtamtud pochází, musí být nekvalitní. Bender jako stroj se ukáže poruchový až v momentu, kdy poukáže na to, že je z Mexika.

Se stereotypem cizího národa, jehož zboží musí být nekvalitní, seriál pracuje při reprezentaci Švédska.

Př. 1 S04E04 *Less Than Hero*

*Profesor Farnsworth objedná urychlovač částí. „Dobré zprávy, tento švédský robot dodal zásilku až k nám.“ Robot-poslíček společnosti „πkea“ má neanglický přízvuk, jeho tělo je tvořeno dřevěnou skříňkou. Když odjíždí pryč, upadne mu kolečko, otevřou se dvířka a zborťí se police.*

Zde dochází k dvojímu užití stereotypu. Prvním z nich je reprezentace Švédska pomocí jeho nejznámější firmy - Ikea. Druhým je pak vtíp založený na předpokladu, že veškeré zboží vyrobené firmou Ikea je nekvalitní.

Seriál nepoužívá k reprezentaci neamerických společností jen jednotlivce, ale i celé společnosti. V díle S02E18 *The Honking* jedou hrdinové na výlet do východní Evropy, do Transylvánie. Tu identifikujeme díky tomu, že celý díl je pastiší klasických hororů, jako je Hrabě Drákula nebo Frankenstein. Vesnice je na středověké úrovni – objevují se zde kamenné domy, roboti chodí pro vodu na náměstí do studny. Když se hrdinové chtějí někam dopravit, jezdí v levitujícím kočáře taženém koňmi. Opět zde dochází ke stereotypnímu spojení státu a jeho reprezentace jakožto hrůzostrašného místa se středověkou kulturou.

K reprezentaci ostatních národů využívá seriál jednoduchých symbolů: Holandsko - robot Bender se vrátí v dřevácích.<sup>24</sup>

Egypt - Bender tancuje egyptský tanec, při němž je vidět jen z profilu.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Vyrobeno v Mexiku.

<sup>24</sup> S04E08 *Crimes of the Hot*.

Itálie - reprezentovaná robo-mafií, robo-mafiáni jí těstoviny.<sup>26</sup>

Celou tuto kategorii jsem nazval reprezentace neamerických národů. Jak jsem však napsal v úvodu, zobrazovaná společnost má výrazně americké rysy. I tyto rysy jsou svého druhu stereotypem. Autoři však na ně neupozorňují a rysy jsou brány jako normální a přirozené. Jako v případě kategorie střední třídy i zde dochází k reprezentaci, která zůstává neviditelná, pokud se na ni nezaměříme.

## 6.5 Náboženské stereotypy

Dalšími z užitých stereotypů v seriálu Futurama, které se mi podařilo kategorizovat, jsou stereotypy náboženské. Jak jsem již několikrát zmínil, seriál reflektuje americkou společnost, i náboženské stereotypy odkazují k náboženstvím, která jsou rozšířena v Americe. V prvních čtyřech sériích seriálu Futurama se mi podařilo identifikovat stereotypy židovského náboženství a stereotypy reprezentující křesťanství.

Stereotypy židovství jsou v seriálu použity spíše okrajově, pro aktuální potřeby situace.

Př. 1 S01E05 *Fear of a Bot Planet*

*Během celého dílu je robot Bender nespokojený a protestuje proti tomu, že ho lidé nenechají slavit jeho robotí svátky. Na konci dílu pro něj proto posádka uspořádá oslavu robotího svátku Robanuky. Oslava probíhá tancováním robo-tance na hudbu. Nejvýrazněji v ní zní housle, klarinet a akordeon.*

Stereotypní je zde reprezentace židovství typickou hudbou, tancem a svátkem Robanuka, který je odkazem na židovskou oslavu svátku světel - Chanuka.

Př. 1 S03E21 *Future Stock*

*Při akcionářské schůzce se Fry a Dr. Zoiberg nudí a mají hlad, prochází kongresovým centrem a uvidí účastníky oslavy „Bot-mitzvah“. Robot u vchodu pustí Frye, ale Dr. Zoiberga ne. Ten říká, že to není fér. Vzápětí k němu přijde humanoidní prase a prohlásí „Mně něco říkej.“*

*Uvnitř roboti tančí a jí. Když se Fry zeptá robo-rabína: „Vy tedy nevěříte v Krista?“, ten mu odpoví: „My věříme, že byl postaven, ale ne, že je naším spasitelem.“*

---

<sup>25</sup> S03E17 *A Pharaoh to Remember.*

<sup>26</sup> S02E13 *Bender Gets Made.*

Podobně, jako v předchozím případě, je prvním znakem odkazujícím na židovství zkomolenina svátku, v tomto případě Bar Micva - uvedení do náboženské dospělosti. Další reprezentace odkazuje na židovský jídelníček - Dr. Zoiberg, který má v seriálu podobu kraba, není vpuštěn. „Ryby“ nemající šupiny a ploutve nejsou košer, stejně jako vepřové maso. Uvnitř je opět židovství reprezentováno divokým tancem, hudbou a oslavou, která je nepochopitelná - nepochopení jejich kultury je také stereotypním znakem.

Po vizuální stránce je židovství reprezentováno několika jednoduchými znaky.



Obr. 11 Vizuální reprezentace židovství. Díl S01E21 *Future Stock*.

Na prvním obrázku jsou židovské robo-děti. Jako vizuální znaky židovství autoři užíli jarmulku, židovskou pokrývku hlavy, zakroucené dráty z boků hlavy - dlouhé pejzy, bílou rituální šálu a protáhlý tvar obličeje.

Na druhém obrázku můžeme rozpoznat robotického rabína. Je opět reprezentován dlouhými pejzy, navíc má černý široký klobouk a je oblečen do kaftanu. Má také plnovous - u robota je to pouze znak. Jeho obličej je rovněž protáhlý, navíc má výrazné vystouplé čelo.

Židovství je v seriálu reprezentováno jako exotické a nepochopitelné. Oproti němu je robo-církev přirozenou součástí společnosti.

#### Př. 1 díl S01E09 *Hell is Other Robots*

*Robot Bender propadne drogám a užívá elektrinu<sup>27</sup>. Když je téměř na dně, unavený a neudržovaný spadne ze střechy kostela, kde načerno odebíral proud, přímo doprostřed bohoslužby. Robo-kazatel ho přesvědčí o tom, že by měl věřit v Boha a chovat se slušně. Bender se nechá pokřtít a označit se znakem církve. Přestane pít alkohol, modlí se a začne víru prosazovat všude. Avšak přátelé ho přesvědčí o tom, že jeho předchozí život byl lepší, Bender začne zase pít a hýřit v nočních klubech. Jako následek jeho jednání ho unese robo-dábel do robo-pekla.*

<sup>27</sup> Robotická varianta drogy.

Děj epizody paroduje činnost církve. Využívá stereotypních postav kněze, kázajícího dobro, a ďábla, který trestá<sup>28</sup>. Stereotypní je Benderovo chování věřícího křesťana - odmítá alkohol, modlí se při každé příležitosti, všude užívá symboly církve pro ochranu a neustále demonstruje, jak má své přátele rád. Vizuální reprezentace je v tomto případě vedlejší. Robo-ďábel vypadá jako čert a robo-kněz má na sobě ornát.

Výše jsem uvedl, že robo-církev je zobrazena jako přirozená součást společnosti. Projevuje se i mimo výše zmíněný díl, který se na ni zaměřuje. Ve vánočním díle rozdává církev robotům-bezdomovcům polévku<sup>29</sup>, robo-kněz je přítomen u pohřbu<sup>30</sup> nebo na svatbě<sup>31</sup>.

## 6.6 Stereotypy zaměstnání a činností

Tato kategorie je sémioticky nejméně zajímavá a nejjednotvárnější. Když se v ději seriálu objeví robot vykonávající nějaké specifické povolání, je to nejčastěji reprezentováno ve vizuální rovině.



Obr. 12 Vizuální reprezentace zaměstnání a činností. Zleva díl S02E07 *Put Your Head on My Shoulders*, S03E16 *A Leela of Her Own*, S02E13 *Bender Gets Made*, S01E09 *Hell Is Other Robots* a S02E13 *Bender Gets Made*.

Na prvním obrázku je prodejce ojetých aut, je reprezentován postavou podvodníka, který se snaží vypadat lépe, než jaký ve skutečnosti je. Kontrastují u něj výrobní nedostatky s motýlkem, který symbolizuje eleganci a úspěšnost. Robot Bender na druhém obrázku je

<sup>28</sup> Vystupuje zde jako reálná postava, ne jako mentální konstrukt.

<sup>29</sup> Díl S02E04 *Xmas Story*.

<sup>30</sup> Díly S02e18 *The Honking*, S04E12 *The Sting*.

<sup>31</sup> Díl S03E14 *Time Keeps on Slippin*.

sportovní manažer, je zde využito několika jednoduchých symbolů: oblek na míru, kravata a černé brýle.

Třetí obrázek zobrazuje trojici gangsterů robo-mafie. První gangster zleva má samopal Thomson 1928 s kulatým zásobníkem, který je symbolem mafie třicátých let dvacátého století. Má také výrazný zlatý řetěz, který reprezentuje americké gangy let devadesátých. Výsledná reprezentace je tedy syntézou dvou typů gangsterů.

Na čtvrtém obrázku je robo-prostitutka, kromě výrazných ženských rysů má vysoké boty a síťované punčocháče. Robo-policista z posledního obrázku má na sobě modrou uniformu, policejní helmu se štítem a v ruce obušek.

Příkladů podobných těm, které jsem zde uvedl, by bylo v seriálu možné najít více, rozebírat všechny je zbytečné, protože k užití reprezentace využívají stejné strategie.

Do této kategorie by spadal například i robo-kněz, jehož jsem popsal v kategorii náboženských stereotypů, nebo robo-puberták, prodavač popcornu.

## 6.7 Stereotypizace televizního průmyslu

V kapitole věnované funkci seriálu ve fikčním světě seriálu Futurama jsem rozdělil užití televize na tři úrovně. Ve všech dochází k práci s určitými stereotypy. Jejich popisu se věnuji na každé z úrovní zvlášť.

### 6.7.1 Stereotypizace robo-diváka

Hlavní hrdina robot Bender je veliký televizní fanoušek. Ve volném čase sleduje kuchařskou show nebo robo-novelu „*Všechny mé obvody*“.

V obou případech se u Bendera objevují případy fanouškovského chování. Neustále prahne po setkání se svými idoly - kuchařem Elzarem nebo robotem Calculonem, svou pozornost jim věnuje i proti jejich vůli. Když má možnost účastnit se jejich show, vždy toho využívá.

Reprezentace televizního diváctví se projevuje i na samotném aktu sledování televize.

Př.1 S02E05 *Why Must I Be a Crustacean in Love?*

*Bender sleduje s Fryem televizi, oba sedí na gauči, Bender si nechává robotickým ramenem doručit pivo do úst. Když to stroj nezvládne a on se musí trochu ohnout, našťavaně pronese: „Jsme snad ve středověku?“*

Tento příklad jsem využil již v kategorii genderových stereotypů. Zde bych jej rád rozebral z jiného úhlu pohledu. Vlastností Bendera-diváka je zde hlavně lenost, nechce se nechat u svého sledování televize rušit zbytečným pohybem, byť je to pouhá cesta pro pivo. Celá tato scéna má však i další symbolickou rovinu - je parafrází vztahu člověka a televizního ovladače. Využívá k tomu intertext a divákovu znalost reprezentace americké televizní kultury.

Mnohé americké seriálové postavy, například Homer Simpson, jsou nešťastné, když nemají svůj seriálový ovladač a musí chodit přepínat programy ručně. Zde je použita hyperbolizace celé situace - televizní divák v budoucnosti bude nešťastný, pokud ho televize sama nebude občerstvovat, aby se mohl lépe soustředit na její obsah.

Jako pouhý symbol reprezentující televizní diváctví je zde užita i samotná pohovka, na které robot sedí. Robot Bender doma spí vestoje, sezení nebo ležení je pro něj nepřírozené. U televize ale nemůže, jako správný televizní divák, stát.

Míra Benderova zaujetí televizí je zobrazena v díle S01E03 *I, Roommate*. Když sleduje s Fryem televizi, ostatní je i s gaučem stěhují pryč. Oba si toho všimnou pouze díky tomu, že se jim vzdaluje televize. To reprezentuje televizního diváka jako jedince odtrženého ve chvíli sledování televize od reality.

### 6.7.2 Stereotypizace televizního pořadu

Ve fikčním světě seriálu Futurama je nejoblíbenějším televizním seriálem robo-novela „Všechny mé obvody“<sup>32</sup>. V několika epizodách funguje jako nezávislý element, v jiných jako součást epizodního děje.

Divák seriálu Futurama nemá možnost vnímat děj robo-novely celý, vidí jen divácké reakce, zákulisí a útržkovité scény. Hlavně na nich stojí její reprezentace. Scény, které má divák šanci zahlédnout, pracují s minimem postav. Jsou to svatby, překažené svatby, vyznání lásky, dojemná shledání. To jsou stereotypy reprezentující televizní formát telenovely - divák neví, co se děje, děj se opakuje, přichází absurdní rozuzlení. Telenovela je vnímána jako žánr pro ženy-divačky, seriál tím, že jí připisuje mužské diváky (robota Bendera a muže Fraye), tento stereotyp narušuje.

---

<sup>32</sup> Podobně jako byly v seriálu Simpsonovi vytvořeny animované grotesky o Itchym a Scratchym.

### 6.7.3 Stereotypizace televizního zákulisí

V některých dílech věnuje seriál zvláštní pozornost zákulisí televizního showbusinessu. Sem spadá postava robota Calculona, která je reprezentací televizní hvězdy. Jeho hlavní znaky jsou bohatství, sláva, velké množství fanynek, touha po sošce Oscara<sup>33</sup> a sklony k zamilovávání se do jiných celebrit<sup>34</sup>.

Seriál tematizuje touhu fanoušků po účasti ve svém oblíbeném televizním pořadu.

#### Př. 1 S04E06 *Bender Should Not Be Allowed on TV*

*Bender se účastní castingu na jednu z hlavních postav v seriálu Všechny mé obvody a je vybrán jako nejlepší herec. Svou postavu nehraje dobře, místo hraní jen zpívá, tančí, kouří a pije alkohol. Podle producentů má ale nejvyšší sledovanost, a tak je v show ponechán. Když potom on sám zjistí, že jeho špatné chování odkoukaly děti, začne proti svému uvádění v televizi protestovat.*

Tento díl se celý věnuje televiznímu průmyslu. Můžeme v něm dekodovat tři stereotypní reprezentace televizního průmyslu. První z nich je konkurz na nového herce – ten je zobrazen jako událost, kdy rodiče nutí své děti být dokonalé, chyby se neodpouští. I tak stačí domnělý hlas publika a konkurz na dětskou postavu vyhraje dospělý.

Druhým stereotypem jsou robotičtí TV producenti, jejichž moci se bojí i hlavní hvězda. Jejich hlavním přáním je mít co nejvyšší sledovanost, a to za každou cenu. Třetím stereotypem je špatný vliv televize na děti a protesty veřejnosti proti ní. Tyto protesty mají tradici hlavně v USA.

### 6.8 Stereotypizace robotů

Poslední kategorií, kterou se mi podařilo v seriálu objevit, je stereotyp robota jako robota. Ve všech předcházejících kategoriích reprezentoval robot díky užití stereotypů množství různých postav a fenoménů. Vždy sloužil jako prázdný znak, který byl naplněn za pomoci stereotypních znaků. Nikdy však nerepresentoval robota samotného.

I s reprezentací robota jako robota seriál pracuje. V díle S03E18 *Anthology of Interest II* Bender přiznává, že nemá emoce, protože je robot. V předešlých dílech však emoce prožíval - nejčastěji radost.

---

<sup>33</sup> Díl S03E08 *That's Lobstertainment!*

<sup>34</sup> Díl S04E13 *Bend Her*.

Př. 1 S01E05 *Fear of a Bot Planet*

*Benderovi se nelíbí, že jsou roboti, alespoň dle jeho názoru, lidmi zotročováni. Když má doručit zásilku na planetu zlých robotů, zůstane mezi nimi. Leela a Fry se přestrojí za roboty a vydají se ho tam hledat v převlecích. Jsou však odhaleni a je na ně vyhlášen lov. Předtím, než mají být popraveni, se setkají s radou starých robotů a je jim vysvětleno, že strach z lidí slouží pouze jako prostředek pro udržení moci. Nakonec se jim podaří uprchnout.*

Tato epizoda je založena na principu rozdílnosti lidí a robotů a ukazuje metody cílené xenofobizace společnosti. Roboti na planetě zlých robotů nevykazují humanoidní rysy - všichni mají kolečka a hranatá těla. Jejich pohyb po planetě je přesně seřízen - když přejíždějí křižovátku, těsně se míjí. Jsou reprezentováni také technickými hodnotami - pokud by si měli vybrat mezi štěňátkem a datovým souborem, zvolili by datový soubor. Hlavní hrdinové nejsou roboty zpočátku odhaleni, protože chodí „robotickou“ strojovou chůzí.

V tomto díle jsou roboti reprezentováni na rozdíl od ostatních dílů v seriálu bezpohlavně, nemají žádné výraznější ženské nebo mužské rysy. Jedinou výjimkou je mladý pár robotů, jehož příběh v kině ostatní roboti sledují.

V seriálu Futurama se mi podařilo naplnit všech osm tematických kategorií stereotypů, které jsem během postupu zakotvené teorie vytvořil. V následující části práce se budu věnovat stereotypům v seriálu *Ugly Americans*.



## 7. Analýza kulturních stereotypů v seriálu Ugly Americans

V případě seriálu Futurama jsem svůj výzkumný záměr realizoval na postavách robotů, v případě seriálu Ugly Americans jsem zvolil stereotypy užití na postavách příšer. Řazení kategorií jsem ponechal stejné jako v části mé práce věnované seriálu Futurama.

### 7.1 Genderové stereotypy

Seriál Ugly Americans pracuje intertextuálně s různými druhy příšer a mutantů. Původním předobrazem většiny z nich je lidský nebo zvířecí druh - mají tedy implicitně nějaký gender určený.

Seriál pracuje se dvěma gendery, a to s mužským a ženským. Podle toho také dělím tuto kapitolu. Reprezentaci dětství do své práce zařazovat nebudu, protože v první sérii seriálu, kterou jsem zvolil, nebyla přítomna.

#### 7.1.1 Stereotypní reprezentace mužů

Seriál Ugly Americans pracuje s reprezentací mužských stereotypů na všech zkoumaných úrovních, které jsem si určil na počátku.

Vizuální reprezentace využívá jednoduché prvky - mužské oblečení, hrubší rysy tváře, hmotnější postavy, pro diváka je tak jednoduché identifikovat gender postavy na první pohled. Podobně také seriál pracuje se dabingem postav - mužské postavy mají mužské hlasy.

Při reprezentaci mužského chování využívá seriál některé z divákovi známých typů maskulinit

#### Př. 1 Randall Skeffington

*Spolubydlící hlavního hrdiny je mladý zombie-muž, který se nechal přeoperovat na zombii. Učinil tak proto, aby udělal dojem na slečnu, kterou potkal na diskotéce. Můžeme o něm říci, že má velký sexuální apetit.*

*Není příliš zodpovědný ani pořádkumilovný, jeho oblíbenou činností je oslava s přáteli, pitky, péče o vlastní zombie vzhled nebo vysedávání u televize. Je nezaměstnaný, ale zaměstnání aktivně nehledá, snaží se uživit za pomoci pořídných činností - pronajímání bytu Yettiům nebo natáčení pronografie.*

## *Př. 2 Twayne Boneraper*

*Démon z Pekla, nadřízený hlavního hrdiny, despotický šéf, v soukromí nepříliš úspěšný. Nemá přítelkyni, v dětství byl pod vlivem despotické matky, démonická společnost ho příliš neuznává. I v práci je neschopný, daří se mu to však dobře maskovat svou hrubostí k podřízeným a krytím se jejich úspěchy.*

V prvním příkladu jde o kombinaci několika typů maskulinit typu nesnesitelný spolubydlící<sup>1</sup>, neodpovědný puberták<sup>2</sup> a televizní povaleč<sup>3</sup>. Postavě spolubydlícího jsou tak připisovány vlastnosti: lenost, neodpovědnost, nepořádnost, netečnost, posedlost sexem.

Ve druhém případě je to typ přísného nadřízeného, jehož jedinou schopností je křičení na podřízené. Zároveň si tím vyrovnává komplex ze soukromého života. Jeho hlavními vlastnostmi jsou dominance, touha po úspěchu a zneužívání síly.

Seriál reprezentuje také mužskou fixaci na penis.

## *Př. 1 S01E05 Treegasm*

*Zombie muž Randall Skeffington, spolubydlící hlavního hrdiny, žije velmi promiskuitním životem. Jednoho dne zjistí, že přišel o penis. Je z toho velmi špatný a svůj penis hledá. Na konci dílu se dozvídá, že penis neztratil, ale že od něj utekl kvůli pocitu, že je s ním špatně zacházeno. Randall si penis vyzvedne na policii a musí slíbit, že se k němu bude chovat uctivěji*

Seriál zde reprezentuje muže, jako jedince závislého na svém penisu. Seriál k tomu využívá nadsázku a fakt, že zombiím často odpadávají kusy těla, aniž by to zaznamenali.

Se symbolem penisu v souvislosti s mužností seriál pracuje v díle *S01E03 Deamon Baby*. Démon Twayne Boneraper ucítí feromony démonky Callie Maggotbone a z hrudi mu vyrostou obří penis. Zbytek epizody zjišťuje, jak se ho zbavit a nakonec si jej musí nechat uříznout.

Muž v obou výše zmíněných případech není schopen ovládat svůj penis. Penis mu utíká v prvním případě, nebo má nezvladatelnou erekci v případě druhém.

---

<sup>1</sup> Podobným typem je například postava Vyvyena ze seriálu *The Young Ones (Mladí v partě)*.

<sup>2</sup> Podobně jako třeba Steve Stifler ze série filmů *American pie (Prčí, prčí, prčíčky)*.

<sup>3</sup> Homer Simpson ze seriálu *Simpsonovi*

Asi nejvýrazněji se mužská nevladatelnost vlastního libida projevuje v díle S01E10 *Sympathy for the Devil*. Jako jeden z hlavních aktérů zde vystupuje radní Fitzpatrick. Ten je kandidátem na starostu, a přesto jeden jeho erotický skandál stíhá druhý. Jako svoje volební heslo zvolil dvojitě zmáčknutí poklopce doprovázené citoslovcem „Tútú“.

I přes svou veřejně projevovanou obhroublost a oplzlost je schopen sehnat na volební meeting mnoho lidí. Jeho hypertrofovaná sexualita je tedy společností v seriálu tolerována.

Seriál také tematizuje vztah mužských protagonistů a pornografie. Spolubydlící Marka, zombie Randall Skeffington, ji v několika dílech sám natáčí. Jinak jsou muži reprezentováni jako její konzumenti.

#### Př. 1 S01E12 *Trolling for Terror*

*Mark Lilly se snaží o socializaci trolla, který bydlel pod mostem. Sežene mu práci a bydlení. Spolu se spolupracovníkem Leonardem Powersem mu byt jde ukázat. Jako první výhodu bytu ukazuje Leonard trollovi televizní porno-kanál.*



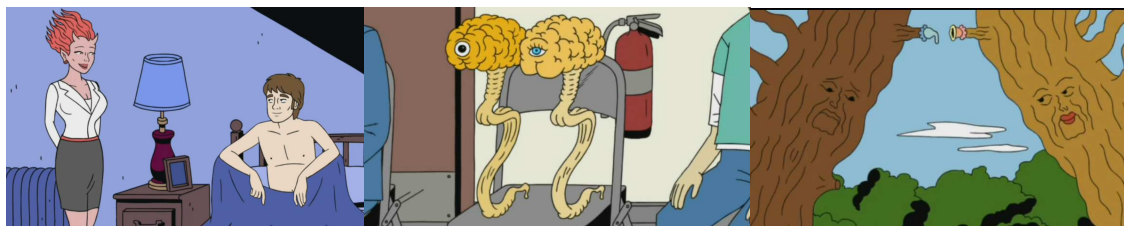
Obr. 13. Vizuální reprezentace pornografie v seriálu *Ugly Americans*. Díl S01E12 *Trolling for Terror*.

Samotná reprezentace pornografie probíhá vizuální zkratkou, pro diváka je snadno dekodovatelná. Jako sexuální stimul funguje pouze v rámci světa seriálu, pro diváka má pouze znakovou funkci.

Pornografie je v seriálu sledována pouze muži. Seriál celkově reprezentuje muže více přes jejich sexualitu, ta je často paralyzuje a nechají se skrze ni často ovládat ženami. Jejich společenská dominance není tak výrazná.

#### 7.1.2 Stereotypní reprezentace žen

Ženských postav je v seriálu *Ugly Americans* méně než postav mužských, přesto hrají v jeho fikčním světě důležitou roli.



Obr 14 Vizualní reprezentace ženských postav v seriálu Ugly Americans. Zleva díl S01E03 *Deamon Baby*, S01E10 *Sympathy for the Devil* a S01E05 *Treegasm*.

Na prvním obrázku je hlavní ženská postava, démonka Callie Maggotbone. Je reprezentována stereotypy ženské krásy. Má módní účes, bílou halenku s výstřihem, velká prsa, útlý pas a širší boky. Nosí sukni, náušnice, má namalované oči a rty.

Další dva příklady jsem pro ukázkou vizuální reprezentace ženství u nehumanoidních příšer. Jejich vizuální reprezentace funguje na dvou úrovních. První úroveň jsou znaky ženskosti - namalované oko s řasami v případě mozko-ženy a namalovaná ústa a oční linky v případě stromo-ženy. Tato úroveň je podpořena úrovní opozitní – ženy jsou reprezentovány ženštěji než jejich mužští partneři, divák musí být informován o tom, že se jedná o partnerskou dvojici.

Seriál ženám nepřipisuje pasivní role. Oproti mužům jsou racionální a využívají jejich slabiny. Nejsou reprezentovány jako objekty nebo oběti, spíše jako manipulátorky.

Hlavní ženskou postavou je napůl démonka, napůl lidská žena Callie Maggotbone. Mísí se v ní lidská touha po Markovi Lillym a démonská touha po nadřízeném Twaynovi Boneraperovi. Dalším mužem v jejím životě je její otec-démon, který by rád získal její důvěru poté, co se rozešel s její matkou. Ve vztahu se všemi muži má převahu, je dominantnější a dovede si prosadit svou.

V jednotlivých epizodách projevuje různé typy chování, které je typicky připisováno ženám. Zde jsem vybral několik příkladů.

#### Př.1 E01E03 *Deamon Baby*

*Mark se stará o démonické dítě, v jeho blízkosti se Callie cítí zvláště, v jejím těle se začne otevírat démonská brána, rostou jí prsa a tryská z nich oheň. Chodí do sirotčince, kde tráví čas s démonickými dětmi a chce jedno adoptovat. Proto také uvažuje nad svatbou s Twaynem.*

Tato poloha Calliina chování reprezentuje mateřství, respektive ženskou touhu po dětech. Je hormonálně nestabilní. Touha po dítěti je silnější než city k mužům, a tak je ochotná vyměnit Marka za Twayna.

Př. 1. E01E05 *Treegasm*

*Callie začne ve vztahu k Markovi vyžadovat častěji sex, má změny v chování, je rozrušená, náladová. Když Mark přemýšlí o tom, co jí je, zjistí od spolupracovníka Leonarda, že jde o klasické období démonského cyklu. Že prožívá „painful mortal shedding“ neboli PMS. Na konci dílu proběhne u Callie změna těla a cítí se opět dobře.*

Callie v tomto případě reprezentuje ženu s premenstruačním syndromem - narážka na PMS. Autoři pracují s posunutím do roviny fikčního světa. Ženám je v tomto období stereotypně připisováno výše zmíněné chování, tedy podrážděnost, přecitlivělost, změny sexuálního chování. Mark je v souvislosti s tím reprezentován jako oběť dominantní ženy.

I přesto, že je Callie prezentována jako dominantní, ve chvílích projevu ženství (výše zmíněné mateřství nebo PMS) je prezentována jako slabá a zranitelná. Tato reprezentace je velmi stereotypní, protože ukazuje, že žena může být dominantní jen navzdory svému ženství.

V seriálu Callie projevuje i další stereotypní chování ve vztahu vůči Markovi.

Př. 1

*Rebelství: Má radost, když se Mark nelíbí jejímu otci.<sup>4</sup>*

*Žárlivost: Promění se v jinou ženu a pokusí se Marka svést.<sup>5</sup>*

*Lpění na výročích: Chce slavit šest týdnů, šest dní a šest hodin od prvního milování v koupelně.<sup>6</sup>*

Žena jako dominantní je reprezentována i ve vztahu matka - syn v díle S01E11 *Hell for Holidays* Markův nadřazený Twayne, sebevědomý démon, má strach jít v noci na zahradu z obavy před matčíným hněvem. Matka je přítomná pouze jako neviditelná autorita - prostřednictvím voice-overu.

---

<sup>4</sup> Díl S01E01 *Pilot*.

<sup>5</sup> Díl S01E05 *Treegasm*.

<sup>6</sup> Díl S01E06 *So, You Want to Be a Vampire*.

Jak jsem popsal výše, ženy jsou v seriálu reprezentovány jako autority, nebo jako jedinci schopní dosáhnout svého záměru. Přesto jsou někdy stereotypizovány v hovorech mužů, kteří tak dokazují svou mužnost. Například v díle S01E08 *Better Off Undead* řekne jeden démon při rozhovoru, týkajícím se jedné z žen, druhému: „Vím, je to krásná žena, ale ještě jsem neslyšel, že by mluvila o domácích pracech.“ Zde je použit jeden z nejčastějších stereotypních zkratů, žena - domácí práce.

## 7.2 Stereotypy queer chování

Původní význam slova *queer* je *divný* nebo *jiný*. V současném pojetí znamená jakékoli chování, které se vymyká heteronormativitě. Fikční svět, jehož obyvatele tvoří lidé, příšery a monstra, heteonormativitu prakticky nepřipouští, protože samotná společnost je queer. Společnost v seriálu na queer chování nijak neupozorňuje a bere ho jako přirozenou součást kultury. Ve fikčním světě je běžný mezidruhový sex, hlavní hrdinka Callie má ráda BDSM praktiky, běžný je také sex lidí stejného pohlaví.

Př. S01E10 *Sympathy for the Devil*

*Kandidát na starostu, jehož chování mají Mark a Twayne hlídat a korigovat, je ráno nalezen s mrtvolou v posteli, po chvíli se zjistí, že mrtvola je ve skutečnosti zombie-prostitut, kterého Mark zná. Mark se ho potom ptá, proč to dělá, zombie odpovídá, že proto, že měl slíbenou politickou funkci.*

Během této scény nedojde k poukázání na případnou nevhodnost sexuálního chování - tedy mezidruhového sexu osob se stejným pohlavím. Pouze na společenskou nevhodnost prostituce ve smyslu: „Má to daná osoba zapotřebí?“

Př. S01E4 *Blob Gets a Job*

*Mark a Rendall jedou na návštěvu za Randallovými rodiči do New Jersey. Rendall se doma chová podivně a chodí neustále v kapuci. Když se Mark zeptá rodičů, jestli jim nevadí, že se jejich syn nechal přeoperovat na zombii, jsou v šoku. Na otázku jak to před nimi mohl tajit, Randall odpovídá: „Normálka, říkal jsem jim, že jsem drogový dealer. (...) Když si potom s ním o tom povídají, říkají: „To je v pořádku, bereme tě takového, jaký jsi. Ty sis to nevybral“ (...) Na závěr epizody přijde za Randallem jeho otec: „Zbožňuju mít za syna gay-zombíka.“ „Ale já nejsem gay,“ odpovídá Randall.*

Scéna pracuje se stereotypním zobrazením scény coming outu<sup>7</sup>, podobně jako v případě PMS v kapitole 7.1.2. Stereotypní reprezentace žen jej dává do jiného kontextu.

Nejvýrazněji se stereotypizace projevuje na užitých větách. „Řekl jsem jim, že jsem drogový dealer“ - v tomto případě seriál pracuje se silnou nadsázkou. Na otázku, proč se chová jinak, neodpovídá zombie (queer jedinec), že to je proto, že je tím, kým je. Raději zvolí „masku“ drogového dealera, protože je to společensky přijatelnější.

Podobně stereotypní je reakce rodičů: „Máme tě rádi takového, jaký jsi (...)“. Zde seriál používá paradoxu a ukazuje neplatnost této věty, když upozorňuje na to, že si to Randall sám vybral. Závěrečné zaměnění pojmu *gay* a *zombie* je spíše doplňující.

### 7.3 Stereotypy cizích národů

Předobrazem společnosti v seriálu *Ugly Americans* je společnost americká, konkrétně společnost newyorská. Ta je dána jako společnost, jejíž zvyky jsou přirozené, na odlišnost ostatních je upozorněno.



Obr. 15. Vizualní reprezentace cizích národností v seriálu *Ugly Americans*. Díly zleva: S01E02 *An American Werewolf in America*, S01E08 *Better Off Undead*. Dole S0105 *Treegasm*.

První obrázek je součástí naučného videa o historii New Yorku<sup>8</sup>. Vystupují v něm irští přistěhovalci, kteří jsou reprezentováni zelenou barvou, sudem whiskey a postavami irské

<sup>7</sup> Veřejné přiznání sexuální orientace.

<sup>8</sup> Naučný film, který Mark pouští, je parodií filmu *Gangy New Yorku* (2002) Martina Scorseseho.

mytologie - leprikonem, jednorožcem a hadovitým tvorem, který má být zřejmě lochneskou příšerou<sup>9</sup>.

Na druhém obrázku je Jednook, který je sokem v lásce zombie Randalla. Je původem z Ruska, což divák může dekodovat podle tetování ve tvaru srpu a kladiva na jedné a dvojitého pravoslavného kříže na druhé ruce. Jeho ruskost je reprezentována také hřmotnou postavou, tvarem obličeje a krátkými vlasy. Kromě vizuální reprezentace využívají autoři také verbálních a neverbálních kódů. Postava Jednooka mluví ruským přízvukem, Randalla osloví: „*Comrade zombiie*“.<sup>10</sup>

Spodní dva obrázky jsou diapozitivy, které kouzelník Leonard promítá jako prezentaci toho, co dokáže stromová příšera. Do své práce jsem je vybral jako příklad *totální stereotypizace*.<sup>11</sup> Obrázek vlevo reprezentuje Velkou Británii. Jako označující zde slouží trojice lidí strážník, voják a strážce. Strážník má navíc v ruce kriketovou pálku. Dalšími označujícími jsou poštovní schránka, telefonní budka, londýnské taxi a v pozadí Big Ben.

Druhý obrázek reprezentuje Japonsko. Pokud ho porovnáme s předchozím obrázkem Velké Británie, zjistíme, že jsou totožné včetně gest postav a poloh předmětů. Jediné, co se změnilo, jsou označující. Vojáka s kožešinovou čepicí nahradil ninja, příslušníka stráže Toweru stylizovaná manga holčička a strážníka s kriketovou pálkou zápasník sumó s katanou. Britská schránka se změnila na japonskou atd.

Na tomto příkladu lze poukázat na mytickou povahu stereotypů. Dva téměř totožné obrazy nám dávají různá sdělení díky změně označujících. Ti odkazují k „*britskosti*“ nebo „*japonskosti*“.

#### Př. 1 S01E06 *So, You Want to Be a Vampire*

*Mladá dívka se chystá změnit se kvůli svému příteli v upíra. Není si však jistá, něco se jí nezdá na jeho nočních toulkách a přepravě krve. V závěru zjistí, že vyvíjí lék na nemoc, která zachvátila město. Upír jí říká, že má ještě jedno strašné tajemství a začne mluvit s jiným přízvukem. Dívka mu odpoví: „Miluju tě, i když jsi Kanad'an.“*

<sup>9</sup> Zde se projevuje i kulturní zobecnění, které autoři používají. Do irské mytologie řadí i tvora z mytologie skotské.

<sup>10</sup> „*Soudruhu zombíku*“, překlad autora.

<sup>11</sup> Termín *totální stereotypizace* jsem vytvořil pro potřeby své práce. Označuje sdělení, ve kterém není použito nic jiného než stereotypy.



Zde seriál staví imaginární žebříček hodnot. Změna identity, tedy přeměna z člověka na upíra, je reprezentována jako menší problém než odlišná národnost, respektive konkrétně kanadská národní příslušnost.<sup>12</sup>

Do této kategorie bych zařadil i stereotypy fungující uvnitř Spojených států amerických. Jak jsem zmínil výše, někdy není možné chápat společnost v seriálu jako americkou, ale je třeba konkretizovat to na společnost newyorskou.

V epizodě S01E04 *Blob Gets a Job* navštíví Mark a Randall New Jersey. K tomuto státu se váže mnoho stereotypů užívaných v rámci americké společnosti. V seriálu Randall říká, že nechápe zombie z Jersey, že jsou pomalé a buranské. Obyvatelé New Jersey mají zvláštní přízvuk a jako atrakci svého státu ukazují znečištěné životní prostředí.

I pro reprezentaci prostředí New Yorku jsou v seriálu užity stereotypy, jako jsou žluté taxíky, Central Park nebo Socha Svobody, jsou součástí diagetického světa seriálu a není na ně zvlášť upozorňováno.

Některé stereotypy užívá seriál k politickému humoru, nutno dodat, že někdy značně nekorektního. V díle S01E012 *Trolling for Terror* kousne jedna ze zombií člověka. Po chvíli přežvykování prohlásí: „To byl Chorvat? Zvláštní, chutnal jako Srb.“

## 7.4 Náboženské stereotypy

Samotná dualita diagetického světa seriálu *Ugly Americans*, tedy lidé / démoni, vychází z židovsko-křesťanské kulturní tradice. Pod lidským světem je peklo, které je sídlem zla a bolesti.

Kromě tohoto obecného rámce se mi podařilo identifikovat stereotypizaci židovství.

Př. E01E06 *So, You Want to be a Vampire*

*Během svého pátrání po upírech říká Francis Grimes, Markův kolega s psychopatickými sklony: „Nemám rád upíry, jsou lakomí, provozují krevní banky a ovládají tuhle zemi díky své stínové vládě.“*

---

<sup>12</sup> Autoři seriálu svou stereotypizací Kanadanů částečně navazují na seriál *Městečko South Park*, kde byli Kanadané reprezentováni jako postavy s odklápěcími hlavami.



Obr. 16. *Upíří svatba*, díl E01S06 *So, You Want to be a Vampire*.

Autoři seriálu v tomto případě posouvají do jiného kontextu stereotypní vnímání židovství. Zároveň využívají vlastnosti připisované příšerám-upírům. První vlastnost, lakota, je stereotypně připisována židům i upírům. Druhý atribut, provozování krevních bank, je variací židovského bankovníctví. Třetí činností, kterou upíři dle Francise provozují, je účast ve stínové vládě, židovská komunita byla často terčem konspiračních teoretiků, kteří je vinili z ovládnutí světa. Autoři zde využívají intertextový humor. Jedna z vlastností upírů jako fiktivních postav je, že nemají svůj vlastní stín nebo odraz v zrcadle.

Spojení židovství a upírství je patrné také ve vizuální úrovni, při upíří svatbě. Oddávající má klobouk, plnovous a kolem krku talit<sup>13</sup>.

I spojení židovství a upírství je intertextuální vtip, podobně jako stínová vláda. Židovský ortodoxní jídelníček, takzvaná košer strava, příkazuje oddělit krev od jídla před vařením, upíři se naopak živí převážně krví.

Židovství je v seriálu také reprezentováno náboženskými svátky. V epizodě E01S01 *Pilot* reaguje Mark na případ týrané krakatice: „*Vždyť jsem té krakatici byl na bar micva*“.

## 7.5 Stereotypizace televizního průmyslu

Televize je nedílnou součástí světa *Ugly Americans*. Pokaždé, když dojde k větší události, fiktivní televizní stanice u toho nechybí. Seriál však nevytváří ucelený televizní svět se stálými pořady nebo osobnostmi. Spíše používá televizi k dokreslení situace.

V epizodě S01E05 *Treegasm* si Mark stěžuje, že jsou všichni posedlí spářením stromů, ke kterému má dojít. Aby se odreagoval, pouští televizi a všude nachází pouze pořady týkající se chystané události. Je tím reprezentován monotematismus televizního vysílání při velkých událostech.

<sup>13</sup> Židovský modlitební plášť, může mít podobu šály.

Někdy jsou parafrázovány konkrétní televizní pořady. Například oblíbený pořad kouzelníka Leonarda America Got Wizard, ve kterém mladí čarodějové ukazují před porotou své kouzelnické nadání, má předlohu v populárním americkém seriálu v *America Got Talent*.

Př. S01E06 *So, You Want to Be a Vampire*

*Mladý upír je zproštěn obžaloby z napadení dívky, protože ta si to sama přála, aby se mohla stát upírkou. Když vycházejí ze soudní místnosti, případ komentuje televizní reportér. Když dvojice odpoví na dotazy, chytne se za ruce. Začne hrát romantická hudba. Kamera krouží kolem dvojice. Vše přeruší prudký střih a reportér se ptá přítomného kameramana: „Co to děláš?“ On mu odpovídá: „Promiň, nemohl jsem si pomoci.“*

Seriál v této scéně poukazuje na stereotypnost technologických postupů v televizní a kinematografické tvorbě. Divák, aniž by to tušil, sleduje televizi uvnitř televize, poté je z toho násilím vytržen a je poukázáno na umělost postupu létající kamery kolem zamilované dvojice, který je hojně používán.

Př. S01E12 *Trolling for Terror*

*Zombie Randall se přihlásí do reality show Night Terror. Mark Lilly se rozhodne navštívit natáčení. V jeho průběhu dává najevo, že se nudí, a tak se režisér rozhodne, že mu ukáže moc televize.*

*Sestříhá záběry tak, aby to vypadalo, že Mark flirtuje s jednou účastnicí Ani jeho přítelkyně mu nevěří, že to není pravda, i když tam byla celou dobu s ním. Poté se dostává do šílené smršti reality show a nakonec zjistí, že to, co byla realita, byl jen televizní výmysl.*

Tento díl tematizuje reality show, její diváky a televizní průmysl jako takový. Ukazuje rozdíl mezi průběhem reality show při natáčení a finální verzí, která je distribuována televizí.

Reprezentuje televizního diváka jako jedince, který věří všemu, co je na obrazovce, a proti tomu televizi jako instituci, která vytváří vlastní realitu, která není reálná. Seriál nechává Marka společně s divákem seriálu *Ugly Americans* v nevědomí toho, která seriálová realita je ta pravá.

Seriál reprezentuje proces dívání se na televizi jako rituál. Když jde Callie sledovat reality show, přichází za ní Francis se zapečenými fazolemi. Když se tomu Mark dívá, Callie mu řekne, že to tak dělají běžně, že je to jejich tradice.

Pro reprezentaci televizního průmyslu používá seriál několik znaků v rámci narativu. Skryté reklamy, povrchní slávu televizních celebrit a rychlé dynamické změny v televizním vysílání podle divácké sledovanosti.

## 8. Komparace kulturních stereotypů

V následující kapitole se budu věnovat souhrnu výsledků mé analýzy a jejich porovnání mezi oběma zkoumanými seriály. Budu komparovat jednotlivé kapitoly zvlášť, poslední část věnuji popisu nově nalezených strategií, s nimiž seriály se stereotypy pracují.

Jako první kategorii jsem zvolil **genderové stereotypy**. Je to kategorie nejširší a spadá do ní většina<sup>1</sup> jedinců v obou zkoumaných seriálech. Tuto kategorii jsem rozdělil dle genderu na reprezentaci mužských a ženských postav, v případě seriálu Futurama jsem přidal podkategorii reprezentace dětí a mladistvých.

V seriálu Futurama musí být divákovi sděleno, že je nutné u robotů rozlišovat gender. To se projevuje v první kategorii - **stereotypní reprezentace mužů** Maskulinita robo-mužů je primárně reprezentována vizuálními a lingvistickými prostředky, tak, aby je divák mohl rychle identifikovat. Příšery v seriálu Ugly Americans mají většinou humanoidní vzhled a toho seriál využívá při konstrukci jejich genderu. Pokud humanoidní vzhled nemají, seriál gender reprezentuje na úrovni jednoduchých znaků, podobně jako u postav robotů v seriálu Futurama.

Na úrovni sociální reprezentace mužů jsem mezi oběma seriály našel shodné prvky, například reprezentaci pomocí vztahu k pornografii, fixace na penis nebo užití některých shodných typů maskulinit. V obou seriálech jsem našel shodný typ *televizního povaleče*.

Využití některých prvků se v seriálu naopak lišilo. V případě seriálu Futurama byli robo-muži reprezentováni skrz větší aktivitu, společenskou moc a dominanci nad robo-ženami. V seriálu Ugly Americans byli muži reprezentováni svou sexualitou a díky ní i vlastní manipulovatelností.

Při komparaci kategorie **stereotypní reprezentace žen** jsem zjistil, že robo-ženy jsou v seriálu Futurama pasivnější a stávají se oproti mužům objekty. Až na výjimky nejednají samy, jejich přítomnost je užita v rámci narativu. Jsou vždy definovány svým vztahem k robo-muži. Oproti tomu v seriálu Ugly Americans jsou ženy reprezentovány jako rovnocenné partnerky mužů, jsou aktivní, v některých případech schopnější, a umí muže využívat. Dochází ale ke stereotypizaci jejich biologické ženskosti, jako je mateřství nebo premenstruační syndrom, která je reprezentována jako oslabující prvek.

---

<sup>1</sup> V případě seriálu Futurama nemají gender roboti reprezentovaní jako roboti.

Kategorie **reprezentace dětí a mladistvých** vznikla při výzkumu seriálu Futurama. V případě výzkumu seriálu Ugly Americans zůstala nenaplněna.

**Reprezentace queer chování** probíhá v každém ze zkoumaných seriálů jinak. V případě seriálu Futurama je queer chování reprezentováno jako něco společensky nevhodného a špatného. Je na něj v rámci seriálového světa poukazováno. Naopak seriál Ugly Americans jej sice zobrazuje, ale není na něj zvláště upozorněno, je na něj nahlíženo jako na přirozenou součást fikčního světa. Jsou použity některé stereotypy, které se ho týkají, ty jsou ale díky procesu rekontextualizace ironizovány.

Kategorie **sociální stereotypy** byla naplněna pouze v seriálu Futurama. V případě seriálu Ugly Americans překvapivě k sociální stereotypizaci nedocházelo, ačkoli zobrazuje společnost v celé šíři.

V následujících dvou kategoriích se projevuje fakt, že fiktivní společnost v obou seriálech má předobraz ve společnosti americké.

**Reprezentace cizích národů** je přítomna v obou zkoumaných seriálech, dochází k ní jak ve vizuální rovině, tak v rovině sociální. Pro reprezentaci cizích národů je v obou případech užito jednoduchých znaků, které pracují s esencionalistickým pojetím jednotlivých národů.

V případě seriálu Futurama je reprezentace cizích národů méně agresivní a cizí národy pouze zobrazuje, bez toho, aby nad nimi vynášel soudy. Seriál Ugly Americans se proti cizím společnostem v několika případech výrazněji vymezuje a dává větší důraz na americký etnocentrismus.

**Náboženská stereotypizace**, jež je obsahem další kategorie, se projevuje u obou seriálů podobně. Oba seriály pracují hlavně s reprezentací křesťanských hodnot, ze kterých vychází a jež jsou přirozenou součástí fikčních světů. Seriál Futurama je zobrazuje explicitně, seriál Ugly Americans implicitně.

Judaismus je v obou seriálech reprezentován téměř shodně, za pomoci obecně známých židovských svátků a vizuálního aspektu židovských oslav. V obou případech je židovství ukázáno jako cizorodý, exotický prvek společnosti, který je ale obyvateli fikčních světů vnímán pozitivně.

**Stereotypy zaměstnání a činností** jsem dokázal identifikovat pouze v seriálu Futurama, jejich reprezentace probíhá především na vizuální úrovni.

Poslední společnou kategorií, kterou jsem v rámci své práce vytvořil, je **stereotypizace televizního průmyslu**. Televize je důležitou součástí fikčních světů obou seriálů, a ačkoli s ní oba seriály pracují jiným způsobem, dochází k její reprezentaci na stejných úrovních a k užití podobných stereotypů. V obou seriálech je přítomna reprezentace televizního diváctví, televize jako instituce i televizního zákulisí.

**Stereotypizace robotů** je přítomna pouze v seriálu Futurama, tuto kategorii jsem do své práce zařadil proto, abych postihl všechny roviny práce s roboty jako znaky v seriálu Futurama a ukázal kontrast reprezentace, který autoři užívají.

Některé kategorie, například stereotypizace přišer v seriálu Ugly Americans, jsem se rozhodl neuvádět, protože jejich reprezentace je dána intertextovou znalostí diváka a nemá sociální hodnotu.

Během práce se mi podařilo identifikovat několik strategií, s nimiž seriály se stereotypy pracují. Některé jsem dokázal identifikovat před samotným začátkem analýzy, ty jsem uvedl v kapitole 4.1 *Seriály a stereotypy*.

Během analýzy se mi podařilo identifikovat další dva specifické typy práce se stereotypy. Prvním z nich je **užití stereotypu jako simulaker**. K tomu dochází ve chvílích, kdy seriál vytváří imaginární hodnoty, které znak, jež má stereotypní povahu, označuje. Divák se s nimi však není schopen ztotožnit, příkladem toho je například užití robo-pornografie.<sup>2</sup>

Druhý případ, který se mi podařilo identifikovat, jsem nazval **rekontextualizace stereotypu**. Tato strategie využívá některý ze zavedených stereotypů, tedy označující, a užívá jej ve vztahu k novým objektům, tedy k označovaným. Příkladem této strategie je reprezentace upírů za pomoci židovských stereotypů.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Viz kapitola 6.1.1.

<sup>3</sup> Viz kapitola 7.4.

## 9. Závěr

Za cíl mé práce jsem stanovil popis použití stereotypů v seriálech *Futurama* a *Ugly Americans*. Vycházel jsem ze znalosti teorie stereotypů a jejich reprezentace v médiích. Stereotypy jsem chápal jako výsledek sociální konstrukce reality.

Stereotypní reprezentaci jsem zkoumal v rámci znaků, které používá. K tomu jsem mimo jiné využíval sémiotické teorie, *mytologii* Rolanda Barthesa a koncept *hyperreality* Jeana Baudrillarda.

Jako velmi užitečná se ukázala znalost širšího spektra americké seriálové produkce. To mi pomohlo v ukotvení specifík mnou zkoumaných seriálů a přesnějšiho zařazení technik, které seriály využívají při práci se stereotypy.

Seriály, s nimiž jsem pracoval, vytvářely vlastní světy, protože některé stereotypy fungovaly nebo nefungovaly v rámci jejich pravidel. Popsal jsem jejich fungování, pravidla a jejich vztah k divákově realitě.

V rámci použití *zakotvené teorie* se mi podařilo definovat osm kategorií stereotypních reprezentací. Pro některé z těchto kategorií jsem v zájmu větší přesnosti a přehlednosti vytvořil podkategorie. V rámci popisu jednotlivých kategorií jsem se soustředil na znakové složky jednotlivých případů a na jejich začlenění do rámce seriálu. Má práce nepopisuje striktně všechny reprezentace jednotlivých jevů, v rámci rozsahu práce jsem zvolil zástupce jednotlivých užití tak, abych mohl v rámci kategorie dojít k jejich zobecněním.

Stereotypní reprezentace jsem zkoumal na robotech v rámci seriálu *Futurama* a na příšerách v rámci seriálu *Ugly Americans*. Činil jsem tak proto, abych poukázal na sémiotickou složitost při přenosu stereotypů.

Při komparaci výsledků analýz jsem došel k závěru, že některé stereotypní reprezentace se v případě obou seriálů opakují na všech úrovních, některé jsou shodné jen částečně - na vizuální úrovni používají stejné postupy, na ostatních úrovních se reprezentace liší. Některé kategorie se mi podařilo naplnit pouze v případě jednoho seriálu.

Zároveň se mi podařilo určit dvě nové strategie užívání stereotypů, jimiž jsem doplnil původní taxonomii, již jsem stanovil v kapitole 4.1.



Má práce splnila zadaný cíl, jímž byl popis stereotypů a jejich užití v seriálech Futurama a Ugly Americans. Je možné, že některé stereotypy zůstaly mnou nepovšimnuty, nebo jsem je neuváděl, protože jsem jako příklad užil stereotyp jemu podobný. Domnívám se ale, že jsem svou analýzu prováděl s dostatečnou badatelskou citlivostí, tak, abych identifikoval a popsal naprostou většinu z nich.

## **Prameny**

### **Citované epizody seriálu Futurama**

#### **1. Série**

Epizoda 01 *Space Pilot 3000*  
Epizoda 02 *The Series Has Landed*  
Epizoda 03 *I, Roommate*  
Epizoda 05 *Fear of a Bot Planet*  
Epizoda 08 *Big Piece of Garbage*  
Epizoda 09 *Hell Is other Robosts*  
Epizoda 13 *Fry and the Slurm Factory*

#### **2. Série**

Epizoda 04 *Xmas Story*  
Epizoda 05 *Why Must I Be a Crustacean in Love?*  
Epizoda 07 *Put Your Head on My Shoulders*  
Epizoda 08 *Raging Bender*  
Epizoda 10 *A Clone of My Own*  
Epizoda 11 *How Hermes Requisitioned His Groove Back*  
Epizoda 13 *Bender Gets Made*  
Epizoda 17 *A Pharaoh to Remember*  
Epizoda 18 *The Honking*

#### **3. Série**

Epizoda 01 *Amazon Women in the Mood*  
Epizoda 06 *Benders Love*  
Epizoda 08 *That's Lobstertainment*  
Epizoda 14 *Time Keeps on Slippin*  
Epizoda 15 *I date robot*  
Epizoda 16 *A Leela of Her Own*  
Epizoda 18 *Anthology of Interest II*  
Epizoda 22 *The 30% Iron Chef*

#### **4. Série**

Epizoda 03 *Love and Rocket*  
Epizoda 04 *Less Than Hero*  
Epizoda 07 *Jurrassic Bark*  
Epizoda 08 *Crimes of the Hot*  
Epizoda 09 *Teenage Mutant Leela's Hurdles*  
Epizoda 12 *The Sting*  
Epizoda 13 *Bend her*

## Citované epizody seriálu *Ugly Americans*

### 1. Série

Epizoda 01 *Pilot*

Epizoda 02 *An American Werewolf in America*

Epizoda 03 *Deamon baby*

Epizoda 04 *Blob Gets a Job*

Epizoda 05 *Treegasm*

Spizoda 06 *So, You Want to Be a Vampire*

Epizoda 10 *Sympathy for Devil*

Epizoda 11 *Hell for Holidays*

Epizoda 12 *Trolling for Terror*

Epizoda 14 *Man birds*

## Animované seriály

Tom & Jerry (1940)

Flinstoneovi (1960)

Kačeří příběhy (1987)

Simpsonovi (1989)

Městečko South Park (1997)

Family Guy (1999)

Futurama (1999)

Ugly americans (2010)

## Hrané seriály

The Young Ones (1982)

Ženatý se závazky (1987)

Krok za krokem (1991)

Kutil Tim (1991)

The Big Bang Theory (2007)

## **Hrané filmy**

Frankenstein (1931)

Titanic (1997)

Prci prci prcičky (1999)

Gangy New Yorku (2002)

## **Použité fotografie**

Alphonse de Rothschild; Zdroj:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Baron\\_Alphonse\\_de\\_Rothschild.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Baron_Alphonse_de_Rothschild.JPG)

František Josef I; Zdroj:

[http://www.genealogia.okiem.pl/foto2/albums/userpics/10334/normal\\_Kopia\\_Cesarz\\_Franciszek\\_Jozef\\_I.jpg](http://www.genealogia.okiem.pl/foto2/albums/userpics/10334/normal_Kopia_Cesarz_Franciszek_Jozef_I.jpg)

## Použitá literatura

ADORNO, Theodor W, HASLAM, S. a TURNER, John C. *The Authoritarian personality*. Nev York: Harper and Row, 1950. 493 s.

ALLPORT, Gordon Willard. *The Nature of Prejudice*. 1. vyd. Boston: Addison-Wesley Pub., 1951. 537 s.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, 170 s. Bod. ISBN 80-865-6973-X.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Vyd. 1. Překlad Josef Fulka. Praha: Garamond, 2007, 431 s. Francouzské myšlení, sv. 2. ISBN 978-808-6955-735.

BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Překlad Jiří Svoboda. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, 214 s. ISBN 80-859-5946-1.

BÍLEK, Petr A. *Barthesovy Mytologie jako cesta k dekonstrukci mytologizací*. In BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, 170 s. Bod. ISBN 80-865-6973-X.

BURTON, Graeme. *Úvod do studia médií* [online]. 1. vyd. Brno: Barrister, 2001, 390 s. [cit. 2012-12-28]. ISBN 80-859-4767-6

DYER, Richard. *Taking popular television seriously*. 1985.

DYER, Richard. *The matter of images: essays on representations*. New York: Routledge, 1993, ix, 172 p. ISBN 04-150-5719-1.

FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2004, 159 s. ISBN 80-867-6806-6.

GRAHAM, Allen. *Intertextuality*. 1st Ed. London: Routledge, 2000, s. 6. ISBN 0-415-17474-0.

GREGOR, Lukáš. *Pod Střechami Springfieldu: Simpsonovi-kontext a analýza stylu, témat a narativu*. Olomouc, 2008. Magisterská diplomová práce. Univerzita Palackého Olomouc. Vedoucí práce Mgr. Jakub Korda, Ph. D.

GLASER, Barney G a STRAUSS, Anselm L. *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. 1st pub. Chicago: Aldine publishing company, c1967, x, 271 s.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2005, 407 s. ISBN 80-736-7040-2.

HINTON, Perry R. *Stereotypes, cognition, and culture: essays on representations*. Philadelphia, PA: Psychology Press, 2000, x, 208 p. ISBN 04-151-9866-6

HOROWITZ, Jon. *Mmm ... Television: A study of the audience of "The Simpsons"*. [online]. 1999 [cit. 2013-11-18]. Dostupné z: <http://www.snpp.com/other/papers/jh.paper.html>

*Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty*. Editor Alexander Sturgis. V Praze: Slovart, c2006, 272 s. ISBN 80-720-9786-5.

KATZ, D. a BRALY, K.. Racial stereotypes of one hundred college students. *The Journal of Abnormal and Social Psychology*. 1933, roč. 28, č. 3, s. 280-290. ISSN 0096-851x. DOI: 10.1037/h0074049. Dostupné z:  
<http://doi.apa.org/getdoi.cfm?doi=10.1037/h0074049>

KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Brno, 2010. Magisterská diplomová práce. Ústav filmu a audiovizuální kultury Filozofická fakulta Masarykova universita. Vedoucí práce Doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D.

LIPPMAN, Walter. *Public Opinion* [online]. S.l.: Nu Vision Publications, LLC, 2007. 427 s. [cit. 2012-12-28]. ISBN 15-954-7818-3.

MAŘÍKOVÁ, Hana, PETRUSEK Miloslav a VODÁKOVÁ Alena. *Velký sociologický slovník: II. svazek. P-Ž*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1996, 747 s. ISBN 80718416411.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 4. rozš. a přeprac. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-807-3675-745.

MULVEY, L. Vizuální slast a narativní film. In *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Vyd. 1. Editor Libora Oates-Indruchová. Překlad Hana Hájková. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998, 304 s. Studijní texty (Sociologické nakladatelství), sv. 18. ISBN 80-858-5067-2.

OAKES, Penelope J, S HASLAM a John C TURNER. *Stereotyping and social reality*. Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1994, 255 s. ISBN 06-311-8872-X

SHERIF, Muzafer. *Group conflict and co-operation: their social psychology*. 1 vyd. London: Routledge & K. Paul, 1967. 192 s.

SIMPSON, Philip, PEARSON, Robert E. (eds.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. 1st Ed. London: Routledge, 2001, s. 249. ISBN 0-415-16218-1. S.154.

STRAUSS, Anselm a CORBIN, Juliet M. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie Přel. S. Ježek*. 1.vyd. Boskovice: Albert, 1999, 196 s. ISBN 80-858-3460-X.

ŠEBEŠ MAREK. *Simulace a hyperrealita: Kritická reflexe médií v díle Jeana Baudrillarda*. In: BINKOVÁ, Pavlina; VOLEK Vladimír. *Média a realita: sborník prací Katedry mediálních studií a žurnalistiky FSS MU Brno*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2003, 213 s. ISBN 80-210-3308-8.

TAJFEL, Henri a BRALY, K.. Cognitive Aspects of Prejudice. *Journal of Social Issues*. 1969, roč. 25, č. 4, s. 79-97. ISSN 00224537. Dostupné z:  
<http://doi.wiley.com/10.1111/j.1540-4560.1969.tb00620.x>

TAJFEL, Henri. *Human groups and social categories: studies in social psychology*. New York: Cambridge University Press, 1981, xiii, 369 s. ISBN 05-212-8073-7.