

VI. KAPITOLA

O POVAZE TELEVIZNÍ NARACE: MÝDLOVÁ OPERA

Narace (jako více či méně masová vyprávění) jsou způsoby, kterými **společnost hovoří k sobě samé**, způsoby, které musí individua akceptovat, aby byla sama respektována. Narace tak poskytuje **vysvětlení proč jsou věci tak jak jsou**. Poskytují nám **strukturu porozumění** a pravidla reference, podle kterých je tento svět konstruován.

Životní svět je plný různých typů narací. Život sám o sobě je narace. Narace je přítomna v mýtech, pohádkách, legendách, ve všech společnostech. Každá lidská skupina má své narace.

Narace je internacionální, transhistorická, transkulturální.

Je to život sám.

Pojmem televizní narativita **označujeme** pravidla výstavby a zobrazování fiktivního nebo skutečného děje **formou** kvázi-mediované interakce.

- Televize je ze své podstaty narativní medium, a to nejen z pohledu dramatické tvorby, ale i ve vztahu ke zpravodajství, dokumentaristice, sportu či TV soutěžím, které jsou prezentovány optikou:
 - a/ hlavních a vedlejších postav,
 - b/ jejich konfliktu a
 - c/ závěrečného rozuzlení.
- Nejvýrazněji postoupila za posledních dvacet let **narativizace zpravodajství**. Povahu **mini-narací** mají například jak reklamy, tak videoklipy či televizní soutěže a aktuální reality show.

■Můžeme rozlišovat dvě základní charakteristiky televizní narace:

A/ REALISTIČNOST

B/ MYTICKÁ PODSTATA

AD A/ TELEVIZNÍ NARACE JAKO OPORA STATU QUO

■Dominantním způsobem televizní narace je realistický způsob reprezentace. Televizní realismus se poněkud liší od realistické narace, která byla rozvinuta především v románu a filmu.

■**TELEVIZNÍ REALISMUS JE NEVYHNUTELNĚ REAKČNÍ, JELIKOŽ NATURALIZUJE STATUS QUO.**

■AD B/ TELEVIZNÍ NARACE JAKO MÝTUS

■**Mýty, rutinní úkony, rituály a tradice** jsou materiálem, který tvoří strukturu sociálního řádu a de facto formuje každodennost. Naše životy jsou modelovány či usměrňovány právě v rámci těchto činností, které nám **pomáhají zvládnout množství traumat a katastrof, jež hrozí narušit náš klid a duševní rovnováhu.** Televize prostor těchto činností, vytvářejících pocit bezpečí, do značné míry okupovala.

Není proto možné vnímat ji jako narušitele řádu (z čehož je často obviňována), ale spíše jako **jeho oporu, nástroj zachování statu quo.**

■Televizní způsob vyprávění stejně jako mýtický zaujímá prostor mezi následujícími krajními pozicemi každodenního života.

■ Televizní vyprávění stojí mezi :

1/ „super-kulturním“:

jako komplexem specifických forem umění, vědy a politiky, které jsou produkovány profesionály a mají svým způsobem **esoterickou povahu**.

2/ „anti či mimo-kulturním“:

tím, co dominantní kultura odmítla, co společnost vnímá jako cizí, podezřelé či neakceptovatelné. Jde o objekty, které jsou chápány jako potenciální ohrožení, jako to, co působí pod povrchem bezpečí a přijatelnosti.

■ TELEVIZE

A/ definuje základní kategorie a obsah kultury každodenního světa

B/ podílí se na zprostředkování neznámého vědění a zkušenosti.

C/ televizní vyprávění do značné míry diktuje, co a jak může být řečeno.

- Tato restriktivní povaha televizní komunikace je dána především specifickými kódy a pravidly výstavby i konzumace televizní narace, podle kterých toto médium vypráví své fiktivní i reálné příběhy.
- Podobně tomu je u různých forem **rituální komunikace**, které zakazují či omezují právo svobodné reakce a distancují se od kontextu normální interpersonální komunikace, respektive uplatňují reálnou formu kulturní kontroly.

■ TELEVIZNÍ VYPRÁVĚNÍ: MÝTUS A RITUÁL

■ Funkce mýtu a televizní narace jsou v kultuře formálně ekvivalentní.

■ To, co spojuje roli mýtu v tzv. primitivní společnosti s dnešní rolí televizní narace je:

1/ jistá forma „prestíže“ či přesněji statu, který poskytují svým příjemcům.

2/ mytická a televizní narace disponují autoritou více či méně tajemného výkladu minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Především však se předpokládá jejich schopnost způsobit změnu.

■ Televize vypráví své příběhy z velké vzdálenosti, která může být:

a/ **prostorová**

b/ **historická nebo**

c/ **sociální**

- Televizní narace generuje magické či tajemné, jež je v primitivních společnostech asociováno s mýtem.
- Například specifická forma časovosti, která má defacto magickou povahu.
 - a/ nenápadné zdvojování (násobení) času a prostoru,
 - b/ které umožňuje bytí ve dvou či více prostorech i časech současně (specifickým případem je technologie tzv. opakovaného záznamu (replay)).
- Televize je jak **FAKTICKÝM**, tak i **FIKTIVNÍM FENOMÉNEM**. Je i není součástí naší každodennosti.

Sekularizace sice redukovala svaté na „prestižní“, ale je otázkou, zda nedošlo vlastně jen k záměně obou pojmů.

3/ televizní narace stejně jako mýtická působí jako zprostředkovatel, i když v jejím případě nejde o mediaci mezi kosmickým a reálným.

■ Televizní narace tak plní paradoxní nebo dialektickou funkci :

a/ na jedné straně **rozšiřují kapacitu naší senzorické percepce**. Jde svým způsobem o tajemnou praxi přibližující jiné světy. Praxi, která vzdaluje televizi naší každodenní zkušenosti,

b/ zároveň ale zůstává televizní vyprávění **součástí našeho samozřejmého světa, a to nejen fyzicky.**

■ **SKRZE TELEVIZNÍ VYSÍLÁNÍ SE K NÁM SVĚT VRACÍ VE SVÉ CELOSTI.**

- 4/ Pro fungování mýtu je typické odmítnutí představy linearity času a kontinuity prostoru, které jsou v naší kultuře i lingvistické tradici brány jako samozřejmé. Podle Eliada (1964) či Lévi-Strausse (1968) nahrazuje mýtus toto pojetí perspektivou času, který je reverzibilní, stále přítomný a současně i prostorovým uspořádáním, jež postrádá pevné hranice.
- Televize (i film) je vždy „zde“ a de facto nezná minulý čas.
- 5/ mytická vyprávění slouží především jako zásadní symbolická poselství, která se podle Lévi-Strausse soustředí na řešení univerzálních problémů lidské existence. Podobnou snahu můžeme nalézt i v případě televizního vyprávění.

- 6/ Televizní stejně jako mytická vyprávění jsou ve své podstatě **konzervativní**. Televizní narace je sice jako součást kultury a ideologie do jisté míry otevřena změně, ale **latentně ochraňuje formy existence, jež změnu odmítají**.
- Televize se tak podílí na uchování ontologického bezpečí i tím, že se snaží **udržovat svět takový, jaký jej známe, jak mu po generace rozumíme, a podporuje tak stav vysoké míry prediktability fyzických i mentálních aktivit, jež náš pobyt na světě charakterizují**.

7/ NARATIVITA A SERIÁLOVÝ CHARAKTER TELEVIZNÍ PRODUKCE

1/ Povaha televizní narativity se významně podílí na **seriálovém charakteru naší každodennosti.**

Vysílací schéma více méně reprodukuje i formuje časovou strukturu dne v domácnosti. Ta je ovšem již sama výrazně ovlivněna **pracovním cyklem majoritní populace.**

2/ Televizní vysílání též kopíruje a **posiluje vnímání pravidelnosti kalendářního času prostřednictvím zvýznamňování Vánoc, Nového roku, Velikonoc,** respektive pravidelným pokrýváním takových událostí jako jsou **novoroční projev papeže, prezidenta republiky či různých sportovních šampionátů apod.**

■ TELEVIZNÍ SOUTĚŽE

- Televizní soutěže mají primární charakter **HRY**, ale její součástí jsou **RITUÁLY**, a to zvláště na počátku a konci.
- Lévi-Strauss chápe **HRU** jako **kulturní formu**, do které vstupují **participanti jako rovní** a končí jí jako **nerovní** - jako vítězové a poražení.
- **RITUÁL** naopak zahrnuje **odlišné skupiny**, které **podrobuje unifikujícímu tlaku společenských významů a identit**.
- Hry se odehrávají od jednoduchého k diferencovanému, rituály naopak.
- Stefan Huizinga (1959) Callois (1961) nachází ve hře **zdroj kultury**. Hra se vždy uskutečňuje v rámci zřetelného a odlišitelného sociálního a kulturního prostoru. Podle jeho názoru hra strukturuje tenzi mezi šancemi a pravidly, mezi nepredikovatelným a predikovatelným, nekontrolovatelným a kontrolovatelným.

■ PŘÍKLAD: TV FORMÁT - SOUTĚŽ Riskuj (Jeopardy)

základní narativní schéma této soutěže vychází z narativní struktury

RITUÁL-HRA-RITUÁL

1/ Na počátku jsou soutěžící představeni - vykládají cosi o svých **individuálních charakteristikách**, jméno povolání, koníčky, rodina. Tyto podrobnosti mají charakter rituální recitace, která z **původně odlišných individuí činí rovné soutěžící**.

2/ V průběhu hry je tato **rovnost testována** a potvrzována jako **rovnost schopností**. Postupně **odhalovaná nerovnost** produkuje **vítěze**.

3/ Vše končí jako rituál ve speciální části studia kam je vítěz doveden moderátorem a kde jsou **okázale uloženy ceny jako objekty rituální oslavy**.

V jistém smyslu tato struktura rituál-hra-rituál pracuje s vizí **polečnosti postavené na rovných příležitostech**.

Jde o naturalizaci stávajícího statusově rozděleného polečenského systému.

„SERIÁL“ JAKO PARADIGMATICKÝ TELEVIZNÍ ŽÁNŘ ČESKÝ SERIÁL (1959- poč. 21st:)

- *První seriál 1959-60 Rodina Bláhova, do roku 2009 -109 seriálů, více než 1230 epizod, nejplodnější roky 1979, 1993, 2005-6*

TERMINOLOGIE

- Od počátku jsou zde patrné jisté terminologické zvláštnosti. Česká kritika totiž hovoří zásadně o **SERIÁLU**, a to de facto v kontextu každé televizní fabule, která byla rozdělena na čtyři díly. Musíme ale rozlišovat:

A/ soubor **relativně uzavřených epizod**

B/ soubor epizod na pokračování s otevřeným koncem

- Monolitnost označení **SERIÁL** potvrzuje mytickou hodnotu tohoto typu televizní narace pro české publikum. Jemnější typologie by tento mýtus oslabovala, rozměňovala.

■ Objevila se ale česká terminologická tvořivost, která se pokusila československé seriály členit podle:

a/ principů výstavby

b/ periodizace děje

A/ seriál televizních her (Eliška a její rod),

■ B/ román pro obrazovku (Byl jednou jeden dům),

■ C/ cyklus povídek (Prima sezóna),

■ D/ cyklus komedií (Doktor z vejminku).

■ Za starého režimu se nerozlišovaly ani seriály pro hlavní a vedlejší vysílací čas. Žádný z téměř stovky československých seriálů nebyl poprvé promítán mimo prime time.

■ Naopak se vžila politika třináctidílných seriálů naplňujících přibližně jedno čtvrtletí.

■ Nikdy neběžely současně dva původní československé/české seriály. Zlom představuje rok 2004.

Podle anglosaské tradice se v odborné lit. rozlišuje

1) mezi tzv. **seriálem a sérií,**

2) mezi **sitcomem, mýdlovou operou a telenovelou**

3) mezi „**day time serials**“ a „**prime time serials**“

- (mezi seriály vysílanými přes den a určenými zejména ženám v domácnosti a univerzálními seriály vysílanými v hlavním vysílacím čase po osmé hodině večerní).
- Obecně přijímaným kritériem dělení na seriál a sérii není **technická stránka výroby, ale zákonitosti výstavby jednotlivých epizod příběhu na pokračování.**

■ SERIÁL

představuje na základě teorie narace **sled neuzavřených epizod, kdy každý díl končí „otazníkem“, na který odpovídá až díl následující. Všemi díly prochází relativně neměnná sestava hlavních a vedlejších hrdinů.**

■ SÉRIE

představuje **soubor po sobě jdoucích relativně uzavřených epizod, které jsou propojeny pouze opakovaným nasazováním hlavních hrdinů, zatímco jejich protivníci či vedlejší „spoluhráči“ se od epizody k epizodě proměňují.**

■ *Třicet případů majora Zemana* - spíše **sérií** než seriálem, *Dále: Malý pitaval z velkého města, Rozpaky kuchaře Svatopluka či Panoptikum Města Pražského.*

■ Pojem „série“ se sice v devadesátých letech mezi odbornou veřejností vyskytuje, ale **nikoli jako pojmenování narativního typu děleného příběhu, ale jako název pro dotáčky dalších epizod** k divácky úspěšným seriálům a je tak ekvivalentem přesnějšího výrazu **„řada“**.

ŽÁNRY

	Akční- dobrodruž né	dramata	komedie	estrády Tv show
FIKTIVNÍ	„adventures“	Minisérie, rodinné ságy, mýdl- ové opery	Sitkomy, Indiv. představení	Humor hudba
FAKTICKÉ	Sport zprávy → dokumenty →		Kvíz (soutěže)	Talk show

	STATICKÁ SITUACE	VYVÍJEJÍCÍ SE PŘÍBĚH	JEDNORÁZO VÁ DÍLA
UZAVŘENÝ KONEC	seriály (series) sitkomy	seriály (serials) mýdlové opery	Filmová tvorba Tv inscenace
OTEVŘENÝ KONEC	minisérie 13 dílný seriál	televizní romány	Antologie

- Pojmenování „**telenovela**“ přísluší romantickým příběhům „bez konce“ latinsko-americké provenience (například z produkce mexické společnosti Televisa či brazilské TV Globo).
- **Pravidlo tzv. třináctidílných seriálů.** Třináctidílný seriál při týdenní periodicitě pokryje přibližně jeden čtvrtrok a tato politika pak umožňuje **plynulou návaznost čtyř domácích seriálů za sebou během jednoho roku, a to tak, aby nevzniklo „hluché“ období bez seriálu.**

„PROČ JSOU TY STARÉ SÉRIÁLY TAK POPULÁRNÍ?“

Všichni jsme měli stejné hračky.

■ **Velká část české populace škrtlá část svých velkých dějin. Soukromé však nelze tak snadno vyloučit ze života jako veřejné. Prožíváme tak cosi jako rozpomínání na to, co je přijatelné - na malé dějiny.** Na červené kolo „Pionýr“, bakelitového králíka se čtyřlístkem vyrobeného v NDR nebo na Nemocnici na kraji města. **Svou roli tak zde hraje:**

1/ **nostalgie, dětství, mládí**, jde o filmy pro pamětníky, které jsou pro starší generaci laskavou vzpomínkou

2/ jde o **připomínku privátních, každodenních dějin**, které nelze tak snadno vytěsnit z našich životů jako dějiny veřejné-politické.

■ Vzpomínky na stejné hračky stejně jako na televizní zábavu patří do skeletu malých dějin. Nostalgická touha po těchto dějinách má povahu kompenzace, obrany proti nutnosti zapomenout či se stydět za dějiny velké. Seriály nám tak umožňují vzpomenout na přijatelné privátní dějiny, když ony velké dějiny jsou nepřijatelné, tabu.

Nemůžeme žít bez minulosti a je-li „TABU“ a tak hledáme její části, které nepodléhají cenzuře. Části, které procházejí jejím filtrem se podobají freudovským chybným úkonům. Jejich popření by vedlo k popření sebe sama, a to s důsledky, které nebylo možné odstranit bez porušení podstaty materiálu, ze kterého vzešly .

Jenže kolektivní neuróza se léčí ještě hůř než neuróza individuální.

SOAP OPERA - MÝDLOVÁ OPERA

(Soap opera v češtině též překládaná jako mýdlová opera či slangově jako „cajdák“, „mýdlovka“ neboli rozhlasový nebo televizní komerční seriál akcentující problematiku milostných a rodinných vztahů.

■ **SOAP OPERA JE PARADIGMATICKÝM TELEVIZNÍM ŽÁNREM ČI NARACÍ TZV. GLOBÁLNÍ TELEVIZE.**

■ Historicky vzniká tento žánr v americkém komerčním rozhlase na počátku 30. let jako denní dramatizace Painted Dreams.

■ Označení **soap opera** se objevilo **koncem třicátých let v tisku orientovaném na zábavní pořady**. Soap - mýdlo se vztahuje ke sponzorům daných serálů, převážně výrobcům čisticích prostředků pro domácnost **Proctre and Gamble a Palmolive**. Původně šlo o rozhlasové **10-15 minutové příběhy** pro ženy v domácnosti. Pojem opera má:

- 1/ **ironický význam** s cílem poukázat na extrémní rozdíl mezi skutečnou operou a operou mýdlovou.
- 2/ na druhé straně v sobě nese i **vědomí jisté podobnosti s operetou** ve smyslu **emocionálního tlaku** či působení na **city posluchačů**.
- 3/ za poslední je zde od počátku **nepominutelný význam hudební složky**, což platilo již pro první rozhlasové dramaturgie.

Čtyři základní konstitutivní charakteristiky tohoto žánru.

- 1/ nikdy neuzavřená narace, nekončící příběh
- 2/ orientace na současná témata a důraz na tzv. rodinnou problematiku
- 3/ didaktismus
- 4/ cílovou skupinou jsou ženy v domácnosti starající se o děti

S příchodem televize dochází k transformaci tohoto žánru a stává se jednou z hlavních součástí denního vysílání. Od konce sedmdesátých a především na počátku 80. let se tento žánr postupně stává jedním z hlavních produktů především amerických televizních sítí a postupně začíná dominovat ve většině západoevropských televizí.

- Od poloviny osmdesátých let některá z uvedených kritérií mizí či jsou oslabena. A to zvláště v souvislosti s nástupem žen do zaměstnání. **Nejvíce se však v poslední době vytrácí třetí kritérium a to didaktismus.** To neznamena, že tato funkce zcela ztratila svůj význam, ale explicitní didaktické působení bylo nahrazeno spíše **nevědomým učením či kopírováním** modelových vztahů.
- **Nejde již o explicitní návody** jak se zachovat či řešit danou situaci, ale spíše o nabídku možností ovšem bez imperativního protektorského navádění tak jak to činí reklama.
- V posledních patnácti letech výrazně intervenovaly do modifikace tohoto žánru i **demografické změny ve stránoucím publiku** a vzrůstající boj o publikum a narůstající technologický vývoj existence videa, kabelové televize.

■ Orientace na ženské publikum je dlouho, až do poloviny osmdesátých let klíčovým znakem tohoto žánru. Ještě v roce 1981 tvoří 70% amerického publika denních mýdlových oper ženy. Postupně se ale zvláště u primetimových „oper“ gendrová divácká nerovnováha snižuje.

■ Mýdlová opera jako žánr se průběhu času částečně proměňuje. Její kořeny je možné hledat v kombinaci rysů známých z tzv. ženských románů, červené knihovny, které byly aplikovány a přizpůsobeny požadavkům komerčního vysílání. Přinesly sebou ovšem i nové formy fikce inspirované policejními či kriminálními seriály a seriály profesně orientovanými (courtroom drama apod.).

- Jako definující formu je třeba vnímat denní opery. Uvedené proměny vedly k vytváření různých modifikací „mýdlovek“, jejímž nejvýraznějším produktem subžánrem je **prime time soap opera**. Zároveň ovšem dochází i vyhraňování tohoto žánru. Jeho hranice a limity jsou stále jasnější a možné inovace extrémnějšího charakteru (jako např. *Twin Peaks*) jsou minimální.
- Samozřejmě tím základním omezením je jejich komerční charakter, který umožňuje velmi omezený výběr formálních voleb.
- Produkci mýdlových oper ovládá **Hollywood**. Tato dominance je dána především velikostí amerického trhu, který pozře **300 000 programových hodin mýdlových oper vyprodukovaných ročně televizním průmyslem (rok má 8760 hodin)**.
- Výroba jedné epizody *Dallasu* stála v roce **1978 okolo 700 000 dolarů**. Pro velikost amerického trhu se však tato investice vyplatila. Navíc si americká produkce může dovolit následně prodávat tyto seriály v Evropě **zřetelně pod cenou**.

- Gripsrud uvádí příklad Norska kde jedna epizoda v roce 1980 stála zhruba 1500 dolarů, zatímco výroba původní norské inscenace ve stejné stopáži by přišla na zhruba 20 000 dolarů.
- V roce 2005 již stál nákup jedné epizody „Sexu ve městě“ ve VB 19 000, ve Francii 13 000, ve Švédsku 3000, v Chile 500 a na Bermudách 60 dolarů (Variety, 2006).

■PŘESUN PRODUKCE Z NEW YORKUDO HOLLYWOODU

■Důležitou strukturální podmínkou pro expanzi tohoto TV žánru bylo přemístění jeho výroby do hollywoodských studií.

Původní vztah televizní a filmové produkce byl poměrně nepřátelský,

■TV byla nahlížena jako nechtěná konkurence. Jak postupně klesala návštěvnost kin začala se jevit jako mnohem efektivnější vzájemná **kooperace**, kdy se filmová produkce dostala do role koproducenta. Newyorská **dramata** byla v očích sponzorů nahlížena jako škodlivá, jelikož řešení klíčových lidských otázek neviděla ani v použití deodorantu či koupi Rollsu, ale pokoušela se hledat příčiny hlubší nijak nekorespondující se zájmy sponzorů.

■Postupně došlo k tomu, že **TV dramatizace klasických autorů vysílané živě postupně mizely a na jejich místo nastupovaly hollywoodské seriály**. Přejít od živého vysílání k filmové produkci byl výhodný jak obsahově tak finančně:

■1/ **Celá produkce mohla být racionalizována a zisk lépe kalkulatelný.**

■(proti živému vysílání, kdy odpolední pořad vysílaný v New Yorku byl kvůli čtyřhodinovému posunu vysílán již v prime time v Kalifornii).

■2/ **Filmové pořady mohly pak být distribuovány i do lokálních stanic a trh se tak zvětšil.**

■3/ **Jasnou výhodu měl tento systém z pohledu inzerentů, jelikož mohli jasněji kalkulovat a cílit svou reklamní kampaň a vázat ji přímo ve vztahu ke konkrétní filmové produkci (Beverly Hills -Cola).**

■4/ v neposlední řadě přispěly k proměně i **Nielsenova měření**, které byly díky filmovému způsobu distribuce komparabilnější.

- **Mýdlová opera je globálním žánrem ve dvou směrech:**
 - 1/ jde o způsob výroby narací více méně akceptovaný a realizovaný v různých zemích a
 - 2/ současně jde o žánr, jehož export je velmi vysoký.

TYPOLOGIE

- **A/ lokální a regionální opery**, které odráží historii, kulturu či specifické lokální problémy a slouží např. specifickým jazykovým komunitám např. **Corronation street** nebo **East Enders** uspěly v anglicky mluvících zemích Austrálii, Novém Zélandu a Kanadě, resp. v Norsku, Holandsku, Belgii, Dánsku a Španělsku, ale z kulturních příčin měly minimální úspěch v Americe. **Mexická Televisia** nebo **TV Globo** - brazilská TV síť byla velmi úspěšná v exportu vlastních oper označovaných jako telenovela ve španělsky mluvících zemích, ale i Portugalsku, Itálii a USA.

- **B/ mezinárodně známé opery** - patří sem i primetimové opery **Dallas, Dynasty** či denní opera „**Tak jde čas**“ či „**Beverly Hills**“, „**Mladí a neklidní**“.

1/ dyadická,

2/ dynastická

3/ komunitní,

- **a/ Prime-time S.O.**

- **b/ Day-time S.O.**

- **Oba typy sdílejí jisté společné charakteristiky: především otevřenou, nikdy nekončící vyprávění a zacílení na ženské publikum.**

- AD/a
- 1/ jejich sledovanost je výrazně větší
- 2/ mají tudíž větší rozpočet, vyšší produkční náklady
- 3/ větší produkční hodnotu
- 4/ mnohem heterogennější publikum než denní mýdlovky.
- 5/ mají rychlejší spád děje ve srovnání s pomalejšími operami.
- 6/ jsou též vysílány pouze několikrát do týdne na rozdíl od celotýdenní produkce denních mýdlovek.
- 7/ Přes prázdniny pak bývá zvykem je z vysílání vysadit. Razantnější nástup tohoto žánru lze zaznamenat až na počátku 80 let.
- 8/V Prime time soap hraje též větší význam obchod a politika.

- Primitivní opery se také liší podle země, kdy byly vytvořeny:
- Například britské „soaps“ jsou více zaměřené:
 - a/ na **sociální problémy**,
 - b/ což přitahuje více **dělnické publikum**,
 - c/ menší důraz je kladen na exkluzivitu prostředí a krásu herců a politickou problematiku.

■ AD/b

- Denní mýdlová opera je **více koncentrována na ženy v domácnosti** či ženy vracející se ze zaměstnání. Sledovanost ukazuje, že nejen vyšší počet žen sledujících tento žánr. Podstatné ale je, že **ženy sledují tento poněkud jiným způsobem.**
- Mýdlová opera **znamená něco jiného pro ženy a něco jiného pro muže.**
- Ratingy sledovanosti Dallasu a Dynasty se průměru pohybovaly mezi **50-70%**. **Více méně vzdělané ženy.**

POČET ODSLEDODVANÝCH EPIZOD PODLE VĚKU /VB FR N/ /DALLAS+DYNASTY/

■ Věk	více než 50%	více než 75%
■ 18-29	60%	45%
■ 30-44	80%	50%
■ 45-59	70%	65%
■ 60+	80%	40%
■ Pohlaví	více než 50%	více než 75%
■ Žena	80%	60%
■ Muž	60%	
■ Vzdělání	více než 50%	více než 75%
■ max. 9 let	85%	60%
■ 15 let+	60%	40%
■ bez ohledu na	více než 50%	více než 75%
■ demografické	70%	50%
charakteristiky		
■ zdroj: Variety 1985		

■ Další výraznou charakteristikou je skutečnost, že oba tyto seriály:

1/ sledovalo dvě třetiny diváků ve společnosti rodiny, přátel, kolegů starších 12 let - tedy výraznou charakteristikou je kolektivní sdílení těchto produktů, které z tohoto pohledu alespoň prostorově sbližují rodiny a přátele.

2/ Zajímavý je i postřeh, že téměř třetina respondentů, kteří sledovali více než 50% episod je sledovala v relativní izolaci.

3/ Okolo 60% procent respondentů pak deklarovalo, že o seriálech často nebo občas diskutovalo se svými blízkými, 33% zřídka, 10% nikdy.

■ Zajímavé je, že zde nebyl zjištěn téměř žádný rozdíl mezi respondenty s vyšším a nižším vzděláním z pohledu kvantity komunikace o seriálu. 50% resp. 53% často nebo občas děj epizod diskutovalo.

■4/ Při vlastním hodnocení seriálů **31% žen a 19% mužů byli zcela spokojeni**. Z toho bylo 41% se základním vzděláním a 21% s vysokoškolským. Jinými slovy, ti co se častěji dívali byli i méně kritičtí.

■Zhruba 20% respondentů vidělo seriály jako nudné u obou pohlavích. 6% respondentů deklarovalo výtky vůči morálním dopadům seriálu.

POUZE JEDNA PĚTINA RESPONDENTŮ POVAŽOVALA SERIÁLY ZA NEREALISTICKÉ.

■ Ale 70% respondentů odmítlo možnost, že se příběhy podobají jejich vlastním životním zkušenostem či zkušenostem jejich blízkých.

■ Toto procento se ještě zvýšilo u těch, kteří mají jen základní vzdělání, kde 80 % odmítlo možnou podobnost s vlastními zkušenostmi

■Na otevřenou otázku, čím byli nejvíce přitahováni odpovídali respondenti

- a/ 40 % **samotnými postavami**, charaktery vystupujícími v seriálech a jejich vzájemnými vztahy
- b/ 30 % **konstrukcí vlastních příběhů**
- c/ 10% **krásou herců a exkluzivitou prostředí**

Respondenti tedy defakto deklarovali zájem o **psychologii postav a jejich mezilidské vztahy**, které jim připadaly **realistické**, ale jednotlivé konflikty, jež tyto postavy a charaktery konstituovaly jim připadaly **osobně neznámé**. Jinými slovy konflikty, které jsou prezentovány v seriálech **nechtějí respondenti přijmou na vědomé úrovni za své**.

MÝDLOVÁ OPERA: NARATIVNÍ CHARAKTERISTIKY

I. Mýdlovou naraci charakterizuje specifické užívání času a prostoru:

1/ Opery disponují potenciálně neomezeným časem a vyprávějí tak své příběhy bez jasného směřování ke konci, jak je tomu např. u 13 dílných seriálů.

2/ Opery neposilují očekávání konce. To znamená, že vnímání času není zcela podřízeno zápletce. Jsme tak sváděni k tomu, abychom vnímali, že události ve světě mýdlových oper pokračují neztenčenou silou.

3/ Ideální opera je každodenní událostí. Dochází zde k prodlužování pocitu reálnosti času. V tomto smyslu pracují **britské opery s reálnějším časem než americké.**

4/ Většina oper pracuje se snadno identifikovatelným geografickým centrem, které si publikum dobře pamatuje, a do kterého se hlavní postavy stále vrací. Southfork v případě Dallasu či manchesterská, resp. londýnská dělnická čtvrt v případě Corronation street a East Enders. Jde i o opakované interiéry, vchody, jídelny, obchody, veřejné prostory. Zcela standardně se jako veřejné prostory užívají ulice či obchody, které podporují rozvoj zápletky a především posilují vytváření komunity. (Postavy z „Ordinace v růžové zahradě se scházejí výhradně v baru „U čerta“ apod.)

- To ovšem není typické pro americké dynastické opery, které prezentují velká sídla Southfork či Carringtonovu vilu.

7/ Hlavní hrdinové mýdlových oper jsou přijímáni jako lidé v reálném, každodenním čase. Tento specifický, svým způsobem unikátní rys je dán korespondencí, respektive synchronizací fiktivního a reálného času. Životy fiktivních hrdinů se zde odvíjí ve stejném poměru, tempu či rytmu jako životní čas diváků.

■ Ti se tak vůči svým hrdinům ocitají ve stejném časovém vztahu jako vůči vlastní rodině, přátelům či každodenním známostem. A co více, **přístup k těmto fiktivním světům koresponduje úzce s formami vztahů, které diváci znají z vlastního každodenního světa.** Hrdinové i diváci se setkávají ve stejných situacích, které řeší vlastně na základě více méně stejného rejstříku možností.

■ Mýdlové opery se opírají o vědění o ději seriálu, kterým disponují diváci a spoléhají se též **na snadnou identifikovatelnost jednotlivých postav**, respektive jejich charakterových rysů.

■8/ Nedá se ale říci, že by se postavy, resp. jejich charaktery nikdy neměnily. Trik spočívá v tom, že je třeba udržovat rovnováhu mezi podobností a změnou. Podobnost umožňuje známost a prediktabilitu. Změna poskytuje zajímavost a posunuje naraci.

■Tato dynamika je propojena s naší každodenností tím, že současně akumulujeme v průběhu vlastní biografie informace o životech jedinců kolem nás, přijímáme i postavy vystupující v mýdlových operách. Jejich osudy tak vstupují do našich a do jisté míry je i ovlivňují či přesněji spoluvytvářejí bezpečný rámec, ve kterém se odehrávají. Uvedené fiktivní příběhy rezonují v divácké paměti a slouží jako zdroj konverzačních potěšení diváků.

II. SPECIFIKA NARATIVNÍ STRUKTURY: RODOVÉ POJETÍ ČASU

- V jistém smyslu má narativní struktura mýdlové opery rodově **blíží k informaci**, než ke klasickému vyprávění, což ovšem neznamená, že neobsahuje příběh.
- Odlišnost se projevuje v tom, že umožňuje odlišnou perspektivu. Přivádí text od zážitku k **aktualitě**, klíčovou roli zde hraje eminentní zájem televize o **současnost**. Televize musí být vždy „up to date“.
- Toto zvyšování hodnoty aktuality lze chápat jako výraz **posilování významu aktuálního času v moderních společnostech**. To samozřejmě neznamená nové osvobození od opresivního lineárního času. Spíše to vede k **invazi imperativních pseudomýtů**.
- Aktuální-ahistorický čas vyžaduje **jiný typ vysvětlení** než to, které poskytuje čas lineární - historický.

LINEÁRNĚ HISTORICKÝ ČAS vs. AKTUÁLNÍ AHISTORICKÝ ČAS

■ V lineárním čase je každé vysvětlení hledáno v minulosti, každá objevivší se situace je nahlížena jako **fundamentálně nová**, ale současně i jako **výsledek té předcházející**, se kterou ovšem nemůže být identická. To sice částečně snižuje hodnotu minulého, které ale **zachovává**.

■ Naopak v aktuálním-ahistorickém čase je každá **momentální zkušenost aktualizací věčného bezčasového principu**. Takový princip je z definice **mýtický**.

Mýty jsou podle Lévi-Strause stroje na destrukci času. Aktuální čas tedy tenduje k odmítnutí historicity. V aktuálním mýtickém čase je očekáván „věčný návrat stejného“.

Tedy stejně jako v cyklickém čase typickém pro tradiční zemědělské komunity a v MÝDLOVÉ NARÁCI.

1/ Narativní struktura mýdlové opery reprezentuje aktuální, mýtickou koncepci času.

2/ Čas zde znamená vztahování se k věčným, bezčasým a nezměnitelným principům.

3/ Příběhy nikdy nekončí a tak jsou diváci lapeni v mytické tradici, která je ovšem v zásadě uzavřena již na svém počátku.

To může být jedno z vysvětlení, **proč je uvedený žánr tak přitažlivý právě pro ženské publikum.**

Uvedené téma rozpracovaly v osmdesátých letech mezi jinými především Ien Angová (1985), Charlotte Brunsdonová (1981), Ann Grayová (1987, 1992), Dorothy Hobsonová (1982), Tania Modleski (1982), Janice Radwayová (1984) či Ellen Seiterová (1989).

■ Tendování mýdlové opery k **odmítnutí historicity lineárního času** je jedním z nejzajímavějších pokusů propojit tento žánr jednak s:

A/ esencialistickým pojetím feminity

B/ a s politickými souvislostmi tohoto žánru.

■Michelle Mattelar upozorňuje na podobnost mezi **narativním stylem mýdlové opery a přerušovanou, cyklickou povahou ženského času tráveného v domácnosti či specifickými femininními formami sociální a kulturní kompetence.**

■Julia Kristeva v eseji Women's Time zdůrazňuje, že ženská subjektivita v průběhu dějin vytváří **specifické pojetí času, jež je charakterizováno oddělením kategorií opakování a věčnosti od ostatních časových modalit známých z historického vývoje civilizace.** Do jisté míry tak tvrdí, že tzv. ženský čas je silně **determinován biologicky.**

■Kristeva vlastně tvrdí, že **cyklický (monumentální čas) je tradičně spojen s ženskou subjektivitou a, že toto opakování a nekonečnost jsou základem koncepcí času v různých civilizacích a odtud, že bývá též přebírána muži.**

„Na jedné straně jsou cykly, těhotenství a nekonečné opakování biologických rytmů. Na straně druhé asi jako důsledek první varianty je masivní přítomnost monumentální temporality bez jakéhokoliv rozštěpu či přerušení, která má tak málo co do činění s lineárním časem“.

Julia Kristeva (Women's Time)

- Slovo temporalita zde asi není příliš vhodné. Jde spíše o všeobjímající nekonečnost imaginárního prostoru.
- V daném smyslu slouží jednotlivé **seriálové příběhy** vzhledem ke svému stereotypnímu rytmu k uspokojení ženského pojetí času a nevnucují divačkám přístup k historickému času, tedy k času plánované akce, změny a potenciálního chaosu.

Michelle Mattelart říká, že

*„mytickou nenávist, neslučitelnost mezi pojmy žena a změna musíme hledat pomocí asociací, které jsou společné všem kulturám - tedy mezi **obrazem femininity a vitálními elementy - vodou a zemí, tedy elementy stálosti, neměnnosti, trvalosti a plodnosti. Obraz ženy je spojen s ideou trvání, pokračování a zvěčnění**“*

- Matellarová stejně jako Kristeva vedou vlastně starou interkulturní asociaci **mezi ženou a nelineárními formami času**. Jinými slovy obě se defakto aktualizují nietzchovskou ideu „věčného návratu stejného“.
- Matellarová hovoří o **cyklickém návratu**, který je napojen na kosmický čas, o příležitosti neparalelní extáze napojené na rytmus přírody o nekonečnosti **lůna jako mýtu trvání a stálosti**.

ODTUD SAMOZŘEJMĚ JE VELMI BLÍZKO K ZÁVĚRU, ŽE ŽENSKÁ FASCINACE MÝDLOVOU OPEROU SOUVISÍ S FEMININNÍ FORMOU PROŽÍVÁNÍ ČASU.

- Podle Mattelarové mýdlová opera výborně koresponduje s psychickým ustrojením žen, které není postaveno na principu lineárního času a časové změny.
- Výsledkem pak je, že jsou mýdlové opery konstruovány tak, aby ženám nevnucovaly přístup k historickému času, tedy k času plánované akce.
- Mýdlová opera je tak speciálním příkladem intervence časové struktury televizní narace do procesu konstrukce ontologického bezpečí, pro kterou je typická práce s cyklickým pojetím času, respektive s principem nekonečné repetitivnosti.

Mýdlová opera optikou feminismu

- Vzhledem k cílové skupině, která především tento žánr sleduje je pochopitelné, že jednu z jeho klíčových teoretických reflexí je možné najít ve **feministické teorii**. Základním feministickým textem analyzujícím mýdlovou operu je článek Tani Modleski „**The Search for Tomorrow in Today's Soaps (1982)**“, kde se snaží zachytit jak negativní, tak i pozitivní perspektivu tohoto žánru.
- Feministická kritika se v případě masových médií poměrně stereotypně zabývá:
 - 1/ **kritikou paternalistického obsahu ideologie masové kultury a**
 - 2/ **především kritikou stereotypizace mužských a ženských rolí.**

■ Ženy konzumující mýdlové opery jsou feministickou kritikou nahlíženy jako **pasivní oběti lživých sdělení, které navíc více či méně vědomě legitimují existenci sexismu a patriarchální kultury**. Výsledkem pak je velice vášnivá, silná nenávist vůči tomuto žánru.

■ Zajímavé je, že se v tomto ohledu se **setkává feministická kritika s kritickou teorií masové kultury a společně označují „mýdlovky“ jako ženskou formu masové kultury**.

■ **Klíčovým znakem mýdlové opery je nekonečná serialita**. Právě o tento znak je veden největší spor týkajících se otázky **„Jakou mají mýdlové opery sociální roli a význam?“**

1/ Na jedné straně zde stojí kritici, které reprezentuje například Nor Jostein Gripsrud, ale i Umberto Eco či Ellen Seiter **odmítající ztotožňovat narativní otevřenost ve smyslu nikdy nepřicházejícího konce s ideologickou otevřeností.** Chápu mýdlovou operu jako Ecův **uzavřený text** a zdůrazňují, že jde defakto o produkci textů posilujících **escapismus** tedy únikovou reakci žen uzavřených ve vlastních domácnostech.

■ **Obsah happy endu u mýdlové opery se liší od populární romantické fikce, kde je utopická situace umožněna právě v rámci struktury existujících mocenských patriarchálních vztahů mezi mužem a ženou.**

■ **Hrdinka románu „červené knihovny“ získává nezávislost po boji s násilím a mocí arogantního muže, aby pak našla své štěstí v paternalistické náruči muže jiného.**

U mýdlové opery je tomu poněkud jinak. Nemají totiž konec tedy ani happy end. Není v nich žádný vývoj. Jejich hrdinům není dáno zůstat šťastnými. Utopický moment zde zcela absentuje. Neštěstí je zde normou, zákonem a ne výjimkou. To je jádro toho, co nazývá IEN ANG tragickou pocitovou strukturou.

■ Zásadní však je, že mýdlovky **neposkytují žádnou perspektivu**, rozpory zde popsané se jeví jako neřešitelné. Ženy zde nikdy nevystoupí ze své role přidělené jim patriarchálním systémem a **tudíž ani nejsou schopny dosáhnout odstupu od své situace**.

■ Naopak se zcela se svou pozicí identifikují. Drží hrdě prapor patriarchální ideologie a její víru v ní. **At' to stojí, co to stojí rodina musí být pohromadě neustále zdůrazňuje**

■ Archetypální Miss Elie říká své snaše alkoholičce:

„Když se ti rozbije manželství založ jiné nebo se staneš cynickou. Tvé štěstí nemůže být úplné bez dětí“.

- Tyto problémy ovšem nemohou být řešeny definitivně a tak jsou fundamentálně cyklické.
- Jinými slovy melodramatická sentimentalita Dallasu je ideologicky motivována pocitem fundamentální nemožnosti zásadních změn ve vlastní struktuře patriarchální společnosti, která je odpovědná za většinu utrpení.
- Z toho pak plyne pocit resignace a fatality. Proto jsou ženy v soaps z pohledu feminismu na špatné straně barikády, jelikož podléhají právě fatalismu a pasivitě.

B/ Druhá skupina reprezentovaná např. Horacem Newcombem, kteří argumentuje **ve prospěch** tohoto žánru, jelikož její nekonečná repetitivnost, neexistence konce znamená, že jsou „mýdlovky“ tzv. **ideologicky otevřené** a tak jsou defakto nakloněny **socikulturní změně**.

- Podle některých autorek (Nochimson) tak mýdlová opera vlastně **popírá diskontinuitním charakterem vlastních narací patriarchální diskurs opírající se o jedinou hlavní dějovou linii.**

- Tato její významová otevřenost **nedovoluje dosáhnout ideologický konsensus**, respektive dominaci „preferovaných významů“ a dává divačkám prostor **pro konstrukci vlastních významů.**

- „Mýdlová televizní domácnost“ tak **v sobě nese základ resistantního femininního diskursu, postaveného na ideji specificky femininní syntaxe** (Nochimson).

- Angová, vysvětluje velmi **silné ztotožnění divaček s mýdlovými operami jako výsledek procesu permanentního obnažování kontradikcí patriarchální společnosti**, které je pro tento žánr typické.
- Angová se domnívá, že i když ženy nemohou reálně prostřednictvím sledování mýdlových oper vyřešit své problémy dané patriarchální strukturou společnosti, jsou zde jejich problémy alespoň **UZNÁNY**.
- Jinými slovy jakousi intuitivní cestou se některé prvky feministické analýzy ženské oprese objevují i v mýdlových operách.
- Jane Feuer vidí naději v množství zápletek, které **neumožňují zaujmout jednoznačnou ideologickou pozici**. Žádná ideologická pozice není v soaps ireversibilní a může být konfrontována se svým opakem.

- Ellen Seiter upozorňuje na význam **diskontinuitně** produkovaných narací, které nejsou nikdy organizovány jednoduchým patrarchálním diskursem či jednou hlavní dějovou linií a znemožňuje tak poskytnutí jasného jednoznačného závěru. Otevřenost mýdlovek nedovoluje tudíž dosáhnout ideologický konsensus. Tato ideologická nejistota pak umožňuje **svobodu konstruovat vlastního významu**.
- *Feminismus jako politické hnutí konstruuje Utopii, v rámci, které bude destruována ženská oprese tedy patrarchální struktury moci a sexistické praktiky. Jinými slovy feminismus směřuje defakto k happy endu. A v tomto smyslu je možné jej srovnat se strukturou populární romantické fikce, ve které hledání šťastného konce je motorem celé narace.*

III. Narativní postup: žánrový mix

8/ Mýdlovou operu charakterizuje napětí mezi konvencemi realismu a melodramatu. Realistický přístup je typický pro britské opery. Realismus se zde projevuje řadou konvencí prostřednictvím, kterých se **drama jeví jako reprezentace reálného světa tj. postav, míst a problémů, které jsou vnímány jako reálné**. Narativní techniky opatrně skrývají svůj vlastní status jako konstrukt, aby zakryly svou umělost a prezentují **naraci jako reálnou**. Je zde snaha reprezentovat současné sociální problémy. To odlišuje britskou operu od americké, která má větší sklon k **melodramatičnosti**.

■ **Americké opery pracují více s patriarchálním modelem rodiny**, který se zaměřuje na to udržet rodinu pohromadě, rodina je zde těsně spojena majetkovými vztahy, mocí a penězi.

- **V britských operách jsou tradiční silné ženské postavy, které nabízejí nezištnou pomoc druhým. Především živí slabé a neschopné muže. Morální i praktické přežití rodiny leží na jejich bedrech. Britské opery se liší od amerických především svým důrazem na komunitní a sociální problémy.**
- Zvláště britské opery postupně začaly v osmdesátých letech reflektovat **různé třídní a menšinové skupiny**. V devadesátých letech narůstá i zájem o **individuální kariéry ženských hrdinek**.
- Americké opery se zaměřují často na **úzkou, extrémně bohatou skupinu společnosti**.

- 9/ **Dominance dialogu nad akcí.** Faktem ovšem je, že tato charakteristika platí i pro tradiční realistické drama.
- 10/ Jádrem okolo kterého se točí celá dějová konstrukce mýdlových jsou **problémy rodiny. Rodina je mytickým centrem mýdlové opery.** Je mytická protože jen **omezené množství hrdinů, postav opery žije v konvenční nukleární rodině.** Významná část jednání se ovšem odehrává v typickém rodinném prostředí: jídelna obývací ložnice. Rodina tak **reprezentuje imaginární ideál.** V centru jednotlivých narací leží zájem o rodinu, respektive na to jaké jsou vztahy jednotlivých protagonistů, kdo se s kým rozvádí, kdo koho podvádí a s kým apod.
- Klíčovými tématy jsou tak představují sňatky, rozvody, rozchody, návraty, nepřátelství. Narativní struktura opery se zaměřuje na **ženské postavy takovým způsobem, který posiluje pochopení, sympatie ženského úhlu pohledu.** Jednání hlavních ženských postav hraje centrální roli a většinou není karikováno.

- 11/ **Žena-matka-divačka** je v mýdlové opeře často konfrontována s televizním vzorcem ideální matky, jejíž laskavost a moudrost suverénně zvládá konfliktní nároky rodiny. Sama navíc nemá žádné nároky. Jde o postavu, která je nutně **dokonalejší než sama divačka**. Mýdlová opera tak pracuje s **pocitem bezmoci**. Klade přitom mezi touhu po ideálu a jeho skutečným naplněním extrémně **komplexní překážky**, které spouštějí mechanismus očekávání. Implantuje tak do ženské psyché jako klíčovou hodnotu **ČEKÁNÍ** (na telefon, až dítě usne, až se rodina znovu sejde).
- 12/ Mýdlová opera podle ANG používá pro posílení mechanismu identifikace tzv. „**empirický realismus**“ a nabízí svým divákům příběhy srovnatelné s jejich klíčovými životními situacemi. Faktem však je, že empirická složka zde nedominuje a můžeme spíše hovořit o jakési hybridní formě - „**emocionálním realismu**“.

SHRNUTÍ

- 1/ Mýdlová opera je postavena na **zklidňujícím opakování**, které se realizuje jednak **časovým programováním** a jednak **obsahově opakováním několika základních zápletek**.
- 2/ Mýdlová opera **produkuje pocit jistoty a existenci řádu**
 - a/ jednak tím, že je konstruována tak, aby vše nakonec dopadlo tak, že se **vlastně nic nestalo a věci zůstaly při starém**
 - b/ činí tak použitím **doplňujících estetických prostředků**, které odtahují pozornost publika od významějších sociálních problémů, které jsou na pozadí jednotlivých zápletek.
- 3/ Významným tématickým motivem, který mýdlové opery používají je **pocit bezmoci**. Divačka příběhu je tvůrci postupně **konfrontován s filmovým vzorcem ideální matky** „která vždy mnohem moudřejší než její děti, jejíž laskavost je dostatečně veliká, aby zvládla konfliktní nároky její rodiny, a která sama žádné nároky nemá. Tedy jde o postavu, která je nutně dokonalejší než divačka sama.
- 4/ mýdlová opera tím, že klade mezi touhu po něčem a jejím skutečným naplněním **extrémně komplexní překážky pracuje s mechanismem očekávání konce - jako s mechanismem naplnění**. Implantuje tak do ženské psyché jako klíčovou hodnotu **čekání: na telefon, na to až dítě usne, na to až se rodina znovu sejde.**

■5/ Pro strukturu mýdlovky je typická neustálá touha najít konečné řešení, ale stále více je zřejmé, že toto řešení je nerealizovatelné, jelikož jednotlivé závěry epizod vedou k ještě větší tenzi. Tak soap opera přesvědčuje ženy o tom, že jejich nejvyšším cílem je vidět svou rodinu pohromadě šťastnou a zároveň utěšuje ženy, aby netruchlily pro svou neschopnost tento ideál uskutečnit tj. přinést ideální rodinnou harmonii.

■6/ Významnou roli hraje v tomto procesu konstantně se vyskytující postava ženy nositelky negativních vlastností, kterou divačka nutně opovrhne neb zobrazuje negativní stránku jejího ideálního já. Nejen, že sleduje jednání negativní postavy, ale konfrontuje se s jejím jednáním a nutně se staví proti naplnění tohoto jednání a tento vnitřní konflikt a její vítězství v něm ji činí spokojenější. Proto také vítá permanentní opakování tohoto konfliktu v kterém se utužuje její víra v sebe. Jinými slovy mýdlovka v tomto smyslu napomáhá smířit ženu s často nesmyslnou, repetitivní povahou jejího života a práce v domácnosti.

■Tedy použijeme-li Marcusova termínu se podílí na posilování represivity společnosti v tomto případě represe ženy v domácnosti.

- 7/ Nikdy nekončící vyprávění je v zásadní opozici k dominantní maskulinní narativní formě. Mýdlovka je inherentně femininní forma. Její struktura se svou otevřeností, pomalým rytmem s množstvím zvrátů je v souladu se vzorcem ženské subjektivity.
- Dokonce se objevuje názor, že je mýdlová opera modelem pro budoucí feministické umění.
- Soap opera je proces bez postupu vpřed bez pokroku. Což je ovšem jeden z principů, který ší, který lze demonstrovat např. na díle rusko francouzské autorky Nathalie Sarraut (Nový román a realita). Sarrautová se nezabývá explicitně rychlostí toku děje, ale změnou nuancí. Naopak je antiprogresivní a nenávidí běžný dialog. Podobností, kterou zde lze zachyti spočívá v tom, že soap opera je podobně antiprogresivní jako Serrautové psaní bez zápletky. Stejně jako je Sarrautová v opozici k tradiční románové formě stejně je soap opera v opozici k tradiční mužské, filmové naraci, která staví na maximum akce a minimum kvalitního dialogu a jen posiluje k restauraci řádu.
- Jinými slovy existuje přístup, který chápe mýdlovou operu jako resistentní femininní diskurs, postavený na ideji specificky femininní syntaxe. Jde v podstatě o esencialistickou koncepci feminity.

ANALYTICKÉ PŘÍSTUPY

- Tři základní přístupy při studiu žánru:
 - a/ **estetický** - definuje žánr z pohledu **systému konvencí**, které dovolují vyjádření v rámci jistých hranic.
 - b/ **rituálový** - vidí žánr jako **produkt směny mezi průmyslem a publikem**
 - c/ **ideologický** - zdůrazňuje roli žánru při **kontrole významů a reprodukci ideologie**.
- Zatímco tradiční přístup zdůrazňuje estetická kritéria, **televizní studia se soustředí především rituálový přístup**, který zohledňuje roli **výrobní praxe a technik tvorby vysílacího schématu**. Mýdlová opera jako žánr nabízí televiznímu průmyslu způsob **kontroly tenze mezi podobností a diferencí inherentní ve výrobě kulturních produktů**.

DYNASTY

ANALÝZA VIZUÁLNÍ SEBEPREZENTACE

- Úvodní znělka je krátký text trvající (86s.) Přes různé změny, které prodělala znělka v průběhu vršení jednotlivých sérií zůstala **základní struktura nezměněna.**
- Vizually je znělka organizována do **tří částí:**
 - 1/První část sestává ze záběrů uskutečňujících **geografickou a prostorovou lokalizaci** - 23s.
 - 2/Druhá část prezentuje **postavy a jejich představitele** v sekvencích okolo pěti sekund - 43.
- (Proti původní verzi mizí falická symbolika u mužů místo toho je kladen důraz na svět práce a podnikání).
- V závěrečné části se původní záběr jakoby z letadla snáší do města, zabírá mrakodrap jako symbol světa obchodu, a aby pochopili i ti pomalejší znak se opakuje a specifikuje v podobě těžní věže sídlo obchodu a pomalu vjíždíme do Carringtonova sídla.

- (původní verze přináší záběr z helikoptéry na sídlo Carringtonů, těžní věž se přesouvá z individuální charakteristiky do obecné).
- V kontrastu k evropské filmové tradici, která zve diváka do kina za možností cosi prožít a reflektovat, tento americký produkt nabízí **vlastnění či koupi prožitku a zkušenosti**.
- Pokud se podíváme na celou syntagmatickou strukturu tohoto textu je patrné, že celá struktura je **komplexní narací v aristotelovském smyslu, která má:**
 - **expozici** - tři počáteční záběry na sídlo rodiny Carringtonů,
 - **peripetii** – střední část prezentující jednotlivé hrdiny s náznakem možných konfliktů a
 - **závěrečnou část**, kde sice není explicitně žádná katarze, ale dá se **předpokládat**.

- Především však v posledním záběru **vracíme jako v klasickém dramatu zase k bodu počátku k Carringtonovu sídlu**, i když z jiného úhlu pohledu. Nejde sice o skutečný příběh, ale jistý **narativní posun by se zde dal vystopovat v podobě jakési sekvenční poetiky v rámci celého syntagmatu**.
- Či jinak, že opakované kombinace v syntagmat jednotlivých elementů vytvořená z původně zcela **odlišných paradigmát** (budovy, šaty, auta apod.) vytváří nová paradigmata.
- **Postavy jsou zde spojovány či přímo ztotožňovány s objekty a prostředím, do kterého jsou zasazeny. Toto kompresování postav objektů a prostředí pak defakto supluje vlastní narativní formu.**
- Tedy vytváří jakýsi **příslib toho co přijde a to formou ne narativní, ale používáním univerzalizovaných či standardizovaných signálů, které nereflektujeme, ale na které reagujeme – viz. myšlenková reflexe nahrazená reflexním chováním.**

- Využívají se tři typy komunikačních kanálů:

a/obrazový b/grafický c/ hudební.

- Žádné hlasy ani dialog. Graficky je významný **motiv fontány** prezentovaný pásy oddělující jednotlivé sekvence ve chvíli, kdy jsou zobrazeny.
- **Stejná technika je užita v případě charakterizace hlavních postav, která začíná dvěma centrálními objekty okolo, kterých se točí celý děj**
- **Blake a Krystle Carrington.**
- Po té následují ostatní členové i nečlenové rodiny - méně významné postavy - **jejich prezentace variuje podle toho zda vystupují momentálně v dané sérii.**
- Závěrečný záběr na Alexis v původní verzi s cigaretou a Rolls roycem, později ve vaně.

- Tato základní třídílná syntagmatická struktura je vložena do prvních tří záběrů:

a/ hory, b/město, c/ sídlo.

1/ Velmi důležitým bodem je **ESTETICKÁ DIMENZE** celého textu. Jednak princip kontrastu a to jak prostřednictvím jednotlivých postav, ale i pohybů kamery nahoru /dolu, detail / dálka, použitím barev - světlé /tmavé.

- Jedna barva je použita jako **dominantní - modrá**, zatímco černá a bílá dominují oblékání.

2/ dále každá sekvence zvláště pak druhá část /představující hlavní hrdiny/ **pracuje se silně konotativními významy**, tak aby pochopili i ti pomalejší.

■3/ Celá úvodní sekvence je koncipována jako **PŘÍSLIB** příštího, prostřednictvím využití velmi jednoduchých znaků a univerzálně pochopitelných konotací. Tento syntagmatický řetěz je složen ze znaků:

1/**bohatství resp. moc** budovy na počátku a konci, žádné továrny, supermarkety či malé prodejny. Oblečení šperky, alkohol, sport, nebo luxusní vybavení. **Modrá barva nejenže vypadá na obrazovce dobře, ale v mnoha kulturách je asociována s královstvím a bohatstvím.** Modrá navíc symbolizuje neustále dokonalé počasí tam, kde se hlavní postavy objevují.

2/ **jasně zobrazené rodové difference.** Ženy v elegantních, extravagantních šatech, okázalé šperky symbol bohatstvím. Vyjma Alexis sukně po kolena, muži mají detailnější záběry, polocelky, do pasu. Nosí večerní, společenské oblečení a jsou zaneprázdnění pitím alkoholu, v novější verzi prací - symboly bohatství a moci.

Všechny ženy vyjma Krystl a Alexis jsou zobrazeny v souvislosti s přírodou.

- **Prakticky všichni muži jsou zobrazováni s vertikálními mužskými symboly - mrakodrap, těžní věž, láhev šampaňského, tenisová raketa.**
- **Jinak řečeno muži jsou spojováni s mocí, sportem a drahou intoxikací, ženy s okázalostí v oblékání a vazbou na přírodu.**
- **Výjimku v původní znělce tvoří Alexis - Rolls a cigareta. Barva jejich šatů v první verzi byla černá, v opozici k bílé, stříbrné nebo červené Krystl. Symbolika barev obecně v západní kultuře interpretuje bílou jako nevinnost a čistotu, červenou jako vášeň a černou jako hřích.**

3/ erotický kontext. Rodové diference pracují s **kontrastem plně oděných mužů (černobílých), méně oděných žen očekávajících obdivný pohled**, což samozřejmě stimuluje univerzálně očekávání budoucích erotických scén. Nabízí se samozřejmě i více méně vědomá asociace s vizuální metaforou Adamovy vybuchující láhve šampaňského.

4/ emocionálně nabitý život. Rychlá frekvence střihů, rytmické opakování grafických symbolů, dramatická gesta a pohyby postav naznačují spád a emocionální intenzitu, prudké zvraty v rovině emocionální i kognitivní

5/ Osobní emocionální konflikty. Tento fenomén označuje Stevenovo agresivní gesto, Klaudiin poněkud nepřítomný pohled, když se opírá vyčerpaně o zeď. Jinak ovšem dominuje spíše **dynamická pracovní, otevřená atmosféra**. Výjimku tvoří zobrazení Alexis v kombinaci s Rollsem a cigaretou podtrženo černými šaty tedy využitím klasických vzorců zobrazení z **kreslených filmů a politických karikatur**. Význam je jasný tato dáma bude dělat problémy.

■ Všechny tyto konotační klastry nebo paradigmaty defakto potvrzují argument, že **pop kultura spíše prezentuje než reprezentuje utopii.**

■ Tedy jde o to ukázat jak lze utopii zažívat, než o to ukázat jak by měla být organizována. Nabízí s zde intenzivní zkušenost, transparentnost v lidských vztazích a pocit zahrnutí do komunity. Příslib přijetí do této televizní komunity prezentuje již úvodní sekvence.

6/ Humorná ironie a rafinovaná banalita. Znělka může jistým způsobem přitáhnout jistý typ „zasvěcence“, který bude schopen šifrovat jednotlivá schémata, takže se mu vybaví při pohledu na **Alexis Cruella de Ville ze 101 dalmatinů.**

■ Nebo může zasvěceně ironizovat postavu s ejakulujícím šampaňským, či asociaci Blaka s extrémně vysokým mrakodrapem spojenou s následujícím záběrem na Krystlin náhrdelník a pod. Nabízí se zde celý katalog popularizovaných freudovských symbolů. Jde v podstatě o pozvání do krajiny rafinované banality.

■ Domácí život má v mýdlových operách jeden klíčový motiv, a to **hledání štěstího konce**. Události, epizody a zápletky zde však pokračují tak, aby bylo zřejmé, že **prezentovaný život není vůbec šťastný, ale inherentně problematický. Neštěstí je zde normou a zákonem.** Domácím, partnerským i milostným vztahům prezentovaným v televizní mýdlové opeře je vlastní **„tragická pocitová struktura“**.

■ Příkladem je téma mateřství, které je prezentováno jako **femininní ideál**, ale zároveň i jako zdroj konstantní starosti a úzkosti. Manželství zde nikdy není královstvím harmonie, ale zdrojem permanentních konfliktů.

■ Domácí interakce jsou v mýdlové opeře často značně napjaté. Konflikty pravidelně vznikají v situaci, kdy hrdinka není schopna naplnit tradiční roli ženy matky a manželky, tedy představy **patriarchálního diskursu**.

■ Rodinný život v mýdlových operách nedisponuje žádnou perspektivou. Jeho rozpory jsou fundamentálně neřešitelné. Jejich cykličnost je fatální. Jinými slovy melodramatická sentimentalita těchto „mýdlových narací“ je ideologicky motivována pocitem fundamentální nemožnosti zásadních změn ve vlastní struktuře patriarchální společnosti.

■ Obecný důraz na rodinu vedlo k vyloučení veřejné sféry. Ideologické implikace byly jasné. *Pokud jsem šťastná/ý v rodině, vše je v pořádku.* V druhé polovině 90. let se opery začínají zabývat i takovými problémy jako je kriminalita, rasismus, nezaměstnanost AIDS, nezaměstnanost a naplňují původní edukativní roli, která se postupně vytratila.

- To, co je zde uznáno jako reálné, není objektivní popis světa, ale jeho subjektivní hodnocení, tedy spíše **POCITOVÁ STRUKTURA**. V této souvislosti hovoří Angová o distinktivním znaku mýdlové opery „tragické pocitové struktury“, která je podle ní klíčovým „spouštěčem“ ženské identifikace s tímto žánrem.