

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Možnosti rozboru hlavní postavy v
současné české kinematografii**

Ondřej Zach

Katedra divadelních a filmových studií

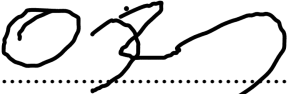
Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Studijní program: Filmová a divadelní věda

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Možnosti rozboru hlavní postavy v současné české kinematografii* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum: V Praze, 20.6.2020



.....

podpis

Děkuji Mgr. Petru Bilíkovi Ph.D. za to, že se ujal vedení mé bakalářské práce, za jeho cenné úvodní rady, průběžnou trpělivost a závěrečnou podporu.

Obsah

| | |
|---|-----------|
| Úvod..... | 5 |
| 1. Metodologie, prameny a literatura..... | 9 |
| 2. Vymezení pole. Pojem současné národní kinematografie..... | 12 |
| 2.1 Stav reflexe současné národní kinematografie..... | 14 |
| 2.1.1. Reflexe současného filmu v zasetí historie..... | 16 |
| 2.1.2 Reflexe hlediska – Chcípací film | 18 |
| 2.1.3 Reflexe společnosti. <i>Jací jsme</i> a subjektivizovaná sociologie. | 19 |
| 3. Dva přístupy ke studiu postavy ve filmu jiných historických období | 21 |
| 3.1 <i>Démanty všednosti</i> . Postava jako stylový prvek a typologie postav | 21 |
| 3.2 <i>Obraz člověka v české kinematografii</i> – pokus o sociologický přístup..... | 24 |
| 3.2.1 Projekt | 24 |
| 3.2.2. Metoda | 27 |
| 3.2.3 Výzkum..... | 30 |
| <i>Vzorek roku 1922 – hledání konstant a dominant</i> | 30 |
| <i>Rok 1932 a metodologický „krok stranou“</i> | 35 |
| <i>Možnosti „kinetického“ modelu – komparace roku 1942 a 1952</i> | 39 |
| 3.2.4. Výsledky výzkumu a závěry o použité metodologii | 44 |
| Závěr. | 47 |
| Metodologická východiska pro analýzu postavy v současném českém filmu | 49 |
| Seznam použitých pramenů a literatury | 52 |
| Prameny: | 52 |
| Literatura:..... | 56 |

Úvod

V této práci se budu věnovat možnostem analýzy postavy v soudobém českém hraném filmu. K tomuto tématu mne přivedl souběh zájmu o dvě oblasti, reprezentující protilehlé aspekty filmové tvorby a představující preskriptivní a deskriptivní hledisko pohledu na ni. Prvním z nich je otázka výstavby kinematografického díla v procesu jeho vzniku, tedy problematika praktické dramaturgie filmové tvorby a volby výrazových prostředků za účelem komunikace estetického či ideového záměru, jak jsem se s nimi setkával a setkávám v producentské praxi, v činnosti rady Fondu kinematografie a v neposlední řadě také v konfrontaci s prací studentů na filmové škole. Je-li dle Otakara Zicha základní stavební jednotkou hraného dramatického díla situace¹ a situaci tvoří dramatická relace jedné nebo více postav navzájem a/nebo s jejich prostředím, je schopnost formulovat postavu a její vztahy jedním z hlavních faktorů konstrukce funkčního dramatického díla – a tedy i hraného filmu. To platí jak na úrovni pojetí postavy v rámci dramatického textu, tedy scénáře filmu, tak na úrovni jejího zpředmětnění ve filmovém obraze hereckou akcí, způsobem jejího záznamu (rámování, úhel a pohyb kamery, záznam zvuku) a syntaktického zpracování tohoto záznamu a dalších obrazových a zvukových prostředků (montáž obrazu vlastní herecké akce a dalšího obrazového materiálu, užití a montáž diegetického a nediegetického zvukového materiálu). Jinak řečeno terminologií Christiana Metz, pro zpracování postavy v procesu autorské tvorby díla je užitečné pochopit, jak tento proces probíhá jak ve své paradigmatické, tak syntagmatické části.²

Druhou oblastí mého zájmu byla naopak analýza hotových hraných³ filmů, vznikajících na území České republiky v průběhu posledních třiceti let. Díky aktivitě České filmové a televizní akademie, jež za účelem udělování výročních cen shromažďuje kompletní „národní“ produkci (k problematickému termínu národní tvorba se ještě vrátím v dalším textu), vzniká každoročně soubor filmových děl, jež je možno zhlédnout na jednom místě a ve vymezeném časovém období. Takováto

¹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2018, s. 173.

² METZ, Christian. Film Language. In: BRAUDY, Leo, COHEN, Marshall. *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press. 2016, s. 56.

³ Otázky postavy lze nepochybně rozšířit i na oblast filmů dokumentárních, tuto problematiku však s ohledem na rozsah práce pro tuto chvíli zcela vynechávám.

intenzivní konfrontace se zdá odhalovat trendy převažující v daném souboru lépe, než kontinuální reflexe týchž děl v časové posloupnosti jejich zveřejňování. Na takovémto vzorku se tedy lze zabývat četností výskytu určitých témat a přístupů k nim, jakož i frekvencí stylotvorných prvků. Při pohledu z delšího časového horizontu by pak mělo být na sérii takových souborů možné rozpoznat vývoj určitých jejich charakteristik (a záměrně se zde pro zamezení terminologické kontaminace se sémantickým přístupem vyhýbám tomu říct „znaků“) v čase a to jak z hlediska volby témat, tak z pohledu vyjadřovacích prostředků užitých k jejich zpracování. Film se z tohoto úhlu jeví být zrcadlem témat a vyjadřovacích postupů, jež určitém období spolutvoří společenský diskurs, a to jak na úrovni autorské intencionality, tak jako bezděčný odraz procesů probíhajících ve sdíleném společenském nevědomí. Jak usuzuje Siegfried Kracauer, „filmy odrážejí mentalitu národa s větší bezprostředností, nežli jiná umělecká média, ze dvou důvodů: Za prvé, filmy nikdy nejsou pouze produktem jednotlivce... a za druhé, filmy se obracejí k anonymnímu davu a přitahují ho; proto lze oprávněně předpokládat, že oblíbené filmy, nebo přesněji oblíbené filmové náměty, uspokojují touhy mas.“⁴ Či, jak to vyjadřuje Francesco Casetti, „film je svědectvím, které hraje na hracím stole historie“.⁵ Hotové filmové dílo tedy může být analyzováno jako svébytný text nebo kód,⁶ jehož intencionální i neintencionální složky mohou o těchto více či méně nevědomých společenských tématech vypovídat. A jak konstatovali sociologové Georges Friedmann a Edgar Morin při navrhování výzkumu filmového hrdiny, o kterém budeme ještě dále v textu hovořit, „studie hrdiny odhaluje souhru (interplay) mnoha vlivů, výraz mnoha potřeb, které jsou charakteristické pro společnost, která je zrodila“.⁷ Aniž bych chtěl absolutizovat kracauerovský přístup k sociálně-historicky

⁴ „ filmy tak nevyjadřují ani tak jasná kréda, jako spíše psychologické sklony, ony hluboké vrstvy kolektivní mentality, které leží pod úrovní vědomí.“

KRACAUER, Siegfried. *Dějiny německého filmu: od Caligariho k Hitlerovi: psychologické dějiny německého filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958. 259 stran. Citováno podle CASETTI, pozn. 5. s. 149.

⁵ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: Akademie múzických umění, 2008, s. 150.

⁶ Vzrušující nuance pohledu na film v textuálním smyslu, s Umbertoem Ecem, nebo v piercovském pojetí indexových znaků, s Peterem Wollenem, ponecháváme pro tuto potřebu stranou, protože na našem úhlu pohledu nic nemění. Srov.

ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo, 2009. 440 s.

WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. 2. Repr. Bloomington: Indiana University Press, 1970. 168 s.

⁷ An International survey on the film hero. In: *International Social Science Journal* [online]. 1963, vol.XV, no.1, s. 115 [cit. 10.5.2020]. Dostupné z:

kontextuální interpretaci filmového díla, považuji za zřejmé, že takto zaměřenou analýzu filmů z určitého období lze využít jako jednu z cest k pochopení společenské psyché jejich doby. A stejně jako Ivan Sviták v metodologickém úvodu k monumentální kolektivní práci *Obraz člověka v české kinematografii 1922–1963*, jíž se dále v textu budu obsáhle věnovat, věřím, že při takové analýze lze zachytit společnou „dynamiku struktur filmu, hrdiny a společenského vědomí“ a při soustavném výzkumu pak i „prostřednictvím registrovaných proměn v čase... zachytit proměnu funkcí“.⁸

Láká mne zároveň spojení těchto dvou oblastí výzkumu. Autorská intence i společenské nevědomí je nepochybně přítomno v celém procesu filmové tvorby a pochopení jejich vzájemné interakce při odrazu v hotových dílech-textech může být jedním z nástrojů k jejího perspektivního rozvoje. A naopak, vzhled do praktických otázek dramaturgie může pomoci vyhnout se při analýze hotových děl riziku přehnané subjektivity v přístupu k nim, situaci, kdy ve výsledku „čtení“ filmu převažuje výpověď o vnitřním světě čtenáře, nebo toto čtení slouží více ke konstrukci jeho vlastních tezí než pochopení daného díla.⁹ Prvním cílem analýzy by v ideálním případě mělo být pojmenování používaných vyjadřovacích prostředků, a teprve pak zpětná konstrukce příčin a zdrojů tohoto procesu. V konkrétní praxi to samozřejmě, jako nic v životě, neplatí absolutně. Bazinova analýza vyjadřovacích prostředků, jimiž je tvořena mytologie postavy Chaplinova tuláka,¹⁰ byla publikována tři roky po jeho studii „ontologické krádeže“¹¹ knírku mezi Chaplinem a Hitlerem, aniž by to nějak snižovalo radost a hloubku, jakou Bazinův interpretativní přístup k filmovému dílu čtenáři poskytuje.

Mým původním záměrem bylo formulovat metodu na základě existujících přístupů k problematice postavy v hraném filmu a provést ji na vybraném vzorku filmů posledních let, které jsem pracovně pro potřebu zúžení zkoumané oblasti

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000016824?posInSet=1&queryId=ec105299-f046-4555-a923-f35ddb2c4b>.

⁸ BENEŠOVÁ, Marie, ŠTÁBLA, Zdeněk. *Obraz člověka v české kinematografii 1922-1963*. Praha: Československý filmový ústav 1969, s. 6.

⁹ Jak se se ukáže dále v textu, tento problém, jenž je ostatně inherentní procesu kritické reflexe jako takové, je společný většině dosavadních pokusů o zpracování současné české filmové produkce. Studium percepce určitých filmových děl v určitém období je nicméně samozřejmě zcela relevantní, a může tvořit podklad pro samostatnou analýzu.

¹⁰ BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav, 1979, s. 32.

¹¹ Tamtéž, s. 31.

vymezil jako historické filmy vyrobené v období let 2016–2018. Při přípravných rešerších jsem nicméně narazil na dva problémy. Za prvé je otázka analýzy postavy v oblasti filmu obecně zpracovaná relativně málo a případná metodika bude muset čerpat z dalších oborů, jež se otázce postavy v uměleckém díle věnují. Za druhé je reflexe soudobé národní kinematografie v současné české odborné literatuře poměrně nesoustavná a metodologicky nejednotná a neposkytuje dobré východisko pro provádění nových analýz. Důsledkem této situace je, že samo stanovení metodologie pro původně zamýšlený výzkum představuje úkol, jenž svým rozsahem a interdisciplinarností přesahuje možnosti formátu bakalářské práce. Po zvážení možností jsem se proto rozhodl přehodnotit své původní téma a věnovat jej průzkumu možností metodologie analýzy postavy jako takové. Identifikoval jsem tři oblasti, které je třeba zpracovat, aby bylo možné přistoupit k výchozímu předmětu mého zájmu:

- 1) existující přístupy k reflexi současné české kinematografie,
- 2) dosavadní přístup k reflexi filmové postavy v současném českém filmologickém diskursu,
- 3) možnosti teoretizace postavy v narativním filmovém díle, vyplývající ze stavu poznání v této oblasti a v oblastech příbuzných, jako je literární teorie, teatrologie, ale také sociologie, antropologie, kulturologie a historie.

Po dalších rešerších jsem se práci rozhodl dále zúžit především na dvě prvně jmenovaná témata. Výchozí tezí této práce je tedy nutnost zmapování existujících přístupů k reflexi české kinematografie z období posledních třiceti let a toho, jak je v rámci těchto přístupů teoretizován prvek postavy v narativních filmových dílech. Cílem práce by mělo být vyhodnocení těchto přístupů, a v návaznosti na ně návrh možných oblastí studia soudobé české tvorby. Teprve na ně pak bude v další práci možné navázat analýzou konkrétních děl, jež nyní z důvodů rozsahu do této práce nezahrnuji.

1. Metodologie, prameny a literatura.

Metodologií této práce je metakritický přístup¹² k existujícím teoretickým textům. Pro postup jsem zvolil následující kroky:

- vymezení pole zkoumání prostřednictvím definice „národní kinematografie“ a časového úseku, v němž zkoumaná díla vznikla,
- analýzu pramenů, věnujících se problematice filmových děl, určených touto definicí,
- aplikaci závěrů, vyvozených z této analýzy, v návrhu metodologie dalšího výzkumu.

Jako metodická literatura pro analýzu těchto pramenů mi posloužily teoretické texty z oboru filmové teorie a historie, uvedené v bibliografii v závěru této práce. Za základní metodologické východisko pro nahlížení na film jako historicky a technologicky determinované narativní dílo považuji koncept historické poetiky filmu Davida Bordwella formulovaný v díle *Poetics of Cinema*.¹³ Činím tak nicméně s vědomím jejích limitů spočívajících v orientaci výhradně na oblast filmové industrie, a považuji za účelné Bordwellův přístup dále rozšiřovat v duchu jeho kritiků o širší socio-ekonomický a kulturní kontext, jak to navrhli mj. Robert C. Altman a Douglas Gomery v práci *Film history. Theory and Practice*,¹⁴ či o další aspekty, jako jsou například otázky reprezentace.¹⁵ Celkově mohu označit svůj přístup za inspirovaný pohledy „nové filmové historie“.¹⁶

Zkoumané prameny jsem pracovně rozdělil do tří skupin:

¹² Metakritika: Kritika kritiky, to znamená zkoumání principů, metod, a pojmů kritiky buď obecně (jako v kritické teorii) nebo při studiu konkrétních kritik, kritiků, nebo kritických debat. Pojem obvykle značí zvažování výchozích principů kritické interpretace a úsudku. (Tuto i všechny následující užití citace v anglickém jazyce uvádím ve vlastním překladu do češtiny).

BALDIC, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2008. Published online: 2008 [cit. 10.6.2020]. DOI: 10.1093/acref/9780199208272.001.0001e.

¹³ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. [Kindle e-book].

¹⁴ ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas. *Film history: theory and practice*. Boston: McGraw-Hill, 1993. 276 s.

¹⁵ Jak je představují například teoretické přístupy Marca Ferra a Pierre Sorlina, jež uvádí Irena Řehořová.

ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018, s. 11-41.

¹⁶ Shrnutí tohoto pojmu obsahuje výstižný úvod Petra Szczepanika ke stejnojmenné sborníkové publikaci. Srov. SZCZEPANIK, Petr. Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 9.

1) texty věnované soudobému českému filmu jako hlavnímu předmětu analýzy,

2) texty, v nichž filmová díla slouží jako dokumentace při zkoumání jiných společenských oblastí, například historie, sociologie, atd,

3) díla, jež se věnovala předchozím obdobím českojazyčné filmové tvorby s využitím specifické metodologie. U těchto pramenů byla hlavním předmětem analýzy právě použitá metodika a její možné přínosy pro soudobé zkoumání.

Všechny tyto skupiny zahrnují v různé míře texty publikované časopisecky, publikace sborníkového typu a monografické publikace.

Při zpracovávání pramenů jsem dospěl k poznatku, že teoretické zpracování soudobé české filmové tvorby je významně fragmentované, a její největší část tvoří kritická reflexe jednotlivých filmových děl či tvorby jednotlivých autorů. Spektrum a úroveň teoretických východisek těchto textů jsou natolik široké, že jsem se je pro potřebu zaměření této práce rozhodl z výběru pramenů vyřadit. Metakritická analýza je nicméně jedna z oblastí, které by ke studiu současného českého filmu měly perspektivně patřit. V této práci se omezují především na publikace monografické a publikace sborníkového typu. Výjimku činím u textu Petry Hanákové,¹⁷ jemuž věnuji samostatnou kapitolu pro možná metodologická východiska, jež v něm nacházím.

V monografiích věnovaných současnému filmu už od šedesátých let dominují přístupy historiografické a přehledové, jež zpracovávám ve zvláštní kapitole. Výjimku představuje dílo *Démanty všednosti, český a slovenský film 60. let*,¹⁸ v němž se Zdena Škapová, Stanislava Přádná a Jiří Cieslar zabývali filmovou tvorbou tzv. české nové vlny z pohledu analýzy stylu, a velkou pozornost věnovali právě aspektu postavy. Blíže se jejich postupu budu věnovat v kapitole 3.1.

Přehledový charakter mají i díla, která formálně deklarují jiné odborné zaměření, jako je spis Jana Čulíka *Jací jsme*.¹⁹ Tomuto textu věnuji samostatnou

¹⁷ HANÁKOVÁ, Petra. Hrubíánství narcisismu aneb o chcípácké tendenci v současném českém filmu. *Tamto*, 1998. 4 (982), 8-10.

¹⁸ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s.

¹⁹ ČULÍK, Jan. *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. 653 s.

kapitulu, tentokrát pro jeho deficity, jež považují za ilustrativní pro problém subjektivních hodnotících postojů tohoto typu publikací.

V teoretičtějších přístupech převládá podřízení prováděných analýz metodologii jiných vědních oborů, především historického zaměření. Film, či jednotlivé prvky jeho narativní složky, je analyzován často jako ilustrace či obraz konkrétních historických či společenských procesů. Výmluvně o tom svědčí názvy jako *Film a dějiny*, *Venkov v českém filmu 1945–1969* nebo *Kulturní pamět a film*. Rovněž analýza postavy je v těchto pracích podřízena úkolu ilustrovat či dokumentovat teze jiné společensko-vědní oblasti, nebo je v případě kritické reflexe jednotlivých děl studována pouze jako dílčí složka filmového díla, zpravidla s akcentem na její mimetickou povahu – je chápána a hodnocena především z hlediska zobrazení. Celková reflexe české filmové tvorby i jejích složek má tedy převážně gnozeologický charakter. Naopak, teoretické práce, jež se věnují filmu nebo jeho složkám z ontologických pozic, jako například studie antropologického filmu z pera Tomáše Petráně,²⁰ zase jen minimálně aplikují své poznatky na současnou českou filmovou tvorbu. Tak tomu je například i v případě sborníku z konference *Postava, herec, hvězda vo filme*, jež byla jako jediná v posledních třiceti letech soustavně věnována problému postavy. Z šestnácti příspěvků je zde jen šest věnovaných českému filmu, a z toho jen jeden filmu současnému.²¹ Ve vztahu ke kapitole 2.1.1 je zajímavé, že tento jediný příspěvek, text Márii Ferenčuhové *Postava alebo svedok*, je věnován dokumentační a rétorické roli postav v dokumentárních filmech o politických věznicích, tedy opět otázce reprezentace historie.

Záběrem i metodologií nejkompexnější prací věnovanou otázce postavy v českém filmu se jeví být práce týmu Marie Benešové a Zdeňka Štábly, jež vznikla v šedesátých letech v Pražském filmovém ústavu. Z tohoto důvodu jsem rozhodl této studii věnovat největší pozornost. Činím tak s předpokladem, že analýza poznatků výzkumu a rozbor případných metodologických nedostatků ze současného pohledu poskytuje vodítko pro stanovení nových metodologických východisek.

²⁰ PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo (Esej o vizuální antropologii)*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011. 305 s.

²¹ KAŇUCH, Martin (ed.). *Postava, herec, hvězda vo filme*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov 2006. 157 s.

2. Vymezení pole. Pojem současné národní kinematografie.

Pojem národní kinematografie, jenž se v diskursu evropské filmové tvorby upevnil od druhé světové války v reakci na distribuční dominanci americké filmové produkce,²² není terminologicky zcela jasně vymezen. Pro naši potřebu však vyjděme z definice určené českým zákonem o audiovizí²³ a formulujme jej jako soubor kinematografických děl,²⁴ na jejichž výrobě se výrobce, nebo koproducent, který má místo podnikání, místo trvalého pobytu nebo sídlo na území České republiky, podílel v rozsahu alespoň 10% financování celkových výrobních nákladů.²⁵ Podobu národní kinematografie v určitém historickém období lze studovat z empirických hledisek (počet vyrobených filmů, návštěvnost, ekonomické parametry výroby a distribuce atd.), z historiografického hlediska, z hlediska jejího organizačního a institucionálního vývoje, z hlediska vývoje modů produkce²⁶ či jako bourdieouvské pole sociální aktivity, jako to činí ve vztahu k české znárodněné kinematografii Petr Szczepanik v knize *Továrna Barrandov. Svět Filmařů a politická moc 1945–1970*.²⁷ Národní kinematografii lze vnímat také jako součást komplexu projevů národní kultury²⁸ v jejich kontextu. Lze ji rovněž chápat jako časoprostorový a institucionální rámeček, definující určitý soubor kinematografických děl, jež je možno charakterizovat

²² THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 361-364.

²³ Zákon 496/2012 Sb o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů.

²⁴ Tedy audiovizuálních děl, určených ke zpřístupňování veřejnosti prostřednictvím kinematografických představení.

²⁵ Problematický je i sám pojem kinematografie. Petr Szczepanik, jenž jej užívá jako český ekvivalent anglického „cinema“, upozorňuje na text Ricka Altmana *What it means to write the history of Cinema* věnovaný jeho „nestabilní mediální identitě“. Je zřejmé, že s bouřlivým rozvojem nových forem distribuce bude na čase tento pojem definovat zcela nově. SZCZEPANIK, pozn. 16, s. 29.

²⁶ Pod termínem modu produkce uvažujeme koncepci definovanou Janet Staigerovou, která pod tímto pojmem shrnuje „production practices“ sestávající se z pracovních sil, prostředků (materiálních, technických a technologických) výroby a způsobu a organizační struktury financování. BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Routledge, 1988, s. 89.

²⁷ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016, 419 s.

²⁸ Kulturu definuje Velký sociologický slovník jako „plastický a mnohovýznamový negenetický program činnosti jednotlivců a soc. skupin, který je fixovaný sociokult. samoregulací a kult. stereotypy, přetvářený spol. činností a předávaný prostřednictvím kulturního dědictví“. MATĚJŮ, Martin, SOUKUP, Václav. Heslo Kultura. In: *Velký sociologický slovník* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2018 [cit. 10.5.2020]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Kultura>

jejich tematickými a stylovými tendencemi. Komplexní termín styl²⁹ pro tento účel chápu v pojetí Davida Bordwella, jenž jej s odkazem na Jana Mukařovského definuje jako soubor technologických a vyjadřovacích norem, manifestujících se ve vzájemné interakci jako specifické stylistické prvky a jejich systémy.³⁰ Styl určitého časově a místně definovaného souboru kinematografických děl je v tomto pohledu tvořen převládajícím způsobem užívání témat, narativních postupů a vyjadřovacích prostředků s přihlédnutím k technologickým a ekonomickým podmínkám vzniku. Studium těchto prvků může být nástrojem pro jeho definici.

Před obtížnou otázkou se ocitáme, máme-li určit časový úsek, v němž můžeme mluvit o „současné“ kinematografii, respektive od kterého data jde již o kinematografii „historickou“. Vycházíme-li z koncepce nové filmové historie,³¹ vnímající dějinný vývoj oboru jako hybridní systém vzájemně se synchronně i diachronně ovlivňujících složek, jako „soudobé“ by mělo být chápáno takové období kinematografie, jehož institucionální, produkční i recepční praktiky jsou platné v okamžiku jejich reflexe (jsou s procesem reflexe synchronní). V realitě českého filmového průmyslu za takové období může být považován časový úsek od etablování nového ekonomického modelu filmové produkce, respektive distribuce. V úzkém pohledu to znamená období od roku 2012, kdy s platností nového zákona o audiovizí³² začíná být důležitou složkou financování filmové produkce dotace z Fondu kinematografie, v realizaci filmových děl hraje významnou úlohu participace České televize a distribuce a divácké praktiky se odvíjejí od stabilizované distribuční sítě, opírající se o infrastrukturu vícesálových kin a etablující se systém kin náročného diváka. V širším pohledu je však možné vést dělicí čáru také momentem zásadního paradigmatického zlomu, jímž byl konec státem organizované výroby filmu v návaznosti na politické změny po roce 1989. To bude do značné míry přístup, jímž se budu řídit v následujícím textu.

²⁹ Srov. Definice pojmu styl ve Slovníku literárněvědného strukturalismu. HOFFMANOVÁ, Jana. Heslo Styl. In: SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, s. 714.

³⁰ BORDWELL, STAIGER, THOMPSON, pozn. 26, s. 6.

³¹ SZCZEPANIK, pozn. 16, s. 9.

³² Viz. Pozn. 23.

2.1 Stav reflexe současné národní kinematografie

Ze současné debaty o stavu české národní kinematografie, jak se projevila například v roce 2018 v takzvaném sporu o FAMU,³³ je zřetelná nejasnost kritérií uplatňovaných na hodnocení jejích výstupů. Různé chápání toho, co si ten či onen autor vůbec pod pojmem „český film“ představuje a co od něj očekává, je zdrojem (a dialekticky i důsledkem) absence ucelené reflexe takzvané porevoluční české filmové tvorby – tedy filmové tvorby posledních třiceti let. Když Lukáš Skupa v úvodu k zvláštnímu tématu 127. čísla časopisu *Cinepur Film po sametu* říká, že „doba přelomu osmdesátých let, stejně jako celá příští dekáda...zůstává v historii české kinematografie prakticky neznámou kapitolou“,³⁴ mohl by směle toto tvrzení rozšířit i o zbývajících dvacet let, jejichž reflexe je zatím roztržena do jednotlivě publikovaných textů především v oblasti filmové kritiky. Knižní díla o filmu posledních třiceti let patří takřka výhradně do oblasti populární publicistiky. Částečně je tomu tak proto, že většina z nich volí v tradici dvoudílného opusu Jaroslava Brože a Myrtila Frídy *Historie československého filmu v obrazech*³⁵ historiografický přístup, jenž však na rozdíl od jmenovaného díla propojuje s rovinou subjektivního pohledu. Je to forma esejistické historiografie, která se v psaní o českých filmech objevuje už v sedmdesátých letech v jinak rozdílných pracích Josefa Škvoreckého³⁶ nebo Jana Žalmana.³⁷ Nevyhne se jí ani koncepčně ambiciózní práce Jana Lukeše *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945–2012)*,³⁸ ostatní, ještě populárněji zaměřená publicistika pak subjektivním přístupem překypuje. Už dikce titulů publikací Andreje Halady *Český film devadesátých let: od Tankového praporu*

³³ Srov. STEJSKAL, Tomáš. Stane se z umění produkt? Spor of FAMU přerostl v absurdní divadlo [online]. In: *Aktuálně.cz*. 25.9.2018 [cit. 15.5.20120]. Dostupné z

<https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/zdenek-holy-famu-dekan-senat-odvolani-komentar/r~c1fcf774632811e8bd55ac1f6b220ee8/>

BLÁHOVÁ, Jindřiška. Anketa: Spor na FAMU odráží i stav české společnosti [online]. In: *Respekt.cz*. 1.6.2018 [cit. 15.5.2020]. Dostupné z <https://www.respekt.cz/kultura/anketa-spor-na-famu-odrazi-i-stav-ceske-spolecnosti>

³⁴ SKUPA, Lukáš. Film po sametu. *Cinepur*. 2020, 29(127), 56.

³⁵ BROŽ, Jaroslav (ed.), FRÍDA, Myrtil (ed.). *Historie československého filmu v obrazech 1898-1930*. Praha: Orbis, 1959. 235 s.

BROŽ, Jaroslav (ed.), FRÍDA, Myrtil (ed.). *Historie československého filmu v obrazech 1930-1945*. Praha: Orbis, 1966. 293 s.

³⁶ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. 247 s.

³⁷ ŽALMAN, Jan, PŘÁDNÁ, Stanislava, ed. a SVOBODA, Jan, ed. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993. 278 s.

³⁸ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart, 2013. 447 s.

ke Koljovi³⁹ nebo Jaroslava Sedláčka *Rozmarná léta českého filmu: 1989–1998*.⁴⁰ odpovídá zacílení na laického čtenáře a jejich obsah spočívá v kombinaci více či méně pečlivě shromážděných faktografických údajů s osobními postřehy a soudy. Vrcholem subjektivně bulvárního publicistického přístupu jsou dvě knížky Pavla Melounka *Biják. Intimní osvětlení českého filmu* a *Necenzurovaná zpráva o českém filmu*. Navzdory podtitulům *Intimní osvětlení českého filmu* a *Nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie* tato díla nic neosvětlují a rozhodně nepostihují žádný vývoj, snad kromě vývoje autora. Jde povýtce o typ memoárové literatury a hlavní část druhé ze jmenovaných tvoří nesourodá suma jeho dříve publikovaných textů od osmdesátých do devadesátých let.⁴¹ Zvláštní kapitolou v subjektivní reflexi českého filmu je tvorba představitele vrcholné české impresionistické kritiky Jiřího Cieslara, který však bohužel pro svůj předčasný odchod a také díky specificky elitářské výběrovosti vlastního kritického záběru mohl ve svých textech zachytit pouze malou část porevoluční filmové produkce. Metafyzický a esencialistický přístup, jehož limity pro širší metodologické použití výstižně popsal Zdeněk Holý v textu *Mystická louže*,⁴² se dobře odráží v reprezentativním výběru textů Jiřího Cieslara *Kočky na Atalantě*⁴³ a je jádrem jeho příspěvku ve studii *Démanty všednosti. Kapitoly o nové vlně*,⁴⁴ který nicméně díky textům Zdeny Škapové *Cesty k moderní filmové poetice* a Stanislavy Přádné *Poetika postav, typů, (ne)herců* a *Doslovu* Jana Svobody představuje metodologicky inspirativní pokus o stylovou analýzu části tvorby šedesátých let. Obecně lze na této a řadě dalších publikací demonstrovat v jak ostrém kontrastu je analytická a terminologická úroveň zpracování českého filmu šedesátých let, zvýhodněného svým statutem historické kulturní legendy, ke zpracování tvorby dnes již podstatně delšího období po roce 1989. Chybí monografické práce, sborníky i soustavné výběry z textů.

³⁹ HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 237 s.

⁴⁰ SEDLÁČEK, Jaroslav. *Rozmarná léta českého filmu: 1989-1998*. Praha: Česká televize, 2012. 191 s.

⁴¹ tyto publikace rozhodně nemohou dostát nárokům na pramen akademické práce. Zařazují je zde především proto, abych případným budoucím badatelům ušetřil čas s jejich vyhledáváním a četbou. MELOUNEK, Pavel. *Biják: intimní osvětlení českého filmu*. Praha: Pragma, 1994. 105 s.

MELOUNEK, Pavel a PAVEL, Jan, ed. *Necenzurovaná zpráva o českém filmu: nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie*. Praha: Artes Liberales, 2010. 268 s.

⁴²HOLÝ, Zdeněk. *Mystická louže: Jiří Cieslar a česká impresionistická kritika*. *Cinepur*. 2004, 13(31), 36-38.

⁴³ CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Praha: Akademie múzických umění, 2003. 572 s.

⁴⁴ CIESLAR, Jiří. *Obrana samomluvy*. (Kapitola o filmovém monologu a herectví Miroslava Macháčka). In: PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ, CIESLAR, pozn. 18, s. 299.

Není zde historiografická práce v kvalitě, v jaké kinematografii české nové vlny zpracoval Peter Hames,⁴⁵ ale třeba i období rané normalizace Štěpán Hulík.⁴⁶ Chybí pohled na problematiku vývoje filmové industrie, jak je zpracováno pro komunistickou éru v již zmiňované Szczepanikově *Továrně Barrandov*⁴⁷ i komplexnější studie dílčích normativních prvků, jaké poskytuje například práce Petra Slintáka a Hanny Rottové *Venkov v českém filmu 1945–1969: Filmová tvář kolektivizace*.⁴⁸

2.1.1. Reflexe současného filmu v zajetí historie

Obraz národní kinematografie po roce 1989 se tak skládá jen z jednotlivých dílčích prací zveřejňovaných v časopisech a v publikacích sborníkového typu, nebo vznikajících mimo obvyklý ediční proces, jako třeba cenná studie Petra Szczepanika a kolektivu *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*.⁴⁹ Ta byla vytvořena na základě zadání Fondu kinematografie a detailně se věnuje jednomu aspektu modu produkce českého filmu v posledním desetiletí. Analytický pohled na různé aspekty filmu posledního třicetiletí lze nalézt zejména v pracích Luboše Ptáčka. Publikace *Umění mezi alegorií a ideologií: proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*⁵⁰ zachycuje obraz normalizace v českých filmech po roce 2000, *Postkomunismus jako živná půda českého historického filmu po roce 1989*⁵¹ se věnuje mj. souvislosti proměny porevoluční kinematografie do roku 2014 s proměnou její ekonomické základny a v práci *Současná ideologie ve*

⁴⁵ HAMES, Peter. *The Czechoslovak New Wave*. 2nd edition. London, New York: Wallflower Press, 1985. 323 s.

⁴⁶ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2011. 475 s.

⁴⁷ SZCZEPANIK, pozn. 27.

⁴⁸ SLINTÁK, Petr a ROTTOVÁ, Hana. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia, 2013. 483 s.

⁴⁹ SZCZEPANIK, Petr a kol. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* [online]. Praha: Státní fond kinematografie, 2015 [cit. 15.4.2020]. 291 s. Dostupné z https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf

⁵⁰ PTÁČEK, Luboš. *Umění mezi alegorií a ideologií: proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*. Praha: Casablanca, 2019. 239 stran.

⁵¹ PTÁČEK, Luboš. *Postkomunismus jako živná půda českého historického filmu po roce 1989: kulturně-politický kontext*. In: KOPAL, Petr, PTÁČEK, Luboš (eds.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 12-29.

*filmech o normalizaci natočených po roce 2000 v pohledu estetického historismu*⁵² s využitím Rosenstoneova dělení historických filmů⁵³ identifikuje ve studovaných filmech jednotnou ideovou základnu bez ohledu na jejich žánrové zařazení. Obě posledně jmenované práce jsou zahrnuty ve sborníku *Film a dějiny 6*,⁵⁴ jenž obsahuje několik dalších cenných příspěvků k obrazu českého porevolučního filmu, Jan Černík se zde například věnuje fenoménu „ostalgie“,⁵⁵ Milan Cyroň problému reprezentace let 1948–1960,⁵⁶ Petr Kopal obrazu středověku a různých odrazů jeho symboliky v českém filmu.⁵⁷ Optika těchto prací je zúžena zaměřením sborníku, film je zde jednou z forem reprezentace historie, nikoliv hlavním předmětem studia. Skutečnost, že těmito studiím poskytuje přístřeší právě historiografie, je příznačná i z pohledu většinového zaměření přehledových publikací z předchozí kapitoly. Jakoby výstup české či československé kinematografie posledních třiceti let neposkytoval dostatek materiálu pro filmologickou analýzu své vlastní struktury a jejích prvků, jsou i metodologicky fundované texty formulovány většinou jako nástroj reflexe fragmentu nějakého širšího fenoménu společenské reality – osobnosti, žánrové oblasti, sociálního nebo historického faktu – nebo v nejlepším případě slouží v procesu kritického hodnocení konkrétního filmového díla. Poslední teoretická konference věnovaná specificky současnému filmu a vybavená vlastním sborníkem se konala v roce 2010 v Olomouci v rámci cyklu česko-slovenských filmologických konferencí.⁵⁸ Konference ze stejného cyklu, věnovaná specificky tématu postavy a zmiňovaná již v kapitole 1, proběhla už v roce 2005 na Slovensku a tématu se věnovala v široké řadě přístupů a bez vazby na soudobou filmovou tvorbu.⁵⁹

⁵² PTÁČEK, Luboš. Současná ideologie ve filmech o normalizaci natočených po roce 2000 v pohledu estetického historismu. In: KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 68-104.

⁵³ ROSENSTONE, Robert A. *History on film/Film on History*. London: Routledge 2012. 240 s.

⁵⁴ KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6: Post-komunismus: proměny českého historického filmu po roce 1989*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. 212 s.

⁵⁵ ČERNÍK, Jan. Ostalgická nálada v českém historickém filmu po roce 1989. In: KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 30-43.

⁵⁶ CYROŇ, Milan. „Lidová demokracie“ a její oběti: obraz let 1948-1960 v českém filmu po roce 1989. In: KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 44-67.

⁵⁷ KOPAL, Petr. *Návraty (ne)dávných dějin v českých filmech po roce 1989*. In: KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 170-192.

⁵⁸ PTÁČEK, Luboš (ed.), VESELÁ, Romana (ed.). *Současný český a slovenský film: pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. 239 s.

⁵⁹ KAŇUCH, pozn. 21.

2.1.2 Reflexe hlediska – Chcípácký film

Mezi pracemi věnovanými jednotlivým dílům anebo studujícím současný film pod záštitou jiných vědních oborů či společenských fenoménů se zřetelně vyjmají dva jinak formulované pokusy o reflexi současné filmové tvorby, jež navzájem nespojuje nic než právě jejich odlišnost, a které je zde třeba zmínit pro jejich možný metodologický přínos. V roce 1999 vydala kritička Petra Hanáková, pozdější autorka důležitého sborníku feministické filmové teorie *Pandořina skříňka, aneb Co feministky provedly filmu*,⁶⁰ v brněnském časopise *Tamto* krátký text *Hrubiánství narcisismu aneb o chcípácké tendenci v současném českém filmu*.⁶¹ V reakci na termín „chcípácký film“, použitý předtím v kladném tónu Petrem Markem v recenzi filmu *Mrtvej brouk* (Pavel Marek, 1999), tu provedla rozbor typu postavy a její funkce v narativním systému u celé skupiny českých filmů (kromě zmíněného titulu sem patřil ještě například *Kamenný most*, Tomáš Vorel 1996, *Žiletky*, Zdeněk Tyc, 1993). Rozbor z pozic do značné míry genderových, identifikující postavu jako kód (aniž by tento termín byl použit) vyjadřující narcisismus celé jedné generační a sociální skupiny. „Chcípáka ve filmu pozorujeme z jeho vlastního, subjektivního pohledu, a tak se nám jeho ‚mrtvobroukovství‘ může zdát něčím jiným, než skutečně je. Z pohledu chcípáka je totiž skutečným ničitelem okolní svět a zdaleka si nepřipouští, že by své problémy mohl zavinit i on sám svým osobním přístupem. Chcípákovým problémem je soustředěnost sama na sebe a podivně nefunkční komunikace s okolním světem.“ Genderové hledisko bylo v původním textu artikulováno jen jenně⁶² a zůstalo by asi skryto, nebýt polemické reakce Jaromíra Blažejovského o několik čísel později. Ten je správně vytušil, ohradil se proti němu a dal tak Petře Hanákové příležitost je nakonec vyčerpávajícím způsobem shrnout v závěrečné odpovědi v témže čísle: „Chcípáci jsou důkazem přítomnosti patriarchálních hodnot v každém pohybu našeho světa. Pozoruhodné

⁶⁰ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?* Praha: Academia, 2007. 141 s.

⁶¹ HANÁKOVÁ, pozn. 17.

⁶² „chcípák nedokáže milovat ani nenávidět, na to je příliš zaměstnaný sám sebou. Je osamělý, na své pouti však potkává ženy, nejméně dvě, jedna většinou zdánlivě využívá jeho, a tu druhou, jakési vtělení mateřství a naivity, obvykle využívá on. Ta první je však jen odleskem skutečné femme fatale, není ve skutečnosti tou temnou, ničivou silou, naopak, sama trpí ničivým potenciálem chcípáka a jeho neschopností normálně jednat a komunikovat. Není tedy divu, že tato žena váhá, zda má svůj život s životem chcípáka i nadále spojoval.“ Tamtéž.

gesto, s nímž někteří muži schlíple tvrdí, že jejich schlíplost mají na svědomí právě stále emancipovanější, „feminističtější“ přístupy žen, je směšné... Zásadním rysem chcípáka je narcistické sebezahledění... v možnosti (vlastního) poslání. „Chcípáctví“ a „supermanství“ vnímám jako komplementární. Chcípák je prostě ten, kdo věří, že i když „zvrací z mostu“ a putuje od něčeho k ničemu, je v něm potenciál supermana, který mu ovšem nepřátelský okolní svět nedovolí realizovat. „Spiknutí okolního světa“ je chcípákově alibi, které mu umožňuje mít vizi sebe samého jako supermana.“⁶³ Celá polemika dohromady představuje jen pár stránek psaných v zdánlivě lehkém tónu. Dotkla se však tématu, jenž bylo (a dost možná stále je) obsaženo v dobové filmové tvorbě a pocíťováno autory i diváky jako projekce jejich částečně nevědomých postojů. Dosvědčuje to skutečnost, že byl ještě po mnoho následujících let citován, ať už v kladném či polemickém tónu⁶⁴ a pojem chcípákový film ustavil jako relevantní pojmenování celého fenoménu.⁶⁵ Petra Hanáková se problému postavy a genderového hlediska věnovala i v několika dalších textech uvedených v seznamu literatury na konci této práce a zaměřených už většinou směrem k starší filmové produkci (například *Marxova žena byla spořádaná manželka: ženy, muži a domácí práce v českém filmu po roce 1948*).⁶⁶ Je také mimo jiné spoluautorkou důležitého sborníku mapujícího feministické myšlení o filmu *Volání rodu*⁶⁷ a je nám litovati, že v reflexi soudobé české filmové tvorby její texty dnes chybí.

2.1.3 Reflexe společnosti. *Jací jsme* a subjektivizovaná sociologie.

Druhým projektem je naopak více než šestisetstránkové dílo Jana Čulíka *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*,⁶⁸ vydané v roce 2007. V práci naznačující v názvu analýzu odrazu společnosti ve filmové tvorbě se autor podle vlastních slov pokouší o sociologický přístup. Opíraje se rámcově o

⁶³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Právo na chcípáctví. *Tamto*. 2000, 5(991), 72-73.

⁶⁴ Srov. „CHCÍPÁCI“ A „DIBLÍCI“. In: *Feminismus.cz. Názorový portál současného feminismu* [online]. 12. 5. 2001 [cit.2.5.2020]. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/chcipaci-a-diblici>.

TESAŘ, Antonín. Mrtvej brouk mezi žánry: zrození chcípáckého filmu z ducha frustrace. *A2*, 2017, 13(2), 9. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2017/2/mrtvej-brouk-mezi-zanry>.

⁶⁵ FILA, Kamil. Český chcípákový film. *Cinema*, 2005, 15(10), 44-45.

⁶⁶ HANÁKOVÁ, Petra. *Marxova žena byla spořádaná manželka: ženy, muži a domácí práce v českém filmu po roce 1948. Dějiny a současnost*. 2005. 27(12), 33-36.

⁶⁷ HANÁKOVÁ, Petra et al. *Volání rodu*. Praha: Akropolis, 2013. 269 s.

⁶⁸ ČULÍK, pozn. 19.

postřehy o znakové povaze filmu získané z přehledové práce Jamese Monaca *Jak číst film*⁶⁹ a o Kracauerovo pojetí filmu jako zrcadla národního podvědomí stanovuje tezi, že český film devadesátých a nultých let sděluje ucelený hodnotový systém a že „vzhledem k tomu, že diváci na české filmy chodí a proti (jejich) hodnotovému systému neprotestují, (například bojkotem českých filmů)(sic!), lze do značné míry usuzovat, že jej považují za věrohodný“.⁷⁰ Otázku, zda je tento hodnotový systém totožný s hodnotovým systémem společnosti ověřuje tak, že výsledky dvou sociologických výzkumů české společnosti⁷¹ hledá postupně ve více než dvěstěpadesáti českých filmech realizovaných od roku 1989. Za tím účelem vytváří obsáhlý soubor témat, zasahující bez podrobnější systemizace od žánrů („Dětské filmy, Vraždy a napětí“) přes zobrazované období („Normalizace“) po exploatované motivy („Chováme se tržně, Problematika drog“). Do této nesourodé matrice třídí jednotlivé filmy, které nicméně v popření původně stanovené sémiologické metodologie analyzuje výhradně na úrovni jejich děje, popisovaného ve slohu subjektivní publicistiky, přičemž identifikované téma přisuzuje zpravidla záměru režiséra. Dochází přitom k řadě nedoložených závěrů („všechny tyto filmy mají vlastně feministické vyznění, přestože to tak jejich tvůrci pravděpodobně obvykle nezamýšleli“)⁷² a banalit („protagonisté velmi často kouří“).⁷³ Skutečnost, že tento sociologicky se tvářící opus je v důsledku zase jen další subjektivně impresionistickou přehledovou publikací, nakonec prozrazuje faktem, že knihu uzavírá kategoriemi „Nee filmy“(sic!) shrnující filmy „opravdu nepovedené“, a „Nejlepších pětadvaceti“ obsahující filmy naopak podle soudu autora vynikající. Díky takové absenci srozumitelné systematiky není toto dílo jako přehledový materiál ani jako metodologické vodítko pro jakoukoliv reflexi současného českého filmu použitelné.

⁶⁹ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. 735 s.

⁷⁰ ČULÍK, pozn. 19, s. 13.

⁷¹ MATĚJŮ, Petr, PLECITÁ, Klára a ŘEHÁKOVÁ, Blanka. *Nerovnost, spravedlnost, politika: Česká republika 1991-1998*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. 402 s.

POTŮČEK, Martin a kol. *Jak jsme na tom: a co dál?: strategický audit České republiky*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2005. 212 s.

⁷² ČULÍK, pozn. 19, s. 33.

⁷³ Tamtéž, s. 48.

3. Dva přístupy ke studiu postavy ve filmu jiných historických obdobích

3.1 Démanty všednosti. Postava jako stylový prvek a typologie postav

Tři studie v publikaci *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60.let* z roku 2002 představují v kontextu ostatních výše zmíněných textů o českém filmu ojedinělý pokus přistoupit k české filmové tvorbě z hlediska stylu a typologie postav. Celkově jde dokonce vlastně o čtyři studie, protože desetistránkový *Doslov* Jana Svobody nazvaný *Budoucím historikům*⁷⁴ představuje z metodologického hlediska do značné míry cennější příspěvek k otázkám analýzy dobového filmu, než jakým je typicky esoterický exkurs do herectví Jana Macháčka z pera Jiřího Cieslara.⁷⁵ Jan Svoboda s odkazem na F.X. Šaldovo „zření k celku“ funkčně spojuje poučený vhled do společensko-historických podmínek vzniku české nové vlny s požadavkem na to, aby „klíčovým momentem při zkoumání umělecké výstavby (bylo) postihnout významové sjednocení díla a tvorby“ a cituje postřeh Jurie Lotmana, že „hodnocení nepodléhá nějaký strukturní prvek...ale jeho funkční vztah k uměleckému celku textu, anebo ke vznikajícímu obrazu světa“. Jinými slovy, s odkazem na koncept sociologické poetiky Michaila Bachtina navrhuje, aby se strukturní analýza neodehrávala v „prázdném prostoru“ izolovaného díla, ale ve spojení se „sociologickou a historickou perspektivou“ a „u vědomí rozhodujících předpokladů a determinantů jeho vzniku“.⁷⁶ Konkrétní stylové aspekty tvorby šedesátých let dává do souvislosti s uměleckým požadavkem autenticity, který byl dobovou reakcí na strnulost formálních pravidel ideologicky deformovaného realismu období padesátých let. Tento trend s poukazem na Karla Kosíka a Jana Patočku usouvztažňuje s celkovým dobovým diskursem myšlení o světě a o pravdě a uvádí jej do kontextu s vývojem filmu v západní Evropě v jeho odporu proti „cinema de papa“ – taťkovu kinu.⁷⁷ Pojmenovává tak pregnantně trend, který zachytili, ale z pochopitelných důvodů ještě nemohli tak přesně a kontextuálně popsat, autoři analýzy filmů roku 1963 ze studie *Obraz člověka v české kinematografii*, jíž se budeme věnovat v následující kapitole.

⁷⁴ SVOBODA, Jan. *Budoucím historikům aneb Neopakovatelná situace zrodu*. In: PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ, CIESLAR, pozn. 18, s. 323-333.

⁷⁵ PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ, CIESLAR, pozn. 18. s. 299.

⁷⁶ Tamtéž, s. 326.

⁷⁷ Tamtéž, s. 326.

Zdena Škapová ve své stylové analýze filmové tvorby nové vlny vychází mj. z Bordwellovy práce *Narration in Fiction Films* a teze, že „orientace ve významově zvrstveném a ambivalentním celku filmového díla je přímo závislá na schopnosti porozumět specifickým kvalitám zprostředkovaným stylem“.⁷⁸ Svůj pohled na styl filmů nové vlny opírá o teorii autorského filmu, jenž chápe jako paradigmatický posun oproti předchozí éře, označovanou bez dalších odkazů za „klasickou“.⁷⁹ Jako metody využívá komparace vybraných prvků filmové narace (čas, děj, postavy, prostředí, styl, kamera, střih, zvuk) děl klasického a „novovlnného“ období. Poměrně neurčitě definovaný pojem styl chápe v duchu teze o autorském filmu jako jeden z narativních prvků, a ztotožňuje jej víceméně s organizací syžetu, přestože na jiném místě poněkud nejasně odlišuje „syžetové prostředky“ a „stylové postupy“.⁸⁰ V částech věnovaných postavám jako prvkům narace se snaží postihnout rozdíly v jejich funkci v narativním systému a v jejich hereckém provedení či režijním vedení – pohybuje se tedy především v prostoru mezi Zichovou „dramatickou osobou“ a „hereckou postavou“⁸¹ (aniž by to ovšem takto formulovala). Jen okrajově si všímá souvislosti s obrazovými vyjadřovacími prostředky, jako je například figura subjektivního pohledu. V klasické naraci vidí funkci postavy v její „exemplárnosti“, jejímž cílem je divákovo „ztotožnění“.⁸² Proti tomu staví nejednoznačnost a rozporuplnost postav filmů šedesátých let, jež dokládá společensko-politickou atmosférou doby. Při analýze postav jednotlivých filmů kolísá mezi rozborem obsahu dramatického textu, respektive dialogu a zařazení akce postavy v ději, a rozborem jeho hereckého ztvárnění, přičemž odbočuje k sociologickým aspektům volby postav („v zaměření tvůrců na představitele různých sociálních vrstev nedošlo v 60 letech oproti minulé dekádě k žádným změnám“)⁸³ a k obecným popisům společenského kontextu („společnost připomínala nemocnici plnou pacientů zdeptaných těžkou a vleklou chorobou“).⁸⁴

⁷⁸ ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poeice. In: PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ, CIESLAR, pozn. 18, s. 335.

⁷⁹ Tamtéž, s. 14.

⁸⁰ Tamtéž, s. 12.

⁸¹ ZICH, pozn. 1, s. 55.

⁸² Tamtéž, s. 25.

⁸³ Tamtéž, s. 68.

⁸⁴ Tamtéž, s. 70.

Stanislava Přádná ve své studii⁸⁵ konstatuje absenci soustavné metodologie pro zpracování postav ve filmu a volí cestu pokusu o typologii postav nové vlny. Tu staví především na analýze hereckého projevu: „budeme proto postavu vnímat v těsném sepětí s hereckým fenoménem.“⁸⁶ Jako východisko k analýze jí slouží „detailní výstižná deskripce fyzického projevu a analytická ‚pitva‘ jednotlivých vyjadřovacích prostředků“,⁸⁷ přičemž se věnuje rozboru jednotlivých filmů a na základě vybraných scén pak jednotlivým postavám. Inspirativní je její rozdělení pojetí postav na neherecké, stylizované, skupinové a „psychologické“, kam řadí postavy filmů tradičnějšího dramatického formátu, jako je například *Obchod na korze* (Ján Kádár, Elmar Klos, 1965). Limitem jejího přístupu je značné ztotožnění postavy s hereckou osobností, které vede ve srovnání s textem Zdeny Škapové k vyšší míře subjektivních estetických soudů a nedostatečnému zobecnění. To autorka kompenzuje závěrem, jenž se do značné míry v rozporu se zvolenou metodologií pokouší o shrnutí psychosociální charakteristiky postav filmů šedesátých let.

Výše zmiňovaná studie Jiřího Cieslara⁸⁸ je esejistickým pohledem na herecký výkon jednoho herce v jedné vybrané scéně, a k obecné otázce postavy či stylu ve filmu určitého období se vyjadřuje minimálně.

I když shora této kapitoly citovaný návrh Jana Svobody na sledování jednotlivých prvků struktury díla u vědomí determinantů jeho vzniku byl v těchto pracích naplněn jen částečně, představují v kontextu absence textů věnovaných problematice filmové postavy důležitý příspěvek k tomuto tématu. S výjimkou textu Jana Svobody je jejich největším omezením vědomá koncentrace výhradně na kanonická díla, která představují jen výsek z reálné produkce své doby, apriorní estetický soud o umělecké hodnotě studovaného vzorku a chápání jednotlivých děl, či v případě Jiřího Cieslara dokonce jednotlivého hereckého uměleckého výkonu, jako relativně izolovaných estetických faktů, přisuzovaných tvůrčímu gestu individuálního umělce-autora.

⁸⁵ PŘÁDNÁ, Stanislava. Poetika postav, typů, (ne)herců. In: PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ, CIESLAR, pozn. 18, s. 149 -298.

⁸⁶ Tamtéž, s. 149.

⁸⁷ Tamtéž, s. 150.

⁸⁸ CIESLAR, pozn. 18, s. 299.

3.2 Obraz člověka v české kinematografii – pokus o sociologický přístup

3.2.1 Projekt

Dosud nejambicióznějším a nejsystematičtějším pokusem o zpracování tématu postavy v české kinematografii je obsáhlá studie *Obraz člověka v české kinematografii 1922–1963*, představená v květnu roce 1969 Národním filmovým archivem na konferenci na Zvíkovském Podhradí.⁸⁹ Je to rovněž jediný projekt věnující se českému filmu, který se specificky zaměřil na problematiku postavy a zároveň se pokusil formulovat systematickou metodu výzkumu. Proto se mu v následujících třech kapitolách budu věnovat podrobněji.

Iniciativa vzešla původně ze sociologické konference UNESCO *Setkání sociologů k mírové spolupráci (Meeting of sociologists on peaceful cooperation)*,⁹⁰ kde Georges Friedmann a Edgar Morin představili svůj návrh na potřebu sociologického výzkumu současného filmového hrdiny. Oba předkladatelé v té době již patřili mezi významné představitele levicové sociologie a Edgar Morin v následujícím období dále prohluboval svůj zájem o film a audiovizuální médium mimo jiné ve spolupráci s Rolandem Barthesem a Jeanem Rouchem. Původní Friedmannův a Morinův návrh se vztahoval k striktně sociologickému pohledu na filmovou postavu jako nástroj reprezentace společenských hodnot (social values) různých společností; vzhledem k tématu konference a zaměření řady ostatních příspěvků měli autoři návrhu zřejmě na mysli především porovnávání hodnot společností zemí kapitalistického a socialistického tábora. Vycházeli přitom z konstatování, že film „představuje zároveň významný prvek volnočasové aktivity a zároveň je pramenem různých modelů sociálního chování“.⁹¹ Předkladatelé navrhovali studovat různé typy hrdinů, kategorizované podle jejich fyzické, psychologické a sociální charakteristiky (types), a dále dělené do podkategorií, jako

⁸⁹ Český filmový ústav, badatelský kabinet. *Zápis z konference k materiálu „Obraz člověka v české kinematografii“* [rukopis]. Praha: Československý filmový ústav, 1969. 74 s. Poznámka: Autorskou instituci uvádím pod názvem, který uvádí tento dokument. Oficiální jméno instituce nicméně v této době bylo Československý filmový ústav, toto označení proto uvádím i jako název vydavatele.

⁹⁰ BOTTOMORE, Thomas Burton. *Annex II. Meeting of sociologists on peaceful co-operations. Final report*. Paris: Unesco, 1958. 11 s. Dostupné z

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000178077?posInSet=1&queryId=d64e767e-8841-47a0-bf4b-f828a9703b6d>

⁹¹ Tamtéž, s. 9.

by byly například různé sociální skupiny, věkové skupiny (youth heroes) nebo národnostní charakteristiky (national heroes). Za možný výstup považovali porovnání škály „hrdinských typů“ ve filmové tvorbě různých zemí, jako doplňkovou linii výzkumu navrhovali klasifikaci kritérií „životního úspěchu“ (succes in life), jak se projevují v souborech filmů jednotlivých zemí. Podle závěrečné zprávy konference český zástupce, profesor Ludvík Svoboda, vnesl do debaty podstatnou otázku potřeby studovat nikoliv pouze reprezentaci postav ve filmu, ale rovněž to, jak jsou později přijímány publikem, tedy téma percepce. Toto rané zachycení potřeby věnovat se nejen textu, ale také procesu jeho čtení, které později rozpracovávali Friedmannovi a Morinovi souputníci jako Roland Barthes, nicméně nenalezla nakonec v domluvené metodologii příliš místa, kromě malé části pojmenované „obchodní a umělecký úspěch díla“. Reflektována byla v koncepci výzkumu naopak navržená potřeba zohlednit formu a podmínky produkčního systému. Debata se věnovala také otázce, zda lze od výstupu výzkumu očekávat doporučení pro budoucí filmovou produkci, či zda by měl být výslovně věnován analýze existující filmové produkce.⁹² Preskriptivní část však nakonec do projektu zařazena nebyla.

Základy metodologie navrhl Friedmann zpracovat v jeho Centre d'Études Sociologique, výzkum zaštitila Mezinárodní sociologická asociace (ISA) a po rozpracování projektu na setkáních v letech 1959 až 1960 zformuloval metodiku výzkumu expertní tým na návazném setkání na festivalu latinskoamerických filmů v italském Sestri Levante v červnu 1962.⁹³ Téhož roku byla celkově zpracována do kódovacího systému Ústavem pro výzkum komunikačních prostředků na Universitě v Illinois.

Friedmann a Morin v návrhu projektu shrnuli několik klíčových bodů, které se zdají být i dnes podstatné pro možnosti analýzy filmové postavy. Pro její označení text systematicky používá termín „hrdina/hrdinka“ (hero/heroine), což je jedním z příkladů dlouhodobého terminologického a překladatelského problému při referování o postavě jako narativním prvku – budeme se mu věnovat ještě v závěru práce. Zdůraznili důležitost filmového hrdiny v současné civilizaci, postřehli, že jako

⁹² Tamtéž, s. 10.

⁹³ An International survey on the film hero, pozn. 7, s. 113-119.

imaginární osoba hrdina uspokojuje potřebu kompenzace a úniku od reality, pocíťované jako nudná a průměrná. Jako ideální osoba zosobňuje hodnoty (publika na jedné straně a sociálních autorit na straně druhé), jako archetyp může být brán jako model jednání a vyvolávat snahu o napodobení (incite emulation) či sebezporovnávaní. Vzhledem k tomu, že filmový hrdina je jako fiktivní charakter asociovaný s hercem, je prestiž hrdiny identifikována s prestiží hvězdy. „Studie hrdiny,“ uzavírají, „odhaluje souhru (interplay) mnoha vlivů, výraz mnoha potřeb, které jsou charakteristické pro společnost, která je zrodila.“⁹⁴

Projektu se vedle Československa věnovali rovněž v komunistickém bloku v Polsku a v Jugoslávii a v západních zemích ve Spojených státech, Francii, Itálii a Portugalsku, v Asii pak v Indii, s konečným cílem vzájemné komparace výstupů. Citovanou informací o zahájení projektu nicméně stopy po mezinárodním rozměru výzkumu v *International social science journal* končí.⁹⁵

Český kolektiv vedený Marií Benešovou a Zdeňkem Štáblou (zahrnoval ještě Ivana Svitáka, Petra Krále, Vratislava Efenbergera, Romana Erbena a Stanislava Dvorského) na projektu pracoval od roku 1962. V roce 1966 tým, který pro tento účel doplnil ještě Ivo Pondělíček, metodologii využil v příspěvku pro VI. Světový sociologický kongres v Evianu *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu*.⁹⁶ V roce 1968 obdobnou metodologii použil Slovenský filmový ústav ve studii *Filmový hrdina. Čs produkcia 1937*.⁹⁷

V roce 1969 na výše zmíněné konferenci v hotelu Zvíkov pak Československý filmový ústav představil výsledky výzkumu v podobě čtyřsetstránkové cyklostylované publikace zkoumající vzorky z filmů let 1922, 1932, 1942, 1952 a 1963⁹⁸ a datované k únoru 1969. Publikace a navazující konference jsou přitom samy obrazem dějin, jež svými zvraty poněkud popíraly snahu o systematickou práci. Zatímco tedy doprovodné texty k výzkumu vyjadřují reformně-

⁹⁴ Tamtéž, s. 115.

⁹⁵ Pátrání po osudech výzkumů v ostatních zemích je mimo možnosti této práce, představuje nicméně potenciálně zajímavé výzkumné téma.

⁹⁶ BENEŠOVÁ, Marie a kol. *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu. (Příspěvek pro 6. světový sociologický kongres v Evianu, září 1966)*. [rukopis]. Praha: Československý filmový ústav, 1966. 30 s.

⁹⁷ MĚŠTÁNEK, Lubomír, CZAKO, Matěj. *Filmový hrdina. Čs. produkcia 1937*. Bratislava: Filmový ústav, 1968. 55 s.

⁹⁸ BENEŠOVÁ, ŠTÁBLA, pozn. 8.

komunistické naděje nastupujícího pražského jara a jeho závěrečný doslov reflektuje situaci po invazi spojeneckých vojsk v srpnu 1968, na květnové konferenci mezi účastníky již chybí Petr Král, spolu s Vratislavem Effenbergerem jeden z klíčových autorů kodáže – tou dobou již pobýval v emigraci v Paříži.⁹⁹ Ze stejného důvodu mezi jeho účastníky již nebyl autor metodologického úvodu Ivan Sviták.¹⁰⁰

Lze se jen dohadovat, zda změna politických podmínek stála také za skutečností, že tento obsáhlý projekt již dále nepokračoval. Zdeněk Štábla s Marií Benešovou ještě jeho metodologická východiska využili například v projektu *Analýza 10 čs. filmů z r. 1973*¹⁰¹ a Marie Benešová v příspěvku *Postava mladého člověka a jeho problematika v českém filmu ve sborníku Socialistický realismus a filmové umění* v roce 1977.¹⁰² V obou případech však již šlo o projekty těžce zasažené nutností vyhovět ideologickému diskursu nastupující normalizace; paradoxně se důsledně vyhýbají interpretaci shromážděných dat, respektive že je používají tak, aby vyhověly interpretaci aktuálně požadované normalizačním dohledem. Naděje Ivana Svitáka, že provedený výzkum bude pouze první částí, výchozím materiálem zachycujícím relační model, jež bude v druhé fázi zpracován do modelu kinetického (zachycující vývoj v čase) a ve třetí fázi se stane podkladem studia proměny funkcí, tak zůstala z větší části nenaplněna.

3.2.2. Metoda

Ivan Sviták v úvodu k výzkumu definuje metodologické zdroje jako obecnou sociologii, teorii kultury (jako obor speciální sociologie) a dějiny a teorii filmu, s přihlédnutím k obecným otázkám estetiky a kultury 20. století, přičemž záměrně ze záběru výzkumu vyřazuje sémantickou analýzu a teorii informací. Jak se ukáže dále, sémantickým aspektům se výzkumný tým při vyhodnocování výzkumu nakonec nevyhnul, i když nepoužil sémiologickou terminologii, v té době se právě ustavující

⁹⁹ GABRIEL, Jan, KOŠNAROVÁ, Veronika, JAREŠ, Michal. Heslo Petr Král. In: JANOUŠEK, Pavel (ed.), DOKOUPIL, Blahoslav (ed.). *Slovník české literatury* [online]. Praha: ÚČL, 2017 [cit. 1.5.2020]. Dostupné z <http://www.slovníkeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1054>

¹⁰⁰ MERVART, Jan. Heslo Ivan Sviták. In: ŠTRBÁŇOVÁ, Soňa (ed.), KOSTLÁN, Antonín (ed.). *Sto českých vědců v exilu. Encyklopedie významných vědců z řad pracovníků Československé akademie věd v emigraci*. Praha: Academia, 2011. s. 501-504.

¹⁰¹ BENEŠOVÁ, Marie, ŠTÁBLA, Zdeněk. *Analýza 10 čs. filmů z r. 1973*. Praha: Československý filmový ústav, 1977. 58 s.

v rodícím se francouzském post-strukturalismu. Svitákův metodologický úvod nicméně zachycuje řadu postřehů inspirativních i pro naši současnou snahu o podchyčení pojetí postavy v českém filmu, když se snaží pohlížet na film jako „moderní mýtus, jenž vytváří podstatnou součást (masové) kultury a jako masové sdělení, jež je v určité souvislosti s problematikou volného času, nudy, komunikace, interpersonálních vztahů a s prefabrikací myšlenkových stereotypů“.¹⁰³

Formuluje trojí okruh otázek, které je třeba sledovat:

1) společenské determinanty filmové tvorby a výroby,

2) sociálně psychologické čili ideologické zřetele, tj. vliv filmového zboží na společenské vědomí, (a naopak) charakter ideologie, jež ovládá tvorbu, její závislost na charakteru společenského zřízení a míře sociálních konfliktů a změny ideologických funkcí filmu,

3) estetickou problematiku, proměny estetických struktur v čase, (k čemuž empirický materiál neposkytuje dostatečnou základnu)(sic!).¹⁰⁴

Přesně přitom zachycuje riziko hodnotícího estetického stanoviska, na němž dnes troskotá většina esejistických reflexí současné kinematografie, o nichž v této práci mluvíme – to je inherentní subjektivitu estetického soudu, „v němž už se nemůžeme spoléhat na totožnost východisek a hodnotících soudů“.¹⁰⁵ A definuje tři pracovní hypotézy:

1) film není prostým odrazem reality...ale vytváří vlastní „filmový svět“ který s realitou konfrontujeme, abychom zjistili míru jeho autenticity, relevance a pravdy,

2) existuje sociálně psychologický pohyb společenského vědomí, který filmová tvorba odráží, nebo naopak vytváří kompenzační hodnoty objektivní společenské transformaci vztahů a lidí,

3) imanentní vývoj filmu jako umění se děje daleko výrazněji v souvislosti se společností, než je tomu v umělecké tvorbě, jež není apriori determinována technickovýrobními zřeteli.

¹⁰³ BENEŠOVÁ, ŠTÁBLA, pozn. 8. s. 3.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 4-5.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 4.

Při výzkumu postavy, věří Ivan Sviták, tedy konfrontujeme tedy filmovou podobu světa a člověka s objektivní realitou dějin.¹⁰⁶

Původní metoda vycházela z principu kvantitativního dotazníkového výzkumu,¹⁰⁷ zaznamenávajícího četnost výskytu jednotlivých sledovaných aspektů, shrnutých v podrobné kódovací příručce.¹⁰⁸ Jejich přítomnost pak byla zachycována v podobě číselných kódů, doplňovaných v případě potřeby stručnou textovou poznámkou. Pro výzkum *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu* bylo téma výzkumu zúženo na sociologickou analýzu problému životního úspěchu filmových hrdinů. Od práce si výzkumný tým sliboval, že „umožní průkopnickou...studii o proměnách struktur filmové řeči, a morálních hodnot hrdinů v české kinematografii sedmi desetiletí“ a „ukáže proměnu modelů filmového hrdiny, ovlivňovanou charakterem společenského zřízení, typem státu a hlavními společenskými tendencemi“.¹⁰⁹

Hlavní výzvou a jak se později ukázalo i Achillovou patou výzkumu byla skutečnost, že záběr sledovaných parametrů, rozdělených do řady kategorií, byl mimořádně ambiciózní a významně přesahoval samotnou problematiku postavy. Dotazník se věnoval i přístupnosti filmu, skutečnosti, zda byl film schválen, záznamu o komerčním a uměleckém hodnocení filmu, charakteristice filmu z technického, žánrového, časového, geografického hlediska atd. Jenom zachycení obecné charakteristiky zaznamenávaného díla tak bylo věnováno téměř sto otázek. V důsledku takto detailního přístupu dotazník obsahoval více než dva tisíce otázek, což činilo z vyhodnocení shromážděných dat náročný úkol, i s přihlédnutím k tomu, že strojové zpracování ještě zřejmě nebylo k dispozici.¹¹⁰ Už výzkum *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu* také přinesl rozptyl zkoumaných kategorií mezi takové, jež zkoumaly obecné podmínky vzniku filmu, jako byla „Komerčně technická charakteristika“ a „Typ filmu“, jednotlivé složky narace (například

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 7.

¹⁰⁷ Srov. VODÁKOVÁ, Alena. Heslo Techniky sběru informací,. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2019 [cit. 10.4.2020]. Dostupné z: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Techniky_sb%C4%9Bru_informac%C3%AD

¹⁰⁸ BENEŠOVÁ, Marie. HRBAS, Jiří. ŠTÁBLA, Zdeněk. SVITÁK, Ivan. Sociologický výzkum filmového hrdiny. Kódovací příručka UNESCO, upravená pro potřeby výzkumu proměn obrazu člověka v čs. Kinematografii. Praha: Československý filmový ústav, 1967. 97 s.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 2.

¹¹⁰ Tamtéž.

„Charakter zápletky, Čas a prostředí filmu“) a kategorie skutečně věnované problematice postav („Charakteristika hlavních postav, Hodnotová orientace hlavních postav, Skutečnost, role, věk a sociální postavení hlavních postav,¹¹¹ Fyzické a duševní vlastnosti hlavních postav, Zaměstnání a rodina, Vztah k zákonům, Politická orientace“). Nevyhnul se ani kategoriím velmi problematicky zařaditelným a klasifikovatelným, jako byly „Lásky postav“ a „Vyústění filmů a vedlejší postavy“. I v důsledku toho pak závěr, jímž je „Pojmenování společných znaků“, vyznívá jako strohý souhrn sociologických faktů, situujících soudobého mladého hrdinu jako v průběhu filmu se vyvíjející postavu do současného prostředí a vztahů s jeho vrstevníky, ale rozhodně nereflektujících hledanou „strukturu filmové řeči“.¹¹²

Zřejmě i s vědomím této zkušenosti a ve snaze vyhnout se, řečeno s Ivanem Svitákem, konstatování empirických trivialit a „fakticistnímu kretenismu“¹¹³ tedy výzkum prezentovaný v roce 1969 vykazuje snahu o principiálnější interpretaci shromážděných dat a jejich zařazení do širšího kontextu. Deklaruje ambici, zachycenou již v úvodu ke kódovací příručce v roce 1966, přesunout těžiště pozornosti z jednoduchého relačního modelu (vztah postav k určitým kategoriím v rámci jednoho vzorku) k modelu „kinetickému“, sledujícímu vývoj tohoto vztahu mezi jednotlivými vzorky v čase. Slibuje si od toho zachytit společnou dynamiku struktur filmu, hrdiny a společenského vědomí a sledovat tak zároveň „imanentní vývoj filmu, vývoj filmové řeči, formálních struktur i cestu od komerční zábavy k umění“¹¹⁴ jako projev vývoje společnosti.

3.2.3 Výzkum

Vzorek roku 1922 – hledání konstant a dominant

Z textu je zřejmé, že autoři si v průběhu výzkumu stále zřetelněji uvědomovali, že ani olbřímí rozsah parametrů nestačí k tomu, aby byly pokryty všechny aspekty sledovaných děl. Částečně tomu tak bylo i proto, že původní dotazník byl formulován na modelu konvenční americké produkce s jejími typickými

¹¹¹ Tady se například objevuje zajímavý, ale metodologicky problematický parametr skutečnosti x fiktivnosti postavy.

¹¹² BENEŠOVÁ, pozn. 96.

¹¹³ BENEŠOVÁ, ŠTÁBLA, pozn. 8, s. 6.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 3.

žánrovými vzorci, což působilo rozdíly ve váze některých oblastí – například oblasti násilí, zločinu a sexuálního chování.¹¹⁵ Dotazník byl proto po zkušenosti získané s dílčím výzkumem *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu* upraven, aby lépe reflektoval poklidnou povahu středoevropské kinematografie. I přesto se hned v roce 1922 dostává výzkum do úzkých, když musí konstatovat že „Kódovací systém, vypracovaný podle obrazu typické soudobé produkce, klade raným filmům otázky zdaleka přesahující jejich koncepci i jejich účel“, čímž vzniká nebezpečí, že „takový analytický postup podkládá produkci problematiku, která jí v její době byla cizí“.¹¹⁶ Vznikaly však i triviálnější problémy, dokládající, že na jednu stranu počet kódovaných aspektů zabíhal do detailů, které pak nebyly zastoupeny v množství umožňujícím relevantní výpověď, a na druhou počet permutací jednotlivých prvků narace v určitém kulturně-historickém období sahal daleko za možnosti jejich taxativního výčtu v kódovacím systému. Výzkumníci se tak ocitli mezi dvěma ohni. Na jednu stranu byli nuceni u filmů typu *Kříž u potoka* (Jan Stanislav Kolár, 1921) a *Venoušek a Stázička* (Svatopluk Inneman, 1922) kódovat položky jako míra násilí a ublížení na těle (údaj, že ve filmech roku 1922 je poměr mezi vážným a lehkým ublížením na těle 4:5 má nepochybně problematickou výpovědní hodnotu), na druhou museli například konstatovat, že „kodáž v kategorii sociální zařazení je nedostatečná, protože jen v roce 1922 nepostihuje hned pět zařazení: zběha–banditu, povaleče, dítě, umělkyni a prostitutku“.¹¹⁷

Konkrétní kvantitativní výzkum, obsáhle shrnutý v prvním materiálu každé sekce, byl proto pro každé období doplněn třemi studii nazvanými *Dějinná základna*, *Obraz člověka* a *Ideologická výslednice*, s cílem poskytnout shromážděným datům historický, společenský a ideologický kontext. Kodáž let 1922–1952 prováděli Vratislav Effenberger a Petr Král, autorem studií pro roky 1922–1952 byl Vratislav Effenberger, s výjimkou shrnutí výsledku roku 1952, jehož autorem byl Petr Král.¹¹⁸ Kodáž a studie pro rok 1963 zpracovali Marie Benešová a Zdeněk Štábla, což se odráží i v jejich odlišné struktuře a rozdílné akcentaci. Zejména

¹¹⁵ BENEŠOVÁ, HRBAS, ŠTÁBLA, SVITÁK, pozn. 108. s. 2.

¹¹⁶ BENEŠOVÁ, ŠTÁBLA, pozn. 8. s. 27.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 21.

¹¹⁸ Doslov práce od Marie Benešové, Vratislava Effenbergera a Zdeňka Štábly zmiňuje roky 1912, 1922, 1942 a 1952, nicméně výzkum roku 1912 není nikde jinde zmiňován – jedná se zřejmě o překlep. Tamtéž, s. 385.

studie zpracované Vratislavem Effenbergerem představují mimořádně cenný materiál, pohříchu z velké části spíše díky rozhledu autora než pro podklady, jež mu poskytovala sama empirická datová analýza. Navazující průzkumy vzorků z dalších let však ukazují, že autoři se nad vzorkem 1922 mýlili, když problematičnost datové analýzy přikládali trivialitě dobové české produkce. Dá se říci, že to byla právě naivita a narativní primitivita filmů roku 1922, která přesvědčivě usvědčila ambici dotazníku z přemrštěnosti,¹¹⁹ a prokázala, že data zjištěná u jednotlivých kategorií nabývají hodnoty výpovědi pouze tam, kde dochází k výrazným kvantitativním výchytkám. Potvrdil se tak i předpoklad Ivana Svitáka, že skutečného smyslu nabývá výzkum teprve tehdy, kdy mohou být takové odchylky konfrontovány s výsledky z dalších časových období.

Vratislav Effenberger v úvodu k první studii o dějinné základně roku 1922 také postihuje další slabé místo metody: skutečnost, že se „v (hodnocení) odráží potřeba rozeznávat v historickém materiálu právě ony jevy, které mohou odpovídat kritériím té přítomnosti a toho nazíracího a kritického systému, odkud je k tomuto hodnocení přistupováno“.¹²⁰ Předjímá tak pozdější postoj nové filmové historie i Davida Bordwella a východiska jeho historické poetiky, jež zdůrazňuje nutnost analyzovat každé dílo u vědomí jeho technologické a historické determinace.¹²¹ Tato historická determinace díla i výzkumníka se pak ve výzkumu opravdu projevuje v hodnocení shromážděných dat (například když hodnocení kategorie „Fyzický zjev“ u filmů z roku dvacet dva klasifikováno z perspektivy šedesátých let jako „spíše atraktivní než krásný“) i v celých pasážích doplňujících studií, vyjadřujících často s mimořádným espretem a literárním stylem velmi subjektivní pohled autora na popisované téma. Jako jeden příklad za všechny uvádím působivý Effenbergerův popis společenské atmosféry první republiky: „V této abstraktní selance legionářsko sokolského idealismu, jenž bude vystaven politickým zkouškám teprve mnohem později, daří se po ‚třistaleté porobě‘ vzklenout nad rozmáhajícím se drobným

¹¹⁹ Jen sledování hodnotových postojů postav je například roztržštěné do patnácti kategorií („Vztah k rodině, Sexuální a milostné cíle, Platné zákony, Peníze, Komfort, Blahobyt, Ctižádost-sláva-prestiž, Poctivost-Altruismus, Čest, Sebeúcta, Politické-náboženské-vědecké-umělecké-vlastenecké hodnoty, Sebezáchovné hodnoty, Zlo-destrukce-amoralita, Práce, Nacionalismus-internacionalismus“). Tamtéž.

¹²⁰ Tamtéž, s. 40.

¹²¹ Srov. BORDWELL, pozn. 13.

podnikáním pivní duhu historické definity.“¹²² Přesto však, že se autoři sami nemohou vyhnout rizikům, na něž v metodologii upozorňují, dokáží nakonec ze sumy dat formulovat funkční navazující metodologické východisko. Je jím „otázka po způsobech myšlení a imaginativních postupů a jejich proměnách“, které se pokaždé projevují v obrazu člověka tak, jak je vytvořen „nejen filmovým hrdinou, ale i těmi postavami, které jej ve filmu provázejí, aby prohloubily jeho plasticitu, aby doplňovaly jeho sociální, psychologickou, estetickou nebo dějinnou dimenzi“.¹²³ Účelem je „rozeznat **konstanty, varianty a dominanty** (zvýraznil OZ) takto integrujícího obrazu člověka, které by byly s to přispět k rozeznání a pochopení situace, v níž se ocitl skutečný člověk dnes a zde“¹²⁴ v naději, že v tomto smyslu „nalezneme v počátcích českého filmu tytéž konstanty a dominanty, které působí i v současné filmové produkci, čímž lze překonat relativismus úsudku“.¹²⁵

Díky tomuto východisku nachází pak Vratislav Effenberger ve vzorku roku 1922 řadu skutečně zobecnitelných prvků. Nevyhne se sice ani spekulativním konstrukcím, například v tvrzení, že filmový hrdina je obsažnější pojem u západní nebo americké výroby¹²⁶ v důsledku neexistence star-systému u nás a nemá proto „mythotvornou“ (sic!) funkci a nesubstituuje intimní touhy konzumentů¹²⁷. To se zdá být ve vazbě k obrazu člověka ve filmu zjednodušujícím tvrzením, zvláště když autor na jiném místě správně postihuje dobový trend modelovat hlavní postavu coby sportovce jako „fairbanksovskou inspiraci“. Stejně tak sporné se jeví i hodnocení (primitivní) kvality herectví, jež je přenášena i do (popisné a triviální) režie a jednoduchosti děje a spojována s (nízkou) intelektuální a imaginativní chápavostí publika.¹²⁸ Přes tyto historicky determinované hodnotící postřehy se však dokáže Effenberger přenést v duchu teze o hledání dominanty k funkčnímu zobecnění narativních principů sledovaného vzorku (aniž by přitom ovšem tehdy ještě pojem narace použil). V tematické šíři dobové nabídky nalézá počínající vztah mezi autorem a divákem, proces „hledání publika“, v němž se mladá filmová industrie podobá

¹²² BBENEŠOVÁ, ŠTÁBLA. Pozn. 8, s. 31.

¹²³ Tamtéž, s. 43.

¹²⁴ Tamtéž, s. 43.

¹²⁵ Tamtéž, s. 44.

¹²⁶ Tamtéž, s. 46.

¹²⁷ „Síla (herecké) tvůrčí osobnosti nebyla propagačními prostředky vystupňována až k mythotvornému působení, a proto její schopnost odrážet ‚obecnou subjektivitu konzumentů‘ je nižší.“ Tamtéž s. 47.

¹²⁸ Tamtéž.

trhovci zkoušejícímu metodou pokus/omyl různé druhy zboží.¹²⁹ V charakterizaci postavy – typický hrdina doby je inženýr-sportovec – identifikuje mýtus fyzické zdatnosti a produktivity, příznačný pro budovatelský étos mladé republiky. Souvislost se společenskou atmosférou osvětluje zjištěná tendence k harmonizaci a idylizaci vztahů postav ve filmovém narativu, kde „povinnost zábavné intonace tlumí tragické tóny i v dramatech a tragédiích“.¹³⁰ Hrdina nevstupuje do konfliktů se svým prostředím, v němž mu „Velkostatkářská, bankéřská, a podnikatelská elita ve vedlejších rolích tvoří ‚dobromyslně podmračenou záštitu‘,¹³¹ což je obrazem toho, jak se chce vidět vládnoucí vrstva. Ta rovněž požaduje, aby její postavení bylo po všech stránkách zajištěno a mezi motivy se tedy neobjevují žádné války a jiné přírodní nebo politické katastrofy. Sociální témata se objevují v sentimentální poloze, („sledujeme-li životní trampoty chudé holky z Podskalí, jako bychom jí už pomáhali“)¹³² ale i nad ní převládá téma sociální úspěšnosti, s výrazným potlačením motivů, které by mohly vyvolat dojem narušení statu quo – oné výše zmíněné „pivní duhy historické definity“. „Divák jistě není bankéřem,“ konstatuje autor, „je však zapojen do sítě existenčních tlaků, nad nimiž ční právě tyto idoly společenského úspěchu.“¹³³

Jinými slovy se zde v Effenbergerově výkladu očitáme přímo uprostřed mýtu, jak tento pojem používá Roland Barthes.¹³⁴ V procesu druhé signifikace, metajazyce, vytvářeném vládnoucí vrstvou a pro vládnoucí vrstvu jako výraz jejího podvědomí¹³⁵ i nástroj upevnění jejího postavení, v jazyce moci. Vládnoucí vrstvou je v tomto případě česká nacionalistická maloburžoazie, jež se vesměs oprávněně cítí být vítězem situace po rozpadu monarchie, a odhalovaný druhý jazykový systém je kódem její ideologie. Studie, vázaná dobovým komunistickým paradigmatem, které pojem ideologie do značné míry konkretizovalo jako propagandu, tuto situaci formuluje opisem: „obecně tato filmová tvorba nemá ideologickou koncepci“

¹²⁹ Tamtéž s. 50.

¹³⁰ Tamtéž, s. 47.

¹³¹ Tamtéž. s. 55.

¹³² Tamtéž.

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ BARTHES, Roland. *Mytologie*. 3 vydání. Praha: Dokořán, 2018. s. 111.

¹³⁵ Barthes sice tvrdí, že „k vysvětlení mýtu není třeba žádného nevědomí“, domnívám se že tím však má na mysli účast nevědomí ve vlastním procesu druhé signifikace, nikoliv efekt nevědomého vyjadřování potřeb na úrovni vlastního historicky a společensky podmíněného kulturního konstruktů – v našem případě filmu. Tamtéž, s. 124.

(rozuměj jednoznačný soubor propagandistických deklarácí, který by do tvorby jednoznačně zahrnovala), ale ta je v ní přítomna neexplicitně a necíleně, spíše „prozrazována příznačnými formami nemotorné idealizace.“¹³⁶ V shrnující studii Ideologická výslednice¹³⁷ díky tomuto rozboru Effenberger sice nejprve zahrne popis dějinných ideologických souvislostí z povinně tendenčního komunistického ideového pohledu,¹³⁸ následně však může dospět k závěru, že „sociální funkcí filmové tvorby je podávat obraz člověka své doby,“ přičemž publikum a tento obraz se ovlivňují navzájem a obousměrně v dialektickém vztahu. Filmové dílo je tedy ilustrací mentálních postupů určité epochy,¹³⁹ přičemž jde o nikoliv přímé, ale „sublimované vyjádření“,¹⁴⁰ jež plní i sociálně-terapeutickou funkci, pojmenovanou Jeanem Epsteinem v *L'intelligence d'un machine* jako „schopnost vyjadřovaného odreagovávat a exteriorisovat patologické jevy psychosociálního organismu.“¹⁴¹

Rok 1932 a metodologický „krok stranou“

Vlastní text neposkytuje vodítko, zda byly jednotlivé analýzy vypracovávány v chronologickém pořadí zkoumaných let a výkyvy v zaměření textů i uplatněné metodologii v tomto neposkytují jasný obrázek. Zcela jistě stojí stranou studie roku 1963, zpracovaná Marií Benešovou a Zdeňkem Štáblou. Ta je bližší studii *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu*¹⁴² těchže autorů, s níž zřetelně souvisí obsahově i sledovanými tématy; na koncepci variací, konstant a dominant se nicméně snaží navázat. Effenbergerovu metajazykovou tezi o filmu jako o sublimovaném vyjádření společenského nevědomí¹⁴³ lze sledovat až do vzorků roku 1952, ale částečně se skrývá pod povrchem proměnlivého zaměření jednotlivých textů, v nichž, navzdory na úvod deklarovanému předsevzetí, narůstá vliv subjektivního vkusu a názoru autora. Rok 1952 například představuje ve studii dějinné základny vášnivou obžalobu stalinismu z marxistických pozic, jež svojí rozhodností i neskrytelnou

¹³⁶ BENEŠOVÁ, ŠTÁBLA, pozn. 8, s. 57.

¹³⁷ Tamtéž s. 60.

¹³⁸ na s. 63 nicméně cituje také Peroutkovo Budování státu, což nám může sloužit jako bezděčný doklad na čas uvolněných poměrů šedesátých let. Tamtéž.

¹³⁹ Tamtéž, s. 72.

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 73,

¹⁴² BENEŠOVÁ, pozn. 96.

¹⁴³ BENEŠOVÁ, ŠTÁBLA, pozn. 8, s. 72.

emocionalitou představuje práci výrazně se vzdalující objektivitě běžné historické explikace sociologického výzkumu a v tomto smyslu i všem ostatním historickým studiím publikovaným v celém projektu. Jistá nesoustavnost v přístupu, jež se projevuje i v souhrnech empirických výsledků, by mohla být chápána jako projev narůstající frustrace z rozpoznání neovládnutelného rozsahu shromažďovaných dat a s nově se objevujícími problémy metodiky kodáže. Autoři zjišťují, že v kategoriích, jejichž výsledky by měly být ve vzájemném vztahu (například kategorie „Vlastenecké hodnoty, Vztah k vlastnímu národu a Vztah k jiným národům“) vykazuje výzkum nesouvisející hodnoty (23 děl vykazuje vztah k vlastnímu národu ale pouze 7 vlastenectví, a „opoziční poměr vůči jinému národu, který projevují tři postavy, nebyl uveden vůbec“). Ukazuje se, že u kategorie společenských hodnot působí problémy skutečnost, že tam, kde se uvažuje pozitivní vztah k uvedeným hodnotám, jsou výsledky nevýrazné, kdežto údaje, které vycházejí z konfliktu hodnot, se jeví jako relativně spolehlivější „protože problematizace hodnot se projevuje více manifestačně, a je tak méně subjektivní projekcí hodnotitele“.¹⁴⁴ Výzkum také nesleduje, zda je poměr postavy k dané hodnotě kladný či záporný. U filmů z roku 1952 je tak řada hodnot („Komfort, Blahobyt, Zlo, Amorální cíle, Sebezáchova“) zastoupena proto, že k nim hrdinové zaujímají záporné stanovisko. Podobně je to se vztahem k hmotným statkům. V sedmi případech je negativní, když jde o individuální prospěch, v deseti případech pozitivní, když zdůrazňuje výdobytky socialismu a výhody z obětavé práce pro něj. „To kodáží prakticky nelze zachytit.“¹⁴⁵ Podobně u filmů z roku 1963 se objevují na čelných místech zmiňovaných hodnot peníze a materiální statky v důsledku toho, že jsou jako hodnota postavami odmítány.

146

Postupně se proto zdá, že členové týmu provádějícího výzkum na letech 1922–1952 zaujímají k metodě empirického sběru dat až disentní stanovisko, projevující se opakovaným zdůrazňováním rozporů a paradoxů.¹⁴⁷ Ve studii roku

¹⁴⁴ Tamtéž s. 136.

¹⁴⁵ Tamtéž s. 223.

¹⁴⁶ Tamtéž s. 317.

¹⁴⁷ třikrát nebylo možno „morální vyznění základní situace podle kódovacího dotazníku hodnotit, protože příslušná rubrika nepočítá s možností, že osud všech hlavních postav je záviděníhodný, zatímco dotyčné filmy tak jednoznačně vyznívaly.“

„přesto je v 9 případech obtížné určit, do jaké míry jsou události a postavy filmu pravdivé...(protože)... realita (je) víceméně zřetelně přizpůsobena oficiální stalinské ideologii a socialisticko-realistickému propagandismu.“ Tamtéž s. 217.

1932 si například náhle berou na pomoc filmy roku 1937 jako pomocníka ke korekci dat, kterou považují za nutnou vzhledem k převaze komediální produkce v roce 1932.¹⁴⁸ Toto žánrové vychýlení podle jejich soudu ovlivňuje hodnocení kategorie společenských hodnot, které jsou v komediích chápány „jen velmi neurčitě a tím i velmi obecně“.¹⁴⁹ Souvisí to podle autorů s poznatkem, že komedie jako komerční žánr se projevuje s ohledem na publikum relativně konzervativně, a tedy apriori vzývá hodnoty, které za pozitivní považuje i toto publikum. Z pohledu dnešního čtenáře výzkumu se zdá, že provedením takové korekce autoři opět padají do pastí vlastní historické a estetické determinace a ztrácejí z horizontu možnosti metatextového výkladu. I vzhledem k poznatkům ze vzorku roku 1922 by bylo zcela relevantní zkoumat, co převažující podíl takto konzervativních děl vypovídá o době svého vzniku, o stavu filmového průmyslu, o autorech i o publiku, ke kterému se tyto filmy obracely. Postřeh o takovém žánrovém vychýlení by tedy nemusel být jen důvodem ke korekci, ale naopak příležitostí k interpretaci. Metodologický základ by takové interpretaci mohla posloužit teoretická východiska Jana Mukařovského o znakové povaze uměleckého díla a roli záměrnosti a nezáměrnosti v umění,¹⁵⁰ pokud už nebylo možné vpustit do hry implikovaného autora Waynea Boothe (jehož kniha *The Rhetoric of Fiction*¹⁵¹ již vyšla v roce 1961). Dopouštěli bychom se však stejného hříchu ahistorického přístupu, kdybychom to z výše současné dostupnosti teoretické literatury po autorech píšících v druhé polovině šedesátých let požadovali.

Podcenění vypovídací schopnosti žánrového filmu¹⁵² se projevuje i v kapitole Ideologická výslednice (1932), kde Effenberger přisuzuje komerčnímu filmu schopnost charakterizovat určité ideologické modely jen jaksi nádavkem či nad rámec, jako „některé psychosociální souvztažnosti“ vyplývající z korelativního plánu „obchodu se skromnými ilusemi...ve vztahu k soudobé společensko-politické

¹⁴⁸ A to jde přitom o rok, kdy Machatý natočil *Extasi*, což nicméně autoři výzkumu chápou jako výjimku. Tamtéž. s. 142-143.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 136.

¹⁵⁰ Srov. MUKAŘOVSKÝ, Jan. Umění jako semiologický fakt. Záměrnost a nezáměrnost v umění, In: MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav, (ed.). *Studie z Estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s.111 a 116.

¹⁵¹ BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago, 1983. 552 s.

¹⁵² Srov. kritiku teoretického zanedbávání otázky žánru v komerční kinematografii v textu Ricka Altmana.

ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal* [online]. 1984, Vol. 23, No. 3, s. 6-18 [cit. 15.5.2020]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1225093>

realitě“.¹⁵³ Dokonce předpokládá, že „charakterizovat určité ideologické modely tam, kde si český film neukládal jiné cíle, než plnit co nejrentabilněji poptávku, se může zdát příliš násilné“. Zdá se, jako by autor hledal ve filmech roku 1932 kritérium angažovanosti, odpovídající její definici po roce 1948, což pochopitelně nenachází, ale správně je tuší obsažené v tom, co nazývá podtextem. Po slibném začátku ve studii k roku 1922 to působí jako studená sprcha, či jako zpráva o hloubce zakořenění ždanovovského požadavku na ideologickou funkci umění v myslích intelektuálů východního bloku. Roland Barthes, který rovněž vychází z marxismu, ovšem rozvíjeného v liberální společnosti, dochází ve své svoji *Mytologii* v roce 1957 k prakticky opačným závěrům.

Přesto touto optikou rozeznává Effenberger například ideologické schéma národního filmu (*Písničkář*, Svatopluk Inneman; *Zapadlí vlastenci*, Miroslav Josef Krňanský, oba 1932). U *Písničkáře* si všímá, jak je koncepce postavy revolucionáře skrytého pod maskou ck státního rady formou „barthesovské“ mytologie vládnoucí třídy (byť ji tak Effenberger nenazývá), vymezující se proti mytologii socialistických revolučních témat (byť ani to tak nenazývá, neboť dobově podmíněně operuje slovníkem marxleninského dějepisectví).¹⁵⁴ Aniž by tedy používal post-strukturalistickou terminologii, Effenberger popisuje ve shodě s ní komerční film zkoumaného období jako „surrogátní model skutečnosti“ jenž dohromady tvoří ideologický model „lidového filmu“, vyznávajícího s „logikou sentimentality“ co nejjednodušší životní principy, „přijatelné bez ohledu na třídní rozvrstvení“.¹⁵⁵ Identifikuje v nich mytologii vládnoucích vrstev, není jí ale v zajetí dobového pojetí termínu ideologie schopen přiznat plnohodnotnou ideologickou funkci, mluví jen o „jistém ideologickém dosahu“.¹⁵⁶ Metodologickým paradoxem je, že tyto veskrze jasnozřivé a mimořádně obratně formulované postřehy ve výsledku opírá jen velice málo o sesbíraná empirická data či o konkrétní analýzu postav – jsou spíše osvíceným subjektivním soudem vycházejícím z diváckého zážitku nad jmenovanými filmy. To se projevuje i stále častějšími úniky mimo oblast vlastního výzkumu. Při analýze filmu *Písničkář* odbočí Effenberger nečekaně k soudobému filmu *Ta naše písnička*

¹⁵³ BENEŠOVÁ, ŠTÁBLA, pozn. 8, s. 153.

¹⁵⁴ (stávkové hnutí, vzrůstající nezaměstnanost – to jsou ostatně samy pojmy další, tentokrát socialistické mytologie, Tamtéž, s. 155.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 160.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 160.

česká (Zdeněk Podskalský, 1963), v němž sice zcela srozumitelně nachází „hašlerovskou pivní sentimentalitu a bařtipánskou rozvernost“, nicméně tak zároveň dokumentuje svoji tendenci hodnotit historické materiály v současném kontextu. Opakující se úkroky k soudobým referencím naznačují, že manévr spojující filmy roku 1932 s rokem 1937, jakkoliv zdůvodněný „žánrovou výchylnou“ a blíže nerozebíranou spojitostí atmosféry krize ekonomické roku 1932 s krizí politickou roku 1937, je spíše než metodickou nutností snahou vytvořit si v exaktním vesmíru empirického sociologického výzkumu prostor pro pojmenování trendu, jenž se autorovi ve studovaných dílech již zjevuje, ale pro jehož postižení jsou statistické metody výzkumu nedostačující.

Možnosti „kinetického“ modelu – komparace roku 1942 a 1952

Projevy této „metodologické netrpělivosti“ v práci se vzorky třicátých let spočívaly i v tom, že v materiálu, jenž je titulován „Obraz člověka“ se autor zajímal aspekty zobrazení postavy jen minimálně.¹⁵⁷ Namísto „dramatické osobě“, jejíž definice v podání Otakara Zicha nejspíše pojem „obraz člověka“ nebo „filmový hrdina“ odpovídá, se začíná náhle věnovat „herecké postavě“¹⁵⁸ v úvaze o hereckých typech (Vlasta Burian, Hugo Haas, Voskovec–Werich), a neurčitě formuluje dále nespecifikovaný protiklad „režisérského“ a „hereckého filmu“.¹⁵⁹ Je rovněž příznačné, že v analýze filmových ztvárnění tematiky antifašismu u Voskovce, Wericha (*Svět patří nám*, Marin Frič, 1937) a Čapka a Haase (*Bílá nemoc*, Hugo Haas, 1937)¹⁶⁰ se text nijak neopírá o pojetí postav. Pokud se jim autor vůbec věnuje, sleduje některé jejich parametry, například sociální zařazení, jak vyplývá z **děje**, ale

¹⁵⁷ Byť nikoliv vůbec – za zajímavé z vývojového hlediska například označuje, že ve filmech s „výraznější ideologickou osobou“ – což je termín který práce jinak systematicky nezavádí - převažují ideály humanismu a společenské spravedlnosti nad vysloveně vlasteneckou tematikou, přičemž ta je vyhrzena „historickým námětům nebo konvenčním uměleckým hodnotám“ zatímco společenská kritika se vztahuje k aktuálnímu stavu společnosti. Tamtéž, s. 155-156.

¹⁵⁸ ZICH, pozn. 1, s. 126.

¹⁵⁹ Zdůvodňuje je vývojem technologie, když poměrně neurčitě definuje dva „reálné plány, které vrhají na daný úsek (vývoje) ... světlo zvláštního významu: dějinné pozadí a technologický vývoj – tedy nástup zvukového filmu, který v určitém smyslu vrátil vývoj vyjadřovacích prostředků zpět, nebo jej zamrazil. V tom vidí důvod slabého podílu „režisérských filmů“ ve prospěch „hereckých filmů“ typicky komedií Vlasty Buriana. Zajímavě v tom předjímá neoformalistické postoje pozdější Bordwelovy historické poetiky, své soudy ovšem nijak nedokládá. Například posun k roku 1937, kdy už byla nová technologie plně adaptovaná, by v takovém případě měl znamenat změnu v pojetí „hereckého filmu“, ta však není ve výsledku výzkumu prokazatelná.

¹⁶⁰ v níž mj. podrobuje dobově poplatné kritice zleva Čapkův „maloburžoazní humanismus“

nezabývá se způsobem jejich **zobrazení** a tedy jejich zařazení ve **struktuře** díla. V důsledku takových jednotlivých nekonzistencí studie v této části působí více jako vehikl pro vyjadřování sofistických, ale s jejím předmětem vlastně ne zcela souvisejících názorů autorů na dobovou kinematografickou tvorbu.

Přesto se zde postupně rodí hypotéza, která se stane funkční mírou hodnocení následujících dvou období, roku 1942 a 1952 (a nepřímo i 1963). Naplňuje se tak předpoklad Ivana Svitáka, o „kinetickém modelu“, tedy možnosti sledováním vývoje v čase postihnout základní trendy. Touto hypotézou je úvaha o bytostné měšťácké, nebo chceme-li maloburžoazní podstatě dobové kinematografie, jejíž hlavní úlohou je simulovat bezpečný dojem nehybnosti: film té doby „přichází se celou tou hrstí drobných fiktivních mincí, které mají hermetizovat člověka v jeho praktické, utilitární lokalitě, ukojeného v jeho nejprimitivnějších imaginativních nárocích, v lokalitě nadějí nesahajících dál než k pelargonii za oknem, kam by pak už skutečné společenské otřesy doléhaly jen jako zaplašitelné vzpomínky na zlý sen“.¹⁶¹ Jinými slovy tak velmi přesně vystihuje postřeh Rolanda Barthesa, že „nejvlastnějším účelem mýtů je znehybnovat svět“.¹⁶² Z pohledu intelektuála své doby, který by si přál od filmového umění více, a který souzní s pohledem někdejších filmem nadšených představitelů avantgardy, jež sám s chutí cituje¹⁶³ tuto zkušenost Effenberger vnímá v hodnotícím postoji. Historicky determinovaně a poněkud útrpně na ni hledí očima diváka filmové tvorby šedesátých let, již při hodnocení filmů let třicátých netrpělivě vyhlíží, protože „až do té doby budeme muset kódovat jen měnicí se kulisy a kostýmy stejné tragikomedie, na níž dohodl se mlčky národ se svými filmovými výrobci“.¹⁶⁴ Když si však tuto subjektivně estetickou linii hodnocení odmyslíme, získáváme východisko, které se významně zúročí v dalších analýzách.

Roky 1942 a 1952 jsou roky, kdy je filmová tvorba významně ovlivněna působením vnějších administrativně byrokratických a ideologických restrikcí, nejprve v době okupace a následně v období komunistické diktatury. Na provedených analýzách se ukazuje, že takovéto období nabízí obzvlášť plodné pole pro zkoumání,

¹⁶¹ BENEŠOVÁ, ŠTÁBLA, pozn. 8, s. 161.

¹⁶² BARTHES, pozn. 134, s. 156.

¹⁶³ Například Karla Teigeho z knihy Film z roku 1925 („Historický sentimentalismus, v němž se utápí maloměšťácká mentalita, zaplavil svými kalnými proudy naše filmové ateliéry...“). BENEŠOVÁ, ŠTÁBLA, pozn. 8, s. 36.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 212.

jak se vnější restriktivní vlivy projevují v narativních postupech, a tedy i v zobrazení postav. Pro Effenbergera, písíciho své texty někdy mezi roky 1966 a 1968, jsou také příležitostí k vyrovnání se s traumatem dvojího národního selhání – v pádu první republiky a v ostudně nadšeném přijetí stalinismu vzápětí. „Údobí let 1938–1945 v politickém, hospodářském a morálním smyslu zasáhlo hluboko do kolektivního vědomí českého národa... Toto rostoucí ochromení budeme mít možnost sledovat v jeho nejubožejších formách zejména v padesátých letech.“¹⁶⁵ Effenbergerovy texty se zde ve svém zaujetí často odchyľují od vlastního tématu studie a tím i této práce, a nemůžeme se jimi proto bohužel detailně zabývat. Vhled, kompetence a jazykový esprit, propojující pronikavou přesnost postřehů s jakýmsi truchlivým humorem,¹⁶⁶ by však byly i dnes dobrým důvodem k jejich samostatné publikaci.

Pro nás je důležité, že v popisu obrazu člověka se zde autor, opřen o východiska formulovaná u vzorku z let 1932–1937, konečně v několikastránkových rozborech analyticky vrací k postavě, přičemž své úvahy tentokrát již často účelně opírá o shromážděná data. U funkce postav a jejich vztahů ve filmu *Městečko na dlani* (Václav Binovec, 1942) odhaluje tendenci vytvářet „obraz českého národa, jak by si jej přál vidět p. Zastupující říšský protektor právě v roce 1942“.¹⁶⁷ U hlavního hrdiny *Velké přehrady* (Josef Alfred Holman, 1942) s odkazem na inklinaci českého filmu k figurám inženýrů už od lamačovských postav z dvacátých let ukazuje ke změně významu užití fairbanksovského typu, ačkoliv typ sám se projevuje v akci postavy, tedy ve směľých činech zdůrazňujících fyzickou zdatnost, totožně. Proměňuje se však hierarchie hodnot, v níž jsou nyní inženýrské a sportovní schopnosti stavěny do opozice k schopnostem uměleckým a kulturním,¹⁶⁸ které nacistický systém vnímá jako nebezpečné. To znamená, že s posunem struktury vztahů se mění i sémantický obsah postavy jako znaku. Stejně tendence objevuje Effenberger i v tvorbě roku

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 188.

¹⁶⁶ Na stejné stránce například najdeme vpravdě obrazotvornou vizi maloměšťácky pojednané nacistické estetiky: „bříška, stahovaná pásem hnědých uniforem, transponují se čarovnou mocí státní propagandy v kulturistické svaly antických polobohů“ i výstižnou analýzu důvodů prohry komunismu s nastupujícím fašismem „tam kde naprostý úpadek soudnosti a sterilita myšlení se stává kriteriem spolehlivosti, kde takto pojatá disciplína se stává nejvyšší ideologickou hodnotou, tam končí možnost vést ideologický a politický zápas jinak než hrubou silou, kterou však lze uplatňovat jen ve velmi omezeném měřítku a už vůbec ne v mezinárodním rozsahu“. Tamtéž, s. 179.

¹⁶⁷ Tamtéž s. 193.

¹⁶⁸ Tamtéž s. 197.

1952, ve snižování role uměleckých a vědeckých hodnot, jež v té době „pro novou byrokratickou elitu představují ohrožení, což se manifestuje ve zpodobování vědců jako popletů a infantilů“.¹⁶⁹ Podobně se to ukazuje i ve vývoji intimních vztahových schémat (venkovská učitelka ve *Velké přehradě*) směrem k de-erotizaci, která se později uplatní i v budovatelských filmech padesátých let.¹⁷⁰ A velmi trefně postihuje funkci záporné postavy jako subjektu mimodějových filmových atrakcí, když poukazuje na podobnost nacistických i stalinských filmů v obrazu nepřítele, definovaného „morálním úpadkem... a umělou erotickou dráždivostí, která umožňuje vpašovat do filmu módní jazzové šlágry, které jsou v obou případech považovány za příznak rozkládající se západní kultury, ale bez nichž by tyto filmy byly ještě méně stravitelné“.¹⁷¹

Na postavách filmů *Zlaté dno* (Vladimír Slavínský, 1942) a *Barbora Hlavsová* (Marin Frič, 1942) identifikuje opozici „zdravého venkova“ proti městu. Postavy zde vyjadřují témata návratu k rodné hroudě, poctivosti, pracovitosti, spolehlivosti, což v podstatě konvenuje nacistické ideologii. „Hlavní filmové postavy se pohybovaly na scéně harmonisované a bezkonfliktní, existovaly v neutralizovaných třídních vztazích, krátce v hladce a měkce idealizované oblasti, která by byla dokonale dramaticky sterilní, kdyby nebyla jakž takž oživována banálně povrchními prostředky společenské komedie, klasickým komediálním arsenálem, který už dávno ztratil jakýkoliv kritický postřeh a dosah“.¹⁷²

Objevuje také vzorec postavy sympatického „legitimizačního dědka“, jenž si podává ruku s mladým rebelujícím hrdinou „přes hlavu selhávajících otců“, čímž mladé síly změny zaštituje z hlediska tradice a konzervativismu a zastupuje tak konzervativismus politického aparátu, v jehož službách se ocitá filmová produkce.¹⁷³ Tuto figuru, jejíž funkcí je „sympatickou senilitou limitovat vzpouru mladých sil, aby se nestaly příliš revolučními“ následně odhaluje i v produkci roku 1952, jako jeden z mnoha rysů, které protektorátní produkci a produkci padesátých let spojují. Později,

¹⁶⁹ například postava vědce ve filmu *Únos* (Ján Kádár, Elmar Klos, 1952). Tamtéž, s. 259.

¹⁷⁰ kde „láska hraje druhořadou roli i v těch filmech, kde zabírá značnou část fabule“ a „láska jako požitek nebo dokonce pouhý flirt či sexuální vztah bez lásky se u hlavních postav filmů z roku 1952 vůbec nevyskytují“. Tamtéž, s. 219 a 229.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 194.

¹⁷² Tamtéž, s. 195.

¹⁷³ Tamtéž, s. 194.

ve studii vzorku filmů roku 1963, pak mohou autoři doprovodné studie naopak sledovat, jak postava „starého moudrého komunisty“ postupně vyklízí pole postavě vnitřně hluboce pochybující.

Analýzou postav se Effenberger dostává k definování jednotného nevědomého pramene těchto tendencí, jenž se mu navíc v postřehu o soubytosti protektorátní filmové tematiky práce a živnostenské mentality s nacionálně socialistickou hospodářskou teorií¹⁷⁴ spojuje v rozpoznání vlivu převažujícího ekonomického systému. „Přímá nebo nepřímá oslava/ospravedlňování baráčnické mentality malého českého člověka se projevuje jako nejpřirozenější a trvalý rys české kinematografie“.¹⁷⁵ Tuto neměnnost rozeznává i v konstantnosti užívaných figur, jak se projevují ve filmovém projevu populárních herců – Vlasty Buriana, Oldřicha Nového, Antonie Nedošínské, Theodora Pištěka, Jaroslava Marvana – a dává ji i do souvislosti s povahou realizační základny, již soudí už z pohledu diváka nastupující české nové vlny: „Na vytváření těchto konstant jistě působí i zmíněná skutečnost, že český film je ve třicátých, čtyřicátých, padesátých letech...v týchž rukou. Stejní produkční šéfové (a herci, režiséři a další profese) tvoří vzájemně se podporující okruh zasvěcenců, sloužících s větší či menší obratností měnícím se režimům, aby si vždycky znovu vydávali vysvědčení národní spolehlivosti. Dnes lámou protektorátní němčinu, zítra budou biflovat marxismus-leninismus...ale nikoho nemůže ani napadnout, že by snad mohli někdy odejít, neboť to jsou filmoví machři, kteří si rozumí se svým publikem i s těmi, kdo tomuto publiku rozžihají světla na cestách dvacátým stoletím. Bude muset přijít nejostudnější epocha lidských dějin, stalinismus, aby probudila v generaci šedesátých let v tzv. nové vlně pocit nejhlubšího studu za své předchůdce, a aby byli vypoklonkováni do pense národního umělectví.“ A navrhuje studii, porovnávající tyto rysy produkce 1942, 1952 s novou vlnou, aby odhalila „jistou zákonitost, která je dána mnohem hlouběji, než kam mohou zasahovat jednotlivé módní vlny nebo dokonce administrativní příkazy. A v této zákonitosti by bylo možné odlišit, co je zde dílem historických a sociálních působností, které film, jako velkopřemysl, je nucen z ekonomického hlediska

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 209.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 175.

respektovat, a co zde tvoří jisté specifikum, které by bylo možno rozvíjet k novým hodnotám“.¹⁷⁶

3.2.4. Výsledky výzkumu a závěry o použité metodologii

Názor, že výsledky empirického sociologického rozboru by měly být východiskem pro novou komparativní studii vyslovuje Vratislav Effenberger znovu v souvislosti s filmy roku 1952, v návaznosti na stále zřetelněji se formulující závěr, jenž z výzkumu vyvozuje. Dochází k němu právě v této kapitole a to navzdory tomu, že produkci vrcholného stalinismu vlastně nepovažuje za pro obraz člověka reprezentativní: „zatímco v jiných etapách vytváří filmový obraz člověka a mezilidských vztahů divácký zájem a současný pohyb v mentalitě obecnstva, zde se publikum stává téměř zcela pasivním objektem, krmeným více než sytou ‚ideologickou stravou‘, jemuž sice zbývá jediná možnost tuto stravu nepřijímat, ale to také nijak neovlivní její nadprodukcí. To znamená, že obraz člověka, jak jej podává česká filmová produkce z první poloviny padesátých let, zůstane obrazem utkaným oficiální představitostí pyramidy anonymních autorit stalinské byrokracie.“¹⁷⁷ To je nepochybně pravda, nicméně to neznámá, že takový obraz nevypovídá o celé té době a tím i o člověku, který v ní žil, a to se stejnou vypovídací hodnotou, jako obrazy jiných období. S přihlédnutím k nálezu, že trendy a tendence se nejpřesvědčivěji manifestují v kvantitativních odchylkách jednotlivých hodnot podobná období dokonce použití obrazu postavy, respektive jakéhokoliv specifického tematického či narativního prvku, k identifikování jejich vnitřní dynamiky a psychologie usnadňují. Mýlí se tedy ve svém pochopitelném hněvu autor, když říká, že „filmové znázorňování ideových modelů odpovídá jen nepřímo reálné společenské problematice, je jen obrazem tupého nátlaku, plnění direktiv nebo únikového kličkování, a v tomto smyslu zobrazuje sociální praxi stalinismu“.¹⁷⁸ O společnosti filmy této doby vypovídají právě tak nepřímo, jako v každém dalším období, a právě tak přesvědčivě, byť tuto výpověď je třeba dekodovat s vědomím odlišných akcentací. A s vědomím tematických mezer, které jsou stejně vypovídající, jako témata sama – absence určitého prvku je totiž nepochybně stejně tak výpovědí o

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 175.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 149.

¹⁷⁸ Tamtéž.

systemu, jako jeho přítomnost. Je to doopravdy jenom otázka „čtení“ předmětného filmového textu, respektive toho, jakým kódem je vybaven příjemce filmu v době jeho recepcí.¹⁷⁹ Prakticky se to projevuje i ve vlastní Effenbergerově analýze, v níž navzdory deklarované skepsi dochází k mimořádným závěrům, a to čím dál více v oblasti analýzy postavy. Všimá si „papírovosti hrdinů“,¹⁸⁰ v jejichž schematizaci „dospívá charakter hrdiny takového stupně abstrakce či spíše idealisace, kde se... ztrácí rozdílnost mezi individuem a kolektivem“.¹⁸¹ V ideových schématech, v nichž „hrdina přestává být představitelem řešení situace, stává se modelem k napodobování“¹⁸² odhaluje infantilitu, jež se zároveň promítá v naprostém pomnutí tématu dětství a dospívání. Jsou-li dospělí hrdinové a narativní schémata veškeré tvorby dětinské, pro dětské hrdiny v ní už nezbyvá místo. Poprvé se doopravdy zabývá zobrazováním ženských postav, jimž se jinak výzkum, kromě konstatování jejich (omezeného) významu a typizace ve vzorcích jednotlivých let ke své škodě příliš nezabývá. Všimá si bezděčného projevu kastrálního motivu ve faktu, že pokud je žena hrdinkou filmu, pak jen proto, aby dala příklad mužům,¹⁸³ ale především ve vulgární preferenci mužských postav, předstírající lidovost, odhaluje, že je založena na „pařezu maloburžoazního systému“. V nečekané, ale velmi cenné sémiologické odbočce se dokonce věnuje znakovému systému hierarchizace preferovaného mužského živlu, „která pravděpodobně bezděčně, ale proto ne méně signifikantně, navazuje na tradiční rituály a tím i na latentní sexuální symboliku“. Dokumentuje to na příkladu filmu *Únos* (Ján Kádár, Elmar Klos, 1952), kde hlavní hrdina na nebezpečí (přistání na západoněmeckém letišti) reaguje prudkým sebezáchovným pohybem – *sáhnutím po klobouku*, reprezentujícím „odznak manské

¹⁷⁹ Bezděky se tento efekt objevuje i v samotném Effenbergerově „čtení“ dobových dokumentů. Když posměšně cituje usnesení UV KSČ („aby čs. film se mohl takovou mocnou výchovnou silou opravdu stát, musí své velké myšlenky vyjadřovat ideologicky jasně a také umělecky přesvědčivě, musí být pravdivý a poutavý, hluboce lidský a srozumitelný, musí strhovat a dojímat nejširší vrstvy našeho lidu, musí strhovat srdce a mysle diváků, naplňovat je optimismem a vírou ve vítězství tábora míru a demokracie...“), o jehož slohu říká, že by jej ocenil Jaroslav Hašek, může jej tak hodnotit díky své znalosti skutečného obsahu kulturní politiky padesátých let a faktu, že pravdivým obsahem tohoto sdělení je byrokratická kontrola a autoritativní zasahování do umělecké tvorby. Pro nezalého čtenáře se však takový text neliší mnoho od vznešených proklamací představitelů avantgardy ve dvacátých letech (Honzl, Teige), jež tž Effenberger rád cituje. Zásadní rozdíl tkví v tom, zda takto deklarovaný cíl prosazuje svobodný umělec v dramaturgii své tvorby, nebo státní cenzor ve schvalovacím orgánu. Tamtéž, s. 250.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 254.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 256.

¹⁸² Tamtéž, s. 257.

¹⁸³ Tamtéž, s. 258.

svrchovanosti, moci, důstojnosti, úcty“. A porovnává toto gesto s rolí téže rekvizity v Helgově *Studu* (Ladislav Helge, 1967), kde si předseda družstva, tedy rovněž představitel elity, soustavně zapomíná klobouk v limuzíně, jako symbol psychické rozháranosti.¹⁸⁴ Na popisu rodinných vztahů, v nichž je nutné aby „existence (hrdiny) vyplývala z glorifikace systému maloburžoazní rodiny, jejíž hlavou je muž a...žena je vydávána i v nejpozitivnějších případech za méněcenného tvora, sloužícího buď k povzbuzování, nebo k zpříjemňujícímu rozptylování nositele penisu“¹⁸⁵ odhaluje, z marxistických pozic a v návaznosti na svůj text o dějinné základně, maloměšťáctví (či maloburžoazní postoje) jako jádro stalinistické ideologie, respektive ideologie stalinismem vytvořené byrokratické elity, vykonávající jeho agendu. V ideologické výslednici pak svoji analýzu může shrnout do zásadního poznatku, že **„konstanty, které odhalujeme ve vývoji českého filmu, (se) projevují jako prvky nikoliv národní, ale třídní mentality“**,¹⁸⁶ což následně promítá do zmíněného návrhu na navazující studii, jež by mohla „přispět k závažným otázkám skutečných potřeb zdejšího publika a tím i k některým problémům divácké krise, s níž se dnes setkává zejména produkce nejmladších českých režisérů“.¹⁸⁷ Problém návštěvnosti filmů nové vlny následně otevírá i poslední studie vzorku roku 1963, psaná již Marií Benešovou a Zdeňkem Štáblou. Zároveň popisuje zřetelnou změnu paradigmatu, v němž v tomto období dochází ve výrobní základně a její organizaci, v demografické charakteristice a profesní výbavě autorů i v tematice, jež se svým zaměřením, zejména v tvorbě mladých autorů, jeví jako zřetelně zaměřená proti maloměšťáctví většinové společnosti.

Studie *Obraz člověka v české kinematografii 1922–1963* tak ve svém vyznění představuje „obraz člověka“ ve filmu jako výsledek vzájemné interakce vědomých i nevědomých potřeb publika s různou mírou autorské vůle (či obavy) vyjadřovat se k proměňující se životní realitě, přičemž se filmové dílo jeví jako materiál textuální povahy, schopný v různých svých vrstvách zobrazovat podoby všech tří stran tohoto trojúhelníku s různou mírou přímočarosti. Paradoxně ke svému původně striktně empirickému sociologickému východisku přitom výzkum odhaluje, že výhradně sociologická metodologie je pro analýzu postavy filmu málo vyhovující už proto, že

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ Tamtéž.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 173.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 234.

širše aspektů postavy vede při snaze o jejich podchycení k příliš velkému rozsahu dat, přičemž jejich jednotlivá četnost má často slabou vypovídací hodnotu. Samotná kvantitativní analýza empirických sociologických dat je jako materiál pro interpretaci filmových děl určitého období nedostatečná, a spíše než konkrétní výpovědi poskytuje dílčí vodítka pro směr dalších analýz. Těchto směrů je přitom celá řada, a vedle studia postavy se pro analýzu nabízí například prvek prostředí, vztah k historii a pojetí historických témat nebo časoprostorové parametry narace (čas příběhu filmů „bezčasých“ padesátých let se například táhne často po několik let, v kontrastu s časem „tady a teď“ filmů oživeného období let šedesátých). K nejpřesvědčivějším závěrům v oblasti „obrazu člověka“ dochází práce tam, kde se v analýze postavy částečně odpoutává od kvantitativní metody a pracuje s technikami, jež se blíží metodám post-strukturalismu, sémantiky a reflexi autorského a percepčního hlediska. Zároveň v přístupu vyvstávají hlavní nebezpečí, které čeká na jakékoliv analýzy tohoto typu. To je jednak riziko subjektivity pohledu, vedoucí k prosazování specifických hodnotících estetických stanovisek, jednak latentní tendence interpretovat shromážděná data optikou již hotového, více či méně ideologicky definovaného názoru. Markantním projevem tohoto rizika je situace, kdy je takový názor v dobovém diskursu prosazován mocensky, čehož je příkladem pokus aplikovat vyvinutou sociologickou metodu v období normalizace ve studii *Analýza 10 čs. filmů z r. 1973*.¹⁸⁸

Závěr.

„Umělec-rab má vyhlídky stát se pánem jen tehdy, vtělí-li se do pánových vidin; nestačí jestliže je pouze přijímá. Jestliže však záhy pozná, že v tomto světě vidin nelze reálně žít, nemůže zpět a dochází u něj ke zvláštnímu stavu sociální schizofrenie, kdy žije jednak banálním bařtipánským životem a jednak schůzuje a pracuje ve slohu pánových vidin. Vede-li toto rozštěpení zpočátku ke křečovitosti a k hysterii, všezahlazující čas postupně vytváří jakýsi docela praktický modus vivendi, dokonce jakási pravidla hry, v nichž lze uplatnit i jistý druh obratnosti a duchaplnosti“,¹⁸⁹ konstatuje Vratislav Effenberger v roce 1969 v závěru své studie filmů roku padesát dva, netuše ještě, že tak pregnantně definuje styl kinematografie a celé oficiální kultury vůbec pro nadcházejících dvacet normalizačních let. Je to

¹⁸⁸ BENEŠOVÁ, ŠTÁBLA, pozn. 101.

¹⁸⁹ BENEŠOVÁ, ŠTÁBLA, pozn. 8, s. 275.

trochu smutný příklad smyslu dějin pro černý humor, ale především doklad funkčního zobecnění trendu, který je možné vyčíst z narativních prvků dobové kinematografie. A důkaz, že je zjevně možné pro pojmenování takového trendu využít charakteristických prvků v pojetí postavy. V tomto zjištění, stejně jako v poznání limitů některých zvolených nástrojů, je tedy tato studie cennou inspirací pro budoucí zkoumání současného českého filmu.

Čistě empirické přístupy ke sběru dat, tak jak byly v této studii navrženy, se ukázaly pro efektivní analytickou práci ne příliš vhodné částečně i proto, že technologie zpracování dat byla v té době ještě velmi omezená. Bylo by zajímavým námětem pro samostatný výzkum porovnat tuto zkušenost se současnou snahou velkých výrobců a distributorů audiovizuálního obsahu profilovat svoji produkci a šíření vyráběného obsahu právě na základě analýzy takzvaných „velkých dat“ (Big Data)¹⁹⁰ o percepčním chování diváků, případně podrobit historicky shromážděná data analýze s využitím soudobých technologií a analytických nástrojů. Nicméně dosavadní zkušenost se zdá ukazovat, že čistě sociologický přístup není dostatečný. Případ práce páně Čulíkovy v kapitole 2.1.3 rovněž ukazuje nebezpečí obráceného přístupu, tj. snahy využívat film pro ilustraci již existujících sociologických nálezů. Z podobných důvodů se zdá omezený i antropologický přístup k filmu. Tomáš Petráň ve své práci *Ecce homo* konstatuje, že antropologická věda má tendenci užívat film „ve dvou jeho redukováných funkcích: film coby ilustraci a film coby deskripci či reprezentaci primárních dat“,¹⁹¹ což vystihuje i současnou tendenci uvádět analýzy fragmentů filmové tvorby jako sekundární dokumentaci v pracích z oboru historie nebo jiných společenskovedních oborů, jak se o nich zmiňujeme v kapitole 2.1.1. Tomáš Petráň proti tomuto „gnozeologickému chápání filmu“ staví film jako „jev ontologické povahy“, či s odkazem k sémiotické teorii Umberta Eca jako „estetický text“,¹⁹² jehož významy jsou vytvářeny v procesu jeho čtení a kontextualizace, proměňující se s proměnou percepčních vzorců diváků a tedy jejich rozdílnou

¹⁹⁰ Termín Big Data je užíván kolokviálně, a není zcela terminologicky ukotven. Jen velmi výjimečně zde pro jeho definici užívám jako zdroj internetovou encyklopedii Wikipedia, která díky dynamické povaze svých záznamů aktuálně poskytuje nejobsáhlejší výklad tohoto pojmu.

Big Data. In: *Wikipedia*[online]. 22.6.2020 [cit.22.6.2020]. Dostupné z:

https://en.wikipedia.org/wiki/Big_data.

Srov. též How Netflix Uses Big Data to Drive Success. In: *Inside Big Data* [online]. 20.1.2018 [cit.

22.6.2020]. Dostupné z: <https://insidebigdata.com/2018/01/20/netflix-uses-big-data-drive-success/>

¹⁹¹ PETRÁŇ, pozn. 20, s. 49.

¹⁹² Tamtéž, s. 83.

schopností orientace v sémiotickém systému daného kódu. A do debaty přináší Baudryho pojem „dispozitivu“ jako fenomén sjednocující oblast techniky a estetiky s ideologickou poptávkou a diváckou percepcí. V souvislosti Foucaultovým pojmem společenského diskursu pak nabízí přístup „diskursivní analýzy“ filmu jako „jazyka moci“, jež se může věnovat jak filmu jako textu a jeho vztahu k jiným textům (tedy intertextualitě), tak jeho poměru k institucionálním diskursivním praktikám, tedy jeho nahlížení z hlediska společenských strategií.¹⁹³ Antropologický film je v Petraňově studii chápán především v kontextu s filmem dokumentárním, domnívám se však, že tyto postřehy lze obecně vztáhnout na film hraný.

Metodologická východiska pro analýzu postavy v současném českém filmu

Prvním východiskem analýzy postavy v soudobém by podle mého soudu mělo být především odhlédnutí od chápání filmu jako ilustrace nějaké teze jiného společenskovědního oboru – ať už historie, sociologie, antropologie nebo kulturologie, atd. – a jeho přijetí jako samostatného ontologického jevu. Toto osvobození od ilustrativní úlohy se vztahuje jak na proces analýzy filmu, tak na proces jeho kritické reflexe a potažmo na proces jeho vzniku. Na populárních přehledových dílech uváděných v kapitole 2.1 je zřetelné, jak často v přístupu k současné filmové tvorbě převládá hodnocení filmu jako „zobrazení“, jež pak v přístupu k postavám projevuje tíhnutím k jejich reflexi převážně z hlediska „mimeze“ – napodobení.¹⁹⁴

Druhým východiskem je chápání filmu jako složitého znakového systému zapojeného do procesu vícenásobné artikulace¹⁹⁵, jehož nedílnou součástí je rovněž proces divácké percepce – kritického čtení. Součástí tohoto systému je i postava, jako zvláštní složitý znak, jenž může sám nabývat charakteristik textu, a z tohoto pohledu pak na základě znalosti či odhalování jeho kódového systému „čten“. Metodologická

¹⁹³ Tamtéž, s. 248. O Foucaultově pojetí pojmu moc srov. též FOUCAULT, Michel. Subjekt a moc. In: BENDOVI, Helena, STRNAD, Matěj (eds.). *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s.470-495.

¹⁹⁴ Srov. ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 49.

¹⁹⁵ Pojem dvojí artikulace zavedl ve své lingvistické teorii Claude Lévi Strauss, jako základní prvek dichotomie jazyk (langue) a promluva (language). Ve svých pracích jej dále rozpracovává mimo jiné Umberto Eco. Srov. ECO, pozn. 6, s. 263-265. (A Christian Metz, který jej ovšem v důsledku odmítá – ale to je jiné téma.)

východiska zde poskytují mimo jiné práce Umberta Eca, Rolanda Barthesa či Christiana Metzera.

S lingvisticko-sémiotickým pojetím souvisí třetí východisko postavy jako jedné z konstitutivních jednotek znakového systému filmu,¹⁹⁶ východisko naratologické. To znamená pojmenovávání postavy z hlediska její „funkce“ ve znakové struktuře díla, jak ji obsáhle rozpracovala literární teorie mj. v pracích Proppa a Todorova.¹⁹⁷ Její nálezy lze na narativní film aplikovat, a dál je v jeho chápání jako znakové struktury rozvíjet, v návaznosti na terminologii Seymoura Chatmana, vycházející z prací Jeana Genetta a rozlišující mimo jiné narativní figury deskripce a argumentu,¹⁹⁸ ale rovněž v inspiraci koncepcí Daniely Hodrové o postavě-definici a postavě-hypotéze.¹⁹⁹

Čtvrté metodologické východisko studia postavy v současném českém filmu je pak koncept rétoriky filmu, jak se manifestuje v principech hlediska, respektive pohledu, definované ve feministické filmové teorii mj. Laurou Mulvay,²⁰⁰ to znamená přístup definovaný východisky psychoanalýzy, který kdysi v české filmové teorii započala Petra Hanáková.

Za výzkumný úkol, který může perspektivně tvořit část rozsáhlejšího pole výzkumu, jímž je problematika postavy ve filmové tvorbě určitého období, bych považoval revizi terminologie, užívané pro označování postavy v základních teoretických koncepcích. Součástí procesu formulování české terminologie, jež by měla dále posloužit jako nástroj při dalším zkoumání dané problematiky, by mělo být využití poznatků literární teorie a v teorie dramatu, mimo jiné v českém strukturalismu v pracích Jana Mukařovského a Jiřího Veltruského, a ve vztahu

¹⁹⁶ Srov. pojem „jednotka“ u Rolanda Barthesa. BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy. In: Znak, struktura, vyprávění. KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, s. 9.

¹⁹⁷ PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. 2. vydání. Jinočany: H & H, 2008. 343 s.

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. 333 s.

¹⁹⁸ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s.14, s.29.

¹⁹⁹ HODROVÁ, Daniela, Postava-definice a postava-hypotéza. In: HODROVÁ, Daniela (ed.). *Proměny subjektu. Druhý svazek*. Pardubice: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR v nakl. Mlejnek, 1994, s.75-109.

²⁰⁰ MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative cinema. In: NICHOLS, Bill. *Movies and methods*. Berkley: University of California Press, 1985, s. 303-315.

k termínům Otakara Zicha „dramatická osoba“ – „herecká postava“.²⁰¹ Pro situaci filmového, respektive audiovizuálního díla, bude třeba specificky v podmínkách porovnání českého a anglického (ale dost možná také francouzského a německého) jazykového kontextu definovat pojmy „postava“, „osoba“²⁰² „dramatická postava“, „dramatická osoba“, „herecká postava“, „herec“ (acteur), „charakter“ (character), „vedlejší a hlavní postava“ a „hrdina“ (hero) a určit jejich vzájemný vztah. V angličtině a francouzštině používaný termín „character“, překládaný do češtiny obvykle jako postava, má například v angličtině, francouzštině, i němčině podstatně širší konotaci, a v teatrologickém pojmosloví, u Otakara Zicha či například v teorii Marcuse Pffistera, se objevuje jako forma pojmenování specifického aspektu postavy, případně specifického způsobu zpředměnění postavy. Podobně je na tom rovněž v angličtině široce používaný pojem „hero“, jenž se překládaný jako „hrdina“ objevuje hojně v českojazyčném populárně-publicistickém psaní, ale významově v sobě nese odkaz k problematice mytologie a mytologické interpretace narativních schémat.²⁰³

Zdá se tedy, že končím tuto práci s větším objemem úkolů, než s nimiž jsem do ní na začátku vstupoval. Věřm však, že je na čase překročit hranice parciálních analýz a přistoupit ke studiu současného českého filmu jako komplexního fenoménu, a domnívám se, že i výše uvedené poznatky ukazují, že prvek postavy představuje jeden z klíčů, s nimiž tento fenomén může začít být pojmenován. Skutečnost, že je postava ve filmovém díle zatím relativně málo komplexně teoreticky zpracována, pak může představovat pro další výzkum spíše cennou výzvu než zásadní překážku.

²⁰¹ ZICH, pozn. 1, s. 55.

²⁰² Jak ji jako základní složku fikčního světa definuje Lubomír Doležel. Srov. DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. 311 s.

²⁰³ Srov. CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*. Praha: Argo, 2017. 382 s-.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny:

An International survey on the film hero. In: *International Social Science journal* [online]. 1963, vol.XV, no.1, s. 115 [cit. 10.5.2020]. Dostupné z: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000016824?posInSet=1&queryId=ec105299-f046-4555-a923-f35ddbada2c4b>.

BENEŠOVÁ, Marie, ŠTÁBLA, Zdeněk. *Analýza 10 čs. filmů z r. 1973*. Praha: Československý filmový ústav, 1977. 58 s.

BENEŠOVÁ, Marie a kol. *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu*. (příspěvek pro 6. světový sociologický kongres v Evianu, září 1966). [rukopis]. Praha: Československý filmový ústav, 1966. 30 s.

BENEŠOVÁ, Marie, ŠTÁBLA, Zdeněk. *Obraz člověka v české kinematografii 1922-1963*. Praha: Československý filmový ústav 1969. 385 s.

BENEŠOVÁ, Marie. HRBAS, Jiří. ŠTÁBLA, Zdeněk. SVITÁK, Ivan. *Sociologický výzkum filmového hrdiny. Kódovací příručka UNESCO, upravená pro potřeby výzkumu proměn obrazu člověka v čs. Kinematografii*. Praha: Československý filmový ústav, 1967. 97 s.

BERNARD, Jan et al. *Jan Němec: enfant terrible ...* Praha: Akademie múzických umění, 2014-2016. 2 svazky (648; 684 stran). ISBN 978-80-7331-277-0.

BERNARD, Jan. *Z šedé zóny: texty a kontexty*. Praha: Akademie múzických umění, 2010. 592 s. ISBN 978-80-7331-164-3.

BLÁHOVÁ, Jindřiška. Anketa: Spor na FAMU odráží i stav české společnosti [online]. In: *Respekt.cz*. 1.6.2018 [cit. 15.5.2020]. Dostupné z <https://www.respekt.cz/kultura/anketa-spor-na-famu-odrazi-i-stav-ceske-spolecnosti>

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Právo na chcípáctví. *Tamto*. 2000, 5(991), 72-73. ISSN 1213-175X.

BOTTOMORE, T.B. *Annex II. Meeting of sociologists on peaceful co-operations. Final report*. Paris: Unesco, 1958. 11 s. Dostupné z: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000178077?posInSet=1&queryId=d64e767e-8841-47a0-bf4b-f828a9703b6d>

BROŽ, Jaroslav (ed.), FRÍDA, Myrtil (ed.). *Historie československého filmu v obrazech 1898-1930*. Praha: Orbis, 1959. 235 s.

BROŽ, Jaroslav (ed.), FRÍDA, Myrtil (ed.). *Historie československého filmu v obrazech 1930-1945*. Praha: Orbis, 1966. 293 s.

CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Praha: Akademie múzických umění, 2003. 572 s. ISBN 80-7331-000-7.

„CHCÍPÁCI“ A „DIBLÍCI“. In: *Feminismus.cz. Názorový portál současného feminismu* [online]. 12. 5. 2001 [cit.2.5.2020]. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/chcipaci-a-diblici>.

CYRONĚ, Milan. „Lidová demokracie“ a její oběti : obraz let 1948-1960 v českém filmu po roce 1989. In: KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 44-67.

ČERNÍK, Jan. Ostalgická nálada v českém historickém filmu po roce 1989. In: KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 30-43.

Český filmový ústav, badatelský kabinet. *Zápis z konference k materiálu „Obraz člověka v české kinematografii“* [rukopis]. Praha: Československý filmový ústav, 1969. 74 s.

ČULÍK, Jan. *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. 653 s. ISBN 978-80-7294-254-1.

FILA, Kamil. Český chcípácký film. *Cinema*, 2005, **15**(10), 44-45. ISSN 1210-132X.

GABRIEL, Jan, KOŠNAROVÁ, Veronika, JAREŠ, Michal. Heslo Petr Král. In: JANOUŠEK, Pavel (ed.), DOKOUPIL, Blahoslav (ed.). *Slovník české literatury* [online]. Praha: ÚČL, 2017 [cit. 1.5.2020]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1054>

HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 237 s. ISBN 80-7106-251-0.

HANÁKOVÁ, Petra. Hrubíánství narcisismu aneb o chcípácké tendenci v současném českém filmu. *Tamto*, 1998. **4** (982), 8-10. ISSN 1213-175X.

HOLÝ, Zdeněk. Mystická louže: Jiří Cieslar a česká impresionistická kritika. *Cinepur*. 2004, **13**(31), 36-38. ISSN 1210-678.

HAMES, Peter. *The Czechoslovak New Wave*. 2nd edition. London, New York: Wallflower Press, 1985. 323 s. ISBN 978-1904764427.

HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011. 475 s. ISBN 978-80-200-2041-3.

INSIDE BIG DATA. How Netflix Uses Big Data to Drive Success. In: *Inside Big Data* [online]. 20.1.2018 [cit. 22.6.2020]. <https://insidebigdata.com/2018/01/20/netflix-uses-big-data-drive-success/>

KAŇUCH, Martin (ed.). *Postava, herec, hviezda vo filme*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov 2006. 157 s. ISBN 80-969521-6-1.

- KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6: post-komunismus: proměny českého historického filmu po roce 1989*. Vyd. 1. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016. 212 s.
- KOPAL, Petr. *Návraty (ne)dávných dějin v českých filmech po roce 1989*. In: KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016, s. 170-192.
- LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Slovart, 2013. 447 s. ISBN 978-80-7391-712-8.
- MATĚJŮ, Martin, SOUKUP, Václav. Heslo Kultura. In: *Velký sociologický slovník* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2018 [cit. 10.5.2020]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Kultura>.
- MELOUNEK, Pavel. *Biják: intimní osvětlení českého filmu*. Praha: Pragma, 1994. 105 s. ISBN 80-85213-70-2.
- MELOUNEK, Pavel a PAVEL, Jan, ed. *Necenzurovaná zpráva o českém filmu: nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie*. Praha: Artes Liberales, 2010. 268 s. ISBN 978-80-904745-1-2.
- MĚŠŤÁNEK, Lubomír, CZAKO, Matěj. *Filmový hrdina. Čs. produkcia 1937*. Bratislava: Filmový ústav, 1968. 55 s.
- MERVART, Jan. Heslo Ivan Sviták. In: *Sto českých vědců v exilu. Encyklopedie významných vědců z řad pracovníků Československé akademie věd v emigraci*. Praha: Academia, 2011. 607 s. ISBN 978-80-200-1915-8.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.
- POTŮČEK, Martin a kol. *Jak jsme na tom: a co dál?: strategický audit České republiky*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2005. 212 s. ISBN 80-86429-45-8.
- PTÁČEK, Luboš. *Umění mezi alegorií a ideologií: proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*. Praha: Casablanca, 2019. 239 s. ISBN 978-80-87292-45-7.
- PTÁČEK, Luboš. Postkomunismus jako živná půda českého historického filmu po roce 1989: kulturně-politický kontext. In: KOPAL, Petr, PTÁČEK, Luboš (eds.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016, s. 12-29. ISBN 978-80-87292-37-2.
- PTÁČEK, Luboš. Současná ideologie ve filmech o normalizaci natočených po roce 2000 v pohledu estetického historismu. In: KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016, s. 68-104. ISBN 978-80-87292-37-2.

PTÁČEK, Luboš (ed.), VESELÁ, Romana (ed.). *Současný český a slovenský film: pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. 239 s. ISBN 978-80-244-2605-1.

PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3.

ŘEHÁKOVÁ, Blanka. *Nerovnost, spravedlnost, politika: Česká republika 1991–1998*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. 402 s. ISBN 80-85850-82-6.

SZCZEPANIK, Petr a kol. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* [online]. Praha: Státní fond kinematografie, 2015 [cit. 15.4.2020]. 291 s. Dostupné z https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf

SEDLÁČEK, Jaroslav. *Rozmarná léta českého filmu: 1989–1998*. Praha: Česká televize, 2012. 191 s. ISBN 978-80-7448-022-5.

SKUPA, Lukáš. Film po sametu. *Cinepur*. 2020, 29(127), 56. ISSN 1210-678.

SLINTÁK, Petr a ROTTOVÁ, Hana. *Venkov v českém filmu 1945–1969: filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia, 2013. 483 s. ISBN 978-80-200-2303-2.

STEJSKAL, Tomáš. Stane se z umění produkt? Spor of FAMU přerostl v absurdní divadlo [online]. In: *Aktuálně.cz*. 25.9.2018 [cit. 15.5.2020]. Dostupné z <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/zdenek-holy-famu-dekan-senat-odvolani-komentar/r~c1fcf774632811e8bd55ac1f6b220ee8/>

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. 247 s. ISBN 80-7012-055-X.

Zákon 496/2012 Sb. o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů.

ŠTRBÁŇOVÁ, Soňa (ed.), KOSTLÁN, Antonín (ed.). *Sto českých vědců v exilu: encyklopedie významných vědců z řad pracovníků Československé akademie věd v emigraci*. Praha: Academia, 2011. 607 s. ISBN 978-80-200-1915-8

TESAŘ, Antonín. Mrtvej brouk mezi žánry: zrození chcípáckého filmu z ducha frustrace. *A2*, 2017, 13(2), 9. ISSN 1803-6635. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2017/2/mrtvej-brouk-mezi-zanry>.

VODÁKOVÁ, Alena. Heslo Techniky sběru informací. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2019 [cit. 10.4.2020]. Dostupné z: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Techniky_sb%C4%9Bru_informac%C3%AD

WIKIPEDIA. Heslo Big Data. In: *Wikipedia* [online]. 22.6.2020 [cit.22.6.2020]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Big_data.

ŽALMAN, Jan, PŘÁDNÁ, Stanislava, ed. a SVOBODA, Jan, ed. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993. 278 s. ISBN 80-7004-030-0.

Literatura:

ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas. *Film history: theory and practice*. Boston: McGraw-Hill, 1993. 276 s. ISBN 0-07-554871-2.

ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre *Cinema Journal* [online]. 1984, Vol. 23, No. 3, s. 6-18 [cit. 15.5.2020]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1225093>.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH, 2008. 289 s. ISBN 978-80-7298-131-1.

BALDIC, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2008. Published online 2008 [cit. 10.6.2020]. ISBN: 9780191727177. DOI: 10.1093/acref/9780199208272.001.0001e.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. 3 vydání. Praha: Dokořán, 2018. 173 s. ISBN 978-80-7363-888-7.

BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy. In: KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002. s.9. ISBN 80-7294-016-3.

BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 240 s.

BENDOVÁ, Helena, STRNAD, Matěj (eds.). *Společenské vědy a audiovize*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. 763 s. ISBN 978-80-7331-313-5.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago, 1983. 552 s. ISBN 0-226-06556-1.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Routledge, 1988. 506 s. ISBN 9780231060554.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York. Routledge, 2008. [Kindle e-book]. ISBN 9780415977791. Dostupné z: www.amazon.com.

BRAUDY, Leo, COHEN, Marshall. *Film theory and criticism*. 8. edition. New York: Oxford University Press. 2016. 939 s. ISBN 9780199376096.

CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*. Praha: Argo, 2017. 382 s. ISBN 978-80-257-2184-1.

CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: Akademie múzických umění, 2008. 406 s. ISBN 978-80-7331-143-8.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění,

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2.

DVOŘÁK, Jan. *Pojetí postavy v soudobé naratologické teorii*. Bakalářská práce. Praha: Ústav české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, 2011. 56 s.

ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo, 2009. 440 s. ISBN 978-80-257-0157-7.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995. 417 s. ISBN 80-205-0472-9.

FOUCAULT, Michel. Subjekt a moc. In: BENDOVIÁ, Helena (ed.), STRNAD, Matěj (ed.). *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: Akademie múzických umění, 2014, s. 470-495. ISBN 978-80-7331-313-5.

HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?* Praha: Academia, 2007. 141 s. ISBN 978-80-200-1551-8.

HANÁKOVÁ, Petra. Marxova žena byla spořádaná manželka: ženy, muži a domácí práce v českém filmu po roce 1948. *Dějiny a současnost*. 2005. 27(12), 33-36. ISSN 0418-5129.

HANÁKOVÁ, Petra et al. *Volání rodu*. Praha: Akropolis, 2013. 269 s. ISBN 978-80-7470-042-2.

HODROVÁ, Daniela, Postava-definice a postava-hypotéza. In: HODROVÁ, Daniela (ed.). *Proměny subjektu. Druhý svazek*. Pardubice: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR v nakl. Mlejnek, 1994, s. 75-109. ISBN 80-85778-02-5.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 259 s. ISBN 80-244-0175-4.

JANOUSEK, Pavel (ed.), DOKOUPIL, Blahoslav (ed.). *Slovník české literatury* [online]. Praha: ÚČL, 2017 [cit. 1.5.2020]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1054>

KUČERA, Jan. *Poetika českého filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2016. 216 s. ISBN 978-80-7331-415-6.

KRACAUER, Siegfried. *Dějiny německého filmu: od Caligariho k Hitlerovi: psychologické dějiny německého filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958. 259 s.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987. 225 s.

METZ, Christian. Film Language. In: BRAUDY, Leo, COHEN, Marshall. *Film theory and criticism*. 8. edition. New York: Oxford University Press. 2016, s. 56. ISBN 9780199376096.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Umění jako semiologický fakt. Záměrnost a nezáměrnost v umění, In: MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav, (ed.). *Studie z Estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s.111 a 116.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative cinema. In: NICHOLS, Bill. *Movies and methods*. Berkley: University of California Press, 1985, s. 303-315. ISBN 0520028902.

PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo (Esej o vizuální antropologii)*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011. 305 s. ISBN 978-80-7395-341-6.

PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. 2. vydání. Jinočany: H & H, 2008. 343 s. ISBN 978-80-7319-085-9.

ROSENSTONE, Robert A. *History on film/Film on History*. London: Routledge 2012. 240 s. ISBN 9781315833019. [Kindle e-book edition 2018]. Dostupné z: www.amazon.com.

ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018. 200 s. ISBN 978-80-7419-268-5.

SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Slovník literárněvědného strukturalismu A–Ž*. Praha: Host, 2018. 834 s. ISBN 978-80-88069-64-5.

SMITH, Murray. *Engaging characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press 1995. 265 s. ISBN 978-0198183471.

SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, 2004. 528 s. ISBN 80-239-4107-0.

SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmářů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. 419 s. ISBN 978-80-7004-177-2.

THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. 333 s. ISBN 80-86138-27-5.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 2. vydání. Brno: Host, 2019. 168 stran. ISBN 978-80-7577-952-6.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Príspevky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadelní fakultou AMU, 1994. 270 s. ISBN 80-7008-046-9.

WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. 2. Repr. Bloomington: Indiana University Press, 1970. 168 s.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2018. 378 s. ISBN 978-7331-482-8.

NÁZEV:

Možnosti rozboru hlavní postavy v současné české kinematografii.

AUTOR:

Ondřej Zach

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

ABSTRAKT:

Práce se formou metakritické analýzy věnuje možnostem rozboru postavy jako jednoho ze základních stylových prvků výstavby narativního audiovizuálního díla. Vychází z koncepce reflexe postavy ve filmovém díle jako zrcadla psychosociálních tendencí, opírajíce se o pojetí filmu jako výrazu kolektivního nevědomí, užití mj. Siegfriedem Kracauerem. V návaznosti na teze tzv. nové filmové historie pak jako předpoklad analýzy určuje chápání děl v kontextu společenských, historických a technologických podmínek jejich vzniku. Definiuje pojem „současná česká kinematografie“, jako perspektivní pole výzkumu, mapuje existující literaturu věnující se tématu postavy v českém poválečném filmu a na konkrétních příkladech identifikuje možné metodologické postupy. Ve druhé části se věnuje rozboru metodologie sociologického projektu *Obraz člověka v české kinematografii 1922–1963*. Z výsledků analýz vyvozuje návrh metodologických přístupů pro studium postavy v současném českém filmu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Postava, český film, společnost, analýza, struktura, narace, historie, sociologie, naratologie, sémiotika.

TITLE:

Possible approaches to the analysis of the main character in the contemporary Czech cinema.

AUTHOR:

Ondřej Zach

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

ABSTRACT:

Using the metacritical approach, the thesis addresses the possible methods of the analysis of the character, as the critical stylistic element of the narrative structure in film art. Starting from the concept of art as an expression of the collective unconsciousness of the society, as used by Sigfried Kracauer, it assumes films mirror the psycho-social trends of the society. Using the approach of „new film history“, it suggests that analysis of the film shall take into account its historical, technological, economic, and political context. It defines the term „Czech contemporary cinema“, maps the existing literature, and analyzes it to identify used methodologies. The second part examines the sociological research project *The image of the human being in the Czech cinema 1922–1933* as methodologically the most elaborate study of the character so far. In conclusion, the thesis proposes the methodological approaches to the further analysis of the role in the contemporary Czech cinema.

KEYWORDS:

Character, Czech film, society, analysis, structure, narration, history, sociology, narratology, semiology.