Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra divadelních a filmových studií



***Reprezentace společnosti v českých zimních komediích v letech 1955-2010***

Representation of the society in Czech winter comedies in the years 1955-2010

*Magisterská diplomová práce*

Bc. Nikol Zezulová

Vedoucí práce: **doc. Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.**

OLOMOUC 2022

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Reprezentace společnosti v českých zimních komediích v letech 1955-2010* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum:

 podpis

Tímto bych ráda poděkovala vedoucímu práce panu doc. Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D., za odborné vedení, trpělivost a úsilí, které mi věnoval při zpracování této diplomové práce. Děkuji také respondentce, která mi poskytla vzpomínky na fungování své rodiny za období socialismu, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout.

Obsah

[Úvod 5](#_Toc102138297)

[Metodologie 7](#_Toc102138298)

[Literatura 11](#_Toc102138299)

[1. Ideologie v České republice a Československu od poloviny 20. století 14](#_Toc102138300)

[1.1 Komunismus 14](#_Toc102138301)

[1.2 Liberální demokracie 14](#_Toc102138302)

[2. Historický kontext 15](#_Toc102138303)

[2.1 Politicko-ekonomický kontext 15](#_Toc102138304)

[2.2 Situace v kulturním průmyslu 17](#_Toc102138305)

[2.3 Československá kinematografie 18](#_Toc102138306)

[3. Dobové studie filmového odvětví 22](#_Toc102138307)

[4. Rodina 24](#_Toc102138308)

[4.1 Postavení rodiny a jednotlivce 24](#_Toc102138309)

[4.2 Rodina za socialismu 25](#_Toc102138310)

[4.3 Současná situace na poli rodiny 26](#_Toc102138311)

[4.6 Rozhovor s pamětnicí 28](#_Toc102138312)

[5. Vybrané zimní komedie k analýze 32](#_Toc102138313)

[5.1 Specifika zimních komedií 32](#_Toc102138314)

[5.2 Anděl na horách 33](#_Toc102138315)

[5.3 Sněženky a machři 40](#_Toc102138321)

[5.4 Snowboarďáci 49](#_Toc102138327)

[5.5 Sněženky a machři po 25 letech 58](#_Toc102138333)

[5.6 Román pro muže 66](#_Toc102138339)

[Závěr 73](#_Toc102138345)

[Prameny 79](#_Toc102138346)

[Literatura 81](#_Toc102138347)

[Dobová periodika 84](#_Toc102138348)

[Internetové zdroje 85](#_Toc102138349)

[Přílohy 86](#_Toc102138351)

[1. Polostrukturovaný rozhovor 86](#_Toc102138352)

# Úvod

Diplomová práce si klade za cíl analyzovat a interpretovat reprezentaci společnosti v České Republice a Československu od 50. let 20. století do současnosti na úzkém vzorku specifického žánru zimní komedie, která se vyznačuje specifickým a ustáleným časoprostorem. Hlavní výzkumná otázka práce zní – Jak se proměňuje reprezentace společnosti v různých politických režimech v Československu a České Republice ve filmu, především pak centra a způsoby distribuce moci ve specifickém prostředí dovolené na horách? Každý politický režim se vyznačuje jistými specifiky, jež jsou pozorovatelná ve společnosti, ve které je tento konkrétní režim u moci, jeho dominanty jsou tedy demonstrovány i ve filmech v těchto režimech vznikajících. Snímky mohou tato pravidla znázorňovat, podporovat je a tedy fungovat propagandisticky a prorežimně, nebo naopak nežádoucí jevy cenzurovat a celé tematické okruhy úplně zakázat. Toto téma diplomové práce jsem si zvolila především kvůli své oblibě trezorových filmů, jako jsou např. Sedmikrásky Věry Chytilové, Spalovač mrtvol Juraje Herze nebo Ucho Karla Kachyni, které byly soudobým politickým režimem zakázané. Rozhodla jsem se zaměřit svou pozornost také na druhou stranu spektra, která, mám pocit, je z mého pohledu, i z pohledu výuky filmových studií z části opomíjena. V této diplomové práci se snažím nastínit reprezentaci české a československé společnosti ve snímcích, které byly režimem schváleny, nebo fungovaly přímo propagandisticky a měly vychovávat obyvatele k pozitivnímu vnímání hodnot konkrétní ideologie. Zaměřuji se na centra a způsoby distribuce moci mezi jednotlivými postavami v závislosti na soudobém režimu, protože právě tato problematika vypovídá o jeho vnitřním nastavení společenských schémat, o rozvržení společnosti, či rozdílech mezi jednotlivými vrstvami populace. Mocí a jejími formami se zabýval Michel Foucault, v jehož chápání je moc „*způsobem jednání, jímž jedni působí na druhé*.“

Práce je rozdělena na dvě části. V první části nastiňuji novodobý kulturně politický kontext v Československu v padesátých letech, období normalizace a v samostatné České Republice. Rovněž se zabývám popisem vztahů a jejich změn mezi vládnoucími vrstvami a filmovým průmyslem. Kulturně-politický kontext jsem v práci nucena nastínit především kvůli lepší orientaci na těchto úrovních a pochopení všech souvislostí, z nastudované literatury však využívám pouze výsek. Dále svou pozornost obracím k rodině, pokouším se o nastínění definice rodiny, jejího fungování a zvyků, v závěru této kapitoly se zaměřuji na jedince. Přesto, že vybrané zimní komedie neukazují postavy v rámci fungování rodiny, jsou na chování těchto postav patrné společenské vzorce a návyky osvojené právě v této sociální skupině. V analytické části práce provádím analýzu diskurzivních prvků, konkrétně se zabývám problematikou jedince, obrazem fungování a distribuce moci a zejména jazykem, který je nejvýznamnějším charakteristickým prvkem jedince i společnosti ve filmech *Anděl na horách*, *Sněženky a machři*, *Snowboarďáci*, *Sněženky a machři po 25 letech* a *Román pro muže*. Zajímám se také o komiku filmů. Vzájemnou komparací těchto prvků získávám odpověď na hlavní výzkumnou otázku. Jmenované snímky jsem vybrala, protože nejlépe reprezentují obraz dobové společnosti, všechny spojuje stejné téma a specifické prostředí, kterým je zimní rekreace. U žánrových filmů, kterými tyto snímky jsou, není ideologická kontrola natolik důsledná a komediální prvky tak snáze odhalují oficiální a neoficiální centra moci, často také působí nezáměrně subverzivně.

# Metodologie

V diplomové práci používám především metodu kritické diskurzivní analýzy, která si klade za cíl pochopit význam sociální reality pro zkoumané subjekty a způsob, jakým byla vytvořena. Tu aplikuji na data získaná z rešerší literatury, která vypovídá o mnou zkoumaném období. Podle Hájka v oblasti kritické diskursivní analýzy *„zde slovo „kritická“ znamená „řeč v akci“, tzn., že řeč je způsob udržování nerovného rozdělení moci ve společnosti, respektive způsob obrany a rezistence členů/skupin společnosti, které jsou rozdělením znevýhodněni“.[[1]](#footnote-1)* Norman Fairclough tvrdí, že kritická diskursivní analýza rozlišuje mezi diskursivními, tedy významotvornými nebo jazykovými, a nediskursivními prvky a aspekty společenského života, kterými jsou například prvky společenské identity, kulturní hodnoty společnosti, výrobní aktivita a další. Toto rozdělení umožňuje zkoumat vztah a působení mezi diskursem a ostatními prvky společenských aktivit na analytické úrovni.*[[2]](#footnote-2)* Podle Beneše je: *„Lingvistická a rétorická analýza textu doplněna o analýzu diskursivní (významotvorné) praxe v jejím širším společenském a historickém kontextu. Druhá dimenze tedy přidává zkoumání „pravidel diskurzu“. Posunujeme se tak k abstraktnější strukturální úrovni. Třetí dimenze přechází od zkoumání diskurzivní praxe k analýze praxe společenské. Zaměřuje se na vztahy mezi diskursem jakožto významovou strukturou, ideologií a mocí.“[[3]](#footnote-3)* Pro diskurzivní analýzu je dle Lapčíka typický společný *„zájem o analýzu komunikačních procesů ve vztahu k jejich prostředí a tematizaci této problematiky s ohledem na problematiku konkrétní (například analýza projevů ideologie, genderu apod.)“*[[4]](#footnote-4) Kritická diskurzivní analýza má za cíl kriticky zkoumat sociální nerovnosti tak, jak jsou vyjádřeny, ustanoveny v souladu se zákonem a chápány společností užitím jazyka nebo běžné rozpravy. Kritičtí analytikové diskurzu souhlasí s tvrzením Jürgena Habermase, který tvrdí že: *„jazyk je také prostředkem nadvlády a sociální síly. Slouží k legitimizaci vztahů organizované moci. Vzhledem k tomu, že legitimizme mocenských vztahů… nejsou formulovány… jazyk je také ideologický“.*[[5]](#footnote-5) Obecně lze říci, že v kritické diskurzivní analýze jsou: všechny přístupy orientovány účelově, na konkrétní problém, z čehož vyplývá, že nutně musí být mezioborové a eklektické. Dalším charakteristickým prvkem je společný zájem zviditelnit ideologii a moc využitím systematického a opakovaného zkoumání sémiotických dat. Tato data mohou být jak psaná, tak mluvená nebo vizuální. Zájmy a pozice badatelů by měly být explicitní, přičemž by si výzkumníci měli být schopni udržet vlastní vědecké metodologie a svou práci pojímat sebereflexivně.[[6]](#footnote-6)

Diskurz, tak, jak je pojímán v současných humanitních vědách, vychází především z myšlení francouzského filozofa Michela Foucaulta, který říká, že diskurz je ve své podstatě anonymním, protože nemá jednoho konkrétního autora. Autor v této problematice není důležitým prvkem, protože je pouze jakýmsi uživatelem diskurzu v dané době, nikoli tvůrcem jeho podstaty nebo myšlenky. Jan Matonoha vymezuje tři základní významy pro Foucaultovo pojetí diskurzu. V prvním významu popisuje diskurz jako všechny pronesené výroky, všechnu jazykovou komunikaci a veškeré texty. Druhým významem je diskurz jako souhrn textových materiálů, které spojuje společenské pravidlo výstavby, které má společné hodnotové pozadí. Toto vysvětluje na tématu právního nebo učitelského diskurzu. Ve třetím významu mluví o diskurzu na abstraktní rovině, popisuje jej jako skrytou množinu pravidel, princip vytváření textů, předem dané schéma a konvenci, které je v pozadí konkrétního textu a řídí jeho produkci.[[7]](#footnote-7) Povaha diskurzu závisí na společenském, kulturním a historickém kontextu, kdy se ve spojitosti s ním proměňuje. V každém společenském schématu prochází produkce diskurzů kontrolou, selekcí a seřazením podle určitých pravidel a procesů. Foucault se snaží o zjišťování těchto konvencí, které regulují vznik textových nebo jazykových materiálů v konkrétním časovém období. Podle něj pravidla vychází z tzv. diskurzivní formace, kterou označuje zákonitosti všeobecných výpovědí víceméně přijatelných v konkrétní době. Za důležitou považuje Foucault roli moci, protože je dle něj prostředkem, kterým diskurs ovlivňuje obsah, subjekty a jejich identity a také vztahy mezi jednotlivými subjekty. Kritická diskurzivní analýza má fungovat jako nástroj pro odkrývání těchto pravidel.

Diskurzem je pro mě v této práci sledování obrazu jedince, funkce jazyka a jeho analýza v praktickém využití jeho mluvčími s ohledem na politicko-historický kontext se zdůrazněným zájmem o problematiku moci. Tyto prvky observací a přepisem získávám z jednotlivých mnou vybraných filmů a analyzuji je v kontextu politické historie, která je soudobá času jejich vzniku, v Československu a České Republice. Nekladu si za cíl přinést touto prací nový výklad vybraných snímků, ani nově nastínit jejich význam. Mou snahou je pouze zdůraznit, co ze snímků vyčteme v souvislosti se zvětšeným důrazem na historický kontext doby jejich vzniku.

Jak uvádí Petra Hanáková ve své studii *Pozor – pohov* s podtitulem *Člověk, moc a jazyk v Hoří má panenko*: *„Pozornost věnovaná historickým okolnostem přípravy, natáčení i přijetí filmu v této knize primárně objevuje mnohé nové, dosud často zcela opomíjené kontexty díla. Naproti tomu klasické výklady tohoto filmu jsou již k dispozici v mnoha dobových i novějších kritikách i analýzách a nedomnívám se, že je primárně nutné je na tomto místě doplňovat objevnými „novočteními“ jeho významů a obsahů. Významy jsou vždy výsledkem kombinace autorských záměrů, technologických možností média, dobových stylových a tematických modelů, působení ekonomických, kulturních a politických kontextů vzniku díla, ale do velké míry bývají i dílem náhody – nicméně u většiny filmů (potažmo uměleckých děl obecně) se skládají do několika základních, více méně konsensuálně (nehledě na předpoklad významové otevřenosti a nekonečnosti každého díla) vymezitelných linií.“[[8]](#footnote-8)*

Ve své práci se soustředím na politické čtení snímků, které se tradičně soustředí na úzké pole obrazu tehdejší politické situace v socialistickém Československu. K tomuto úhlu pohledu Hanáková ve své eseji cituje Stanislavu Přádnou, která tvrdí, že: *„morální rozklad společenství, kde nic nefunguje, vládne korupce a bezostyšně se krade, představoval průhlednou parabolu tehdejší společnosti.“* nebo Petera Hamese, podle kterého: *„film odráží neschopnost byrokratické vlády“.[[9]](#footnote-9)* V analýzách českého filmu musí být implicitním ideálním divákem nutně pouze Čech, který je navíc ochoten luštit film jako politický rébus.[[10]](#footnote-10) Ve studiích zabývajících se analýzami dobového čtení snímků se často dostáváme k rozpoznání konkrétních předpokládaných podtextů v alegorických scénách. Jmenovat mohu například analýzu Josefa Škvoreckého zkoumající film *Hoří, má panenko*, která poskytuje ucelený výklad scény vracení rozkradené tomboly: *„… scéna, jež je v českém kontextu nejbrilantnější ukázkou jinotaje, který na to tak dokonale nevypadá, že ho cizinec nepochopí… To všechno je veliká legrace, dokonale odposlouchaná hádka venkovských strejců o ukradenou tlačenku. A všechno je to metafora. Všichni v Československu včetně prezidenta ji dobře pochopili. Prezident byl hlavou skupiny, která se ve Straně dlouho bránila přiznat, jak to vlastně bylo s procesem Slánského a jeho druhů.“[[11]](#footnote-11)* V současném čtení snímku však působí hledání konkrétních politických událostí ve scénách spíše až nadinterpretačním dojmem, fenoménem je nyní především čtení uměleckého díla s uvědomělým povědomím obecného historického kontextu. A právě takto, současným, nadčasovým a historicky přetrvávajícím způsobem čtení, ke snímkům přistupuji v této práci, svou pozornost zaměřuji, stejně jako Hanáková, na tři linie utvářející příběh, a to konkrétně na: jedince, obraz fungování a distribuce moci a jazykovou stránku věci. Zjištěním těchto dílčích prvků jednotlivých snímků docházím k závěrečné vzájemné komparaci mnou vybraných filmů.

# Literatura

Výchozím zdrojem pro tuto práci je především česká literatura, která se zabývá dotčenými obdobími, případně jejich následky na filmovou tvorbu nebo způsoby propagandy. Tou se zabývá i Petr Kopal ve své publikaci *Film a dějiny* s podnázvem *Propaganda*, v níž shrnuje pohledy filmových teoretiků právě na tuto problematiku. Steve Neale se snaží nastínit teoretické základy vymezení vztahu mezi propagandou a kinematografií a soustřeďuje svou pozornost na mechanismy účinku propagandy. Ve svém článku ze sedmdesátých let říká, že: *„Význam takového pojetí propagandy spočívá v tom, že narušuje řadu tradičních dělících linií a překračuje vymezení jinak samostatně pojímaných kategorií: např. umění a politika, dokument a fikce, text a instituce. Dosud ovšem podobné „překračování“ nevedlo k přehodnocení těchto kategorií a jejich novému vymezení, nýbrž ke vzniku řady neřešitelných rozporů.“*[[12]](#footnote-12) Podle Luboše Ptáčka si hraný film stále udržuje postavení základního prostředku vertikální propagandy, i přes jeho překonání novými médii. Uvádí, že propagandistické myšlenky zahrnuté v žánru komedií bývají vyjádřeny prostřednictvím alegorie a jejich účinek je ovlivněn úrovní stylu a narace, přičemž ve smyslu jednotlivých filmových postav jsou demonstrovány jak charakterem postav, tak jejich vizuální podobou.[[13]](#footnote-13)

Proměnami obrazu člověka v české kinematografii se zabýval i Československý filmový ústav, jak popisuje Vratislav Effenberger v knize *Film a doba 1962-1970*. Tvrdí, že v důsledku ekonomické návratnosti filmu jako uměleckého díla, je na filmové tvůrce tvořen tlak, aby dílo odpovídalo mentalitě a zájmům publika, v důsledku čehož se z něj postupem času stává jedinečný dokumentární materiál k sociologickým a psychologickým analýzám různých dob a společenských vrstev. Rovněž uvádí, že film, jakožto masový komunikační prostředek, který poskytuje značné sugestivní možnosti, je odedávna v popředí zájmů organizátorů veřejného mínění, kteří jej využívají jako prostředku politické propagandy nebo přesněji politické reprezentace. Podle něj se každý režim, byť demokratický, občas ocitá před nutností reprezentovat se, a toto bude činit v tom nejlepším světle. Tvrdí, že: *„…reprezentativní funkce neplní jen filmy, které byly vyrobeny se státní podporou, na přímou státní objednávku, z nichž propagované myšlenky trčí jako dráty z deštníku. V určitých historických podmínkách mohou vznikat i takové situace, v nichž vládnoucí vrstva chce reprezentovat vysokou kultivovaností, schopností rozvíjet a řešit složitou sociální nebo psychologickou problematiku, krátce kdy se chce legitimovat nějakou mimořádnou disciplinovaností.“* Effenberger má za to, že tyto reprezentativní funkce, ať už se jedná o bezduchou politickou propagandu, či komplikovanou potřebu vyšších vrstev, odpovídají reprezentativnímu ideologickému modelu měnícímu se vlivem proměňujících se historických podmínek, vlivem dobových zájmů a potřeb, které mají být manifestačním způsobem vyjádřeny bez ohledu na tržní úspěchy, jež by z těchto filmů mohly plynout. Ve filmové produkci jsou mimo reprezentativního ideologického modelu filmové druhy, které jsou oblíbené u divácké obce, a tudíž existuje nutnost je produkovat, aniž by obsahovaly reprezentativní úlohu nebo ideologické modely. Jedná se o komedie, zábavná filmová povídání, nebo malé české kopie velkofilmů vzniklých v USA. Tyto *lidové filmy* jsou nuceny odpoutat se od ideologického modelu a co nejvíce se přiblížit realitě mentálního profilu publika. Není zde reprezentován ideologický model, jímž by se chtěl reprezentovat konkrétní politický režim, ale jde o profil lidového publika, které v těchto filmech chce pozorovat vlastní situaci, myšlení, humor, dobrodružství a dramata.[[14]](#footnote-14)

Dalším zdrojem informací pro vypracování této práce mi byla publikace *Panorama českého filmu* autorské dvojice Petr Bilík, Luboš Ptáček, která se nevěnuje pouze přehledovému shrnutí vývoje české kinematografie, ale nastiňuje také obecný kulturní a společenský kontext doby. Chronologicky popisuje jednotlivé fáze dějin českého filmu a to i v poválečném období, kdy došlo k nárůstu ideologických tlaků na tvůrce filmu. Tuto problematiku autoři reflektují na příkladu sílící agresivity propagandy v komediálním žánru, kterému se v této práci věnuji. Kniha hovoří mimo jiné také o nejvýznamnějších tvůrcích jednotlivých období, kdy pro nás je relevantní popis tvorby Bořivoje Zemana a Karla Smyczka. Kromě zmíněných informací publikace shrnuje i děj filmů nebo jejich dobové politické vyznění.[[15]](#footnote-15)

Vycházím rovněž z knihy *Továrna Barrandov* s podnázvem *Svět filmařů a politická moc 1945-1970* Petra Szczepanika, ve které autor nastiňuje situaci českého filmového průmyslu v mnou sledovaném období. Zaměřuje se na vztah socialismu a nově vznikajících filmových děl, které jím byly značně ovlivněny.[[16]](#footnote-16)

Dále čerpám z textů československého filmového ústavu, které jsou zápisem ze sympozia filmových teoretiků na téma Socialistický realismus a filmové umění, které uspořádal Československý filmový ústav, Svaz českých dramatických umělců a Dům sovětské vědy a kultury v Praze 11. listopadu 1976. Jednotliví přednášející na sympoziu řešili zdroje socialistického realismu v české filmové tvorbě, pojetí mladého hrdiny v českém filmu, problém zobrazení hrdiny a doby a také téma problematiky odcizení a koncepce lidské osobnosti.[[17]](#footnote-17)

Milan Cyroň se v publikaci *Film a dějiny Post-komunismus: proměny českého historického filmu po roce 1989* zaměřuje na témata a motivy snímků natáčených nebo vydaných po roce 1989, aby v nich popsal reprezentaci společnosti mezi lety 1948-1960. Představuje čtenáři typologii jednotlivých postav těchto filmů, včetně jejich vztahu k vládnoucímu režimu, aby si ověřil hypotézu, že roky 1948-1960 jsou v české kinematografii viděny jako období temna, které znemožňovalo důstojný lidský život.[[18]](#footnote-18) Radim Hladík uvádí, že: *„Zatímco na začátku 90. let 20. století se v mnoha žánrových podobách využívala metafora totalitních institucí, od poloviny 90. let do poloviny prvního desetiletí nového milénia převládalo u kritiky i diváků komediální zpracování každodennosti. V protikladu k tomuto proudu se kolem přelomu tisíciletí objevilo několik nepříliš úspěšných dramatických variací pokračujících ve využití metafor totality. S koncem první dekády se pak často za příznivého ohlasu kritiky natáčela komplexnější dramata, jež se však zatím nedokázala komediím vyrovnat v přízni diváků.“*[[19]](#footnote-19)

# 1. Ideologie v České republice a Československu od poloviny 20. století

Ve své diplomové práci se zabývám politickými režimy v České republice a Československu od 50. let 20. století do současnosti a ideologickými schématy, která z těchto režimů plynou. Konkrétně tedy nastiňuji kulturně politické prostředí totalitního režimu Komunistické strany, která Československou republiku, později pod označením Československá socialistická republika, ovládala od roku 1948 do roku 1989, a demokracie, jež nastoupila po pádu komunistického režimu v Československé federativní republice, posléze i v České a Slovenské Federativní Republice a udržela se do současnosti. Podle Wikipedie je ideologie propracovanou soustavou názorů, postojů, hodnot a idejí s apologetickou nebo ofenzivní funkcí, která je založena na formulování politických, hospodářských, světonázorových a/nebo podobných zájmů určité skupiny.[[20]](#footnote-20) Jako většina pojmů z řádu humanitních věd nabízí pojem ideologie množství různorodých definic, který vyplývá z odlišného metodologického přístupu jednotlivých autorů.[[21]](#footnote-21)

## 1.1 Komunismus

Komunismus nachází svůj původ v latinském slově communis, což znamená „společný“. Jedná se o politickou ideologii, která prosazuje společné vlastnictví a třídní rovnost celé společnosti. I když jsou jeho počáteční idey známy již z antiky, komunismus, jak ho známe dnes, vznikl na začátku 19. století z myšlenek evropského levicového hnutí. Nejvíce se komunismus rozvinul v polovině 19. století, kdy Karl Marx s Friedrichem Engelsem vypracovali teorii komunismu zvanou Marxismus, která se stala převládající formou levicového myšlení.[[22]](#footnote-22)

## 1.2 Liberální demokracie

Liberální demokracie je forma vlády lidu, která každému svému občanovi zajišťuje svobodu a rovnost, jak osobní, tak před zákonem nebo v hodnotě hlasu při volbách. Neexistuje její jasná definice, ale obecně by se dala označit za státní zřízení, ve kterém je moc lidu vykonávaná přímo jimi nebo prostřednictvím jimi volených zástupců. Základním znakem je politická pluralita a existence ústavy. O dění ve státě rozhoduje většina, které se podřizuje menšina.

# 2. Historický kontext

Společenské procesy, které vytvářely historický kontext Československa v mnou sledovaném období, procházely napříč celou její strukturou, zejména pak její politickou, ekonomickou a kulturní sférou. Toto bylo zapříčiněno nejen děním v samotném Československu, ale také Evropě a dalších zemích. V této kapitole tak popisuji politicko-ekonomický kontext a situaci v kulturním prostředí, konkrétně v kinematografii.

## 2.1 Politicko-ekonomický kontext

Od února 1948 budovala Komunistická strana Československa (KSČ) totalitní politický režim, který se vyznačoval absencí svobodných voleb a rozličnými úrovněmi politického násilí a represí, jejichž součástí byla také cenzura. Plánovaně se zbavoval svých politických odpůrců, představitelů církví i nekomunistické inteligence, což se projevilo například omezováním vyššího vzdělání pouze na jedince, kteří byli prokomunisticky orientovaní.[[23]](#footnote-23) Mechanismy používané k účelům odstraňování nepřátel režimu často zahrnovaly nezákonné praktiky (např. fyzické i psychické mučení), zřizování pracovních táborů, konstruování politických procesů apod. Kvůli podpoře většinové veřejnosti,[[24]](#footnote-24) která *„opatření buď schvalovala, nebo je brala pasivně na vědomí“* [[25]](#footnote-25) a rovněž kvůli represím, které šířily nejistotu a strach, v Československu nevzniklo významněji působící odporové hnutí.

V ekonomické oblasti došlo od roku 1945 k postupnému znárodňování podniků a ke zrušení živností a soukromých řemeslných sektorů, což mělo za následek úplné zničení soukromého podnikání, ekonomiku země nově řídil stát centrálně. K výraznému útlumu výroby došlo například v odvětví spotřebního zboží a služeb, v zemědělství došlo ke kolektivizaci a násilnému vytváření družstev. Tyto změny vedly k likvidaci obtížně politicky ovládané skupiny samovýrobců, která byla nucena se stát pracovní sílou pro rychle se rozvíjející průmysl. [[26]](#footnote-26)

Československo bylo jedním ze spolkových komunistických států, které spadaly pod vládu Sovětského svazu, jenž se stal centrem revolučního hnutí. Ten podroboval členské státy bloku důsledné kontrole a diktátu. Období rozvolnění řízení a kontroly nastalo po smrti Josifa Vissarionoviče Stalina v roce 1953.

Popularitu KSČ v Československu snižovala nespokojenost obyvatel s vedením státu, zejména pak s ekonomickými potížemi, do kterých spadala i neschopnost zajistit spokojenost společnosti z hlediska jejích potřeb. Řešením ekonomické krize mělo být snížení cen spotřebního zboží, do těchto procesů se zapojila i široká veřejnost - odbory, mládežnické organizace nebo svazová uskupení. Rovněž byla požadována vyšší míra svobody v autorské tvorbě a větší procento hlasů lidu při rozhodování o státních záležitostech. Tyto tendence nebyly zavedeny v praxi, naopak došlo k recentralizaci moci Komunistické strany Československa.[[27]](#footnote-27)

Od pozdních padesátých let došlo k navýšení příjmů občanů, což mělo za důsledek sociální nerovnost a nárůst a diferenciaci potřeb a spotřebních zájmů. Tato situace přinesla poptávku po novém zboží, kterou však tehdejší režim nebyl schopen uspokojit. Nespokojenost občanů plynoucí z neuspokojených potřeb a neschopnost systému vyřešit ostatní problémy hospodářství vedly k založení reformního křídla komunistické strany, kterou reprezentoval Alexander Dubček. Pražské jaro, jak se toto reformní období nazývá, prosazovalo demokratizaci společnosti, naplňování programu ekonomické reformy a také rehabilitaci závažných křivd, kterých se režim dopustil. Vznikl tak program *„socialismu s lidskou tváří.“*[[28]](#footnote-28) Snahy o reformu se dostaly pod ostrou kritiku Sovětského svazu a konzervativních členů KSČ, kteří v nich spatřovali kontrarevoluční prvky, v srpnu 1968 konflikt vyústil vpádem vojenských složek Varšavské smlouvy. Okupace se setkala s velkou nevolí veřejnosti a silnými protesty, i přes to se však reformní hnutí postupně rozpadalo a Československo se tak od roku 1969 vrátilo pod totalitní vládu jedné strany.

Vláda totalitního režimu v Československu skončila až sametovou revolucí v roce 1989. Během druhé poloviny 90. let se pak v České republice objevily politické a ekonomické problémy, které souvisely mimo jiné s privatizací do té doby státního majetku. Došlo k rozdělení vládnoucí ODS a následně k pádu vlády a předčasným volbám. Výsledek těchto voleb vedl k uzavření opoziční smlouvy mezi dvěma dominantními politickými stranami Občanskou demokratickou stranou a Českou stranou sociálně demokratickou, které hájily myšlenky a zájmy opačných konců politického spektra. Smlouva zavazovala strany k vzájemné toleranci a rozdělení politické moci.[[29]](#footnote-29)

## 2.2 Situace v kulturním průmyslu

Po druhé světové válce do kulturního prostředí začala pronikat politika ve větším množství. Divadla i filmové produkce byly centralizovány a financovány státem, cílem bylo zpřístupnit umění široké veřejnosti a obyčejnému lidu. Postupně se v kultuře ve větším množství prosazovaly typické sovětské prvky, umění mělo fungovat jako nástroj politického působení a přestavby společnosti.[[30]](#footnote-30)

V tomto období docházelo k čistkám státního filmového průmyslu od politicky nepohodlných osobností, především těch, které přímo zosobňovaly kapitalismus ve filmu. Základními požadavky na umění byly angažovanost a aktivní účast na budování nového společenského uskupení. Umění mělo za úkol fungovat propagandisticky a podporovat v občanech myšlenku rozkvětu země. K tomuto účelu vzniklo komunistické kulturní hnutí s názvem Proletkult, které se zaměřovalo na rozvoj kultury a umění s orientací na proletariát.[[31]](#footnote-31) Jediným schváleným uměleckým proudem byl socialistický realismus oslavující úspěchy společnosti v různých odvětvích, například zemědělství nebo průmyslu. Zaveden byl také nový systém cenzury a regulací uměleckého průmyslu, selhání a neúspěchy režimu byly tabuizovány.

KSČ provedla změny i na poli školství, především na vysokých školách, v organizacích a spolcích zabývajících se kulturou. Hlavní podstatou kultury ve státě byl její ideologicky výchovný aspekt. Jejím úkolem bylo přispívat k šíření socialistických myšlenek a aktivovat občany k vytvoření nového společenského systému. Režimem upřednostňovanými tématy byly optimismus a nadšené budování z hospodářského prostředí, továren, dolů, apod.

Mocenské tendence v umění vyvrcholily v prvních měsících roku 1956, kdy došlo k tání kulturní politiky, což mělo za následek progredující liberalizaci poměrů i v oblasti filmového průmyslu. Např. vzrostl zájem o hrdinu a jeho psychologii. Záhy se v dobovém tisku objevila kritika dosavadní výrobní praxe ze stran uměleckých profesionálů – filmařů a spisovatelů.[[32]](#footnote-32) Díky obnovení obchodu a kontaktů se zahraničím začaly do domácího kulturního prostředí pronikat cizí vlivy, například underground nebo hnutí hippies, díky čemuž došlo k mazání rozdílů mezi domácí a světovou kulturou. Kultura obecně měla velký vliv na společenské dění v pozdních šedesátých letech. Po vpádu vojsk Varšavské smlouvy se ale znovuobnovila cenzura doprovázená represemi významných kulturních osobností, které se na potlačené vzpouře podílely.

## 2.3 Československá kinematografie

Počátek historie české kinematografie vztahujeme k roku 1896, kdy došlo k prvnímu promítání filmového programu v Karlových Varech. Opravdový rozvoj filmového průmyslu u nás se ale datuje k dvacátým létům dvacátého století, ve kterých byly zakládány první soukromé filmové společnosti a ateliéry. Během protektorátu Čechy a Morava vznikalo omezené množství českých filmů, natáčely se tedy literární adaptace a inspiraci tvůrci čerpali také z české historie. Filmy z tohoto období se vyznačovaly tajně vloženými symboly a skrytými významy, které unikly německé cenzuře a přitom posilovaly pocit vlastenectví a národní identitu. Jmenovat můžeme například odkazy na Svatého Václava, záběry významných míst, tradicionalistické prvky nebo českou hudbu, často Smetanovu *Vltavu*.[[33]](#footnote-33)

Od roku 1945 byla československá kinematografie znárodněna a centralizována do Československého státního filmu. Následkem byl státní monopol na výrobu a distribuci filmových děl, ale také zlepšení technologie díky novému vybavení nebo zvýšení počtu kinosálů v republice. Své společensko-výchovné postavení si kinematografie udržela i po únorovém zvolení KSČ, natáčela se ideologicky předschválená témata v tónu socialistického realismu. Omezil se import filmů ze Západu a ze zbylé světové kinematografie byly preferovány socialisticky laděné kusy.[[34]](#footnote-34)

Československé filmy, jejichž vznik datujeme do padesátých let dvacátého století, můžeme souhrnně označit jako schematické, podporující ideologii. Jejich funkcí bylo podněcovat občany k budování nového státního uspořádání, vznikaly nové žánry – budovatelské filmy, špionážní dramata nebo agitky s veseloherním podtextem. Významné postavení získaly historické filmy, jelikož dle oficiální sovětské ideologie měl socialismus své kořeny již v raném patnáctém století, tedy v období husitství. Kusy z tohoto období tedy měly za úkol podpořit oblibu nově nastoleného režimu. Jako příklad mohu jmenovat husitskou trilogii *Jan Hus*, *Jan Žižka* a *Proti všem* režiséra Otakara Vávry. Díky uvolnění restrikcí v druhé polovině padesátých let vznikaly filmy s nádechem společenské kritiky, těm se věnovali například Vojtěch Jasný, Ján Kadár nebo Elmar Klos, kteří předznamenali budoucnost československé filmové tvorby šedesátých let, ačkoli byly jejich filmy stíženy kritikami, zákazy natáčení nebo stažením snímků z distribuce. Nástup mladé filmařské generace, absolventů FAMU, znamenal nový přístup k domácímu filmu. Tyto tendence jsou označovány za Československou novou vlnu, která si díky své tvorbě vydobyla mezinárodní uznání.[[35]](#footnote-35)

Filmy vznikající v tomto období, procházely cenzurní kontrolou, některé jí byly úplně zakázány – tzv. trezorové filmy, jiné však zohledňovaly a splňovaly všechny požadavky režimu a v konečném důsledku napomáhaly propagandě. Populární žánry se staly nástrojem manipulace obyvatelstva, byly vyvinuty nové typy postav, kdy jejich psychologie byla mnohdy nahrazena třídním hlediskem. Ideologicky vhodná díla se vyznačovala *„černobílými hrdiny“*, běžnou hlavní postavou byl typ jednoduchého „kladného hrdiny“, přičemž mizel zájem o psychologicky složité postavy. Pozitivně bylo nahlíženo na proletáře, kteří byli revolučně zaníceni, kladnou postavou byl vždy socialistický hrdina z dělnického prostředí. Neutrálního postavení dosáhla pracující inteligence, tedy zaměstnanci z oboru techniky, inženýrství apod., kteří si dle autorit „neuvědomovali realitu.“ Jednoznačně negativní vyznění měli kapitalisté, velkostatkáři a třídní nepřátelé, zločinci apod. Tyto postavy byly ve filmech často karikovány, potrestány a sloužily jako odstrašující příklad pro diváckou obec. Naopak zpodobnění vhodných morálních vzorů a jejich úspěchů mělo fungovat jako pozitivní motivace dosahování stejných nebo i větších úspěchů běžnými občany.

Alena Odehnalová tvrdí, že se jednalo o *„díla životně nepravdivá, schematická, údernicky vytvářené politické agitky.“[[36]](#footnote-36)* Milan Bárta ale ve své publikaci *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968* dochází k závěru, že i přes značný cenzurní útisk existovala v šedesátých letech možnost natočit mnoho kvalitních snímků.[[37]](#footnote-37)

Od roku 1989 docházelo v československé společnosti k výrazným změnám, které se přenesly také do filmového prostředí. Došlo k rozpadu státního monopolu v oblasti kinematografie a jak výroba filmů, tak jejich distribuce se přenesly do prostředí volného trhu. Podle Gjuričové to pro filmové tvůrce znamenalo větší svobodu ve tvorbě, ale také výskyt konkurence, komerční sílu a podobně. Tvůrci museli do svých filmů investovat finanční prostředky, což v konečném důsledku mělo za výsledek úpadek filmové tvorby, co se počtu vydaných děl týká. V roce 1989 bylo vydáno 29 celovečerních hraných filmů, zatímco v roce 1991 vyšly pouhé čtyři filmy.[[38]](#footnote-38)

# 3. Dobové studie filmového odvětví

Kinematografie a její historie se v šedesátých letech ustanovily vědeckou disciplínou a proto byly v tomto období realizovány studie pod záštitou Filmového ústavu (dále FÚ). Jejich výzkum se dělil na dvě části, první z nich projevila zájem o změny ve filmu jako takovém. Pracovníci se soustředili například na námět, charakter hrdiny apod., druhou oblastí jejich zájmu byla změna publika, především jeho preference, struktura a podobně. Studie s názvem *„Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu“* (FHMV) z roku 1966 se inspirovala mezinárodním výzkumným projektem *„Research Project on the Hero and the Theme of Success in Life in Films of Different Countries“*, který byl prováděn dotazníkovou formou. Předmětem studie FHMV bylo 10 filmů Nové vlny s cílem analyzovat problém životního úspěchu filmových hrdinů a jak jsou tito hrdinové objektivně představování ve filmu.[[39]](#footnote-39) Na základě komparací filmů vzniklých v letech 1960 a 1963 vznikl závěr, že *„kladný hrdina z továrního prostředí je vystřídán hrdinou středostavovského rázu, jenž není po morální stránce koncipován schematicky, ale rozporně a většinou mnohoznačně“*.[[40]](#footnote-40)Z tohoto závěru tedy můžeme soudit, že dochází k vývoji postav v čase nebo jejich hodnotového žebříčku, což má za následek příklon k mezilidským vztahům na úkor vyzdvihování hodnot kolektivního řádu. Tato studie je pro můj výzkum relevantní pouze z části, jelikož se zabývá Novou vlnou, tedy režisérskými osobnostmi vystupujícími kriticky vůči soudobému režimu. Přínosem pro mě je naopak druhá studie FÚ, jejímž cílem bylo nastínit *„Obraz člověka v české kinematografii 1922-1963“*. Přehledovou formou popisuje vývoj v oblasti československé kinematografie, nevýhodu však spatřuji v opomenutí dobových reálií a společenské situace. Výchozím bodem pro mě bylo období padesátých let, kdy byl filmový průmysl ovlivněn restrikcemi, jako například zákazem importu filmů vzniklých na Západě a především také cenzurním řízením, kterým procházely filmové náměty vznikající v domácím prostředí. Zobrazovaná realita byla dle Benešové *„…zřetelně přizpůsobena oficiální stalinské ideologii a socialisticko-realistickému propagandismu“*, kdy hlavní důraz byl kladen na historické poslání dělnické a rolnické třídy.[[41]](#footnote-41) Dobové snímky zobrazovaly především ideologii a práci, širší společenské zařazení hrdiny a kolektivní cíle a vztahy, nebo prosazování ideologických hodnot. Obsaženy byly také motivy spravedlnosti, či války, na kterých bylo demonstrováno, že pokud není násilí společensky ospravedlněno, bývá po zásluze odsouzeno a potrestáno.[[42]](#footnote-42) Naopak mezilidské vztahy, téma lásky nebo milostného života se vyskytovaly minoritně až okrajově. Typickým bylo opoziční postavení a vyznění hrdiny vůči hodnotovým systémům západního světa, charakteristickým rysem takového hrdiny bylo nezlomné odhodlání a nevyčerpatelná energie, která vycházela ze společensky prospěšné aktivity jedince. Sledování období šedesátých let poté přineslo podobné závěry, které vznikly u první studie, kterou popisuji v tomto odstavci, tedy k příklonu k individualizaci jedince a posílení hodnoty mezilidských vztahů.

# 4. Rodina

V následující části práce se svou pozornost snažím od obecného společensko-kulturního kontextu zaměřit na menší společenskou skupinu a to konkrétně rodinu. Nastiňuji definici rodiny a její funkce ve společnosti, porovnávám její podoby v socialismu a v současnosti, na základě rozhovoru s pamětnicí mapuji její finanční situaci a zvyklosti, které z této situace vyplývají. Vycházím ze sociologických publikací a z mnou provedeného rozhovoru s pamětnicí, díky kterému získávám ucelený vhled do fungování a podoby její vlastní rodiny v období socialismu. Téma rodiny je pro mě relevantní z důvodu zkoumání jedince a jeho rodiny v analyzovaných snímcích.

## 4.1 Postavení rodiny a jednotlivce

Rodina je základní společenskou jednotkou, ačkoli její definice není právním řádem České republiky přesně určena. Její význam je vnímán intuitivně, na základě vlastní zkušenosti, její definování v různých knihách a učebních textech je ale rozrůzněno. Stejně tak, jako se mění její definice, mění se i její funkce.

 *„Rodina je z hlediska socializace ze tří primárních společenských skupin (spolu se skupinou předškolní / školní / pracovní a skupinou vrstevníků) skupinou nejdůležitější. Je totiž nejvýznamnější součástí společenské mikrostruktury, která provází člověka nebo se ho alespoň nějak dotýká ve všech fázích jeho života. Z tohoto hlediska je možno chápat rodinu jako malou primární společenskou skupinu – jednotku založenou na svazku muže a ženy, ať už se jedná o manželstvím vázaný svazek nebo partnerské soužití, na pokrevním vztahu rodičů a dětí či vztahu jej substituujícím (osvojení), na společné domácnosti, jejíž členové plní společensky určené a uznané role vyplývající ze soužití a souhrnu funkcí, jež podmiňují existenci tohoto společenství a dávají mu vlastní význam ve vztahu k jedincům i k celé společnosti.“*[[43]](#footnote-43)

 *„Jestliže z jistého prostoru, který rodina udržuje a utváří, ohraničeného stěnami bytu nebo domu má vzniknout prostor pro sdílení života – to jest, má-li se obydlí stát domovem, kde členové rodiny sdílejí významnou část žití – je zapotřebí utvářet i udržovat zcela specifické psychologické prostředí, v němž převažuje kladné emoční ladění, vzájemná blízkost, akceptace, podpora a též kooperativnost nad soutěživostí, nad bojem a neakceptací. Tento psychologický i fyzický prostor musí být, má-li rodina naplňovat svůj smysl a poslání, relativně bezpečný a stabilní, což neznamená absenci krizí, problémů či nejistot. Pocity bezpečnosti a jistoty v rodině vyvěrají z toho, že rodiče ochraňují a zabezpečují svoje děti, zvládají krize i problémy, podporují se mezi sebou. Nepochybně je základní funkcí rodiny reprodukce lidského rodu, což nezahrnuje pouhé početí a porod, nýbrž celou plejádu úkolů a činností, které shrnujeme pod pojmy reprodukce a produkce života.“[[44]](#footnote-44)*

## 4.2 Rodina za socialismu

Sociolog Ivo Možný uvádí, že právě rodina byla největším konkurentem komunistické strany v oblasti individuální loajálnosti. Bylo na ni tedy nahlíženo jako na sobeckou a buržoazní.[[45]](#footnote-45) Režim oslaboval institut rodiny například konfiskací rodinného majetku, poskytováním státního bydlení, nebo zřízením předškolního vzdělávacího systému, do něhož spadaly také jesle. Tam byly ukládány děti již od třech měsíců věku, aby se maximálně urychlil návrat matek do pracovního procesu a nebyly tak ohroženy ekonomické plány země. Komunistická strana také podporovala kolektivní trávení volného času. Socialistické státy se vyznačovaly vysokou sňatečností mladé věkové struktury a vyšší plodností, přičemž míra úmrtnosti stagnovala nebo narůstala.[[46]](#footnote-46) Sňatečnost se výrazně zvýšila také z toho důvodu, že lidé žijící v mimomanželském uspořádání neměli nárok na státní bydlení. Stát poskytoval manželům rovněž finanční podporu ve formě novomanželských půjček, které byly často bezúrokové nebo byl jejich úrok velmi nízký - dosahoval 3,5%, přičemž po narození prvního potomka byl zcela odpuštěn, jistina půjčky se navíc snížila o celou jednu šestinu půjčky. Celková výše takové novomanželské půjčky mohla dosahovat až 7 200 Kč, představovala tedy cca polovinu tehdejšího průměrného ročního příjmu.[[47]](#footnote-47) Snižoval se věk, ve kterém lidé vstupovali do manželských svazků i jejich věk při narození prvního dítěte. Od přelomu století do roku 1989 činil tento věk u žen dvacet dva let.[[48]](#footnote-48)

## 4.3 Současná situace na poli rodiny

V novém tisíciletí dochází na rozdíl od předešlého období k tzv. druhé krizi rodiny,[[49]](#footnote-49) kterou způsobuje více proměnných. Jedná se jak o přeměnu životních hodnot jedinců, obecnou změnu životního stylu, individualizaci jednotlivých rodinných členů nebo proměny vztahů mezi jednotlivými pohlavími. První krizí procházela rodina v souvislosti se společenskými změnami v devatenáctém století. Podstata obou těchto krizí spočívá v propasti mezi ideologickou konstrukcí rodiny a její reálnou podobou. Tomáš Sirovátka se zabývá krizí nového tisíciletí a hovoří o *„ztížené příležitosti žen s dětmi participovat na trhu práce, vedle toho i materiálních nevýhodách plynoucích pro rodiny s dětmi a konečně i problémech se získáním bydlení“.*[[50]](#footnote-50) Dalším z důvodů pro odkládání založení rodiny je, jak jsem již nastínila, nedostatek bydlení [[51]](#footnote-51) nebo jiné ekonomické faktory jako neuspokojující či nedostatečný příjem, nespokojenost s vývojem profesní kariéry, nedostatečné životní anebo profesní zkušenosti.[[52]](#footnote-52) Sociologové spatřují krizi rodiny také ve faktu, že ženy jsou sociálně i kulturně nuceny být samostatné, ekonomicky aktivní a nalézt své uplatnění na trhu práce, zatímco je na ně stále pohlíženo jako na *„matky“* a *„strážkyně rodinného krbu“*. Dalším důvodem krize jsou také méně stabilní rodinné vztahy, než byly ve tradiční společnosti, kdy nová rodina svým jednotlivým členům není schopna poskytnout pocit bezpečí a důvěry.[[53]](#footnote-53) Vnímání rodiny se v průběhu času změnilo, sociologové zabývající se rodinou v současnosti hovoří o *„přílišném zdůrazňování práv jednotlivce“* a *„nedostatku důrazu na povinnosti“*, což má dle jejich názoru za důsledek *„posilování sobeckosti a sebestřednosti“*, a v konečném důsledku znamená možnou hrozbu pro demokratickou společnost.[[54]](#footnote-54) Beck naopak tvrdí, že formy společného partnerského života, jako například manželství, jsou pouze místem, a nikoli příčinou konfliktů, které jsou pouhým důsledkem stále se otevírajících možností volby. Volnější poměry ve společnosti dávají jednotlivcům v páru na výběr, kdo z nich bude zastávat péči o rodinu a kdo upřednostní kariéru. Tato možnost rozhodování s sebou nese uvědomění si rozdílných a bipolárních důsledků pro muže i ženy. Beck má za to, že *„chybějící institucionální řešení (chybějící školky, nemožnost flexibilizace pracovní doby či nedostatečné sociální zabezpečení) jen umocňují konflikty v osobních vztazích.“[[55]](#footnote-55)* Podle Mareše došlo ke změnám v postoji k možnosti mít potomstvo, které *„zpochybnily prioritu mateřské role a oslabily její ideologickou podporu*.*“* Příčinami jsou nové příležitosti, nárůst důležitosti a hodnoty vzdělání, možnost profesního růstu a jiné alternativy trávení volného času, které se jedinci nabízí především v reprodukčním věku.[[56]](#footnote-56) Přesto se i v současnosti drtivá většina mladých lidí vyjadřuje pozitivně v otázce založení rodiny a plánování potomstva, což potvrzují i dosavadní sociologické výzkumy, ze kterých vyplývá, že pro české muže i ženy je založení rodiny a potomstva stále nejvyšším životním cílem.

V minulém tisíciletí jsme si pod pojmem rodina představili tzv. „nukleární rodinu“, tzn. otce, který je manželem, matku, která je manželkou a jejich společné potomky. Postupem času se ale tato sociální skupina diverzifikovala a v současnosti není nukleární model rodiny tím nejběžnějším prototypem partnerského sociálního uskupení.[[57]](#footnote-57) Byl nahrazen prostým soužitím, došlo k nárůstu homosexuálních vztahů, a také nárůstu počtu lidí řadících se do komunity LGBTQ+. S tím souvisí také narůstající počet dětí, které se rodí nesezdaným párům. Funkce rodiny zůstávají převážně stejné, mění se však zejména rodičovská role otce.[[58]](#footnote-58) Dosavadní podoba maskulinity je dekonstruována, od otců již není stereotypně očekáváno, že budou protipólem iracionality a emocionálnosti matek.[[59]](#footnote-59) Podle Šmídové je v současnosti *„muži nabízena volba mezi širokou škálou podob mužství.“*[[60]](#footnote-60) Roste počet rodin, ve kterých se na péči o dítě automaticky podílejí oba rodiče, případně kdy se o potomka stará převážně otec. Problém vyvstává na straně těch mužů, kteří se s novými rolemi na poli rodiny neztotožní a považují je za *„oběti svého mužství“*, v důsledku čehož se tato problematika negativně podepisuje na jejich psychickém stavu a v souvislosti s ním i na fungování celé rodiny.[[61]](#footnote-61) Stejné dilema jako u žen, tedy že jsou považovány za matky, ale očekáváními společnosti jsou nuceny ekonomicky se podílet na chodu rodiny, se vyskytuje i u mužů. Současná společnost od moderních otců očekává větší podporu manželky/partnerky jak z pohledu emocionálního, tak z pohledu péče o rodinu, zároveň od nich však vyžaduje materiální zabezpečení rodiny a profesní růst, díky kterému bude moci ukojit potřeby rodiny na co nejlepší úrovni.[[62]](#footnote-62)

## 4.4 Rozhovor s pamětnicí

V následující části práce se snažím prostřednictvím vzpomínek pamětnice na podobu a fungování její rodiny přiblížit pohled na tuto sociální strukturu v období socialismu. Provedla jsem polostrukturovaný rozhovor, který je přiložen v příloze, v této kapitole z něj cituji. Cílem rozhovoru bylo zjistit, jak tehdy běžná rodina vypadala a jaké byly její zvyklosti. Z tohoto cíle se odvíjejí otázky:

1. Jaká byla finanční situace rodiny?
2. Jaké byly stravovací zvyky rodiny?
3. Jaké byly způsoby zábavy rodiny a jednotlivých jejích členů?
4. Jaké bylo postavení jedince ve společnosti?

Na otázku týkající se nastínění podoby rodiny a její finanční situace respondentka uvedla následující: *„Narodila jsem se v roce 1948, můj manžel v roce 1946. Pracovali jsme oba u Geologického průzkumu, já na pozici administrativní pracovnice, můj manžel byl opravářem zemědělských strojů, později automechanikem. V roce 1965 se nám narodil syn, v roce 1970 dcera. Myslím, že naše finanční situace byla dobrá, získali jsme byt, později jsme svépomocí a s pomocí známých postavili dům. Vůz jsme měli vždy, nejdřív ho vlastnil manžel s kamarádem napůl, později si jej koupil sám, úplně nový. Syn byl dokonce s oddílem lyžování na zájezdu v Bulharsku.“*

Dále mě zajímala praxe v materiální oblasti rodiny se zaměřením na stravovací návyky. V předchozí kapitole uvádím statistiky vycházející z dnešních průzkumů. Jejich pravdivost a relevantnost ověřuji právě výpovědí respondentky. Samozřejmě s ohledem na úzký vzorek dotazovaných – jednu rodinu. Podle pamětnice se konzumovaly a zpracovávaly v podstatě jen lokální potraviny. Vařila se klasická česká kuchyně, nakupovaly se jen nezbytnosti, které člověk nedokázal vyrobit sám, při vaření používala především suroviny, které si sama vypěstovala. V obchodech neexistovala diverzita zboží. Pamětnice uvedla, že některé věci byly na příděl, navíc často dováženy v nedostatečném množství, což mělo za důsledek několikahodinové fronty před obchody za jakéhokoli počasí. *„Dětem jsme za odměnu dali každý den jednu žvýkačku. A před Vánoci jsme pro ně jako členové ROH dostali čokoládovou vánoční kolekci.“*

Ze zboží, které bylo běžně k dostání, dotazovaná jmenovala věci, které mají zastoupení v obchodech i nyní, jmenovala např. masové konzervy, polévky v prášku, tavené sýry, produkty značek Sunar, Pribináček, Granko nebo Májka, pochutiny jako Polárkový sníh, Tatranky, Kofila, Kočičí jazýčky, Šuměnky, Lentilky a podobně, některé z těchto věcí ale podle vzpomínek dotazované byly dražší a tedy je kupovali jen v případě očekávání návštěvy nebo rodinné oslavy. Potraviny byly dle výpovědi kvalitnější než dnes – masné výrobky obsahovaly více procent masa, bylo užíváno menší množství chemických aditiv, na druhou stranu však bylo uzavřeným politickým systémem způsobeno, že se celá společnost stravovala víceméně unifikovaně. Respondentka nastiňuje také povědomí o luxusním zboží, mluví například o šampaňském a kaviáru, kdy tvrdí, že vrcholem této finančně náročné oblasti byly alkoholické nápoje ze západu, francouzský koňak nebo skotská whisky. „*Co se týče alkoholu, který byl v lokálních podmínkách oblíbený, můžu se zmínit o pivu a vínu, rumu, Fernetu, Becherovce, Zelené, Staré myslivecké nebo Griotce a dalších sladkých likérech. Lidé také často alkohol míchali a vytvářeli tak různorodé „míchačky“. Tvrdý alkohol si lidé samozřejmě také pálili doma z vlastních zdrojů ovoce.“* Oblast tabákového průmyslu také nestagnovala. Cigarety byly běžně k dostání, společnost preferovala tuzemské značky cigaret, především díky jejich finanční dostupnosti. „*Americké značky, tzv. Ameriky byly drahé a lidé je kupovali hlavně jako úplatek. Kouřilo se všude, i v nemocnicích, o škodlivosti cigaret na lidské zdraví se nemluvilo, naopak byly zařazeny mezi základní spotřební zboží a vnímali jsme je jako znak lepší životní úrovně.“*

Respondentku jsem zpovídala také na téma zábavy, protože ta má, dle mého názoru, velkou výpovědní hodnotu o dobové společnosti. Zajímala mě typická zábava jednotlivých generací a také způsoby trávení volného času praktikované celými rodinami.

Potomci dotazované navštěvovali volnočasové kroužky, docházeli do pionýra, který pořádal dětské tábory, nebo dětské rekreace. Účastnili se rovněž školních akademií nebo byli mladými dobrovolnými hasiči. *„Doma děti často sahaly po společenských hrách, některé z nich se stále prodávají. Mám na mysli například stavebnici Merkur, Kloboučku, hop!, sadu kreslících koleček Inspiro nebo stolní fotbal, ke kterému jsou panáčci přiděláni pružinkou a hráči do nich cvrnkají. Z hraček můžu jmenovat Igráčka nebo mončičáky, děti také sbíraly „céčka“.“* Domácnost respondentky disponovala v období socialismu také televizorem a gramofonem. Ze vzpomínek dotazované uvádím, že televizní vysílání běželo jen několik hodin denně, kdy podle ní převažovaly pořady a filmy pro dospělé, dětských pořadů se vysílalo podstatně menší množství, třeba jen dva nebo tři pořady týdně. K oblíbeným hudebním interpretům mnou zkoumaného období patřili Karel Gott, Michal David, Helena Vondráčková, Marie Rottrová nebo Václav Neckář. Často se podle pamětnice jednalo o zahraniční přejaté písně. V létě trávili čas na jízdních kolech, na kterých často jezdili k rybníku, občas na placené koupaliště. Rodina vlastnila také chatu, kde převážně trávila letní prázdniny. Volný čas si vyplňovala houbařením. „*Jednou za čas jsme navštívili kino nebo divadlo. Častěji jsme naopak navštěvovali obecní, myslivecké, hasičské nebo rybářské plesy a velmi často jsme se s rodinou nebo přáteli navštěvovali. Tyto rodinné oslavy se vážně podobaly oslavám vyobrazeným ve filmu Pelíšky. (smích)* *Rekreace se pořádaly v rámci Revolučního odborového hnutí a jako většina akcí pořádaných státem dbaly na kolektivní zábavu, případně jsme cestovali po Česku nebo Slovensku. Když chtěl někdo cestovat dál, třeba k moři, musel zažádat o výjezdní doložku. Ale to se netýkalo každé rodiny. Člověk musel k žádosti připojit doporučení zaměstnavatele, školy nebo národního výboru, čemuž předcházelo splnění určitých podmínek, jako například pohovor na kádrovém oddělení a podobně. Žadatel musel uvést cíl cesty a doložit cestovní pas, devizový příslib a výpis z trestního rejstříku. Ještě složitější pak bylo vycestovat do kapitalistických států a cestování obecně rozhodně nebylo levnou záležitostí, takže si jej mohl dovolit málo kdo.“*

Mé dotazy v rozhovoru směřovaly také na postavení jedince ve společnosti. Respondentka uvedla následující: *„Nevím, jak odpověď na tuto otázku pojmout, něco jako individualita moc nefungovalo. Člověk musel být v pracovním poměru, jinak ho zavřeli za příživnictví. Přišlo mi, že existovala spousta pracovních míst, jen, aby lidé mohli být zaměstnaní. Oproti současnosti nebylo moc svobodných lidí, všichni existovali v párech. Když člověk nebyl s nikým ve vztahu, vrhalo to na něj až stín podivnosti. V případě rozvodu manželství se každý z manželů chtěl co nejdříve oženit nebo vdát znovu a založit novou rodinu. Rozvod totiž pro obě strany znamenal stigma. Nebylo snadné se odlišit, protože zboží v obchodech bylo jediného druhu, takže jsme jako ženy například šily oblečení pro naše rodiny, nebo samy pro sebe, když jsme chtěly vyniknout. Inspirovaly jsme se zahraničními módními časopisy, které někdo tajně získal. Kdo nebyl natolik manuálně zručný, mohl oslovit švadlenu. Jedinec fungoval ve skupině kamarádů, kdy každý z nich uměl něco jiného a takto si vzájemně vypomáhali. Když měl člověk možnost si nějak pomoci nebo si přivydělat, udělal to. Ve velkém se rozkrádal státní majetek, např. se z podniku vyvezlo o nákladní auto konkrétního materiálu víc a podobně. Nebylo to snadné, na vrátnicích často prohledávali tašky, ale když je vůle, vždy se najde i cesta. Lidé si pak takto získané zboží prodávali mezi sebou, a měli tak příjem navíc, nebo je používali jako úplatky. Velké množství lidí doma tajně podnikalo, šlo například o opraváře a podobně.“*

# 5. Vybrané zimní komedie k analýze

Pro analýzu režijních přístupů jsem si vybrala pět zimních komedií různých režisérů, jedná se o filmy: *Anděl na horách (1955)*, *Sněženky a machři (1982)*, *Snowboarďáci (2004)*, *Sněženky a machři po 25 letech* *(2008)* a *Román pro muže (2010)*. Spojuje je téma zimní rekreace a proideologické nebo apolitické vyznění, s čímž souvisí i reprezentace jednotlivých postav a společnosti obecně, jejíž nástin ve své diplomové práci zkoumám a popisuji. Všímám si především osobnostních charakterizací jednotlivých postav, jejich promluv, třídního zařazení do společnosti a z toho vyplývajícího postavení, hlavně pak také moci nad ostatními osobami. Společným rysem mnou vybraných snímků je zobrazení dějin z pohledu jednotlivce na pozadí rodinných zvyků a výchovy, nepředstavují tedy dobový obraz společnosti z hlediska anonymní masy, ale reálnou situaci v očích člověka se subjektivními prožitky a pocity. I přesto, že ve většině snímků není rodina přímo přítomna, je patrné, z jakého rodinného prostředí hrdina pochází a jak tato sociální skupina formovala, či stále formuje jeho charakter a zvyky. V analýzách sleduji, zda se v závislosti na historické proměně režimu, změnila také podoba a fungování rodiny, případně zda je to v dílech samotných reflektováno.

## 5.1 Specifika zimních komedií

Zimní komedie se odehrávají v typicky zimním prostředí, ve většině případů na zasněžených horách. Postavy mají omezenější výběr aktivit, než poskytují letní rekreace z důvodu chladného počasí a také kratší době slunečního svitu, resp. denního světla. Typickými aktivitami těchto rekreací jsou zimní sporty – lyžování, bruslení, jízda na saních, a společný program – ranní rozcvičky a kulturní vyžití v podobě tancování, soutěží apod. Aktivity jsou rozděleny na vnitřní a venkovní, které si vyžadují zimní oblečení nebo výbavu. Postavy se na zimních rekreacích, případně dovolených dostávají do nestandardního prostředí, jsou narušeny jejich pracovní i životní stereotypy, takže se chovají jinak než ve svých běžných domovech. Nutí je k tomu více faktorů, např. potřeba vyjít s ostatními účastníky, nebo celými kolektivy, zapojení se do těchto společenství, nemožnost provádění vlastních rituálů, cizí prostředí, neexistence běžného denního harmonogramu, vybočení z obvyklých stravovacích návyků, nepřítomnost rodiny a podobně. Nezvyklé situace, do kterých se tímto postavy dostávají, často mění jejich společenskou roli, tudíž slouží jako zdroj komiky a zjednodušují odhalení reálného charakteru jednotlivých protagonistů.

##

## 5.2 Anděl na horách

### 5.2.1 Jedinec a rodina

Při analýze obrazu jedince ve filmu *Anděl na horách* se nemohu vyhnout popisu pojetí postavy Gustava Anděla v předcházejícím díle série. Usnesení ÚV KSČ z dubna 1950 o filmové tvorbě přímo určovalo, jak by měla správná veselohra vypadat, v důsledku čehož se v prvním díle série s názvem *„Dovolená s Andělem“* z roku 1953 režiséru Bořivoji Zemanovi podařilo nalézt nový způsob komického vyjádření skutečnosti. Vyhověl podmínkám usnesení ve smyslu zesměšnění buržoazních názorů a návyků a zároveň vyzvednutí pozitivních, veselých a optimistických rysů tehdejší doby. První díl série s Andělem si nekladl příliš vysoké ideové nároky, jeho úkolem bylo vkusným způsobem vnést do filmu humor a nenásilnou formou divákovi ukázat kus nové skutečnosti, která se odráží v péči o rekreaci pracujících. Postava Gustava Anděla, revizora pražských elektrik si získala velkou diváckou oblibu, a to především díky pečlivému vykreslení a změně charakteru, jak uvádí dobové vydání Lidové demokracie: „…*člověk jaksi „z profese“ nedůvěřivý a uzavřený, blížící se svým vnitřním ustrojením oněm úřednickým typům, na jejichž duši se zdál usazovat prach…* *Ve filmu „Dovolená s Andělem“ byl tento úřednický krunýř na místě, neboť dovoloval autorům odhalovat pomalu pod jeho šedivou slupkou nitro opravdového a prostého člověka, který krok za krokem nachází cestu k ostatním lidem…“.[[63]](#footnote-63)* Na první pohled maloměšťák trvale utvrzený ve svých životních zásadách a vztahu k lidem se pomalu otevírá společnosti díky jejímu blahodárnému vlivu, a na povrch se dere jeho opravdová podoba dobráka od kosti, který je čestným člověkem a poctivým pracovníkem. Pokračování série s názvem *„Anděl na horách“* již nemohlo postupovat stejným směrem, protože by se film musel zajímat výlučně o postavu hlavního hrdiny a její proměnu, což nebylo žádoucí. Tvůrci se tedy rozhodli vytvořit jakousi variaci na první Andělovu rekreaci. Ta ovšem, oproti svému předchůdci, ztrácí na podstatně chudší fabuli. Ve snímku *Dovolená s Andělem* byla dobrodružství, kterými revizor Anděl procházel, pro příběh vedlejší a tudíž mohla být zaměněna s jinými příhodami, zatímco vnitřní dobrodružství hrdiny, ona nosná myšlenka stále přetrvávala. V pokračování příběhu myšlenkový základ chybí, možná proto, že hlavní postava již prošla proměnou v prvním díle série, ale ve zkratce by se dalo říci, že obsah filmu je v podstatě plně vyčerpán jeho názvem. Chudá zápletka vyniká uměle vykonstruovaným konfliktem, dějové klišé první veselohry je pouze přeneseno do jiného, i když líbivého prostředí, a tyto nedostatky můžeme spatřovat v omezeném, ideologicky vynuceném pohledu autorů na člověka a jeho život. Zatímco v době vzniku *Dovolené s Andělem* divák toužil primárně po smíchu, který mu snímek v dostačující míře poskytl a byl v jistém směru potřebným a nutným kusem, který ukazoval východisko z bludného kruhu sucharství, v době vydání *Anděla na horách* byly nároky a potřeby diváků na diametrálně odlišné úrovni. Aby bylo pokračování série úspěšné, vyžadovalo nutně nalezení nové cesty, ponoření se hlouběji do povahy hlavního hrdiny i ostatních postav příběhu, což se nestalo. Tyto změny byly zmiňovány i v dobovém tisku, například v Zemědělských novinách: „*Charaktery jednotlivých postav byly nahrazeny taneční maškarádou na sněhu a svérázné osudy byly nahrazeny naivními, vymyšlenými a docela banálními situacemi, pro které bychom našli vzor v leckteré české buržoasní veselohře. Obraz člověka v určité situaci, který má každý film – veselohra – vykreslit, se rozplynul. …* *Divák dostal bohatě vypravenou podívanou, jejíž myšlenková plytkost zaráží i uráží. Tak došlo k tomu, že druhá Andělovská rekreační veselohra nemůže v současné situaci společenské i umělecké sehrát tu roli, jakou sehrála první část.“[[64]](#footnote-64)*

Obdobné hodnocení přináší také František Daniel: *“Proč po zhlédnutí tohoto filmu nevycházíš z kina bohatší, proč nemáš ten pocit vzrušení, který si odnášíš z každého skutečného uměleckého díla? Protože cítíš, že je to vše laciné, vyrobené suchou cestou, protože cítíš řemeslo místo umění. Škoda.“[[65]](#footnote-65)*

Propagandistické myšlenky jsou v tomto pokračování demonstrovány charakterem i podobou jednotlivých postav. Tématem snímku je agitka na dobré chování, kterým si poctivý pracovník získá odměnu v podobě poukazu na rekreaci, kdy ačkoli o něj zprvu nestojí, z osobních důvodů se nakonec rozhodne jej využít. Protagonistou snímku je Gustav Anděl, revizor pražských elektrik, manžel a otec, tedy člen typické socialistické nukleární rodiny. Ve filmu máme možnost jej vidět mimo jiné v rodinném i profesním prostředí, přičemž si z těchto náznaků tvoříme obraz o jeho postavení ve společnosti, osobnosti i charakteru, které odpovídá dobovému vykreslení jedince i podoby rodiny. Sám se staví do role morální autority, kritizuje jak synovu finanční negramotnost, tak povahu jeho zdánlivé snoubenky, nebo charakterové vlastnosti spolurekreanta Pulečka. Žije ve státním bytě, diví se, že jeho syn, ačkoli v mladém věku, stále není ženatý, a rekreaci tráví v kolektivu kolegů. Na těchto tématech spatřuji jednoznačný ideologický podtext, ať už se jedná o nátlak na svatbu syna, nebo alegorickou postavu Pulečka a motivy spravedlnosti. Andělovu roli v rodině dále rozebírám v souvislosti s distribucí moci v následující podkapitole.

### 5.2.2 Centrální distribuce moci

Držitelem moci v tomto filmu je postava Gustava Anděla, vzorného pracovníka, revizora a otce mladého Mirka. Na první pohled je přísný, zásadový, neustále nespokojený a nic mu není dost dobré. Na druhou stranu se stává postavou komickou, mimo jiné kvůli vědomí vlastní moci, díky které se chová nadřazeně, vždy správně a nepřístupně. Následkem Andělových nepatřičných reakcí na konkrétní podněty je vznik množství komických situací, na kterých se kolektiv baví právě díky tomuto kontrastu moci a lidskosti, která je podstatou celé zápletky filmu. Jeho moc se projevuje na více úrovních, v pracovním životě rozhoduje o trestu, i když mu stále záleží na tom, aby si udržel lidskou tvář. V rozhovoru se členy rodiny je patrné, že chce být její hlavou a mít hlavní, poslední slovo, přičemž se reálně nachází v pozici, kdy jej její členové obchází a všechny informace se dozvídá jako poslední. Andělova manželka i syn zdánlivě Gustava Anděla poslouchají, ale patrné je, že si spíše myslí a dělají své. Mirek se otce neptal na názor, když se s Věrou zasnoubil, stejně tak manželka neprozradila Andělovi, že Mirek s někým udržuje vztah. Z motivace držet moc v rodině plyne zápletka příběhu – Anděl vyráží na rekreaci morálně hodnotit synovu snoubenku. Reálná moc je v případě Gustava Anděla tedy mimo profesní život spíše jeho vlastním subjektivním pocitem, který se nijak nereflektuje v sociálních vztazích. Vlivem kolektivu je jeho pocit moci potlačen, na úkor vzestupu míry lidskosti. Právě díky tomuto aktu se z Gustava Anděla stává v prvním díle série sympatický člověk, který dokáže existovat ve společnosti jiných lidí. V návaznosti na proměnu, kterou prošel, se v pokračování série sám upomíná o pozornost ostatních spolurekreantů, např. když ve vlaku potká Vyhlídku, následně se seznamuje s jeho manželkou, či se dává do hovoru se spolucestujícím Pulečkem, který, jak se ukáže, je zároveň i jeho spolubydlícím. „Tání“ mocenského přístupu Gustava Anděla je nejpříznačnější nejspíše ve scéně, kdy sáňkuje se svým kamarádem Vyhlídkou a alegoricky svléká jednotlivé vrstvy oblečení.

### 5.2.3 Zdroje komiky

Jak jsem již nastínila výše, zdrojem komiky je převážně situační humor, který je založen na principu omylu hlavní postavy. Anděl považuje za snoubenku svého syna jinou ženu, jejíž chování a morálku hodnotí, z čehož pro diváka, který je obeznámen se skutečnou podobou Mirkova vztahu, plynou humorné situace. Komika vychází rovněž z Andělova sebevědomí, všechno ví a všechno je mu jasné, nenechá se vyvést ze svého omylu a tvoří si vlastní závěry. Humor vycházející z jazyka spatřuji především u postavy Pulečka, jenž se rád chlubí věcmi, které, jak se vzápětí ukáže, nejsou pravda. Z těchto zjištění tedy vyplývá, že ve filmu *Anděl na horách* se komika vztahuje především k jedinci.

### 5.2.4 Jazyk

V tomto snímku funguje jazyk jako charakterizační prvek. Obecně mohu říci, že je používána spisovná a hovorová mluva, v některých případech také lokální nářečí, případně slovenština. Spisovným jazykem ve filmu promlouvají jak autority – především ty oficiální, např. v úvodní scéně se soutěží o nejlepšího pracovníka v závodech Spofany, tak obecná většina postav. Gustav Anděl však povětšinou promlouvá hovorovou řečí, která je v kombinaci s jeho povahou často nositelem komických situací. Charakterizačním prvkem promluv jeho postavy jsou vševědoucí monology většího rozsahu. Dobře patrné je to v rozhovorech s paní Andělovou, ve kterých zjišťujeme, že je její manžel v rodině, familiárně řečeno, pátým kolem u vozu, ačkoli se považuje za její hlavu.

*„Jo, mámo, mladej se nějak prve dával moc do gala. Že mi zas vytáh tu nejlepší kravatu, to on umí?!“*

*„Ale jdi prosím tě, on má svých dost.“*

*„Hm, on má svých dost, ale moje se mu hoděj taky. A lajdák je to! Kam to položí, tam to nechá, ale to jsi ho naučila sama, protože za něj všechno uklízíš. Já bych ho hnal! Ten ještě bude jednou rád vzpomínat na domov. Už, už aby si nějakou našel. Všechno se to žení a vdává, jenom on pořád nic.“*

*„Taky se dočkáš…“*

*„Si dá na čas.“*

*„Povídal, že na jaře.“*

*„Jak to? A co tak najednou?“*

*„Říkáš už aby, a teď se zase divíš. Rukavice máš?“*

*„No snad mám taky právo vědět, co se v rodině děje, ne? Ty bys člověku nic neřekla. A kluka přece zpovídat nebudu.“*

*„No to on by se Mirek taky nedal. Ostatně, teď to víš.“*

*„Ale co vím, nic nevím.“[[66]](#footnote-66)*

Komika situací je umocněna absurdním situačním humorem, kdy se Anděl touží dozvědět novinky ze života svého syna Mirka, ale sám by se ho nikdy nezeptal. Vysílá proto manželku, která mu informace ochotně a nahlas sděluje. Anděl však nechce, aby jeho syn věděl, že se o něj zajímá a proto nahlas předstírá nezájem, přičemž chce novinky s manželkou sdílet šeptem.

*„Kam jede ta jeho?“*

*„Nevím, zeptej se ho.“*

*„Co bych se ptal já, mě to nezajímá. Co je mi do toho.“*

*„Ale mě to zajímá! Mirku, kam vlastně jede ta tvoje Věra?“*

*„Tak co, kam jede?“*

*„Ona? Do Tatranské Lomnice.“*

*„Co mi to vykládáš? Ptal jsem se tě? Ať si jede každej, kam chce! Pocem, to musíš tak křičet, aby si myslel bůhví, jak se o to nestarám?“[[67]](#footnote-67)*

Stejně jako je jeho zvědavost hlavním tématem filmu, hlavním charakterovým rysem je u Gustava Anděla dobrosrdečnost, kterou však kryje nepřístupností a protivností. Na nic se neptá, všechno je mu jasné a cizí mu není ani vytváření si ukvapených závěrů, z čehož plynou další komické situace a hlavní zápletka snímku. Ve scéně, kdy potká matku Věry, nastávající jeho syna:

*„Co bude s jízdenkou?“*

*„Tu zaplatím já, aby se neřeklo, že revizoři jsou lidožrouti… Co to může být za rodinu, když matka jezdí na černo? Jabko daleko od stromu nepadne. Jaká matinka, taková dceruška.“[[68]](#footnote-68)*

Z povahy socialistické společnosti je běžné tykání. Gustav jde vrátit poukaz na rekreaci do referentské kanceláře:

*„Dobrý den“*

*„Buď zdráv, Gustave. Copak nám neseš?“*

*„No, poukaz na rekreaci.“*

*„Tak to s tebou vyřídí támhle předseda.“*

*„Tak… Buď zdráv, Gustave a pojď dál, posaď se u nás.“*

*„Děkuju, to nestojí za to.“*

*„Posaď se, posaď se pěkně u nás…“*

*„Já budu hned hotov. Tady jste mi napsali, že mě posíláte na rekreaci.“*

*„No, ano, taky si ji zasloužíš.“*

*„Nic nehledej, nikam nepojedu. Letní jste mi nedali a o zimní já nestojím.“*

*„Ale musíš to pochopit, nešlo to. Ale teď, no, podívej se.“*

*„Nechci!“*

*„No tak nebuď sám proti sobě. Víš ty vůbec, co takový týden v zimě na horách…? V tom horským záření.“*

*„Mluvíš jak Čedok, proč tam nejedeš sám?“*

*„Protože to je výběrová rekreace, já na to nemám nárok.“*

*„Ty na to nemáš nárok, a já na to nemám náladu.“[[69]](#footnote-69)*

### 5.2.5 Závěr analýzy

Snímek je v doslovném znění apolitický, divákovi jsou předkládány morální hodnoty ve zpodobnění postav, které přináší ponaučení, že uvědomělý a pracovitý člověk je odměněn, zatímco sobecká a pyšná povaha je určitým způsobem potrestána. V tomto spatřuji ideologické myšlenky na podporu pracovitosti. Komika vychází z principu omylu, přičemž divák je vševědoucím pozorovatelem. Jazyková složka charakterizuje ve filmu různé sociální skupiny a jejich povahu, v případě Gustava Anděla navíc v kombinaci s jeho charakterem funguje jako nositel komických situací a dotváří tak situační humor, který se ve snímku objevuje. Zdánlivá moc je vložena právě do rukou postavy revizora Anděla, není však univerzálně přijímána od celého jeho okolí, a jak nastiňuji v předešlém textu, její původ najdeme spíše ve smýšlení této postavy, než v konkrétním oficiálním zdroji.

##

## 5.3 Sněženky a machři

### 5.3.1 Jedinec a rodina

V předchozí kapitole analyzuji snímek *Anděl na horách*, jehož zápletka je vystavena na tématu rodiny. Film *Sněženky a machři*, jehož analýza je nastíněna v této kapitole, se však od svého předchůdce liší nejen dobou vydání, ale také, a to především, prostředím, které je publiku předkládáno. Od podnikové rekreace, na kterou jede Anděl jako jakási morální autorita, se divák přesouvá do prostředí lyžařského výcviku dospívajících žáků gymnázia, jejichž hlavním cílem je: nemuset se podřizovat autoritám a všem tak ukázat vlastní dospělost. Téma rodiny se ve snímku téměř nevyskytuje.

Petr Mundl ve svém článku *Neobyčejný film o obyčejné třídě* uvádí: *„Setkáváme se se dvěma základními pohledy na dorůstající generaci. Růžově cukerínový názor nás přesvědčuje, že adolescenti těchto dnů jsou nebývale příkladní, ctnostní a dokonalí. Téměř tak jako za našeho mládí. Neříká ovšem, kde se potom bere tolik dospělých lumpů. Zastánci černočerné perspektivy vidí mládež jako skupinu bezpříkladných zvlčilců, proti nimž je císař Nero asi tak selankovitá postava jako Malý lord. Podle této teorie jakmile vymře poslední bašta civilizace, tedy dnešní dospělí, propadne se světová kultura do hlubin nicoty. Ačkoli se oba názory líhnou zpravidla v hlavách nepříliš štědře obdařených šedou kůrou mozkovou, mají mnoho zastánců. Pravda je jako obvykle někde uprostřed.“[[70]](#footnote-70)*

Nástin dobového vyznění získávám díky recenzi Aleny Kvitové z roku 1983, která ke snímku uvedla: *„Svět dětí a svět dospělých, přesněji děti kontra dospělí – to jsou dvě roviny, v jejichž vzájemných střetech i překrýváních se pohybuje tvůrčí zaujetí mladého režiséra Karla Smyczka. Očima dětských a dospívajících hrdinů odhaluje ve svých snímcích maloměšťácké každý a trhliny v životním stylu starší generace.“[[71]](#footnote-71)* Hlavní myšlenkou filmu *Sněženky a machři* jsou především nástrahy dospívání, pozérství, převzetí odpovědnosti a proces dospívání jako takový. Snímek vypovídá o vztahu mladší a starší generace, o dozrávání, nezralosti, o odvaze reálné a nereálné, o důvěře a touze po samostatnosti a také o zklamání a nutnosti kontroly. Nabízí pestrou škálu zárodků lidských typů, se kterými se setkáváme nejen ve školním prostředí, ale po celý život. Scénář k filmu z per Radka Johna a Ivo Pelanta dokázal rozkrýt mnoho křehkých a společensky palčivých témat.

Díky znalosti podstaty filmu můžeme identifikovat jednotlivé postavy a jejich charakteristiky. Na jedné straně stojí studenti, jimž vévodí trojlístek kamarádů – Viky Cabadaj, Karel Mácha a Radek Převrátil, na druhé straně je trio pedagogického dozoru lyžařského kurzu – tělocvikář Karda, profesorka Boženka a mladá profesorka Hanka. Film nestraní ani kantorům, ani studentům. Nezastírá pochybení a slabiny učitelského sboru, stejně tak, jako neskrytě popisuje falešné siláctví a sebevědomí dospívajících „machrů.“ V následujících řádcích se zaměřím na charakteristiky jednotlivých postav a jejich vývoj ve filmu, případně na význam jejich postav pro toto Smyczkovo dílo, který o něm řekl: *„…Zaujala nás možnost natočit film o skupině mladých lidí, kteří se vzhledem k okolnostem vzájemně poznávají, ale i projevují zcela jinak, než doma nebo ve škole. Víme, že nelze vykreslit celý obraz jedné generace, ale pokusili jsme se zachytit rytmus dnešních šestnáctiletých a připomenout i ty věčně se opakující klukoviny.“[[72]](#footnote-72)*

Viky Cabadaj je vykreslen jako šéf třídního kolektivu, švejkovský vtipálek, kterému *„záleží víc na tom, jak vypadá, než na tom, co dělá.“* Je sebevědomým vůdcem party, který je pro každou klukovinu a velice rád bývá středem pozornosti. Jeho vědomí si sebe sama je jen posíleno obdivem zbytku třídy, především dvou nejbližších kamarádů – Karla a Radka. Karel Mácha zastává ve filmu roli nevyzrálého chlapce, věčného „ňoumy“, který oplývá neskrytým obdivem k postavě Vikyho. Ženský kolektiv, spolužačky i profesorky k němu chovají takřka mateřské city a tato poloha je utvrzena jeho reakcemi a replikami. Radek Převrátil je nositelem pozitivních morálních hodnot, který se snaží najít vlastní identitu a být v kolektivu sám sebou, i přesto, že se shlíží ve vůdčí postavě Vikyho. I přes morální poklesky jeho postava vyvolává důvěru, především díky smyslu pro spravedlnost a morální síle. Cílem zájmu právě jmenované trojice je Marika, dcera profesora Kardy, nedostupná a nepřístupná krasavice, o jejíž přízeň se snaží každý chlapec účastnící se kurzu, což ji staví do role držitelky moci. Zbylé studentské postavy, naivní „sněženky“, pouze sekundují chlapecké trojici, provokují a jsou pokrytecky vlezlé, což dotváří obrázek celkového společenství třídy. Jejich oblíbenou kratochvílí je pomlouvání Mariky, která nepatří do třídního kolektivu a nutno podotknout, že se zapadnout ani nesnaží. Postavy dospělých účastníků kurzu jsou také nazírány objektivně a důvěryhodně vůči realitě. Na první pohled přísný profesor Karda oplývá dlouholetou praxí, která je v souladu s jistým pochopením pro dospívající studenty, i přes vědomí nutnosti dohledu. Dobře patrný je jeho vnitřní konflikt – ke své dceři chová otcovské city, a zároveň jí nechce poskytovat nadstandardní výhody v porovnání se zbylými žáky. Jeho opakem je mladá profesorka Hanka, která se sama pohybuje na hraně mládí a dospělosti. Čerstvě v praxi je dosud plná ideálů a nadšení, důvěřivá a nezkušená, schopna pochopení a snahy svým mladším svěřencům důvěřovat. Právě přes její postavu nejlépe pochopíme jemné vztahy a konflikty vznikající v období dospívání.

Důsledkem hlavního konfliktu filmu dochází k vývoji postav – to se týká především postavy Radka Převrátila a učitelky Hanky. Jmenovaný student v závěru snímku přebírá zodpovědnost za celý kolektiv spolužáků, bere na sebe vinu za vzniklou situaci a přijímá trest ve formě vyloučení z povinného lyžařského kurzu. Divák má možnost sledovat, jaké šrámy a mezery skýtají charaktery mládeže, která se až příliš brzy podobá dospělým, ale odmítáním odpovědnosti prokazuje svou nezralost. Profesorce Hance zase dochází, že její bezbřehá důvěra byla zklamána, protože ve studentech viděla rovnocenné partnery, přičemž tato idea se v koncovém důsledku ukázala jako falešná, protože důvěra vyžaduje notnou dávku zodpovědnosti. Celou situaci shrnuje její povzdech: *„Já jsem asi za tuhle noc strašně zestárla.“[[73]](#footnote-73)*

Jelikož se jedná o film z alternativního školního prostředí, nenajdeme v něm klasické znaky, ani postavy rodiny. Roli rodičů zastupují na povinném lyžařském výcviku členové pedagogického sboru, jejichž výchovné metody nastiňuji v následující podkapitole. Výjimkou je vztah mezi profesorem Kardou a jeho dcerou Marikou. Na něm je dobře patrné, že dcera má svého otce v úctě a většinou se chová dle jeho příkazů, i když se již odklání od socialistické podoby rodiny a např. mu zalže. Zmínka o rodině a náznacích jejího fungování padne ze strany studentů velice sporně, v podstatě jen v argumentaci Karla Máchy, který má pyžamo po dědovi a v replice Vikyho Cabadaje, když u něj profesor Karda objeví alkohol, nicméně i z tohoto malého vzorku je patrné, jaké prostředí protagonisty formuje:

*„Čí je to...? Ptám se, čí je to…? Tak dovím se to?“*

*„Já to nechápu, pane profesore! To mi tam musela dát asi máma, nebo sestra… To vona vždycky, na přilepšenou.“[[74]](#footnote-74)*

Finanční možnosti jednotlivých postav jsou dobře viditelné na způsobu jejich oblékání a podobě lyžařského vybavení, kterým disponují. O penězích se ve snímku studenti často vyjadřují, např. když Marice ujede lyže a následně ji s Vikym hledá v lese, nešťastně zmíní, že to jsou *„Tyrolky za 500“* a celé léto kvůli nim rozvážela mléko. Nejvíce jsou finance v řešení, když se studenti mají složit na alkoholový dýchánek v kotelně. Někteří dají vše, co mají, často zmiňují *„dvacku“*, někteří nedají nic, např. studentka řekne, že její podíl má zaplatit spolužák, který jí alkohol naléval. Běžné stravovací návyky, které vycházejí z rodinného prostředí, jsou upozaděny, oproti tomu je často zmiňován a požíván alkohol, který funguje jako prostředek vymezení se dospělým a zdánlivý důkaz o vlastní dospělosti. Když profesor Karda vidí vracející se trojici chlapců z místního obchůdku, přičemž slyší cinkání lahví z jejich batožin, v domnění, že si nesou alkohol, je donutí lahve otevřít. Zjistí, že chlapci neváhali utratit peníze za mléko, jen, aby jej před ostatními studenty ponížili. Vikyho principiální rozhodnutí nesložit uhlí do kotelny, které přichází z nařízení profesora Kardy, je okamžitě přehodnoceno v okamžiku, kdy jim za tuto výpomoc přislíbí kotelník dodání alkoholu. Na této scéně můžeme vidět neschopnost showmana Vikyho stát si za svým a jeho charakter obecně.

### 5.3.2 Centrální distribuce moci

Jak jsem již uvedla v předchozí podkapitole, ve filmu *Sněženky a machři* sledujeme dva tábory bojující „proti sobě“, kdy oba z nich oplývají určitou mocí. Na jedné straně stojí sebevědomý šéf studentského kolektivu Viky se svými věrnými kamarády, na druhé zase profesorský sbor v čele s přísným profesorem Kardou a mladou, naivní, byť zásadovou členkou učitelského sboru Hankou. Viky je vůdcem studentů, jeho zdánlivá moc je podložena především jeho sebevědomím, které je přiživováno obdivem kamarádů ze třídy. S každou další vymyšlenou klukovinou, která je mezi spolužáky vítána s nadšením, potleskem a smíchem, jeho pozice mezi nimi roste a Viky tak nabývá dojem, že může vše a na vše má právo, typickým příkladem může být Vikyho smyšlený „nárok“ Mariku vyhrát v kartách. Na druhé straně, moc učitelského sboru je dána životní moudrostí, praxí a hlavně povahou jejich profese, kdy za studenty nesou zodpovědnost, takže také určují pravidla. Ve scéně s předbíháním u vleku vidíme, že Kardova autorita se vztahuje pouze na studenty, nikoli na širokou veřejnost, ani jeho svěřenci si však z jeho příkazů nic nedělají. Studenti jsou ze strany vyučujících kontrolování, usměrňováni, je jim tvořen denní harmonogram, musejí se podřizovat příkazům autorit, nemají volnost. Právě tato pravidla jsou podstatou konfliktu, jelikož mladiství, považující se za dospělé, je nechtějí respektovat a mají snahu svým kantorům dokázat, že jim nejsou podřízeni. Určitá moc je v příběhu profesorkou Hankou přenesena do rukou studentů, snaží se jim vyhovět a poskytne jim možnost prokázat svou dospělost, která jde ruku v ruce se zodpovědností. Ta se však u studentů ve vyhrocený okamžik neukáže a jediným, kdo moc, tedy klady i zápory dospělosti přijal, je již zmíněný Radek Převrátil. Viky ztrácí svou moc odklonem přízně svých spolužáků. Hanka mocensky dozrává, v závěru snímku si uvědomuje, že moc z pozice dospělého nemůže svévolně distribuovat dětem, protože na ni ještě nejsou připraveny, a není jisté, zda vůbec někdy v budoucnu budou. Že ona moc je nástrojem předcházení tragédiím.

### 5.3.3 Zdroje komiky

Zdrojem komiky je ve snímku kombinace situačního humoru a gagů nebo hlášek, které tyto situace doprovázejí. V některých případech nejde o zcela situační humor, stačí pohled kamery, promyšlený střih – Mácha zvrací v autobuse, profesorka Hanka jej uklidňuje, že „to bude dobrý, protože je čeká už jen rovná cesta“, následuje pohled kamery na dopravní značení upozorňující řidiče na blížící se prudké zatáčky. Jelikož podstatou filmu je realistické zobrazení mladistvých, vtipné situace plynou především ze situačního humoru, který je glosován hláškou, ta komičnost situace ještě umocní. Komicky působí také zdánlivá siláckost a životní moudrost dospívajících studentů, kteří jsou naivní a o opravdovém světě nic nevědí, tedy opět jazyková složka věci. Mezi prvky, které přinášejí humor a souvisí přímo se zimní dovolenou, bych zařadila úroveň umu jízdy na lyžích jednotlivých postav.

### 5.3.4 Jazyk

Pro tvorbu Karla Smyczka, tedy i tento snímek, je jazyk dominantním charakteristickým znakem. Scénáře jsou tvořeny pozorováním reálného života, tudíž i jazyková složka filmu je autentická dobové společnosti. Dialogy jsou svěží, odpovídají charakteru svých mluvčích. Cituji článek *Sněženky, machři a špinavá okna* autorského dua Čejka, Sýs: *„Přišel nám nedávno do redakce dopis, ve kterém si jeden starší a zkušený středoškolský učitel stěžuje na negativní výchovný dopad nového filmu režiséra Karla Smyczka Sněženky a machři na mládež. Do naší redakce došla vlastně už jen kopie stížnosti, která byla adresována ministru školství ČSR. Její autor se čitelně podepsal a uvedl i školu, na které učí – jde tedy o zcela seriózní a poctivě míněnou snahu upozornit na závažný problém, ne o anonymní útok, se kterým se také občas setkáváme... Autor zmíněného dopisu píše, že se už dávno nesetkal ve filmu určeném mládeži s tolika vulgárními výrazy, jako ve Sněženkách a machrech.“[[75]](#footnote-75)* Vulgarismy se ve filmu vyskytují, zastávají však pouze funkci charakterizačního prvku obrazu pubertální mládeže v její zdánlivé siláckosti. Tyto výrazové prostředky jsou pro mládež v jakékoli novodobé historii typické, z hlediska výchovy jsou zakázaným ovocem, v období dospívání tedy fungují jako rebelie podmiňující pocit dospělosti a volnosti. Ve filmu vulgarismy konvenují s psychologií jednotlivých postav a neméně důležitě také s vnitřním vývojem protagonistů, dokreslují jejich roli. To je dobře patrné v obdivné hlášce Karla: *„Teda, ty máš péro, Viky!“[[76]](#footnote-76)* Vulgarismy a hovorový jazyk pubertálních výrostků naráží na spisovnost a uhlazenost jazyka dospělých postav. Obojí funguje v roli charakterizačních prvků opačných protipólů zobrazených generací.

Profesor Karda vtrhne do pokoje chlapců:

*„Tak co je to tady?*

*„Co je, vole…?*

*„Co?“*

*„Promiňte, pane profesore, to…“*

*„No proto!“[[77]](#footnote-77)*

Instruktor Brťka ke Karlovi:

*„Mácha, nelež na tý zemi, nastydneš!“*

*„Polib mi prdel…“[[78]](#footnote-78)*

Profesor Karda kontroluje docházku:

*„Novák?“*

*„Tu som!“*

*„To jsi slovenské národnosti, Nováku, nebo co? No tak, no!“[[79]](#footnote-79)*

Charakterizačními prvky jazyka nejsou pouze vulgarismy, ale také předměty dialogů. V podkapitole *5.3.1 Jedinec a rodina* jsem se zabývala popisem charakterů jednotlivých protagonistů. Jejich povaha je čitelná jak z činů a gest, tak také, a to především z výrazů, intonace a replik obecně:

Karel vzbuzuje údiv a posměch svým pyžamem:

*„Karle, co to máš na sobě?“*

*„No co co? To jste ještě neviděli chlapa v pyžamu?“*

*„Chlapa jo, ale Máchu ne!“*

*„To je po dědovi, přece se to nevyhodí!“[[80]](#footnote-80)*

Rozmluva Vikyho a Karla:

*„Zahrajeme si vo Mariku!“*

*„Teda, ty si hrozná držka, Viky!“[[81]](#footnote-81)*

Karel se obhajuje:

*„Ale Viky, já za to nemůžu, dyť vona sama… Pochop to, vona mě děsně chce!“[[82]](#footnote-82)*

Povýšené jednání Vikyho je umocněno spisovným jazykem, který využívá pro vyřčení vznosných mouder:

*„Tento způsob zimy zdá se mi býti poněkud nešťastný.“[[83]](#footnote-83)*

*„Nač stahovat kalhoty, když brod je ještě daleko…?“[[84]](#footnote-84)*

Stejně tak se ukazuje zdánlivá moudrost života a falešná siláckost u zbytku třídy:

„*Napij se, ať jsi povolnější!“[[85]](#footnote-85)*

Nebo naivní, provokativní, závistivé a zároveň posměšné hlášky dámského osazenstva kurzu:

*„Jen ji nechte, sex vyčerpává!“[[86]](#footnote-86)*

### 5.3.5 Závěr analýzy

Snímek je i v tomto případě v doslovném znění apolitický, morální hodnoty jsou divákovi demonstrovány na zpodobnění postav. V tomto případě prokazuje svůj vysoký morální profil postava studenta, který, i přes vědomí vlastního trestu přijal zodpovědnost za celý kolektiv, jenž je naopak stížen vlastní vinou a studem. Jelikož se jedná o film, který zpodobňuje dospívající generaci, jazyková složka, která je složena především z gagů a hlášek, plní zcela zásadní roli, jak charakterizačního prvku této skupiny společnosti, tak také, v kombinaci se situačním humorem zdroje komiky. Téma moci je v tomto snímku rozděleno mezi oficiální a neoficiální centra. První skupinu vztahuji na učitelský sbor, jehož přirozená autorita plyne ze zodpovědnosti, kterou převzal za studenty. Neoficiálním držitelem moci je Viky Cabadaj v kontextu třídy, která se lyžařského kurzu účastní. Konflikty mezi těmito dvěma centry jsou podstatou celého příběhu.

## 5.4 Snowboarďáci

### 5.4.1 Jedinec a rodina

Nemohu se při popisu jedince v tomto snímku ubránit srovnání s již zmíněným snímkem *Sněženky a machři* režiséra Karla Smyczka, a to především kvůli totožnému tématu filmu, kterým je zpodobnění dospívající generace. Tvůrce *Snowboarďáků* Karel Janák uvádí, že jeho cílem bylo co nejvěrněji postihnout vnímání dospívající mládeže, která je však na rozdíl od sněženek i machrů odkojená drsnými rockovými rytmy a počítačovými hrami, ovlivněná pologramotnou kulturou komiksů a klipů, prázdně siláckými řečmi, které modelují žádoucí vzory.[[87]](#footnote-87) Na rozdíl od prvního zmíněného snímku však zcela odmítl do svého filmu vložit jakákoli nabádavá, nebo dokonce výchovná stanoviska, jak se dočteme ve článku *Snowboarďáci a machři, aneb teenageři na plátně po 20 letech,* který vyšel v Magazínu dnes. *„Mladí dnes žijí na vlastní pěst. Chtějí se bavit, užívat, školu a zaměstnání už tolik neřeší. Jsou otrkaní, mají větší volnost.“*[[88]](#footnote-88) Oba hlavní hrdinové filmu jsou ve stejném věku jako protagonisté Smyczkova filmu, a u obou snímků se jejich tvůrci snažili co nejvěrněji zachytit podobu společnosti dospívajících. René a Jáchym, hlavní postavy snímku, jsou kamarádi, kteří spolu poprvé vyráží na hory, oproti sněženkám a machrům však bez dozoru učitelského sboru. Nemají nastavena žádná omezující pravidla, nemají tedy proti čemu rebelovat. Jsou prototypy hodných chlapců ze slušných rodin. Jejich největšími prohřešky jsou zneužívání alkoholu a nadužívání vulgarismů, související s hledáním vlastního místa ve světě dospělých. Na virtuálním trenažéru zvládají snowboarding dokonale, naivně tedy předpokládají, že stejně tak tomu bude i ve skutečnosti. Jsou v pubertě, jejich hlavní snahou je sblížit se s děvčaty, a tato oblast je hlavním předmětem většiny jejich konverzací. Před děvčaty se falešně silácky pasují do role frajírků, přičemž nejsou za žádnou cenu ochotni přiznat vlastní nedostatky. Oba se také vyznačují nezlomnou vůlí věci nevzdávat, i přes značné překážky, které se jim náhodou dějí. To, že na horách nejsou v rámci lyžařského výcviku, neznamená, že mají naprostou volnost. Autorita rodičů je upozaděna, protože chlapci na hory jedou poprvé „na vlastní pěst“, ale v okamžicích, ve kterých rodiče obou chlapců figurují, můžeme vidět náznaky fungování nebo naopak nefungování jejich vzájemných vztahů. Proměna podoby rodiny v závislosti na politickém režimu je patrná například na věku rodičů chlapců. Jestli socialismus usiloval o sňatečnost a porodnost v brzky mladém věku, v demokratickém uspořádání státu tyto snahy opadají, oba životní milníky se odsouvají do pozdějšího životního období, což snímek reflektuje a potvrzuje tedy výše zmíněné sociologické výzkumy o druhé krizi rodiny. O dozor nad chlapci se na horách stará Jáchymova přehnaně zodpovědná, zlomyslná starší sestra Marta, která pro svého bratra a jeho kamaráda nemá pochopení a chce jim dovolenou znepříjemnit. Další osobou, které se oba chlapci musí podřizovat, je namyšlený bratranec Jáchyma, jenž je majitelem chaty, ve které jsou oba hlavní hrdinové ubytovaní. Staví se do role přirozené starší autority a velice si zakládá na své image, především v podobě terénního auta. Je agresivní a panovačný. Hybatelem děje je také postava starší nymfomanky Gábiny, která na oba chlapce neustále sexuálně útočí. V článku Magazínu dnes se také dočteme: *„Proti Rendymu s Jáchymem nestojí fronta dospělých, klacky pod nohy jim házejí psychopatické figurky různých věků a pohlaví: zupácký bratranec, zlomyslná sestra, nechutná obstarožní nymfomanka… Věty jako „Tady jde o princip“, známé ze Sněženek, nemají v potrhlé komedii místo. Rendy s Jáchymem však nejsou žádní rebelové, ať už s příčinou či bez příčiny. Jsou to normální slušní kluci.“*[[89]](#footnote-89) V cestě za láskou kamarádům nestojí pouze dozor ze strany rodiny, ale také místní parta chlapců. Suverénní krasavci, kteří si říkají Sněžní panteři, jsou postrachem Špindlerova Mlýna, vynikají na snowboardech, chlubí se sněžnými skútry a cituji ze snímku: *„vždycky vyžerou ty nejlepší baby“*. Běžně šikanují návštěvníky lyžařského centra, své okolí provokují a nedovolí mu vyjádřit sebemenší nesouhlas.

Jelikož se i tento snímek snaží o reálné vykreslení dospívající generace, je pravdivě zpodobena také její finanční situace. Rendy neví, zda k Vánocům dostane vytoužený snowboard, proto je nucen si v zastavárně zakoupit sjezdové prkno ve špatném stavu, protože na lepší nemá. Snowboard je ve filmu znakem modernity a jakéhosi finančního úspěchu. Na jednom pólu stojí Rendy s Jáchymem s novými snowboardy, v moderním lyžařském oblečení, na druhém Jáchymova sestra Marta ve starém kabátě a s ještě staršími lyžemi. Kapesné, které si s sebou chlapci přivezli, jim v zápětí zabaví právě Marta, když jí nejsou po vůli. Kamarádi pak nemají jak zaplatit, když pozvou dívky, které se jim líbí, na oběd do restaurace. Jáchym se proto snaží prodat lyžařské brýle na toaletách v právě zmíněném restauračním zařízení. Finance hrají pro chlapce významnou roli, neváhají proto zachránit snowboard ze zamrzlé řeky německému snowboardistovi, který jim za tuto pomoc slíbí odměnu, i když bez ní by to rozhodně neudělali.

Jak jsem již nastínila výše, ve snímku má svoje místo také jídlo a alkohol. Ve scéně, ve které Jáchym a Rendy pozvou dívčí trio do restaurace, aby na ně zapůsobili svou vtipností, objednávají neobvyklé kombinace jídel. Tyto pak následně ochutnávají, přičemž je patrné z výrazů tváří postav, že ne všechny kombinace se povedly a jsou poživatelné. Vizuálně nepříjemně působí část snímku, ve které jsou chlapci nuceni mýt v kuchyni nádobí, protože zamrzla voda. Vytahují rozmočené zbytky jídla ze dřezů a zkoumají, čím tyto kousky vlastně byly v původním stavu, kuchařka počínání chlapců komentuje tak, že: *„to tam je od včerejška“*. V jiné situaci, kdy chtějí kamarádi zamaskovat ztrátu psa Mazlika, přesypou obsah jeho misky do talíře bratranci Jáchyma. Ten se do psí konzervy pustí, aniž by tušil, že se nejedná o guláš, který měl původně dostat. Začne se dusit a červenat, v zápětí osočí kuchařku, že tentokrát to s tím kořením opravdu přehnala. Jídlo v jedné scéně funguje také jako distributor moci – Marta se snaží vychovávat Jáchyma, ten na ni vrhne hrnec s polévkou, přičemž se zdá, že má navrch. Nebo v momentu, kdy se řeší hygiena, majitel chaty, bratranec Jáchyma, ochutnává sýr z právě připravovaných snídaní, přičemž vznáší řečnickou otázku, že *„doufá, že je to čerstvý“*, načež kuchařka mu odpoví, ať si na to vezme alespoň vidličku, že to takovým způsobem hostům *„osahá“*. Otázka hygieny vrcholí, když má Gábina a další osazenstvo chaty střevní potíže. Ve skutečnosti za to můžou chlebíčky pokapané španělskými muškami, to však vědí jen chlapci, kteří je připravovali a divák. Ve filmu se také ve větší míře vyskytuje product placement, opakují se záběry na lahve vody *Mattoni*, rumu *Božkov*, pochutiny značky *Kinder* nebo kořenící a dochucovací prostředky *Vitana*.

### 5.4.2 Centrální distribuce moci

Přirozená autorita rodičů je v tomto snímku spíše opomíjena. Výjimkou je scéna na začátku filmu, ve které se odehrává pytlačení vánočního kapra. Ta jasně dokazuje, že si Jáchym z příkazů a proseb svého otce nic nedělá, v důsledku čehož jsou následně dopadeni členem rybářské stráže. Z tohoto selhání rodičovské moci pro chlapce vyplývají důsledky v podobě dozoru Jáchymovy sestry Marty a také přislíbení pomoci bratranci, u kterého mají bydlet. Marta oba kamarády šikanuje, svou moc si vydobývá jejich ponižováním, běžně je např. tituluje výrazem *„debilové“*. Staví se do role privilegovaného potomka a zároveň řeší mocenský konflikt mezi sourozenci. Svou povýšenost si prosazuje také tím, že zabrala pokoj, který byl dříve určený pro Rendyho s Jáchymem a vymýšlí jim příděl denních prací tak, aby se cítili co nejvíce poníženě a neměli žádný volný čas. Při jakýchkoli protestech ze strany chlapců vyhrožuje bratrovi hovorem otci. Její nápady a připomínky kvituje bratranec, majitel zimní chaty. Nechává Martu chlapcům rozkazovat a sám jim přidává další úkoly, které podmiňuje výhružkami, že oba z chaty vyhodí. Nutí je říkat mu: *„pane“* a odvedenou práci po nich detailně kontroluje. Svou moc a frustraci si vybíjí také najížděním do sněhuláků postavených u zasněžených cest. Jak jsem již zmínila, hlavním cílem chlapců je intimně se sblížit s dívkami, které na chatě také pobývají. V cestě jim ale stojí místní skupina chlapců, kteří si říkají Sněžní panteři. Ti využívají privilegia domácího prostředí, sportovního umu a financí, kterými se snaží na dívky zapůsobit a daří se jim to. Jsou si toho vědomi a Rendyho s Jáchymem ponižují především posměšky. Nadřazenost v sexuální oblasti je hlavním protagonistům snímku neustále předhazována ze strany Gábiny, hostky chaty ve středním věku, která se snaží s chlapci fyzicky sblížit, přestože by mohli být jejími syny. Je dobře patrné, že sexuální nátlak z její strany není chlapcům, ani jiným mužským postavám (např. majiteli chaty) nijak příjemný. Proti chlapcům používá Gábina jejich nejistot v milostné oblasti, kdy jim nabízí zaučení a navíc nezapomenutelné zážitky. Moc se ve filmu plynule přelévá z jedné strany na druhou – René s Jáchymem sice musí poslouchat svého hostitele, ale pomstí se mu výměnou večeře za psí konzervu, způsobí mu škodu na milovaném dopravním prostředku nebo jsou odpovědni za kontrolu chaty hygienickou stanicí. Analogicky je to s Jáchymovou sestrou Martou nebo partou Sněžných panterů. Tento model můžeme nazvat zákonem akce a reakce, kdy jakékoli schválnosti, které chlapcům někdo způsobí, se jejich původci po zásluze vrátí. Zvláštním držitelem moci je v tomto filmu německý snowboardista, kterému chlapci pomohou vytáhnout snowboard z ledového potoka – odmění je tolik potřebnými penězi a také jim zaplatí lekce snowboardingu, které jsou pro oba kamarády zásadní. Je tedy v zásadě mocnou postavou, ne z hlediska autority, ale z moci peněz. Moc se nakrátko obrací také v sourozeneckém vztahu. Důsledkem trávicích potíží Gábiny způsobených nevědomým požitím afrodiziakálního přípravku má být kontrola chaty hygienickou stanicí, čemuž se snaží její majitel předejít. Jediným způsobem, zdá se, je „předhodit“ chlapce právě Gábině. Jáchymova sestra Marta je tedy bratrancem donucena uklidit znečištěnou koupelnu, což považuje za největší ponížení. Na konci snímku vidíme jakési vítězství nezdolné vůle chlapců, na kterou byly všechny překážky a mocenské tahy krátké.

### 5.4.3 Zdroje komiky

Stejně jako v předchozím teenagerském filmu autoři *Snowboarďáků* kombinují situační a jazykový humor, nejedná se však o glosování, humorné jsou repliky doprovázející konkrétní situace, komičnost ve snímku zdůrazňuje také mimika postav. Stejně jako ve snímku *Anděl na horách* je většina komických prvků založena na principu omylu. Postavy si myslí určitou věc, která je šokuje, viz Rendyho repliky a scény s matkou, která ho vždy přistihne, ve zdánlivě prekérních, mnohoznačných situacích. Vševědoucí divák se baví právě na vzniknuvším omylu. Tyto mýlky vznikají často v kombinaci se snovými erotickými představami postavy Reného a tímto definují jeho podobu v očích matky. Analogická situace se odehrává na stanici horské služby, kdy mají chlapci za to, že erotické vzdechy pocházejí od dívek, které se jim líbí, v zápětí však zjišťují, že jsou pouze zvukovou kulisou pornofilmu. Komicky působí také nevyslovené a typicky teenagersky neohrabané sbližování se dvou pohlaví.

### 5.4.4 Jazyk

Film *Snowboarďáci* pojednává o reálném obrazu mladistvých na začátku nového tisíciletí, logickým tedy je, že věrně kopíruje i jejich výrazové prostředky a způsoby dorozumívání. Právě na jazykové složce filmu nejvíce spatřujeme historickou proměnu společnosti, rozdíl mezi zpodobněnou mládeží a dospívajícími zobrazenými ve Sněženkách a machrech, tedy narozených v jiném politickém režimu. Poměry ve společnosti se výrazně uvolnily, nepanuje taková úcta ke starší generaci, věci, které byly v osmdesátých letech senzací, byly v době vzniku tohoto filmu běžným denním chlebem. Komunikace je uvolněnější, autority nejsou uznávány, vulgarismy i nahota jsou přijímány bez rozpaků. Výrazy jako *„drž hubu“* nebo *„ty vole“* jsou nadužívány z funkce charakterizačního prostředku generace dospívajících, pro která jsou tyto druhem jakýchsi výplňkových slov. Často je také využívána ironie. Ústřední dvojice má, dalo by se říci, vlastní způsob komunikace, jako „pokřiky“ užívá různá slova, aniž by tato měla pro situaci jakýkoli význam, viz *„stříkej“* nebo *„Mazliku!“*. Celý film má výrazně erotický podtext a o sexu se také vedou otevřené rozhovory.

Příkladem může být řada nedorozumění se sexuálním podtextem, která zažívá Rendy ve vztahu se svou matkou. Z důvodu selhání běžné komunikace mezi nimi vznikají situace, které jsou komické především pro náctiletého diváka. Příkladem může být situace, ve které se René nachází chvíli před odjezdem na hory, kdy neví, zda mu rodiče k Vánocům koupili vysněný snowboard. Je tedy nucen si v bazaru zakoupit levné sjezdové prkno, které je ve špatném stavu, aby měl nějaké do zálohy, kdyby mu rodiče přání nesplnili. Jako každý adolescent chce zapůsobit na své okolí, snaží se tedy prkno zkrášlit nástřikem spreje.

Matka přijde pro Rendyho do pokoje:

*„Co je?“*

*„Večeře…“*

*„Tady jenom dostříkám a…“*

*„Umej si potom ruce…“[[90]](#footnote-90)*

Jak uvádím výše, dobře pozorovatelná je proměna vztahů, která leckdy hraničí s absencí vzhlížení a úcty k přirozeným autoritám. Vztah mezi jednotlivými generacemi, v tomto případě mezi dětmi a rodiči je nastíněn další hláškou z úst chlapců:

*„Aby ses nedivil, až dostaneš prkno na žehlení, ty vole! Znáš rodiče, ty sou v tomhle trochu out…“[[91]](#footnote-91)*

Následkem obecného rozvolnění poměrů ve společnosti je selhání rodičovské moci vůči Jáchymovi. Z té vyplývá jeho neposlušnost, která má být omezena dozorem sestry Marty. Tento dozor se však ani u jednoho z chlapců nesetká s nadšením.

Rendy potom, co spatří dozor v podobě Jáchymovy sestry:

*„Ty jsi snad úplně zmagořil, ne?“*

*„Ale to je kvůli tomu rybaření… Prej aby nás to… hlídala.“*

*„No to je fakt super!“*

*„Hele, otec nás má v hrsti. Von by nám klidně moh stopit to bydlení u bratránka a kde teď na horách chceš shánět něco zadarmo…?“*

*„To radši budu bivakovat někde na sněhu než poblíž tvojí ségry!“*

*„Dělejte, debilové!“*

*„No, už to začíná.“[[92]](#footnote-92)*

Ze sourozeneckého vztahu mezi Jáchymem a Martou je značně cítit touha po získání moci. Marta ze své pozice staršího sourozence nabyla dojmu, že může Jáchyma vychovávat, přičemž on se tomu brání. Viditelné je to v konverzaci kamarádů právě o sestře jednoho z nich:

*„Pořád válka?“*

*„No…“*

*„Ty vole, jednou jí řekneš, že je frigida, a půl roku ti dělá peklo…?“*

*„No, frigidní stará panna je to…“*

*„Kráva!“*

*„No a stupňuje se to, docela hustý… Já ji zabiju!“[[93]](#footnote-93)*

*„Ségra mi zabavila prachy…“*

*„Počkej, jak stopila prachy?“*

*„No, volala fotrovi, a že tu fetuju, nebo něco takovýho…“*

*„Dyť to ona nemůže… Ty vole, co to je za hovadinu? To ti klidně můžu dosvědčit, že…“*

*„Dyť ty tu prej taky fetuješ, se mnou, no.“[[94]](#footnote-94)*

Erotika a fyzická láska je hlavním tématem konverzací většiny postav. O sexu mluví oba protagonisté, nymfomanka Gábina a také parta Sněžných panterů. René s Jáchymem v těchto rozhovorech využívají hovorových výrazů, které jsou opodstatněny povahou jejich věku a nejspíše byly pro tuto generaci běžnými.

Pokřik, který použijí pro nabuzení a dosáhnutí svých cílů, obohacen o označení intimních partií obou pohlaví:

*„Tak ať maj bambáni posvícení…“*

*„Jo.“*

*„Na bembeřice!“[[95]](#footnote-95)*

Ve scéně svádění chlapců nymfomankou Gábinou z jejich úst zazní naprosto otevřeně:

*„Měli jste někdy holku? Myslím… Se vším všudy... Potřebujete zkušenosti pro ty vaše žabičky. Ty vaše děvenky vám stejně nedají, už si to někde rozdávaj tam s těma.“[[96]](#footnote-96)*

Na konci filmu, kdy se situace vyvinula podle tužeb a snů hlavní dvojice kamarádi vedou rozhovor o nově nabytých zkušenostech a shrnují, co se v noci stalo:

*„Tak co?“*

*„Dobrý… Co ty?“*

*„Hm, dvě, no!“*

*„Ty krávo, tak to je slušná roštovačka…“[[97]](#footnote-97)*

### 5.4.5 Závěr analýzy

Snímek *Snowboarďáci* vznikl již za demokratického uspořádání republiky, nenalezneme v něm žádné zmínky o ideologii, ani o politickém systému země, opět se tedy setkáváme s apolitickým vyzněním. Z důvodu proměny společnosti a přesunu produkce do soukromého sektoru, není hlavním cílem filmu morální poučení obecenstva, nenabízí proto divákovi žádné morální vzory. Stejně jako ve Sněženkách a machrech se tvůrci snažili důvěryhodně zpodobit dospívající generaci, jazyková složka tedy znovu nabývá funkce podstatného a charakterizujícího prvku. Právě na reflexi jazyka spatřuji proměnu podoby rodiny, která souvisela s většími společenskými změnami. Moc je přenesena do rukou sestry a bratrance jednoho z chlapců, kteří na tyto dohlížejí a plní tak funkci zastoupení rodičů. Svou autoritu vůči hlavním postavám však zneužívají, je suplována sourozenecká nevraživost, kdy mladší má poslouchat toho staršího, přesto, že je již sám skoro dospělý. Moc poté plynule migruje mezi jednotlivými stranami. Komika vychází především ze situačního humoru v kombinaci s jazykem a také z principu omylu, se kterým je divák často obeznámen.

## 5.5 Sněženky a machři po 25 letech

### 5.5.1 Jedinec a rodina

V pokračování původní komedie Karla Smyczka se, jak už jeho název napovídá, divák vrací k povinnému lyžařskému výcviku původního studentského osazenstva po čtvrt století od vydání prvního filmu. Snímek je obohacen o nové postavy, které reprezentují rodiny původních postav a poskytují divákovi pohled na tehdejší mladistvé v nových rolích. Ve filmu *Sněženky a machři po 25 letech* vhlížíme do současných životů i problémů dobře známých hrdinů a máme možnost pozorovat, jak jednotlivé postavy vyzrály a naplnily svůj potenciál. Také je dobře patrná změna vztahů v kolektivu a z ní vyplývajících mocenských převratů. Film nabízí pohled na generaci, která během svého života zažila změnu režimu a byla nucena se s nově nabytou svobodou a z ní plynoucími možnostmi nějakým způsobem vyrovnat.

Viky Cabadaj je stále zdánlivě suverénním showmanem, který celý sraz organizuje. Hýří vtípky a nápady, připomíná staré hlášky z období gymnázia, především z prvního lyžařského kurzu a na první pohled se zdá, že se vůbec nezměnil. Jedinou výraznou změnou je to, že se stal otcem. Na sraz spolužáků přijíždí se svou již dospělou dcerou Janou. Na vyřídilku, jakou Viky měl v adolescentním období, nenaplnil očekávání okolí a v dospělém životě není nijak zvláště úspěšným. Živí se jako lyžařský instruktor, prošel si několika rozvody, nemá stálou partnerku a své problémy řeší za pomoci alkoholu. Pro humor je schopen udělat cokoli, třeba i pošpinit před kamarády vlastní dceru. V roli otce se zdá být starostlivým rodičem, který dbá o bezpečnost svého dítěte, na druhou stranu se však ukazuje, že pro něj dcera není natolik důležitá, jako by se mohlo zdát. I jako dospělou ji využívá k okouzlení potenciálních partnerek. Jeho snahy o oživení minulosti spíše vytvářejí hořkou pachuť z kontrastu plynoucího mezi bezstarostným a slibným obdobím dospívání a neutěšenou současností plnou životních nezdarů. Na charakterizaci jeho postavy spatřuji prvky druhé krize rodiny, vyznačující se například jiným než jejím nukleárním, resp. úplným typem, která přišla v souvislosti se zmnožením možností jedince. Znaky rodiny, které jsou typické pro socialistické zřízení státu, se ve filmu v podstatě nevyskytují – v příběhu se neobjevuje žádná rodina vyznačující se brzkým vstupem do manželství. Naopak je divákovi předložena matka samoživitelka středního věku s relativně malými dětmi, nebo zbylé účastnice kurzu, které se stále, i po čtvrt století, snaží zapůsobit na své tehdejší spolužáky. Vikyho dcera Jana touží po lásce otce a proto snáší jeho nevybrané chování, i když ji zraňuje a ona se pak důsledkem rebélie vůči otci chová nezodpovědně. Další postavou, kterou známe z původního filmu je Karel Mácha. V pubertě byl nevýraznou postavou zoufale milující Mariku Kardovou. Jeho láska k ní definovala jeho život, kvůli ní se stal úspěšným televizním bavičem. Ze své kariéry však není nadšený, dobře si uvědomuje, že pozitiva v podobě slávy a peněz, převážila negativa ve formě ztráty soukromí plynoucí z nevyžádané pozornosti bulvárních médií a otravných fanoušků. Temným tématem a největším strašákem je pro Karla drogová závislost syna Petra, který nyní abstinuje. Během pobytu na chatě bývalého profesora Kardy vztah Karla Máchy a jeho syna Petra několikrát prochází zkouškou důvěry. Petr je i přes nedůvěru otce opravdu rozhodnutý dále abstinovat, je veselým typem člověka, který oplývá smyslem pro spravedlnost. Zamiluje se do Jany a během pobytu na horách se s ní snaží sblížit, i když to od něj vyžaduje oběť v podobě upřímné zpovědi o vlastní minulosti. Trojlístek kamarádů z gymnázia završuje Radek Převrátil. Tehdejší morální vzor třídy, který se jediný zachoval zodpovědně, je v současné době obtloustlým majitelem neúspěšného vydavatelství topícím se v dluzích a problémech. Jeho sebevědomí je velice nízké, přičemž na stejné úrovni se drží také jeho vize budoucnosti. Krev do žil mu vlije pohled na jeho starou lásku profesorku Hanku, která na chatu Severka přijíždí se zpožděním. Ani ona není ve svém současném životě spokojená. Její manželství je dysfunkční, bojí se svého žárlivého staršího manžela v nevyhovujícím zdravotním stavu, byť na čas, opustit a žít vlastní život. Svých představ se již dávno vzdala. Uvědomění si ztráty životních ideálů a elánu u postavy Hanky přichází při vzpomínce na první lyžařský kurz, který absolvovala se stejnou skupinou studentů, na jejichž srazu se teď nachází. Ke svému životu a jeho změně se však staví rezignovaně a odmítá jej. Profesor Karda se, v profesním důchodu, stal majitelem chaty Severka, na které se sraz studentů pořádá. Bývalí studenti k němu ve svých současných, dospělých životech konečně vzhlíží a oceňují jeho výchovné prostředky, kterými z nich udělal lidi, jakými dnes jsou. Jeho dcera Marika je stále nedostupnou krasavicí, která je nyní dle dámského osazenstva srazu *„Hollywoodskou hvězdou“.* Snaží se být ke svému okolí milá, jejím hlavním záměrem je však dostat se do blízkosti slavného baviče Karla Máchy. Bývalé sněženky, které se dnes samy označují spíše za *„bledule“* se vyznačují podobnými charaktery jako v původním filmu. Stále jsou vlezlé a snaží se dostat do hledáčku zájmu bývalých spolužáků, stejně jako se i nadále smějí Vikyho vtípkům a v soukromí pomlouvají Mariku, jejíž zdánlivá úroveň a životní styl jim je nyní ještě vzdálenější, než tomu bylo v období dospívání.

Finanční situace jednotlivých členů odpovídá jejich životnímu úspěchu a z něj plynoucího psychického naladění – Radek Převrátil má dluhy a plné auto nevydaných románů, matka dětí musí Janě zaplatit lyžařský výcvik stravenkami, naopak úspěšný Karel Mácha má drahé auto v nadstandardní výbavě, kterou ani neměl možnost využít. On i jeho syn disponují novým a drahým lyžařským vybavením, ani finanční úspěch jim však nezajistil životní štěstí. U většiny postav jejich finanční situaci známe, díky rozhovorům, situacím či věcem, kterými jsou tyto postavy obklopeny. Naopak stravovací návyky jednotlivých postav nejsou nijak zvláště vykresleny, hlavní roli hraje alkohol, který se ve snímku vyskytuje běžně, jídlo je vedlejší, návyky nastíněny spíše v rozhovorech, viz rozmluva o halibutovi v podkapitole 5.5.4. Alkohol se naopak vyskytuje jak ve scénách, tak dialozích jednotlivých postav – např. když Viky chválí bývalé spolužáky za množství spotřebovaného alkoholu, nebo když hlásí, jakou udělali profesoru Kardovi tržbu. Jídlo reflektuje také psychické rozpoložení jednotlivých postav a zdravotního stav z něj plynoucího – Radek Převrátil snídá čtyři cigarety a černou kávu, protože „vstává v 5 a jíst může nejdřív v 11“, nebo finanční situaci rodiny – Jana má chlapcům po výcviku koupit párek. Situaci na poli stravovacích návyků ve filmu shrnuje hláška Vikyho Cabadaje: *„Ale pane profesore, copak řízek se dá vypít?“*[[98]](#footnote-98)

### 5.5.2 Centrální distribuce moci

Jelikož se děj filmu oproti původnímu snímku přesunul od obrazu dospívající mládeže ke zpodobnění jejich dospělých verzí, není údivem, že v této komunitě došlo ke změně distribuce moci. Mládež vyznačující se hledáním svého místa ve společnosti obdivem jejího zdánlivě nejsilnějšího člena a snahou o rebelii vůči autoritám, je již utvořena. Po určitou dobu je nucena čelit nástrahám života a vypořádat se s nastalými situacemi, z čehož plyne podstata životního úspěchu, která jde často ruku v ruce s vlastním sebevědomím a uvědoměním si svých chyb nebo nedostatků. Naivní představy adolescentů o budoucím životě byly v dospělosti nahrazeny poznáním, jak krutý život umí být a že úspěšný život není postaven na mladických ideálech.

Viky již není tolik neohroženou vedoucí postavou kolektivu. Díky životní rozvaze je v současnosti schopen uznat chybu a přiznat kredity autoritám, vůči kterým v mládí ostře vystupoval. Jeho moc v kolektivu během let oslabila, zpochybňují jej v pokračování komedie dokonce nevýrazné spolužačky, které k němu v minulosti vzhlížely a nyní by se chtěly bavit i na *„něčem novém“.* Čím dál častěji vyvstávají na povrch jeho nejistoty, jak v komunikaci s Marikou, tak s jeho vlastní dcerou. Není ani nejúspěšnějším z kamarádů, nečerpá tedy z jejich obdivných pohledů, jako tomu bylo na gymnáziu. Viky dochází k poznání, že také jeho snahy o Mariku nikdy nebudou naplněny. V závěru snímku vidíme pokus Vikyho o suverénní postoj vůči vztahu Jany a Petra, jeho dcera však náhlou otcovskou autoritu odmítá a Vikyho snahy rozhodovat o jejím životě, včetně jeho celé osoby zatracuje. Bývalý profesor Karda během let přišel o svou profesní autoritu, díky dospění svých studentů však získává autoritu přirozenou, která je navíc spojena i s obdivem vůči jeho postavě. Ani tato nově nabytá role však nic nemění na tom, že sám Karda již ví, že mu dochází síly. Maričina moc v podobě pozornosti z pozice nejžádanější dívky celého kurzu se prospěchářsky přesunuje na všechny postavy, ze kterých cítí možný prospěch. Že jako jediný z celé trojice u ní měl v období dospívání šanci tvrdí jak Vikymu, tak Karlovi, kterého nyní zahrnuje komplimenty a snaží se mu dostat do přízně. Její tendence jsou jasné, žádá od něj profesní radu a ráda by se na jeho slávě přiživila. Životní příběh a pracovní úspěch diametrálně proměňuje mocenskou pozici právě zmiňovaného Karla Máchy, ke kterému najednou vzhlíží podstatná většina bývalých spolužáků, neskrytě tedy spíše spolužaček. Karel, i přes svou dávnou lásku k Marice, své nynější pozice nezneužívá a poskytuje jí reálný a pravdivý feedback jejích hereckých výkonů. Jeho autorita z rodičovského pohledu je také naplněna. Syn Petr se i přes drogové zaškobrtnutí snaží žít normálním životem a abstinovat, přičemž Karel toto prožívá s ním a svého potomka plně podporuje. Změna distribuce moci a jejího možného neúspěchu je nám ve snímku viditelně předkládána na postavě bývalé studentky Evy a jejích synů. Eva, která se jako adolescent bouřila proti moci autorit, se nyní nachází právě v pozici autority, kterou by měla uplatňovat na své potomky. V této roli však, zdá se, selhává.

### 5.5.3 Zdroje komiky

Ačkoli se podle popisu distributora jedná o komediální drama, komických prvků ve snímku najdeme jen po málu, protože původní vtipná naivita mladistvých je vystřídána bolestným vystřízlivěním plynoucím z životního poznání. Snaha dospělých postav opakovat situace a hlášky z původního filmu, které tehdy fungovaly jako humorné, není v pokračování po 25 letech platná, jelikož se změnily jak postavy, tak jejich zkušenosti a náhled na život. Sami aktéři si uvědomují, že ve snaze o nostalgické navození minulosti pouze kopírují již dávno řečené, a např. dotazy na osobní volno pro ně, díky změně životních rolí, již nejsou aktuální. Nicméně i v tomto snímku nalezneme určité množství situačního humoru doplněného komentářem postav.

### 5.5.4 Jazyk

Jazyková složka filmu není příliš výrazná. Nejvíce charakteristickými jsou promluvy Vikyho Cabadaje, jehož zdánlivě suverénní postavení svádí k vznosným zvoláním. Výrazně rozdílným je oproti původní komedii obsazení mladých herců, kteří se vyjadřují ještě uvolněněji než jejich rodiče v období vlastní puberty. Ve snímku opět spatřuji uvolnění poměrů a rozdíly ve způsobech komunikace u stejných generací v odlišných historických obdobích. Podstatou většiny promluv ve filmu jsou vzpomínky na první lyžařský výcvik nebo narážky na ně, které mají vyvolat nostalgii za starými časy. Příkladem může být pokyn: *„Dřepkins!“*, kterým Viky častoval své spolužáky v dobách gymnázia a objevuje se taktéž v pokračování komedie.

Komickým prvkem příběhu má být právě opakování stejných hlášek, jež má kolektiv bývalých studentů v paměti z původního kurzu, ve stejných nebo podobných situacích, ve kterých byly vyřčeny tenkrát.

*„Nač stahovat kalhoty, když brod je ještě daleko…?“[[99]](#footnote-99)*

Také dochází ke vztahování původních gagů na současnou situaci. Profesor Karda naráží na alkoholovou eskapádu z časů minulých, ve scéně, kdy se tato v pokračování filmu v podobném znění opakuje:

*„Cabadaj! Teď jste mě zklamal. Takhle se ožrat. A ještě u konkurence!“[[100]](#footnote-100)*

Dalo by se říci, že charakteristickým prvkem stárnutí je zapomínání drobných nuancí a z toho plynoucího vidění minulosti v pozitivním světle:

*„Tak a co je to zase? Mladý muži, čeká Vás támhle konec!“*

*„Olympijská příprava, strejdo!... Pane profesore!“*

*„Viky Cabadaj!“*

*„Promiňte, já jsem v šoku! Můžu si na Vás šáhnout? Můj nejoblíbenější profesor!“*

*„Milá paní, to byl můj student. A výborný. Téměř.“[[101]](#footnote-101)*

Jak jsem již zmínila výše, většina hlášek, které byly úspěšné v období v mládí, se v pokračování snímku opakuje, avšak všeho příliš škodí. Postava Vikyho je spolužačkami několikrát upozorněna, že by rády slyšely a zažily také něco nového. Znovupoužití již jednou řečeného není z hlediska věku nynějších mluvčích uvěřitelné a selhává také na poli vzbuzení nostalgie:

*„No moment, na tento okamžik jsem čekal 25 let. … Pojď, vyrazíme nahoru. Na rozhlednu. Říkám tomu vrchol světa, je tam krásnej výhled. Je to sice dál, ale o to horší cesta…“*

*„Opakuješ se Viky…“*

*„Vždyť už se všichni stejně jenom opakujeme.“[[102]](#footnote-102)*

Analogicky s původní komedii je vystaven také vztah mezi Marikou a studentkami gymnázia, i když se v současnosti jen znásobil rozdíl mezi jednotlivými stranami:

*„Hele holky, chcete něco na rozjezd? Halibuta z Aljašky, ulovil ho kamarád…“*

*„Co to je?“*

*„No ryba!“*

*„Jako na rozjezd rybu, jo?“*

*„Já teda vůbec nevím, vo co jde…“*

*„No protože nejsi hollywoodská hvězda.“[[103]](#footnote-103)*

Vztah mezi ženskými postavami je patrný i ve scéně, kdy Marika sjíždí s Karlem sjezdovku, a bývalé sněženky se na kraji svahu baví:

*„Taky vás tak sere, kráva blbá? Zas nám je všechny přebere!“[[104]](#footnote-104)*

O ztrátě Vikyho moci z hlediska otcovské role pojednává rozmluva s dcerou Janou, která začíná příkazem:

*„Jdi nahoru na pokoj.“*

*„Cože?“*

*„Běž na pokoj, pak ti to vysvětlím… S feťákem mi chodit nebudeš…“[[105]](#footnote-105)*

Následně se uzavírá obratem:

*„Ty mě budeš taky poslouchat, rozumíš? No dělej, jdeme!“*

*„Jenže já jsem plnoletá. Na mě takhle neřvi! Já už Tě mám taky na háku, Viky.“[[106]](#footnote-106)*

Závěrečné shrnutí vzniklé situace Radkem Převrátilem opět odkazuje k minulosti:

*„Zase jsi to posral, Viky.“[[107]](#footnote-107)*

### 5.5.5 Závěr analýzy

Tento film, dle mého názoru, vybočuje z řady analyzovaných snímků v této práci, přestože jeho podstatou je pohled na skupinu spolužáků účastnících se lyžařského výcviku čtvrt století po jeho uskutečnění a proměna povah, případně ideálů jedinců. Mám za to, že se nejedná o komedii v pravém slova smyslu, jelikož komika situací z původního filmu je nahrazena životním prozřením protagonistů, které často hraničí s depresí. Divák získává vhled do života lidí, kteří se v mládí bouřili proti systému, ale nyní jsou to právě oni, kdo udávají pravidla. Autorita a moc je ve snímku z původního učitelského sboru přenesena do rukou bývalých studentů, kteří v tomto snímku zastávají diametrálně odlišnou roli - jsou dospělými postavami, často rodiči, kteří mají zodpovědnost jak za sebe, tak za své potomky a následky životních pochybení si nesou dál, každý sám za sebe. Komika je spíše upozaděna, funguje na principu opakování hlášek a situací z původního snímku, snaží se vyznívat nostalgicky. Jakousi analogii nacházím také v jazykové složce, ta ve snímku konvenuje s reálně ztvárněným prostředím a není vystavěna hyperbolicky.

## 5.6 Román pro muže

### 5.6.1 Jedinec a rodina

Posledním analyzovaným snímkem v této práci je Román pro muže, který poskytuje vhled do rodiny tvořené třemi sourozenci, jejichž povahy a charaktery jsou formovány mimo jiné v souvislosti s politickými změnami odehrávajícími se během jejich dospívání. Snímek staví kontrast právě na rozdílech v životní úrovni člověka za socialismu a demokracii.

Hlavními protagonisty filmu jsou tři sourozenci Cyril, Aneta a Bruno. V úvodu snímku se divák přenáší do dětského období postav, které se odehrávalo za doby komunismu. Sourozenci byli sirotky, péči o ně byl nucen převzít nejstarší bratr Cyril, který tak v očích sestry Anety i bratra Bruna získal přirozenou autoritu. V záběru je patrné, že děti vybočovaly z vlastní generační skupiny – v kontrastu k socialistickým snahám o trávení volného času v kolektivu vrstevníků, což je patrné na scéně, kdy Aneta bezcílně sedí a sleduje procházející členy Pionýra s opovržením, možná závistí, a snaží se je zkompromitovat cigaretovým kouřem. Následuje skok o 25 let vpřed, tedy do současnosti. Sourozenci jsou již dospělí a každý z nich je jiný. Cyril je úspěšným a bohatým státním zástupcem. Jeho progresivita, kontakty a morální flexibilita mu poskytly život v luxusu, sám ve filmu několikrát nadutě zmiňuje, že *„má jednoduchý vkus, spokojí se vždy jen s tím nejlepším“*. Díky penězům a nedotknutelnosti, která vyplývá z jeho postavení, u něj vzrostly tendence slovní agresivity, ponižuje své okolí, dokonce i lidi, se kterými ho nepojí žádný vztah. Ne pro něj není odpovědí, nepřipouští diskuzi, a co řekne, musí být v zápětí vykonáno. Sám sebe vidí jako nadčlověka, dle jeho slov dokáže *„koupit mládí, koupit krásu, tak proč by (Bruno) neměl bejt spokojenej?“* Nic pro něj není problém, jedinec může cokoli, pokud má dostatek finančních prostředků. Jeho morální zkaženost se prolíná jak osobním, tak profesním životem, kdy i jako pro státního zástupce je pro něj spravedlnost pouze utopií. Blízce se stýká s politiky a je nařčen z členství v justiční mafii. Své sourozence nyní velkoryse zve do luxusního hotelu v Tatrách, ačkoli do nastalé situace byl spíše lakomý. Cyrilova sestra Aneta je televizní reportérkou, která nesouhlasí s chováním svého staršího bratra. Nelíbí se jí, jak zneužívá svého postavení a zasahuje do její práce – rozhoduje o tom, s kým Aneta může interview udělat. Je svobodnou ženou středního věku, která i přes nesouhlas s chováním bratra vždy nakonec jeho příkazů uposlechne. Tato životní role se zrcadlí i v jejích partnerských vztazích, současný partner jí např. zakazuje kouřit. Na jejím současném stavu opět spatřujeme znaky druhé krize rodiny, kariéru upřednostnila před založením rodiny, nežije v manželském sňatku apod. Jejími hlavními povahovými rysy jsou smysl pro spravedlnost a zvědavost, nebojí se zavést řeč na nepříjemné téma. Poslední ze sourozenců - Bruno je naopak neviditelným, zakřiknutým, tichým a stydlivým „mužem od vedle“, který se celý život bojí dělat věci, které by dělat chtěl. Má ženu a dceru, ale není hlavou rodiny, nezapojuje se do výchovy dcery, ani do konverzací u večeře. V jeho případě je silně dekonstruována podoba maskulinity, není autoritářským otcem, ani protikladem emocionality matky - manželky, což potvrzuje sociologické studie zabývající se diverzitou podoby moderní rodiny. Žije ve svém snovém světě, jeho myšlenky se soustředí na vlaky a striptérku Tali. Diagnóza neurodegenerativní choroby jeho chování neproměnila. Postava Tali je na rozdíl od sourozeneckého tria mladá, věčně usměvavá, naivní a určitým způsobem „jednoduchá“. Její mladická naivita vnáší do depresivní situace pozitivního ducha, plytké myšlenky jsou osvěžující změnou od autoritářských příkazů nejstaršího bratra a tíže aktuálního rodinného stavu. Vedlejší postava Reného, přítele Tali, je impulzivním majitelem stripbaru, který oplývá falešnou siláckostí. Svým zdánlivě vysokým sebevědomím a nadužíváním vulgarit zakrývá vnitřní nejistotu, jež plyne ze vztahu s Tali a jeho rozhodnutí „prodat“ ji na týden starému známému – státnímu zástupci Cyrilovi. René je podporován Šimim, kamarádem z dětství, který se v současnosti profesionálně věnuje fotbalu. Jeho postava není moc inteligentní, ani odvážná, jen slepě vzhlíží ke svému kamarádovi a následuje jej ve všech rozhodnutích.

Finanční situace jednotlivých sourozenců je velmi dobře a výrazně vykreslena. Divákovi se nabízí scény z minulosti, i přítomnosti, které o materiálním zabezpečení a životním úspěchu postav jasně vypovídají. Cyril se již v mládí obklopoval hezkými a moderními věcmi, které v tu dobu nebyly běžně k sehnání, disponoval například VHS nahrávkami nebo automobilem. Jeho úspěch je reflektován i ve scénách zasazených o čtvrt století do budoucna. Již dříve jsem nastínila jeho povahu, včetně vkusu a snahu obklopovat se jen tím nejlepším. Aneta zastává ekonomický standard vyšší střední střídy, relativní střed úspěchu mezi oběma bratry – je známou reportérkou se smyslem pro spravedlnost, která žije v pražském bytě, hezky se obléká a například i sportovní vybavení má nové a moderní, ale zároveň si nemůže dovolit to nejlepší, jako Cyril. Na konci žebříčku úspěšnosti mezi sourozenci je nemocný Bruno. Žije ve starém domě, stále jezdí ve staré škodovce, kdy podobnou disponoval Cyril již před 25 lety, obléká se nemoderně, je zvyklý na obyčejnou českou stravu, kterou představují guláš s rohlíkem, řízky nebo španělští ptáčci. Na domácnost vlastní jeden počítač a jednu televizi. Naopak Tali se stejně jako Cyril ráda obklopuje hezkými věcmi, přičemž je na její postavě dobře viditelný nedostatek financí, kdy se z mála snaží udělat moc. Příkladem – obléká se nevkusně a nepatřičně do luxusních prostorů. V kontrastu s dalšími postavami filmu a prostředím, ve kterém se odehrává, by se dalo říci, že je dobře rozpoznatelný zdroj její obživy. Stravovací návyky jednotlivých postav, především tedy Cyrila, jsou podstatným tématem, ke kterému film odkazuje. Na odlišnostech stravy v mládí a v současnosti jeho postava ukazuje důsledek životního úspěchu a změny myšlení, tudíž i charakteru, kterou dle něj žádný z jeho sourozenců neprošel. Mezi jednotlivými postavami je také patrný rozdíl v náročnosti na množství stravy – skromná Aneta si objedná pouze malý salát z rýžového papíru a vodu bez bublin, naopak Cyril žádá chobotničky a žabí stehýnka smažená na WOKu s rýžovým vínem jako předkrm, dále grilovanou pražmu s tamarind omáčkou a drahým bílým vínem.

### 5.6.2 Centrální distribuce moci

Mocí ve snímku Román pro muže nejvíce viditelně oplývá postava Cyrila, u něhož plyne z více směrů. Je nejstarším z trojice sourozenců a má tedy přirozenou, až rodičovskou autoritu. Životní lekce v podobě převzetí zodpovědnosti za zbytek rodiny jej nasměrovala ke studiu práv, v současnosti se živí jako státní zástupce, tudíž má moc nejen nad svou rodinou, ale jak je vykresleno ve filmu, tak nad celou společností. Díky zákulisním kontaktům na ministry, vlivu na média a finančním prostředkům se stává velice mocnou postavou celého politického systému. *„Anet, a môže štátny zástupca nariadiť polícii, aby niečo vyšetrovala? A môže jej to aj zakázať?.... Ty kokos!“* Jeho otcovská funkce v rodině, která jde ruku v ruce s profesní mocí, přinutí sourozence vždy uposlechnout. Mocí peněz disponuje především ve vztahu k Tali, které zaplatil za to, že s nimi na hory pojede a splní Brunovi všechna přání. K tomu, aby ji přivolal, využívá písknutí. Jeho povaha a postavení se zrcadlí také ve vztahu k obyčejným lidem, které v běžném životě potkává, viz kapitola 5.6.4 Jazyk. Moc reportérky Anety je utlačována bratrem Cyrilem, přestože s jeho chováním a rozhodnutími nesouhlasí. Na druhé straně spektra stojí tichý Bruno. Neoplývá žádnou mocí, naopak je obětí. Obětí v širším slova smyslu – ať už jde o postavení v rodině, ve společnosti, nebo jeho diagnózu. Další zdánlivě mocnou postavou je René, který se staví do role šéfa, majitele a ochránce Tali. Jeho moc však padá v momentě, kdy mu Tali přes telefon oznámí, že je mezi nimi konec, což podpoří argumentem, že ji *„normálně prodal“.* Reného naštvání spojené s frustrací a siláckými řečmi na věci nic nemění. Jeho smyšlená moc mizí v nenávratnu. Tali, ačkoli se zdá jako naivní holka, která nemá nic ve svých rukou, ovládá schopnosti fungující na poli vztahů. Svobodné Anetě prozrazuje triky a fígle, jak neztratit zájem muže a udržet si vztah. Také se snaží neopečovávané reportérce poradit, jak vypadat atraktivně. Je si vědoma svých silných stránek a považuje za nutné na nich pracovat. Ke změně centra moci dojde až na samém závěru snímku. Bruno se poprvé zachová jako chlap a zastane se Anety. V důsledku uplynulých situací se rozhodnou, že i když mají v hotelu zaplacené ještě tři dny pobytu, raději by jeli domů. A tak i přes nevůli Cyrila druhý den odjíždějí z Tater vlakem. Toto rozhodnutí je však pouhým náznakem věcí, které následují. K definitivní změně fungování moci přispěje až smrt Bruna. Aneta je po jeho pohřbu konečně schopna se bratrovi a jeho příkazům vzepřít, poprvé v životě tak získává moc sama nad sebou. Důkazem proměny postavy je také její vztah s „nepřítelem“ Cyrila, státním zástupcem, který se jej snažil usvědčit z justiční mafie.

### 5.6.3 Zdroje komiky

Hlavním zdrojem humoru ve snímku Román pro muže je především absurdita situací, která je přitom hyperbolicky vystavěnou realitou a také rozdíl v mentalitách a povahách jednotlivých aktérů. Cyril je autoritářským a přísným vedoucím skupiny, Aneta je nejistá a nešťastná žena středního věku, která se celoživotně snaží vymanit z vlivu staršího bratra, Bruno je tichý, ušlápnutý a rezignovaný o cokoli se snažit. Naproti nim stojí mladá, optimistická Tali, která sice na první pohled neoplývá vysokou inteligencí, ale životní zkušenost jí dopomáhá dosáhnout vlastních cílů. Střet a jemné mísení těchto dvou protikladných životních přístupů zajišťuje přísun řady komických situací, které jsou ještě umocněny doprovodným dialogem postav.

### 5.6.4 Jazyk

Komunikace protagonistů je v tomto filmu velice podstatná, reflektuje jednotlivých postav. Prostřednictvím replik, které jsou často ironické, posměšné a vulgární ukazuje Cyril svému okolí jeho místo. Pro ponížení svých oponentů používá tykání nebo familiární oslovení, a prokazuje jim tak maximální neúctu, kterou k nim chová. Patrné je to například v dialogu mezi Cyrilem a konkurenčním státním zástupcem, u něhož se Cyril postaral o jeho odvolání.

*„Dobrý den, pane doktore. Zdar Vašemu dílu.“*

*„Něco Ti řeknu, chlapče. V životě seš buď vítěz, nebo poraženej. A když už používáš takový slova jako justiční mafie a podobný mediální kraviny, tak by sis pro tak závažný obvinění měl opatřit nějaký důkazy. Promiň.“*

*(zvoní mu telefon)*

*Do telefonu: „Nazdar, pane ministře!“[[108]](#footnote-108)*

Svou moc a morální profil ukazuje také při sebemenším pocitu nedokonalého stavu služeb. Kompenzuje si tím pocit chudoby, který zažil v dětství.

*„Číšníku? Něco se vás zeptám. Vypadám jako někdo, kdo jí instantní polívky?... Vy jste mi nerozuměl?“*

*„Rozuměl.“*

*„No tak mi laskavě odpovězte. Ptám se, jestli vypadám jako člověk, kterej, když si chce dát dobrou polívku, tak si vezme nějakej zasranej pytlík a zalije ho horkou vodou?“*

*„Nevypadáte.“*

*„Tak si tu chemickou bryndu odneste a vylijte ji kuchařovi na hlavu.“[[109]](#footnote-109)*

V reakci na rozhovor s číšníkem přichází kuchař:

*„Tak já Vám něco řeknu, pane. Fakt nevypadáte jako někdo, kdo jí polívku z pytliku. Vy vypadáte jako zazobanej, namyšlenej Pražák.“*

*„Co si to dovoluješ, ty čuráku?“*

*„Prosím? Slyšel jsem dobře?“*

*„Jo, slyšels dobře, čuráku.“*

*„Postav se! Postav se, ty hajzle!“*

*„Moment, moment… Vteřinku. Na... Já jsem státní zástupce, kloučku. Víš, co je to útok na veřejnýho činitele? Nevíš? Dotkneš se mě a jdeš do tepláků. Jdeš bručet. A když budu chtít, nikdo tě už odtamtud nikdy nedostane.“[[110]](#footnote-110)*

Cyril se naplno projevuje i ve vztahu se sourozenci, kdy opět argumentuje dětstvím a naopak sourozencům, v tomto případě sestře Anetě vyčítá, že ji minulost nevybičovala k touze po lepší budoucnosti. Román pro muže je jediným filmem z mnou vybraného vzorku zimních komedií, kde je akcentován důraz na jídlo a obecně stravování jednotlivých postav. Jak nastiňuji v kapitole o stravovacích návycích a také v rozhovoru s pamětnicí, proměnily se stravovací návyky postav v součinnosti se změnou režimu a zároveň nabytím moci, přes kterou tyto postavy upevňují svou pozici ve společnosti. Konkrétně mám na mysli postavu Cyrila, který ve filmu několikrát zmiňuje, že v mládí byl nucen jíst nekvalitní a levné potraviny, což ve svém současném životě považuje za nepředstavitelné a nepřijatelné.

*„No prosím Tě, kde jseš?! Já mám hlad jak vlk, pojď!“*

*„Počkej, počkej, já myslela, že budeme něco řešit, ne, dáš si něco potom…“*

*„Jaký potom?! Ani smrtelná nemoc v rodině mě nepřinutí jíst vlašák!“*

*„Prosím tě, můžeš bejt zticha? Vidíš, že ty lidi urážíš?!“*

*„Nikoho neurážím… Jdeme se najíst, pojď!*

*„Nejdu.“*

*„Aneto!“*

*„Ne!“*

*„Celý dětství jsme jedli vlašáky, konzervy, polívky z pytlíku, právě proto už nikdy v životě podobný svinstvo jíst nebudu!“[[111]](#footnote-111)*

Na životních hodnotách a cílech se postava státního zástupce Cyrila shoduje se striptérkou Tali, i když se oba o jejich naplnění snaží využitím svých nejsilnějších stránek, výsledek se diametrálně odlišuje, ačkoli se morální pohled na jejich způsoby může shodovat. Cyril je v očích veřejnosti váženým občanem a Tali pořád „jen“ striptérkou:

*„Čo sa mužov týka, nie som veľmi náročná. Mne stačí, keď je na mňa dobrý, hm, ambiciózny, zodpovedný, vtipný, bohatý, dobrý.“*

*„Tali? A ty máš nějaký životní sen?“*

*„Mhm, chcem se mať dobre.“[[112]](#footnote-112)*

### 5.5.5 Závěr analýzy

Snímek je vystaven na kontrastu socialismu a demokracie, přičemž je divákovi předkládán patrný rozdíl mezi životní úrovní tehdy a nyní. Navazuje na něj rovněž charakteristika jednotlivých postav a v konečném důsledku také centrum moci ve filmu zpodobněné. Jejím držitelem je vysoce postavený státní zástupce, který oplývá jak oficiální, profesní mocí, tak i neoficiální autoritou z pohledu nejstaršího sourozence, který má za to, že může rozhodovat o všem, co se děje. Komika i v tomto filmu vyplývá ze situačního humoru doprovázeného komentářem, vystavena je na principu absurdního chování Cyrila, které, i přesto, že je ztvárněno hyperbolicky, odpovídá realitě a nedotknutelnosti některých osobností. Tato humorná složka, analogicky jako ona absurdita, je výrazně podpořena jazykovou složkou filmu, která je podstatným charakterizujícím prvkem postav a možného uspořádání dnešní společnosti obecně.

# Závěr

Všechny analyzované filmy jsou v doslovném znění apolitické, v žádném z nich se o ideologii nemluví, není glorifikován, ani zatracován soudobý režim. Kvůli tomuto zjištění jsem byla nucena revidovat téma práce pro nedostatek ideologických schémat, která bych ve snímcích mohla analyzovat. Tato část tudíž musela být z názvu práce vypuštěna. Stejně tak byl revidován seznam analyzovaných filmů, kdy z něj byl pro nedostatečnou výpovědní hodnotu vyřazen snímek *Homolka a Tobolka*, který jsem posléze nahradila snímkem *Snowboarďáci*. V této kapitole shrnuji svá předchozí zjištění a poskytuji odpověď na hlavní výzkumnou otázku, kterou je: Jak se proměňuje reprezentace společnosti v různých politických režimech v Československu a České Republice ve filmu, především pak centra a způsoby distribuce moci?

Ke zjištění cílů práce jsem využila metodu diskurzivní analýzy, kdy podle Beneše je lingvistická a rétorická analýza textu doplněna analýzou diskursivní praxe v jejím širším kontextu a přidává tedy zkoumání pravidel diskurzu. Což problematiku posunuje na abstraktní strukturální úroveň a přesouvá ke zkoumání praxe společenské. Zabývá se vztahy mezi diskursem jako významovou strukturou, ideologií a mocí.*[[113]](#footnote-113)* Pro diskurzivní analýzu je typický společný *„zájem o analýzu komunikačních procesů ve vztahu k jejich prostředí a tematizaci této problematiky s ohledem na problematiku konkrétní (například analýza projevů ideologie, genderu apod.)“*[[114]](#footnote-114) Kritická diskurzivní analýza má za cíl kriticky zkoumat sociální nerovnosti tak, jak jsou vyjádřeny, ustanoveny v souladu se zákonem a chápány společností užitím jazyka nebo běžné rozpravy. Tato metodologie mi umožnila zkoumat mnou vybrané prvky - jedince a rodinu, distribuci moci, zdroje komiky a jazykovou složku, a vztáhnout je díky rešerši dobových kritik a pramenů na společnost aktuální době vzniku díla.

Analyzované snímky odpovídají dobovým ideologickým požadavkům systému. Filmy, které vznikly v období socialismu, divákovi podprahově vnucují politické postoje a morální hodnoty především skrze charaktery postav. Na základě toho, jak se postava chová, dosáhne určitého výsledku, v pozitivním, i negativním slova smyslu, na čemž se reflektuje použití motivů spravedlnosti. Ať už se jedná o poctivého a pracovitého revizora Anděla, který za odměnu získá poukaz na rekreaci, nebo o „potrestání“ alegorické postavy vyžírače rekreačních poukazů Pulečka. Ve filmu *Sněženky a machři* je morálním vzorem student, který jako jediný přijme trest a prokáže tím svou zodpovědnost, nutno však podotknout, že politický režim tento snímek přijal spíše negativně, protože v závěru měl pravdu jedinec a ne kolektiv. Po politickém převratu, tedy v demokratickém uspořádání společnosti, se tendence tvorby od moralizování a výchovy obrací, tvůrci sází spíše na pobavení diváka a jeho ponaučení z prožitku, který mohl díky sledování filmu a jeho určitých situací získat. Zobrazení společnosti prošlo díky demokratizaci a uvolnění pravidel výraznou, dalo by se říci až převratnou proměnou, a viditelné je to na všech mnou analyzovaných prvcích. Individualita jednotlivých postav není tabuizována, naopak je detailně vykreslena, funguje jako ozvláštňující prvek společnosti, která je „kaleidoskopem“ jednotlivých typů postav. Ty jsou si však navzájem podobné v rámci generační vrstvy – převážně díky společným komunikačním prostředkům a situacím, kterým jsou jednotliví protagonisté nuceni čelit v obdobném věku. Na tomto zosobnění jednotlivých charakterů se potvrzují závěry studie FHMV, která se zabývala Novou vlnou a byla předzvěstí filmové tvorby 60. let, tedy že: *„kladný hrdina z továrního prostředí je vystřídán hrdinou středostavovského rázu, jenž není po morální stránce koncipován schematicky, ale rozporně a většinou mnohoznačně“*.V souvislosti s postupující dobou vzniku u mnou vybraných snímků spatřuji, že dochází k vývoji postav a jejich hodnotového žebříčku, které se zrcadlí v příklonu k mezilidským vztahům a upadání hodnot kolektivního řádu. Od potlačení individuality se tedy dostáváme k příklonu k individualizaci jedince a posílení hodnoty společenských vazeb. Přesto, že vybrané zimní komedie neukazují postavy vně rodiny, jsou na chování těchto postav patrné společenské vzorce a návyky osvojené právě v této sociální skupině.

Společným tématem pro analyzované filmy je proces dospívání nebo dozrávání, které máme možnost sledovat jako hlavní nebo vedlejší linii filmu, v závislosti na jeho titulu. Ve všech snímcích je svým způsobem nastíněna nebo řešena rodina a finanční situace jednotlivých postav, ať už z pohledu autorit, které na tuto stránku věci dohlížejí – Anděl kritizuje finanční negramotnost svého syna, nebo z pohledu samotných protagonistů, kteří mají nebo měli hluboko do kapsy. O ekonomickém statutu jednotlivých postav vypovídají také věci, kterými tyto postavy disponují a na jeho základě je u některých postav dotvořena pozice moci. Otázka materiálního zabezpečení a financí odpovídá mnou zjištěným reáliím z konkrétních období. V žádném z filmů se však neřeší konkrétní ceny, ani nedostatečná diverzita zboží, které bylo k dostání, z toho tedy vyvozuji závěr, že s tématem cen a nedostatku nebo nedostatečné rozrůzněnosti spotřebního zboží česká zimní komedie nepočítá a tudíž ani nepracuje. Finanční zabezpečení rodiny se projevuje také na stravovacích návycích, které jsou, až na *Anděla na horách*, ve všech filmech dobře patrné. V tomto snímku funguje společné stravování jako integrační prvek. Další negativní zjištění nacházím také v absenci komentáře o odlišnostech ve stravování doma a na zimní rekreaci/dovolené.

Ekonomická situace panující v socialismu na poli rodiny je nejvíce viditelná ve filmu *Román pro muže*, kde postava Cyrila několikrát zdůrazňuje kontrast mezi chudobou, kterou prožívala v dětství, tedy v dobách socialismu a blahobytem, ve kterém žije nyní. V souvislosti s tím často poukazuje na odlišné stravovací návyky jednotlivých životních období – v dětství byl nucen jíst polévku z prášku, salát z kelímku, dnes si dopřává nejluxusnější pokrmy s výběrovým vínem a říká, že už ho nic nedonutí jíst tak, jak jedl kdysi. Právě na této problematice, která se týká sociálně-ekonomické proměny, se ukazuje rozdíl mezi povahou Cyrila a povahou jeho sestry Anety, Cyril jí vyčítá trvající nízké nároky, ona má zas jemu za zlé, že pro něj běžné věci nejsou dost dobré. Téma poukazuje také na změnu povahy a smýšlení, kterou si postavy prošly od období dospívání v socialismu do dospělosti v demokracii. Přehodnocení životní role je typickým prvkem také pro postavu Gustava Anděla, která je i přes původní vyznění nepřístupného starého morouse, schopna se ukázat jako nekonfliktní a dobrosrdečná, dokonce svolná k zábavě. *Sněženky a machři* rovněž poskytují divákovi postavy, které díky lyžařskému kurzu projdou psychologickým vývojem. Ve *Snowboarďácích* pozorujeme spíše mezigenerační změnu, a to především na vztahu hlavních postav a jejich rodičů, kdy chlapci označují své rodiče za *„trochu out“,* přičemž v některých případech jsou jim rodiče až pro smích. Dle mého názoru tento postoj souvisí mimo jiné s větším věkovým rozdílem jednotlivých generací, který se pojí s historickou proměnou rodiny v závislosti na politickém režimu.

Zdroje komiky jsou ve všech analyzovaných snímcích vystaveny hyperbolicky, přičemž ale stále zůstává zachována jejich uvěřitelná, realistická rovina. Často je právě tato uvěřitelná hyperboličnost hlavním zdrojem komiky celého snímku, což je velice dobře patrné na příkladu snímku *Román pro muže*. Justiční mafie nebo nedotknutelnost některých lidí jsou témata, o kterých sice široká veřejnost nějakým způsobem tuší, ale nemluví se o nich nahlas. Film je naopak zpodobuje humorným způsobem zcela nekrytě a napřímo, a nabízí tak divákovi pobavení či možnost zamyšlení se nad touto problematikou. Ukazuje se, že jinotaje, jejichž pochopení bylo v dříve vydaných filmech určeno pouze pro diváka obeznámeného s místními poměry, který oplýval touhou vyřešit rébus, se v moderní době neskrytě vystavují na odiv a obecenstvo se na jejich základě má bavit.

Podstatnou proměnou prošla v závislosti na době vzniku filmu především jeho jazyková složka, která ve všech snímcích zastává roli charakterizačního prvku jednotlivých postav a generací. Pokud budeme postupovat v popisu jazyka u snímků chronologicky, vidíme, že v souvislosti s postupující dobou se rozvolňují standardy vyjadřovacích prostředků. Čím později snímek vznikl, tím hovorovější jazyk a vulgárnější prostředky jsou v něm užity. Co se vulgarismů týče, ve filmu s Andělem žádné nenajdeme, mluví se především spisovným jazykem, minoritně je zastoupen také jazyk hovorový. Ve *Sněženkách a machrech* se malé množství vulgarit vyskytuje, slouží však jako charakterizační prvek dospívající generace, zachycují autentičnost mluvy mladistvých a suplují jejich falešnou siláckost. Naopak se oproti *Andělovi na horách* mění převaha jazyka, dominuje hovorová mluva, pouze z pozic autorit je promlouváno jazykem spisovným. Na stejném principu funguje jazyk i u dalšího teenagerského snímku *Snowboarďáci*, který je prvním snímkem z mnou analyzovaných filmů, jehož vznik se datuje do demokratického uspořádání české společnosti. Změna přemýšlení obyvatelstva, která se odehrála v souvislosti se změnou politického režimu, měla za následek naprostou proměnu vzájemného přístupu jednotlivých generací, což se mimo jiné projevilo také na jazyku. Ve *Snowboarďácích* se již setkáváme s velkým množstvím vulgarismů a peprných výrazů, které jsou zasazeny do hovorové a slangové mluvy. Ta je obohacena o anglicismy a přejaté výrazy. Vulgární výrazové prostředky jsou však ve filmu stále charakteristickým prvkem především pro dospívající mládež. Problematika vulgarismů však prošla úplným obratem v posledním snímku, kterým je *Román pro muže*. Promlouvá jimi především vysoce postavený státní zástupce, úspěšný muž pozdně středního věku. V tomto filmu ostré výrazy nefungují jako opora falešné siláckosti, ale jako prostředek moci. Pomocí vulgarit dává Cyril okolnímu světu najevo svou nadřazenost, a nedotknutelnost. Tyto výrazové prostředky nyní fungují jako charakterizační prvky jeho „rozežranosti“. V tomto snímku hraje jazyk velice podstatnou roli, především proto, že poukazuje na proměnu společnosti, vulgárně najednou nemluví pouze děti procházející pubertou, ale také vážené osoby, od kterých bychom očekávali vyšší morální profilaci. Analogicky s jazykem se v jednotlivých filmech vyvíjí také zobrazování nahoty a sexuality.

Moc, která se soustřeďuje na jednotlivé postavy, odkud je dále distribuována na jiné, případně je úplně změněn její charakter, nesouvisí s politickým uspořádáním státu. Existuje a funguje spíše v souvislosti s přirozenými autoritami, ať už na oficiálním, tedy pracovním a školním nebo neoficiálním - rodinném poli. V některých snímcích se objevuje moc v pozitivním vyznění, v jiných je zase využívána negativně. Nedá se říci, že by ve všech snímcích, potažmo na všech úrovních vliv ze strany autorit fungoval. Ve snímku *Anděl na horách* je přijímána Andělova moc jakožto revizora, jeho post hlavy rodiny naopak není naplněn, zaujímá spíše pozici humorného prvku. Ve *Sněženkách a machrech* zase zdánlivě platí autorita vyučujících. Ve snímku *Sněženky a machři po 25 letech*, tedy pokračování původní komedie Vikyho dcera Jana odmítá jeho otcovskou autoritu. Jeho moc ochabla také na úrovni třídního kolektivu. Ve snímku *Snowboarďáci* je moc z postavení Jáchymova otce distribuována do rukou sestry Marty a bratrance Jáchyma. V závěru filmu dochází ke katarzi – chlapci se zbavili všech autorit a navíc dosáhli svých vytoužených cílů. Jak jsem již nastínila v předchozích řádcích, moc ve snímku *Román pro muže* spadá především do rukou státního zástupce Cyrila, který ji zneužívá, kdykoli může. Na konci filmu opět dochází k převratu, kdy jeho vliv na sestru Anetu ochabuje tím, že ta se rozhodne žít svůj život podle toho, jak chce ona sama a bratr Bruno konečně udělá něco, čeho se celý život obával – přebírá moc nad vlastním životem.

Každý z analyzovaných snímků je jiný, oplývá jiným tématem a postavením protagonistů ve společnosti. Právě díky těmto rozdílům, dle mého názoru, poskytují tyto filmy vhled do mnoha společenských, i věkových úrovní lidstva, které odpovídají dobám jejich vzniku. I přesto, že se jedná o hrané filmy, a nikoli dokumenty, je jejich výpovědní hodnota zachována především na úrovních potřeb divácké obce a také ideologických požadavků, kterým více či méně odpovídají, jak se dočítáme v dobových článcích, kritikách a publikacích, ze kterých jsem vycházela. Z výsledků komparací tedy vyplývá následující: V souvislosti s dobou vzniku jednotlivých snímků se jejich ideologický podtext oslabuje, což odpovídá také uvolnění politického režimu. Od kolektivu se pozornost přesunuje k individualitě a charaktery postav jsou více a často až rozporně vykresleny. Od rodiny nebo kolektivu se hlavní téma přesunuje směrem k jednotlivci, přičemž hrdina není nutně vykreslen jednostranně jako čistě pozitivní nebo negativní charakter. Velice patrná je proměna společnosti především po stránce jazyka, kdy se od spisovné nebo hovorové mluvy u *Anděla na horách* dostáváme až k velice vulgárním výrazům užitých vzdělanými postavami v *Románu pro muže*, kdy funkcí vulgarit je prezentace moci, kterou daný člověk oplývá v její oficiální i neoficiální podobě. Proměna reprezentace společnosti v ekonomické i jazykové oblasti v jednotlivých snímcích konvenuje s reálným obrazem proměny české společnosti, kdy např. mizí motivy spravedlnosti a všeobecně panuje nadvláda suverénních jedinců nacházejících svůj úspěch v možnostech kapitalismu.

# Prameny

*Anděl na horách* *(1955)*

Režie: Bořivoj Zeman

Scénář: František Vlček st.

Kamera: Jan Roth

Hrají: Jaroslav Marvan, Milada Želenská, Jaroslav Mareš, Josef Kemr, Stella Zázvorková

*Sněženky a machři* *(1982)*

Režie: Karel Smyczek

Scénář: Radek John, Ivo Pelant

Kamera: Richard Valenta

Hrají: Michal Suchánek, Václav Kopta, Jan Antonín Duchoslav, Radoslav Brzobohatý, Veronika Freimanová

*Snowboarďáci (2004)*

Režie: Karel Janák

Scénář: Karel Janák

Kamera: Martin Šácha

Hrají: Vojtěch Kotek, Jiří Mádl, Jiří Langmajer, Barbora Seidlová, Lucie Vondráčková

*Sněženky a machři po 25 letech (2008)*

Režie: Viktor Tauš

Scénář: Radek John, Ivo Pelant

Kamera: Milan Chadima

Hrají: Michal Suchánek, Václav Kopta, Jan Antonín Duchoslav, Radoslav Brzobohatý, Veronika Freimanová

*Román pro muže (2010)*

Režie: Tomáš Bařina

Scénář: Michal Viewegh

Kamera: Tomáš Sysel

Hrají: Miroslav Donutil, Miroslav Vladyka, Vanda Hybnerová, Tatiana Pauhofová

## Literatura

Adorno, Theodor, W., Habermas, J., Friedburg, L*. Dialektika a sociologie: výbor z prací představitelů tzv. frankfurtské školy.* Praha: Svoboda, 1967. Sociologická knižnice (Svoboda)

Bárta, Milan. *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968*. V Securitas imperii 10. Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k „vnitřnímu nepříteli“. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR, 2003. ISBN 80-86621-01-4

BECK, Ulrich. *Riziková společnost: na cestě k jiné moderně*. Třetí vydání. Přeložil Otakar Vochoč. Praha: Sociologické nakladatelství, 2018. Post (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-267-8

Beneš, Vít. *Diskurzivní analýza*. V Drulák, Petr (ed.), *Jak zkoumat politiku.* Praha, 2008. ISBN 978-80-7367-385-7

Benešová, Marie. Pondělíček, I., Štábla Z. a Sviták I., *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu: Příspěvek pro VI. Světový sociologický kongres v Evianu.* Praha: Filmový ústav, 1966

Benešová, Marie. Štábla Z., Sviták I., Dvorský S., Effenberger V., Erben R. a Král P., *Obraz člověka v české kinematografii 1922- 1963.* Praha: Filmový ústav, 1966-1969

Bilík, Petr, Ptáček, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7

Cabada, Ladislav. *Komunismus, levicová kultura a česká politika 1890-1938*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2005. ISBN 80-86898-32-6

Cheal, David. *Sociology of Family Life.* Hampshire, New York: Palgrave, 2002. ISBN 0333665783

Dunovský, Jiří, a kol.: *Sociální pediatrie*. Praha: Grada – Avicenum, 1999. ISBN 80-7169-254-9

Dunovský, Jiří. *Dítě a poruchy rodiny.* Praha: Grada – Avicenum, 1986. ISBN 08-040-86

Effenberger, Vratislav. *Film a doba,* 1962-1970*: čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Brno: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1993-1996. ISSN 0015-1068

Fairclough, Norman. *Language and Power*. 2nd edition. London: Longman, 2001. ISBN 0582414830

Feigelson, Kristian.,Kopal, P. (eds.). *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus.* Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů.; Schmarz, V.: *Kdo tančí, věří. Ideologické apely ve filmu Zítra se bude tančit všude,* 2012. ISBN 978-80-87292-15-0

Flores, Marcello. *Komunismus*. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 807309388X

Gjuričová, Adéla, Kopeček, M., ed. *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989*. Praha: Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-876-8

Hájek, Martin. *Čtenář a stroj. Vybrané metody sociálněvědní analýzy textů.* Praha: Slon 2014. ISBN: 978-80-7419-161-9

Hanáková, Petra. *Pozor – pohov, Člověk, moc a jazyk v Hoří, má panenko.* Batistová, Anna, ed. *Hoří, má panenko: [barevná komedie, v níž se tancuje, krade a hasí]*. Praha: Národní filmový archiv, 2014. ISBN 978-80-7004-150-5

Hladík, Radim. *Vážné, nevážné a znevážené vzpomínání v postsocialistické kinematografii,* v Kopal, P. (eds.). *Film a dějiny 4. Normalizace.* Praha: Casablanca: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. ISBN 978-80-87292-26-6

Jagger, Gill, Wright, C.. *„End of centrury, end of family?: shifting discourses of family ‚crisis‘“* v Jagger, G., C. Wright. (eds.) *Changing Family Values.* New York, London: Routledge., 1999. ISBN 9780203479582

Janoušek, Pavel, Košnarová, V., Piorecká, K., Piorecký, K., Vojtková, M. *Přehledné dějiny české literatury 1945-1989.* Praha: Academia, 2012

Kaplan, Karel. *Kořeny československé reformy 1968: I.-II*. Brno: Doplněk, 2000. ISBN 80-7239-061-9

Kašpar, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence.* Praha: Libri, 2007. ISBN 9788072773473

Kopal, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2018. ISBN 978-80-88292-22-7

Král, Petr. *Pohled na Českou Mladou Vlnu. Jean-Pierre Jeancolas a Michael Wellner-Pospíšil. Nová Nová Vlna?: Rozprava o české a francouzské kinematografii.* Praha: Národní filmový archiv, 2002. ISBN 80-7004- 109-9

Kuchařová, Věra. *„Změny po roce 1989 (demografické charakteristiky a postoje)“* v Tuček, M. 1998. *Česká rodina v transformaci: stratifikace, dělba rolí a hodnotové orientace.* Working papers. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 1998. ISBN 80-85950-45-6

Lapčík, Marek. *Diskurs jako téma diskursu: O diskursu bez Habermase i bez Foucaulta? Poznámky ke konceptualizaci pojmu.* V Foret, Martin, Marek Lapčík a Petr Orság. Kultura – Média – Komunikace 1/2009. *Spektákl, mizející realita a (ne)bezpečí informací, diskurs(y) o diskursu.* Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. ISSN 1804-0365

Mareš, Petr. *Nástup a důsledky stalinismu v Československu.* V Bělina, Pavel a Jiří Pokorný (eds.). *Dějiny Zemí Koruny České: Od nástupu osvícenství po naši dobu.* 8.vyd. Praha: Paseka, 2002 ISBN 80-7185-504-9

Mareš, Petr. *„Sňatkový trh – koncepty a modely: Východisko výzkumu reprodukce rodin“* v Mareš, P., Potočný, T. (eds.) *Modernizace a česká rodina.* Brno: Barrister&Principal, FSS MU, 2003. ISBN 80-86598-61-6

Matonoha, Jan. *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text.* Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1748-2

Možný, Ivo. *„The Czech Family: Slouching towards the Open European Society of Late Modernity“* v Mareš, P. et al. 2004. *Society, Reproduction and Contemporary Challenges*. Brno: Barrister & Principal, FSS MU, 2004. ISBN 80-86598-67-5

Odehnalová, Alena. *Vybrané kapitoly z dějin kultury XX. století*. Brno: CERM, 2001. ISBN 80-7204-211-4

Plaňava, Ivo.: *Manželství a rodiny.* Brno: Nakladatelství Doplněk, 2000. ISBN 8072390392

Ptáček, Luboš, Kopal, P. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. ISBN 9788087292372

Rychtaříková, Jitka. *„Minulá a současná diferenciace reprodukce v Evropě“* v Rychtaříková, J., S. Pikálková, D. Hamplová. *Diferenciace reprodukčního a rodinného chování v evropských populacích*. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2001. ISBN 80-7330-004-4

Sedláčková, Markéta. *„Rodina, důvěra a demokratická společnost“* in Hamplová, D., Šalamounová P., Šamanová, G. (eds.) *Životní cyklus. Sociologické a demografické perspektivy.* Praha: Sociologický ústav AV ČR., 2006. ISBN 80-7330-082-6

Sirovátka, Tomáš. *„Rodinné chování a rodinná politika v České republice“* in Mareš, P., T. Potočný. (eds.) *Modernizace a česká rodina.* Brno: Barrister&Principal, FSS MU, 2003. ISBN 80-86598-61-6

Szczepanik, Petr. *"Machři" a "Diletanti": Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962.* In: Kopal, Petr. *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2096-3

Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. ISBN 978-80-7004-177-2

Šanderová, Jadwiga. *„Místo rodiny v teorii a výzkumu sociální stratifikace“* v Maříková, H. (ed.) 2000. *Proměny současné české rodiny (Rodina-gender-stratifikace).* Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. ISBN 80-85850-93-1

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

Šmídová, Iva. *„Matkové“* v Mareš, P., Potočný, T. (eds.) *Modernizace a česká rodina.* Brno: Barrister&Principal, FSS MU, 2003. ISBN 80-86598-61-6

Texty č. 3, Socialistický realismus a filmové umění, Československý filmový ústav, odbor filmových informací, Praha

Voráč, Jiří*. Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host, 2004. ISBN 80-7294-139-9

Wodak, Ruth, Meyer, M. *Methods for Critical Discourse Analysis*. Second Edition. London: Sage, 2009. ISBN 978-1-84787-454-2

## Dobová periodika

*Anděl na horách.* Lidová demokracie 26.11.1955. Praha: Lidová demokracie, 1955

*Anděl na horách i Nechte to na mně*. Zemědělské noviny 5.1.1956. Praha: Ministerstvo zemědělství České republiky, 1956

ČEJKA, Jaroslav, Sýs K., Sněženky, machři a špinavá okna. Tvorba - Kmen, č. 19, 1983., Rudé právo, 1983

Daniel, František. *Anděl na Horách*. Obrana lidu 25.11.1955. Praha: Naše vojsko, 1955

Jaroš, Jan. TR č. 49/04

Kvitová, Alena. *Film o nezvládnuté svobodě, Sněženky a machři.* Práce 23.03.1983. Praha: Práce, vydavatelství a nakladatelství ROH, 1983

Mundl, Petr. *Neobyčejný film o obyčejné třídě*. Pravda 18.1.1983 , Komunistická strana Československa, 1983

*Obraz jedné generace*, Nová svoboda 16.12.1982*,* Komunistická strana Československa, 1982

*Snowboarďáci a machři, aneb teenageři na plátně po 20 letech.*Magazín dnes. 2005, (4)

## Internetové zdroje

*Česká republika od roku 1989 v číslech* - aktualizováno 9.12.2021. Czso.cz [online]. 2021, 9.12.2021 [cit. 2021-12-29]. Dostupné z: <https://www.czso.cz/csu/czso/ceska-republika-od-roku-1989-v-cislech-aktualizovano-9122021>

*Ideologie.*Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-5-23]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Ideologie>

*Okénko do historie – půjčky za socialismu*. Ferratum.cz [online]. [cit. 2022-01-15]. Dostupné z: <https://www.ferratum.cz/blog/okenko-do-historie-pujcky-za-socialismu>

Pernes, J. *Politické procesy 50. let v Československu.* V Moderní dějiny [online]. 2009, 12.2.2012 [cit. 2021-06-10]. Dostupné z: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/politickeprocesy-50-let-v-ceskoslovensku>

# Přílohy

## 1. Polostrukturovaný rozhovor

Polostrukturovaný rozhovor s pamětnicí na téma podoby a fungování její rodiny v období socialismu. Cílem rozhovoru bylo zjistit, jak tehdy běžná rodina vypadala a jaké byly její zvyklosti. Z tohoto cíle se odvíjejí otázky:

1. Jaká byla finanční situace rodiny?
2. Jaké byly stravovací zvyky rodiny?
3. Jaké byly způsoby zábavy rodiny a jednotlivých jejích členů?
4. Jaké bylo postavení jedince ve společnosti?

Tazatelka: Můžete mi prosím ve zkratce popsat Vaši rodinu a její finanční situaci?

Respondentka: Narodila jsem se v roce 1948, můj manžel v roce 1946. Pracovali jsme oba u Geologického průzkumu, já na pozici administrativní pracovnice, můj manžel byl opravářem zemědělských strojů, později automechanikem. V roce 1965 se nám narodil syn, v roce 1970 dcera. Myslím, že naše finanční situace byla dobrá, získali jsme byt, později jsme svépomocí a s pomocí známých postavili dům. Vůz jsme měli vždy, nejdřív ho vlastnil manžel s kamarádem napůl, později si koupil sám, úplně nový. Syn byl s oddílem lyžování na zájezdu v Bulharsku.

T:Jak jste se Vy a Vaše rodina stravovala?

R: Jedly se v podstatě jen lokální potraviny. Vařila se klasická česká kuchyně, co šlo koupit a potom, co si člověk sám vypěstoval. Hodně si toho člověk musel vyrobit, uvařit nebo upéct sám, nebylo to jako dnes, když je v obchodech několik variant totožného zboží. Pamatuju si, že například na pomeranče se před Jednotou stály klidně tříhodinové fronty, i v tuhé zimě. Když se potom člověk dostal ke kase, kolikrát se stalo, že už na něj požadované zboží nevyšlo. Dětem jsme za odměnu dali každý den jednu žvýkačku. A před Vánoci jsme jako členové ROH dostali čokoládovou vánoční kolekci pro děti.

Běžně k dostání byly klasické věci, které kupujeme i dnes, masové konzervy, tavené sýry, Sunar, Pribináček, Granko, Májka, sladkosti jako Polárkový sníh, Tatranky, Kofila, Kočičí jazýčky, Šuměnky, Lentilky a podobně, některé z těchto věcí ale byly dražší a kupovali jsme je jen, když jsme očekávali návštěvu. Potraviny byly kvalitnější než dnes – například masné výrobky obsahovaly více masa, také se užívalo méně chemie, ale uzavřeným politickým systémem bylo způsobeno, že všichni jedli víceméně unifikovaně. Existovalo i luxusní zboží, například šampaňské a kaviár, vrcholem však byly alkoholické nápoje ze západu, francouzský koňak nebo skotská whisky. Co se týče alkoholu, který byl v lokálních podmínkách oblíbený, můžu se zmínit o pivu a vínu, rumu, Fernetu, Becherovce, Zelené, Staré myslivecké nebo Griotce a dalších sladkých likérech. Lidé také často alkohol míchali a vytvářeli tak různorodé „míchačky“. Magické oko byl například panák zelené vložený do piva, Mozek označoval vaječný likér s griotkou a Semafor se skládal z vaječného likéru, griotky a zelené. Tvrdý alkohol si lidé samozřejmě také pálili doma z vlastních zdrojů ovoce. Cigarety byly běžně k dostání, lidé preferovali v tuzemsku vyrobené cigarety, protože byly levnější, americké značky, tzv. Ameriky byly drahé a lidé je kupovali hlavně jako úplatek. Kouřilo se všude, i v nemocnicích, o škodlivosti cigaret na lidské zdraví se nemluvilo, naopak byly zařazeny mezi základní spotřební zboží a byly vnímány jako znak lepší životní úrovně.

T: Jak jste se bavili ve volném čase?

R: Děti navštěvovaly volnočasové kroužky, byly členy pionýra, jezdily na tábory, nebo dětské rekreace. Také vystupovaly na školních akademiích nebo byly členy družstva mladých dobrovolných hasičů. Zabavit se daly i společenskými hrami, některé z nich se stále prodávají. Mám na mysli například stavebnici Merkur, Kloboučku, hop!, sadu kreslících koleček Inspiro nebo stolní fotbal, ke kterému jsou panáčci přiděláni pružinkou a hráči do nich cvrnkají. Z hraček můžu jmenovat Igráčka nebo mončičáky, děti také sbíraly „céčka“. Vlastnili jsme za vlády socialismu také televizor a gramofon. Televizní vysílání běželo jen několik hodin denně, převažovaly pořady a filmy pro dospělé publikum, pro děti byly třeba jen dva nebo tři pořady týdně. Poslouchali jsme Karla Gotta, Michala Davida, Helenu Vondráčkovou, Marii Rottrovou nebo Václava Neckáře, často se jednalo o přejaté písně ze zahraničí. V letním období jsme na jízdních kolech často jezdili k rybníku, občas na koupaliště, kde se však za vstup platilo. Vlastnili jsme chatu, takže jsme prázdniny trávili tam a chodili s dětmi houbařit. Jednou za čas jsme navštívili kino nebo divadlo. Častěji jsme naopak navštěvovali obecní, myslivecké, hasičské nebo rybářské plesy a velmi často jsme se s rodinou nebo přáteli navštěvovali. Tyto rodinné oslavy se vážně podobaly oslavám vyobrazeným ve filmu Pelíšky. (smích) Rekreace se pořádaly v rámci Revolučního odborového hnutí a jako většina akcí pořádaných státem dbaly na kolektivní zábavu, případně jsme cestovali po Česku nebo Slovensku. Když chtěl někdo cestovat dál, třeba k moři, musel zažádat o výjezdní doložku. Ale to se netýkalo každé rodiny. Člověk musel k žádosti připojit doporučení zaměstnavatele, školy nebo národního výboru, čemuž předcházelo splnění určitých podmínek, jako například pohovor na kádrovém oddělení a podobně. Žadatel musel uvést cíl cesty a doložit cestovní pas, devizový příslib a výpis z trestního rejstříku. Ještě složitější pak bylo vycestovat do kapitalistických států a cestování obecně rozhodně nebylo levnou záležitostí, takže si jej mohl dovolit málo kdo.

T: Jaké bylo podle Vás postavení jedince ve společnosti?

R: Nevím, jak odpověď na tuto otázku pojmout, něco jako individualita moc nefungovalo. Člověk musel být v pracovním poměru, jinak ho zavřeli za příživnictví. Přišlo mi, že existovala spousta pracovních míst, jen, aby lidé mohli být zaměstnaní. Oproti současnosti nebylo moc svobodných lidí, všichni existovali v párech. Když nebyl s nikým ve vztahu, vrhalo to na něj až stín podivnosti. V případě rozvodu manželství se každý z manželů chtěl co nejdříve oženit nebo vdát znovu a založit novou rodinu. Rozvod pro obě strany znamenal stigma. Nebylo snadné se odlišit, protože zboží v obchodech bylo jediného druhu, takže jsme jako ženy například šily oblečení pro naše rodiny, nebo samy pro sebe, když jsme chtěly vyniknout. Inspirovaly jsme se zahraničními módními časopisy, které někdo tajně získal. Kdo nebyl natolik manuálně zručný, mohl oslovit švadlenu. Jedinec fungoval ve skupině kamarádů, kdy každý z nich uměl něco jiného a takto si vzájemně vypomáhali. Když měl člověk možnost si nějak pomoci nebo si přivydělat, udělal to. Ve velkém se rozkrádal státní majetek, např. se vyvezlo o nákladní auto konkrétního materiálu a podobně. Nebylo to snadné, na vrátnicích podniků často prohledávali tašky, ale když je vůle, vždy se najde způsob. Lidé si pak takto získané zboží prodávali mezi sebou, a měli tak příjem navíc, nebo jej používali jako úplatky. Velké množství lidí doma tajně podnikalo, šlo například o opraváře a podobně.

**NÁZEV:**

Reprezentace společnosti v českých zimních komediích v letech 1955-2010

**AUTOR:**

Bc. Nikol Zezulová

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

doc. Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Diplomová práce si klade za cíl analyzovat a interpretovat reprezentaci společnosti v České Republice a Československu od 50. let 20. století do současnosti na úzkém vzorku specifického žánru zimní komedie, která se vyznačuje specifickým a ustáleným časoprostorem. Podstatou hlavní výzkumné otázky bylo zjistit, jak se proměňuje reprezentace společnosti v různých politických režimech v Československu a České Republice ve filmu, přičemž speciální pozornost práce věnuje problematice moci. Vzhledem k použité metodologii, kterou je diskursivní analýza, jsem si za diskurs stanovila sledování obrazu jedince, funkci jazyka a jeho analýzu v praktickém využití jeho mluvčími s ohledem na politicko-historický kontext se zdůrazněným zájmem o problematiku moci. Komparací zjištěných dat jsem došla k závěru, že v souvislosti s dobou vzniku jednotlivých snímků se jejich ideologický podtext oslabuje, což odpovídá také uvolnění politického režimu, od kolektivu se pozornost přesunuje k individualitě a charaktery postav jsou více a často až rozporně vykresleny. Velice patrná je proměna společnosti především na složce jazyka, kdy se od spisovné nebo hovorové mluvy dostáváme až k velice vulgárním výrazům užitých vzdělanými postavami, která nastiňuje naprostý obrat ve vnímání společnosti, kdy např. mizí motivy spravedlnosti a ve společnosti panuje nadvláda suverénních jedinců oplývajících bohatstvím.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Společnost, Ideologie, Komunismus, Demokracie, Zimní komedie

**TITLE:**

Representation of the society in Czech winter comedies in the years 1955-2010

**AUTHOR:**

Bc. Nikol Zezulová

**DEPARTMENT:**

Department of Theatre and Film Studies

**SUPERVISOR:**

doc. Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The diploma thesis aims to analyze and interpret the representation of society in the Czech Republic and Czechoslovakia from the 50s of the 20th century to the present on a narrow sample of a specific genre of winter comedy, which is characterized by a specific and stable space. The main concept of the research question was to find out how the representation of society in film is changing throughout various political regimes in Czechoslovakia and the Czech Republic. Special attention was given to the issue of power. Methodology used in this diploma is a discursive analysis, where the determined discourse is the image of the individual, the function of language and analysis of language in practical use by its speakers with regard to the political-historical context emphasized by the interest in power issues. By comparing the data, I came to the conclusion, that the time of the creation of individual films is connected with weakening of their ideological subtext, which also corresponds to the political regime being loosened. The attention shifts from collective to individual and characters are portraied in greater details. The transformation of society is very evident, especially in the language area, when we move from literary or colloquial speech to very vulgar expressions used by educated characters, which outlines a vast switch in society, when given example motives of justice disappear and wealthy mighty individuals dominate the rest.

**KEYWORDS:**

Society, Ideology, Communism, Democracy, Winter comedies

**ANOTACE:**

Diplomová práce pomocí diskurzivní analýzy zkoumá a interpretuje reprezentaci společnosti v Československu a České republice od 50. let 20. století do současnosti, kdy se zabývá žánrem komedií na pozadí specificky ustáleného časoprostoru, kterým je zimní rekreace. Cílem hlavní výzkumné otázky je zjištění, jak se proměňuje reprezentace společnosti v různých politických režimech v Československu a České Republice ve filmu, přičemž speciální pozornost je věnována problematice moci. Diskurzem je v této práci stanoveno sledování obrazu jedince, funkce jazyka a jeho analýza v praktickém využití mluvčími, protože právě tyto prvky mají relevantní výpovědní hodnotu o dobové společnosti. Komparací dílčích zjištění je následně zodpovězeno na hlavní výzkumnou otázku.

**ANNOTATION:**

The diploma thesis uses discursive analysis to examine and interpret the representation of society in Czechoslovakia and the Czech Republic from the 1950s to the present, where it deals with the comedy genre affected by the background of a specifically established space-time, the winter recreation. The aim of the main research question is to find out how the representation of society in various political regimes in Czechoslovakia and the Czech Republic is changing in film, while special attention is paid to the issue of power. The discourse in this thesis is to monitor the image of the individual, the function of language and its analysis of practical use by speakers as these features portray a relevant informative image of contemporary society. The main research question is then answered by comparing partial findings.

1. Hájek, M. *Čtenář a stroj. Vybrané metody sociálněvědní analýzy textů.* Praha: Slon 2014, str. 121 [↑](#footnote-ref-1)
2. Fairclough, N. *Language and Power*. 2nd edition. London: Longman, 2001, str. 122-123 [↑](#footnote-ref-2)
3. Beneš, V. *Diskurzivní analýza*. V Drulák, Petr (ed.), *Jak zkoumat politiku.* Praha, 2008, str.102 [↑](#footnote-ref-3)
4. Lapčík, M. *Diskurs jako téma diskursu: O diskursu bez Habermase i bez Foucaulta? Poznámky ke konceptualizaci pojmu.* V Foret, Martin, Marek Lapčík a Petr Orság. Kultura – Média – Komunikace 1/2009. *Spektákl, mizející realita a (ne)bezpečí informací, diskurs(y) o diskursu.* Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2009, str. 100 [↑](#footnote-ref-4)
5. ADORNO, Theodor, W., Habermas, J., Friedburg, L*. Dialektika a sociologie: výbor z prací představitelů tzv. frankfurtské školy.* Praha: Svoboda, 1967. Sociologická knižnice (Svoboda), str. 259 [↑](#footnote-ref-5)
6. WODAK, Ruth., Meyer, M. *Methods for Critical Discourse Analysis*. Second Edition. London: Sage, 2009. ISBN 978-1-84787-454-2, str. 3 [↑](#footnote-ref-6)
7. MATONOHA, Jan. *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text.* Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1748-2, str. 33 [↑](#footnote-ref-7)
8. HANÁKOVÁ, Petra. *Pozor – pohov, Člověk, moc a jazyk v Hoří, má panenko.* Batistová, Anna, ed. *Hoří, má panenko: [barevná komedie, v níž se tancuje, krade a hasí]*. Praha: Národní filmový archiv, 2014. ISBN 978-80-7004-150-5, str. 93 [↑](#footnote-ref-8)
9. Tamtéž, str. 94 [↑](#footnote-ref-9)
10. Tamtéž [↑](#footnote-ref-10)
11. ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont. ISBN 80-7012-055-X, str. 103 [↑](#footnote-ref-11)
12. KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2018. ISBN 978-80-88292-22-7, str.52 [↑](#footnote-ref-12)
13. Tamtéž, str. 35 [↑](#footnote-ref-13)
14. EFFENBERGER, Vratislav. *Film a doba,* 1962-1970*: čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Brno: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1993-1996. ISSN 0015-1068, str. 164-166 [↑](#footnote-ref-14)
15. BILÍK, Petr, Ptáček, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7 [↑](#footnote-ref-15)
16. SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. ISBN 978-80-7004-177-2 [↑](#footnote-ref-16)
17. Texty č. 3, Socialistický realismus a filmové umění, Československý filmový ústav, odbor filmových informací, Praha [↑](#footnote-ref-17)
18. Tamtéž, str. 44-45 [↑](#footnote-ref-18)
19. HLADÍK, Radim. *Vážné, nevážné a znevážené vzpomínání v postsocialistické kinematografii,* v Kopal, P. (eds.). *Film a dějiny 4. Normalizace.* Praha: Casablanca: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. ISBN 978-80-87292-26-6, str. 469 [↑](#footnote-ref-19)
20. Ideologie. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-5-23]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Ideologie [↑](#footnote-ref-20)
21. PTÁČEK, Luboš, Kopal, P. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. ISBN 9788087292372, str. 69 [↑](#footnote-ref-21)
22. FLORES, Marcello. *Komunismus*. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 807309388X, str. 10-15 [↑](#footnote-ref-22)
23. CABADA, Ladislav. *Komunismus, levicová kultura a česká politika 1890-1938*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2005. ISBN 80-86898-32-6 [↑](#footnote-ref-23)
24. CABADA, Ladislav. *Komunismus, levicová kultura a česká politika 1890-1938*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2005. ISBN 80-86898-32-6 [↑](#footnote-ref-24)
25. Pernes, J. *Politické procesy 50. let v Československu.* V Moderní dějiny [online]. 2009, 12.2.2012 [cit. 2021-06-10]. Dostupné z: http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/politickeprocesy-50-let-v-ceskoslovensku [↑](#footnote-ref-25)
26. MAREŠ, Petr. *Nástup a důsledky stalinismu v Československu.* V Bělina, Pavel a Jiří Pokorný (eds.). *Dějiny Zemí Koruny České: Od nástupu osvícenství po naši dobu.* 8.vyd. Praha: Paseka, 2002 ISBN 80-7185-504-9, str. 249-273 [↑](#footnote-ref-26)
27. Tamtéž [↑](#footnote-ref-27)
28. KAPLAN, Karel. *Kořeny československé reformy 1968: I.-II*. Brno: Doplněk, 2000.  ISBN 80-7239-061-9, str. 190 [↑](#footnote-ref-28)
29. PTÁČEK, Luboš, Kopal, P. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. ISBN 9788087292372, str. 71 [↑](#footnote-ref-29)
30. JANOUŠEK, Pavel, Košnarová, V., Piorecká, K., Piorecký, K., Vojtková, M. *Přehledné dějiny české literatury 1945-1989.* Praha: Academia, 2012. str. 26 [↑](#footnote-ref-30)
31. Proletariát – podle Marxovy ideologie – dělnická třída, která nevlastní výrobní prostředky [↑](#footnote-ref-31)
32. FEIGELSON, Kristian.,Kopal, P. (eds.). *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus.* Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů.; Schmarz, V.: *Kdo tančí, věří. Ideologické apely ve filmu Zítra se bude tančit všude,* 2012. ISBN 978-80-87292-15-0, s. 373-395. [↑](#footnote-ref-32)
33. KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence.* Praha: Libri, 2007. ISBN 9788072773473, str. 283-299 [↑](#footnote-ref-33)
34. SZCZEPANIK, Petr. *"Machři" a "Diletanti": Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962.* In: Kopal, Petr. *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2096-3, str. 27-101. [↑](#footnote-ref-34)
35. KRÁL, Petr. *Pohled na Českou Mladou Vlnu. Jean-Pierre Jeancolas a Michael Wellner-Pospíšil. Nová Nová Vlna?: Rozprava o české a francouzské kinematografii.* Praha: Národní filmový archiv, 2002. ISBN 80-7004- 109-9, str. 19 [↑](#footnote-ref-35)
36. ODEHNALOVÁ, Alena. *Vybrané kapitoly z dějin kultury XX. století*. Brno: CERM, 2001. ISBN 80-7204-211-4, str. 286 [↑](#footnote-ref-36)
37. BÁRTA, Milan. *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968*. V Securitas imperii 10. Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k „vnitřnímu nepříteli“. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR, 2003. ISBN 80-86621-01-4 [↑](#footnote-ref-37)
38. GJURIČOVÁ, Adéla, Kopeček, M., ed. *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989*. Praha: Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-876-8, str. 175-176 [↑](#footnote-ref-38)
39. BENEŠOVÁ, Marie. Pondělíček, I., Štábla Z. a Sviták I., *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu: Příspěvek pro VI. Světový sociologický kongres v Evianu.* Praha: Filmový ústav, 1966, str. 1 [↑](#footnote-ref-39)
40. Tamtéž, str. 6 [↑](#footnote-ref-40)
41. BENEŠOVÁ, Marie. Štábla Z., Sviták I., Dvorský S., Effenberger V., Erben R. a Král P., *Obraz člověka v české kinematografii 1922- 1963.* Praha: Filmový ústav, 1966-1969, str. 217 [↑](#footnote-ref-41)
42. Tamtéž, str. 220 [↑](#footnote-ref-42)
43. DUNOVSKÝ, Jiří, a kol.: *Sociální pediatrie*. Praha: Grada – Avicenum, 1999. ISBN 80-7169-254-9 [↑](#footnote-ref-43)
44. PLAŇAVA, Ivo.: *Manželství a rodiny.* Brno: Nakladatelství Doplněk, 2000. ISBN 8072390392, str. 73-74 [↑](#footnote-ref-44)
45. MOŽNÝ, Ivo. *„The Czech Family: Slouching towards the Open European Society of Late Modernity“*  v Mareš, P. et al. 2004. *Society, Reproduction and Contemporary Challenges*. Brno: Barrister & Principal, FSS MU, 2004. ISBN 80-86598-67-5, str. 15 [↑](#footnote-ref-45)
46. RYCHTAŘÍKOVÁ, Jitka. *„Minulá a současná diferenciace reprodukce v Evropě“* v Rychtaříková, J., S. Pikálková, D. Hamplová. *Diferenciace reprodukčního a rodinného chování v evropských populacích*. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2001, ISBN 80-7330-004-4 [↑](#footnote-ref-46)
47. *Okénko do historie – půjčky za socialismu*. Ferratum.cz [online]. [cit. 2022-01-15]. Dostupné z: https://www.ferratum.cz/blog/okenko-do-historie-pujcky-za-socialismu [↑](#footnote-ref-47)
48. MOŽNÝ, Ivo. *„The Czech Family: Slouching towards the Open European Society of Late Modernity“*  v Mareš, P. et al. 2004. *Society, Reproduction and Contemporary Challenges*. Brno: Barrister & Principal, FSS MU, 2004. ISBN 80-86598-67-5, str. 16 [↑](#footnote-ref-48)
49. JAGGER, Gill, Wright, C.. *„End of centrury, end of family?: shifting discourses of family ‚crisis‘“* v Jagger, G., C. Wright. (eds.) *Changing Family Values.* New York, London: Routledge., 1999. ISBN 9780203479582, úvod [↑](#footnote-ref-49)
50. SIROVÁTKA, Tomáš. *„Rodinné chování a rodinná politika v České republice“* in Mareš, P., T. Potočný. (eds.) *Modernizace a česká rodina.* Brno: Barrister&Principal, FSS MU, 2003. ISBN 80-86598-61-6, str. 47 [↑](#footnote-ref-50)
51. MOŽNÝ, Ivo. *„The Czech Family: Slouching towards the Open European Society of Late Modernity“*  v Mareš, P. et al. 2004. *Society, Reproduction and Contemporary Challenges*. Brno: Barrister & Principal, FSS MU, 2004. ISBN 80-86598-67-5 [↑](#footnote-ref-51)
52. KUCHAŘOVÁ, Věra. *„Změny po roce 1989 (demografické charakteristiky a postoje)“* v Tuček, M. 1998. *Česká rodina v transformaci: stratifikace, dělba rolí a hodnotové orientace.* Working papers. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 1998. ISBN 80-85950-45-6 [↑](#footnote-ref-52)
53. SEDLÁČKOVÁ, Markéta. *„Rodina, důvěra a demokratická společnost“* in Hamplová, D., Šalamounová P., Šamanová, G. (eds.) *Životní cyklus. Sociologické a demografické perspektivy.* Praha: Sociologický ústav AV ČR., 2006. ISBN 80-7330-082-6, str. 30-31 [↑](#footnote-ref-53)
54. Tamtéž, str. 31 [↑](#footnote-ref-54)
55. BECK, Ulrich. *Riziková společnost: na cestě k jiné moderně*. Třetí vydání. Přeložil Otakar Vochoč. Praha: Sociologické nakladatelství, 2018. Post (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-267-8 , str. 176 [↑](#footnote-ref-55)
56. MAREŠ, Petr. *„Sňatkový trh – koncepty a modely: Východisko výzkumu reprodukce rodin“* v Mareš, P., Potočný, T. (eds.) *Modernizace a česká rodina.* Brno: Barrister&Principal, FSS MU, 2003. ISBN 80-86598-61-6, str. 78 [↑](#footnote-ref-56)
57. CHEAL, David. *Sociology of Family Life.* Hampshire, New York: Palgrave, 2002. ISBN 0333665783, str. 6 [↑](#footnote-ref-57)
58. ŠMIDOVÁ, Iva. *„Matkové“* v Mareš, P., Potočný, T. (eds.) *Modernizace a česká rodina.* Brno: Barrister&Principal, FSS MU, 2003. ISBN 80-86598-61-6, str. 159 [↑](#footnote-ref-58)
59. Tamtéž [↑](#footnote-ref-59)
60. Tamtéž, str. 163 [↑](#footnote-ref-60)
61. Tamtéž, str. 166 [↑](#footnote-ref-61)
62. CHEAL, David. *Sociology of Family Life.* Hampshire, New York: Palgrave, 2002. ISBN 0333665783, str. 57 [↑](#footnote-ref-62)
63. *Anděl na horách.* Lidová demokracie 26.11.1955. Praha: Lidová demokracie, 1955. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Anděl na horách i Nechte to na mně*. Zemědělské noviny 5.1.1956. Praha: Ministerstvo zemědělství České republiky, 1956 [↑](#footnote-ref-64)
65. DANIEL, František. *Anděl na Horách*. Obrana lidu 25.11.1955. Praha: Naše vojsko, 1955 [↑](#footnote-ref-65)
66. 00:03:45 [↑](#footnote-ref-66)
67. 00:14:50 [↑](#footnote-ref-67)
68. 00:06:55 [↑](#footnote-ref-68)
69. 00:16:15 [↑](#footnote-ref-69)
70. MUNDL, Petr, *Neobyčejný film o obyčejné třídě*. Pravda 18.1.1983 , Komunistická strana Československa, 1983 [↑](#footnote-ref-70)
71. KVITOVÁ, Alena. *Film o nezvládnuté svobodě, Sněženky a machři.* Práce 23.03.1983. Praha: Práce, vydavatelství a nakladatelství ROH, 1983 [↑](#footnote-ref-71)
72. *Obraz jedné generace*, Nová svoboda 16.12.1982*,* Komunistická strana Československa, 1982 [↑](#footnote-ref-72)
73. 01:19:22 [↑](#footnote-ref-73)
74. 00:01:34 [↑](#footnote-ref-74)
75. ČEJKA, Jaroslav, Sýs K., Sněženky, machři a špinavá okna. Tvorba - Kmen, č. 19, 1983., Rudé právo, 1983 [↑](#footnote-ref-75)
76. 00:11:44 [↑](#footnote-ref-76)
77. 00:17:44 [↑](#footnote-ref-77)
78. 00:55:28 [↑](#footnote-ref-78)
79. 00:01:06 [↑](#footnote-ref-79)
80. 00:14:05 [↑](#footnote-ref-80)
81. 00:27:21 [↑](#footnote-ref-81)
82. 00:45:20 [↑](#footnote-ref-82)
83. 00:19:17 [↑](#footnote-ref-83)
84. 00:18:37 [↑](#footnote-ref-84)
85. 01:07:52 [↑](#footnote-ref-85)
86. 01:08:15 [↑](#footnote-ref-86)
87. JAROŠ, Jan, TR č. 49/04 [↑](#footnote-ref-87)
88. *Snowboarďáci a machři, aneb teenageři na plátně po 20 letech.*Magazín dnes. 2005, (4) [↑](#footnote-ref-88)
89. Tamtéž [↑](#footnote-ref-89)
90. 00:09:05 [↑](#footnote-ref-90)
91. 00:06:45 [↑](#footnote-ref-91)
92. 00:11:53 [↑](#footnote-ref-92)
93. 00:03:02 [↑](#footnote-ref-93)
94. 00:38:42 [↑](#footnote-ref-94)
95. 00:40:16 [↑](#footnote-ref-95)
96. 01:17:47 [↑](#footnote-ref-96)
97. 01:33:35 [↑](#footnote-ref-97)
98. 00:27:49 [↑](#footnote-ref-98)
99. 00:23:17 [↑](#footnote-ref-99)
100. 00:45:38 [↑](#footnote-ref-100)
101. 00:02:50 [↑](#footnote-ref-101)
102. 01:34:17 [↑](#footnote-ref-102)
103. 00:26:10 [↑](#footnote-ref-103)
104. 01:04:34 [↑](#footnote-ref-104)
105. 01:44:24 [↑](#footnote-ref-105)
106. 01:47:22 [↑](#footnote-ref-106)
107. 01:44:53 [↑](#footnote-ref-107)
108. 00:07:45 [↑](#footnote-ref-108)
109. 00:32:06 [↑](#footnote-ref-109)
110. 00:33:09 [↑](#footnote-ref-110)
111. 00:12:46 [↑](#footnote-ref-111)
112. 01:02:21 [↑](#footnote-ref-112)
113. Beneš, V. *Diskurzivní analýza*. V Drulák, Petr (ed.), *Jak zkoumat politiku.* Praha, 2008, str. 102 [↑](#footnote-ref-113)
114. Lapčík, M. *Diskurs jako téma diskursu: O diskursu bez Habermase i bez Foucaulta? Poznámky ke konceptualizaci pojmu.* V Foret, Martin, Marek Lapčík a Petr Orság. Kultura – Média – Komunikace 1/2009. *Spektákl, mizející realita a (ne)bezpečí informací, diskurs(y) o diskursu.* Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2009, str. 100 [↑](#footnote-ref-114)