

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2022

Ondřej Zach

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Analýza filmové postavy pohledem
kognitivní sémiotiky**

**Dvě případové studie postav otců v českém
filmu devadesátých let**

Bc. Ondřej Zach

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: doc. Mgr. Luboš PTÁČEK, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Analýza filmové postavy pohledem kognitivní sémiotiky. Dvě případové studie postav otců v českém filmu devadesátých let* vypracoval (a) samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum 4.5.2022

.....

podpis

Děkuji doc. Luboši Ptáčkovi za vedení mé práce, pomoc v navigaci zákrutami kognitivní filmové teorie, trpělivé čtení a mnoho cenných připomínek. Zároveň chci poděkovat celému pedagogickému týmu katedry KDFS za vytváření inspirativního a motivujícího studijního prostředí. Lindě Martínkové děkuji za pomoc s korekturami práce.

Obsah

ÚVOD	5
1 KRITICKÉ VYHODNOCENÍ LITERATURY	9
2 JENS EDER A MURRAY SMITH – NÁSTROJE ANALÝZY POSTAVY	22
2.1 JENS EDER, POSTAVY VE FIKČNÍCH SVĚTECH	22
2.1.1 ONTOLOGIE POSTAVY V NARATIVNÍM DÍLE	22
2.1.2 VYTVÁŘENÍ POSTAVY V PROCESU RECEPCE	24
2.1.3 INTRATEXTOVÁ ANTROPOLOGIE	25
2.1.4 JEDNÁNÍ A AKCE POSTAVY	26
2.1.5 KONSTELACE POSTAV	28
2.1.6 IDENTITA POSTAV	29
2.1.7 CHARAKTERIZACE POSTAVY	29
2.1.8 TYPIZACE POSTAV	31
2.1.9 FUNKCE A VÝZNAM POSTAVY	32
2.1.10 POSTAVA V PROCESU RECEPCE	32
2.2 MURRAY SMITH, ENGAGING CHARACTERS: „DESKRIPTIVNÍ POETIKA POSTAVY“	35
2.2.1 KOGNITIVISTICKÝ POHLED NA PROCES RECEPCE	35
2.2.2 IDENTIFIKACE, IMAGINACE, SCHÉMA	35
2.2.3 SYSTÉM IDEOLOGICKÝCH HODNOT	37
2.2.4 KOGNICE A IMAGINATIVNÍ DIVÁK	38
2.2.5 EMOCIONALITA A RACIONALITA	39
2.2.6 DESKRIPTIVNÍ POETIKA POSTAVY	40
2.2.7 ZAUJETÍ POSTAVOU (ENGAGEMENT)	49
2.2.8 STRUKTURA SYMPATIE	50
3 SHRNUŤÍ: MOŽNOSTI POHLEDU NA POSTAVU VE FILMOVÉM DÍLE	59
4 ANALYTICKÁ METODA ROZPRASKANÉHO TEXTU	64
5 DVĚ PŘÍPADOVÉ STUDIE POSTAV OTCŮ V ČESKÉM FILMU DEVADESÁTÝCH LET	68
5.1 KONTEXT VÝBĚRU ANALYZOVANÝCH FILMŮ	68
5.2 OBECNÁ ŠKOLA (JAN SVĚRÁK, 1992)	71
I. <i>Eda</i>	71
II. <i>Otec Souček</i>	74
III. <i>Učitel Hnízdo</i>	84
IV. <i>Souboj titánů</i>	87
V. <i>Smrt hrdiny</i>	92
VI. <i>Symbolická smrt otce</i>	94
VII. <i>Shrnutí</i>	97
5.3 PELÍŠKY (JAN HŘEBEJK, 1999)	98
I. <i>Rituály a schémata</i>	98
II. <i>Opozice a disrupce</i>	105
III. <i>Revize a sjednocení</i>	113
IV. <i>Shrnutí</i>	122
6 ZÁVĚR	126
6.1 KOMPARACE VÝSLEDKŮ ANALÝZ A POSTAVY JAKO SYMPTOM	126
6.2 VYHODNOCENÍ POUŽITÉ ANALYTICKÉ METODY A TERMINOLOGIE	129
6.3 SHRNUŤÍ	132
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	134

Úvod

„Je pozoruhodné, jak málo bylo dosud v literární historii a kritice řečeno k teorii postavy.“ (Seymour Chatman)¹

Tématem této práce je formulace metody analytického pohledu na českou filmovou tvorbu ze zorného úhlu zpracování filmové postavy a ověření této metody na dvou případových studiích českých filmů vyrobených v období 1990–2000. Filmovou tvorbu přitom chápu v návaznosti na paradigma formulované Davidem Bordwellem, Kristin Thompsonovou a Janet Staigerovou jako specifické pole kulturní činnosti, v němž se setkávají a vzájemně na sebe působí společenské vztahy a potřeby, jejich vyjádření estetickými prostředky filmové řeči uspořádanými v nějakém narativním celku a ekonomické a výrobní vztahy v procesu výroby a distribuce těchto na nějaký nosič zaznamenaných narativních celků, tedy filmových děl. Formální a narativní vyjadřovací prostředky využívané k vytváření filmového díla tvoří specifický *styl*.² Z hlediska formy je pojetí postavy součástí tohoto stylu. Postava je také jednou z nezbytných složek, *existentů*, řečeno se Seymourem Chatmanem,³ procesu narace a jedním ze základních stavebních prvků fikčního světa narací vytvářeného.

Funkce postavy v těchto strukturách se projevuje jejím jednáním,⁴ samostatným anebo v interakci s dalšími postavami.⁵ Spíše než jako o aristotelském

¹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 112.

² Bordwell, který ve své koncepci historické poetiky s pojmem styl hojně pracuje jako s organizací formálních a obsahových prvků, zde styl definuje jako soubor technologických a vyjadřovacích norem, manifestujících se ve vzájemné interakci jako specifické stylistické prvky a jejich systémy. BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Routledge, 1988. 506 s. ISBN 9780231060554. S. 6.

³ CHATMAN, pozn.1, s. 18 a s. 100.

⁴ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 2. vydání. Brno: Host, 2019. 168 stran. ISBN 978-80-7577-952-6. S. 79, definuje s oporou v Otakaru Zichovi dramatickou osobu jako „osobu jednající.“

⁵ Srov. PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. 2. vydání. Jinočany: H & H, 2008. 343 s. ISBN 978-80-7319-085-9. S. 25 a DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2. S. 85

nositeli akce,⁶ tj. relativně neměnném prvku definovaném funkcí v narativu,⁷ jak postavu chápe formalistická tradice nebo lingvistická koncepce *aktantů* Juliána Greimase,⁸ mám ale snahu o postavě a všem, co ji tvoří – od fyzických a charakterových rysů po formu jejich vyjádření a zachycení –, uvažovat po způsobu strukturalistické definice *složky*⁹ jako o samostatné dílčí struktuře obsahových a formálních prvků obdařené jistým dílčím významem. Tento význam je pak z pohledu kognitivistického přístupu, jenž je jedním z východisek zvolené analytické metody, dynamickým tvarem, ustavujícím se v procesu stálé interakce mezi dílem a jeho recipientem a jeho v procesu recepce aktivovanými, více či méně automatizovanými (*transparentními*)¹⁰ *mentálními schématy*. Je tedy výsledkem jistého čtení postavy, jak o recepčním procesu z kognitivistického hlediska uvažuje Jens Eder¹¹ nebo Murray Smith ve své koncepci *imaginativního diváka*.¹² Vedle role emocionální response diváka ve vztahu k postavě, která tvoří jednu větev kognitivistické teorie postavy, se oba autoři obrací k textuálním rysům postavy, tvořeným jejími fyzickými znaky, mimickým a gestickým projevem, jednáním (akcí a interakcí) a formálními prostředky její audiovizuální reprezentace. U Murraye Smithe to ústí do rozvíjení konceptu *schématu osoby* (*person schema*),¹³ tvořeného rysy postavy, jejím jednáním a *agendou* (*agency*). Eder textuální povahu postavy reflektuje v souvislosti s konceptem postavy jako artefaktu¹⁴ a s procesem charakterizace postavy.¹⁵ Přestože oba autoři zůstávají u představy postavy jako

⁶ ARISTOTELÉS. Poetika. Praha: OIKOYMENH, 2008. 289 s. ISBN 978-80-7298-131-1. S. 59

⁷ PROPP, pozn. 5, s. 29.

⁸ Aktant je chápán jako abstraktní narativní subjekt, kterému je predikována nějaká činnost. SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018. 834 s. ISBN 978-80-88069-64-5. S. 34.

⁹ Tamtéž, s. 624.

¹⁰ K pojmu transparence mentálních schémat viz SMITH, Murray. *Engaging characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press 1995. 265 s. ISBN 978-0198183471. S. 50.

¹¹ EDER, Jens, JANNIDIS, Fotis, SCHNEIDER, Ralf (eds). *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media* [online]. New York: De Gruyter, 2010. Revisionen. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*; 3

¹² SMITH, pozn. 10, s. 41–61.

¹³ Tamtéž, s. 20.

¹⁴ Eder tu rozděluje pro potřebu možných oblastí analýzy chápání postavy jako artefaktu, fiktivní bytosti, symbolu a symptomu. EDER, pozn. 11, s. 16.

¹⁵ Tamtéž, s. 28 a s. 30.

součástí textového celku, mám za to, že na základě výše řečeného je produktivní o postavě uvažovat v lotmanovském smyslu jako o specifickém typu textu.¹⁶ Protože proces čtení textu je mimo jiné procesem ustavování významu, ocitáme se tak při pokusu o analýzu postavy zároveň na poli sémiotiky. Warren Buckland se v přehledové knize *The cognitive semiotics of film*¹⁷ vzájemných průniků sémiotické a kognitivistické metodologie zastává jako potenciálně produktivního nástroje pro uvažování o filmu. S oporou v tomto přístupu budu prostředky pro definování analytické metody hledat vedle kognitivistického konceptu mentálního modelu také v jeho setkání s (v sémiotice ukotvenými) poststrukturalistickými tezemi Rolanda Barthes. Vodítkem mi je analytická metoda *rozpraskaného textu*, již Barthes demonstruje ve svém rozboru Balzacovy povídky *Sarrasine S/Z*,¹⁸ ale inspiraci vidím i v setkání kognitivistické teorie schématu, jak ji popisuje Murray Smith, s Barthesovým pojetím mýtu.¹⁹ Mytologické myšlení, jako celou množinu mentálních schémat, se proto budu snažit využít i ve svém rozboru pojetí postavy otce jako jednoho z charakteristických, relativně univerzálně používaných vzorců (záměrně se pro zamezení terminologické kontaminace zatím vyhýbám výrazu *typů*) postavy v současném českém filmu. Volba těchto tří úhlů, kognitivistického, sémiologického a mytologického, mi umožňuje nahlížet filmovou postavu jako významotvornou entitu, jejíž funkce se realizuje v závislosti na kulturním, historickém a institucionálním kontextu jejího vzniku. To je materiál dostatečně

¹⁶ MÜLLER, Richard, ed. a ŠIDÁK, Pavel, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012. 699 s. Literární řada. ISBN 978-80-200-2048-2. S. 521.

Textuální přístup k analýze postavy implicitně vyplývá také například z analytického přístupu Daniely Hodrové, když uvažuje v kontextu literárního díla o postavě jako o „textové analogii člověka skutečného nebo smyšleného.

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

Ve stejném textu zmiňuje Hodrová návaznost svého postupu na úvahu J. N. Tyňanova o postavě jako dynamické jednotě. HODROVÁ, S. 106.

¹⁷ BUCKLAND, Warren. *The cognitive semiotics of film* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 174. s. ISBN 0 511 01368 X.

¹⁸ BARTHES, Roland. *S/Z*. Překlad Josef Fulka. Vyd. 1. Praha: Garamond, 2007. 431 s. Francouzské myšlení; sv. 2. ISBN 978-80-86955-73-5.

¹⁹ BARTHES, Roland. *Mytologie*. 3. vydání. Praha: Dokořán, 2018. 173 s. ISBN 978-80-7363-888-7.

vydatný na to, aby mi umožnil z analytických metod pro potřeby této práce vypustit koncept reprezentace a identity a další variace „velkých“ psychoanalytických a kulturních teorií, s jejich tendencí k absolutizaci modelu ideologie, redukování recipienta do pozice manipulovaného subjektu a formulaci totalizujících preskriptivních postojů.

Pro případovou studii využiji dvojici českých filmů natočených v období 1990–2000 v České republice, Při jejich výběru jsem přihlížel záměrně k podobnosti jejich tematické, žánrové a divácké orientace. Uvedené období českého filmu volím proto, že představovalo zároveň dobu dynamické proměny společenských vztahů a systémů hodnot i zásadních změn produkční kultury v reakci na ukončení státem organizované filmové výroby a postupný vznik nového ekonomického modelu soukromé filmové produkce. Vstupní hypotézou přitom je, že proměna společenského diskursu v určité době se nějakým způsobem odráží i v narativní struktuře vnikajících filmových děl, a tedy i ve způsobu, jakým je v nich konstruována postava jako jeden z jejích stavebních prvků.

Cílem mé práce je tak při soustředění na jeden dílčí prvek výstavby filmového díla přispět k započatí reflexe celého tohoto období českého filmu způsobem, který začne hledat odstup od převažujících subjektivně hodnotících soudů a pokusí se o české filmové produkci uvažovat jako o souboru estetických artefaktů v kontextu jejich historicko –společenského dispozitivu.

1 Kritické vyhodnocení literatury

Při rešerši odborné literatury jsem se soustředil zejména na práce věnované kognitivistickým přístupům k analýze postavy ve filmovém díle a doplňkově pak naratologii a sémiologickým koncepcím filmové teorie.

Východiskem v orientaci v existující literatuře se mi stala práce *Mysl a příběh ve filmové fikci* Kataríny Mišíkové,²⁰ která představuje přehled teoretických přístupů k filmové naraci a jejíž hlavní část je ve vazbě na pojem *narativní porozumění* věnována kognitivistickým koncepcím. Zahrnuje užitečné shrnutí východisek kognitivistických disciplín studujících „mysl jako reprezentacionální systém zpracování informací“²¹ a přehled jejich vlivu na uměnovědné teorie a teorii filmu. Podstatné je zde zdůraznění návaznosti kognitivistických stanovisek na poznatek recepční estetiky, že „význam se realizuje v procesu čtení“,²² a na jisté styčné body kognitivismu, (neo)formalismu, strukturalismu a sémiotiky, a to i navzdory tomu, že řada kognitivistických filmových teoretiků, včetně například Davida Bordwella, se vůči sémiotickým tezím ve filmové teorii poměrně radikálně vymezovala. Cenné pro mne bylo v této práci upozornění na text Warrena Bucklanda *The Cognitive Semiotics of Film*,²³ v němž se tento naratolog pokusil shrnout závěry především evropských teoretických prací usilujících o smíření sémiologie a kognitivismu ve vztahu k filmu. Práce *Mysl a příběh* zahrnuje také shrnutí textu Murraye Smithe *Engaging characters*,²⁴ jehož koncepci *zaujetí postavou* (*engagement*) budu v textu dále používat, a zavádí tak české překlady Smithem používané terminologie. Při podrobnějším studiu práce uvedeného autora

²⁰ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 270 s. ISBN 978-80-7331-126-1.

²¹ Tamtéž, s.29

²² Tamtéž, s.41

²³ BUCKLAND, pozn. 17.

²⁴ SMITH, pozn. 10.

jsem došel k závěru, že v řadě případů české překlady navrhované autorkou jsou sice věcně správné, ale pro použití v konkrétní analytické práci nejsou příliš praktické. V některých případech mohou být až zavádějící, protože příliš zužují oblast významů zahrnutých původním anglickým termínem. Příkladem může být i shora uvedený klíčový termín *engagement*, jehož český překlad *zaujetí postavou* málo akcentuje dynamiku vzájemného působení postavy a diváka v recepčním procesu a aktivní roli diváka v něm. Nicméně, zejména z důvodů kontinuity, ve své práci tuto terminologii respektuji s tím, že její experimentální použití v konkrétních analýzách je samo o sobě verifikací míry její relevance a může se stát východiskem pro její případnou novou revizi. Pouze tam, kde se obávám, že užití české překladové terminologie výrazněji komplikuje jasnost analytického popisu, uvádím v některých případech v závorce i původní anglický termín. Podobně postupuji i u další cizojazyčné terminologie, kde jsou mi známy české překlady (Seymour Chatman, E. M. Forster, Roland Barthes atd.).²⁵

Naratolog Warren Buckland mluví o sporu mezi kognitivismem a sémiotikou jako o nedorozumění, na rozdíl od principiálního nesouladu, který lze zjevně najít v případě sporu kognitivismu s marxistickými a psychoanalytickými teoriemi. Zatímco tam jde o podstatný rozdíl v pohledu na diváka jako aktivního účastníka (v případě kognitivní teorie) versus *situovaného (positioned) subjektu* (v případě psychoanalytických a kulturních teorií) díla, u střetu kognitivismu a sémiotiky jde spíše o rozdílnost akcentů a priorit při studiu struktury díla a průběhu recepčního procesu. Toto nedorozumění jde podle Bucklanda částečně na vrub skutečnosti, že severoamerická škola kognitivní teorie, reprezentovaná jmény jako David Bordwell, Noël Carroll a Edward Branigan, má tendenci vnímat lingvistické a sémiotické teorie úzkým rámcem radikálních raných translingvistických konceptů, jak je reprezentuje Metzův pokus o velkou

²⁵ Tam kde pracuji s originálními anglickými texty nebo anglickými překlady cizojazyčných textů, uvádím v těch případech, kdy považuji anglický termín za potenciálně sémanticky významný, při prvním použití v textu v závorce v původním anglickém znění. Číním tak na základě vlastní praktické zkušenosti s překladovou literaturou, kdy se při práci s ní opakovaně dostávám do situace, v níž bych rád měl možnost konfrontovat český překlad termínu s originálem.

syntagmatiku filmu,²⁶ a jako takové je apriori odmítat. Oproti tomu evropská kognitivistická filmová teorie a autoři jako Francesco Casetti, Roger Odin a Michel Colin, a ve svých pozdějších dílech koneckonců i Metz sám, využívají kritiky slabin úzkého sémiotického pohledu k vytváření nových, komplexnějších teoretických systémů. Warren Buckland pak v obsáhlé odpovědi na řečnickou otázku Davida Bordwella „Proč jsou lingvistické koncepty nezbytnou podmínkou analýzy filmové narace?“ z jeho knihy *Narration in Fiction Films*²⁷ předkládá svoji vizi sblížení sémiotických koncepcí s kognitivismem. Základem sémiotických teorií je teze, že „lidská zkušenost jako taková představuje interpretovatelnou strukturu zprostředkovatelnou znaky“.²⁸ Filmová sémiotika proto předpokládá, že každý film je systém signifikace vyjadřující nějakou zkušenost a soustředí se jako věda na pojmenovávání invariantních znaků a jejich vazeb v tomto systému používaných. Neviditelný systém omezeného počtu invariantních znaků, nacházejících se pod viditelným povrchem díla, odpovídá jazyku (langue) a může být základem neomezeného počtu sdělení – promluv (parol nebo langage). Relevance sémiotické teorie může být ověřena tím, do jaké míry je invariantní znakový model jazyka opakovatelný nebo identifikovatelný v různých filmových dílech. Problém první generace filmové sémiotiky, jenž nakonec vedl Christina Metzke ke známému konstatování, že film je „řeč bez jazyka“ („langage sans langue“),²⁹ byla nemožnost dosáhnout v případě filmu uzavřeného paradigmatického výčtu invariantních znaků. Tento problém přiměl filmovou sémiotiku opustit přímočarou vazbu obraz–referent, jenž je vlastní základní úrovni signifikace, a nahradit ji vztahem struktura kódů (obrazů)–význam. Aplikovat tedy na film chápání jazyka jako systému kódů a posunout se od jazykové analýzy filmu k analýze textuální. V tomto pohledu představuje film, nebo jakýkoliv text, hierarchicky uspořádaný soubor kódů, jež

²⁶ METZ, Christian. *Language and cinema* [online]. The Hague: Mouton, 1974. Approaches to semiotics; 304. s.

²⁷ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. xiv, 370 s. ISBN 0-299-10170-3.

²⁸ BUCKLAND, pozn. 17, s. 6.

²⁹ BENEŠOVÁ, Marie, SVOBODA, Jan, (ed.). *Film jako znakový systém : čtyři studie věnované sémiologické problematice filmu*. Praha : Český filmový ústav, 1971. 163 s. Filmologický sborník, [sv.] 7.

jsou využívány jako nástroj pro vyjádření zkušenosti (jednotlivce nebo sociální skupiny) v procesu výběru (paradigmatická rovina) a vzájemného uspořádání (syntagmatická rovina). Podmínkou recepce filmu je nějaká míra sdílení těchto kódů mezi publikem a původcem díla a také mezi publikem navzájem. Noam Chomsky ve své lingvistické teorii generativní gramatiky používá pro tento vnitřní systém kódů pojem *kompetence* a pro jeho realizaci v procesu přirozeného jazyka pojem *performance*, přičemž do repertoáru lingvistiky zavádí pojem *jazykové schopnosti (language faculty)*, tedy zkušenosti jedince umožňující jazyk používat. Od této Chomského revize, zapojující do procesu jazykové komunikace otázku kognitivních schopností uživatele jazyka, se pak v Bucklandově výkladu odvíjí vzájemně se oplodňující setkání kognitivismu se sémantikou, jež umožňuje překonání translingvistické rigidity raných sémiotických systémů na jedné straně a kognitivistické přecenění role diváka jako autonomního racionálního já na straně druhé.

Jako základní práci pro orientaci v problematice kognitivistického pohledu na prvek postavy v audiovizuálním díle s přesahy do literatury a audiovizuálních médií mi posloužil sborník editora Jense Edera *Postavy ve fikčních světech (Characters in Fictional Worlds)*.³⁰ Zatímco Ederův disertační text *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*³¹ je dosud k dispozici pouze v německém jazyce a je pro mne z tohoto důvodu nedostupný, jím editovaný anglickojazyčný sborník poskytuje jednak v obsáhlém šedesátistránkovém úvodu Ederovo vlastní shrnutí pohledu na možnosti studia postavy, jednak soubor prací dalších autorů věnovaných dílčím aspektům této problematiky. Ederův vlastní text *Introduction* má přehledovou povahu a více než o formulaci jednoho směru usiluje o obsažení co nejširšího spektra pohledů na problematiku postavy. Okrajově zahrnuje i zmínky o přístupech odlišných od kognitivistického modelu, jako jsou koncepce psychoanalytické, sémiologické nebo hermeneutické. V samostatných kapitolách se věnuje ontologickým otázkám postavy, procesu formování postavy v průběhu

³⁰ EDER, pozn. 11.

³¹ EDER, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren Verlag 2008. ISBN 9783894724887

recepce, postavě z hlediska mediality, jednání a akci postavy jako jedné z hlavních forem jejího působení v rámci narativního tvaru, otázkám motivace postavy a samostatně vztahu recipienta k postavě a jeho reakcím na ni. Hlavní konceptuální přístupy tohoto textu a terminologii, jež budu dále používat, jako je mimo jiné Ederova koncepce charakterizace postavy, postavy jako typu a konstelace postav, zpracovávám v samostatné kapitole této práce. Jako doplnění Ederova textu je cenné shrnutí stavu studia postavy v různých kontextech od Henriety Heidbrinkové *Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research*.³² Texty Patricka Colm Hogana *Characters and their plots*,³³ Jonathana Culpepera a Dana McIntyre *Activity Types and Characterisation in Dramatic Discourse*,³⁴ studie stereotypizace postav od Jörga Schweinitze *Stereotypes and the Narratological Analysis of Film Characters*³⁵ poskytují metodický materiál pro otázku vzniku postavy v narativním prostoru mezi typem vycházejícím z ustáleného vzorce a individualizovaným tvarem. Problematice recepce se ve jmenovaném sborníku věnuje Uri Margolin v textu *From Predicates to People Like Us*,³⁶ kde podobně jako Murray Smith (viz dále) formuluje koncepci *engagementu*, termínu označujícího *zapojení/zaujetí*³⁷ recipienta v rámci struktury a akcí fikčního světa, stejně jako schopnosti postavy jako prvku fikčního světa toto recipientovo zapojování iniciovat a podporovat.³⁸

Terminologickým základem pro navrhovanou metodologii se pro mne stala práce Murraye Smithe *Engaging Characters*,³⁹ jež se s oporou v přístupech kognitivních věd zabývá zejména vztahem mezi postavou a recipientem. Vychází

³² EDER, pozn. 11, s. 67-111.

³³ Tamtéž, s. 134-157.

³⁴ Tamtéž, s. 176.

³⁵ Tamtéž, s. 276-290.

³⁶ Tamtéž, s. 400-416.

³⁷ Zaujetí nebo také zapojení. Překlad *engagement* jako *zaujetí* se objevuje v práci Kataríny Mišíkové *Mysl a příběh ve filmové fikci* v původně slovenském textu v českém překladu Jana Bernarda. MIŠÍKOVÁ, pozn. 20, s. 175.

³⁸ Margolin uvádí koncepcí Jamese Phelana, nabízející *engagement* „mimetický, tematický a formální“, a Jense Edera z jeho zmiňované práce *Die Figure in film*, pracující terminologicky s *engagementem* diegetickým, tematickým, estetickým a pragmatickým.

³⁹ SMITH, pozn. 10.

přítom z pojmu *identifikace*, který definuje v polemice s jinými, zejména psychoanalytickými koncepcemi tohoto fenoménu. Murray Smith obsáhle zpochybňuje pojetí *identifikace* jako ztotožnění diváka s postavou, když zdůrazňuje vlastní intelektuální aktivitu diváka v procesu percepce. Podle Smithe divák nikdy zcela neztrácí vědomí fiktivní povahy sledovaného, a více než o přejímání vnitřních stavů postavy jde tedy při sledování filmového díla o vytváření jejich představy, o imaginaci, kterou ovšem Smith chápe jako dynamický proces *představování-si* (*imagining*).⁴⁰ Tento proces rozděluje na dvě vzájemně se ovlivňující části. *Centrální představování-si* je proces vcit'ování (*empatie*) zahrnující mentální akt emocionální simulace i fyziologické akty, jako jsou *afektivní mimikry*, tvářová zpětná vazba a podvědomé reakce, což jsou už oblasti spadající do empirických výzkumů neurologických věd. *Acentrální představování-si* naopak buduje emocionální vazby s postavou na základě divákova porozumění a aplikace mentálních schémat, jež Smith označuje jako oblast *strukturování vztahu sympatie*. Tento myšlenkový postup jej vede k nahrazení termínu *identifikace* termínem *zaujetí* (*engagement*) jako dynamického stavu zprostředkovaného interakcí *centrálního aacentrálního představování-si*. *Zaujetí* jako „komplexní perceptivně-kognitivně-afektivní vztah diváka k postavě“⁴¹ se dále dělí do třech úrovní relace mezi divákem a postavou – *rozpoznání* (*recognition*), *spojení* (*alignment*) a *spolčení* (*allegiance*).⁴² Tyto tři úrovně dohromady vytváří podle Smithe *Strukturu sympatie* (*structure of sympathy*) jako složitý systém vazeb obsahových a formálních složek a mentálních schémat uplatňovaných (zčásti vědomě a zčásti automaticky) divákem v průběhu recepce díla. V reakci na formalistické a strukturalistické chápání postavy v úzkém smyslu funkce navrhuje nový pojem *salience*⁴³ postavy ve

⁴⁰ Murray Smith používá systematicky gerundu *imagining*, jenž Katarína Mišíková překládá jako *imaginace*. V tomto případě považuji rozdíl mezi substantivem a gerundem za podstatný, protože zdůrazňuje procesuální a dynamickou povahu tohoto jevu. Přidrží se zde tedy svého překladu *představování-si*.

⁴¹ MIŠÍKOVÁ, pozn. 20, s. 175.

⁴² Jen podotýkám, že termín *alignment* by bylo v kontextu Smithovy práce možná překládat jako *přijetí postavy* (ze strany diváka) a pojem *allegiance* jako *spojenectví*.

⁴³ Anglické adjektivum *salient* vyjadřuje situaci, kdy nějaký prvek výrazně vystupuje, vyskakuje, z okolního prostředí. *Oxford English Dictionary* [online]. 2022. [cit. 12.8.2022]. Dostupné z <https://www.oed.com/view/Entry/170002#eid24390581>.

smyslu míry výraznosti jejího působení v narativní struktuře. Smithův text je formálně rozdělen na kapitoly věnující se jednotlivým úrovním jeho *struktury sympatie*, jednotlivá témata problematiky kognitivního vztahu mezi divákem a postavou se však v těchto kapitolách opakovaně vrací tak, jak Murray Smith postupně zkoumá různé jejich aspekty v různých kontextech. Tato jistá nekonzistence se ostatně podepsala i na fragmentárním způsobu, jímž je Smithova koncepce popsána ve výše uvedené publikaci *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Smithova terminologie a jeho koncepce *struktury sympatie* nicméně poskytují podle mého názoru mimořádně funkční terminologický aparát pro kognitivistickou analýzu postavy, a jejímu podrobnému popisu proto věnuji samostatnou kapitolu této práce.

Úloze postavy v rámci naratologických konceptů se věnuje Lubomír Doležel v práci *Heterocosmica*,⁴⁴ o níž se částečně ve svém textu opírá rovněž Jens Eder. Doleželova teorie fikčních světů jako *narativních makrostruktur* chápe postavu, respektive v Doleželově terminologii *jednající osobu*, jako jeden ze tří nezbytných konstitučních prvků struktury *narativního světa* (vedle *světa stavů* a *přírodní síly*). Doleželovo chápání postavy je do značné míry aristotelské, projevem a funkcí postavy v narativním světě je její jednání – akce. Doležel používá pojem „osobakonatel“ což její definici přibližuje pojmu *činitel (agent)* užívanému Murrayem Smithem. Doležel rozlišuje světy s jednou osobou, v nichž je podstatné jednání osoby ve vztahu ke světu a ve vztahu k sobě samé, a světy s více osobami, v nichž je pro konstrukci narativního světa důležité jejich vzájemné jednání, tedy *interakce*.

Seymour Chatman v klíčové naratologické práci *Příběh a diskurs, Narativní struktura v literatuře a filmu* definuje postavu jako klíčový stavební prvek – *existent* – příběhu, jako *obsahové části* narativu; proti příběhu stojí v Chatmanově pojetí *diskurs* coby *část výrazová*. Existenty vstupují do interakce v podobě jednání a událostí a společně představují *formu* vyjadřující *substanci obsahu*, jíž jsou popisováni lidé nebo skutečnosti. Nad rámec aristotelské koncepce postavy jako

⁴⁴ DOLEŽEL, pozn. 5.

pouhého nositele jednání a formalistického chápání postavy jako funkce (nebo aktantu) ve výstavbě díla Chatman reflektuje postavu jako složitou strukturu, tvořenou rysy („*relativně stabilními či trvalými osobními vlastnostmi*“,⁴⁵ jež Chatman pojmenovává *narativní adjektivum*) a událostmi. Události se podílejí na vytváření postavy v syntagmatické ose, výčet (paradigma) rysů tvoří osu paradigmatickou. Zatímco události jsou jasně vymezeny, rozpoznávání rysů postavy není nikdy úplné a Chatman tak nabízí vizi postavy jako *otevřeného konstrukt*.⁴⁶ Taková postava pak je v Chatmanově návrhu na formulaci postavy jako typu (s oporou v kritické práci E. M. Forstera) typem *postavy plastické*, zatímco postava určená nízkým a omezeným počtem rysů je typ *postavy ploché*.⁴⁷ Důležitý je postřeh, že sám fakt plochosti neubírá postavě na životnosti, mění však způsob, jakým se k postavě vztahují recipienti. Ploché postavy mají jasnější směřování a jsou lépe „zapamatovatelné“, plastické, neukončené postavy vzbuzují větší pocit důvěrnosti. Složité postavy pak umožňují analytický přístup „čtení postavy“, jaký použil v analýze Shakespearových děl kritik A. C. Bradley – tedy pohled na postavu jako na složitou samostatnou (sub)strukturu interpretovatelnou s využitím metodologických nástrojů k uchopování reálného světa jako je psychologie nebo etika.

Pro uchopení problematiky fyzické stránky hereckého představitele v utváření filmové postavy považují za užitečnou ideu dichotomie *herecká postava* x *dramatická osoba* formulovanou Otokarem Zichem v jeho *Estetice dramatického umění*⁴⁸ a rozvíjenou Jiřím Veltruským v práci *Drama jako básnické dílo*. V části *Dramatická osoba*⁴⁹ Veltruský rozvíjí pojem *antinomie spontánnosti a určenosti osoby*, v níž spontánnost představuje široký rejstřík rysů a určenost pak jejich výběr, prováděný *ústředním subjektem* (autorem) za účelem zařazení osoby do

⁴⁵ CHATMAN, pozn. 5, s. 132.

⁴⁶ Tamtéž, s. 122.

⁴⁷ Tamtéž, s. 137.

⁴⁸ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2018. 378 s. ISBN 978-7331-482-8. S. 42.

⁴⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 2. vydání. Brno: Host, 2019. 168 stran. ISBN 978-80-7577-952-6. s. 76.

kontextu díla. Veltruského studie je věnována divadlu, nikoliv filmu, a je v první řadě strukturalistickou analýzou znakové povahy převodu dramatického textu do jevištního tvaru. Z pozice struktury díla formulovaný postřeh o spojení *intelektuální složky* jednání neseného *emoční složkou citově snahovou* a realizujícího se v interakci různých dramatických osob ale poskytuje zajímavý pandán procesu recepcce zohledňující teze Murraye Smithe o *centrálním a acentrálním představování-si a racionalitě emocí*⁵⁰ ve vztahu diváka a postavy. Strukturalistická východiska pohledu na herectví a hereckou akci Veltruský později v sedmdesátých letech rozvíjí ze sémiotických pozic v esejích *Příspěvek k teorii herectví*⁵¹ a *Herectví a chování: studie o nositeli významu*,⁵² shromážděných ve sborníku *Příspěvky k teorii divadla*. Jde o práci teatrologickou, jež oblast filmového (ale také rozhlasového) herectví výslovně ze svého záběru vylučuje pro údajnou omezenost spektra užívaných znakových systémů. Rozbor divadelního herectví jako složitého znakového systému (respektive kombinace více znakových systémů) užívajícího znaky a *znaky znaků*, jak je formuloval Petr Bogatyrev, a podléhajícího díky tomu procesu *dvojí semiózy* je ale inspirativní i pro možnosti analýzy filmové postavy. Vedle základní sémiotické dichotomie *označovaný–označované (signifiant–signifié)* Veltruský vychází z Büchlerovy klasifikace komunikační funkce znaků – *odkazové, expresivní a apelové*. Herectví je zde uměleckou činností, v níž umělcovým materiálem je jeho vlastní tělo, či lépe řečeno existence, signifiant hereckého výkonu je ale celý komplex znaků a jejich vztahů přesahující vlastní fyzický projev herce (řeč, gesta). Tento komplex zahrnuje vztah herce k jevištnímu prostoru a ostatním účastníkům „hrané“ i „hrací“ události (termíny specifikující rozdíl mezi představením a jeho „obsahem“), mezi něž patří i ostatní herci, dramatické osoby i diváci. Významný je Veltruského postřeh, že není nikdy možné zcela oddělit hereckou postavu od dramatické osoby, nebo je naopak zcela sjednotit. Odrazem *komplexity signifiantu* v procesu ztvárňování postavy je pak i odpovídající *vícevrstevnatost signifié* – označovaného, jež ve Veltruského pohledu skládá

⁵⁰ SMITH, pozn. 10, s. 59.

⁵¹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadelní fakultou AMU, 1994. 270 s. ISBN 80-7008-046-9. S. 135.

⁵² Tamtéž, s. 185.

dohromady nejen dramatickou osobu, ale i obraz herce a – v zajímavé předzvěsti recepčních teorií – i obraz diváka. Sémantika hereckého projevu se tak odehrává v dynamickém napětí mezi *procesem podobnosti, faktické spojitosti a přiřčené spojitosti*, což jsou kategorie korespondující se Smithovým kognitivistickým konceptem *rozpoznání postavy* a *mimeze*, respektive *mimetické strategie čtení* (*mimetic reading strategy*) jako aplikace *schématu osoby* (*person schema*) a *kulturně specifického schématu role* (*culturaly specific role-schema*) v procesu recepcce.

V textech Ederových, Smithových, Doleželových i Chatmanových se opakuje reference k analytické eseji Rolanda Barthesa *S/Z*,⁵³ v níž se s jazykovou i myšlenkovou opulencí pro autora příznačnou snoubí sémantické, lingvistické a strukturalistické přístupy. Barthes zde na konkrétním příkladu Balzacovy povídky *Sarrasine* vytváří a zároveň aplikuje analytickou metodu rozboru díla vycházející z ideje *pisatelného textu* jako plurálního, polysémického tvaru umožňujícího různá čtení v procesu interpretace. Pojem *pisatelný text*, vymezující se vůči modelové představě *textu čitelného*, jenž by byl přímým referentem reality, slouží Barthesovi k vyjádření podílu procesu recepcce na vlastním aktu tvorby. Čtení je v tomto chápání bytostnou součástí každého díla jako takového – specifická a vždy nová kvalita, již přináší interpretace textu v procesech *opakovaného okamžitého čtení*.⁵⁴ Imaginární čitelný text se pohybuje v režimu denotace, jež je však sama o sobě nedosažitelnou fikcí, *svrchovaným mýtem*,⁵⁵ zatímco pisatelný text zapojuje do hry široké pole konotace, *mlhovinu signifikátů*. Čtení textu je pro Barthesa *práce* (ve smyslu marxistické filosofie způsob vytváření nadhodnoty, v našem případě významů), v níž vstupuje do interakce čtený text se čtoucím subjektem, jenž je sám o sobě pluralitou různých textů a kódů o různé míře stereotypizace. Pro proces interpretace Barthes rozvíjí ideu *rozpraskání textu* do menších částí a spár, jimiž do něj může interpretace vstupovat, a *rozlámání textu* jako techniky průběžných analytických digresí, dílčích komentářů opírajících se o jednotlivé fragmenty

⁵³ BARTHES, pozn. 18.

⁵⁴ Tamtéž, s. 31.

⁵⁵ Tamtéž, s. 19.

namísto soustavného analytického textu snažícího se postihnout čtené dílo v jeho celistvosti. Barthes tedy rozkládá Balzacovu novelu po významotvorných částech, pojmenovaných *lexie* a tvořených různě velkými fragmenty originálního textu. Vlastní struktura lexíí je určena výhradně jejich rolí při vytváření významu – někdy jsou tvořeny pouhou větou, jindy několika větami nebo odstavcem. Lexie pak Barthes identifikuje jako kódy, které kategorizuje do pěti skupin⁵⁶ – hermeneutické, sémantické, symbolické, kódy aktivity a referenční kódy, aby je pak zase obratem rozostřil alternativní osou organizace do „hlasů“, jež se skupinami prolínají – hlasu empirie („proairetismy“ - *vědomé jednání*), hlasu osoby (*sémy*), hlasu vědy (kulturní kódy), hlasu pravdy (hermeneutismy – *mímeze a reference*) a hlasu symbolu.⁵⁷ Hutnost Barthesova textu vyzývá k mnohem podstatnější analýze, jež je však mimo možnosti tohoto textu. Z hlediska námi sledované problematiky postavy si všímám ještě postřehů, doplňujících rámec formovaný shora uvedenou literaturou: chápání (verbálního) portrétu postavy, vytvářeného výčtem určitých jejích rysů, nikoliv jako referentu reálné bytosti, ale jako „scény obsazené významovými bloky ... sémantického prostoru“,⁵⁸ zpochybnění referenční role zdánlivě „realistického“ popisu v koncepci *sekundární mímeze* jako *kopírování kopie*,⁵⁹ zařazení absence symbolických významů (*a-symboličnosti*) do rejstříku symbolických kódů⁶⁰ a ideje role vedlejších postav v postupné konstrukci postavy hlavní.⁶¹

⁵⁶ Barthes v textu zachází s pojmem kód s nekonzistencí, jež ohromuje svojí suverenitou. Ostatně, sám pak pojem kód definuje jako prvek značně mlhavý: „kód je perspektiva citací, přelud struktur, známe z něj jen jakési příjezdy a odjezdy ... jsou to záblesky onoho „něčeho“, které bylo vždy *již* přečteno, viděno, učiněno, prožito: kód je stopa tohoto *již*.“ BARTHES, pozn. 18, s. 38.

Výše uvedené kategorie tedy nejprve pojmenovává jako kódy, později používá pojem „velké kódy“, ale z dalšího textu vyplývá, že jde v podstatě o skupiny kódů spojené oblastmi, k jejichž komunikaci jsou využívány.

⁵⁷ Tamtéž, s. 39, kurzívou doplněné definice jsou mým vlastním komentářem pro potřebu rychlé reference.

⁵⁸ Tamtéž, s. 103,

⁵⁹ Každý popis začíná výběrem popisovaného, „umístěním rámu“, což vede k tomu, že popisované už není realitou, ale stává se samo tímto aktem popisovaným „obrazem“. Tamtéž, s. 93.

⁶⁰ Tamtéž, s. 73.

⁶¹ Tamtéž, s. 64.

Mezi literaturu, jež mi slouží jako opora metodologického přístupu, jsem zařadil i knihu *Tisíc tváří hrdiny*⁶² Josepha Campbella. Jsem si vědom, že navazuje na Jungovu teorii archetypů, a tedy oblast psychoanalytických konceptů, vůči nimž se kognitivistická škola myšlení o filmu poměrně jednoznačně vymezuje pro popírání aktivní role diváka v recepčním procesu. Přesto se domnívám, že Campbellův koncept *monomýtu* je možné chápat i jako specifickou konkretizaci kognitivistické představy kulturně zakotveného mentálního schématu. Důkazem může být Voglerova kniha *The Writers Journey*,⁶³ jež Campbellovu cestu hrdiny objevujícího se v mytologii napříč kulturami zpracovává s ohledem na praktickou dramaturgii hrané hollywoodské filmové tvorby. Campbell ve svém textu zobecňuje specifickou obraznost mýtů a legend zachovaných ve slovesném dědictví mnoha odlišných kultur do jediné struktury univerzálního, základní lidskou zkušenost reflektujícího mýtu. Pro Voglera se tato univerzální struktura pak zase naopak stává nástrojem pro psaní (a tedy i pro čtení) konkrétních současných narativních děl. Z hlediska kognitivistické analýzy reakce recipienta na narativní dílo a postavy, jež jsou jeho součástí, je tedy možné chápat monomýtus jako jedno z nevědomých, *transparentních* mentálních schémat, jež se procesu recepce účastní. Mytické aspekty tím pádem mohou u některých postav tvořit různě významnou součástí jejich rysů.

Princip v různé míře transparentního mentálního schématu je tím, co Campbellovu teorii monomýtu spojuje s významově jinak značně divergentním pojmem *mytologie* Rolanda Barthese.⁶⁴ Barthesův mýtus je, aniž by tuto terminologii používal, v podstatě součástí a projevem dominantní ideologie a navazuje tak na koncepci Althusserovy ideologické interpelace, foucaultovského studia jazyka jako nástroje moci nebo Barthesův vlastní termín *naturalizace*, vyjadřující tendence hegemonní ideologie k proměňování reprezentace v referent. Barthesova *Mytologie* byla vydána v roce 1957, nezapře zatíženost dobovým

⁶² CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*. Praha: Argo, 2017. 382 s. ISBN 978-80-257-2184-1.

⁶³ VOGLER, Christopher. *The Writer's Journey. Mythic Structures for Storytellers and Screenwriters*. Studio City (CA) 1992.

⁶⁴ BARTHES, pozn. 19.

politickým diskursem formující se západní levice a bylo by chybou pokoušet se ji od něj oddělovat. I s ním však obsahuje řadu postřehů, které jsou univerzálně inspirující pro analýzu schémat participujících na recepčním procesu. Barthes charakterizuje mýtus jako složitou sémantickou strukturu, *promluvu*⁶⁵, tedy řečový akt v desausurovském smyslu, v níž je jádrem sdělení nikoliv jeho předmět, referent, ale organizace, diskurs tohoto sdělení jako takového. To Barthes označuje, v echu lingvistického pojmu dvojí artikulace, za proces sekundární sémantizace, v němž se znak primárního sémantického systému, chápaný Barthesem jako efekt vztahu označujícího a označovaného, stává znovu označujícím vyššího řádu. Předmětem Barthesova mytologického zkoumání je pak označované tohoto sekundárního označujícího. Barthesův mýtus je metajazykem, v němž do procesu vytváření významu vstupuje forma. Trojice *označující–označované–znak* proto v procesu sekundární sémantizace nahrazuje Barthes pojmy *mysl–koncept–forma*, v nichž *koncept* je, velmi zjednodušeně řečeno, například vyjádřením dominantní společenské ideologické teze. Mýtus je tedy promluva s rétorickou funkcí, definovaná intencí, jež je však v jeho vyjádření skryta. Toto zneviditelnění intence vede k procesu *naturalizace*, tj. k představování reprezentace jako faktu. „Konzument mýtu pokládá signifikaci za systém faktů: mýtus je čten jako faktický systém, ačkoliv je pouze systémem sémiologickým.“⁶⁶ Z pohledu kognitivistické analýzy postavy je barthesovský mýtus příkladem zcela transparentního sociálně-kulturního schématu, které má nicméně podstatný význam pro recipientovo chápání postavy v celém průběhu recepčního procesu. Součástí analytické snahy by proto mimo jiné mělo být zrušení takové transparence, tedy popis, zviditelnění schématu.

⁶⁵ BARTHES, pozn. 19, s. 111.

⁶⁶ Tamtéž, s. 133.

2 Jens Eder a Murray Smith – nástroje analýzy postavy

2.1 Jens Eder, Postavy ve fikčních světech

2.1.1 ONTOLOGIE POSTAVY V NARATIVNÍM DÍLE

Postava je podle Edera klíčovou součástí příběhu (a tedy každého narativního útvaru) – příběh je vždy příběhem někoho a o někom a jeho principem je, že vypráví o aktivitě antropomorfní postavy.⁶⁷ Porozumění postavě je spojeno s porozuměním příběhu a naopak.

Jako prvek fikčního světa má postava několikanásobně paradoxní povahu: dramatická postava v sobě nese rozpor mezi zřejmou fiktivností postavy a způsobem, jakým se k ní vztahujeme v procesu recepce jako k existující bytosti (tomuto tématu se ve sborníku věnuje rovněž Maria E. Reicher v textu *The Ontology of Fictional Characters*).⁶⁸ A z jiné strany, postava takto vnímaná jako reálná osoba má stále znakovou povahu: je vytvářena výhradně *mediálními* (a mediovanými) znaky a sama může funkce znaku nabývat. (Se strukturalistickým omezením postavy na znakovou funkci v komunikačním systému posléze polemizuje Murray Smith.) A do třetice, postava má mediální povahu, v textu se dynamicky vyvíjí v čase a prostoru, ale zároveň za určitých podmínek dokáže nezměněna přecházet z jednoho mediálního textu do druhého. Může se tak dít v rámci jednoho média – například opakované využívání stejné postavy v různých textech, jemuž Eder přikládá velký význam z hlediska studia postavy jako znaku⁶⁹ –

⁶⁷ EDER, pozn. 11, s. 11. Eder cituje z jiné vlastní práce *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg 1999, s. 78–82.

⁶⁸ Tamtéž, s. 111–134.

⁶⁹ Eder tvrdí, že postava nemůže být redukována pouze na znak v obvyklém vztahu označovaný/označované, protože by to právě vylučovalo použití stejné postavy v různých textech, k čemuž nicméně například v románových nebo filmových cyklech dochází. Spíše to však podle mého soudu poukazuje na to, že postava chápaná jako znak může nabývat různých významů – stejné označující může mít různá označovaná – v závislosti na dalších prvcích konkrétního textu: postava se stejnými rysy například nabývá různého významu v dramatickém díle a v parodii. Tamtéž, s. 9.

i napříč médii různými (například z literatury do filmu nebo z filmu do počítačové hry – a zpět).⁷⁰

Při studiu postavy rozlišuje Eder minimálně tři možná pole analýzy – a) otázku autorského vytváření postavy v procesu vzniku mediálního textu, tak aby na očekávané publikum přenášela zamýšlenou ideu nebo emoci, b) otázku, jak postavu interpretují – „čtou“ – recipienti daného mediálního textu a c) jak lze postavu číst jako znak vytvářený v prostoru mezi produkčním a recepčním procesem v rámci konkrétního sociokulturního kontextu, přičemž toto čtení se může odlišovat v době vzniku díla a v době jeho recepce, pokud je tato pozdější.

Eder při pohledu na historii studia postavy dochází k rozlišení přístupů 1) hermeneutických, chápajících postavu jako reprezentaci lidských bytostí v kontextu specifického historického a kulturního kontextu, v němž se nalézají jak postavy, tak jejich tvůrci, 2) psychoanalytických, zabývajících se vazbou mezi psychodynamickým modelem osobnosti postavy a recipienta, 3) strukturalistických a sémiotických, chápajících postavu jako znak, znakovou strukturu nebo text a 4) kognitivních, vnímajících postavu jako textové modely lidské mysli a emocionality.⁷¹ Spíše než polemiku nebo hierarchii těchto konceptů však hledá jejich vzájemný dialog s cílem nalézt přijatelnou definici postavy jako axiomatického prvku každé fikční narativní struktury (neboli textu) ve vztahu k prostředí, v němž vzniká, kontextu, v němž je recipován, a médiu, v němž je reprezentován.

V základní definici postavy Eder souzní s definicí Murraye Smithe o postavě jako *fiktivním analogonu lidského prvku*⁷², která je součástí fikčního světa jako systému nereálných, ale možných prvků a jejich stavů, či jak autor cituje Lubomíra

⁷⁰ Zřejmým vlohám prvku postavy k transmedialitě věnuje Eder ve svém textu celou kapitolu odkazující mj. na práce Henriho Jenkinse. EDER, pozn. 11, s. 17–20.

⁷¹ Tamtéž, s. 5.

⁷² SMITH, pozn. 10, s. 17.

Doležela, fikčního světa chápaného jako textem tvořené konstelace objektů, jedinců, prostoru a času.⁷³

Odhlédneme-li od filozofické otázky samotné možnosti existence postavy jako fiktivní bytosti ve vztahu k materiální realitě, ontologický status postavy se pak podle Edera ocitá někde v rozpětí mezi znakem (sémiotické a strukturalistické teorie), reprezentací imaginárních bytostí v mysli recipienta (kognitivistické teorie) a samostatnými abstraktními objekty bez vazby na materiální realitu.⁷⁴ Eder v této souvislosti uvádí definici literární postavy Uri Margolina z práce *Characterisation in narrative*,⁷⁵ kde Margolin kombinuje strukturalistický přístup s recepční teorií a koncepcí fikčních světů a postavu tak definuje jako „sémiotický prvek (konstruovaného narativního světa), nezávislý a ontologicky odlišný od jakéhokoliv konkrétního verbálního výrazu“.⁷⁶ Postava, v Ederově definici, je „takový textový prvek, který vytváří rozpoznatelnou entitu, respektive rozpoznatelnou bytost, jíž je přisouzena schopnost myslet a jednat“.⁷⁷

2.1.2 VYTVÁŘENÍ POSTAVY V PROCESU RECEPCE

Charakteristickým rysem fiktivních postav je jejich *ontologická nekompletnost* – skutečnost, že o nich víme pouze ty informace, které nám autor / daný text poskytuje. Další informace jsou poskytovány implicitně z interního kontextu fikčního světa a další doplňuje recipient na základě dat, která má k dispozici o externím, materiálním a historickém kontextu recipovaného díla.

*„... pokud chceme pochopit text, film, atd. v jeho historickém kontextu, musíme si ozřejmit jaké psychologické a antropologické podmínky (knowledge) byly k dispozici autorovi a jeho současníkům“.*⁷⁸

⁷³ EDER, pozn. 11, s. 8.

⁷⁴ Tamtéž, s. 10.

⁷⁵ Tamtéž, s. 24.

⁷⁶ Tamtéž, s. 10.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Tamtéž, s. 12.

Z toho vyplývá, že se kontext vzniku díla, ale také jeho formální podoby, žánru, atp., podílí na podobě, formulaci „textu“ reprezentujícího tu kterou postavu. To také znamená, znamená, že postava nutně musí být vyjádřením, zprávou, znakem tohoto kontextu.⁷⁹

Podle Edera je tedy každá postava „nekonečně proměnlivý koncept“ srozumitelný pouze v kontextu určitých znalostí o historickém a materiálním rámci jeho vzniku, nicméně v jejím jádru je vytvářena nějakou základní, prototypickou strukturou vlastností (používám tento termín namísto nabízejícího se pojmu „znak“ pro zamezení terminologické kontaminace se sémiologickým užitím tohoto slova), které jí jsou příjemcem přisuzovány automaticky (v souladu s koncepcí *Primární teorie*, o níž budeme více hovořit v kapitole věnované teorii postavy Murraye Smithe). Mezi tyto vlastnosti patří tělesnost, vstupování do sociálních vztahů, nabývání základních mentálních stavů, schopnost vnímat, myslet, cítit a myšlenky a emoce vyjadřovat. Tyto základní vlastnosti přitom mohou být statické nebo se dynamicky proměňovat.

2.1.3 INTRATEXTOVÁ ANTROPOLOGIE

Konstituce postavy v procesu recepce (a podle mého názoru i v procesu tvorby) se tedy odehrává na základě sdílených schémat, doplňovaných specifickými informacemi obsaženými v konkrétním textu. Tato schémata obsahují na jedné straně znalost kulturně-sociálního kontextu, včetně znalostí recipienta o sobě samém, na straně druhé obeznámení s obecnými pravidly – konvencemi daného média i konstrukce fiktivního světa. Tato charakterová schémata tak mají povahu *intra-textové antropologie*, což je pojem, jež Eder vypůjčuje z práce psychologa Michaela Titzmana.⁸⁰

Postavy – a to, jak jsou obsahově i formálně koncipovány – jsou součástí specifické rétorické struktury zapojené do komplexního procesu komunikace.

⁷⁹ V souladu s Foucaultovou koncepcí diskursu, v němž se každý fenomén stává součástí sociální reality tehdy, kdy je popsán. EDER, pozn. 11, s. 13.

⁸⁰ Tamtéž, s. 14.

Zároveň postavy v takové rétorické struktuře mohou sloužit jako znaky samy o sobě – jako symboly specifického jednání, hodnot nebo emocí.⁸¹

Recipient tedy vždy vnímá postavu nejen v její rovině tělesné a sociální, jako reprezentaci reálné bytosti, ale také v její rovině znakové nebo symbolické, ve vztahu ke své vlastní realitě, k struktuře celého textu i k předpokládanému záměru autora. James Phelan v této souvislosti rozlišuje vlastnosti postavy v *mimetické sféře*, zahrnující její vnější znaky a jejich vazbu s reálným světem, v *tematické sféře* jako reprezentanty ideje nebo ideologie a v *syntetické sféře* jako materiál, z něž jsou vytvořeny. Eder nabízí podobné rozlišení postavy jako *artefaktu* (zdůrazňující formální prostředky využití k reprezentaci), *fiktivní bytosti* (jako součásti konstruovaného fikčního světa), *symbolu* určité ideje či ideologie a *symptomu* – podmínek, v nichž vznikají.

Podobně divácká recepce postav spočívá jak v reakci na postavy a jejich jednání jako na jednání fiktivních bytostí (i. e. reprezentaci bytostí reálných), ale i na to, jak je podle jejich názoru tato reprezentace formálně zpracována, jaký význam v ní nalézají, jaký význam podle jeho soudu do této reprezentace vložil autor a jaký efekt podle jeho názoru mohou vyvolávat v ostatních recipientech. Eder v této souvislosti poukazuje na Margolinovo rozlišení pohledu na postavu jako na *fiktivní bytost*, *tematický prvek*, *součást specifického diskursu* a *umělý konstrukt*.⁸²

2.1.4 JEDNÁNÍ A AKCE POSTAVY

Zvláštní kapitolu Eder věnuje vazbě mezi charakterizací postavy a jejím jednáním (*action*) s odkazem na Aristotelovu poetiku, která zdůrazňuje poznávání postavy právě skrze to, jak se jednáním podílí na dění. Čeština nám zde částečně komplikuje překlad, ale i šetří práci u pojmu *action*, jenž v angličtině může podobně jako pojem *character* nést více nesouvisejících významů. V původním anglickém textu je pojem *action* využíván jak jako výraz pro jednání postavy, tak jako výraz pro děj, respektive dění v příběhu v interakci více postav navzájem. Edera tato

⁸¹ EDER, pozn. 11, s. 15.

⁸² Tamtéž, s. 16.

situace vede k reiteraci možných podob tohoto pojmu. *Action* tedy podle něj může být chápána jako

- a) kompletní souhrn všech událostí v příběhu, včetně těch, na nichž sledovaná postava nemá podíl – zde navrhuji použít pojem „děj“.
- b) veškeré aktivity postavy, včetně mentálních procesů. Eder navrhuje do této skupiny zařadit i důsledky těchto aktivit. V češtině bychom tento termín mohli nahradit pojmem činnost nebo aktivita a její důsledky.⁸³
- c) pouze záměrné chování postavy, její promluvy a fyzické jednání. Zde je v češtině namísto i v návaznosti na Otokara Zicha pojem jednání.
- d) pouze fyzická aktivita postavy, bez jejích řečových projevů. Hodí se zde zřejmě pojem fyzické jednání.⁸⁴

Postava a její akce je základním principem příběhu. Příběh se tedy neobejde bez postavy a bez akce, naopak postava sama se bez akce obejde a může být charakterizována i jinými prostředky – konkrétně vizuální reprezentací fyziognomie, její pozicí v konstrukci fikčního světa nebo případně komunikací s určitým předporozuměním na straně recipienta (obsazení konkrétního herce, typu). V kapitole věnované teorii Murraye Smithe se dotkneme i případu, kdy postava může být charakterizována i bez vizuální reprezentace. Druhý i třetí způsob vytváření postavy počítá s aktivní spoluúčastí diváka a jeho zapojením do systému sdílených kódů – kulturních i sémantických, ať už v oblasti konstrukce a struktury fikčních světů, nebo v oblasti rozpoznávání a čtení konkrétních postav a jejich typů.

Tyto sdílené kódy mohou mít podobu sdíleného „slovníku“, kdy určité postavy naplňují ustálené symbolické formule s předem danými soubory významů (jako třeba alegorické postavy ve středověké moralitě). Nebo, z jiného pohledu, mohou být viděny jako ustálená univerzální schémata – k tomuto vidění patří vedle

⁸³ Roland Barthes ve své eseji *S/Z* používá termín *proairetismy* podle Aristotelova pojmu *proairesis*, jednání s vědomím jeho důsledků. BARTHES, pozn.18, s. 37.

⁸⁴ EDER, pozn. 11, s. 22.

strukturalistických a formalistických pokusů o definování funkce postavy v systému vyprávění (Propp, Greimass)⁸⁵ i koncepce monomytu rozvíjená Campbellem a Voglerem.⁸⁶

2.1.5 KONSTELACE POSTAV

Pro popis vzájemných vztahů zavádí Eder pojem konstelace postav, chápaný jako systém, jehož struktura je dána všemi vztahy mezi postavami, jejich vlastnostmi a hierarchií jejich důležitosti. Dynamika těchto vztahů může být analyzována prostřednictvím analýzy sledu scénických konfigurací, v rámci nichž může být kvantifikována frekvence přítomnosti určitých postav a jejich vzájemných interakcí. To je nicméně podle Edera limitovaný přístup, jak demonstruje na příkladu Shakespearova dramatu *Romeo a Julie*. V bakalářské práci jsem se obsáhle věnoval studii Československého filmového ústavu *Obraz člověka v české kinematografii 1922–1963*,⁸⁷ která kvantitativní metodu analýzy uplatňovala ve svém sociologicky pojatém výzkumu a rovněž nechtíc odhalila limity takového přístupu. V Ederově pojetí představuje fenomén konstelace postav spíše projektovaný mentální model postav a jejich vzájemného vztahu než sumu konkrétních konfigurací postav v čase a v prostoru v jednotlivých obrazech. Tento model pak umožňuje zkoumat zobrazované postavy a jejich vztahy z různých úhlů – z pohledu společenských vztahů, hodnot a norem, diegetických a estetických podobností a rozdílů, hierarchie jejich relevance a jejich dramaturgických a tematických funkcí. Všechny tyto aspekty pak mohou být indikátory specifických kolektivních dispozitivů rámujeících vznik díla, a vypovídat tedy o ideovém a kulturně-sociálním kontextu vzniku konkrétních děl.⁸⁸

⁸⁵ Greimas nabízí ve *Strukturální sémantice* model šesti párových aktantů, hrdina – cesta za objektem, vysílající a přijímající, hrdinův pomocník a hrdinův oponent. SLÁDEK, pozn. 8, s. 33.

⁸⁶ EDER, pozn. 11, s. 24.

⁸⁷ BENEŠOVÁ, Marie, ŠTÁBLA, Zdeněk. *Obraz člověka v české kinematografii 1922–1963*. Praha: Československý filmový ústav, 1969. 385 s.

⁸⁸ EDER, pozn. 11, s. 27.

2.1.6 IDENTITA POSTAV

Identita postav je konstruována prostřednictvím sledu scén, které spojují spaciotemporální aspekty s událostmi, jednáním a dalšími vizuálními, auditivními a verbálními informacemi o konkrétních postavách. Míra použití těchto informací a jejich vzájemný vztah jsou důležitou součástí konstrukce postavy. Eder rozlišuje mezi normální, falešnou, zpožděnou a odloženou *identifikací*.⁸⁹ Znakovou funkci v identifikaci postavy mohou mít i informace, které o postavě vypovídají nepřímou, prostřednictvím kódu sdíleného s recipientem. Například obsazení konkrétního herce s sebou nese konotace spojené s jeho existencí v reálném světě i s postavami, které jsou s jeho osobou obvykle spojovány na základě korpusu jeho předchozích prací. Identifikace postavy tedy probíhá nejen za základě vlastního díla/textu, ale i v rámci intertextové komunikace a paratextů, které jej obklopují.⁹⁰

2.1.7 CHARAKTERIZACE POSTAVY

Charakterizace postavy je chápána jako set stálých vlastností a rysů přiřčených konkrétní postavě. V nejužším smyslu je to soubor vnějších, vizuálních rysů, v širším zahrnují i informace o zvycích postavy, konkrétních podmínkách její existence v rámci daného fikčního světa a sociálních vztazích s jeho dalšími obyvateli. V nejširším smyslu navrhuje Eder chápat charakterizaci jako soubor všech informací vázících se v daném textu ke konkrétní postavě, tedy i události a informace, které se k této postavě vztahují, aniž by se jich ona sama účastnila. „Charakterizace v širokém slova smyslu může být definována jako proces spojování informací s konkrétní postavou v textu tak, aby tato postava v rámci daného fikčního světa nabyla specifických vlastností vztahujících se k jejímu tělu, myslí, chování a vztahům k jejímu sociálnímu prostředí.“⁹¹

⁸⁹ Ederův pojem identifikace je ekvivalentem Smithova termínu rozpoznání a individualizace (viz. dále). Smith pak pojem *identification* používá ve smyslu ztotožnění se s postavou.

⁹⁰ EDER, pozn. 11, s. 30.

⁹¹ Tamtéž, s. 32.

I zde hraje důležitou roli kontext procesu recepce a já dodávám, že i kontext procesu výroby a distribuce konkrétního díla; to, co bychom mohli souhrnně nazvat kulturně-společenským dispozitivem. Charakterizace je tedy proces, na němž se podílí jak text, tak jeho recipient. Eder v této souvislosti používá pojem inference – odvozování závěrů na základě racionálního zpracování podkladů obsažených v textu, a piercovský pojem abdukce – závěr učiněný jako nejlepší možný za daných okolností.⁹²

Charakterizace jako dynamický proces vytváření mentálního modelu probíhající v průběhu čtení textu v recipientově mysli má tak podle Ederem užití Schneiderovy koncepce⁹³ povahu souběžně probíhajícího procesu poznávání *shora–dolů* (top-down) – zařazování obdržených informací do kontextu a myšlenkových schémat daných kulturní výbavou recipienta – a *zdola–nahoru* (*bottom up*) – zpracovávání obdržených informací jako prostředků aktualizace těchto schémat nebo vytváření schémat nových. *Top-down* proces je cestou kategorizace a zobecnění, *bottom-up* procesem personalizace a individualizace vznikajícího mentálního modelu. *Bottom-up* model vytváří emoční vazbu mezi recipientem a postavou, *top-down* model usnadňuje porozumění textu a zvyšuje pozornost tehdy, když se získávaná informace začne v procesu kategorizace od očekávaného zařazení odlišovat.⁹⁴

Tento proces rámcově odpovídá také koncepci *engagementu* Murraye Smithe a jeho procesů rozpoznání, spojení a spolčení.

⁹² DOUVEN, Igor. Peirce on abduction. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online], 2021. [Cit. 16.9.2022]. ISSN 1095-5054. Dostupné z <https://plato.stanford.edu/entries/abduction/peirce.html>

⁹³ EDER, pozn. 11, s. 35.

⁹⁴ Tamtéž, s. 36.

2.1.8 TYPIZACE POSTAV

Typy chápe Eder jako ustálené sety rysů postav, které se objevují opakovaně ve specifickém médiu (mediálním produktu) v daném kulturním kontextu a jsou součástí kolektivního vědomí recipienta.⁹⁵

Pokud mají typy transkulturní a transhistorickou povahu, je možné o nich uvažovat jako o *archetypech*, pokud mají povahu ideologickou a případně derogativní ve vztahu k nějaké skupině, používá Eder termín *stereotypy*.

Typizaci přitom není možné chápat jako zjednodušení nebo omezení charakterizačních rysů. Podstatné není, jak detailně je postava charakterizována, ale jak přesně odpovídá ustavenému schématu. Schémata jsou často vytvářena na základě společných rysů některých kolektivně rozeznávaných společenských skupin (sociální typy), určených věkem, pohlavím, společenskou nebo ekonomickou rolí nebo statusem atp.⁹⁶ Vzhledem k přímé souvislosti mezi konstruováním typu a jeho čtením prostřednictvím sdílených kódů cirkulujících v kolektivním společenském (ne)vědomí hrají typy důležitou roli ve vytváření a distribuci ideologických poselství. Zároveň proto také mohou být v kontextu díla čteny jako informace o společensko-ideologickém dispozitivu jeho vzniku. Pro analýzu takového dispozitivu je pak podstatné umístění konkrétní typizované postavy v celkové konstelaci postav daného díla.⁹⁷

Jedním z obvyklých sdílených kódů ovlivňujících typizaci postav je také žánr – jako schéma vytvářející komplexní set očekávání na straně recipienta a vztahující se k jednání, chování i vizuální reprezentaci určitých typů postav. V souvislosti s žánrem pak postavy, respektive jejich typy, vystupují i v roli znaků jako součástí specifických znakových systémů.

⁹⁵ EDER, pozn. 11, s. 38.

⁹⁶ Tamtéž, s. 40.

⁹⁷ Příkladem je častá situace, kdy jsou typizovány postavy vedlejší, případně příslušící k marginalizovaným společenským skupinám, zatímco příslušníci dominantních společenských skupin, jako postavy hlavní, jsou individualizovány.

2.1.9 FUNKCE A VÝZNAM POSTAVY

Postavy jako nástroje komunikace významů plní úlohu jak v rámci fikčního světa, jako součásti jeho jazykového systému, tak mimo jeho rámec, jako komplexní znaky a symboly. Postavy se podílí na utvoření vztahu mezi fiktivním světem díla a skutečným světem recipienta.⁹⁸ Postavu je možné chápat jako *artefakt* (součást stylistických a dramaturgických strategií), *symbol* či *znak* (v kontextu systému signifikace) a *symptom* (v kontextu reality produkce a recepce).

Postavy tedy vedle narativní/strukturální/sémantické role plní také role estetické, emocionální, rétorické a ideologické a může se s nimi spojovat celá řada významů nevztahujících se k dějové nebo narativní rovině díla. Významy, které mohou postavy nést, mohou mít povahu tematických deklamací nebo otázek, morálních a jiných aspektů lidské existence, mohou nést významy v psychoanalytickém smyslu, jako vyjádření potlačených tužeb nebo obav, vyjadřovat příslušnost ke společenským skupinám a rolím, reprezentovat skutečné osoby reálného světa nebo fiktivní osoby určité umělecké oblasti či fikční reality (*intertextuální reference*).

2.1.10 POSTAVA V PROCESU RECEPCE

Modely sledující vztah mezi recipientem a postavou v recipovaném díle je možné sestavovat na základě různých datových sad, zahrnujících vlastní text, informace o produkci, distribuci a recepci nebo i empirická měření. Eder je rozděluje na modely věnující se rekonstrukci autorského záměru a modely zaměřené na konstrukci hypotetické recepční zkušenosti příjemce daného textu. Zjednodušeně je tak možno rozlišit dva možné přístupy – od textu k hypotéze o divácké reakci nebo od pozorované reakce k hypotéze hledající její vysvětlení v textu – sem typicky patří teoretické koncepce vycházející z freudovských a lacanovských teorií psychoanalýzy. Tak či onak je předmětem zkoumání vztah mezi textem a reakcí recipienta, který může být studován z hlediska sémantiky,

⁹⁸ EDER, pozn. 11, s. 46

komunikace, tělesné (senzorické) a mentální dispozice recipienta, biologické a antropologické dispozice recipienta, sociokulturních norem a kolektivního vědomí a individuální zkušenosti recipienta.

Soudím, že otázka vztahu díla a recipientovy reakce proto otevírá vedle otázky díla jako sémantické struktury koncipované autorem se záměrem vyvolat určitý účinek také otázky po organizaci této struktury jako estetického artefaktu s jistým poměrem záměrnosti a nezáměrnosti. Nezáměrnost, již tu chápu ve smyslu Mukařovského definice⁹⁹ jako druh recepčního účinku nezávislého na autorovi, se pak vztahuje k problematice dispozitivu – historického, společenského, kulturního a produkčního, který recepční zkušenost podmiňuje.

Vnímání postavy divákem, jak upozorňuje Eder odkazem na práce Toma Gunninga, se liší v závislosti na médiu i historickém období – například v období rané *kinematografie atrakcí* do roku 1906 byl divák ve vztahu k postavám v pozici vzdáleného či zcizeného pozorovatele. Tento stav se pak postupně měnil s nástupem *narativní integrace* a narůstající psychologizací postav.¹⁰⁰

Autorská intence vyvolání určitého účinku na recipienta využívá různých nástrojů od užití verbálního textu reprodukováného postavami přes režijní pojetí hereckého výkonu, prvky mizanscény (kostýmy, masky, dekorace, práce s prostorem), různé vizuální výrazové prostředky filmového jazyka (kamera, střih) až k dalším složkám audiovizuálního díla, jako je hudba a diegetický a nediegetický zvuk.¹⁰¹

Z hlediska vztahu k postavám film jako text vytváří recipientovi vodítko k zaujetí určité perspektivy, procesu, pro něž z pohledu autorského záměru Genette zavádí pojem *fokalizace*.¹⁰² Míra a způsob *fokalizace* se pak podle Edera podílí na konstrukci vztahu recipienta k postavě – od vzdáleného u postav, které nejsou

⁹⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav (ed). *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. S. 116.

¹⁰⁰ EDER, pozn. 11, s. 49.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 52.

¹⁰² Termín *fokalizace*, jako „zvolení určitého úhlu pohledu“ do otázky hlediska zapojil ve vzájemné interakci perspektivu diváka, vypravěče i postav. SLÁDEK, pozn. 8, s. 286.

fokalizovány nebo nejsou fokalizátory, k více intimnímu v opačném případě. Z druhé strany, z pohledu recepčního procesu Eder nabízí rozlišení Beryse Gauta, navrhuující *perspektivu* 1) *perceptuální/imaginativní*, 2) *epistemickou*, 3) *evaluativní* a 4) *afektivní*. Tuto perspektivu lze přiřknout jak příjemci, tak postavě – předmětem analýzy pak může být, do jaké míry se perspektiva diváka k perspektivě postavy přibližuje nebo od ní diverguje.¹⁰³

Divácká reakce se pohybuje v intervalu od reakce na postavu k reakci na situaci, v níž postava jedná, a tedy od prožitku vztahu k postavě (*sympatie/antipatie*) ke vztahu prožitku skrze postavu (*empatie*).¹⁰⁴ Ve vztahu *empatie* se pak divák ve vztahu k postavě dostává k hodnocení subjektivnímu, ve vztahu *sympatie/antipatie* k hodnocení intersubjektivnímu, které je formováno kolektivně akceptovanými kritérii hodnot, tedy opět společensko-kulturním dispozitivem.

Způsob autorského zpracování postavy a její působení na recipienta významně přispívá ke konstrukci společenských stereotypů (viz ideologie), což je téma zpracovávané v současných teoriích sociálního konstruktivismu. Eder nicméně správně upozorňuje, že i při studiu konstrukce sociální identity je třeba brát ohled i na úlohu postavy v narativní konstrukci – navrhuje tedy kombinovat analýzu sociální konstrukce s naratologickou perspektivou.¹⁰⁵

¹⁰³ EDER, pozn. 11, s. 52.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 53.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 57.

2.2 Murray Smith, *Engaging Characters: „Deskriptivní poetika postavy“*.

2.2.1 KOGNITIVISTICKÝ POHLED NA PROCES RECEPCE

Kognitivistické studium divácké response se podle Smithe může věnovat dvěma liniím zkoumání: popisu mentální aktivity recipienta v procesu recepce díla, což je hlavní zaměření jeho vlastní práce, nebo empirickému studiu toho, jak konkrétní sociálně situovaní diváci recepčně zpracovávají, *apropriují* konkrétní dílo (text), jako to činí například Janet Steigerová¹⁰⁶ v práci *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Kulturně-sociální rámec jako jeden z klíčových faktorů ovlivňujících oblast recepce díla ale Smith považuje za nutné zohledňovat i ve svém přístupu, protože každý individuální divák je součástí *interpretující komunity* (*Interpretive community*), jak to nazývá Stanley Fish, jejíž potřeby, hodnoty a zájmy vždy do nějaké míry ovlivňují jeho kognitivní zpracování estetických vjemů. Každé dílo tomuto ovlivňování v různé míře vzdoruje a v různé míře naopak nese potenciál systémy hodnot diváka i komunity ovlivňovat a proměňovat. Autoři uměleckých děl jako členové těch samých interpretativních komunit tedy v procesu tvorby záměrně i nevědomě promítají do své práce vlastní hodnotové systémy, ve formě stereotypů a jiných estetických či stylistických vzorců, s cílem dosáhnout specifických efektů. Reflexi tohoto procesu je možné uskutečnit při jistém smíření narativní a recepční teorie, jehož Smith dosahuje za pomoci kognitivistické teorie schématu, aplikovaného v tomto případě na fenomén filmové postavy.

2.2.2 IDENTIFIKACE, IMAGINACE, SCHÉMA

V duchu kognitivistického přístupu se Smith zabývá postavou z hlediska divácké reakce na ni – racionální i emocionální a opírá se při tom o fenomén *identifikace* (diváka s postavou) – a svoji polemiku s jeho spornými koncepcemi. Ty vidí v širokém pásmu od absolutizujícího psychoanalytického pojetí na jedné straně

¹⁰⁶ SMITH, pozn. 10, s. 63.

k brechtovskému odmítavému postoji k identifikaci (přejímanému pak některými teoretiky filmu jako Noëlem Burchem) na straně druhé.¹⁰⁷ Rozporuje přitom předpoklad, že emocionální reakce diváka na základě jeho identifikace s postavou znamená, že divák emoce postavy přejímá, jak předpokládala například jím citovaná koncepce Julese Romainse z esencialistických časů filmové teorie na počátku minulého století.

Jádro tohoto sporu vidí v záměně postavy za skutečnou osobu, respektive v předpokladu, že divák vnímá postavu jako reálnou osobu a podle toho na ni, její aktivitu a její emocionální reakce sám emocionálně reaguje. Je to jinými slovy stav, v němž v kritické reflexi chybí porozumění vztahu mezi reálnou lidskou bytostí a – když zde pro interpretaci Smithova textu využiji terminologii Otokara Zicha – hereckou postavou a dramatickou osobou.¹⁰⁸ Murray to s odkazem na práce George Lakoffa nazývá „lidovým modelem“ divácké reakce na postavu, postaveným na představě zredukování interakce dvou jasně vymezených entit – „diváka“ a „postavy“ – na binární opozici identifikace/nepřijetí.¹⁰⁹ Jízlivě přitom poznamenává, že primitivně binární tendence lidového modelu se velmi podobá dichotomii identifikace verusu odcizení psychoanalytických přístupů.

Aby takovou striktní dichotomii překonal, Murray představuje koncept *imaginace* odvozený ze základů položených Hortonovou idejí primární teorie a ukotvený v antropologii a kognitivní psychologii. Aby byl jedinec schopen uplatnit primární teorii – tedy odlišit Já od Jiný (Other), musí být schopen si tento rozdíl *představit, imaginativně konstruovat*. Kognitivní antropologie s tímto procesem spojuje pojem *subjektivity* jako struktury individuálního vědomí, formované ideologickými a kulturními vlivy, a *agendy (agency)* jako způsobu, jakým jedinec tuto strukturu využívá (v kognitivním procesu) a rozvíjí. *Struktura vědomí a agenda* pak v kognitivní teorii tvoří *schéma*, nástroj, který mysl jedince používá při

¹⁰⁷ SMITH, pozn. 10, s. 2.

¹⁰⁸ ZICH, pozn. 48.

¹⁰⁹ Proces identifikace se v takovém případě spojuje s Coleridgovou tezí o „vědomém potlačení pochybností“ jako klíčovou součástí recepčního procesu. SMITH, pozn. 10, s. 2.

zpracování a organizaci sensoricky přijímaných informací. Princip schématu lze v rámci kognitivního přístupu aplikovat i na vyšší úrovni, například při recepci narativního materiálu. Textuální informace recipient zpracovává za využití existujících mentálních modelů a ve vztahu k určitému horizontu očekávání. Proces porozumění se tedy při recepci textu neodehrává vždy zcela od nuly, ale na základě určitých kulturních modelů, prototypických konstelací či kategorií, přičemž recipient zároveň zpracovává jak informaci samu, tak skutečnost, do jaké míry informace konvenuje nebo diverguje od předpokládaného prototypického vzorce.¹¹⁰

2.2.3 SYSTÉM IDEOLOGICKÝCH HODNOT

Vzorce, respektive schémata využívaná v kognitivním procesu, zahrnují i reprezentace dominantních sociálních a kulturních praktik a *předdefinovaných hodnot (default values)* a hierarchií – tedy toho, co lze označit jako *systém ideologických hodnot*. Jejich ukotvení v mysli recipienta je natolik hluboké, že jejich aplikace probíhá v různé míře automaticky a zdánlivě nereflektovaně – jsou, z hlediska subjektu, který je uplatňuje, *transparentní*.¹¹¹ Ideologický systém má pak tendenci schémata, která se od něj výrazně odlišují, odmítat jako *neobhajitelná (untenable)*. *Obhajitelnost* je ve Smithově pojetí hodnota blízká Althusserově koncepci *familiarity* nebo Barthesovy *naturalizace*: její hodnota je určena mírou kompatibility recipované reprezentace s určitou sadou ideologických přesvědčení (ideologickým schématem) v kontrastu s její kompatibilitou s ideologickým vzorcem nezátíženou realitou.¹¹²

Proces ustavování obhajitelnosti je dynamický a uplatňovaná schémata jsou ve stálé interakci s recipovanými textovými vzorci. V průběhu recepce jsou průběžně testována a v reakci na toto testování se sama stále nějakým způsobem vyvíjejí. Znamená to, že recipient není nutně apriori objektem manipulace ze strany dominantního kulturního schématu, jak předpokládá Althusserova teze ideologické interpelace a kulturní teorie z ní vycházející, ale je za určitých podmínek schopen

¹¹⁰ SMITH, pozn. 10, s. 48.

¹¹¹ Tamtéž, s. 50.

¹¹² Tamtéž, s. 38.

její kritické reflexe. Toho je ostatně důkazem právě sama existence kulturních teorií, jež by právě bez procesu takové kritické reflexe nevznikly.

2.2.4 KOGNICE A IMAGINATIVNÍ DIVÁK

Proti radikálnímu pohledu na diváka jako ideologicky manipulovaného staví Smith ideu diváka jako imaginativního činitele, opírající se o představu recepčního procesu jako synkreze subjektivity, imaginace a aplikace kognitivních schémat, jež jsou historicky specifická a v různé míře automatizovaná. Imaginativní aktivita v procesu recepce má přitom dvě polohy – jednak vytváření a postupná revize hypotéz na základě recipovaného textu a následně projekce těchto hypotéz do komplexního imaginárního světa tímto textem narativně vytvářeného.¹¹³

Imaginace je tedy nezbytnou součástí recepčního procesu. Smith pracuje s rozdělením Richarda Wolheima na *imaginaci centrální*, jež činí subjekt součástí fiktivního dění (představuji si, že jsem skočil ze skály a padám), a *imaginaci acentrální*, kde je subjekt pozorovatelem fiktivního dění, jehož je součástí (v představě sleduji, v roli pozorovatele, jak padám ze skály).¹¹⁴ *Centrální imaginace* v recepci filmu vede k tomu že divák formou představy replikuje předpokládané emoce postavy a základem empatické reakce diváka. *Acentrální imaginace* je pak východiskem reakce sympatické, která je základní reakcí imaginativního diváka běžného filmu (tedy takového, jenž nepoužívá záměrně immersivní technologie). To Smithe staví, jak už je výše řečeno, do sporu s teoretickými koncepty divácké identifikace a přibližuje jej více termínům Noëla Carrolla *asimilace*, *chápaní důvodu* (*sense of why*) a *hlediska* (*point of view*),¹¹⁵ které všechny směřují k modelu acentrální imaginace. Emocionální reakce v Carrollově pojetí neodpovídá ekvivalentu emoce postavy v situaci (autentické prožití strachu Karkulky stojící před Vlkem), ale emoci pomyšlení na postavu v situaci (strach vyvolaný situací Karkulky). *Centrální imaginace* ale nemizí zcela a

¹¹³ SMITH, pozn. 10, s. 166.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 76.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 78

reprezentovaná prvky *emocionální stimulace*,¹¹⁶ *afektivních mimikry*¹¹⁷ a *autonomních podvědomých reakcí*, jako je třeba leknutí, je součástí *mechanismu porozumění (comprehension mechanism)*, podílejícího se na Smithem formulovaném procesu *zaujetí postavou*.

2.2.5 EMOCIONALITA A RACIONALITA

Afektivní složka vztahu diváka k postavě souvisí s otázkou úlohy emotivních vazeb mezi divákem a postavou v procesu recepce a Smith jí věnuje pozornost v samostatné kapitole. Na jedné straně stojí brechtovská teze, že právě v emocionálním angažmá dílo/autor manipuluje divákovo myšlení směrem k ideologické indoktrinaci. Odmítnutí identifikace/empatie s postavami jako součásti iluze reality je tedy v brechtovském pohledu nutným krokem ke schopnosti kriticky a racionálně nahlédnout zobrazovanou sociální a politickou realitu chápanou v konturách marxistického dialektického materialismu. I Brecht nicméně v této souvislosti chápe emoci jako jeden ze čtyř propojených fenoménů (racionalita, emoce, narativ a forma narace), jež lze při studiu postavy sledovat a jichž se Smith vděčně zmocňuje jako jednoho ze svých východisek pro studium postav.¹¹⁸

V polemice s radikálním brechtovským odmítnutím emoce jako blokády racionální úvahy chápe Smith emocionalitu jako do nějaké míry racionalizovanou složku kognitivního procesu: emoce pro něj není negací rozumového procesu, ale jeho součástí. Uplatňuje se zde pojem Patricie Greenspanové *adaptivní emocionalita* zařazující emoci do *mentálního evaluačního procesu*.¹¹⁹ Emoce, které jsou podle Greenspanové a de Sousy relativně inertní, tj. odolávající empirií podloženým revizím, jsou tak integrovány v kognitivním procesu jako jeho specifický motivační prvek nebo katalyzátor. V procesu recepce fikčního díla se

¹¹⁶ Imaginární projekce sebe sama do pozice ohrožené postavy a vytváření „emoční hypotézy“ na tomto základě. SMITH, pozn. 10, s. 97.

¹¹⁷ Nevědomé napodobování emotivních reakcí postavy. Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 3.

¹¹⁹ Smith tento pojem dává do souvislosti s termínem *strategická racionalita* Ronalda de Sousy. Tamtéž, s. 60.

pak projevuje něco, co Smith nazývá *racionalita emoce* – vědomé potlačování nereálnosti za účelem moderace vlastní emocionální reakce. Součástí této racionality je i absence existencionálního závazku (*existencial commitment*).¹²⁰ Ačkoliv divák emotivně reaguje na fiktivní děj – například strachem –, jeho emoce není spojena s prožitkem vlastního fyzického ohrožení; emocionální response ze strany diváka není aktem replikace emocí postavy. Pozitivní nebo negativní emotivní response je jako součást kognitivního procesu evaluace základem ustavování roviny *spolčení ve struktuře sympatie*, tj. ve formování vztahu diváka k postavě.

2.2.6 DESKRIPTIVNÍ POETIKA POSTAVY

Murray nabízí sledovat postavu jako jeden z klíčových prvků, z nichž je tvořen rétorický a estetický efekt narativního textu.¹²¹

DYNAMICKÁ POVAHA POSTAVY

S odkazem na Greimasův postřeh, že postava vznikající v průběhu čtení díla „není hotová až do poslední stránky“,¹²² Smith formuluje dynamický model konstrukce postavy. Obraz postavy v divákově mysli se v průběhu recepce filmu proměňuje v důsledku přibývajících informací. Na rozdíl od Greimase však přitom Smith zdůrazňuje nejen rovinu textu, ale i vlastní aktivní participaci diváka, který při interakci s tímto textem využívá kulturní modely a stereotypy, aby doplnil informace jím poskytované.

Smith takto polemizuje se strukturalistickou tendencí uvažovat o textu jako o uzavřeném systému, vedoucí k zaměňování dynamicky se vyvíjejících postav za relativně statické významy. Demonstruje to na příkladu postavy Jamese Cagneyho ve filmu *White Heat* (Raoul Walsh, 1949), jež v některých scénách projevuje intimní vztah ke své matce, zatímco v jiných vykazuje rysy krutosti a nelítostnosti.

¹²⁰ SMITH, pozn. 10, s. 57.

¹²¹ Tamtéž, s. 4.

¹²² Tamtéž, s. 19.

Pokud bychom redukovali postavu pouze na to, co vyjadřuje v dané scéně, museli bychom dovozovat vztah mezi „intimitou“ a „krutostí“, což ovšem ve Walshově filmu pochopitelně zdaleka není jednoznačná rovnice.

IKONICKÁ A INDEXICKÁ POVAHA POSTAVY, TĚLO

Oproti literární verzi postavy má postava ve filmu ikonický (obraz herce jako dramatické osoby) a indexický (technologický fotografický záznam obrazu herecké postavy) charakter, tedy jistou materiální existenci. Indexická složka postavy interaguje s inherentními kulturně-sociálními schématy na straně diváka, tedy, jak to shrnuje teorie stardomu,¹²³ sdíleným a paratextuálně reflektovaným kontextem obklopujícím herce, jenž postavu představuje.

Ikonická i indexická povaha postavy souvisí s tělesností. Význam těla jako konstitutivního rysy postavy v audiovizuálním díle připodobňuje Smith významu, který Roland Barthes v literárním díle přikládá jménu.¹²⁴ Oproti literárnímu dílu, v němž je existence postavy odkázána na lingvistické znaky (postava nemůže existovat, není-li vyslovena), v případě filmu ikonické znaky tvořící vizuální obraz postavy podmínkou její existence nejsou. Postava v audiovizuálním díle může být přítomna, aniž by byla vidět, což je problematika obsáhle zpracovávaná Michele Chionem v jeho pojmech akusmatická postava a já-hlas.¹²⁵ Postava však může být ve filmu přítomna i bez toho, aby byla slyšet, pokud se objevuje v dialogických referencích ostatních postav. Smith na tomto místě uvádí jako příklad postavu Seana Reada z filmu *Maltézský sokol* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), ale možná lepším příkladem je například postava manžela z Cukorova filmu *The Women* (1939) nebo stále unikajícího herce ve filmu *Vše na prodej* Andrzeje Wajdy (*Wszystko na sprzedaż*, 1969). Absence ikonického obrazu těla tedy může být negativním vyjádřením jeho přítomnosti (Barthes – absence symbolu má

¹²³ Srov. DYER, Richard. *Stars*. London: BFI, 1998. 217. s. 0851706487 9780851706481.

¹²⁴ Smith zde cituje Barthesovy formulace z eseje S/Z, SMITH, pozn. 10, s. 28.

¹²⁵ CHION, Michel. *Hlas ve filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2020. 180 stran. ISBN 978-80-7331-209-1. s. 33 a s. 61.

symbolickou funkcí). I pokud ve filmu nejsou zobrazeny tělesné rysy postavy a ta je přítomna pouze prostřednictvím akustických (akusmatická postava) nebo lingvistických znaků, je ztotožněna s kamerou (POV) nebo je přítomna pouze v prvcích mizanscény (scéna, v níž kamera vstupuje do bytu, v němž jsou stopy po tom, kdo jej obýval), evokuje určité *schéma osoby*, jehož součástí je imaginární tělo – představa těla. Za určitých podmínek tedy může být postava ve filmu konstruována pouze s použitím akustických nebo lingvistických znaků v mizanscéně či v její interakci s jinými postavami a v jejich interakci navzájem. Jde potom o *dramatickou osobu*, jejíž tělesnost je reprezentována „chyběním“ těla herecké postavy, přičemž právě tato absence je významotvorná: Absence ikonického znaku je znakem sama o sobě, je jedním z elementů *sítě odlišujících prvků*.

LIDSKÝ ČINITEL

Strukturalistickému přístupu Murray vyčítá, že má tendenci redukovat postavy na *prohlášení (statements)* a redukovat je tak na pouhé nositele témat či motivů, tedy abstrahovat od jejich lidské podstaty.¹²⁶ Jak demonstruje na příkladu Greimasovy koncepce aktantů, abstraktnost strukturalismu se pak projevuje ztrátou rozdílu mezi lidskými a ne-lidskými (tedy materiálními i třeba motivickými) prvky narativní struktury. Murray oproti tomu zdůrazňuje centrální roli lidské bytosti v našem chápání narativního tvaru. Termín *lidský činitel (human agent)* mu přitom umožňuje snadno propojit tento postřeh s úvahou o narativní centralitě činnosti – *agendy (agency)* postavy.¹²⁷

Vycházejí z Bordwelloy definice v díle *Making meaning* formuluje Murray klíčové znaky *lidského činitele* jako *schéma osoby (person schema)*, jež tvoří tělo, vnímání a sebeuvědomění, intencionální stavy (přesvědčení, touhy,

¹²⁶ SMITH, pozn. 10, s. 20.

¹²⁷ Roland Barthes v eseji *S/Z* chápe činnost postavy jako specifický kód aktivity, který spojuje se z Aristotela vypůjčeným vztahem *praxis* (činnost) x *proairesis* (schopnost rozlišit záměr a důsledek). BARTHES, pozn. 18, s. 34.

potřeby), emoce, schopnost používat přirozený jazyk, schopnost samostatné akce a sebeinterpretace a schopnost nést rysy a znaky.

Díky těmto vlastnostem pak je lidský činitel schopen plnit roli v sociálních vztazích, což je zároveň další rys, který jej definuje, neboť jak postřehl Durkheim, každá lidská bytost má dvojí existenci, fyzickou a sociální. Stejně tomu tedy musí být i s postavou.¹²⁸

MIMETICKÉ POJETÍ POSTAVY VS. POSTAVA JAKO PRVEK NARATIVU

Sama tato definice může fungovat jako opora mimetického pojetí postavy jako *analogonu reálné lidské bytosti*, ale nevystačí na definování postavy jako prvku narativu, jak Smith demonstruje na příkladech, v nichž jednu postavu hraje postupně více herců, jako například v případě filmu Louise Bunuela *Ten tajemný předmět touhy* (*Cet obscur objet du désir*, 1977).

To ukazuje na konvenční povahu prvku postavy – na to, že chápání postavy se sestává z řady do značné míry *arbitrárních konvencí* (například konvence, že jedna lidská bytost je ve filmu představována jedním hercem). Výběr užitých konvencí je pak třeba posuzovat z hlediska předpokládaného cíle, jehož má dosáhnout.¹²⁹ Konstrukce postavy je dynamický proces modelování, v němž divák projektuje schéma, počínaje základním *schématem osoby*, a postupně je reviduje na základě konkrétního textu. To znamená, že postavu pouze nevytváříme na základě akumulace jejích postupně zjišťovaných atributů, jak předpokládá Greimas, ale v konfrontaci její struktury s předem existujícími kulturními modely. Čili postavy se nematerializují svojí akcí, ale naopak akce vyvstávají a nabývají významu, protože jsou vykonávány fiktivními *lidskými činiteli*, které jsou pro diváka relevantní tím, že naplňují určité *schéma osoby*. Takto pojatou postavu je tedy

¹²⁸ SMITH, pozn.10, s. 24.

¹²⁹ Tamtéž, s. 28.

možno chápat jako *sít* (strukturu) odlišujících prvků, jež je součástí daného textu (*network of differential elements, internal to particular text*).

SCHÉMA OSOBY

Zatímco v literatuře je postava vytvářena výhradně lingvistickými znaky, její ikonická znaková povaha ve filmu výhradní není a postavy mohou být rovněž vytvářeny lingvistickými znaky v interakci jiných postav navzájem nebo s prostředím. *Schéma osoby* je pak perceptuální a vysvětlující rámec, v němž je postava konstruována v dynamické interakci diváka, s jeho kulturně-sociálními schémata a očekáváními, a textu. Smith zde polemizuje s (post)strukturalistickým chápáním člověka jako textu, motivován snahou o vybudování svého pojetí postavy jako vůdčího prvku zprostředkovávajícího komunikaci mezi divákem a narativem. Použití dvojice *lidský činitel – schéma osoby* ale i tak vyvolává asociaci s derridovským poststrukturalismem a jeho širokým chápáním textuality. Pokud člověk může být chápán jako text – tedy specifický konstrukt vytvářený sociálními vazbami –, může být za specifický text považována i postava. A nemusí se proto ani vzdávat své mimetické úlohy, jak od ní požadoval strukturalismus. Smith totiž navrhuje chápat mimetický aspekt postavy nad rámec jeho aristotelského základu. Jako analogon reality je pak postava napodobující lidského činitele *textem imitujícím text*, tedy, jak dovozují ze Smithova myšlenkového postupu, potenciálně *textem o textu – metatextem*. To koreluje s idejí *sekundární mimeze*, kterou v díle *S/Z* formuluje Roland Barthes jako pomůcku svého rozboru literárního realismu. Pro Barthes je realistický literární popis vždy už sám o sobě nějakou formou výběru – *rámování*, což je pojem, který nás v této úvaze znovu výhodně přibližuje k aplikaci této teze na kinematografii. Tento vyprávěcí *rámec* vytváří specifický *obraz* – jako, jak uvádí Barthes, když se pozorovatel usadí u okna, „ani ne tak proto, aby dobře viděl, ale spíš proto, aby samotným jeho rámem vytvořil základ pro to, co vidí. Okenní otvor vytváří podívanou... Popisovat tedy znamená umístit prázdný

rám... před soubor či kontinuum předmětů“.¹³⁰ Realismus proto není kopií reality, ale kopií tohoto obrazu, ergo kopií kopie reality. Podobně, pokračuje Barthes, tělo, předkládané vyprávěním jako skutečné, „je replikou modelu, artikulovaného kódem umění“.¹³¹ A to samé, zdá se, platí pro Smithovo pojetí postavy.

OTÁZKA MIZEZE JAKO KRITÉRIA KONSTRUKCE POSTAVY

Smith proto odmítá jednoduchou dichotomii přirozený x konvencionální nebo mimetický x abstraktní a vymezuje se proti strukturalistické rezignaci na mimetičnost/realističnost jako estetickou nebo strukturní hodnotu. Strukturalistický pohled chápe prvky díla jako nositele významu, a míra napodobení reality jej tedy v tomto smyslu nezajímá. Smithovi je bližší formalistická pozice, formulovaná Thompsonovou, jež chápe realismus jako efekt, výsledek, a navrhuje se tedy soustředit na analýzu konvencí a prostředků, jimiž je tento, a všechny ostatní efekty, dosahován, namísto hodnocení *referenční adekvátnosti díla*.¹³² Obecně se ale pojmu mizeze zastává: „mimetický předpoklad je zapuštěn v samém základu konceptu postavy“,¹³³ ale chápe ji široce, jako předpoklad započetí kognitivního procesu v podobě recipientova rozpoznání postavy a uvědomění si, že sleduje akt fiktivní reprezentace. Navrhuje tedy přijmout postavu jako mimetický konstrukt, rozpoznávat rozdíly mezi *univerzální a kulturně specifickou* úrovní postavy a hledat dělicí linii, jakkoliv provizorní, která je odděluje. Akt mizeze v jeho pojetí tedy není protikladem textuality, ale východiskem procesu čtení textu, určovaného *strategií mimetického čtení (mimetic reading strategy)*.¹³⁴ Je prostorem fikce, v němž probíhá stálá interakce mezi informacemi a schémata přenášenými textem (postavou) a těmi již zahrnutými v mentálním modelu recipienta. Neboť jak říká Barthes, „každé tělo je citace, je to něco již-napsaného“.¹³⁵

¹³⁰ BARTHES, pozn. 18, s. 92.

¹³¹ Tamtéž, s. 93.

¹³² SMITH, pozn. 10, s. 33.

¹³³ Tamtéž, s. 34.

¹³⁴ Tamtéž, s. 54.

¹³⁵ BARTHES, pozn.18, s. 57.

POSTAVA A REPREZENTACE

Smith se opakovaně vymezuje proti vyhraněným koncepcím reprezentace, nahrazujícím mimetický princip ideologickými paradigmaty familiarity nebo naturalizace, a to přesto, že se k nim v například ve svém principu obhajitelnosti (tenability) někdy přibližuje. Podobně jako celá kognitivistická škola namítá, že teze apriorní ideologičnosti filmu, jak ji reprezentuje například Baudryho koncepce *apparatu*, zbytečně limituje perspektivu pohledu na film. Nabízí nahradit princip reprezentace širším pohledem na vztah mezi narativní reprezentací a ideologií, jehož metodiku hledá v kognitivně-antropologickém modelu. Neodmítá tedy ani v nejmenším představu filmu – a postavy jako jednoho z jeho konstitutivních prvků – jako rétorického projevu určitých kulturně a historicky vznikajících tendencí a predispozic, odmítá je ale zakotvovat v předem rigidně formulovaných rámcích a předpokladech.

SALIENCE POSTAVY

Pro pomoc v debatě s modernistickými/formalistickými/strukturalistickými koncepty redukujícími význam postavy na pouhý stavební prvek narativu na jedné straně a mimetickými koncepcemi prioritizujícími aspekt „reálnosti“ na straně druhé, proto zavádí Smith ještě jeden pojem, *salience* – výraznost, schopnosti vymezení se postavy.¹³⁶

Argumentuje tím, že postava nemůže být pouze jedním z agentů, z *actantů* podle Greimasovy terminologie, protože její *agenda* (*agency*) má centrální úlohu v konstrukci narativu. Je-li lidský činitel a agenda univerzálním odlišujícím prvkem (salientním prvkem, prvkem *salience*) v strukturování recepcce lidské existence jako takové, je postava jako její fiktivní analogon analogicky univerzálně odlišujícím (salientním) prvkem umožňujícím naše vnímání každého narativu.¹³⁷

¹³⁶ Srov. Pozn. 43.

¹³⁷ SMITH, pozn. 10, s. 23.

TYPIČNOST, PROTOTYPIČNOST, STEREOTYP

S typičností pracuje Smith jako s mírou korelace rysů postavy s kulturně specifickým recepčním schématem. Bez ohledu na míru imaginárnosti tělesnosti postavy můžeme u rysů postavy sledovat „různou míru jejich komplexity, stálosti, stereotypnosti, věrohodnosti, umělosti, vztahovosti a subjektivní přehlednosti“.¹³⁸ Postavy jsou vystavěny v různé míře komplexnosti z různého množství různě strukturovaných rysů, které se mohou v průběhu narace proměňovat. Rysy postavy mohou v různé míře odpovídat očekáváním recipienta, tedy mohou mít různou míru typičnosti a stereotypičnosti. (Stereo)typičnost může být ve vazbě na očekávání / použité recepční schéma ve vnímání určitých skupin publika součástí věrohodnosti postavy a naopak pro jiné publikum může působit jako zdroj nevěrohodnosti.¹³⁹

Smith považuje za nedostatečnou E. M. Forsterovu dichotomii *plastické* a *ploché postavy*,¹⁴⁰ protože nedostatečně zohledňuje dynamickou, kontinuální povahu konstrukce postav. Obecně vzato, plochý charakter je ten, který se nevymyká očekávanému (stereo)typu, plný je naopak předmětem kontinuálně probíhajících revizí. Co ale vnímáme na začátku jako plochý charakter, nese v sobě po celou dobu trvání filmu potenciál pro revizi a *prohloubení* a naopak vykreslení plastické postavy čerpá v důsledku jen ze stejného tezauru rysů jako charakteristika postavy ploché.

Prototypické schéma charakterizace, kanonizované v hollywoodském modelu, spojuje rysy tělesné (ikonické), auditivní (hlas),¹⁴¹ jazykové (vlastní jméno a „titulární jméno“ a další verbální informace určující sociální roli postavy), přičemž vizuálně reprezentované tělesné rysy zaujímají prioritní postavení. Podobně Eisensteinův pojem *typáž* znamená využívání fyzických rysů postavy

¹³⁸ SMITH, pozn. 10, s. 116.

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 117.

¹⁴¹ Smith zde mluví o vokálních rysech (vocal cues), ale termín auditivní rysy považuji za přesnější, SMITH, pozn. 10 s. 118.

k vyjadřování jejích charakterových rysů. Může být využívána v těch filmech, které usilují o vytvoření přímočarého *spolčení* – tedy ve filmech aktivistických a agitačních, vytvářejících slovy Murraye Smithe *manichejskou morální strukturu*, tedy opírajících se o striktně duální hodnotové schéma.¹⁴² V modelové analýze Hitchcockova *Muž, který věděl příliš mnoho* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) to Smith demonstruje na zobrazení fyzické podoby hlavní postavy v expozici filmu, přičemž zdůrazňuje úlohu *hvězdnosti* Johna Stewarta jako klíčového recepčního schématu podílejícího se na její konstrukci. Smith pro tuto situaci, kdy se s tělesnou podobou představitele spojují předpoklady určitých vlastností a hodnot v kulturně specifický model určitého typu postavy, navrhuje označení *modelová postava* (*character model*).¹⁴³

Na základě prvních textuálních a mimetických informací, zařazujících se do příslušných schémat, začíná proces formulování hypotéz, které jsou v dalším průběhu narace potvrzovány nebo vyvraceny a nahrazovány. V tomto procesu se postupně vytváří postupným zjevováním stálých a *dočasných* (*occurent*) rysů konstrukce *centrálních* (totožných se stálými rysy) a *okrajových atributů* postavy a jejich zařazování do kulturně-sociálních schémat recipienta. Čím komplexnější je postava, tím více se pozice atributů může dynamicky měnit (ty, které se jevily jako okrajové, se stávají centrálními a naopak). Čím typizovanější postava je, tím méně rysů a atributů je obměňováno a tím méně často je úvodní hypotéza revidována a tím větší je rovněž pravděpodobnost, že postava nebude vybočovat ze vzorce předpokládaného kulturním schématem aplikovaným při recepci.

Vývoj atributů u komplexní postavy se může dostávat do konfliktu s původně aplikovanými recepčními schématy a případně v důsledku vést k jejich revizi anebo, naopak, k tomu, že aplikované schéma převládne a dojde k *asimilaci*. To znamená, že určitá informace neprojde příliš rigidním (například stereotypizujícím) schématem formovaný recepční proces a některé atributy

¹⁴² SMITH, pozn. 10, s. 197.

¹⁴³ A cituje Jane Naremore, že „příviv příjemných očekávání (spojených s rozpoznáním herecké hvězdy na začátku filmu) tvoří jeden ze základů identifikace...“ Tamtéž, s. 119.

postavy nejsou v procesu recepce vůbec přečteny nebo jsou přečteny způsobem schématem významně ovlivněným.

Na druhou stranu, žádné recepční schéma, a to včetně tak stabilních základních schémat, jako je předpoklad mimetické věrnosti nebo ikonické stability, není tak silné, aby zcela odolalo revizi. I typizující schémata jsou tedy v průběhu recepce buď posilována/potvrzována nebo revidována/variována a jejich případná disrupce je nástrojem vytváření významů nebo směřování divákovy pozornosti k jiným atributům postavy nebo jiným složkám narativu.

2.2.7 ZAUJETÍ POSTAVOU (ENGAGEMENT)

Pojem *identifikace* a *hlediska* (*point of view*) Smith navrhuje nahradit termínem *engagement* – zaujetí postavou, angažovaností, vztahováním se diváka k postavě, které může mít několik dynamicky se vyvíjejících úrovní, dohromady tvořících kognitivně recepční systém, *strukturu sympatie*.

Zaujetí postavou chápáné jako psychologie a sociologie recipientovy reakce na postavu nese pro Smitha sociální a ideologickou funkci. Proces identifikace diváka s postavou probíhající ve vztahu k dominantnímu setu společenských norem se neomezuje výhradně, jak předpokládá brechtovská i psychoanalytická tradice, na manipulaci, zařazení diváka do určité ideologie nebo systému vtištěných kompenzací, ale může mít i úlohu disruptivní. Může normy i posilovat, i zpochybňovat. Tento pohled je zároveň korektivem Baudryho aparatu jako komplexu propojených technologických a ideologických dispozitivů. Murray odmítá koncepci diváka jako pasivní oběti ideologické manipulace, subjektu *situování* (*positioning*) ze strany textu, a zdůrazňuje význam divákovy svobody interpretace a čtení předkládaného narativu. „Vztah diváka ke konkrétnímu textu, a ideologii jako takové, je mediován jeho konkrétní imaginativní kapacitou.“¹⁴⁴

Divák, v tomto chápání a ve Smithově polemice s Christianem Metzem, nikdy neztrácí zcela ze zřetele skutečnost, že to, co sleduje, je reprezentace

¹⁴⁴ SMITH, pozn. 10, s. 41.

vystavěná z konvencí. „ Je nepředstavitelné, že by bylo možné rozumět fikčnímu příběhu, aniž bychom přitom měli na paměti, že jde o fiktivní reprezentaci.“¹⁴⁵ Christian Metz v tomto ohledu uvažuje o principu popření – divák ví, že to, co sleduje, je pouze reprezentace, ale věří (dobrovolně – tj. chce věřit), že jde o realitu. Metz nalézá řešení ve snoubení sémiotiky a psychoanalýzy, jež mu poskytuje můstek do psychoanalytického repertoáru nevědomí, oblasti, jíž se v této práci snažím v orientaci na kognitivní aspekty postavy vyhnout. Poslouží nám však přinejmenším k tomu, abychom v konstrukci postavy ve filmu mohli zkoušet vysledovat apel na nevyjádřené potřeby recipienta. Potřeby, které v historicko-kulturním kontextu recipient pravděpodobně do nějaké míry sdílí s původcem díla nebo které u něj produkční systém více nebo méně vědomě očekává. Můžeme souhlasit s Murrayem Smithem, že individuální divák nemusí nutně přijímat obraz konkrétní studované postavy, se všemi a právě těmi ideologickými implikacemi, kterými je postava zatížena autorem v procesu tvorby. Zajímá nás však o to více otázka, co vede autora, respektive produkční systém rodící sledovaná díla, vybavovat specifické postavy právě takovými, a nikoliv jinými rysy, a konstruovat je tedy právě v takovém, a nikoliv jiném ideologickém rámci.

2.2.8 STRUKTURA SYMPATIE

Salience postavy se realizuje v procesu divákova *zaujetí* (*engagement*) *postavou* prostřednictvím schématu, jež Smith označuje *struktura sympatie*. Tato struktura je vytvářena třemi úrovněmi *zaujetí* (s. 81): *rozpoznáním* (*recognition*), *spojením* (*alignment*) a *spolčením* (*allegiance*), jež jsou dány rozdílnými recepčně-kognitivně-afektivními procesy v průběhu recepce díla. Smithovou *strukturu sympatie* tedy chápu tak, že vzniká v interakci procesu narace, kde jsou její úrovně indukovány, a recepce, kde se ustavují její vnitřní vztahy. K tomu jsou v případě filmového díla používány konkrétní cinematische techniky. Všechny tyto kategorie lze přitom aplikovat na situaci vztahu mezi recipientem a postavou bez ohledu na zařazení postavy v hodnotovém systému narativu, tedy na kladné i na záporné

¹⁴⁵SMITH, pozn. 10, s. 44.

postavy, případně postavy dopouštějící se činů vysloveně se protivících převažujícímu (ideovému) *hledisku filmu (film's point of identification)*, což Smith demonstruje na rozboru filmu *Znásilnění* (Jonathan Kaplan, 1988).

I. Rozpoznání (Recognition)

Rozpoznání reflektuje status postavy jako „celistvého, odlišitelného textuálního konstruktů“, v případě filmu spočívajícího v zřetelném a konzistentním zobrazení (reprezentaci) fyzických tělesných znaků (tváře a těla, případně hlasu), a tedy rozpoznatelného jako struktura vizuálních a akustických znaků, pro niž je příznačná jistá míra kontinuity. Potlačení těchto znaků vede ke zpoždění nebo zpochybnění procesu rozpoznání, což samo o sobě může být samostatným vyjadřovacím prostředkem či ze sémiotického pohledu znakem.¹⁴⁶

Důležitou součástí procesu *rozpoznání* je jeho dynamická povaha, v rámci níž je *individualizovaná (individuated)*, tedy z okolního prostředí vyčleněná postava¹⁴⁷ opakovaně *re-identifikována* a rozpoznávána jako kontinuální. Individualizace probíhá jako interakce tělesných a psychologických rysů, kontinuita je v procesu re-identifikace vytvářena vazbami kauzality a podobnosti. Neindividualizovaná postava v důsledku nepůsobí jako lidský agent, ale v konturách *primární teorie* jako jeho protiklad, tedy ne-lidský prvek, který tím pádem není schopen vyvolávat ani empatickou, ani sympatickou (centrální ani acentrální) diváckou reakci. Typickým příkladem této situace jsou anonymizovaní vojáci impéria v první tetralogii *Hvězdných válek* (Star Wars, 1977–1999). Re-identifikace ustavuje kontinuitu, nikoliv nezbytně jednotu postavy, jejíž rysy, fyzické i psychologické, se mohou v průběhu narace vyvíjet (extrémní příklad nám poskytuje Cronenbergův film *Moucha, The Fly*, 1986, nebo film *Tváří v tvář, Face/Off*, John Woo, 1997). Porušení kontinuity může být také využito jako

¹⁴⁶ Neboť jak konstatuje Ronald Barthes, asymboličnost má symbolickou povahu. BARTHES, pozn. 18, s.73.

¹⁴⁷ Identifikace a individualizace – je důležitý první krok ve vytváření postavy jako lidského činitele. Steven Spielberg takto ve filmu *Schindlerův seznam (Schindler's List)*, 1993) věnuje tolik pozornosti opakované identifikaci jednotlivců v mase deportovaného židovského obyvatelstva. Proměnou neutrálního davu ve skupinu trýzněných individuálních bytostí tak proměňuje historická data v osobní tragédii.

radikální vyjadřovací prostředek, jako ve Smithem uváděném případě filmu *The Suspended Vocation* (Raoul Ruiz, 1977).¹⁴⁸ Čím méně se definiční rysy postavy v procesu re-identifikace vyvíjí, o tím typizovanější postavu se jedná. V analýze Dovženkova Arzenálu (Arzenal, 1929) Smith dokazuje, že individualizace fyzická je podmínkou individualizace psychologické a naopak, redukce individualizace fyzické ve formě vytváření vizuální jednoty mezi více postavami je nástrojem vytváření masového hrdiny v případě filmů sovětské montážní školy v souladu s marx-leninskou estetickou doktrínou.¹⁴⁹

Proces rozpoznání, jehož součástí je podle Smithe vždy vnímání postavy jako artefaktu, vědomí její umělosti,¹⁵⁰ je základní podmínkou vzniku obou dalších složek *struktury sympatie*, respektive *zaujetí postavou*.

II. *Spojení s postavou (Alignement)*

Pojem *spojení s postavou* označuje jako příbuzný Genettovy *fokalizace*¹⁵¹ a *screeningu* proces ustavující vnímání postavy divákem jak *ve vektorech časoprostoru příběhu (spaciotemporal attachment)*,¹⁵² tak v jejích subjektivních vjemech, myšlenkách a emocích, což představuje *subjektivní vhled (subjective access)*. První pojem vyjadřuje jednání postavy, druhý její myšlení a emoce. Orientace diváka v informacích poskytovaných v procesu narace je utvářena dynamicky v čase různými narativními prostředky a vyjadřovacími prostředky, jež tvoří *strukturu spojení*,¹⁵³ které jsou stejně jako Genettův *kód fokalizace (focalisation code)* vyjádřením distribuce informací mezi postavami a mezi dílem

¹⁴⁸ V Ruizově filmu dochází podobně jako v Bunuelově snímku *Tajemný předmět touhy (Cet obscur objet du désir, 1977)* k výměně hereckých představitelů, to znamená, že zatímco psychologické rysy jsou zachovány, dochází ke změně fyzických a gestických projevů. Ve zmiňovaném filmu *Tváří v tvář* jsou rovněž vyměněny fyzické rysy hlavních představitelů, zachovány jsou ale rysy gestické a psychologické. V případě Lynchova filmu *Mulholland Drive* (2001) jsou vyměněny fyzické, gestické i psychologické rysy postavy, ale je zachováno její zařazení v narativu.

¹⁴⁹ SMITH, pozn. 10, s. 133.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 138.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 83.

¹⁵² Tento pojem definuje Smith jak jako pouť postavy procesem narace, tak naopak sledování postavy narativem. Tamtéž, s. 142.

¹⁵³ Smith používá někdy též jako synonymní pojem *vzorec spojení (pattern of alignment)*.

a divákem.¹⁵⁴ Tyto prostředky zahrnují mimo jiné spojení narace po určitou dobu s akcí či pohledem jedné postavy nebo skupiny postav, projevující se jako specifický proces *výběru*, ve Smithově terminologii *filtrace (filtering efekt)* poskytovaných informací.¹⁵⁵ Jako jiné vyjadřovací prostředky, i *struktura spojení* je součástí konvencí, identifikovatelných například v rámci jednotlivých žánrů. V tomto smyslu si můžeme *strukturu spojení* představit jako součást Bordwellových modů a narace.¹⁵⁶ U *struktury spojení* rovněž platí Genettův postřeh, že *kód fokalizace* může být různými způsoby záměrně narušen směrem k omezení informací pod úroveň umožňovanou kódem (*paralepsis* – například je nám upřen záběr z pohledu postavy na něco, co postava evidentně vidí) nebo naopak poskytuje více informací, než kód umožňuje (*paralipsis* – například zařazení záběru z prostoru, v němž postava určující perspektivu narace objektivně není).

Spojení s postavou jako recepční proces není automaticky totožné s *perceptuálním spojením (perceptual alignment)*, kam patří třeba obrazová technika subjektivizovaného pohledu kamery (*POV shot*). *POV shot* neposkytuje stejný účinek ve všech situacích a není automaticky ekvivalentem úplného subjektivního vhledu, neposkytuje tedy nutně přístup ke kompletnímu vnitřnímu světu (mind) postavy ani neztotožňuje divákův prožitek s prožitkem postavy. Smith proto pro výrazový prostředek subjektivního pohledu kamery preferuje termín *POV struktura*, vyjadřující závislost efektu tohoto prostředku na kontextu, v němž je použit, a zahrnující různé jeho formy, od braniganovského *percepčního záběru (perception shot)* vyjadřující sensorický vjem postavy například zamlžením či rozostřením) po radikální *POV naraci* užívanou například ve found footage

¹⁵⁴ Distribuce informací mezi postavami a divákem je podle Bordwella jednou z funkcí narace, jejímiž podstatnými rysy znalost (knowledgeability), komunikativnost a (míra) sebeuvědomění, projevující se v různém rozsahu a podrobnostech.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. xiv, 370 s. ISBN 0-299-10170-3. S. 57.

¹⁵⁵ SMITH, pozn. 10. s. 144.

¹⁵⁶ Detektivní a melodramatická narace, BORDWELL, pozn. 154, s. 61.

filmech.¹⁵⁷ POV může v naraci sloužit jako způsob jejího radikálního zúžení nebo nástroj vyznačení (marking) *spojení s postavou*, ale jako forma perceptuálního spojení vždy tvoří ve *struktuře spojení* pouze jednu z možných složek. Dokládám to příkladem filmu natočeného výhradně z POV, jako je film *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008), v němž divák navzdory formě navazuje spojení s více postavami a často intenzivnější s těmi, které nejsou sjednocené s pohledem kamery. Truffaut dokonce formuluje paradox, že „subjektivní kamera je negací subjektivního filmu. Když (kamera) nahrazuje postavu, nemůžeme se s ní ztotožnit“.¹⁵⁸ Pro Truffauta je tedy cestou ke *spojení*, respektive k *subjektivnímu vhledu* do postavy, pohled do očí postavy, nikoliv pohled jejíma očima. Smith z toho odvozuje význam *proti-pohledu* (*reaction shot*) v procesu budování subjektivního vhledu, a tedy spojení jako takového.

Základní technikou *spaciotemporálního attachmentu* je to, co Smith nazývá *texturou narace*, tedy obrazové vyjadřovací prostředky a montáž, spojující prostředí a postavu, případně více postav, v určitém časovém rámci. Montáž obrazu může být doplněna montáží zvukové složky. Smith navrhuje rozlišovat *vícenásobný attachment* (*Multiple attachment*) k více postavám zároveň (například ve filmech Miclose Janscoa), *posloupný attachment* (*successive attachment* – jako výrazný příklad doporučuji představit si zde Linklaterův film *Slacker*, 1990) a *simultánní attachment* (*simultaneous attachment* – technika děleného plátna nebo oddělení obrazu a zvukové stopy). Oproti tomu stojí varianta *exkluzivního attachmentu*, v němž obraz zahrnuje jen postavu a její pohled, zobrazovaný v konvenci záběr–protizáběr.

Nástroji *subjektivního vhledu* jsou rovněž výrazové prostředky filmu, montáž, auditivní vyjadřovací prostředky (hlas, ruchy i hudba) a vlastní herecká

¹⁵⁷ V tom se Smith liší od psychoanalytických teorií feministické školy filmové teorie. Seminální texty její hlavní představitelky Laury Mulvey spojují proces identifikace s pohledem kamery, v důsledku čehož pak by v jejich pojetí bylo POV samotnou extrémní formou *spojení* i *spolčení*. Srov. MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative cinema. In: NICHOLS, Bill. *Movies and methods*. Berkley: University of California Press, 1985, s. 303-315. ISBN 0520028902.

¹⁵⁸ SMITH, pozn. 10. s. 158

performance. *Subjektivní vhléd* může nabízet obraz záměrně falešný (*falešná subjektivita*) nebo záměrně nejasný (*matná subjektivita – opaque subjectivity*), které jsou předmětem postupné opravy, revize nebo zpřesňování v rámci narativu.

III. Spolčení (*Alegiance*)

Odlišení *spolčení* od *spojení* v rámci fenoménu diváckého *zaujetí* postavou je do značné míry jedním z úhelných bodů Smithovy teorie. Zatímco naratologické koncepty Waynea Boothe nebo Seymoura Chatmana do značné míry ztotožňují *spojení* se sympatickou vazbou mezi divákem a postavou, Smith takovéto zjednodušení odmítá, mimo jiné s argumentem, že takové pojetí by například úplně vyloučilo pojem antirdiny, a navrhuje *spolčení* jako třetí samostatnou úroveň *struktury sympatie*.¹⁵⁹ *Spolčení* představuje rovinu ideové sebeidentifikace diváka ve vztahu k jednání, potřebám, cílům a hodnotám postavy a vzniká v interakci kognitivní a afektivní dimenze recepčního procesu. Její součástí jsou emotivní reakce jako součást aktu evaluace, v němž je postava a její jednání zařazováno do *morální struktury* vytvářené divákem s pomocí preexistujících sociálních a kulturních schémat. *Spolčení* je tedy vztah vystavěný z kombinace evaluace a afektu.¹⁶⁰

Do vytváření *spolčení* vstupuje na jedné straně systém *morálního hodnot – morální struktura (moral structure)* textu a na druhé *morální schémata* recipienta. Opřen o názor Noëla Carrolla, podle nějž je postava klíčová pro formování diváckovy *morální perspektivy*, chápe Smith pojem *morálka (morality)* neutrálně jako systém kulturně a společensky ukotvených hodnot, čímž čelí jeho odmítání ze strany marxistických kulturních teorií jako ideologického výrazu hegemonní ideologie.¹⁶¹ Na vytváření *morální struktury* se podílí jednání postavy, ikonické a indexické znaky postavy obsažené v ikonografii (tedy stardom, typage, typizace a stereotypizace), lingvistické znaky, jako je jméno postavy, a auditivní znaky (zejména hudební doprovod). Smith kupodivu nezmiňuje obrazové vyjadřovací

¹⁵⁹ SMITH, pozn. 10, s. 187

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 188.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 190.

prostředky (úhel, pohyb kamery), montáž a mizanscénu, přestože i ty se nepochybně na vytváření morální struktury podílejí (viz například příjezd strýčka v Hitchcockově filmu *Ani stín podezření, Shadow of Doubt*, 1943). *Morální struktura* filmu a *morální „valence“* (Smithův blíže nedefinovaný termín) postavy se pak těmito prostředky formuje v závislosti na tom, co Smith v parafrázi termínu kontext nazývá *ko-text (co-text)* a představuje jakési hodnotové pozadí narativu. *Ko-text* jako hodnotový systém fikčního světa se může do značné míry překrývat s hodnotovým schématem světa reálného, což jej činí z kognitivního hlediska *neviditelným* nebo v případě, že je identický s *believe-schématy* recipienta, *referenčně transparentním*, což vede k automaticitě divákova hodnotícího stanoviska.¹⁶² Vztah *ko-textu* k hodnotovému systému reality je přitom daný historicky, a je proto v čase dynamický, což Smith demonstruje na proměně hodnocení Griffithova *Zrození národa (Birth of the nation)*, 2015). K tomu je dobré podotknout, že rasismus tohoto filmu, dnes pochopitelně šokující, vyvolal protesty už při svém uvedení,¹⁶³ a je tedy zároveň příkladem odlišnosti morálních schémat uplatňovaných v procesu recepce paralelně různými diváky nebo jejich skupinami.

Smith uvádí několik převládajících modelů užívaných morálních struktur, počínaje *manichejskou morální strukturou*, opřenou o černobílou dichotomii dobra a zla. *Manichejská morální struktura* je příznačná pro řadu filmů v klasickém narativním modu a Bordwellově melodramatické i detektivní naraci, patří sem ale také ideologicky motivované „agitační filmy“. Dramatická forma klasického narativního modu s manichejskou morální strukturou má tendenci být spíše agonistická, s pozicemi protikladných hodnot definovanými spíše arbitrárně než ideologicky, v agitačním filmu je dramatická struktura antagonistická, přičemž opačné hodnotové póly jsou obsazeny silně typizovanými nebo stereotypizovanými

¹⁶² SMITH, pozn. 10 s. 195.

¹⁶³ THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Překlad Helena Bendová. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 827 s., [24] s. ISBN 978-80-7331-207-7. s. 81.

postavami.¹⁶⁴ Pro manichejskou morální strukturu je příznačná *systematická redundance* (tedy opakování motivů a typu akce) v ikonografii i agendě zařazující postavu v hodnotovém systému, stejně jako zdvojování informací v akci a verbálním komentáři a vzájemné posilování hodnotového zařazení mezi jednáním postav a prostředky narace. Součástí techniky *redundance* je efekt, který Susan Suleiman nazývá *amalgám*, tedy záměrné vrstvení různých rysů vyjadřujících stejné, zpravidla negativní zařazení postavy v rámci hodnotového systému (žid Sus je líčen jako škaredý, hamižný, starý, zbabělý, atd).¹⁶⁵ Přitom jsou kombinovány rysy sociální, charakterové i fyzické, přičemž ty poslední hrají ve vytváření manichejské morální struktury a v agitačním filmu významnou roli.

Stupňovaná morální struktura (graduated moral structure) namísto dvou hodnotově jasně určených táborů vytváří škálu postav s různou kombinací rysů kladných a záporných ve vztahu k hodnotovému systému *ko-textu*. I stupňovanou morální strukturu lze nalézat ve filmech klasického narativního modu, kde ji lze chápat jako vyšší vývojový stupeň, případně divergenci manichejské struktury. Namísto vrstvení negativních rysů postav tu dochází k různým kombinacím kladných a záporných rysů, pro něž Smith, analogicky k pojmu *amalgám*, navrhuje termín *slitina (alloy)*.

Morální systém klasické hollywoodské narace je postaven na potřebě *morálního centra*, ukotvujícího morální strukturu filmu, a *morálního rozuzlení (resolution)*, které určuje konečné zařazení postavy v této struktuře, a je v mnoha směrech pro kýžený efekt filmu důležitější než narativní happy end. Postava tedy může do filmu vstupovat jako „stupňovaná“, tedy rozporuplná, ale musí jej opouštět zařazená v podstatě manichejského schématu.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Peter Brook v textu o melodramatu nachází původ manichejské struktury v touze nahradit přehlednou morální kategorizaci, zhroutilou ve ztrátě křesťanského dogmatu v důsledku desakralizace společenského života po Velké francouzské revoluci. SMITH, pozn. 10, s. 205 a 210.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 203.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 213.

V *artovém stylu*¹⁶⁷ může být tento princip východiskem cíleného paradoxu, v rámci něhož je morální rozuzlení divákovi buď upřeno, anebo odloženo, nebo stojí v protikladu k dynamice vývoje postavy, protože narace cíleně usiluje o průběžnou divákovu morální dezorientaci, například systematickým používáním protikladných, sympatických a antipatických rysů.

¹⁶⁷BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. x, 322 s. ISBN 0-674-63429-2. S.

3 Shrnutí: možnosti pohledu na postavu ve filmovém díle

Z literatury uvedené výše vyplývá, že postavu lze v rámci filmového díla studovat z celé řady pohledů. V následujícím textu se tedy pokusím z iterativního přehledu těchto možností a jejich bezprostřední vzájemné konfrontace formulovat metodický rámec pro vlastní analytickou potřebu.

I. Postava-Referent

Představa postavy jako „*analogonu lidského činitele*,“¹⁶⁸ audiovizuální formy reprezentace lidského prvku reálného světa otevírá otázky mimetické povahy takové reprezentace a míry vztahu mezi reálným objektem a jeho referentem, který je vždy, i v případě takzvaného realistického zobrazení, nějakou formou reprezentace. Protože jak konstatuje Roland Barthes, i realistický obraz už je nějaká forma výběru z objektivní reality, a je tedy obrazem obrazu.¹⁶⁹ Spolu s Murrayem Smithem navrhuje se v tomto ohledu neoformalistické pozice a chápat realismus jako efekt. Soustředíme se proto spíše na prostředky, jimiž je dosahován, než na *referenční adekvátnost* díla.

II. Postava-Znak

Sémantický pohled chápe vztah herec–postava–dílo jako vztah znaku a významu. Jak ale obsáhle dokládá Jiří Veltruský, dualita herecké postavy a dramatické osoby zakládá mnohem komplexnější vztah, než jaký by bylo možné redukovat prostou vazbou označující (signifiant) – označované (signifié). O postavě je tedy nutné uvažovat jako o složité znakové struktuře, o zvláštním sémiotickém systému, zapojujícím několik různých znakových systémů. Buchlerova klasifikace komunikační funkce znaků jako odkazové, expresivní a apelové, již Veltruský ve svém sémiotickém pohledu na postavu využívá, koreluje se škálou pohledu na

¹⁶⁸ SMITH, pozn. 10, s. 17.

¹⁶⁹ BARTHES, pozn. 18, s. 92.

postavu od (mimetického) referentu přes strukturu rysů k systému kódů komunikujících ideologické schéma.

III. *Postava-Funkční struktura složek*

Vladimir Propp v *Morfologii pohádky* chápe postavu jako veličinu proměnlivou z hlediska atributů, ale stálou z hlediska funkce, jež jí je určena ve struktuře vyprávění.¹⁷⁰ Na tento princip navazuje formalistická a naratologická teorie studující literární dílo a posléze sám proces vyprávění jako specifickou organizaci prvků ve vzájemných vztazích. Limity tohoto postupu spočívají v předpokladu možnosti úplné definice postavy a v omezení analýzy na uzavřený prostor díla, což zároveň implicitně vylučuje z oblasti analýzy diváka a jeho interakci s dílem (postavou), v procesu čtení. Seymour Chatman na tento problém reaguje návrhem teorie otevřené postavy, tedy postavy jako paradigmatu rysů, jež se v průběhu narace dynamicky vyvíjejí, mohou se „vynořit dříve nebo později během příběhu, nebo zmizet, nebo být nahrazen(y) rysem jiným“.¹⁷¹ Díky narůstající opozici ke striktně formalistickému pojetí postavy jako definovatelné funkce v uzavřeném systému se tak při zohlednění procesuální povahy recepce vyjevuje postava jako naopak dynamický otevřený subsystém, jenž není dokončen, dokud, abychom parafrázovali Greimase, nedoběhne poslední záběr filmu.¹⁷² Na tomto principu je vystavěna i Smithova teorie *zaujetí postavou a struktury sympatie* a jeho vrstev spojení a spolčení, vedoucí k dynamickému pojetí *struktury sympatie* jako interakce mezi postavou jako *analogem lidského činitele* a recipientem vybaveným sociálně a kulturně predeterminovaným setem schémat.

Strukturalistické pojetí díla jako dynamické struktury složek poskytuje studiu postavy inspiraci ve své myšlence proměnlivé hierarchie. Každá složka může být zároveň sama složitou strukturou složek, přičemž platí, že každá ze složek je nositelem jistého dílčího významu. Mukařovského termín záměrnosti a

¹⁷⁰ PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. 2. vydání. Jinočany: H & H, 2008. 343 s. ISBN 978-80-7319-085-9. S. 25.

¹⁷¹ CHATMAN, pozn. 1, s. 132.

¹⁷² SMITH, pozn. 10, s. 19.

nezáměrnosti¹⁷³ pak v procesu ustavování významu složek zachycuje význam recepčního procesu a jeho pojem kontextu zdůrazňuje úlohu vzájemného působení složek v průběhu procesu vnímání – tedy opět dynamickou povahu uměleckého díla a jeho závislosti na procesu recepcce.

IV. Postava-Schéma

Postavy se nematerializují svojí akcí, ale naopak, akce vyvstávají a nabývají významu, protože jsou vykonávány *fiktivními lidskými prvky (human agents)*, které jsou pro diváka relevantní tím, že naplňují určité *schéma osoby*. Termín schéma je v kognitivistické teorii definován v návaznosti na poznatky kognitivní antropologie jako vzorec užívaný jedincem při zpracování přijímaných sensorických informací. V procesu recepcce uměleckého díla je tento princip vztažen ke kulturně a sociálně podmíněným modelům, odrážejícím se jak v konstrukci díla, tak v procesu jeho recepcce. Při aplikaci strukturalistické teorie o hierarchii složek je postava složitý systém skládající se z rysů a jednání, je manifestací jednoho nebo více kulturně a sociálně podmíněných schémat a s jiným setem takových mentálních schémat v divákově mysli interaguje v procesu recepcce díla. Jde tedy, řečeno s Gombrichem, o stálou vzájemnou interakci očekávání a pozorování, dynamický proces, který neznamená jen akumulaci postupně zjišťovaných atributů postavy, jak předpokládá Greimas, ale stálou konfrontaci její struktury s předem existujícími kulturními modely. Ke slovu zde tedy přichází Smithův pojem ko-text jako systém společenských hodnot tvořících základ využívaných modelů a z hlediska recepčního procesu z větší části transparentních – tedy divákem aktivně nereflektovaných. Recepci hraného filmu lze potom chápat jako kontinuální proces formulování hypotéz (vycházejících ze systému adoptovaných schémat), jejich ověřování v recipovaném narativním materiálu (obsahujícím set schémat více či méně identických se schématy adoptovanými recipientem), vyhodnocování míry jejich vzájemné difference a ustanovování nových, buď potvrzených, anebo v různé míře upravených hypotéz.

¹⁷³ MUKAŘOVSKÝ, pozn. 99.

V. *Postava-Typ*

Typizace znamená ustálení určité skupiny rysů a jednání, které se opakují u různých postav v různých narativních dílech. Typ postavy je tedy mimo jiné projekcí nějakého specifického schématu nebo kombinace schémat. Chatman pracuje v souvislosti s typičností s Forsterovým konceptem *plastičnosti* postavy.¹⁷⁴ Čím je postava plastičtější, tím více je *otevřená* (roste počet rysů, které nám zůstávají dosud skryty) a tím je méně typická. Tento pohled získává ale důležitou revizi v kognitivistické teorii, kde se typizace zákonitě stává funkcí schématu v procesu diváckého porozumění a schéma postavy se tak setkává s koncepcí schématu narativního. Důležitý je ale Chatmanův postřeh, že sama typičnost neubírá postavě na životnosti. Barthes si pak všímá, že jednodušší, typizované (nebo po chatmanovsku *plošší*) postavy plní ve struktuře příběhu funkci dotváření symbolického kontextu plastických postav hlavních.¹⁷⁵

VI. *Postava-Mýtus*

Zvláštní formou typu je mýtus, typizovaná postava odpovídající prototypickému kulturnímu schématu vyjadřujícímu archetypální konfiguraci rysů nebo specifický systém ideologických hodnot.

VII. *Postava-Text*

Pokud od postavy jako *analogonu lidského činitele*, jímž jsme započali tento výčet, oddělíme na chvíli její mimetický aspekt, můžeme o ní uvažovat jako o jednom z prvků složité sémantické struktury – textu – opírajícím se o řadu znakových systémů a aktivujícím v procesu recepcce komplexní soustavu mentálních schémat. Murray Smith v tomto kontextu chápe postavu jako do značné míry konvencionální strukturu *sítě odlišujících prvků* (*network of differential elements*) zabudovanou uvnitř konkrétního textu. Rozpoznávání povahy a budování recipientova vztahu k ní na základě jejích rysů, jednání a interakce s ostatními postavami má dynamickou, procesuální povahu, stejně jako recepcce filmu jako

¹⁷⁴ CHATMAN, pozn. 1, s. 137.

¹⁷⁵ BARTHES, pozn. 18, s. 64.

takového. Vzhledem k její komplexitě a ke skutečnosti, že její recepce probíhá a proměňuje se dynamicky v čase, je nutné postavu spíše než za prvek textu považovat za jeho součást. Z pohledu strukturalistické teze o hierarchii složek a jejich významech a při rozložení textu na jednotlivé části pak můžeme filmovou postavu chápat jako zvláštní samostatný text, který je možné podrobit samostatné analýze.

4 Analytická metoda rozpraskaného textu

NÁVRH KOGNITIVISTICKO-SÉMIOLOGICKÉ ANALÝZY POSTAVY

Na základě shora uvedeného můžeme nyní přistoupit k formulaci analytického nástroje pro praktickou analýzu filmové postavy. Vycházím při ní z Ederova návrhu pole analýzy postavy jako znaku vytvářeného v prostoru mezi produkčním a recepčním procesem v rámci konkrétního sociokulturního kontextu. Jak však dokazuje předchozí rozbor analytických přístupů, postava je příliš komplexním jevem na to, aby se o ní dalo uvažovat pouze v kategorii znaku. Jako produktivnější se tedy jeví přistoupit k postavě jako k textuálnímu prvku, nebo prostě textu, a využít Ederova konceptu *Intratextové antropologie* (viz kapitola 3). Znamená to chápání postavy jako textové rétorické struktury, zařazené v širokém kulturním a sociálním kontextu, jejíž recepce se opírá o sdílená kulturní a sociální schémata.

Budeme-li číst postavu jako textovou strukturu a vezmeme-li v úvahu Smithův poznatek o její dynamické povaze, můžeme se inspirovat Barthesovou metodou rozpraskaného/rozlámaného textu, uplatněnou v jeho knize *S/Z*. Barthes zde při analýze literárního díla postupuje tak, že text rozděluje na dílčí významové fragmenty, *lexie*, které analyzuje postupně, jednu po druhé, jakoby v průběhu četby textu. Výsledky jednotlivých analýz jsou mu pak postupně materiálem k různým zobecňujícím digresím – *skákání textu do řeči*¹⁷⁶ –, jež shrnuje pod pojem *rozlámávání textu*. Barthesovy lexie jsou značně arbitrární povahy a jejich velikost je určována analytikem. Někdy jsou tedy představovány jednou větou, někdy její částí, někdy několika větami. Můžeme si všimnout, že takto pojímané lexie připomínají vyjadřovací prvky filmu – záběry nebo obrazy, mezi něž je rovněž významová zátěž rozdělena nerovnoměrně: v některých případech může být významným nositelem smyslu jeden krátký záběr, někdy je to kombinace záběrů

¹⁷⁶ BARTHES, pozn. 18, s.29

spojená montáží, někdy to může být celý filmový obraz ve smyslu scény, tj. ekvivalentu Zichovy dramatické *situace*,¹⁷⁷ nebo dokonce série obrazů.

Ostatně sám Barthes se k principu filmové struktury odkazuje, když v popisu své metody mluví o „dekompozici (ve filmovém smyslu)“.¹⁷⁸ Vybrané filmy tedy budu rozebírat krok za krokem po jednotlivých významotvorných segmentech tvořených záběry, soubory záběrů nebo obrazy. Podle zaměření analýzy se některým segmentům budu věnovat velmi podrobně, zatímco jiné, které nehrají významnou roli v konstrukci sledované postavy, budu pojmenovávat pouze ve zkratce shrnující jejich funkci v narativním kontextu. Takto zachycené jednotky, ponechme jim pro nedostatek jiné terminologie Barthesův termín *lexie*, a jejich vzájemné působení přitom budeme studovat z pohledu jejich úlohy v rámci Smithovy *Deskriptivní poetiky postavy*, doplněné metodologickým a terminologickým aparátem Jense Edera.

Eder nabízí rozlišení postavy jako artefaktu (formální prostředky využitě k reprezentaci, mimetické prvky), fiktivní bytosti (jako součásti konstruovaného fikčního světa), symbolu určité ideje či ideologie a symptomu – podmínek, v nichž vznikají. James Phelan, citovaný v Ederově sborníku, v podobné kategorizaci přidává *syntetickou sféru* jako prostor popisu materiálu – filmových vyjadřovacích prostředků, z něž jsou postavy vytvořeny. Z metody Murraye Smithe využiji jeho koncepci *struktury sympatie*, v rámci níž budeme sledovat, jak je postava v procesu *rozpoznání* konstruována mimetickými prostředky a strukturou fyzických a psychologických rysů jako „sít' odlišujících prvků“ (ekvivalent Ederova *artefaktu*). U postavy si budu všimnout úlohy její ikonické a především indexické roviny a budu se zajímat o míru její *salience*, tedy její výraznosti v narativní struktuře, a o její *agendu*.¹⁷⁹ Takto zachycené *schéma osoby* budu sledovat v procesu divákovy navazování *spojení (alignement) s postavou* s ohledem na prostředky, jimiž je

¹⁷⁷ ZICH, pozn. 18, s. 173.

¹⁷⁸ BARTHES, pozn. 18, s. 24.

¹⁷⁹ Smithův pojem agenda (agency), vyjadřující záměrnosti jednání postavy, má blízko k Barthesově proairetickému kódu. Barthes, pozn. 83.

vytvářen *subjektivní vhléd* do postavy a celková *struktura spojení*, tedy do jaké míry je postava *fokalizována* nebo se podílí na *fokalizaci* jiných postav. Na jejím základě se budu věnovat míře *spolčení* (*allegiance*), jež tato postava vyvolává, a jak je tohoto efektu využito ve spojení s kulturně specifickými schématy ke konstrukci *morální struktury*, případně *morálního centra* konkrétního díla, a zda a v jaké formě se v díle objevuje *morálního rozuzlení*. V té souvislosti si můžeme všimnout, kde se v morální struktuře pohybujeme na škále od *manichejské morální struktury* po *strukturu stupňovanou*, případně kde a do jaké míry od těchto vzorců postava diverguje. Ze vztahu *struktury rysů postavy* a *morální struktury* budeme sledovat rovinu typizace, v intervalu od *plastičnosti* (nízká míra typizace) *k prototypičnosti a mýtu*.

Vybrané filmy budeme tedy na základě těchto termínů sledovat v rovině *mímy/artefaktu* – rovina reprezentace, reference a indexity – rysy postav manifestované ve fyzickém vzhledu postavy, stardomu, gestice a mimice a v prvcích mizanscény (kostým, masky), rovině *syntetické sféry* (využití filmové vyjadřovací prostředky, herecká akce, velikost, úhel a pohyb záběru, barva, zvuk), rovině *agendy postavy* (jednání, Barthesovy *proairestismy*) a rovině projevujících se *mentálních schémat* (morální struktura, sociální a kulturní normy).

Takto aplikovaná kognitivistická východiska Murraye Smithe a Jense Edera poskytují dostatečně robustní aparát pro rozbor toho, *jak* je konstruována zvolená postava ve studovaných filmech, z povahy svého kognitivistického východiska se však vesměs záměrně nevěnují otázce, *proč* taková je. Já se však povzbuzen Bucklandovým výkladem o vzájemném prolínání kognitivismu a sémiotiky ve své analýze pokusím tuto slepou skvrnu kognitivistické metodiky zaplnit a analýzu konstrukce postavy doplnit o rovinu významu. S využitím Ederova termínu postavy jako *symbolu* a *symptomu* a Smithova konceptu *ko-textu* bych tedy rád analýzu postavy výše uvedenou metodikou využil pro zpětné definování *morálního schématu*¹⁸⁰ jako základu pro odvození kulturního a společenského *dispozitivu*

¹⁸⁰ SMITH, pozn. 10, s. 187.

analyzovaného díla. Dobové kritické reflexe mi přitom pomohou zohlednit při tomto postupu historickou determinovanost rozpoznávaných kulturních schémat.

Při analýze postav ve vybraných dílech se budu zaměřovat na konstrukci postavy otce, respektive otců. Tuto konkrétní postavu volím proto, že jde z hlediska ustálenosti rysů i recepčních schémat o postavu do značné míry modelovou, v tom smyslu jako o modelu postavy mluví Murray Smith (*character model*). Zároveň jde o postavu, která je jako *typ* se specifickou *funkcí* velmi častým prvkem narativního diskursu a objevuje se tak v takřka jakýchkoliv výzkumných vzorcích hraných filmů, ať už byla jejich struktura definována historicky, žánrově, nebo tematicky. Umožňuje proto potenciálně v procesu definování společných i divergentních rysů tohoto modelu postavy napříč nějak formulovaného souboru filmových děl usilovat o pojmenování společných prvků jejich ko-textů jako odrazu společenského dispozitivu. Postava otce je vhodným předmětem analýzy i vzhledem k její úloze v Campbellově konceptu monomýtu, chápaného mnou jako jedno z relativně transparentních mentálních schémat, jež je možné při kognitivní analýze postavy brát v potaz.

5 Dvě případové studie postav otců v českém filmu devadesátých let

5.1 Kontext výběru analyzovaných filmů

Film *Obecná škola* byl natočen v roce 1991 v produkci tehdy ještě státního Studia Barrandov, v produkčním systému státního Československého filmu, jehož struktura se postupně ustavovala od konce padesátých let. Organizačním principem tohoto systému byla spolupráce dvojic producenta a dramaturga, vytvářejících takzvané tvůrčí skupiny (dramaturgicko-výrobní skupiny), jednotky zodpovědné za vyhledávání a objednávání, vývoj a realizaci filmových projektů.¹⁸¹ *Obecná škola* vznikla v 5. dramaturgicko-výrobní skupině Miloslava Vydry,¹⁸² která pracovala od roku 1982 a podílela se na řadě projektů podle scénářů Zdeňka Svěráka, jako např. *Nejistá sezóna*, *Rozpuštěný a vypuštěný*, *Vesničko má středisková*.

Projekt tedy prošel jako jeden z posledních vývojovým a výrobním procesem, v němž na scénáři pod kreativní supervizí jednoho z vedoucích skupiny pracoval scenárista a další dedikovaný dramaturg, v případě *Obecné školy* Václav Šašek, který ve Vydrově skupině dříve pracoval i na ostatních scenáristických projektech Zdeňka Svěráka. Zároveň však se na jeho podobě projevil uvolnění možnosti, jež přinesl pád socialistického režimu. V barrandovském produkčním systému vybíralo režiséra vedení skupiny, primárně z okruhu tvůrců, kteří byli zaměstnanci barrandovských studií.¹⁸³ Pro film *Obecná škola* byl určen Vít Olmer,

¹⁸¹ Srov. SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. 419 s. ISBN 978-80-7004-177-2. S.265. s. 63.

¹⁸² V roce 1992 je skupina uváděna jako skupina Miloslava Vydry a Dany Dudové. Dana Dudová měla na starosti výrobní část a ve skupině se poprvé podílela na filmu *Narozeniny režiséra Z. K.* (Jaroslav Balík, 1987; *Obecná škola*, Filmový přehled [online], 2018. [cit. 15.1.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>

¹⁸³ Vzhledem k socialistické politice zaměstnanosti byla většina tvůrčích profesí v zaměstnaneckém poměru a autorů pracujících v režimu volného povolání byl jen omezený počet. Srov. SZCZEPANIK, pozn. 181, s. 115.

který podle tvrzení Zdeňka Svěráka¹⁸⁴ vznik scénáře sám inicioval v průběhu jejich spolupráce na filmu *Jako jed. Vít Olmer* v bouřlivě se měnící době devadesátých let dal nakonec přednost jinému projektu – situace sama o sobě dříve nepředstavitelná. Pro dynamiku doby je do značné míry ilustrativní, že tím jiným projektem byl film *Tankový prapor*, realizovaný nezávislou produkční a distribuční společností Bonton a.s.,¹⁸⁵ promováný jako „první soukromý film“.¹⁸⁶ Mluvíme ovšem o době, v níž slovo „soukromý“ znělo exoticky a v představách publika vonělo jako drogerie v západním Německu. To, že první soukromý film odlákal režiséra jednomu z posledních státních filmů (Filmové studio Barrandov do své privatizace v roce 1992 vyrobilo už jen 6 filmů),¹⁸⁷ otevřelo cestu tomu, aby byl režii pověřen scenáristův syn Jan Svěrák. I to byla situace možná pravděpodobně právě jen v atmosféře devadesátých let, v nichž ze dne na den přestaly platit staré normy, mezi něž patřila i praxe, že absolventi režie na FAMU nejprve pracovali ve funkcích pomocných režisérů, než se dostali k vlastní režii, a ještě se neustavily normy nové, které by případně zpochybňovaly svěřením finančně náročného projektu debutujícímu režisérovi, nadto vzděláním dokumentaristovi.

Jan Svěrák, který absolvoval katedru dokumentární tvorby na FAMU, byl v tu dobu zaměstnancem Krátkého filmu Praha, jenž byl v osmdesátých letech častým útočištěm autorů, kteří nechtěli skončit na ideologicky podstatně více sledovaném Barrandově. Údajně zde připravoval loutkový film,¹⁸⁸ zřejmě pod vlivem světového festivalového úspěchu jeho absolventského filmu, fiktivního dokumentu *Ropáci* (1988). *Ropáci*, stejně jako jiný Svěrákův školní film *Vesmírná odyssea II*, se od obvyklé české produkce té doby odlišovali výraznou inspirací

¹⁸⁴ MÍŠKOVÁ, Věra, SVĚRÁK, Zdeněk a SVĚRÁK, Jan. Zdeněk mě nikdy nezarmoutil. *Rudé právo*, 1991, 1, s. 1-2. ISSN 0032-6569.

¹⁸⁵ Bonton a.s., založený Martinem Kratochvílem jako hudební nakladatelství už v roce 1989, byl rychle rostoucí mediální společností profitující mimo jiné z bleskového boomeru videodistribučního trhu v devadesátých letech.

¹⁸⁶ *Tankový prapor*, *Filmový přehled* [online], 2018. [cit. 15.1.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397693/tankovy-prapor>

¹⁸⁷ Filmové studio Barrandov, *Filmový přehled* [online], 2018. [cit. 15.1.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/96664/filmove-studio-barrandov>

¹⁸⁸ KŘÍPAČ, Jan. *Obecná škola*. *Filmový přehled revue* [online], 28.3. 2016. [cit. 8.8.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/obecna-skola>.

žánrovými vzory a narativními postupy amerického mainstreamového filmu. Ty pak Svěrák přenesl i do realizační koncepce *Obecné školy*, která se tím po formální stránce zásadně vydělila z masy děl realizovaných autory předchozích generací. Jan Svěrák jako debutující autor nezasahoval do literárního scénáře svého otce, ale zpracoval nový technický scénář, v kterém se detailně věnoval vizuálnímu řešení jednotlivých scén. V tom našel oporu v o deset let starším kameramanovi F. A. Brabcovi, který měl za sebou obrazově výrazné filmy *Čas sluhů* (Irena Pavlásková, 1989), *Volná noha* (Julius Matula, 1989) a *Stavení* (Miloš Zábanský, 1990). Vznikl tak film už procesem svého vzniku demonstrující proměnu, již procházela česká kinematografie na začátku devadesátých let kreativně i institucionálně. I to je jeden z prvků, které můžeme při využití jednoho z Ederem navrhovaných aspektů postavy – postavy jako symptomu – sledovat při analýze zpracování postav v tomto filmu.

Film *Pelíšky* byl uveden do kin 8.4 1999, na konci první dekády nové éry československé kinematografie. Šlo o druhý film režiséra Jana Hřebejka po jeho úspěšném debutu *Šakalí léta* z roku 1993. Šestiletý odstup vypovídá o proměně podmínek financování celovečerního filmu, stejně jako struktura investorů. Producenty filmu *Šakalí léta* byla nezávislá společnost Space Films, která film realizovala ve spolupráci s v té době čerstvě vzniklou soukromou televizní společností ČNTS, vysílající pod komerčním názvem TV Nova, a společností Polytechna a.s, jejíž předmět činnosti neměl s filmem nic společného,¹⁸⁹ ale která se ještě o rok později podílela na filmu Věry Chytilové *Dědictví*.¹⁹⁰ Pod realizací filmu *Pelíšky* je už na prvním místě uvedena *Česká televize*, tvůrčí skupina Pavla Borovana, a teprve na druhém společnost Total Help Art T.H.A v.o.s, která jeho vznik doopravdy iniciovala a produkčně realizovala.¹⁹¹ *Total Help Art* byla společnost původně založená v devadesátých letech Ondřejem Trojanem a

¹⁸⁹ Podle obchodního rejstříku bylo předmětem činnosti společnosti podnikání v plynových rozvodech. Srov. Obchodní rejstřík. *Peníze.cz* [online]. NextPage Media s.r.o., 2022. [Cit. 15.6.2022], ISSN 1213-2217. Dostupné z <https://rejstrik.penize.cz/00001031-polytechna-a-s>.

¹⁹⁰ *Dědictví*. *Filmový přehled* [online], 2018. [cit. 15.1.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>

¹⁹¹ Filmová a televizní společnost Total HelpArt T.H.A., s.r.o.

Filmový přehled [online], 2018. [cit. 15.1.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>

Tomášem Hanákem k zařazení chodu divadla *Sklep*, a *Pelišky* byly její první filmový projekt. O narůstajícím významu České televize ve výrobě českých filmů svědčí to, že v roce 1999 se podílela na realizaci jedenácti celovečerních filmů, oproti čtyřem filmům realizovaným mezi lety 1991-1992.¹⁹²

Oba filmy zaznamenaly mimořádný divácký a kritický ohlas,¹⁹³ oba filmy se definují v žánrových kódech historického filmu a komedie, oba filmy jsou historicky situovány do převratných období soudobých českých dějin a oba filmy využívají v naraci téma dětské perspektivy a vztahu mezi rodiči a dětmi.

V analýze se záměrně soustřeďuji především na vybrané postavy a prostředky jejich vizuální a akustické prezentace a zcela vynechávám většinu dalších prvků narativu s jejich významovými, symbolickými nebo afektivními funkcemi a efekty.

5.2 Obecná škola (Jan Svěrák, 1992)

I. *Eda*

Film *Obecná škola* je uveden historickou znělkou barrandovských studií, ukotvující budoucí film v symbolickém rejstříku nostalgie, a následně postupným vlnutím titulu filmu jakoby z vodní hladiny, asociujícím symbolicky motiv paměti a vzpomínek, vypsaneho opět fontem asociujícím typografické prvky třicátých a čtyřicátých let a ve zvukové stopě doplněné zvukem archaických nástěnných hodin opět referujícím k symbolice nostalgie. Stejným způsobem pracovaly i paratexty filmu. Jeho reklamní slogan (Hezký Český Veselý Film Zvukový Barevný

¹⁹²Česká televize, *Filmový přehled* [online], 2018. [cit. 15.1.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>. Více o proměně financování českého filmu v první dekádě devadesátých let viz. BILÍK, Petr. *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*. Praha: NLN, 2020. ISBN 978-80-7422-762-2 a HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 237 s. ISBN 80-7106-251-0.

¹⁹³Srov. LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Slovart, 2013. 447 s. ISBN 978-80-7391-712-8. a DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce po roce 1989. In: *Iluminace*. ISSN 0862-397X, 2007, roč. 19, č. 1 = č. 65, s. 53-104.

Nehořlavý)¹⁹⁴ ladil s výtvarnou stylizací plakátu do podoby úzu filmových plakátů předválečné a válečné doby.

Expozice filmu začíná bojovou scénou asociující film z druhé světové války, jež je vzápětí demaskována jako obrazy odehrávající se v imaginaci dvou chlapců hrajících si v opuštěném bojovém vozidle z druhé světové války, což zároveň situuje odehrávající se děj časově těsně za rok 1945.

Nástrojem demaskování imaginace je hlas Matky jednoho z chlapců pronikající do bojové akce probíhající nyní v pohledu dovnitř vozidla zvenčí. Hoch přerušuje a z nadhledu kamery, protože hledí z horního vlezů bojového vozidla, vidíme reálný svět, reprezentovaný Matkou s kočárkem, pozvedající džbán, s nímž má chlapec dojít pro pivo. V počínajícím procesu rozpoznání hlavní postavy Edy Součka, z jejíž perspektivy Matku vidíme, je dospělá postava Matky charakterizována jako spadající do sféry reálného světa, jež je ve vztahu antiteze ke sféře fantazie, jíž je charakterizována postava dětská.¹⁹⁵

V konstelaci postav v této scéně dochází k zahájení procesu budování struktury sympatie postav jako východiska dalších zaujetí jimi. Postava Matky je okamžitě *individualizována* svojí indexickou složkou – hereckým obsazením. Libuše Šafránková byla v době natáčení filmu populární herečka, asociovaná s postavami laskavě komediálními, díky emblematické roli Popelky ve Vorlíčkově filmu *Tři oříšky pro popelku* (1973) potenciálně až klukovsky rošťáckými, ale jen minimálně erotizovanými.¹⁹⁶ V každém případě je to obsazení, jež postavu v záběru činí okamžitě *salientní*, což se v dané konstelaci tří postav ustavuje díky vzájemné interakci i *salienti* hlavní dětské postavy Edy Součka (Václav Jakoubek). Proces

¹⁹⁴ KŘIPAČ, pozn. 188.

¹⁹⁵ Zobrazená praxe „doběhnout pro pivo“ by mohla být považována vzhledem k její praktické neexistenci v současnosti za atribut historického filmu, ale v roce 1991 šlo ještě ve skutečnosti o praxi jednak stále existující, jednak mnohem živěji zakotvenou v paměti tehdejšího publika. Je to, na drobném detailu, dobrá ukázka nezbytnosti vnímat mentální schémata uplatňovaná v recepci jako historicky podmíněná.

¹⁹⁶ To by bylo možné chápat nejen jako důsledek image jakési věčné dívčí cudnosti vytvářené veřejně prezentovanými vnějšími rysy (tvář, dikce a gestika, oblékání, veřejné projevy bez výraznějších skandálů), ale i v kontextu relativní motivicko-tematické asexuálnosti normalizační kinematografie.

jejího *rozpoznání* tedy začíná prostřednictvím vazby k dospělé postavě Matky a zároveň ve vztahu k druhé dětské postavě, již je Edův kamarád Tonda Čejka (Radoslav Budáč). Spolu s tím dochází s využitím filmových vyjadřovacích prostředků (tedy syntetické sféry, podle Jamese Phelana) k započetí procesu *spojení* s postavami obou chlapců: Kamera sleduje v titulkové sekvenci čelním záběrem chlapce na cestě se džbánem pro pivo. Chlapci se pohybují směrem ke kameře z celkového záběru, ustavujícího časoprostor příběhu do venkovskou atmosférou protknuté předměstské zástavby, a tak postupně záběr proměňují v polocelek a americký plán – z hlediska narativní sémantiky vstupují do příběhu jako jeho vypravěči. Úvodní záběr se spojuje s výrazně lyrickou hudbou Jiřího Svobody sémanticky akcentující prvek nostalgie. Vzhledem k užití sémantického kódu imaginace v úvodní scéně a tomu, že oba chlapci pokračují spolu v cestě společně a jejich *agenda* je mezi ně rozdělena zcela rovnoměrně (v agendě chlapců není žádná akce určující jejich vzájemné postavení, scéna se odehrává v jednom záběru a neobsahuje záběry určující vzájemný vztah postav), tak postupující proces rozpoznání hlavní postavy směřuje k jejímu chápání jako součásti širšího kolektivního hrdiny charakterizovaného centrálním atributem dětství. Postavu Edy Součka díky vazbě k salientní postavě Matky a užití sémantického kódu imaginace v úvodu filmu v první scéně hypoteticky rozpoznáváme jako budoucího nositele perspektivy vyprávění – postavu, která bude ve vztahu k dalším postavám v roli fokalizátora. Narativní perspektivou filmu, východiskem fokalizace, bude dětský pohled.

Tuto hypotézu potvrzuje následující scéna z hospody, kde chlapci vyzvedávají do džbánu pivo pro Edova otce.

Před vstupem do hospody se Tonda Čejka zahledí na plakát s harmonikářem s výrazem přání, jež symbolizuje dětskou touhu po dospělosti. Černobílá fotografie harmonikáře v Tondově protípohledu se prolne do barevné pohyblivé reality téhož hrajícího na harmoniku v hospodě, do níž chlapci vstupují. Hospoda je zobrazována už z hlediska Edy Součka, představuje nedostupný svět dospělosti fragmentovaný do jednotlivých scén (stůl s krásnou Paní tramvajákovou) a barevnou i auditivní atmosférou odlišený od dosavadního prostředí. Z volného prostoru dětství *venku* vstupují chlapci do uzavřeného prostoru dospělosti *uvnitř*, jenž je odlišen i auditivně, dryáčnickou písní harmonikáře a celkovým rykem hospodského provozu

kontrastujícím s lyrickou Svobodovou hudbou dosud doprovázející exteriérové záběry.

Eda Souček navazuje oční kontakt s krásnou Paní tramvajákovou (Irena Pavlásková), díky čemuž jej *re-identifikujeme* jako nositele perspektivy vyprávění, potvrzujeme vstupní hypotézu a začínáme vytvářet mentální schéma pro další recepci: recepční model něžně nostalgického dětského filmu z idylické minulosti vyprávěného z perspektivy dětského hrdiny, upevňovaný normalizační tradicí dětského filmu.¹⁹⁷

Tonda Čejka, sledován pomalou jízdou kamery (a perspektivou Edy Součka), se do prostoru hospody noří jako do cizích vod a setkává se zde s první otcovskou postavou. Postava Tondova otce, hrajícího v hospodě karty, je charakterizována lingvistickými znaky (chlapec jej oslovuje „tati“) a individualizována ve vztahu ke *kulturně specifickému schématu role* jako sociálně situovaný negativní stereotyp svým jednáním – agendou spojenou s alkoholem a hospodským hazardem. Proces rozpoznání postavy Tondova otce probíhá výhradně prostřednictvím jejích typizovaných vnějších rysů a agendy, postava je rámcově situována časoprostorově, ale subjektivní vzhled je podstatně omezen užitím pouze jednoduchých stereotypizovaných gestických prostředků (hra v karty, ostentativní bujarost). Tím je limitována možnost *spojení s postavou*, natož *spolčení* s ní, a tím pádem i úroveň *zaujetí* touto postavou. V relativně neemotivní reakci Tondy Čejky na setkání s otcem si můžeme poprvé všimnout, že stejným způsobem, tj. v režimu omezeného spojení a žádného spolčení, je formována i jeho vlastní *struktura sympatie*.

II. Otec Souček

V rámci morálního systému filmu je postava otce Čejky charakterizována svojí agendou a svojí absencí v *systému ideologických hodnot* shrnutých

¹⁹⁷ O příčinách rozvoje dětského filmu v normalizačním období píše Lukáš Hulík v knize *Kinematografie zapomnění*. HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011. 475 s. ISBN 978-80-200-2041-3. S. 151.

v *morálním schématu domova*, jehož součástí by měla být („tati, pojď už – nemůžu, řekni mamince, že tatínkovi jde karta“). To je v přímém protikladu k následující scéně, v níž je představena postava otce Součka a jež je s předchozí scénou provázána přímo detailem džbánu s pivem kladeným na stůl. Otec Souček je charakterizován jako součást systému ideologických hodnot (schématu) *domova*, reprezentovaného mizanscénou (stůl v kuchyni s průhledem do ložnice, v níž je vidět manželská postel s typickým (zřejmě) svatým obrazem nad ní) i auditivní složkou (zvuk tikajících hodin). Hlavním fyzickým rysem jeho individualizace je tvář, s níž se setkáváme ještě v tomtéž detailním záběru se džbánem s pivem a která rozpoutává hned na začátku dynamický proces očekávání, hypotetizací a revizí. Ve vizuální rovině totiž probíhá charakterizace postavy otce Součka jako střet jejich ikonických a indexických vlastností:

Z hlediska indexické roviny, podpořené paratexty filmu, je otec Souček představován scenáristou filmu a ve své době již díky hereckým rolím v řadě komedií a dlouholeté praxi v komediálním divadelním souboru hereckou hvězdou Zdeňkem Svěrákem. Z ikonického hlediska jsou však charakteristické fyzické rysy herecké postavy Zdeňka Svěráka v dramatické osobě otce Součka záměrně skryty. Otec Souček je hladce oholen, zatímco ikonickým znakem herecké postavy Zdeňka Svěráka byl v roce 1991 už dvacet pět let výrazný vous.¹⁹⁸ K tomu je dramatická osoba otec Souček vybaven brýlemi, které žádná herecká postava Zdeněk Svěrák nikdy nepoužila, což je ve studovaném záběru zdůrazněno skutečností, že brýle má na tváři dokonce dvoje – jedny vybavené hodinářskou lupou na očích a druhé na čele. Spojení dramatické osoby a herecké postavy přetrvává na úrovni gestiky, hlasu a charakteristické dikce, kterou neškolený herec Zdeněk Svěrák zřejmě není schopen upravit, i když se o to svým způsobem pokouší tím, že se více než obvykle v hlasovém projevu pohybuje v poloze jisté naléhavé deklarativnosti. Ta je sice obecně součástí jeho obecně rozpoznávaného hereckého stylu, ale v jiných rolích byla více variována zejména z hlediska hlasitosti a energie a obohacována škálou

¹⁹⁸ Podle dostupné obrazové dokumentace je zřejmě posledním filmem, v němž Zdeněk Svěrák hrál s hladkou lící, film *Na samotě u lesa* z roku 1976, Jiří Menzel).

drobnějších, různě nuancovaných civilně intimních promluv. S těmi se u otce Součka nesetkáme vůbec, kromě jediného momentu rozhovoru s učitelem Hnízdem v pohraniční pevnosti.

Postava otce Součka je tedy ve svých vnějších rysech koncipována tak, aby jakoby skrývala svoji indexickou složku a s ní *kontext hodnot*, jež – zejména v roce 1991 krátce po pádu komunistického režimu – tato představovala. Protože toto maskování však nemůže, už kvůli výše zmíněné dikci a gestice, být dokonalé, vzniká ve střetu mezi ním a transparentním mentálním schématem uplatňovaným v kognitivním procesu ve vztahu diváka k této postavě situace paradoxu, jenž se jako rétorická struktura stává součástí charakteristiky postavy.

Skrývat indexickou hodnotu čelné hvězdy filmu za cenu její výrazné vizuální proměny a s vědomím, že žádné maskování ji v žádném případě neskryje dokonale, nedává z čistě realizačního hlediska velký smysl – pokud by bylo cílem pouze zbavit postavu jejího kontextu v oblasti *hvězdnosti*, nejjednodušší řešení by byla změna obsazení. Je tedy namístě formulovat zde hypotézu, proč je takové úsilí v konstrukci postavy otce Součka vyvíjeno a k čemu vede. Tato hypotéza se opírá o Smithovu představu *mimetického konstrukt* vznikajícího v prostoru mezi univerzální a kulturně specifickou úrovní postavy. Paradox protikladu ikonické a indexické stránky postavy otce Součka zakládá specifickou strategii mimetického čtení této postavy. Modelování fyzických rysů dramatické osoby, protikladných publikem očekávaným fyzickým rysům herecké postavy, vede k potlačení aspektu postavy jako referentu živé bytosti a zdůrazňuje naopak umělou povahu zobrazované dramatické osoby. Fyzické rysy postavy se tak stávají formou masky a postava tak nabývá povahy modelu (*character model*). Mimetické čtení postavy otce Součka tím přijímá optiku typizace a psychologické a charakterové rysy postavy vnímá jako rysy typologické. Zároveň můžeme na tomto příkladu souhlasit se Seymourem Chatmanem i Murrayem Smithem, že *typičnost* nemusí být nutně synonymem Forsterovy ploché postavy, protože otec Souček je i jako typizovaná postava vybaven bohatou škálou fyzických a charakterových rysů a komplexní agendou s existujícími emočními projevy.

Typičnost postavy otce Součka vychází z atributů *mentálního schématu patriarchálního uspořádání domova*, jak se promítal do tematického a motivického

repertoáru české kinematografie od jejích počátků.¹⁹⁹ Po záběru věnovaném tváři postavy následuje celek ustavující centralitu postavy prostorově v rámci mizanscény a zároveň narativně, fokalizující postavou Edy Součka, nábožně sledujícího počínání svého otce. Matka je re-identifikována svým umístěním u příslovečné plotny v levé části záběru. Otec u kuchyňského stolu cosi kutí a vyžaduje od syna pomoc, což ústí v gag s lampou opakovaně vytrhovanou ze zásuvky. Otec se zlobí, že synova pomoc neodpovídá jeho představám (přesto, že synova neobratnost při svícení je v zásadě důsledkem jeho vlastního velmi nedbalého zapojení lampy). Detailní záběr kapky z pájky opravující jakýsi spoj fokalizuje postavu Edy Součka jako nositele hlediska. V následujícím záběru se opravovanému rádiu konečně rozsvěcí jeho zelené oko, což v pokračujícím hledisku Edy Součka doplňuje mytizující charakterizaci postavy otce Součka o nadpřirozenou moc oživovat mrtvé předměty jako *dárce života*.

Agendu postav v těchto záběrech určuje otec Souček, který také jako svrchovaná autorita stanovuje měřítko, jimiž je hodnocena morální valence fokalizující postavy („co z tebe bude?“) v rámci morální struktury domova a vůbec formulován rámeček hodnot prezentovaného fikčního světa („Chroust je blbec“). Celá scéna je rétoricky konstruovaná jako model mytického patriarchátu, v němž postava otce Součka nabývá jako typ funkce ústředního božstva a tím i osy organizace morální struktury *domova* jako mentálního schématu. Úlohou centrální postavy otce v tomto schématu je zjevovat pravdu a trestat odchylky od ní, úlohou syna je pravdu a tresty přijímat. Nadřazenost otce vůči okolí se projevuje i ve vztahu k dalšímu potomkovi, dceři, z jejíž optické perspektivy (záběrem přes korbu kočárku) jsou některé záběry v této scéně komponovány. Pláč dcery nekomentuje otec Souček ani v náznaku emotivně, ať už negativně, nebo pozitivně, ale věcnou instrukcí synovi ve věci postupu péče (radou, aby s ní drncal kočárkem přes práh, protože „to na ni platí“). Postava Matky u plotny jako oltáře, kde vykonává rituální úkony obětování (vaření) a modliteb (promluvy podporující stanovisko otce) určených k uspokojení mytické centrální figury.

¹⁹⁹ Srov. poz. 203.

Postava Matky je však v této scéně zároveň i zdrojem postupné disrupce zrovna ustavované mytické struktury. Narušuje ji hned od počátku v lingvistické rovině, výzvou k ukončení činnosti a poznámkami směřujícími ke zpochybnění neomylnosti otce („Chroust se tuhle divil, jak můžeš mít nastrkané ve šňůře sirky, když jsi elektrikář“), a vzápětí v gestické rovině, upozorňující v polodetailu tváře Matky, že si je nejen vědoma subverzivity svých slov, ale že je pronáší záměrně. Následující prohlášení obdivující úspěch opravy rádia jsou navíc v hereckém projevu stylizována záměrně nepřesvědčivě: oslava neomylnosti mytické figury otce je svým provedením demaskována jako vyprázdněný rituál. Tato rétorická příprava ústí v klíčový záběr celé scény, v němž ubrus pokládaný ženským rukama na stůl postupně vytlačuje rádio a vercajk, předměty asociované s demiurgovskou pozicí otce Součka. Se závěrečným lingvistickým znakem (pokynem Matky „jděte si umýt ruce – oba“), jenž oslovené postavy staví na jednu hierarchickou úroveň, je pozice otce Součka jako centrálního bodu ve struktuře *domova* definitivně doslova smetena ze stolu.

Celá dispozice odpovídá předpokladu povýtce transparentního (tedy kulturně hluboce ukotveného) kognitivního schématu rodiny (Smith by užil termín morální schéma) na straně recipienta. Schéma je výsledkem dlouhého vývoje nejen ve struktuře společnosti, ale i jejího obrazu v kinematografii. Podle Vratislava Effenbergera byl patriarchální vzorec filmů z první poloviny století v podstatě přímočarým referentem dominantního uspořádání tehdejší společnosti a potřeby „středních vrstev legitimovat se tradičními hodnotami“.²⁰⁰ Filmová tvorba období protektorátu v potřebě legitimizace ideje nacistické nové Evropy tento model rozšířila o symbolickou figuru energického mladého muže technického vzdělání a zároveň o postavu sympatického „legitimačního dědka“, jenž si podává ruku s mladým rebelujícím hrdinou „přes hlavu selhávajících otců“, čímž mladé síly změny zaštituje z hlediska tradice a konzervatismu a legitimuje tak konzervatismus politického aparátu, v jehož službách se ocitá filmová

²⁰⁰ BENEŠOVÁ, pozn. 87, s. 151.

produkce.²⁰¹ Po roce 1950 tento model prakticky převzala i plně znárodněná kinematografie v symbolické rovině otcovských figur dělnických předáků a stranických tajemníků,²⁰² jež patriarchální model dále petrifikovala v „mentalitě maloburžoazní byrokracie, na níž je založen stalinismus“, kde bylo „nutné, aby jeho existence vyplývala z glorifikace systému maloburžoazní rodiny, jejíž hlavou je muž... (a) žena je vydávána i v nejpozitivnějších případech za méněcenného tvora, sloužícího buď k povzbuzování, nebo k zpříjemňujícímu rozptylování nositele penisu“.²⁰³

Patriarchální model podlehl až frontálnímu útoku uvolnění společenských i filmových poměrů v šedesátých letech v symptomatických filmech, jako byl *Černý Petr* (Miloš Forman, 1964) nebo *Stud* (Ladislav Helge, 1967). K jeho resuscitaci už nedošlo ani v podmínkách normalizační kinematografie, jejíž kapitáni, jako byl Ludvík Toman, prosazovali návrat do ideologické jednoznačnosti padesátých let. Přestože reakční povaha posrpnového komunistického režimu přirozeně tíhla k témuž maloburžoaznímu byrokratickému konzervativismu, o kterém mluví Effenberger, jeho ostražitost k jakýmkoliv obecným morálním hodnotám (které režim pro bytostnou nemravnost vlastního vzniku podvědomě považoval za ohrožující) už ustavení morálního systému působícího mimo kontrolu státní moci nemohla připustit. V sedmdesátých a osmdesátých letech se tak model patriarchátu na jednu stranu transformuje do postav stranických funkcionářů v otevřeně kolaborantských napodobeninách budovatelských děl padesátých let (jako ve filmu *Kdo hledá zlaté dno*, Jiří Menzel, 1974) a na straně druhé se v sérii komedií mění v karikaturu sebe sama v řadě filmů portrétních otcovskou postavu jako víceméně groteskní, mýlící se, chybující a ovládanou. Emblematickým titulem tohoto trendu

²⁰¹ BENEŠOVÁ, pozn.87, s. 194 a 254.

²⁰² „Na vytváření těchto konstant jistě působí i zmíněná skutečnost, že český film je ve třicátých, čtyřicátých, padesátých letech... v týchž rukou. Stejní produkční šéfové... (herci, režiséři a další profese) ...tvorí vzájemně se podporující okruh zasvěcenců, sloužících s větší či menší obratností měnícím se režimům, aby si vždycky znovu vydávali vysvědčení národní spolehlivosti. Dnes lámou protektorátní němčinu, zítra budou biflovat marxismus leninismus... ale nikoho nemůže ani napadnout, že by snad mohli někdy odejít, neboť to jsou filmoví machři, kteří si rozumí se svým publikem i s těmi, kdo tomuto publiku rozžihají světla na cestách dvacátým stoletím.“ Tamtéž, s. 212.

²⁰³ Tamtéž, s. 258.

může být komedie Petra Schulhoffa *Zítřka to roztočíme, drahoušku* (1976). Trend rezonoval i s chováním celé společnosti, pro niž se uzavření do rodinných jednotek chráněných zvenčí stěnami panelových bytů a chat stalo obrannou reakcí proti chmurnému politickému vývoji.²⁰⁴ V situaci, v níž životaschopnost těchto jednotek závisela na ochotě všech jejích členů participovat vědomě na vyprázdněných, a tedy nepravdivých rituálech společensko-politického života, jež popisuje v eseji *Moc bezmocných* Václav Havel,²⁰⁵ je ustavování morálních schémat kterýmkoliv z kolaborujících členů takovéto jednotky v podstatě nemožné.

Stejně jako v životě jednotlivce byla ovládající síla státní ideologie skryta i v morální struktuře členů rodiny ve filmu sedmdesátých a osmdesátých let. Protože mocenský dohled nad uměleckou tvorbou zároveň jakékoliv jiné hodnotové systémy vylučoval jako potenciálně subverzivní, uvolněné místo ve struktuře zaujalo uspokojování ekonomických potřeb, jež se v morálně degradované společnosti postupně stávaly nevysloveným dominantním měřítkem hodnot. Jejich zajištění bylo v rámci restituce patriarchálního vzorce filmové rodiny svěřeno otci, ale protože shromažďování materiálních statků bylo zároveň v rozporu s deklarovaným morálním kodexem komunistické ideologie, paradox tohoto hodnotového konfliktu se promítl do ironizujícího a kritického způsobu zobrazování agendy otcovské postavy, přičemž nositelem této ironie byla v konstelaci postav tvořících rodinu často postava matky. Proměna modelu postavy otce a jeho postavení ve vztahu k modelu postavy matky ovšem není projevem toho, že by snad v normalizačním Československu došlo k genderovému procitnutí vládnoucí ideologie. Naopak, fixace genderových společenských rolí, částečně uvolněná v šedesátých letech, byla v oficiálním diskursu znovu upevněna v představě ženské méněcennosti, jak ji ve filmech padesátých let popisuje Effenberger.²⁰⁶ V kulturním schématu rodiny ve filmech tedy zobrazení matky jako skrytě dominantní postavy

²⁰⁴ Srov. PAŽOUT, Jaroslav, ed. *Každodenní život v Československu 1945/48-1989*. Vydání první. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2015. 239 stran. ISBN 978-80-87912-35

²⁰⁵ HAVEL, Václav. *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990. 64 stran. Archy; sv. 2. ISBN 80-7106-005-4.

²⁰⁶ BENEŠOVÁ, pozn. 87, s. 258.

ženskou postavu neemancipuje, ale především zpochybňuje relevanci postavy otce. To se mimo jiné projevovalo také výraznou eliminací sexuálních rysů mužských a ženských postav a jejich agendy v rodině. Rysy a agenda otce Součka ve filmu *Obecná škola* rovněž postrádají jakékoliv prvky sexuality nebo erotiky. Z pohledu psychoanalýzy, jenž nicméně v této práci neaplikujeme, bychom mohli formulovat hypotézu, že to, že byla žena jako méněcenný prvek rodinné jednotky identifikována jako silnější než její formální hlava, působilo efektem kastrace, což vládnoucí režim symbolicky zbavovalo možných vyzyvatelů.

Rodinné schéma představené ve výše analyzované scéně je tedy setkáním nostalgického modelu patriarchální rodiny čtyřicátých let s mentálním schématem filmové normalizační rodiny ustaveným v průběhu let sedmdesátých a osmdesátých. Z hlediska charakterizace v takovémto schématu je postava otce rozpoznána jako relativně neměnný model-mýtus. Máme sice k dispozici přístup k jeho časoprostorovému zařazení i k subjektivnímu vhledu do jeho emocionální a myšlenkové výbavy, ta je ale formulována natolik typizovaně, že nevyvolává empatii. Jinými slovy, s postavou otce Součka jsme na základě analyzované scény velmi dobře spojeni, ale vůbec ne spolčeni.

U postav syna Edy a Matky naopak dochází k *re-identifikaci* a dalšímu zpřesňování charakterizace. Prostřednictvím jejich reakcí na agendu centrální postavy otce je utvářen subjektivní vhled do jejich postojů a motivací, který se stává základem počínajícího *spolčení*. Vztah obou postav k otcovské figuře, utvářející morální strukturu schématu „doma“, se stává základem jejich *morální valence*. Z hlediska *morální struktury* zde přitom dochází k prvnímu střetu – zatímco otec Souček formuluje morální strukturu jako *manichejskou* (je blbec / není blbec), subversivní tóny v jednání Matky a další vizuální konstrukci (záběr s ubrusem) konstruují základy morální struktury *stupňované*, tedy zahrnující pochybnost o kladné nebo záporné valenci jednotlivých agend a rysů.

Protiklad neměnného otce Součka – mýtu a s ním spojené manichejské morální struktury s plíživě se vkrádající stupňovanou morální strukturou v pohledu postavy Edy Součka, syna, vytváří ústřední hypotézu konfliktu, na niž budou následující obrazy navazovat.

Panorama rozbouřené školní třídy re-identifikuje Edu Součka jako individualizující tvář mnohočetného těla dětského živlu. To je realizováno i ve zdvojení jeho postavy postavou kamaráda Tondy, jenž se v dlouhém záběru jízdou plíží pod lavicemi v pátrání po tajemství učitelčiny kalhotky. Celá sekvence tematizující probouzející se dětskou sexualitu se skládá z několika záběrů, včetně záběru subjektivizovanou kamerou, podporujícího proces centrální imaginace, a záběrů napjatých tváří spolužáků, poskytujících acentrální imaginativní ilustraci emoce chvíle. Záběry tváře Edy Součka slouží k identifikaci diváka s postavou v procesu centrální imaginace a subjektivního vhledu do emocionální reakce na představovanou situaci a mimo jiné také opět propojují emocionální rysy Edy s tělesnou akcí Tondy.

Spojení obou chlapeckých hrdinů do kombinace tváře/vhledu a těla/agendy pokračuje ve scéně s fakírem a ukradenými kruhy a v následující scéně odstraňování blatníků z kola otce Součka, které provádí pochopitelně Tonda. Postava souseda (Boleslav Polívka), připravujícího se po hádce s manželkou rituálně do hrobu, je v této scéně echem modelu muže ovládaného ženou, jehož původ jsme diskutovali výše.

Scény jízdy na kole, kombinující záběry subjektivní kamery, posilují motiv dětské perspektivy a Edy Součka jako nositele hlediska narativu.

Trest za ohrožení malé sestry v předchozí scéně přichází od Matky, nikoliv od otce, a beze slova. V souladu s výše popsáním mentálním schématem normalizační rodiny se trestající a hromující božská role otce Součka omezuje na triviality, zatímco skutečná provinění řeší Matka.

Scéna terorizování učitelky Maxové rozjívěnou třídou, vyústivší do učitelčina zhroucení, vede k re-identifikaci Edy Součka jako postavy individualizující kolektivní dětskou postavu. Záběr na Edovu tvář, na níž ulpí kapka inkoustu z kalamáře roztrášeného lumpem Rosenheimem, vyčleňuje Edu jako individualizovanou fokalizující postavu z kolektivu obrazově i sensoricky prostřednictvím *emocionální simulace* iniciující proces *centrální imaginace* (divák si představuje, co cítí postava), jež posiluje proces spolčení s postavou.

Rodiče Součkovi zaspali. Otec Souček je re-identifikován jako hněvivé božstvo, které určuje *morální valenci* ostatních postav (Matka špatně natáhla budík). Matka Součková dává otci Součkovi za pravdu a přijímá vinu tónem, který je záměrně nevěrohodně pokorný. Je re-identifikována jako subverzivní ve vztahu k otci Součkovi, posiluje se hypotéza její dominance v konstelaci otec–matka, odpovídající mentálnímu recepčnímu vzorci normalizace.

Otec Souček vyjíždí a zaznamenává s nelibostí úpravy na kole, což je formulováno jako příprava budoucího gagu. Proměna herecké akce směrem ke klaunské expresivitě a auditivní složka, kombinující humornou dechovku se zvukem rachtačky připojené na kole, jsou protikladné charakterizaci otce Součka jako dominantní figury.

Scéna klukovského experimentování s válečnými výbušninami re-identifikuje Edu jako postavu pozorovatele a potvrzuje hypotézu o hledisku vyprávění.

Otec Souček se vrací na kole z práce v dešti, což znamená, že se na jeho čistotě výrazně podepsaly chybějící blatníky. Zlobí se a trestá syna – je re-identifikován jako postava, jejímž úkolem je soudit a rozdávat tresty. Matka ale vyměňuje v jeho ruce bez jeho protestů velkou vařečku určenou k potrestání syna za malou, čímž je i ona re-identifikována ve své subverzivní, respektive skrytě dominantní roli. Eda Souček na výzvu vykračuje zpoza zad Matky (záběr z mírného nadhledu reprezentuje pohled otce Součka) – trest přijímá v symbolickém gestu přijetí vlastního mužství. Tento moment re-identifikace navazuje na oční kontakt se ženami (krásná Paní tramvajáková v úvodní scéně) a rozšiřuje agendu postavy Edy Součka o aspiraci na dospění. Protože jde o postavu fokalizující, tato aspirace se zapojuje do budovaného hypotetického mentálního schématu jeho perspektivy.

Naopak, schéma osoby postavy otce Součka prochází při re-identifikaci v této scéně revizí, protože jeho vnější rysy (tvář zašpiněná od bláta a pokrývka hlavy – pletený kříž) i herecký projev (přeskakující hlas) v tomto obraze odpovídají mentálnímu schématu klaunství a grotesky, naznačenému již předchozí jízdou na kole. Hypotéza o centrálním postavení této postavy v *morální struktuře domova* je touto scénou v podstatě zrušena. Otec Souček je nyní re-identifikován plně

v mentálním schématu normalizační rodiny jako typická komická figura, řízená Matkou (výměna vařeček). Proces spojení s postavou je pro tuto hypotézu dokončen. Proces spolčení v podstatě nenastává.

III. Učitel Hnízdo

První příchod učitele Hnízda do školy je zpracován tak, aby *rozpoznání* postavy bylo co nevíce zpožděno. Scéna je pojata jako situace Genettovy paralyse, tedy omezení divákových informací pod úroveň toho, co vidí postavy v záběru. Nejprve vidíme pouze rameno neznámého v oblečení khaki barvy. Záběr kráčejících nohou v kožených holínkách doplňuje tuto informaci o pravděpodobný vojenský nebo policejní kontext. Subjektivizovaná kamera z pohledu neznámého sleduje jeho cestu rozestupujícím se špalírem chlapců. Polodetail od hrudníku po kolena odhaluje další vojenské prvky oblečení, koženou brašnu a pouzdro na opasku. Tyto tři záběry doprovází hudba vyjadřující napětí. Následující záběr přes rameno hovořícího ředitele, jenž označuje příchozího lingvisticky coby pedagoga, zaznamenává užaslé pohledy chlapců ve třídě. Z příchozího stále vidíme pouze rameno. Lingvistické znaky označující příchozího za pedagoga jsou v paradoxním protikladu vůči znakům ikonickým i auditivním (po vyslovení slov „učitel Hnízdo“ následuje detailní záběr srážených podpatků vyleštěných holínek spolu s příslušným zvukovým efektem, na nějž navazuje protipohled v polocelku na vzrušenou reakci třídy). V záběrech do třídy dětský kolektiv není individualizován žádným záběrem na Edu Součka, který ve třídě sedí jen jako součást záběrů v polocelku. Kamera ve zpětném pohledu na holínky, které způsobily ten rozruch, putuje vzhůru po kalhotách rajtkách k vojenské košili přepásané „dohodou“ a slibuje už odhalení tváře. Střih na detaily zvědavého obličje žáka (emocionální simulace zvědavosti divákovy) a následně obličje hovořícího ředitele však tento okamžik dále odkládá. Děti odpovídají v protipohledu na otázku ředitele „Kde je Rosenheim?“, a když se od nich v klasické konvenci pohled/protipohled vrátí záběr zpět na stupínek, neznámý se již otočil zády a nyní v polodetailu v druhém plánu mimo hloubku ostrosti cosi píše na tabuli. Kamera odstupuje, stále v jednom záběru, který nyní zabírá v polocelku loučícího se ředitele zepředu a návštěvníka, tisknoucího příliš silně ruku řediteli a ve zvukové stopě srážejícího znovu podpatky, stále zezadu. Stále v jednom záběru kamera sleduje ředitele na odchodu ze třídy, čímž se do jejího pohledu znovu dostávají sedící žáci. Protipohled zaznamenává jméno Igor

Hnízdo, napsané na tabuli, poprvé zároveň vidíme do tváře návštěvníkovi, který své představení („Jmenuji se...), doprovází znělým úderem dlaní do tabule a dokončuje už v záběru na detail tváře (... Igor Hnízdo).

Celá tato cesta k tváři a jménu postavy učitele Hnízda, skládající se ze dvou obrazů obsahujících 16 záběrů, trvá 1 minutu 38 vteřin, což je v ostrém kontrastu s cca deseti vteřinami a dvěma záběry sloužícími k prvnímu rozpoznání otce Součka. Zatímco otec Souček je charakterizován souborem odlišujících prvků (kostým, mizanscéna, agenda) v zásadě odpovídajících (transparentnímu) mentálnímu schématu domova, postupné, odkládané rozpoznání postavy učitele Hnízda využívá v charakterizaci prvků, které jsou vůči mentálnímu schématu učitele, jak bylo dosud prezentováno ředitelem a učitelkou Maxovou, protikladné. Postava, jejíž jednotlivé charakterizující prvky jsou odhalovány postupně, je tedy individualizována jako enigma. Subjektivní záběr kamery z pohledu učitele a záběry přes rameno, zachycující užaslou reakci dětí, posilují hledisko kolektivního dětského hrdiny, který pro sledovanou postavu vytváří rámec mentálního schématu legendy, mýtu. Legendární status je podpořen symbolickou rovinou charakterizačních prvků, tedy ve znacích vojenského povolání v jejím kostýmu a gestickém projevu dramatické osoby (po druhé světové válce voják znamená hrdina), jednak v její indexické rovině v obsazení – herecké postavě. Jan Tříška je jako někdejší československá divadelní a filmová hvězda, navrátilví se po roce 1989 z emigrace, sám o sobě nositelem legendárního statusu, který ve finální sekvenci (úder do tabule, detail tváře, vyslovení jména zároveň zapsaného na tabuli) přímo propůjčuje postavě Igora Hnízda. U dvou herců s největším hvězdným potenciálem (Zdeněk Svěrák, Jan Tříška) je tedy v procesu charakterizace použita zřetelně protikladná strategie. Zatímco *indexické aspekty* jsou u postavy otce Součka skrývány, u učitele Hnízda jsou naopak dlouhou expozicí zdůrazněny.

Záškolák Rosenheim je nachytán ředitelem a poslán do třídy a pro lumpárnu s hvízdáním podroben trestu (švih rákoskou přes ruce). Příchod Rosenheima k učiteli za účelem potrestání je představen subjektivním pohledem z jeho pohledu a re-identifikuje předchozími záběry ustavenou legendární strukturu postavy učitele Hnízda. Detail tváře Edy reagující na zvuk rákosky, obdobně jako v podobném záběru s kapkou inkoustu, prostřednictvím *afektivních mimikry* v procesu centrální imaginace re-identifikuje Edu Součka jako centrální postavu divákova zaujetí a jeho

identifikace ve smyslu empatického vcítění a pokračuje tak v budování spolčení s ní. Dlouhé záběry učitele Hnízda řečnického o smyslu fyzických trestů dále zdůrazňují salienční postavy prostřednictvím potvrzování jejich odlišujících prvků, atributů – jako holínek, rákosky, uniformy asociující jakousi univerzální armádu.²⁰⁷ Eda Souček je vzápětí podroben spolu s Tondou dalšímu trestu, s výkladem vysvětlujícím, že trest je formou lásky. Do nástrojů ustavování schématu postavy učitele Hnízda tak přibývá prvek agendy této postavy, jež je rozpoznána jako distribuce péče a spravedlnosti (obojí rákoskou), a postava je tím zařazena do mentálního schématu otcovství. Celá série záběrů je od příchodu učitele prvním návratem postavy Edy Součka, doprovázeného Tondou, do pozice fokalizující postavy, Edu Součka tedy re-identifikujeme jako tvář chlapeckého kolektivu a Tonda jako extenzi těla Edy Součka. Tonda jako nerozlučný přítel vytváří s Edou jedinou entitu a postrádá prvky subjektivního vhledu do postavy do té míry, že by mohl být dokonce přítelem imaginárním, fiktivní manifestací Edových přání (to, co Eda sleduje jako pozorovatel, Tonda realizuje jako činitel, agent). Většina záběrů ale zachycuje kolektivního dětského hrdinu, jehož pohledy budují rétorickou atmosféru fascinace.

Stále ještě v této scéně učitel Hnízdo při pohledu z okna zaregistruje krásnou Paní tramvajákovou v protějším okně – ta s ním v protizáběru komunikuje významnými pohledy – a učitel Hnízdo s ní navazuje vizuální kontakt prostřednictvím jednoho z atributů své postavy (vojenského dalekohledu). Tento kontakt chlapci sedící ve třídě nevidí, zaujme je ale, že pouzdro za učitelovým pasem mohou konečně rozpoznat jako pistoli (další atribut postavy), již jim vzápětí učitel Hnízdo ochotně předvede. Fascinace je dokonána.

Prostřednictvím výše popsaných scén v průběhu necelých šesti minut nastane z hlediska rozpoznání postavy a její struktury sympatie hned několik

²⁰⁷ Kostým byl kombinací prvků několika uniforem spojeneckých vojsk za druhé světové války. HLADÍK, Ivan D. „Jmenuji se Igor Hnízdo!“ V Obecné škole zvonilo poprvé před 30 lety, dotkla se Oscara. *Blesk* [online]. 7. srpna 2021. [cit. 5.9.2022], Dostupné z <https://www.blesk.cz/clanek/celebrity-serialy-filmy-kino-a-tv/686840/jmenuji-se-igor-hnizdo-v-obecne-skole-zvonilo-poprve-pred-30-lety-dotkla-se-oscara.html>.

situací. Je formulováno schéma osoby jako mytického hrdiny, je ustavena *hypotéza její morální struktury* jako prostoru *světa* a zároveň jsou v agendě péče a trestů rozpoznány prvky schématu postavy otce. V agendě učitelova zájmu o ženu v protějším okně je pak otevřena hypotéza, že na rozdíl od otce Součka, jenž je jako vlastně dosud všechny představované postavy kromě Edy Součka postava typu, jež Murray Smith označuje jako amalgám /postavy rozvíjené vrstvením stále dalších podobných vlastností a typické pro manichejskou morální strukturu/, je učitel postavou typu slitina (alloy) – postava skládající se postupně z různých, někdy protikladných vlastností. V souvislosti s touto hypotézou je zde zároveň narušena dosud budovaná hypotéza o hledisku. V konstelaci postav je třída, Hnízdův fascinovaný kolektivní dětský partner, zcela oddělena od jeho kontaktu s Paní tramvajákovou, a není tedy schopna na této linii komunikace participovat. Je ve vztahu k ní v situaci paralipsie, kdy je jejímu pohledu hledisko odňato a přiděleno objektivnímu pohledu dospělého diváka. Rozpornost tohoto rozdvojeného hlediska je východiskem další konstrukce postavy učitele Hnízda.

Eda Souček přichází za otcem Součkem do elektrárny. Ta je v mizanscéně s temnou lobby a blikajícím neonovým bleskem, k němuž v záběru z nahledu zvedá oči Eda Souček, představená jako chrám. V prostředí své práce, chráněném před subverzí Matky, se zklidněný otec stává rovněž objektem synovy fascinace. Práce, o níž vypráví v šerícím se exteriéru elektrárny, nabývá podoby mystické činnosti, již může vykonávat jenom on, což dále vrcholí vstupem do hlavní obřadní síně – řídicí místnosti elektrárny – a magickým aktem „rozsvícení města“. Otcova agenda je z perspektivy syna viděna schématem mýtu. Hypotéza schématu postavy otce Součka je tak revidována zpět směrem k znovuposílení jeho centrální pozice v *morálním schématu domova*, jež se tímto gestem rozšiřuje na celý okruh světa obývaného Edou Součkem.

IV. Soubor titánů

Ve čtyřicáté minutě filmu, cca na konci jeho první třetiny, jsou takto v procesu zaujetí postavou ustaveny dvě hlavní figury, jež mají obě oporu v recepčním schématu mytologie, ale v prvcích i způsobu výstavby schématu osoby i v agendě jsou k sobě v antinomickém vztahu. Postava otce Součka patří do manichejské morální struktury domova a indukuje čtení relativně transparentním,

subverzivním mentálním modelem postavy otce českých komedií sedmdesátých a osmdesátých let. Je to postava typizovaná a rozvíjená v průběhu vyprávění v rámci postavy typu amalgámu – tedy postupné multiplikace vlastností stejného hodnotového vyznění. Hypotéza o jejím vývoji je hypotézou o neměnnosti. Indexická rovina herecké postavy je v charakterizaci postavy záměrně potlačena, vztah k dalším postavám se odehrává v rovině intimity, hodnotový systém se zdá spíše skrytý a z pohledu fokalizující postavy Edy Součka nesrozumitelný.

Postava učitele Hnízda je ukotvena v *postupném morálním schématu světa* a indukuje uplatnění mytologického recepčního schématu hrdiny. Její dosavadní agenda a rysy umožňují hypotetizovat její zařazení jako postavy typu alloy (slitina), jejíž charakteristika se bude dále vyvíjet zařazováním potenciálně protikladných prvků. Vztah k ostatním postavám se odehrává v rovině veřejnosti, hodnotový systém je veřejný (škola, kázeň).

Uprostřed antinomie mezi těmito dvěma mytickými figurami se nachází fokalizující postava Edy Součka, hledající otce jako mýtus, jehož prvky jsou obsaženy v obou dospělých figurách. Hypotetizujeme, že kam se postava Edy přikloní, tam nakonec bude možné identifikovat *morální centrum* filmu a toto přiklonění bude také jeho *morálním rozuzlením*. Zároveň přitom ale byla ve scéně ve třídě částečně narušena hypotéza o dětské perspektivě. Objektivním pozorovatelem předpokládaného souboje právě zkonstruovaných titánů o morální rozuzlení filmu se tak vedle Edy Součka stává i divák.

Školu navštěvuje inspektor upozorňující ředitele, aby učitele Hnízda nechal v chlapecké třídě. Je to opět obraz odehrávající se mimo perspektivu dětského kolektivu a posilující novou hypotézu o objektivizaci hlediska. Děti jednak scénu nevidí, což je náhle vylučuje z kódu fokalizace, jednak se týká roviny učitelovy agendy (sexuality), kterou nedokážou vyhodnotit. To demonstruje následující scéna, v níž při pískání klukovského fotbalu zabloudí Hnízdo do domečku a jeho ruka do výstřihu krásné Paní tramvajákové. Když je chlapci vyruší otázkou po rozsouzení fotbalového sporu, učitel Hnízdo bez hnutí brvou sdělí příslušné pravidlo, aniž vyňal ruku z inkriminovaného místa, a chlapce odpověď zcela uspokojí. V této konstelaci postav dětská perspektiva není do hodnocení sexuálních rysů učitelovy

postavy téměř zapojena, s výjimkou Edy Součka, jehož tvář se takto poprvé odpojuje od kolektivního těla třídy.

Eda a Tonda prohlížejí anatomické učebnice mudrujíce nad tajnostmi ženského elementu a přitažlivosti dvojčat Fabiánovic, jež jsou zde lingvisticky představena jako objekty sexuální touhy (kromě nich je jedinou ženskou postavou se sexuálními rysy krásná Paní tramvajáková). Eda Souček a jeho tělesné alter ego Tonda jsou v dětském kolektivu jedinými nositeli rysu sexuálního probouzení, což vysvětluje vydělení Edova hlediska v předchozí scéně.

Chlapci obdivují obraz namalovaný otcem Součkem podle pohlednice – Edův pohled „on umí všechno“ re-identifikuje otcovu nepřítomnou jako mytickou.

Časový skok, zima, charismatické vyprávění učitele Hnízda o Janu Husovi. Re-identifikace učitele, z pohledu kolektivní dětské postavy, jako mýtu, objektu fascinace. Detail tváře Edy Součka potvrzuje ve vztahu k učiteli Edu jako nositele hlediska.

Učitel Hnízdo komunikuje oknem pohledem s krásnou Paní tramvajákovou, což potvrzuje hypotézu o komplexitě psychologických a charakterových rysů postavy učitele a re-identifikaci jeho schématu osoby jako typu slitina (alloy) a morální struktury jako postupné.

Eda má narozeniny, od otce Součka dostane dar, který považuje za vzduchovku, ale vyklube se z něj stojan na noty, což re-identifikuje postavu otce Součka jako zcela uzavřenou ve vlastním systému hodnot. Přitom vedou konverzaci o tom, zda byl otec v odboji jako učitel (nebyl, ale, slovy Matky, „poslouchal cizí rozhlas, a za to hrozila smrt“). Na dotaz „bál jsi se“ odpovídá bez váhání, že bál, a o střelení mluví způsobem protikladným dramatickému akcentu, tyto rysy staví jeho postavu do protikladu k hypotetickému modelu postavy hrdiny.

Eda a Tonda šmírují dvojčata Fabiánova při převlékání, což zřejmě dělají pravidelně už od podzimu. Re-identifikace propojení postav Edy a Tondy. Jejich erotická agenda asociuje agendu učitele Hnízda.

Eda a Tonda vrací pod vlivem učitelova výkladu o Janu Husovi ukradené kruhy fakírovi, a se zlou se potážou. Re-identifikace Edy a Tondy jako jedné postavy („Pane, tady kamarád se vám přišel přiznat...“).

Gag s přimrzlými jazyky, ředitel na pedagogická doporučení učitele Hnízda reaguje dotazem poukazujícím na nekonzistenci jeho historek o vlastní válečné minulosti. Další zpochybnění hypotézy o hrdinském statusu Hnízdovy postavy z objektivního pohledu diváka.

Eda a Tonda jsou v hospodě ve scéně, která je variací obrazu z úvodu filmu, konfrontováni s tím, že Tondův otec karbaník hraje falešně, což představuje motiv selhání otcovského mýtu. Chlapci na toto selhání reagují vzdorem (pokusí se hru přerušit „vykouřením“ hospody).

Jaro. Učitel Hnízdo vykládá o Antonínu Dvořákovi a do výuky zve kolemjdoucí děvčata Fabiánova a herecká prezentace jeho chování k nim potvrzuje postupně ustavovanou hypotézu objektivního hlediska diváka o dvou stranách učitelova schématu osoby – hrdinské a sexuálně predátorské. Plačícího cikánského žáka Lakatoše uklidňuje učitel historkou o statečnosti cikánů v jeho cikánském oddíle. Herecké podání historky je tak atraktivní, až je nevěrohodná, takže na jednu stranu re-identifikuje charisma jako rys učitelovy osobnosti, ale zároveň potvrzuje budovanou hypotézu o nevěrohodnosti jeho legendárního statusu. Objektivní hledisko diváka je zde protikladné hledisku kolektivní dětské postavy.

Učitel Hnízdo vyučuje Edu u Součků doma hře na housle. Snaží se navázat oční kontakt s Matkou, která je si toho vědoma, což kompromituje její agendu (všechno jí padá z ruky). Učitel Hnízdo se poprvé setkává s otcem Součkem. U oběda chce otec Souček diskutovat politickou situaci a přednáší naivní vizi o významu Československa v poválečném uspořádání Evropy. Učitele Hnízdo se namísto toho zajímá jen o oční kontakt s Matkou. Ve scéně u kuchyňského stolu v agendě otcovských figur, sledovaných Edou Součkem, dochází k převrácení dosavadních morálních struktur. Otec Souček, dosud představitel schématu *domova*, se snaží diskutovat politická témata *světa*. Učitel Hnízdo, dosavadní představitel *světa*, o ně nejeví zájem, více se zajímá o Matku *doma*. Tato výměna zároveň potvrzuje symbolický vztah antiteze mezi oběma postavami.

Věta „Já myslím, že tyhle děti čeká krásná budoucnost, budou cestovat, poznají svět“, ač vyslovena vážně, působí díky automatizovanému čtení transparentním mentálním rámcem znalosti historického vývoje po roce 1948 ironicky. Tato ironie je podtržena agendou Edy Součka, který chytal mouchy a nyní v detailu jednu z nich sevřenou v pěsti přidává k uchu. Eda Souček je tak re-identifikován jako fokalizující postava, jejíž agenda je komentářem, hodnocením promluv postav obou mytických figur.

Učitel odchází ze školy s dvojčaty Fabiánovými, k nelibosti krásné Paní tramvajákové.

Krásná Paní tramvajáková píše dopis.

Zmrzlinář Vaněk prodává zmrzlinu ze svého vozíku na motocyklu. Při hraní v obrněném voze spolužáci zpochybňují, s odkazem na své otce, pravdivost učitelových historek o jeho válečných zásluhách. Eda a Tonda ho brání (re-identifikace propojení postavy Edy a Tondy).

Učitel vysílá Edu a Tonda s dopisem na Žižkov. Na Tondovu výzvu naskakují na vlak, který je ale omylem odváží do Benešova. Scéna v této konstelaci postav potvrzuje Tonda jako extenzi Edovy tělesnosti. Zatímco Eda vnímá situace emotivně – strachem, nejistotou, obavami –, Tonda se jich účastní čistě fyzicky, de-psychologizovaně a bez prokreslenější emocionality. Zatímco subjektivní vhled do postavy Edy je soustavně budován s použitím detailních záběrů, záběrů vyvolávajících emocionální simulaci a jiných vizuálních prostředků, Tondova postava je definována především výraznými vnějšími rysy (rozpoznatelná blond kštice odlišující se od všech ostatních chlapeckých postav) a její charakterové rysy jsou výrazně omezené na typizující prvky agendy modelu postavy „uličníka“.

Z benešovské pošty chlapci telefonicky čtou adresátce učitelův dopis, přímočarou, vulgárně jako poetickým slovníkem formulovanou sexuální výzvu. Chlapce znění zprávy vyčleňuje z jejího pochopení, jejich hledisko se tedy v této

scéně vytrácí a je opět nahrazeno objektivním hlediskem diváka. V něm dochází k dalšímu posílení sexuálních rysů postavy učitele Hnízda.²⁰⁸

Matka hledající Edu se ve třídě setkává s učitelem Hnízdem, který využívá jejího emocionálního oslabení starostí o syna k (mírnému) sexuálnímu útoku. Pokračuje tak re-identifikace postavy učitele Hnízda jako dominantně sexualizované, čímž zároveň z objektivního hlediska diváka pokračuje destrukce hypotézy o učiteli jako hrdinském mýtu (učitel projevuje větší zájem o Matku než o ztracené chlapce). Dvojice Eda–Tonda se vrací a stává se svědkem sexuálního napětí mezi učitelem a Matkou.

V. *Smrt hrdiny*

Eda se s Matkou vrací domů, v obchodě slyší informaci o smrti zmrzlináře Vaňka. Eda pozoruje Matku a zpracovává zážitek ze třídy v minulé scéně. Ve zvukové stopě zvenku zazní zvuk připomínající rachot v minulosti ohlašující Vaňkův zmrzlinářský motocykl. Eda vybíhá ven ale je to jiná motorka. Prázdna ulice v záběru z nadhledu asociuje v Edově hledisku pocit ztráty, jež se spojuje s potenciálním vztahem Matky k učiteli Hnízdovi.

Děti ve třídě vášnivě spolu s učitelem hrají a zpívají píseň Kat'uš. Učitel Hnízdo je re-identifikován zpět ve své mytické roli.

Rozzlobená matka Fabiánová přivádí Fabiánovic děvčata k řediteli. Krásná Paní tramvajáková to se zadostiučiněním sleduje.

Kluci diskutují, co vědí o učitelově provinění. Detailní záběr Edovy tváře jej re-identifikuje v procesu zpracování těchto informací. Emoce, kterou vyjadřuje v procesu acentrální imaginace, je smutek. Hypotéza Edova hlediska je nyní

²⁰⁸ Mimo jiné jsme zde opět v situaci proměny historického kulturního dispozitivu. Zatímco současným kognitivním mentálním modelem genderových rolí budeme Hnízdovo počínání interpretovat jako sexuální predátorství, v době uvedení filmu bylo spíše vyjádřením životnosti, zejména v kontrastu s asexuálností ostatních postav. To je zdůrazněno stereotypizujícím záběrem poštovní úřednice okouzlené zněním dopisu.

identická s hypotézou objektivního pohledu diváka – lidským, dokonce v podobě sexuálního deliktu fyzickým, proviněním mizí mytický status postavy učitele Hnízda.

Ředitel přivádí novou učitelku Plecitou, sděluje, že Hnízdo byl odvolán pro používání fyzických trestů. Děti tvrdí, že je nikdy nebil. Postava učitele Hnízda není ve scéně přítomna fyzicky, ale zůstává v ní v podobě své absence jako morální struktura hrdinství, v níž se chlapci snaží zaujmout učitelovo místo.

Dvojčata Fabiánova odcházejí zvesela z lékařského vyšetření. Ve dvojsmyslné scéně vesele mávají lékaři.

Scéna rozburácené třídy s novou učitelkou, referující k podobnému obrazu na začátku filmu. Vstupuje ředitel a kyne komusi, koho ve dveřích dosud není vidět. Detailní záběr tváře Edy Součka jednoznačně určuje hledisko situace. Do třídy vchází postava, snímaná opět v režimu paralepse – kamera v pomalé jízdě zpět ji zabírá frontálně v polodetailu pouze od ramen ke kolenům, tedy stejným způsobem, jakým zabírala učitele Hnízda v prvním záběru jeho příchodu do školy. Přestože postavě nevidíme do tváře, rozpoznáváme ji tentokrát podvědomě zcela jednoznačně jako učitele Hnízda na základě kontinuity vnějších rysů (uniforma), vizuálních vyjadřovacích prostředků (rámování záběru) a reakce kolektivní dětské postavy. Postava učitele Hnízda se v této scéně zhmotňuje navzdory elipse, vynechávající pohled na jeho tvář, prostřednictvím agendy kolektivního dětského hrdiny, jehož emotivně propůjčuje tvář postava Edy Součka. Zatímco v úvodní scéně bylo odkládané odhalení tváře vyvrcholením procesu rozpoznání, protože pracovalo s indexickým efektem hereckého obsazení, v této scéně již tvář pro re-identifikaci není důležitá, naopak její absence nahrazená centrální imaginací probouzející agendou kolektivního dětského hrdiny (chlapci se procházející postavy zlehka zbožně či láskyplně dotýkají) a vnějšími rysy směřuje k definitivnímu zobecnění postavy učitele jako hrdinského mýtu. Hnízdo svým odchodem symbolicky zemřel, aby návratem znovu vstal z mrtvých. „Pravda zvítězila, jak je vepsáno v našem státním znaku,“ sdělí žákům. „My jsme zatloukali, že jste nás řezal,“ nato za všechny žáky Rosenheim. Tato výměna je zkratkou paradoxu, jenž je v celé situaci obsažen a jenž rozštěpuje zdánlivě sjednocené hledisko dětské kolektivní postavy a diváka. „Pravda zvítězila“ za pomoci lži žactva, a zatímco to

může být spokojeno, protože mu v paraliptické organizace předchozích záběrů zůstávají utajeny informace o neisté povaze zdravotního vyšetření inkriminovaných dvojčat, divákovo hledisko nevyhnutelně musí zahrnout jisté pohybnosti. Scéna, jež je tedy vnějškově formulována jako re-identifikace učitele Hnízda v jeho mytickém statusu, v sobě zároveň nese subverzivní prvek pochybnosti, jež strukturu spojení s postavou učitele Hnízda narušuje. Hypotéza hrdinského mýtu je dokončena, ale zároveň identifikována jako lež.

VI. *Symbolická smrt otce*

Ve scéně výletu dochází znovu k setkání obou mytických figur. Otec Souček se pokouší vést s učitelem Hnízdem rozhovor o politické situaci – je krátce před volbami r. 1947. Učitel Hnízdo na konverzaci reaguje pouze stroze, jakoby nezájmem. Vzhledem k transparentnímu kognitivnímu schématu znalosti reálných dějinných událostí však tato situace působí recepčně tak, že otce Součka prezentuje jako naivního, zatímco učitele Hnízda, který ve skutečnosti nic neříká, jako jakoby temnou budoucnost předvídajícího.

V následujícím výkladu o pevnostním systému Maginotovy linie učitel Hnízdo znovu ožívá. Jeho postava se cítí lépe v morální struktuře legendy (neboť čím jiným je absurdní hrdost na nikdy nepoužitý pevnostní systém) než reality. V tomto kontextu dochází také ke konfrontaci mezi oběma muži v otázce pravdivosti Hnízdovy existence. V duchu ustavené nostalgické idyličnosti filmu je i tato konfrontace v podstatě nekonfliktní, konverzační. „Chci, aby měli příklad,“ odpovídá učitel Hnízdo na vyzývavou otázku otce Součka, zda je možné, aby stihl všechna svá údajná odbojová angažmá. Znovu je tak re-identifikován v situaci nepravdy a je dál potvrzována hypotéza o falešnosti jeho mýtu. Tento antinomický vývoj je dále akcentován protikladným jednáním postav při nálezu nevybuchlé pancéřové pěsti. Zatímco učitel v rozporu se svým deklarovaným statutem hrdiny velí žákům i sobě se co nejrychleji vzdát, tedy v podstatě utéct, otec Souček po odchodu žáků pancéřfaust odpálí. Převažující interpretace této scény v dobových reflexích ukazuje, že přinejmenším v rámci dobově užitých recepčních schémat bylo toto gesto chápáno jako další odhalování falešnosti Hnízdova hrdinství. Interpretace této scény je zároveň užitečným příkladem kognitivistické teze o vlivu uplatňovaného mentálního schématu na to, jaké významy je možné číst v procesu

recepce nějakého narativního segmentu. Pokud by jako hlavní mentální schéma byla při čtení této situace uplatněna znalost bezpečnostních pravidel pro jednání při nalezení výbušniny, je zřejmé, že je to naopak učitel Hnízdo, postava dosud charakterizovaná jako pohybující se mimo systém společenských pravidel, kdo se z hlediska bezpečnosti žáků chová správně, potažmo hrdinsky, zatímco otec Souček, ač dosud v hlavních rysech charakterizován jako figura pravidel, naopak krajně nezodpovědně.²⁰⁹

V této scéně zazní ještě jeden dialog, důležitý pro konstrukci postav a perspektivní formulaci *morálního centra*, respektive *ko-textu* (jako hodnotového systému) narativu. Ve sporu s řidičem autobusu o věčnou otázku, zda se mělo Československo v roce 1938 bránit. Otec Souček zastává názor, že ne, protože bylo nutné zabránit krveprolití, a tato pozice se tak stává součástí morální struktury schématu jeho osoby. Učitel Hnízdo zaujímá postoj spíše opačný, jakkoliv formulovaný s otazníkem.

Eda navštěvuje Tonda, jenž jak se ukazuje, přišel při jedné z lumpáren s výbušninami o prsty na ruce. Jejich ztrátu a důsledek (nebude moci hrát na vysněnou harmoniku) konstatuje Tonda jako věčný fakt. Scéna tak re-identifikuje jeho postavu jako plochou, typizovanou extenzi hluboce strukturované postavy Edy, poskytující jen základní *spojení* a nulové *spolčení*, a tedy v takové struktuře jen omezený prostor pro *zaujetí* postavou.

Otec Souček je v bouřlivé noci odvolán do elektrárny. Eda Souček vede v rodičovské posteli rozhovor s Matkou o možné výměně otců („Mami, že se nerozvedeš... Pan učitel Hnízdo je hezčí než náš táta, ale já bych jiného tátu nechtěl“) na základě toho, že Matku viděl po návratu z dobrodružství s dopisem v objetí učitele ve třídě. Hledisko diváka je v detailu Edovy tváře ztotožněno s hlediskem Edy, jeho fokalizující pozice je úplná. Odmítnutím Hnízda jako potenciálního otce jej Eda jako otcovskou figuru symbolicky zabíjí. Matka se snaží Edovi vysvětlit, že nešlo o objímání, ale Eda vysvětlení nepřijímá, což je

²⁰⁹ COUFALOVÁ, Pavlína. Štěstí a smutek obecné školy. *Cinemapur*, 2(1), 1991. s. 1-3. ISSN 1210-678X.

manifestováno i fyzickým gestem (odstrčení Matčiny ruky). Dvojím odmítnutím – učitele a Matky – byla volba vzoru dokončena, *morální centrum* je formulováno a morální struktura definitivně stanovena jako manichejská. Pozice, již Eda zaujímá v posteli, není už pozice dítěte u Matky, jak jsme mohli hypotetizovat podle otázky Matky „bojíš se bouřky?“, ale pozice otce.

Ráno přichází sousedka se zprávou, že otec tragicky zahynul. Eda běží v dešti doprovázen tragickou hudbou do elektrárny. V elektrárně nachází otce živého a nezměněného ve vzhledu ani řečovém a gestickém projevu – zpráva o jeho smrti byla nedorozumění. Matka, přibíhající za synem, s úlevou klesá na chodník. Scéna tak v recepčním schématu monomýtu vizuálními prostředky a konstelací postav prostředky opakuje (v narativním gestu redundance) re-identifikaci postavy Edy, jež už proběhla v nočním dialogu. Mýtus otce Součka symbolicky zemřel a zrodil se s popřením tragické zprávy v ranních paprscích slunce znovu, jako už věčný. Matka je symbolicky ponechána na okraji scény, odsunuta zpět do subordinované pozice.

Žáci sehrávají secvičené dramatické pásmo. Učitel Hnízdo v rekapitulaci své symbolické charakterizace jako vojáka výstřelem z okna tiší příliš hlučné ptactvo. Závěrečnou dramatickou scénku „Válka už není, všude mír“ recituje Eda Souček, detailní záběr na jeho tvář určuje hledisko. Scéna končí rvačkou zúčastněných dětských herců. Eda Souček, v detailním záběru obličej, klade učiteli, který se chystá zasáhnout, otázku žádající potvrzení pravdivosti jeho hrdinského statusu. Učitel Hnízdo v rovněž detailním protipohledu, prvním, v němž se v montáži přímo setkává jeho a Edova tvář, neodpovídá. Hypotéza o falešnosti hrdinského mýtu postavy učitele je definitivně potvrzena. Učitel, zabitý Edou Součkem už jednou jako potenciální otec, nyní v jeho očích umírá i jako hrdina, podruhé a naposledy.

Učitel Hnízdo dokončuje svůj text o práci pro republiku, jež má být příkladem celému světu, zatímco v jedné ruce drží zmítajícího se dětského představitele ruské a v druhé americké armády. Antinonii této situace dále ilustruje záběr obrazů Edvarda Beneše a Josifa Vissarionoviče Stalina na stěně třídy. Scéně, jež je symbolickým vyjádřením naivity ideje o Československu jako mostě mezi Východem a Západem, tleská v publiku uznale otec Souček, z jehož úst už ve filmu tato idea zazněla. Kamera odjíždí ze záběru na jeho tvář do mírného polocelku.

Z místa, na němž příběh začínal, odváží traktor torzo obrněného vozu, po němž zbývá jen čtverec zežloutlé trávy. Chlapci běží za ním a kamera stoupá do nadhledu, doprovázena stejnou hudbou, s jakou do příběhu vstupovala, uzavírající film zpět do rámce kódů historie a nostalgie.

VII. *Shrnutí:*

Provedená kognitivně-sémantická analýza postav identifikuje v konstelaci postav narativu filmu *Obecná škola* tři postavy s vysokou mírou *salience* a umožňuje sledovat vliv vývoje jejich charakterizace jako *artefaktu*, *symbolu* i *symptomu* díky definici výstavby jejich struktury *sympatie* a míry zaujetí postavou, kterou vyvolávají. Postava Edy Součka je konstruována jako postava *fokalizovaná* a *fokalizující*, nesoucí hledisko filmu, díky zmnožení své tělesnosti prostřednictvím kolektivního dětského hrdiny školní třídy. Rozsah *agendy* této postavy je rozšířen pomocí zdvojení s postavou kamaráda Tondy, jejíž *struktura sympatie* je omezená, nenese vlastní psychologické rysy a neposkytuje žádný *subjektivní vhled* do postavy. Postava Edy má komplexní a v průběhu filmu dynamicky se vyvíjející *strukturu sympatie*, směřující k silnému procesu *spolčení* s postavou tím, že je v rámci *hodnotového schématu* rámovaného hermeneutickým kódem historie a symbolickým kódem nostalgie hlavním činitelem formulace *morální struktury filmu* a jejího *morálního centra*, a tedy zviditelňování *ko-textu* (hodnotového systému) filmu. Tento proces je výsledkem interakce postavy Edy Součka s postavou otce Součka a učitele Hnízda, jež jsou charakterizovány jako postavy typizované a odpovídají dvěma protikladným *schématům osoby* vztahujícím se ke dvěma odlišným variantám *morální struktury*. Obě postavy poskytují jen omezený *subjektivní vhled*, což limituje možnosti *spolčení* s nimi. Úroveň *zaujetí* postavou je proto u těchto dvou postav omezena jejich symbolickou a symptomatickou funkcí. Jejich čtení se opírá o několik v různé míře protikladných kognitivních mentálních schémat, mezi něž patří *mytologická schémata otce a hrdiny* a relativně transparentní mentální schémata *domova* a *světa*. Rysy a agenda postavy otce Součka odpovídá typu postavy otce ustavenému v české filmové a televizní tvorbě sedmdesátých a osmdesátých let a podílí se na vytvoření manichejské morální struktury symbolického sociálně-kulturního prostoru *domova*. Postava učitele Hnízda je formulována v rámci mytologického *mentálního schématu* hrdiny a je

potenciálním nositelem *postupné morální struktury* a symbolického sociálně-kulturního prostoru *světa*.

Antinomie těchto postav a jejich symbolických schémat je vnímán rámcem jednání postavy Edy Součka. Jeho hledisko je ztotožňováno s hlediskem diváka, které ale postupně dílčí digrese narativu v procesu *paralipsie* rozšiřují o objektivní pohled, jenž se podílí na procesu formulování a revize formulovaných hypotéz. V tomto procesu je mytologické schéma hrdiny rozpoznáno jako vystavěné z nepravd, čímž je zároveň degradována symbolická hodnota sociálně-kulturního prostoru *světa*. Film, jenž sám vznikl na průsečíku dvou historických období, tak ve svém *ko-textu* sám konfrontuje dosavadní morální systém společnosti (systém jistoty) s potenciální výzvou méně jasně formulovaného nového morálního systému hrdinství, který však v závěru odmítá jako inherentně falešný. Hrdina je jako kandidát na potenciální roli otce znevěrohodněn a odmítnut, čímž je zároveň diskreditována možnost otce být, vedle otcovské role, hrdinou.

V konstrukci postav a na ně navázaným morálním rozuzlení filmu je tak možné číst dilema společnosti na historické křižovatce radikální změny společenského systému i apologii jejího setrvávání v hodnotovém systému maloměstského patriarchátu, jenž se jako morální schéma v dějinách české kinematografie objevuje opakovaně.

5.3 Pelíšky (Jan Hřebejk, 1999)

I. Rituály a schémata

Film otvírá titulky Zima 1967, Bezčasí

Nájezd kamery z nadhledu v exteriéru do zahradního altánku na smyčku provazu na kolenou mladého muže (Michal).²¹⁰ Komentář vypravěče mimo obraz doprovází obrazovou složku vysvětlujícím výkladem „Byly vánoce 1967, táhlo mi na šestnáct let, byl jsem beznadějně zamilovaný a chtělo se mi umřít“ a je tak prostřednictvím lingvistických znaků spojen se zobrazeným mladíkem. Prostředky perceptuálního spojení (ich forma) tak začíná proces *individualizace* postavy a konstruování hypotézy o jejím významu v narativu (*salienci*).

Pohledem Michala skrze laťovou stěnu altánu vidíme muže v uniformě sovětské armády, vycházejícího z vily v doprovodu muže v uniformě československé armády (otec Šebek). Prostřednictvím *individualizující indexické roviny* herecké postavy Miroslava Donutila, dobové herecké hvězdy, rozpoznáváme dramatickou postavu muže v uniformě československé armády jako *salientní*. Záběr na zaparkovanou Ladu před vilou a děti hrající si se sněhem sugeruje spolu s idylickou hudbou poklidnou rodinou atmosféru. Armádní uniforma, mohutné objímání a podlézavá řeč těla ve vztahu k rusky mluvící návštěvě charakterizuje muže představovaného Miroslavem Donutilem z hlediska kognitivního mentálního schématu historického kontextu (Roland Barthes by použil termín hermeneutický kód) jako postavu sloužící dobovému politickému režimu.

Z okna vyhlíží muž (otec Kraus). Proces rozpoznání postavy začíná i zde okamžitou individualizací zařazením *indexické roviny* herecké postavy – Jiří Kodet byl v roce realizace filmu široce známý herec, zosobňující mírně ironický a elitářský odstup. Lingvistickými znaky (větou „dávám bolševikovi rok, nanejvíc dva“ se postava charakterizuje jako vymezená kriticky vůči politickému režimu v Československu a tím také vůči postavě otce Šebka, která k ní v záběru z nadhledu, ze subjektivního pohledu mluvčího, nespokojeně vzhlíží. Tato sekvence určuje *konstelaci* hlavních dospělých postav, začíná formulovat jejich odlišující

²¹⁰ Jména postav v celém filmu zazní jen zřídka, pro potřebu lepší orientace v analýze tedy uvádím jména tak, jak jsou uvedena v závěrečných titulcích. Skutečnost, že postava není v počátku filmu jménem ve scéně lingvisticky označena zdůrazňuji uvedením jména postavy v závorce.

prvky vycházející do značné míry z jejich indexické roviny, a jejich vzájemný vztah.

Michal se pokouší oběsit v čase, kdy do záběru přichází dívka (Jindřiška), zřejmě objekt jeho touhy, jak vyplývá z dalšího záběru subjektivní kamerou. Tragický aspekt sebevraždy je zborcením altánu pod vahou chlapcova těla proměněn v gag. Tato narativní situace žánrově zařazuje vyprávění do mentálního schématu komedie a spolu s tím charakterizuje postavu Michala a perspektivně její agendu jako komickou. Jindřiška odkládá síťovku s kaprem a chlapci pomáhá na nohy za prvních tónů písně Václava Neckáře *Kytara*, která pak podkresluje titulkovou sekvenci. V paradigmatické rovině této scény si můžeme všimnout silné významové redundance, s níž obrazové výrazové prostředky (subjektivní pohled kamery vytvářející perceptuální spojení s postavou Michala), prvky mizanscény (síťovka s kaprem) i hudební složka (milostná píseň) opakují informace sdělené už hlasem vypravěče a podílejí se tak na rychlém ustavování jeho *schématu osoby* i celé *struktury sympatie*. Zařazují postavu spaciotemporálně, poskytují *subjektivní vhled* a hned na začátku tak konstruují velkou část *sítě odlišujících prvků*. Naopak, dívka zůstává jenom rámcově individualizována svojí pozicí objektu chlapcova erotického zájmu. Michalův komentář mimo obraz slouží jako východisko hypotézy, že na něj bude zaměřená fokalizace narativu a že on sám bude zastávat úlohu fokalizující postavy – tedy že je nositelem hlediska vyprávění.

Klávesy psacího stroje vyťukávají položky jídelního lístku. Michal hledí vleže na posteli do stropu. Jeho sestra (Uzlinka) volá rodiče, že je bratr mrtvý, ale ten vstává – šlo o žert. Na principu redundance je zde zopakován motiv falešné smrti jako komického prvku, charakterizujícího postavu Michala. V procesu re-identifikace to posiluje započatou hypotézu o Michalově agendě jako hře či imitaci. Otec Šebek na škorpení sourozenců reaguje větou „vy snad nemáte žádné zaměstnání?“ která použitým slovníkem poskytuje v lingvistické vrstvě atribut charakterizující postavu jako zařazenou v morálním schématu příslušníka československé armády. Lingvistické znaky jsou doplněny znaky v kostýmu a mizanscéně (součástí vojenské uniformy). Na rozdíl vnějších fyzických rysů a prvků kostýmu je recepce těchto lingvistických znaků daleko více historicky podmíněná a mnohé z nich (například typický pojem „zaměstnání“, hlášení se do telefonu slovem „příjem“, atd.) už s odstupem času nemusí být vůbec rozpoznány

jako charakterizující hantýrka armády socialistického Československa. Otcova agenda v konstelaci s postavou syna má povahu agresivní kritiky („ty mě dlouho rozčilovat nebudeš, ty smrade“) v kontrastu s jeho laskavým postojem k dceři. Otec vyvěšuje na nástěnce jídelní lístek, což vytváří ve vztahu k morálnímu schématu domova stav paradoxu. Konfrontace systému hodnot domova se systémem hodnot armády je definující složkou agendy postavy otce. Spolu s expresivně hrubým hereckým projevem se tato agenda podílí na formulování hypotézy o dominantní roli otce Šebka v morální struktuře domova. Tato hypotéza je však ještě v té samé scéně zpochybňována agendou postavy matky, individualizované pouze typizujícími vnějšími rysy (zástěra) a lingvistickým znakem (dcera ji oslovuje „mami“). Matka od začátku vystupuje ve vztahu k postavě otce v paradoxní kombinaci podřízené řeči těla a subversivní agendy. Otec na vyvěšeném jídelníčku inzeruje jako jídlo dne rajskou, ale matka ukazuje stěžující si dceři, že peče kuře. Doslova říká „co vidíš?“, což se přímo vztahuje k tomu, co dcera předtím „četla“ na jídelním lístku. „Slovo“ otce je tedy podřazeno „skutečnosti“ matky, jeho moc v morální struktuře domova je už k v páté minutě filmu označena za falešnou, dominantní pozice je přiznána matce. Záběrová kompozice celého scény zároveň vede k revizi úvodní hypotézy o hledisku. Michal se v této scéně jako subjekt vyprávění neprojevuje, narativní hledisko je objektivizováno, fokalizace je soustředěna na postavu otce (první záběr scény na klávesy psacího stroje z jeho pohledu vytváří perceptuální spojení s ním, ne se synem).

Otec Kraus vnáší z balkonu do bytu vánoční stromeček a komentuje škody spáchané na zahradním altánu. Jindřiška mezitím na zemi cvičí sklapovačky dle jeho pokynů. Z chodníku na dceru volá Michal „Jindro!“, čímž postavu Jindřišky svojí akcí opatřuje jménem. Otec svévolně prodlužuje cvičení („řekl jsem pět, ale myslel jsem deset“). Dcera vzdoruje. I postava otce Krause je tedy v procesu re-identifikace opatřena rysy, jež ji charakterizují jako dominantní figuru ideologického systému domova, což zdůrazňuje subjektivizovaný pohled kamery na Jindřišku z nadhledu. Otec Kraus je stejně jako otec Šebek charakterizován jako postava ustavující hodnotový systém a určující morální valenci ostatních postav. Jindřiška ve vztahu k otci tento systém svou agendou zpochybňuje. Matka je v této konstelaci charakterizována prostorovým umístěním v druhém plánu děje a

skutečností že nepromluví – mlčení definuje její agendu jako *absenci* projevu vůle. Fokalizovanou postavou je otec Šebek.

Studenti se scházejí ve škole. Přichází učitelka Eva (Eva Holubová) se synem. Uzlinka s ním vytváří dvojici a učitelku Evu oslovuje „ahoj, teto“ čímž jí lingvistickými znaky zařazuje do konstelace a morálního systému rodiny Šebkových. Učitelka Eva jí kárá, že ve škole ji má oslovovat „paní učitelko“, čímž pokračuje proces její individualizace a charakterizace prostřednictvím rysu profese. Zapojuje se učitel Mašlaň (Jaroslav Dušek) a učitelku Evu opravuje, že správné oslovení je „soudružka učitelka“ – v rámci *ko-textu* filmu se tak charakterizuje jako služebník komunistického režimu, zároveň je v procesu jeho individualizace ustavena hypotéza vztahu k učitelce Evě. Z pohledu diváka roku 2022 nesou tyto postavy výraznou indexickou složku hereckého obsazení, ale v historickém kontextu recepčního schématu roku 1999 tato složka tak výrazná není, hvězdný status těchto herců byl formován mimo jiné právě jejich rolemi v tomto filmu.

Jindřiška navazuje přes halu školy oční kontakt s Michalem a druhým chlapcem (Elie), výměna pohledů v trojici určuje vztahový trojúhelník a spolu s lyrickým hudebním doprovodem naznačuje subjektivní vhled do postavy Jindřišky a budování spojení s ní. Postava Michala naopak zůstává z hlediska budování struktury sympatie pozadu.

Jindřiška s Michalem a Elie sedí před domovem mládeže. Elie dostává balík od rodičů ze zahraničí. Jeho postava je charakterizována absencí rodičů a přebytkem materiálních statků. V balíku dostává atraktivní pánské boty. Michal se neúspěšně pokusí jejich hodnotu rétoricky snížit. Je v procesu pokračující re-identifikace charakterizován vnějšími znaky konvenčnosti oblečení, jež jej z hlediska dobové módy diskriminuje.

Elie přichází do svého pokoje v domě mládeže, je v procesu pokračující individualizace charakterizován prvky mizanscény, zdůrazňující materiální dostatek a „západní kulturu“ (plakáty hudebních skupin, kytara, magnetofon), což dokresluje rocková hudba v angličtině v hudebním doprovodu. Elie promítá z pokoje v domově mládeže film na natažené prostěradlo před oknem. Z druhé strany plátna film z ulice sleduje místní obyvatelstvo. Stín Eliena se promítá na plátno spolu se

slavným hercem (Jean Marais). Postava Eliena je tak ztotožněna s pozicí filmového idolu. Michal se pokusí rétoricky atakovat toto ztotožnění poukazem na hercovu homosexualitu. V tomto dialogu poprvé zazní jména postav. Zatímco Michal je svým jménem charakterizován jako součást reálného světa, jméno Eliena asociací slova alien – cizinec, mimozemšťan – charakterizuje jeho postavu naopak vyčleněním ze systému hodnot narativu. Postava Eliena má tak už od začátku modelovou povahu s omezeným *subjektivním vhledem*. Jeho struktura sympatie, a tedy i možnost zaujetí jeho postavou, je limitovaná.

Dcera se na ulici líbá s Elienem, sedí na jeho mopedu. Michal jede okolo na bicyklu, Elien jej poníží jízdou vedle na mopedu, jímž ho nakonec z kola srazí. Jindřiška přitom sedí na sedadle mopedu. Michala na zemi sledujeme z jejího pohledu s odjezdem kamery.

Matka vyčítá chlapci, že spadl z kola, domnívá se, že to bylo kvůli náledí. Postava matky je charakterizována nepochopením pro syna, postava syna je charakterizována v konstelaci postav nepochopením rodičů. Sestra Uzlinka se posmívá Michalovi pro jeho nenaplněnou lásku, sourozenecký konflikt opět vyvolává hněv otce adresovaný Michalovi. Otec mu vyčítá, že nenechal ostříhat. Pokračuje charakterizace otce Šebka jako figury určující morální valenci ostatních členů rodiny a tato pozice je zase okamžitě zpochybňována ze strany matky Šebkové, která opravuje chybu v otcově užití biblického úsloví („jsi zarostlý jako Ezop/Ezau“). Potvrzuje se hypotéza o dominanci matky v morální struktuře domova rodiny Šebkových a rodina tak odpovídá transparentnímu mentálním schématu normalizační rodiny, s jejím systémem ideologických hodnot a rozdělením rolí, jak jsme jej popsali v analýze filmu *Obecná škola*.

Matka Šebková prozrazuje Uzlince, že za učitelkou Evou, přijde na návštěvu učitel Mašlaň. Nenadšená reakce dcery ji zarazí. Matka mluví s dcerou jako s rovnocennou partnerkou. V návaznosti na spor rajska/kuře v agendě začíná formulovat motiv ženského spojenectví jako centrální atribut své postavy.

Učitel Mašlaň přichází na návštěvu k učitelce Evě, zvoní, musí na záchod. Přinesl dárky, poprvé můžeme čas dění identifikovat jako pravděpodobně štedrý den. Záchod je obsazen synem učitelky Evy, který si na něm prohlíží knihu

s dinosaury, a záměrně nespěchá. Je charakterizován zájmem o vědu a individualizován opozičním vztahem k učiteli. Učitel močí do umyvadla a o karmu nad umyvadlem si zapaluje vlasy. Je charakterizován znaky agendy (svými fyzickými potřebami) a expresivním hereckým výkonem, jenž asociuje mentální žánrové schéma grotesky a charakteristické atributy klauna. Charakterizace je posílena ironickým použitím fragmentu dobové písně *Lékořice* v hudebním doprovodu. Všechny postavy v této konstelaci tak jsou konstruovány jako modelové, s užitím typizujících charakterových rysů, s omezeným *subjektivním vhledem* limitujícím *spojení s postavou*.

Rodina Krausových zpívá vánoční koledu u piana, na které hraje dcera. Ustavovaná hypotéza mentálního schématu rodinné harmonie je revidována cholerickým výbuchem vzteku otce, když dcera zahraje falešný tón. Dcera na otcův hněv reaguje neovladatelným smíchem. Matce je viditelně špatně, ale skrývá to, je v procesu re-identifikace dále charakterizována svým mlčením ve vztahu k otci – doslova se hlasově projevuje pouze tehdy, když zpívá *spolu s ním*. Chování otce Krause vede k jeho re-identifikaci jako domácího tyрана, což je v protikladu s hypotézou o postavě formulovanou v začátku filmu na základě jeho indexických rysů a zařazení v *ko-textu* filmu do opozičního postavení vůči komunistickému systému. Jindřiška je dále charakterizována subversivní agendou ve vztahu k otcem formulovanému systému hodnot, což je stále centrálnější atribut její postavy a princip na kterém začíná být budována její struktura sympatie.

Zvuk koledy zaznívá do spodního bytu. Na návštěvu přichází bratr otce Šebka s jejich maminkou. Je individualizován indexickou hodnotou hereckého obsazení jako modelová humorná figura (Boleslav Polívka, v době uvedení filmu již proslavený jako klaun) a tomu odpovídá i expresivita jeho projevu. Otec Šebek se s ním od počátku klukovsky škorpí, ale Michala průběžně pohlavkuje a hrubě umlčuje, když se snaží projevit („drž hubu!“). Ve vztahu k ženám okolo stolu, manželce a matce, jsou oba muži charakterizováni projevy agendy odpovídající mentálnímu schématu nedospělosti. Otec Šebek je v civilním obleku a je tak zbaven dříve charakterizujících vnějších rysů příslušnosti k armádě. Spolu s nimi se ztratily i rysy lingvistické z jeho řeči (používání vojenské terminologie). V celé této scéně je tak narušena kontinuita jeho postavy a v konstelaci s postavou bratra je individualizován v podstatě znovu, novým setem rysů nově započatým

procesem individualizace. S předchozí charakterizací jej spojuje do značné míry pouze centrální atribut agresivně kritického vztahu k synovi, z jehož hlediska (opakující se záběry na něj) je narativ scény konstruován. Zároveň se hlavním nositelem akce stává dynamické napětí mezi otcem Šebkem a jeho bratrem, které ústí do opakovaného vzájemného trumfování a komickými vzájemnými sázkami.

II. Opozice a disrupce

Michal se setkává s Jindřiškou ve dveřích bytu, Jindřiška mu přináší na usmířenou od Eliena plakát Micka Jaggera. Snaží se něžně dotknout Michalova zraněného čela, ale z patra ji odvolává akusmatický hlas otce, vyzývající k lití olova. Michal na oplátku popisu agendu dospělých postav v jeho rodině („u nás měří medvěda“). Agenda dospělých postav, symbolizovaná vyprázdněnými rituály vzájemnosti, je vůči postavám dospívajícím prezentována jako zcela odcizená. Postupně je tak dokončována definice *manichejské morální struktury* postav i narativu, spočívající v konfliktu mezi dospělým a dospívajícím světem. Morální struktura dospívajících postav neposkytuje obraz vlastního systému ideologických hodnot, ale je formulována výhradně jako negace morální struktury dospělých. Ta vychází z transparentního mentálního schématu ideologických hodnot normalizační rodiny, postavené na situaci falešné dominance otce/reálné dominance matky. V charakterizaci postav je opakovaně využívána jako zdroj komických situací, což vede k tomu, že je paradoxně přijímána jako platná. Zobrazení tedy není východiskem rozpoznání falešnosti jejího morálního systému, ale základem jeho automatizace jako mentálního recepčního schématu

Otec Kraus komickým způsobem odlévá olovo. Jeho do té doby dominantní postava získává v této re-identifikaci rovněž klaunské vnější rysy (svářečské ochranné brýle a rukavice, neúměrné trivialitě prováděného úkonu, stylizované expresivní gestika).

Učitelka Eva pozoruje obdivně skleněné těžítka, jež jí daroval učitel Mašlaň. Syn učitelky Evy je oba skepticky pozoruje. Postava syna je ve vztahu k dospělým postavám re-identifikována jako nositel hlediska a spojení s ním se prohlubuje, fokalizace se soustředí na něj.

Otec Šebek se sází s bratrem, jak dlouho vydrží nedýchat. Přitom vyjde najevo, že otec Šebek je příliš citlivý nato, aby zabil vánočního kapra (pročež tento stále plave ve vaně). Krapa zabíjel jeho otec, který již nežije. To je další vnitřní charakterizující rys, jenž je paradoxní vůči původně ustavované hypotéze o schématu postavy otce Šebka jako vojáka. V jejím vnímání tím pádem dochází v kognitivním procesu k překvapivému posunu. Rysy, jež byly považovány za centrální (vojenská profese, autorita), se proměňují v rysy dočasné, a centrálním rysem postavy otce Šebka se stává vedle přetrvávajícího agresivně kritického vztahu k synovi jeho vulnerabilita vůči postavám matky Šebkové a bratra Šebka. To *proměňuje strukturu spojení* s touto postavou, jež je náhle v konstelaci postav rodiny centrem fokalizace. Postava Michala je se naopak odsouvána na okraj pozornosti a přestává určovat hledisko, jež se tak postupně objektivizuje.

Otec Kraus zahajuje štědrovečerní večeři modlitbou za mrtvé a umučené spolubojovníky a z desky k tomu hraje píseň *Ach synku, synku*. Jindřiška v detailním záběru mimicky vyjadřuje odpor k tomuto rituálu. Matka ji ve sledu záběrů v konvenci záběr/protizáběr rovněž mimicky přemlouvá, aby na sobě odpor nedávala tolik znát. Trojice v čelním záběru v polocelku usedá k jídlu. Ideologický systém hodnot rodiny Krausovy, reprezentovaný rituální agendou (zpěv koled, modlitba, společné usednutí ke stolu) je mlčenlivou komunikací žen odhalen jako falešný, stejně jako dominance otce vyjevující se jako iluze udržovaná právě pouze tichou dohodou obou žen. Rétorické vyprázdnění prováděných rituálů v této scéně zároveň delegitimizuje mýtus postavy otce Krause, jeho atributy a agenda jsou čím dál tím více stereotypizované a charakterizace postavy v procesu re-identifikace směřuje k rysům grotesknosti. Fokalizovanou postavou v této konstelaci je čím dál více Jindřiška. Matka je dále re-identifikována absencí hlasu jako dominantním rysem, a její submisivní pozice v konstelaci znemožňuje rozvoj *spojení* s postavou. Vzhledem k absenci informací o její morální struktuře zůstává modelovou postavou mentálního schématu patriarchy.

Michal u Šebků zvoní zvonečkem, rodina spěchá s radostnými výrazy k rozdávání dárků. Mimické znaky Michalovy postavy (otrávený výraz) podráždí atmosféru sdíleného rituálu, opakování motivu vyprázdnění rituálů z předchozí scény. Dcera Uzlinka (poprvé je vysloveno její jméno), dostává kuši, otec Šebek vodku, jež jako symbolická rekvizita re-identifikuje jeho hodnotové zařazení jako

príslušníka režimní armády. Matka instrukcí „ted' to neotvírej“ re-identifikuje rozdělení dominantních rolí ve struktuře rodiny.

Michal dostává od otce krabici asociující krabici s botami ve scéně s Elienem z úvodu filmu. Scéna rozbalování daru je realizována dvakrát. Nejprve Michal najde v krabici stejné boty jako Elien v inkriminované scéně, a vděčně otci děkuje. Otec začíná v reakci na poděkování notovat rokenrolovou melodii, čímž je scéna identifikovaná jako odehrávající se v Michalově představivosti. Imaginace je tedy de-maskována porušením kontinuity schématu postavy otce Šebka agendou, která není z pohledu dosud ustavených hypotéz obhajitelná (tenable): je v rozporu se ustaveným mentálním schématem tyrana bez porozumění. Následující opakování celé scény jako reálné odhaluje v krabici ošklivé socialistické zimní boty a vojenské khaki ponožky. Reálnost scény je v tomto případě identifikována naopak její obhajitelností, tedy konformitou s dosud formulovanou hypotézou. Michal opakuje slova díky, tentokrát hereckým provedením zdůrazňujícím hranost vděku. Konfrontace imaginární a reálné verze daru tak slouží k potvrzení absence empatie a vzájemného porozumění se synem jako centrálního atributu postavy otce Šebka. Proces fokalizace se přitom v této scéně více přesouvá k postavě otce než k postavě syna Michala, což je pravděpodobně částečně důsledek rozdílnosti v hereckých výkonech – zkušený Miroslav Donutil scénu svému hereckému partnerovi takzvaně ukradne.

Otec Šebek předává Matce dar, krabici plastových skleniček z Polska, které doprovází výkladem o vědeckém úspěchu socialistického bloku v soutěži s kapitalistickými státy. Tento výklad dále potvrzuje kontinuitu Šebka jako sluhy socialistického režimu, podléhajícího jeho mytologii. Michal se tomuto výkladu otevřeně vysmívá, což je dál upevňuje jeho charakterizaci v subversivní pozici vůči otcovu systému hodnot. Všechny ostatní postavy se k tomuto výkladu staví s různou mírou skepse („a skláři nebudou mít co žrát“), jež je v herecké akci materializuje Michal tím, že při testování údajné nerozbitnosti plastovou skleničku rozbije. To je akt pokračující ve vzorci dominantní chování versus okamžitá subverze, vracejícím se v souvislosti s otcem Šebkem stále znovu. Zároveň tím je potvrzena kontinuita rysu izolace otce Šebka a jeho systému ideologických hodnot – morální struktury – od většiny ostatních postav ve schématu rodiny. Zajímavě v této souvislosti reaguje na rozbití skleniček matka Šebková, která je zde poprvé od začátku filmu (v jeho

třicáté minutě) oslovena jménem (Mařenko). Přestože v předchozích scénách byla charakterizována svojí pragmatickou dominancí ve schématu domova, na plastové skleničky i jejich pozdější střepy hledí s naivním obdivem, jenž je zprostředkovaným projevem rituální podřízenosti systému hodnot otce v rámci mentálního schématu patriarchy. I u ní je tak narušena dosavadní kontinuita agendy a schématu postavy.

Učitel Mašlaň daroval synovi učitelky Evy hru Vyděraž pioněr, jež spočívá ve způsobování elektrických šoků. Obraz extrapoluje princip nevhodného dárku, uvedený do narativu v minulé scéně, prostřednictvím bizarnosti rekvizity a pokračujícího stylizovaně expresivního hereckého výkonu Jaroslava Duška, jenž je tak oběma těmito rysy dále re-identifikován v typizované pozici klauna. Matka oproti tomu zřejmě darovala synovi mikroskop, což jeho agendu povyšuje na více dospělou. Detailní záběr tváře syna skepticky pozorujícího komunikaci dospělých postav formuluje hledisko scény. Typizující charakteristika učitele Mašlaně je tedy formulována z perspektivy fokalizované postavy syna, který jej hodnotí jako (nevhodného) aspiranta na pozici otce v morální struktuře domova.

Otec Kraus si pochvaluje svetr, jež zřejmě dostal k vánocům (a poprvé přitom ve 36 minutě oslovuje manželku jménem – Vilmo), ale deklaruje, že nejhezčí dárky jsou dárky vyrobené vlastníma rukama – tedy dárky které dal ženě a dceři on. Je tak re-identifikován jako arbitr hodnotových měřítek morální struktury domova, jež je tím ale zároveň relativizována, protože jeho ručně vyrobené dárky jsou směšně ohavné. Opakuje se zde motiv nevhodného dárku jako znaku vztahového nepochopení. Paradoxní kontrast mezi lingvistickým vyjádřením kvality darů a jejich materiální reprezentací v mizanscéně zpochybňuje platnost otcem stanovených měřítek a tím implicitně i celé na nich postavené morální struktury. V obrazovém řešení je dvojice žen situována společně proti otci (záběr/protizáběr), obě v hereckém projevu vyjadřují nespokojenost s obdrženými dary. Matka pouze náznakově, v návaznosti na svoji charakterizaci absencí hlasu mluví tiše, krátce a submisivně. Dcera oproti tomu záměrnými dotazy hodnotu daru destrukuje a ironizováním mytické vzpomínky na vězeňské šachy z chleba relativizuje hodnotu otcova mýtu jako vězněného válečného hrdiny. Jindřiška je tím v procesu re-identifikace v konstelaci postav potvrzována v opoziční roli vůči v morálnímu systému rodiny.

Pohled subjektivizovanou kamerou do mikroskopu, učitelka Eva hezkým hlasem povídá synovi o tajemství života, jež mikroskop odhaluje. Je ale odvedena učitelem Mašlaněm do vedlejšího pokoje, aby si zatančili. Tanec na dobovou píseň Karla Gotta *Trezor* je opět základem groteskní herecké akce a pokračuje tak v klaunské typizaci postavy učitele. Záběr na syna pohlížejícího na tančící dospělé ze svého pokoje určuje hledisko. Tanec obou postav je snímán v polocelku, užití plného plochého zasvícení zdůrazňuje neškolenost pohybů tančících, detailní záběry jsou použité k dalšímu zdůraznění komičnosti pohybů namísto k navození intimity prostřednictvím *perceptuálního spojení* – dospělé postavy jsou zbaveny subjektivního vhledu, který je zcela soustředěn na fokalizovanou postavu syna. Jeho záporný vztah k viděnému je podtržen přemrštěnou délkou taneční scény, přesahující minutu a půl).

Celá série štědrovečerních výjevů z jednotlivých rodiny je realizována na principu redundance, v níž jsou stejné motivy (nevhodný dárek, nepochopení mezi dospělým/rodičem a dítětem) opakovány ve variacích lišících se pouze mírou herecké expresivity. I když dětské postavy jsou v jednotlivých rodinách fokalizovány v rozdílné míře (liší se jejich *kódy fokalizace*, a tedy *hloubka struktury spojení*), díky opakování stejných situací je v souhrnu hledisko je určeno jako hledisko dospívajícího dítěte, jež stojí v subversivní opozici vůči rodičovským postavám. V konstelaci postav v rodině je postava otce (a náhradního otce) nositelem neporozumění, oproti matce, která vystupuje v různé míře jako opora dospívajících postav, ale zároveň také paradoxně jako opora otce – zaujímá tedy v konstelaci postav v rodině pozici jakéhosi mostu. Ideologický systém hodnot morální struktury rodiny formulovaný otcem je v procesu re-identifikace postav dále rozpoznáván skupinou dospívajících postav jako falešný a vyprázdněný. V hypotetickém kognitivním schématu diváka tak jeho místo postupně zabírá dosud rozporuplná a nejasně formulovaná morální struktura *spojenectví* matky, jako, jež v interakci s otcem vystupuje vnějškově submisivně, ale vůči jeho agendě se projevuje subversivně.

Rodina Šebkova sedí v čelním statickém záběru v intimním osvětlení nad polo vypitou lahví vodky. Podnapilá matka Šebková má snahu se k otci Šebkovi přitulit, na což otec Šebek reaguje slovy „co blbneš.“ Toto ostentativní odmítnutí sexuality a erotické něhy jako hodnoty nepatřící do morální struktury domova

formuluje vzápětí postava bratra ještě lingvisticky: „šukání je pro děcka, chlapi si vypijou.“ Možnost sexuálního vztahu mezi dospělými postavami je dále popřena agendou mužských postav, které se ve výjevu s pitím hořící vodky opilecky vrací do pozice dětí, a tím situují své partnerky do pozice svým matek (což je zdůrazněno tím, že jedna z nich jejich matkou doopravdy je, byť se ve interakci s bratrem Šebkem chová vlastně partnersky

Michal a jeho sestra zatím podstupují diverzní akci a věší na otcovu nástěnku plakát Micka Jaggera, rocková hudba v hudebním podkresu zdůrazňuje subverzivitu jejich počínání v kontrastu se světem rodičů. Dospívající postava reaguje na vyprázdněný rituál rodičů (vánoce, nástěnka) ambicí nahradit jej autentickým vlastním rituálem popového idolu.

Syn učitelky Evy usnul, učitel Mašlaň se svléká v ložnici a chystá lůžko zřejmě pro sebe a učitelku Evu, jeho expresivní gestické projevy vyjadřují tělesné nutkání podobně jako v dřívější scéně s močením – pokračuje tak klaunská typizace, která stále více omezuje možnost subjektivního vhledu do postavy mimo ostré kontury groteskně zvýrazněných fyzických rysů. Záběr na probouzejícího se syna opět určuje perspektivu pohledu. Učitelka pochybuje o vhodnosti sexuálního počínání („hodí se to na vánoce?“). Záběr je komponován v polocelku v mírném podhledu, a přestože osvětlení je tlumené, portrétuje nelichotivě fyzické znaky postav a kostýmů (nátělník, trenýrky) a jejich jednání (svlékání). Nejsou použity detailní záběry, které by navozovaly intimitu nebo perceptuální spojení, erotické počínání učitele Mašlaně je prezentováno jako vyhroceně groteskní, což je zdůrazňováno chladnými, neerotickými a odmítavými reakcemi učitelky Evy. Na volání syna reaguje učitelka Eva s úlevou jako na vysvobození z nepříjemné situace. Syn přichází, a oslovuje učitele formálně „soudruhu učiteli,“ čímž dál buduje distanci mezi svou a jeho postavou. Klade mu otázku, zda hoří hovno, jejíž dětská zvědavost působí jako záměrná provokace. V dialogu s matkou jí následně vyčítá, že si slíbili, že tatínky budou vybírat spolu. Matka jej vyhání spát, přičemž používá argumentaci typickou pro učitelské povolání („mikroskop ti zabavím a vrátím až na konci školního roku“). To destruuje potenciální subjektivní vhled do učitelky.

Učitel vyčítá učitelce Evě, že jen dělá „konkurz na tatínka,“ což je pro něj v rozporu s jeho erotickými záměry („přicházím s nabídkou kvalitního sexu“). Učitelka Eva tedy vyzývá učitele k milování, v hereckém projevu je vyjadřuje nepřesvědčivost, což odhaluje nabízený milostný akt jako formu oběti z její strany – chystá se poskytnout své tělo jako sexuální objekt, aby synovi přivedla otce. Při druhém pokusu o sex syn pouští nahlas gramofonovou desku, učitel reaguje agresivně, syn se běží schovat k matce, v posledním záběru zaujímá učitelovo místo v matčině posteli, čímž učitele jako potenciálního otce rituálně zabíjí. Sexualita dospělých jako rys jejich agendy je prezentována jako nutková fyzická potřeba, zbavená emotivních a intimních aspektů a nesouvisející s citovými vazbami postav, a je kuriózně stavěna do protikladu s principem otcovství.

Elien, hraje ve svém pokoji v domově mládeže na klavír. Smutnou melodii uzavírá ironicky razantně zahráním fragmentem notorické vánoční melodie (rolničky, rolničky) jež je hudebním komentářem všech štědrovečerních výjevů. Elienova dlouhá absence v narativu (je čtyřicátá šestá minuta filmu, neviděli jsme jej od minuty desáté, 36 minut, čtvrtinu stodvacetiminutového filmu) podstatně snižuje jeho *salienci*, a vzhledem k nevybudované struktuře sympatie i možnost zaujetí jeho postavou. Elien, ve shodě se svým jménem, přestává být analogonem reálného člověka a stává se modelovou postavou – symbolem, reprezentující negaci morálního systému dospělých postav i ideologického systému historického rámce, tedy do značné míry *ko-text* filmu.

Velký detail obličeje zírajícího otce Šebka. Protizáběr – subjektivní pohled kamery – na tvář Micka Jaggera na plakátu na nástěnce. Sřet dvou rituálních hodnot končí destrukcí plakátu a agresí vůči synovi. Hypotéza o zásadním rozporu mezi ideologickým systémem hodnot otce a syna je potvrzena, ustavované kognitivní schéma perspektivy filmu jako sřetu dvou odlišných morálních struktur je formulováno, a stvrzeno konečnou reakcí otce demonstrující naprosté nepochopení („chtěl jsem ti tu nástěnku svěřit“).

Učitelka Eva se synem přichází na boží hod na návštěvu rodiny Šebkových.

Jindřiška chystá pohoštění u Krausových, a pozoruje lékaře vyšetřujícího matčin tlak. Záběry na Jindřiščinu postavu v americkém plánu určují perspektivu

scény. Otec nalévá slivovici a diktuje její správné pití (re-identifikace role otce Krause jako patriarchálního arbitra hodnotového systému), nicméně namísto toho ji vdechne (subverze téhož) což vede ke komické akci. V konstrukci postavy je v re-identifikaci dále revidována hypotéza o otci Krausovi jako představiteli disentního (tj nekomunistického) morálního systému, jak byla formulována na začátku filmu. Je charakterizován stejnými rysy typizujícími rysy expresivní komické stylizace, jako ostatní dvě otcovské figury (otec Šebek, učitel Mašlaň) a jejich morální struktury se tak sjednocují.

Učitelka Eva s matkou Šebkovou kouří v koupelně ve scéně „ženské chvíle“ – zavřená koupelna je ve shodě s modelem patriarchální rodiny jediným prostorem, kde mohou ženské postavy otevřeně vyslovovat svoje soudy o mužských partnerech. Agenda ženského spojení se zde stává charakterizačním rysem obou postav.

Syn učitelky Evy a Uzlinka si pouští desku Karla Gotta trezor a tančí. Jejich tanec je snímán pohyblivou kamerou s častými detaily, zdůrazňující radost a přirozenost pohybu – formální zpracování a herecká akce je přímým protikladem zpracování scén tance dospělých a zdůrazňuje opozici rysů dětských a dospělých postav – přirozenost proti typizující expresivitě.

Rodina Krausových obědvá spolu s lékařem. Matka pronáší rituální věty hospodyně („dnes se mi zrovna ta omáčka nějak zdrcla“) a otec ji rituálně opravuje („je výtečná“) v inscenaci mýtu patriarchálního domova. Předchozí výjevy z rodiny už ale v divácké recepci zformovaly hypotetické mentální schéma nepravdivosti této struktury, což je vzápětí potvrzeno absurdním sporem, zda podávaná příloha je knedlík nebo nok. Spor vyvolá dcera zřetelně záměrně, s cílem zpochybnit pozici otce jako arbitra morální struktury domova. Opakované detaily tváře Jindřišky určují hledisko situace jako její perspektivu, v konvenci záběr/protizáběr je fokalizována její postava a postava otce ve vzájemné opozici. Re-identifikace postavy otce ústí v její další typizaci redundantním opakováním psychologických rysů (cholerický vztek), subjektivní vzhled je omezen, schéma postavy nabývá čím dál víc povahy modelu. Oproti tomu dceřin stále aktivnější odpor subjektivní vzhled do postavy prohlubuje a podílí se na vytváření spolčení s touto postavou – struktura sympatie postavy Jindřišky se stává komplexnější. Matka zůstává charakterizována

ve své submisivní pozici tichého svědka sporu, v němž si vyměňuje s dcerou pouze mlčenlivá gesta. Spor přeroste v otevřenou agresi otce vůči dceři a následně i vůči manželce, jíž otec vyčítá nesplnění její ženské role („nedala jsi mi syna!“).

Po stížnosti otce Šebka se spor přenesl na chodbu domu a mezi oba otce – otec Kraus vyčítá otci Šebkovi jeho angažmá v komunistické armádě, proti kterému klade své zásluhy vězněného bojovníka proti fašismu. Opozice hodnotových systémů obou postav je ale implicitně zpochybňována podobností jejich (agresivní) agendy.

Michal vychází osaměle před dům, a věší se za ruce na rám branky. Kamera od něj odjíždí za doprovodu písně Kytara, jež už zněla pod úvodními titulky. Záběr působí dojmem zaklenutí filmu, který byl stejnou písní a postavou započat, a mohl by být závěrečným záběrem filmu – ten je ale v tuto chvíli ve své polovině. Záběr tak působí dojmem, jako by chtěl zvýšit salienční postavu Michala, a upevnit jeho pozici vypravěče, nositele hlediska, kterou tato postava v průběhu filmu naplňuje pouze zčásti. Jedním z důvodů je rozdělení pozornosti filmu do tří paralelně probíhajících dějových linií reprezentovaných třemi rodinami a představujícími v režimu redundance podobné konstelace i konflikty morálních struktur. Výsledkem této systematické redundance na principu amalgámu (vrstvení charakterizujících rysů stejného typu) je manichejská morální struktura filmu, a ustavení hypotézy o střetu mezi typizovaným, nepravdivým světem dospělých a vůči němu opozičním světem dospívajících jako morálního centra narativu. Síla tohoto morálního centra je ale oslabena tím, že dospívající postavy jsou zatím charakterizovány právě pouze onou opozicí, tedy v podstatě výhradně v rámci vzájemné konstelace s postavami rodičů. Jejich morální struktura existuje pouze jako negativní vymezení proti morální struktuře světa otců, který prezentovaného jako vůči světu dospívajících citově inertního a neempatického. Matky v této konstelaci hrají zvláštní roli jakéhosi překladatele, jenž umožňuje jinak zcela vyloučenou komunikaci. Neexistující vztah mezi dětmi a otci symbolizuje úplná absence rodičů postavy Eliena.

III. Revize a sjednocení

Titulek Jaro 1968. Čas. Učitelka Eva se synem pracují na výzdobě školy, syn vyměňuje obraz prezidenta Novotného za obraz nového prezidenta Ludvíka

Svobody. Listování obrazy předchozích prezidentů skrývajících se v rámci je symbolickým vyjádřením trudné poválečné historie Československa.

Příslušník Veřejné bezpečnosti na besedě se studenty bezelstně vypráví o plnění úkolů v době pro roce 1948, což vyústí v popis zákeřné vraždy nevinných lidí. Učitel Mašlaň přijímá informaci v rozpacích. Jindřiška a Elien mezi naslouchajícími dětmi individualizují emoci dětského publika, jež je symbolickým vyjádřením úžasu celé společnosti nad odhalovanými zločiny komunismu.

Otec Kraus poslouchá rádio s typickým dobovým reformě komunistickým projevem, a konstatuje že „zloději a vrazi z osmačtyřicátého nám chtějí dělat demokracii.“ Matka si s úsměvem čte dobový časopis, atmosféra je uvolněná, vnější rysy (jasné barvy kostýmu) v procesu re-identifikaci mění dosavadní charakterizaci její postavy jako upozaděné, usmívá se a s otcem hovoří. Uvolnění atmosféry v rodině je symbolickým vyjádřením uvolnění atmosféry ve společnosti. Matce se neudělá dobře, herecký projev manifestuje prožitek vnitřní bolesti. Pomalý nájezd kamery na detail tváře postavu matky poprvé fokalizuje. Umožňuje tak přístup k subjektivnímu vhledu a navázání vztahu *spolčení*; mírně se vymaňuje z dosavadní limitované typizace. Agenda otce Krause, který ani obavy nedokáže vyjádřit jinak než křikem, nejprve zůstává v limitech už definovaného typu, ale v závěrečném ztišení, omluvě a něžném doteku mezi manželi se rovněž proměňuje. Schéma postavy otce Krause se i v souvislosti s rozšířením schématu postavy matky nepatrně posunuje za hranice stereotypu, emoce a projevení citu umožňuje prohloubení subjektivního vhledu, který započíná revizi hypotézy o morální struktuře této postavy.

U učitelky Evy probíhá oběd s dalším kandidátem na tatínka, kouzelníkem, který se přihlásil na učitelčin seznamovací inzerát. Kouzelník je typizovaná groteskní postava. Střídavé záběry na tváře učitelky a syna sjednocují jejich hledisko, pokusy o kouzla v tomto pohledu postrádají magii, jsou symbolickým vyjádřením trapnosti celého procesu hledání otce a posilují mužskou roli syna.

Michal, Elien a Jindřiška kouří před bránou domova mládeže. Procházející učitel Mašlaň je zato citýruje a mluví se sexuálním podtextem o působení jara a

vzájemných vztazích v této trojici mladých lidí. Re-identifikace postavy potvrzuje sexualitu jako ustálený rys typu učitelovy postavy – a jako aktivitu groteskní a tedy nepřirozenou. Michal jej hrubými slovy urazí. Mašlaň vyhrožuje stížností otci. Elien jde na vrátnici telefonovat se svým otcem. Michal konstatuje, že Elien má výhodu, když „má rodiče až v Americe“. Scéna potvrzuje hypotézu o opozici morální struktury dospělých a dospívajících a o faktické absenci rodičů ideologickém schématu hodnot mladých lidí.

Učitel Mašlaň si ve velkém celku na dvoře školy stěžuje otci Šebkovi ve vojenské uniformě.

Jindřiška si povídá s nemocnou matkou v ložnici nad starými fotografiemi. Libuje si, jak je jim dobře, když otec není doma. Při pohledu na otcovu fešáckou fotku z mládí se matky ptá, zda byl otec stejný i v době jejich mladé známosti. Matka se na oplátku ptá Jindřišky na její známost s Elienem. Nad vedle sebe položenými fotografiemi otce a Eliena matka konstatuje, že se Elien podobá otci zamlada. Jindřišku to vyděsí. Obě ženské postavy jsou v této konstelaci charakterizovány vzájemným vztahem spojenectví, Ten sjednocuje jejich hledisko (obě postavy jsou fokalizovány rovnoměrně) a tím, že utváří *společnou strukturu spojení* pro obě postavy, z nich činí postavu jednu. To také částečně přenáší vztah **spolčení**, který se díky opoziční agendě Jindřišky začal formovat ve vztahu k její postavě, i na postavu matky, dosud v tomto ohledu limitované svojí stereotypizovanou submisivitou v rámci patriarchálního schématu domova. Scéna je replikou dřívějšího ženského momentu v koupelně, tedy opakováním teze, že v patriarchálním systému mohou ženy projevovat samostatnou agendu pouze v nepřítomnosti muže. Opět se v tedy v průběhu této re-identifikace stává jedním z charakterizačních rysů obou postav agenda ženského spojenectví.

Na plátně před Elienovým oknem se promítá western s Johnem Waynem. Postava Eliena přitom není v žádném záběru vidět – je přítomna pouze prostřednictvím obrazu amerického filmu, jenž je součástí její charakterizace jako symbolického modelu odlišnosti. Jindřiška se ptá Michala, zda si myslí, že její otec má něco společného s jejím otcem. Kolem prochází rodiče Šebkovi. Otec Šebek začne honit syna, aby ho potrestal za chování k učitelí. Jejich honička koreluje s rvačkou ve westernu na plátně. Matka Šebková otci honičku rozmlouvá a dokonce

mu neúspěšně nastaví nohu. Poté se jako divačka připojuje k Jindřišce, která jí připálí cigaretu (spojenectví). Přichází otec Kraus a volá Jindru překvapivě málo agresivním hlasem. Opět se zde v re-identifikaci vytváří konstelace postav charakterizovaných aktem spojenectví jež je replikou téhož vztahu z předchozí scény, čímž pokračuje princip amalgámu – redundantního vrstvení stejných nebo obdobných charakterizačních rysů. Zatímco ženy jsou charakterizovány spojenectvím, muži, v tomto případě otec a syn, jsou charakterizováni konfliktem. Můžeme si tu uvědomit, že stejně byly charakterizována i dvojice postav otce Šebka a jeho bratra nebo otce Šebka a otce Krause.

Jindřiška sedí doma před matčinou skříní, v detailním záběru tváře voní k jejím šatům (acentrální imaginace v této chvíli přerůstá, pro tento film velmi vzácně, v dotek imaginace centrální) a zavírá se do skříně s nimi, průhledem je v hloubce záběru vidět prázdná postel.

Před domem nakládají do pohřebního vozu matčinu rakev, již vyprovází otec Šebek a Jindřiška. Michal se sestrou výjev sledují z okna, Jindřiška s Michalem navazuje oční kontakt. Jindřiška tak zůstává hlavní fokalizovanou postavou této scény.

Učitelka Eva se synem přijímají na obědě dalšího inzerátového kandidáta na tatínka – je jím policista ze scény s besedou. Syn záměrně zavede řeč na historiku o zastřelených diverzantech. Policista odchází od domu, šokovaná učitelka Eva hledí se synem za ní. Syn se s ní domlouvá, že už nebudou dávat inzeráty a zůstanou raději sami. Můžeme hypotetizovat, že tím bude v další re-identifikaci porušena kontinuita postavy učitelky Evy, která byla typizovaně charakterizovaná svojí agendou „hledání otce“ – nyní ukončenou. Místo otce hypoteticky zaujímá syn („budu pracovat“).

Jindřiška žehlí košile. Neupravený a neoholený otec Kraus cosi hledá, nakonec se pokorně ptá Jindřišky, kde má zuby. Jindřiška mu vlídně odpoví kde. Postava otce Krause ztrácí kontinuitu, kterou spolufarmovala mlčící postava matky, nyní absentující. Jindřiška, která s ní již dříve splynula, se staví na její místo. Proměna charakterizace otce Krause posiluje představy ženské postavy jako služby,

kteřá umožňuje agendu postavy mužské, což je v podstatě variace mýtu patriarchálního uspořádaní.

Smutný otec Kraus kráčí do školy, je charakterizován samotou, kterou zdůrazňuje melancholická píseň v doprovodu (*Čerešně*).

Učitelka Eva zahajuje třídní schůzky. V čelním polocelku hovoří ze stupínku k rodičům, které individualizuje přítomnost matky Šebkové. Učitelka Eva sděluje rodičům, že děti hovoří sprostě. Inkriminované slovo („prcat“) píše po učitelském způsobu na tabuli, což je základem vizuálního gagu spojujícího dva protikladné systémy hodnot: postavu učitelky s necudným slovem. Gag je gradován příchodem otce Krause, který hledá třídu své dcery, a slovo napsané na tabuli vnímá bez znalosti jeho kontextu. Gag pracuje s předpokladem acentrální imaginace diváka konstruujícího mentální obraz předpokládané Krausovy myšlenkové reakce na to, co vidí a zároveň tak také mentální obraz učitelčiny představy toho co Kraus vidí – tedy jakéhosi meta-mentálního obrazu. Tato vazba uvádí obě postavy do vzájemné interakce a zároveň, prostřednictvím acentrální imaginace, vytváří pro postavu učitelky poprvé moment subjektivního vhledu, a tedy možnost rozvoje *sjednocení* s touto postavou. Kombinace sexuálně konotovaného vulgarismu s postavou učitelky Evy kromě toho vytváří v této situaci re-identifikace paradox, který potvrzuje asexualitu jako charakterový vztahový rys všech dospělých rodičovských postav, respektive sexualitu jako vyloučenou z jejich morální struktury.

Otec Kraus se na chodbě setkává s učitelem Mašlaněm, je uražen oslovením soudruhu a ztrestá jej holí. Tímto rezolutním činem je re-konstituována jeho atribut vojenské cti a akční mužnosti a zároveň je v procesu re-identifikace posílen charakterový rys jeho protikomunistického postoje. Oba tyto rysy, které byly v předchozím průběhu filmu průběžným subversivním vystupováním dcery vytlačovány z pozice centrálních atributů na okraj se tímto znovu vrací do centra. Tyto proměny schématu postavy, s nimiž už jsme se setkali u otce Šebka, nejsou důsledkem dynamického vývoje charakterizace a nevnaší tedy do konstrukce postav prvky stupňované morální struktury. Ta zůstává manichejská, tedy na principu ano/ne, a ke změnám dochází spíše skokovým přerušováním kontinuity postavy, která jako by byla opakovaně konstruována stále znovu a pokaždé jinak. V důsledku toho je ale retardováno ustavování struktury sympatie postav, protože

opakované revize jejich morálních struktur a nemožnost navázání subjektivního vjemu neumožňují rozvoj spolčení s nimi a tím pádem omezují míru zaujetí postavou, ve smyslu Smithova širšího chápání divácké identifikace. Mimetická konstrukce tohoto typu nechává postavy v pozici obecných modelů, více figura než fiktivních analogonů lidských bytostí.

Otec Kraus se ve škole setkává s učitelkou Evou a doprovází ji domů. Svěřuje se jí, že netušil, že bude bez manželky tak bezradný. Učitelka konstatuje, že Jindřiška už je skoro dospělá ženská, ale otec Kraus poznamenává, že vždycky chtěl syna. Na závěrečný dotaz „za co máte to vyznamenání“ odpovídá skromným tónem „za chrabrost“. Celá konverzace dále upevňuje ve vztahu k otci Krausovi mentální schéma patriarchy, čímž vrací do centra pozornosti dříve vyvrácenou hypotézu.

Elien čeká večer na telefon ve vrátnici domova mládeže. Z telefonu vyplývá, že jej rodiče volají, aby odjel za nimi do Ameriky.

Otec Kraus prochází se synem učitelky Evy technickým muzeem, a zaujatě mu vykládá, syn zaujatě naslouchá. V následujícím záběru je vidět i učitelka Eva, která je tam s nimi. Zatímco obě mužské postavy jsou v záběrech vždy společně, učitelka Eva je zabírána vždy sama, s nejistým výrazem v tváři, nezapadající do mužského světa. V re-identifikaci pokračuje ukotvování postav v ideologickém schématu patriarchy.

Učitelka Eva přichází na návštěvu do vily Krausových a Šebkových, syn jde rychle, nedočkavě, ona s odstupem spěchá za ním. Dynamiku vztahu určuje agenda mužské postavy.

Rodina Šebkova komentuje vztah mezi učitelkou Evou a otcem Krausem jako danou věc. V drobném detailu konverzace se otec Šebek, datlující na psacím stroji, ptá matky Šebkové, zda tam má „zase napsat rajskou“. Matka přikyvuje, přestože, jak víme z úvodu filmu, bude pravděpodobně vařit cokoli jiného. Rozložení dominance v rodině Šebkové zůstává zachováno.

Otec Kraus otevírá zvonící návštěvě, Jindřiška vaří, v upevněném patriarchálním schématu přijala plně pozici matky. Otec Kraus se hned pouští do

debaty se synem, zatímco učitelka Eva spěchá za Jindřiškou do kuchyně. Říká jí, že vždycky chtěla holčičku, Jindřiška kontruje že otec chtěl vždycky syna.

Rodina Šebkova plní meruňky do kompotových lahví, čímž je v hermeneutickém kódu určen historický rámeček situace – červenec 1968. Divák, který je vybaven kognitivním schématem znalosti historického kontextu a jeho soudobé interpretace jako tragédie bude tímto automatizovaným schématem nahlížet vývoj postav v celém zbytku narativu.

Scéna oběda u stolu Krausových je v narativu v podstatě opakováním předchozí scény oběda na boží hod, Jindřiška mimeticky replikuje roli matky včetně rituálních poznámek o nepovedeném jídle. Snímána je nicméně jinak, v konvenci záběr/protizáběr ale záběry přes rameno otce a Jindřišky. Hledisko je uzmutu postavám a změněno na objektivní pohled diváka, fokalizována je nejvíce postava učitelky Evy. Otec Kraus v odpovědích rezonuje se synem učitelky Evy, ta navazuje spojenecký oční kontakt s Jindřiškou. Hypotéza o restituci ideologického systému hodnot patriarchální rodiny je potvrzena.

Michal se ptá otce zdobícího nástěnkou, zda může jít do kina. Otec mu brání, v jeho dikci se objevují znovu vojenské termíny („ty nemáš jiné zaměstnání“) ale povoluje. Michal jde vyzvednout Jindřišku, ale otec Kraus jej informuje že odešla „s chlapcem“.

Jindřiška je s Elienem v jeho pokoji v domově mládeže. Michal ji tam hledá, ale Elien ji zapře. Po návratu do pokoje najde Jindřišku ve své posteli. Jde o první skutečně milostný kontakt v celém filmu. Protože je však performován symbolickou postavou, Jindřiška je jím charakterizována jako definitivně přestupující symbolickou hranici ze světa dospívajících do světa dospělých. Pokračuje tak její re-identifikace jako ženy, která započala už v předchozích scénách a jejíž součástí je opuštění opozičního stanoviska a přijetí morální struktury dospělých postav.

Elien doprovází Jindřišku domů, loučí se, znovu je přepadává Michal. Jindřiška mu říká, že Elien odjíždí za rodiči, Michal nedokáže skrýt radost.

Jindřiška v kuchyni vaří a mluví s Michalem, jsou slavnostně oblečení. Michal jí navrhuje, že by po dobu, kdy bude Elien pryč spolu mohli chodit.

Jindřiška konstatuje, že můžou chodit kamkoliv, protože nyní budou příbuzní, vlastně jako bratr a sestra. A líbá ho na čelo. Z kontextu vyplývá, že se koná svatba otce Krause s učitelkou Evou. Jindřiška je charakterizována jako plně zapojena v morální struktuře domova.

Michal se vrací do místnosti s dospělými a sedá si vedle otce, který mu v gestu nebyvalé vlídnosti dává ruku okolo ramen.

Učitelka Eva sděluje matce Šebkové, že pojedou na svatební cestu do Londýna, kde žije bratr otce Krause.

Bratr Šebek vykládá při pohledu na akt žert o tom kolikrát myslí na sex průměrná žena a kolikrát průměrný muž. Doktor kontruje historkou o jeho pacientovi, který skončil o svatební noci. Otec Kraus jej žádá, aby nemaloval čerta na zeď. Pojetí sexuality odpovídá dosavadnímu kontextu, v němž byla dospělá sexualita chápána jako fyziologický proces a rozhovor ji potvrzuje jako rys který charakterizuje dospělé postavy svojí absencí.

Otec Kraus pronáší obsáhlý projev o přípravě pomníku československým letcům na místě Stalinova pomníku a předvádí model, který vytvořil. Syn učitelky Evy na něj hledí fascinovaně v detailním záběru tváře, jež dává scéně hledisko. Mužská ideová agenda je tak konotována jako agenda dětská, což je opakováním vzorů dětské agendy mezi otcem a bratrem Šebkovými. Matka Šebková situaci uzemní komentářem („a přitom taková blbost, žejo“), který potvrzuje hypotézu o skrytě dominantní pozici matky v morální struktuře rodiny.

Michal se tajně opíjí.

Otec Šebek dává novomanželům Krausovým jako dar plastové lžičky z NDR, lžičky se však krouží v horké kávě. Otec Šebek obviňuje otce Krause a bratra Šebka, kteří si z toho utahují, že jednostranně preferují kapitalistický tábor. Celá scéna opakuje motiv izolovanosti otce Šebka v jeho vlastním ideologické mytologii. V návaznosti na scénu s modelem pomníku je však tato izolace totožná s izolací otce Krause, a tedy má platnost zobecnění. Opakovaná demytizace ideologických systémů otce v konfrontaci s pragmatickým pohledem okolí

zpochybňuje relevanci systému ideologických hodnot v morální struktuře postavy vůbec.

Jindřiška smutně odchází stranou svatebního veselí. Bratr Šebek kraje na piano a zpívá, společnost je v dobrém rozmaru. Michal se dále opíjí, kamera najíždí na detail jeho tváře a mění se v subjektivizovaný pohled, ten směřuje k troubě v koutě kuchyně.

Učitelka Eva přichází do ložnice a otevírá skříň, kde s leknutím nachází sedící Jindřišku. Její odpověď na Jindřiščin dotaz, co hledá („kde máme ubrusy“) charakterizuje učitelku Evu jako přebírající dominantní pozici v morálním schématu rodiny.

Matka Šebková posílá usínající Uzlinku, aby se šla s bratrem uložit. Uzlinka nachází Michala s hlavou v troubě. Trouba je ale elektrická, Michal je jen opilý a připečený, nic se nestalo. Michalova agenda je tak v narativním opakování sebevraždy z úvodu filmu formulována jako imitace, což dále snižuje *salienci* jeho postavy. Jindřiška po pohledu na Michala zhnuseně odchází. Otec Šebek omdlévá. Jeho reakce je v procesu amalgámu, vršení podobných rysů, potvrzením hypotézy o psychologickém rysu slabosti, skrývané pod vnější agresivitou.

Matka Šebková hlásí z nemocnice, že jde jenom o úžeh, otec Šebek, bratr Šebek, učitelka Eva a otec Kraus si v gestu závěrečného smíření připijí hořícími sklenkami vodky.

Otec a bratr Šebek spí oblečení v pokoji otce Krause a ve zvukové stopě jsou slyšet letecké motory. Uzlinka zvedá zvonící telefon, pak běží nahoru probudit otce („tati, jsou tady Rusové“). Začíná srpnová invaze.

Otec Kraus hraje na piano melancholicky hymnu. Po stropě běhají stíny letadel z jeho vlastnoručně vyrobené lampy. Syn učitelky Evy je pozoruje fascinovaným pohledem. Jindřiška si na posteli zacpává uši. Detail tváří všech budují v procesu emocionální simulace situaci centrální imaginace prožitku smutku. Ta je, na samém konci filmu, zdrojem navázání subjektivního vhledu do všech postav a dokončení struktury sympatie v procesu spolčení a zaujetí postavami. To v důsledku znamená také legitimizaci jejich morální struktury, a v paradoxním

zvratu, její ustavení jako morálního centra, pohlcujícího v první polovině filmu budovanou opoziční morální strukturou dospívajících postav

Otec Kraus přivolává Jindřišku a ptá se jí, jak se řekne rusky „hajzlové“ a odchází. Kamera zůstává na tváři Jindřišky. Ve zvukové stopě zní známé hlášení českého rozhlasu informující o invazi. V pozadí je slyšet otec Kraus volající z okna „duraki!“ což jež charakterizuje návrat schématu postavy otce Krause do podoby, v níž jsme se s ním setkali na začátku filmu

Michal leží na posteli a hledí do prázdna. Zní jeho hlas jako vypravěče rekapitulující dopad srpnové invaze na všechny postavy. Bortí se zahradní altán – ukazuje se, že otec Šebek se pokusil oběsit na stejném místě jako jeho syn na začátku filmu. Otec Šebek se tak symbolicky stává synem a vzdává se pozice otce v morálním systému rodiny. Atribut agresivity, na začátku filmu určený jako centrální, je nahrazen atributem slabosti, jenž byl v průběhu filmu postupně ustavován.

Michalův hlas komentuje události, ilustrované krátkými výjevy: Učitel Mašlaň se stal ředitelem. Otec Kraus s učitelkou Evou a Jindřiškou odjeli do Londýna a nevrátili se.

Uzlinka se vloupává do zapečetěného bytu Krausových a vysvobozuje odtud klíčku s ptáky.

Michal leží na posteli, v ruce drží tužku s nápisem London, kamera opouští jeho obličej a najíždí pohledem na ptáky zavřené v kleci. Hledisko pohledu patří Michalovi, čímž se uzavírá narativní zarámování filmu.

IV. Shrnutí:

Provedená kognitivně-sémantická analýza konstrukce postav identifikuje relativně velký počet *salientních* postav, ale ukazuje, že míra salience některých z nich se průběžně mění v důsledku tékavé fokalizace. Postava vypravěče, dospívajícího Michala, definovaná v úvodu a na konci filmu, opakovaně ztrácí či mění svoji funkci v narativu, což přispívá k častým změnám hlediska. Určení hlediska se v průběhu filmu opakovaně posouvá i důsledkem rozdělení narativu do tří paralelních dějových rovin soustředěných na tři rodinné jednotky a do dvou aktů,

z nichž každý pokrývá zhruba polovinu filmu. S proměnami hledisek souvisí porušování kontinuity psychologických rysů řady postav, jež je obzvlášť výrazné v přechodu mezi oběma akty, ale částečně se projevuje i v jejich rámci. Mimetická konstrukce směřuje spíše k vytváření modelových postav s častou typizací, pro niž jsou využívány hlavně jejich fyzické rysy včetně expresivně stylizovaného projevu a prvky jejich agendy.

V narativu jsou zřetelné tři salientní otcovské figury, jejichž charakterizace probíhá v konstelaci s postavami jejich ženských partnerek a postav jejich dospívajících dětí jako antagonistů. V procesu charakterizace postav je využíván princip redundance jak na úrovni jednotlivých postav v postupném vršení opakovaných rysů nebo rysů stejného typu v modelu amalgámu, tak napříč postavami, kdy jsou různé postavy charakterizovány stejnými sety psychologických rysů a stejnou agendou. Princip redundance a opakování je stejně využíván v narativu, který vrší v různých rodinných konstelacích variace omezeného setu rodinných rituálů. Dospělé postavy příběhu díky tomuto postupu směřují spíše k typizaci a modelovosti než reprezentaci fiktivní lidské bytosti.

Ritualizace jednání postav a jejich typizace vede ke sjednocování jejich morálních schémat. Jakkoliv se proto na začátku otcovské postavy jeví jako protikladné ve svém systému ideologických hodnot, postupné překrývání jejich rysů vede k tomu, že se jejich morální schéma ukazuje jako totožné. Překrývání typizujících rysů několika otcovských postav vede v kombinaci duplicitou narativních situací k vytvoření syntetického modelu otce, který je symbolickým reprezentantem morálního schématu rodiny ukotveného ve vzorci ustaveném v normalizační kinematografii, jak jsme jej diskutovali v analýze filmu *Obecná škola*. Jádrem tohoto modelu je paradoxní vztah dominance a subverze, určující vzájemné postavení otcovské a mateřské figury v rodině. V analyzovaném filmu se to projevuje výraznou stereotypizací ženských postav a zřetelným oddělením jejich agendy od agendy postav mužských. Přestože tedy ženské postavy v tomto modelu rodiny hrají roli skryté subverze otcovské role, jsou zároveň zcela podřízeny vzorci patriarchálního mýtu. Ten určuje nepřekročitelné hranice jejich agendy a vede k jejich segregaci v modelu ženské vzájemnosti, jež je v narativu opakovaně tematizován. Vlastní morální struktura a agenda se ženských postav se realizuje pouze ve vztahu k mužské postavě (otci nebo synovi). Pokud ženská postava takový

vztah postrádá, jeho ustavení se stává ústředním bodem její agendy. Partnerkou typizované otcovské postavy vybudované narativním principem redundance se tak stává obdobnou technikou vybudovaná typizovaná postava matky. Příznačná absence dospělé sexuality, její de-erotizace a redukce na fyzickou potřebu a biologickou funkci je přirozeným vedlejším efektem takto konstruované modelovosti. Ta zároveň limituje možnost vytváření struktury sympatie a zaujetí postavou otcovských a mateřských postav, protože omezuje přístup k subjektivnímu vhledu do jejich motivací a prožitků v procesu spojení a limituje tak vybudování vztahu spolčení jako funkce morální struktury.

Morální struktura je v prvním aktu filmu předmětem opozice ze strany postav dospívajících, jež jsou zde k postavám dospělým ve vztahu symbolické antiteze. Protože je však morální struktura dospívajících postav definována pouze touto opozicí a nevytváří žádný vlastní systém hodnot, je její relevance oslabena ve chvíli, kdy v druhém aktu dochází s porušováním kontinuity schématu otcovských postav k jeho znejasňování. Antinomie dospělého a dospívajícího světa tak v druhém aktu postupně mizí, což zpětně ukotvuje původní morální strukturu dospělého světa jako morální centrum narativu.

Tento vývoj má vliv i na konečnou definici *ko-textu* filmu, jež nám umožní interpretovat konstrukci postav jako symptomatický projev dominantního mentálního schématu doby vzniku, tedy společenského dispositivu.

Film na začátku díky hermeneutickému kódu historického zařazení umožňuje formulovat hypotézu o jeho *ko-textu* jako automatizovaném, plně transparentním mentálním schématu daném dobovým chápáním zobrazované historie jako situace základní dichotomie komunistické tyranie a svobodného myšlení. Relativizace validity ideologických hodnot, jak se projevuje ve spojení původně hypoteticky protikladných morálních struktur postav otců Krause a Šebka ale diskurs opírající se o základní formulaci ideologického hodnotového schématu problematizuje. Porážka opoziční dospívající morální struktury morálním schématem dospělého světa ukotveným v normalizačním konceptu rodiny a mytologickém modelu patriarchátu tuto relativizaci potvrzuje. Původní hypotéza o *ko-textu* filmu je tak v jeho závěru zásadně revidována ve prospěch nivelizující redukce dějinné situace na smířlivý portrét univerzální dynamiky vztahů

v konzervativně chápané rodině. Toto vyústění je možné chápat jako formu popisu zlomu společenské mentality, který se v konkrétním dějinném kontextu roku 1968 a následujících let skutečně odehrál. Zároveň je ho však možné vnímat jako formu apologie normalizační rezignace, tedy rys mentálního schématu ostalgie²¹¹ jež na konci prvního desetiletí devadesátých let působilo po bouřlivém společenském vývoji jako uklidňující spočinutí v klidných vodách.

²¹¹ ČERNÍK, Jan. Ostalgická nálada v českém historickém filmu po roce 1989. In: KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016, 2016 ISBN 978-80-87292-37-2. S. 30-43.

6 Závěr

Závěr práce chci věnovat třem oblastem. Komparací výsledků obou analýz ověřím, zda navržená metoda poskytuje dostatečně stabilní výstupy, aby mohla být použita napříč nějakým korpusem prací s cílem analyzovat jejich rozdíly i styčné body. V souladu s původním zacílením práce se přitom zaměřím na fenomén postavy jako symptomu širších společenských podmínek, v nichž vznikají filmy, jež tyto postavy přivádí na svět. Mým záměrem je verifikovat hypotézu, která stála na samém počátku této práce: ideu, že postava, jako základní stavební prvek narativu, může být klíčem k popisu vztahu mezi kinematografií a historicky podmíněným společenským diskursem.

Výsledky této komparace a poznatky empiricky získané provedením obou případových studií pak využiji k vyhodnocení produktivity navržené analytické metody a použité terminologie. Shrnu postup, jaký jsem při provádění analýzy zvolil, a vyvodím z něj závěry a návrhy pro případnou další aplikaci navržené metody. V souvislosti s tím také vyhodnotím, do jaké míry jsem dosáhl cílů, jež jsem si v této práci předsevzal.

6.1 Komparace výsledků analýz a postavy jako symptom

Analýza filmu *Obecná škola* ukazuje, že dílo se soustředí na budování dvou *salientních* otcovských postav ve vztahu vzájemné antinomie, zprostředkované jejich opakovanými konstelacemi se *salientní* postavou třetí, jež je dominantním nositelem hlediska – oním barthesovým vypravěčem sedícím obkročmo na zdi antiteze.²¹² Postavy jsou charakterizovány prostřednictvím široké škály výrazových prostředků, v níž kromě fyzických a psychických rysů hrají roli prostředky zobrazení, velikost, úhel, pohyb a montáž záběrů (*syntetická rovina* charakterizace postavy), které se podílejí na *fokalizaci* postav. Tyto prostředky film rovněž využívá

²¹² BARTHES, pozn. 18, s. 48.

k vyvolávání situací *centrální imaginace*, podporuje proces *fokalizace* a buduje stav *zaujetí* postavami.

Dvě postavy zároveň reprezentují dvě možné morální struktury podílející se na procesu *spolčení* s postavou – binární strukturu *manichejskou* v případě jedné y a komplexní morální strukturu *stupňovanou* v případě druhé postavy. V kognitivním procesu tak dílo aktivuje dvě různá relativně transparentní mentální recepčních schémata (celkově je jinak samozřejmě v průběhu recepce díla angažovaná celá řada mentálních schémat), jež tímto procesem částečně zviditelňuje (snižuje jejich transparentci) a tím, že je staví proti sobě, porovnává jejich *obhajitelnost* (tenabilitu). Ve vztahu ke *ko-textu* filmu je tento souboj možné číst jako vyjádření hodnotových dilemat společnosti v období politického zlomu a zároveň symptom generační změny, jež se projevuje v autorském týmu (otec a syn Svěrákovi) a jeho prostřednictvím i v kontrastu klasického narativu v kódu nostalgie a vizuálních postupů inspirovaných hollywoodskými žánrovými kódy.

Film *Pelišky* oproti tomu v rozvolněné narativní struktuře konstruuje vedle dvojice otcovských figur hned několik dalších postav s *proměnlivou mírou salience*, jejíž nedostatečnost umožňuje jejich vzájemnou zaměnitelnost. Užití syntetické složky (záběrování a jiné vizuální prvky) v charakterizaci je nevýrazné a postavy jsou individualizovány zejména prostřednictvím mimetických prostředků, mizanscény a agendy. Postavy film staví do konstelací dvojic, jež si jsou vzájemně svojí agendou podobné a realizují ji ve vzájemně podobných narativních situacích. Výsledkem je silná narativní i charakterizační redundance, v níž podobnost postav vede zároveň i k zaměnitelnosti jejich morálních struktur. Na rozdíl od soustředěného budování *salience* a *zaujetí* u postav *Obecné školy* prostřednictvím vrstvení podobných i rozporuplných vlastností (postavy typu amalgámu i slitiny), jsou postavy filmu *Pelišky* díky opakování charakterizačních rysů silně typizované, což omezuje možnost subjektivního vhledu a limituje tak zaujetí postavou i možnost spojení a spolčení s postavou zapojením *centrální imaginace*. Na tom se podílí i porušování kontinuity postav opakovanou nemotivovanou změnou jejich psychologických rysů ve dvouaktové struktuře narativu.

Oba analyzované filmy se ale v obrazu zdvojených otcovských postav, reflektovaných jejich dorůstajícím potomstvem v časoprostoru převratných

historických momentů moderních českých dějin, vyrovnávají s reflexí podobně zásadního dějinného zvratu předcházejícího jejich realizaci. Rozdílnost jejich *kontextů*, inherentních hodnotových systémů, a různá míra jejich transparence, se odráží v prostředcích a dynamice konstrukce *struktury sympatie* těchto postav a jejich *agendy*. Tak lze prostřednictvím analýzy zachytit *symptomatický vztah* mezi podobou postav a vývojem společenského diskursu, jako součásti kulturního dispozitivu vzniku analyzovaných filmových děl.

Obecná škola je vlastně filmovou debatou o rozdílných ideologických systémech hodnot, pro jejichž zpředmětnění využívá samostatné, vysoce *salientní* postavy s relativně *komplexní strukturou sympatie*. Tyto postavy lze tedy chápat jako *symptom* hodnotové revize, probíhající ve společnosti v době, kdy byl film realizován.

Pelíšky oproti tomu konstruuji postavy s různými způsoby oslabenou strukturou sympatie, což v důsledku vede k jejich sjednocení v typizovaný *model postavy* s univerzální *morální strukturou*. Dvě hlavní otcovské postavy jsou ale na začátku filmu ve vztahu k transparentnímu mentálnímu schématu politického uspořádání v Československu let 67–68 individualizovány mimo jiné agendou, podporující hypotézu o antinomii jejich ideologických systémů hodnot. Jejich sjednocením v univerzální morální struktuře zakotvené v transparentním mentálním schématu normalizační rodiny je tím pádem popřena úvodní hypotetická antiteze, což v důsledku může být interpretováno i jako relativizace významu systému ideologických hodnot jako takového. V tomto smyslu mohou být takto vystavěné postavy rovněž chápány jako *symptom* společenského diskursu na konci devadesátých let, v němž většinová společnost unavená kritikou svého života před rokem 1989 už nehledá hrdiny, ale naopak ujištění, že její někdejší morální degradace byla ve skutečnosti přijatelnou normou. V tomto smyslu se film *Pelíšky* stává reprezentativním příkladem fenoménu *ostalgie*, jejímž projevům v českém filmu se věnoval mimo jiné časopis *Cinepur*²¹³ a jenž shrnuje Jan Černík v textu

²¹³ *Cinepur*, Praha: Společnost přátel Cinepuru, 2011, č.78.

*Ostalgická nálada v českém historickém filmu po roce 1989.*²¹⁴ Rozdílnost výstavby struktury spojení a morální struktury postav ve dvou filmech vzniklých na začátku a na konci první dekády devadesátých let proto může být považována za symptomatickou pro různé fáze vývoje *postkomunismu*, jako specifického historicko-spoločenského fenoménu.²¹⁵ Ostatně, symptomatický pro dobu vzniku je i fakt, že společným rysem obou filmů je celkově malá pozornost věnovaná struktuře sympatie ženských postav, doklad zpoždění za vývojem západní společnosti jež bylo v devadesátých letech eminentní, ale které pociťujeme dodnes. V obou filmech jsou ženské postavy individualizovány vždy pouze ve vztahu k postavám mužským, a výstavba jejich struktury sympatie končí ve valné většině *spojením* s postavou, což omezuje dosažitelnou míru *zaujetí*. Příznačné pro omezenou *individualizaci* a značnou typovost ženských postav je mimo jiné menší používání jejich jmen, jež by stálo za samostatnou studii. V *Obecné škole* postava Matky jméno nemá vůbec a je definována pouze svojí rolí v systému rodiny. Tou jsou definovány i ženské postavy ve filmu *Pelíšky*, které jsou zase charakterizovány svojí dobrovolnou vyděleností z mužské agendy, již je nicméně jejich trpným údělem stále podporovat. Pohled na zpracování ženských postav ovšem v našem případě nebyl tématem prováděné analýzy.

6.2 Vyhodnocení použité analytické metody a terminologie

Provedené analýzy ukazují, že navrhovaná analytická metoda poskytuje komparovatelné výsledky, i když formální stránka analyzovaného díla ovlivňuje četnost a váhu jednotlivých analyzovaných prvků. Analýza umožňuje porovnávat metodu výstavby postav v jednotlivých dílech a jejich funkci v narativu, a zprostředkovaně tak poskytuje také pohled na použité narativní postupy jako takové. Zvláštního významu přitom nabývá Ederův pojem konstelace postav, který

²¹⁴ Tam mimo jiné zachycuje zvláštní souvislost ostalgie s technikou narativní redundance, jež se tak výrazně projevuje i v konstrukci postav ve filmu *Pelíšky*. ČERNÍK, pozn. 206.

²¹⁵ Více k projevům postkomunismu v českém filmu srov. PTÁČEK, Luboš. Postkomunismus jako živná půda českého historického filmu po roce 1989: kulturně-politický kontext. In: KOPAL, Petr, PTÁČEK, Luboš (eds.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016. ISBN 978-80-87292-37-2. s. 12-29.

ukazuje, jak podstatnou úlohu ve vyznění postav hraje jejich vzájemná agenda, a to i v případě hlavních postav ve vztahu k postavám vedlejším. Na funkci vedlejších postav v konstrukci postav hlavních ostatně upozorňuje i Roland Barthes.²¹⁶ Agenda postav se tak stává v analýze jedním z významných rysů, podílejících se na charakterizaci a výstavbě *struktury sympatie*.

Při komparaci výsledků analýzy dvou děl je možné sledovat rozdíly v hloubce struktury sympatie jednotlivých postav, nástrojích a dynamice jejího vytváření a míře *zaujetí* postavou, jež v různých případech dosahována. Cenným aspektem přístupu, vycházejícího z kognitivní teorie postavy Murraye Smithe, je možnost sledovat vývoj postavy v jeho dynamice v průběhu celého filmu, pro což Smithovy termíny *individualizace a re-identifikace* poskytují funkční oporu. Také vlastní Smithova koncepce *struktury sympatie*, a jejích jednotlivých vrstev, se v praxi ukázala být funkčním nástrojem pro zachycení dynamického procesu charakterizace postav. Za obzvláště cennou pak považuji Smithovu koncepci *kontextu*, jako interního systému hodnot narativu, jež v kombinaci s kognitivistickým principem mentálního schématu a ideou *morální struktury* jako konstitutivní složky vztahu *zaujetí* postavou vytváří jeden z možných spojujících mostů mezi sémiotickým a kognitivistickým přístupem a otevírá možnost, jak oblast recepce díla propojovat s oblastí tvorby významů.

Při provádění vlastní analýzy jsem se cíleně snažil využívat co nejširšího spektra terminologického aparátu, shromážděného v metodologické části, abych empirickou cestou ověřil jejich praktickou výpovědní hodnotu. Z toho důvodu také mnohé termíny v analytické části uvádím kurzívou tam, kde jsem chtěl zdůraznit jejich relevanci. Myslím, že tento postup mi umožnil efektivně doložit funkčnost zvolené terminologie, nicméně podepsal se částečně na jisté stylistické těžkopádnosti analytického textu. Některé pojmy v textu se tak například často a pravidelně opakují, což byl v dané situaci empirického ověřování záměr, ale při

²¹⁶ BARTHES, pozn.18, s. 64.

případném dalším používání navržené metody bude žádoucí a možné pracovat s terminologickým aparátem s větší uměřeností.

Mým původním záměrem bylo spojit ověření navrhované terminologie s jejím porovnáním s dobovou kritickou reflexí obou analyzovaných filmů v době jejich uvedení. Tato ambice se však s ohledem na rozsah analýz ukázala v rámci jedné práce jako nereálná: vzhledem k rozptylu kritérií, jimiž byla díla hodnocena v dobovém tisku a podrobnosti analytických výstupů z obou případových studií by důkladná komparace představovala samostatný výzkumný úkol se specifickou metodologií. Přesto soudím, že výsledky navržené kognitivně-sémiotické analýzy představují materiál, který pro takový projekt může být dobrým východiskem.

Při použití terminologie Murraye Smithe jsem se na začátku práce rozhodl cíleně pracovat s existujícími českými překlady použitými v práci Kataríny Mišíkové.²¹⁷ Mám zato, že jejich praktické využití ukázalo, že v některých případech, jako je například klíčový termín *engagement* a jeho překlad *zaujetí*, jsou tyto české překlady nepraktické a mohou být zavádějící. Zpětně proto považuji svoje rozhodnutí u české terminologie setrvat spíše za chybu. Pokud by měla být metoda dále používána, považoval bych na základě zkušenosti z jejího uplatnění za praktické přidržet se používání anglických termínů v kombinaci s terminologickým slovníčkem.

Důležitou součástí navržené metody bylo použití Barthesovy idey rozpraskaného a rozlámaného textu, tedy postupné analýzy díla po jednotlivých významotvorných částech. Její empirická aplikace byla pro mne přinejmenším stejnou výzvou, jako ověřování terminologického aparátu, a byl jsem překvapen, jak dobré výsledky tento postup přináší. Nicméně, i tato část metody přinesla v praktickém použití některé nevýhody. Tou hlavní je časová náročnost a délka a fragmentace analytického textu. Fragmentace je do značné míry funkcí Barthesova návrhu „skákat textu do řeči,“²¹⁸ a i on ve výsledku potřeboval na esej analyzující

²¹⁷ MIŠÍKOVÁ, pozn. 20, s. 9.

²¹⁸ Tamtéž, s.29.

krátkou novelu celou knihou. Jeho výhodou však stále byla práce s fragmenty originálního textu, my jsme při analýze filmu odkázáni na verbální popis audiovizuálního záznamu. Intermediální překlad se pak opět podepisuje na rozsahu i čtenářské vstřícnosti analytického textu. Při dalším využití navržené analytické metody se tedy nabízí experimentovat s možnostmi, jak tento negativní aspekt částečně ztlumit. Variantu většího zobecnění považuji předběžně za nevhodnou, protože popírá hlavní výhodu metody rozpraskaného textu, jíž je právě možnost bezprostřední analytické interpretace každého významotvorného prvku – syntetický pohled vzniká jako efekt souhrnného čtení a vzájemné interakce takto shromážděných interpretací. Možné řešení je soustředit se pouze na segmenty vztahující se ke konkrétní postavě, ale jak analýza ukázala, velká část charakterizace probíhá prostřednictvím agendy postavy v interakci s vedlejšími postavami. Buď tedy takovéto vynechání přinese jen malý efekt nebo bude potenciálně snižovat vypovídací schopnost analýzy. Mezi dalšími možnými řešeními je využití nějakého systému zkratk pro záběrové figury, timekódů nebo ideálně nějakého multimediálního řešení.

6.3 Shrnutí

Ve své práci jsem se pokusil navrhnout analytickou metodu pro popis výstavby a fungování postav ve filmovém díle. Jako východisko této metody jsem využil teoretické přístupy Jense Edera a Murraye Smithe, které vychází z myšlenek kognitivní filmové teorie. V práci Warrena Bucklanda, shrnující možnosti spojení kognitivistických a sémiotických přístupů, jsem našel oporu pro snahu rozšířit analýzu procesu vytváření významů v procesu recepce díla o širší pohled na tyto významy jako takové. Při koncipování vlastní analytické techniky jsem pak vyšel z metody rozpraskaného/rozlámaného textu Rolanda Barthesa, již jsem upravil pro aplikaci na audiovizuální dílo. Výsledná metoda představuje časově poměrně náročný postup, generující relativně velký objem částečně fragmentovaného textu. Považuji ji však na základě praktické zkušenosti s její realizací ve dvou případových studiích za funkční způsob detailního popisu filmové postavy v konkrétním díle, který může být používán na celých souborech filmových děl a jehož výsledky, a jejich vzájemné porovnání, umožňují prostřednictvím postav

analyzovat širší společenský kontext vzniku konkrétních filmových děl nebo jejich skupin.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Cinepur, Praha: Společnost přátel Cinepuru, 2011, č.78.

COUFALOVÁ, Pavlína. Štěstí a smutek obecné školy. *Cinemapur*, 2(1), 1991. s. 1-3. ISSN 1210-678X.

Československá televize. *Filmový přehled* [online], 2018. [cit. 15.1.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>

Dědictví. *Filmový přehled* [online], 2018. [cit. 15.1.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>

Obecná škola. *Filmový přehled* [online], 2018. [cit. 15.1.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>

HLADÍK, Ivan D. „Jmenuji se Igor Hnízdo!“ V Obecné škole zvonilo poprvé před 30 lety, dotkla se Oscara. *Blesk* [online]. 7. srpna 2021. [cit. 5.9.2022], Dostupné z <https://www.blesk.cz/clanek/celebrity-serialy-filmy-kino-a-tv/686840/jmenuji-se-igor-hnizdo-v-obecne-skole-zvonilo-poprve-pred-30-lety-dotkla-se-oscara.html>.

LUKEŠ, Jan. *Orgie střídmosti, aneb, Konec československé státní kinematografie: (kritický deník 1987-1993)*. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 1993. 324 s. ISBN 80-7004-006-8.

MÍŠKOVÁ, Věra, SVĚRÁK, Zdeněk a SVĚRÁK, Jan. Zdeněk mě nikdy nezarmoutil. *Rudé právo*, 1991, 1, s. 1-2. ISSN 0032-6569.

Obecná škola, 1991 [Film], Režie Jan SVĚRÁK. Československo.

Obchodní rejstřík. *Peníze.cz* [online]. NextPage Media s.r.o., 2022. [Cit. 15.6.2022], ISSN 1213-2217. Dostupné z <https://rejstrik.penize.cz/00001031-polytechna-a-s>.

Pelíšky, 1999 [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko.

Pelíšky. *Filmový přehled* [online], 2018. [cit. 15.1.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>

THA. *Filmový přehled* [online], 2018. [cit. 15.1.2022]. Dostupné z <https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>

Literatura

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

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

BARTHES, Roland. *S/Z*. Překlad Josef Fulka. Vyd. 1. Praha: Garamond, 2007. 431 s. Francouzské myšlení; sv. 2. ISBN 978-80-86955-73-5.

BENEŠOVÁ, Marie, SVOBODA, Jan, (ed.). *Film jako znakový systém: čtyři studie věnované sémiologické problematice filmu*. Praha: Český filmový ústav, 1971. 163 s. Filmologický sborník, [sv.] 7.

BILÍK, Petr. *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*. Praha: NLN, 2020. ISBN 978-80-7422-762-2.

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

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. xiv, 370 s. ISBN 0-299-10170-3.

BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. x, 322 s. ISBN 0-674-63429-2.

- BUCKLAND, Warren. *The cognitive semiotics of film* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 174. s. ISBN 0 511 01368 X.
- CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*. Praha: Argo, 2017. 382 s. ISBN 978-80-257-2184-1.
- ČERNÍK, Jan. Ostalgická nálada v českém historickém filmu po roce 1989. In: KOPAL, Petr (ed.), PTÁČEK, Luboš (ed.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. 2016ISBN 978-80-87292-37-2.S. 30-43.
- DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce po roce 1989. In: *Illuminace*. ISSN 0862-397X, 2007, roč. 19, č. 1 = č. 65, s. 53-104
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2.
- DOUVEN, Iгоре. Peirce on abduction. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online], 2021. [Cit. 16.9.2022]. ISSN 1095-5054. Dostupné z <https://plato.stanford.edu/entries/abduction/peirce.html>
- EDER, Jens, JANNIDIS, Fotis, SCHNEIDER, Ralf (eds). *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media* [online]. New York: De Gruyter, 2010. Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie. 596 s. e-ISBN 978-3-11-023242-4.
- HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 237 s. ISBN 80-7106-251-0.
- HAVEL, Václav. *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990. 64 stran. Archy; sv. 2. ISBN 80-7106-005-4.
- HODROVÁ, Daniela, Postava-definice a postava-hypotéza. In: HODROVÁ, Daniela (ed.). *Proměny subjektu. Druhý svazek*. Pardubice: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR v nakl. Mlejnek, 1994, s. 75-109. ISBN 80-85778-02-5.

- HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011. 475 s. ISBN 978-80-200-2041-3.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.
- CHION, Michel. *Hlas ve filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2020. 180 stran. ISBN 978-80-7331-209-1.
- LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Slovart, 2013. 447 s. ISBN 978-80-7391-712-8.
- MALÝ, Ivan. *Česká společnost a kultura v osmdesátých letech dvacátého století*. Praha: Národní muzeum, 2015. ISBN 978-80-7036-470-3.
- METZ, Christian. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1974, edition 1991. 268 s.
- METZ, Christian. *Language and cinema* [online]. The Hague: Mouton, 1974. Approaches to semiotics; 304 s.
- MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 270 s. ISBN 978-80-7331-126-1.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav (ed). *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. 371 s.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative cinema. In: NICHOLS, Bill. *Movies and methods*. Berkley: University of California Press, 1985, s. 303-315. ISBN 0520028902.
- MÜLLER, Richard, ed. a ŠIDÁK, Pavel, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012. 699 s. Literární řada. ISBN 978-80-200-2048-2.

- Oxford English Dictionary* [online]. 2022. [cit. 12.8.2022]. Dostupné z <https://www.oed.com/view/Entry/170002#eid24390581>.
- PAŽOUT, Jaroslav, ed. *Každodenní život v Československu 1945/48-1989*. Vydání první. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2015. 239 stran. ISBN 978-80-87912-35-5
- PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. 2. vydání. Jinočany: H & H, 2008. 343 s. ISBN 978-80-7319-085-9.
- PTÁČEK, Luboš. Postkomunismus jako živná půda českého historického filmu po roce 1989: kulturně-politický kontext. In: KOPAL, Petr, PTÁČEK, Luboš (eds.). *Film a dějiny 6*. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016. ISBN 978-80-87292-37-2. s. 12-29.
- SEDLÁČEK, Jaroslav. *Rozmarná léta českého filmu: 1989–1998*. Praha: Česká televize, 2012. 191 s. ISBN 978-80-7448-022-5.
- SKUPA, Lukáš. Film po sametu. *Cinepur*. 2020, 29(127), 56. ISSN 1210-678.
- SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018. 834 s. ISBN 978-80-88069-64-5.
- SMITH, Murray. *Engaging characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press 1995. 265 s. ISBN 978-0198183471.
- SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. 419 s. ISBN 978-80-7004-177-2.
- THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Překlad Helena Bendová. 2. opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7. s.
- TŮMA, Oldřich a Tomáš VILÍMEK, ed. *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2012. Česká společnost po roce 1945. ISBN 978-80-7285-162-1.

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

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

VOGLER, Christopher. *The Writer's Journey. Mythic Structures for Storytellers and Screenwriters*. Studio City (CA) 1992.

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

NÁZEV:

Analýza filmové postavy pohledem kognitivní sémiotiky

Dvě případové studie postav otců v českém filmu devadesátých let

AUTOR:

Bc. Ondřej Zach

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

doc. Mgr. Luboš PTÁČEK, Ph.D.

ABSTRAKT:

Práce navrhuje analytickou metodu pro popis postavy ve filmovém díle, s cílem využít analýzu postav pro zachycení širšího společenského kontextu vzniku konkrétních filmových děl. Jako metodologické východisko volí teoretické přístupy Jense Edera a Murraye Smithe, vycházející z myšlenek kognitivní filmové teorie. Jádrem analytického přístupu je Smithova koncepce *zaujetí postavou* (*engagement*) a *struktury sympatie* (*structure of sympathy*). U Warrena Bucklanda nachází práce oporu pro rozšíření kognitivistického rámce o některé aspekty sémiotických a strukturalistických přístupů. Při koncipování vlastní analytické techniky vychází z ideje rozpraskaného/rozlámaného textu Rolanda Barthese. Výslednou metodu používá v případových studiích rozboru filmů *Obecná škola* (Jan Svěrák, 1991) a *Pelíšky* (Jan Hřebejk, 1999), se zaměřením na otcovské postavy. Rozdílné zpracování těchto postav pak na základě provedené analýzy označuje za symptomatické pro vývoj české společnosti v první dekádě devadesátých let.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Český film, Filmová postava, Postava otce, Kognitivní sémiotika, 90. léta.

TITLE:

Character in feature film in the view of cognitive-semiotic analysis

Two case studies of father figures in Czech cinema of the 1990s

AUTHOR:

Bc. Ondřej Zach

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

doc. Mgr. Luboš PTÁČEK, Ph.D.

ABSTRACT:

This thesis presents a method for analyzing the character in cinema, intending to use such analysis to capture the broader socio-historical context of specific film works. The methodology draws on the theoretical approaches of cognitive film theory by Jens Eder and Murray Smith. As the core analytical tools it uses Smith's concepts of *engagement* and *structure of sympathy*, while also finding an inspiration in Warren Buckland's proposal to enrich the cognitivist framework with certain aspects of semiotic and structuralist approaches. Ultimately the thesis conceives the specific analytical method drawing on Roland Barthes's idea of the starred/broken text and applies it to two case studies analyzing the films *The Elementary School* (Jan Svěrák) and *Cosy Dens* (Jan Hřebejk, 1999). The analysis focuses on father figures and identifies the differences in the treatment of these characters as symptomatic of the development of Czech society in the first decade of the 1990s.

KEYWORDS:

Czech Film, Film Character, Father Figure, Cognitive Semiotics, 1990s.

ORIGINÁL ČI KOPIE ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE