

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Dětské pořady Československé televize  
v období normalizace**

Adéla Hruběšová

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Anna Bílá

Studijní program: Televizní a rozhlasová studia, filmová studia

Olomouc 2023/2024

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Dětské pořady Československé televize v období normalizace* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....6. 5. 2024

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Anně Bílé za její cenné rady, trpělivost a lidský přístup při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat Mgr. Lukáši Horákovi za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

# Obsah

Úvod.....	5
1. Situace médií v období normalizace.....	6
<b>1.1. RODINNÝ SERIÁL A DĚTSKÝ SERIÁL.....</b>	<b>12</b>
2. Forma propagandy.....	15
<b>2.1. SOCIALISTICKÝ REALISMUS V UMĚNÍ.....</b>	<b>18</b>
3. Metodologie.....	20
4. Arabela.....	23
5. Létající Čestmír.....	29
6. Návštěvníci.....	33
<b>3.1. SHRUTÍ ANALYTICKÉ ČÁSTI.....</b>	<b>38</b>
Závěr.....	40
Seznam literatury.....	41
Seznam pramenů.....	42



## Úvod

Ve své bakalářské práci se věnuji dětským pořadům, a to konkrétně pořadům *Arabela* (1980) *Létající Čestmír* (1983) a *Návštěvníci* (1983), vysílaným v Československé televizi v období normalizace, tedy pořady vysílané od roku 1968 až do roku 1989. Tato práce se bude zaměřovat na zobrazování komunistické ideologie do dětských pořadů, konkrétně zda a jakým způsobem byla komunistická ideologie vkládána do pořadů a seriálů pro děti. Zkoumány jsou pořady vysílané pro děti a náctileté. Pořady zkoumám pomocí televizních kódů popsanych v publikaci od Johna Fiskeho *Television culture* (ROK). Období normalizace v Československé televizi je i z historického hlediska velice významné pro navazující televizní tvorbu i pro výchovu nové generace československých televizních diváků.

V teoretické části se nejprve zaměřuji na situaci v médiích v období normalizačního období. Popisuji, jak období pražského jara ovlivnilo normalizační čistky ve vedení Československé televize a jak propuštění zaměstnanců ovlivnilo natáčení nových pořadů. Dále v kapitole popisuji, jakým způsobem byly cenzurované pořady. V podkapitole Rodinné a dětské seriály popisuji specifika těchto pořadů a jejich kýžený dopad na cílovou skupinu. V druhé kapitole nejprve shrnuji samotný pojem propagandy a následně se zaměřuji na způsob, jakým byla propagována komunistická ideologie. V podkapitole pojednávající o socialistickém realismu popisuji, v jaké podobě je obsažena komunistická ideologie v umění. To vše slouží k pochopení historického rámce vzniku a podoby analyzovaných seriálů.

V analytické části nejprve popisuji zvolenou metodu od teoretika Johna Fiskeho a následně ji aplikuji na již výše zmíněné zvolené dětské pořady. Cílem práce je zjistit, zda se v dětských pořadech vyskytovala komunistická ideologie, a pokud ano, tak v jaké formě a v jakém množství byla ideologie vkládána. Toto téma mne zaujalo, jelikož se zajímám o propagandistický obsah kapitalistických režimů.

## 1. Situace médií v období normalizace

Média, televize, rozhlas a tisk, byla KSČ považována za klíčový faktor pro ideové působení na veřejnost, a proto byla stranou neustále sledována, vyhodnocována a ovlivňována. V polovině 60. let 20. století silí v Československu požadavky na reformy k cenzurnímu procesu a ke svobodě slova. Zastánci reformem se projevují stále více jak z řad veřejnosti, tak i v Komunistické straně Československa.<sup>1</sup> V období tzv. pražského jara, začínajícího v lednu 1968, bylo osvobození médií od dohledu KSČ vnímáno jako jedno z hlavních pilířů. Významným rysem tohoto období je pozvolná liberalizace médií a společnosti.<sup>2</sup> Hlavním cílem nově vzniklého Reformního hnutí bylo přijetí tiskového zákona, který zamítal předběžnou cenzuru mediálního obsahu. Reformní hnutí prosadilo tzv. Akční program, který nastolil princip fungování mediální politiky státu – stát měl pravdivě informovat občany o dění v zemi. Vládní členové byli povinni spolupracovat s Československým rozhlasem, Československou televizí a s Československou tiskovou kanceláří. Tato opatření zapříčinila svobodnější tvůrčí atmosféru, která se viditelně projevila na nabízeném mediálním obsahu. Dříve byla média nucena veškeré skandály nepřipouštět do vysílání, nyní však diváci v médiích nacházeli nový zájem o aktuální politické dění a stav společnosti, který odpovídal realitě – témata, která média reflektovala, byla např. obnovené vyšetřování smrti Jana Masaryka, rehabilitace odsouzených v rámci politických procesů z přelomu čtyřicátých a padesátých let nebo necenzurovaný výklad událostí československých dějin (osobnost Julia Fučíka, mnichovská dohoda atp.). Československý rozhlas a Československá televize ve svých vysíláních podporovaly nové vedení KSČ, v čele s Alexandrem Dubčekem. Byly vysílány přímé přenosy ze shromáždění s občany, kde byla umožněna diskuse s politickými představiteli státu o aktuálním dění.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> KONČELÍK, Jakub; VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-698-8. (str. 177)

<sup>2</sup> BEDNAŘÍK, Petr, JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti. 2.*, upravené a doplněné vydání. Praha: Grada, 2019. ISBN 978-80-271-0553-3. (str. 306)

<sup>3</sup> BEDNAŘÍK, Petr, JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti. 2.*, upravené a doplněné vydání. Praha: Grada, 2019. ISBN 978-80-271-0553-3. (str. 325–327)

Československá televize zaslala 24. ledna 1968 Alexandru Dubčekovi rezoluci, v níž požadovala uvedení „trezorových“, cenzurou vyřazených pořadů, dále pak klasifikaci funkce televizního zpravodajství a publicistiky a znovu obnovení diskusního pořadu *Věc veřejná* Jiřího Kantůrka. Tato rezoluce zapříčinila i zrušení pozice dvou programových náměstků. Dalším výrazným krokem byla rehabilitace filmových a televizních pracovníků, kteří byli nuceni z politických důvodů v období 1948–1968 svá místa opustit. Požadavek svobody slova byl propagován také dělnickými výbory. První dělnický výbor byl založen 23. dubna 1968 v Moravských chemických závodech, který reagoval na proslov nově zvoleného tajemníka ÚV KSČ Aloise Indry na krajské konferenci KSČ v Ostravě. Zde Indra přednesl svou obavu o zneužívání svobody slova. Tento první dělnický výbor následně vydal prohlášení, ve kterém pojednával o svobodě slova, která, dle něho, není jen záležitostí médií, ale každého občana. V období května a června roku 1968 vznikaly další dělnické výbory, které stanovisko Prvního dělnického výboru potvrdily, a společně po státních orgánech požadovaly zákonem garantovanou svobodu slova a zrušení cenzury. Národní shromáždění novelizaci zákona o periodickém tisku a ostatních informacích 26. června 1968 přijalo. Zákonem zrušená cenzura byla stručně stanovena: „Cenzura je nepřipustná. Cenzurou se rozumějí jakékoli zásahy státních orgánů proti svobodě slova a obrazu a jejich šíření hromadnými informačními prostředky. Tím není dotčena pravomoc prokurátora a soudu.“. Po této novelizaci měl být přijat nový tiskový zákon.<sup>4</sup> Fakt, že cenzura byla zrušena nejvíce dokládá manifest Ludvíka Vaculíka, *Dva tisíce slov*. Zde Vaculík společně s několika dalšími vědci vyjadřuje obavy z politického vývoje – společnost se tím snažil přimět k aktivizaci ke dni konání okresních konferencí KSČ, kde měli být voleni delegáti na sjezd strany. Manifest byl publikován v *Literárních listech* a v denících *Mladá fronta*, *Zemědělské noviny a Práce*. Publikaci si ale strana vyložila jako politický útok, který následně odsoudila, jelikož byla zveřejněna bez vědomí Dubčeka a užšího vedení KSČ. Novináři i veřejnost se však za publikovaný manifest postavili a své stanovisko stvrdili podpisem – což dokládá pokus o transformaci médií z totalitních na demokratická. Celkové zrušení cenzury dovedlo stranu v létě 1968 do pozice, kdy ztratila svou vedoucí úlohu zakotvenou v ústavě – tento stav zapříčinil nečekanou vojenskou invazi vojsk Varšavské smlouvy 21. srpna 1968.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> BEDNAŘÍK, Petr; JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. 2., upravené a doplněné vydání. Praha: Grada, 2019. ISBN 978-80-271-0553-3.

<sup>5</sup> KONČELÍK, Jakub; VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-698-8 (str. 186–188)

Pražské jaro dokázalo posunout Komunistickou stranu Československa do tzv. mediálního věku. Vůdci normalizace byli ohromeni, s jakou rychlostí televize, rozhlas a tisk rozbily v roce 1968 státní cenzuru. ÚV KSČ si plně uvědomovalo, že pro stabilizaci poměrů ve prospěch normalizace jsou média klíčovým faktorem. Právě díky schopnosti rychlé ideologické transformace médií se normalizační vůdcové rozhodli využít tato média pro šíření svých myšlenek. Prvním krokem však muselo být celkové zrušení nevyhovujících periodik, která zastávala proreformní postoje a myšlení; např. *Literární noviny*, *Studentské listy*, *Reportér*, *My 69* atd. – v průběhu let 1968–1971 bylo celkem zrušeno 156 registrovaných periodik.<sup>6</sup> Nejvíce vhodným médiem pro normalizaci se jevila státní televize, která v kombinaci s rozhlasem měla větší vliv než klasické mocenské nástroje. V období normalizace v oblasti médií sehráli hlavní roli čtyři muži: generální tajemník komunistické strany Gustáv Husák, člen předsednictva Vasil Biľak, tajemník ústředního výboru Komunistické strany Jan Fojtík a ředitel již znormalizované televize Jan Zelenka. Velice důležitou složkou normalizace byla *Normalizační ideologická komise*, které předsedal již výše zmíněný Vasil Biľak. Tato komise posuzovala vhodnost televizních a uměleckých děl, tedy zda jsou dostatečně oproštěná o témata takzvaného pražského jara. Ve chvíli, kdy komise posoudila dílo jako nepřijatelné, bylo dílo buď zcela vyloučeno z veřejného vysílání, nebo byli autoři nuceni provést odstranění nevhodných scén.<sup>7</sup> V tomto období se média dostávají pod přísnější kontrolu. Novým zákonem přijatým 13. září 1968 byla znovu umožněna cenzura, a tímto krokem byla ukončena tři měsíční zákonem zakotvená svoboda slova a tisku. Média byla nyní řízena cenzurními úřady, které byly zastřešeny Federálním výborem pro tisk a informace. Tato instituce analyzovala a hodnotila činnost médií a sledovala dodržování tiskového zákona, opět byly zřízeny pozice zmocněnců, kteří dohlíželi na chod a obsah tisku v přidělených mediálních institucích.<sup>8</sup>

I přes to, že rozhlas představoval dominující médium, televize se vyznačovala tím, že kombinovala vizuální a mluvené složky a působila tak mnohem efektivněji na publikum. Tato kombinace při doznívajícím pražském jaru, které obsah vysílání značně ovlivnilo, ji zařadila mezi nejvíce problematická média normalizačního seznamu. Nový ředitel Československé

---

<sup>6</sup> KONČELÍK, Jakub; VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-698-8 (str. 346–347)

<sup>7</sup> BREN, Paulina. *Zelinář a jeho televize: kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Přeložil Petruška ŠUSTROVÁ. Šťastné zítřky, sv. 11. Praha: Academia, 2013. ISBN 978-80-200-2322- (str. 217–218)

<sup>8</sup> KONČELÍK, Jakub; VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-698-8 (str. 192–194)

televize, Jan Zelenka, který byl na pozici dosazen po Jiřím Pelikánovi, byl vedením Komunistické strany požádán o vypracování analýzy stavu televize vzhledem k její dřívější i nedávné náklonnosti k reformním ideologiím. Analýza dospěla k tomu, že v televizi jsou stále dva tisíce zaměstnanců, kteří kladou pasivní odpor normalizaci a minimum politicky angažovaných pracovníků. Tento výsledek přivedl Zelenku k vyjádření potřeby čistek v řadách zaměstnanců do konce měsíce září roku 1970. V následném prohlášení Zelenka vycházel z výsledků analýzy, která tvrdila, že v televizi začala nežádoucí politická infiltrace již před lednem roku 1968, kdy se zaměstnanci přikláněli k tehdy vznikajícím odborům, které se zasadily o boj o nezávislost médií a svobodu slova. Tento výsledek podle Zelenky televizi stavěl do pozice politické instituce.<sup>9</sup>

Zaměstnanci byli nuceni zodpovědět dotazník, zda například podepsali manifest *Dva tisíce slov*, dokument, který se v Praze šířil ve velkém množství. Manifest například obsahoval i požadavek, aby byla zrušena cenzura. Jiná otázka měla za cíl zjistit, zda zaměstnanci televize nenapomáhali svým příbuzným k emigraci, zda oni sami v nedávné době netrávili dovolenou v zahraničí za železnou oponou nebo také jaký mají vztah ke Komunistické straně Československa. I po provedených čistkách zůstává státní televize pod přísným dohledem ústředního výboru, a při zjištění jakékoli sebemenšího pochybení, začal proces vyšetřování a nucené propouštění. Neustálé čistky ale zapříčinily nedostatek kvalifikovaných nebo pro režim vhodných pracovníků. Například bylo velmi složité sehnat vyhovující herce – ve většině případů herci odmítli spolupracovat s novým vedením televize a filmu a nebyli ochotni poskytnout svůj hlas k dabování filmů, které pocházely ze zemí, jež se podíleli na invazi vojsk Varšavské smlouvy. V průběhu času však tyto odpory z existenčních důvodů ustávaly. Důsledkem procesu čistek byl vynucený dialog občanů s režimem, tedy zaměstnanci, kteří se i po vyplnění dotazníku na svých pozicích dokázali udržet, či na ně byli dosazeni, zde působili jen díky svému dialogu s normalizačním režimem.<sup>10</sup>

Televize byla stavěna do pozice opory normalizační ideologické práce. Po provedení čistek však nebyl Zelenka schopen zajistit kvalitní televizní pořady kvůli absenci

---

<sup>9</sup> BREN, Paulina, 2010. *Zelínář a jeho televize*. academia. ISBN 978-80-200-2322-3. (str. 93–94)

<sup>10</sup> BREN, Paulina, 2010. *Zelínář a jeho televize*. academia. ISBN 978-80-200-2322-3. (str. 95–98)

kvalifikovaných pracovníků. Kritika podoby pořadů přicházela ze všech stran KSČ – primární problémem bylo údajné nezapojení 15 milionů občanů Československa do současného politického dění. Na tuto skutečnost nejvíce poukazoval vedoucí propagandisticko-agitačního oddělení ústředního výboru KSČ, Vasil Bejda. Bejda rovněž kritizoval televizní vysílání za jeho nedostatečný obsah v oblasti událostí v Československu a ve světě, a také upozorňoval na převahu konvenčních frází nad marxisticko-leninskou ideologií.<sup>11</sup> Popularita televizního vysílání v tomto období u diváků klesala. Nikoli však kvůli nedostatku marxisticko-leninské ideologie, nýbrž kvůli zakázání volných živých prvků ve vysílání, jako byly například předem nepředepsané rozhovory nebo politická investigativa. Tyto zmíněné prvky, které zajišťovaly televiznímu vysílání v období pražského jara popularitu, se již vysílat nesměly. Funkce ortodoxní socialistické televize bylo formování občanů.

Nezbytným programovým žánrem normalizačního vysílání byly televizní seriály, které měly za cíl umělecky zobrazit člověka v socialistické společnosti, jeho vztah k práci a jeho společenské konflikty. Ideově nejobsáhlejší a divácky velmi úspěšná byla dramatická tvorba. Formát dramatické televizní tvorby umožňuje divákovi se identifikovat s protagonisty seriálu na obrazovce – divák zde vnímá, že televizní svět a jeho obrazy kopírují jeho vlastní zkušenost, což velice napomáhá identifikaci postav daného televizního seriálu. Rodinné televizní žánry byly v období normalizace velice populární – dokázaly zprostředkovat publiku aktuální a známé dějové zápletky, ale také podprahově vsugerovat podobu normalizace po roce 1968 a roli, kterou v ní diváci jako občané mají hrát – v tomto případě můžeme rodinné seriály zařadit do socialistického realismu. Jeden z nejvyžívanějších rodinných žánrů byla mýdlová opera. Tento žánr reflektoval aktuální témata, jež nesla vysoký společenský význam, pro diváka byl velmi atraktivní. Pořady a seriály byly z dlouhodobého hlediska velice často spjaty s významnými výročími roku, kdy mělo dojít k jejich uvedení na televizní obrazovky – ročně byl vedením televize vypracován tzv. ideový tematický plán, jež měl za úkol dohlédnout na obsah a udržet aktuálnost v souvislosti s danými výročími. Tento žánr díky své možné aktuálnosti překračoval pomyslnou hranici mezi divákem a obrazovkou i navzdory svému kulturnímu profilu, tudíž byl atraktivní jak pro dělnickou třídu, tak i pro tu intelektuální.

---

<sup>11</sup> BREN, Paulina, 2010. *Zelínář a jeho televize*. academia. ISBN 978-80-200-2322-3. (str. 237–240)

Televizní seriály byly ve vysílání umístěny do večerního hlavního vysílacího času a jednou týdně – každý seriál, který byl vysílán jednou týdně pokryl až jednu třetinu vysílacího času za rok.<sup>12</sup>

Do vysílání nemohlo být zařazeno žádné dílo, které by v divácích mohlo vyvolat pochyby nebo nepřátelství vůči politickému systému. Politický systém, který podporoval vznik děl s tématem novodobých dějin, jež byly přepisovány dle účelovosti, se právě této tematiky velice obával. Cenzorskému zásahu se nevyhnul např. ani seriál Karla Kachyni *Vlak dětství a naděje* z roku 1984, který byl do vysílání zařazen až v roce 1989. Každý titul byl pečlivě zkoumán s cílem odhalit nevhodné pasáže, které by mohly být interpretovány odlišně od ideologie. Prokázalo se však, že i u děl považovaných za ideologicky vhodná, existovaly pochyby. Zejména v případech, kdy tvůrci těchto děl byli politicky kontroverzní z důvodu emigrace nebo podpisu Charty 77.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> BREN, Paulina, 2010. *Zelínář a jeho televize*. academia. ISBN 978-80-200-2322-3. (str.241–242)

<sup>13</sup> KOPAL, Petr, ed., 2014. *Film a dějiny 4: Normalizace*. Casablanca 2014. ISBN 978-80-87292-26-6.

## 1.1. Rodinný seriál a dětský seriál

Rodinné neboli domácí seriály jsou vybrány jako ilustrativní příklad, neboť se žánrově dětským pořadům podobají nejbližší, ale také protože jejich cílová skupina nebyli pouze dospělí, ale i děti – cílové publikum je rozdílné, nicméně kontextuálně zobrazují prostředí domácnosti socialistického občana.

Podle autora Františka Filipa, začala „zlatá éra“ českých seriálů dílem *Sňatky z rozumu*. Tento seriál byl prvním dílem, ke který byl točen pomocí filmové technologie, což zapříčinilo zajímavější a působivější formu seriálu.<sup>14</sup> Díla *Sňatky z rozumu* a *Eliška a její rod* tvořila křížovatku v oblasti produkce tehdejší televizní tvorby – tato díla, která byla umělecky náročnější a početnější, mohou být zařazeny seriály, jako je například *Rodina Bláhova*, *Tři chlapy v chalupě*, *Žena za pultem*, *Dobrá voda* atp. Seriály z prvního směru se dostávaly do většího všeobecného povědomí nejen diváků, ale i kritiků, jelikož jejich obsah byl bezprostředně živý a kritický. Případnou kritičnost vůči již normalizačnímu režimu, diváci velmi rychle vycítili, proto byly některé seriály vystaveny kompromisům, autocenzuře nebo cenzuře ze strany vedení Československé televize – ta jako státní orgán propagandy a informací si velmi hlídala svůj obsah, který měl být vysílán. Celý tvůrčí proces byl pečlivě sledován a obsah děl musel být neustále předmětem diskuze – scénáře byly buď doplňovány nebo byli autoři nuceni vyřadit scény, které nevyznávaly souběžnou ideologii jako stát, neustále byli nuceni také k velkému množství kompromisů nebo ústupků, které nepříspěly ke kvalitě díla. Cenzurním zásahem prošlo například dílo *Píseň pro Rudolfa III.*, kde tvůrci byli nuceni v normalizačním období neodvysílat celý jeden díl.<sup>15</sup> Rodinné seriály byly zařazovány do hlavního vysílacího času. I přes velkou popularitu u diváků ani tento žánr neunikl námitkám kulturních komunistických kritiků. Ty tvrdily, že se seriály stávají pouhou kronikou jedné rodiny, která na diváky působí izolovaně, a právě proto nevrhají socialistickou linii myšlení na veřejnou sféru. S průběhem času se však ukázalo, že rodinné seriály prostřednictvím svých postav systematicky prezentují určité vzorce chování divákům, které se vyznačují nekonfliktním přístupem k politicko-sociálnímu kontextu. Opakovaným vysíláním bylo u publika zakořeněno právě chování nekonfliktní a postavy v seriálech byly diváky vnímány jako relevantnější zdroj informací než oficiální autorita, stát. Do epizod byla nenápadně zařazována

---

<sup>14</sup> SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV, 2000. ISBN 8085866609 (str.31)

<sup>15</sup> SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV, 2000. ISBN 8085866609 (str. 35)



i aktuální témata, která pro diváky nevyvolávala ve zpravodajské relaci srovnatelnou atraktivitu. Tvůrci československých seriálů, na rozdíl od těch severoamerických, měli možnost takto postupovat, neboť jejich produkce nebyla závislá pouze na jedné cílové skupině, ale měla univerzální rozsah. Velice důležité bylo pro úspěch seriálů to, že na rozdíl od obyčejných lidí, diváků, seriálové postavy prožívaly překvapivé proměny ve vzhledu nebo jejich charakteru.<sup>16</sup>

Po roce 1975 se seriálová původní tvorba zaměřila na pracovní prostředí. Jedním z příkladů je seriál ze školního prostředí *My všichni školou povinni*, dále pak *Sanitka* nebo dříve uvedená *Nemocnice na kraji města*. Poslední zmiňované dílo Jaroslava Dietla se i přes velkou kritiku vedení televize stalo jedním z nejoblíbenějších díky dějově nepolitické zatíženosti, humoru, milostným a rodinným příběhům. Do příběhů postav byly navíc nakombinovány příběhy pacientů, což vyvolávalo v divácích napětí a očekávání nových vztahů. Seriál byl úspěšný i díky svému lukrativnímu prostředí a jeho věrohodnému zachycení, jako je chování doktorů, sester i pacientů.<sup>17</sup> Dalším faktorem úspěšnosti všech Dietlových seriálů byl důraz nejen na hlavní postavy, ale i na rozvinuté příběhy postav vedlejších. U hlavní postavy měl sice divák větší pravděpodobnost ztotožnění se – právě hlavní postavy rozhodovaly, zda bude seriál u diváků populární, vedlejší postavy nebyly nijak narativně opomenuty – sloužily jako důležitý článek, který spojoval osud hlavních postav s diváky a tvůrci měli větší volnost v tvorbě jejich charakteru. Vedlejší postavy, jelikož nebyly hlavními, nemuseli ve svých dialozích a charakterech obsahovat tolik pozitivitu, která byla po hlavních postavách vedením televize vyžadována. Dietl ve svých seriálech dokázal docílit vhodného množství zvrátů a nejistoty osudu postav, což diváky udržovalo nejen v neustálém napětí, ale byli donuceni k polemizování nad nadcházejícím dějem celého seriálu, či osudu konkrétní postavy.<sup>18</sup> Rodinné seriály představovaly pro domácnost konzistentní prvek, který byl schopný získat večer pozornost všech členů rodiny u televizní obrazovky. V důsledku toho měl obsah rodinných seriálů rovněž vliv i na dětské diváky.

---

<sup>16</sup> BREN, Paulina, 2010. *Zelínář a jeho televize*. academia. ISBN 978-80-200-2322-3. (str. 241–242)

<sup>17</sup> SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV, 2000. ISBN 8085866609 (str. 44–46)

<sup>18</sup> SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV, 2000. ISBN 8085866609 (str. 61–63)

I dětská seriálová tvorba musela podléhat ideologické kontrole, a to ve všech fázích výrobního procesu – např. schvalování námětu a scénáře nebo cenzuře již hotových děl. Cenzurní systém donutil mnoho tvůrců k únikovému žánru dětských pořadů, ve kterých ideologie byla ve velké míře umírněna a převažovala témata zábavná. V Československu tak v 70. letech 20. století započalo jedno z nejproduktivnějších období výroby seriálu pro děti. Toto období započal seriál *Pan Tau* z roku 1970, který byl natáčen v česko-německé koprodukci. I když mezi Československou socialistickou republikou a Západním Německem panovaly ideologické rozdíly, natáčení v koprodukci bylo velice výhodné – od finančních odměn pro režiséra a scénáristu po ekonomické výhody sdílených nákladů, zajišťování barevného filmu nebo získávání valut z prodeje autorských práv na německojazyčný televizní a filmový trh. Československá televize se tak stala v období normalizace světovou velmocí v tomto jedinečném žánru – paradoxně ale toto úspěšné období skončilo krátce po roce 1989, kdy proběhla Sametová revoluce, která přispěla k odstoupení KSČ z vedení státu a všech zestátněných institucí.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> ŠAŠEK, Michal, 2016. Odložená resuscitace dětské seriálové tvorby. *Illuminace*. 28(104), 13.

## 2. Forma propagandy

Propaganda funguje na základě znemožnění přemýšlení, a to i přes spojení s ideologií. Politika dokázala ovládnout umění tak, aby sloužilo jejím záměrům. Cílem obsahu je divák, kterého propaganda potřebuje pasivního a poslušného. Divák je při sledování propagandistického obsahu nucen přijmout fakta, která jsou mu donekonečna prezentována jako jediná a správná. Subjekt, divák, je vystaven obsahu, který v něm vyvolává emoce.<sup>20</sup> Leif Furkhammar a Folke Isaksson ve své publikaci *Politics and Film*<sup>21</sup> o propagandě zmiňují: „Propaganda samozřejmě cílí na emoce, nikoli na intelekt. Věří, že lidé v rozrušeném stavu snáze podléhají vlivům, nad nimiž by se jinak pozorně zamysleli, proto propagandista dělá, co může, aby zapůsobil na citovou stránku, neboť tak lidi snáze využije ke svým politickým cílům.“<sup>22</sup>

Propaganda se velmi pojí s cenzurou a dohromady toto spojení zajišťovalo velmi efektivní spolupráci několika odborů, které fungovaly pod *Federálním úřadem pro tisk a informace* – dále jen FÚTI. První odbor se zaměřoval na informační politiku. Pod tímto odborem vznikala *Informační týdeník* – ten obsahoval různá doporučení o jakých událostech a jak je vhodné publikovat. Druhý odbor se zabýval hodnocením a vytvářením analýz, monitoringem a také cenzurováním informací. Tento odbor vytvářel doporučení o informacích, které neměly být zveřejněny, což vytvářelo jeden z nejvíce efektivních nástrojů na hranici předběžné cenzury a autocenzury. Třetí odbor fungoval jako správa tisku, pod který spadalo vydávání periodik. V tomto odboru se například posuzovaly žádosti o změnách podmínek vydávání, zakládání nového časopisu nebo pokud týdeník zažádal o zaslání periodik ze zahraničí. Čtvrtý odbor fungoval jako analytická složka buržoazní propagandy. Probíhala zde analýza západních a emigrantských médií a následně se zde vytvářel propagandistický obsah proti státům ze západního bloku Evropy – například byly vytvořeny svodky (krátké zprávy o činnosti určité jednotky) na rozhlasové stanice *Svobodná Evropa* a *Hlas Ameriky*. Kromě již popsaných analýz vytvářel odbor koncepce požadované KSČ jako například ideologické

---

<sup>20</sup> KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. 7, Propaganda. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2018. ISBN 978-80-87292-44-0 (str. 53–55)

<sup>21</sup> ISAKSSON, Folke a Leif FURKHAMMAR, 1971. *Politics and film*. Praeger Publishers. ISBN 9782897981327. (str. 154)

diverze pojednávající o zbrojení a odzbrojování nebo také mimořádné a velice konkrétní situace jako byla neúčast socialistických zemí na olympijských hrách v Los Angeles – tyto uvedené příklady vytvářely podklady pro takzvanou kontra propagandu.<sup>23</sup> Poslední velmi důležitou činností FÚTI bylo vytváření propagandy. Redaktorům na pravidelných poradách předkládala nejnovější forma propagandy, kterou měli novináři ve svých článcích reflektovat. Propaganda byla vytvářena ve dvou směrech – v pozitivním a negativním. V pozitivním směru FÚTI konstruovala propagandu převážně v ekonomických tématech, kde ÚV KSČ určil, že zprávy z ekonomiky a prosperity hospodářství budou umístěny na titulní stranu tištěných médií. Toto umístění mělo ve čtenářích vyvolat pocit prosperity státu. Negativní část propagandy naopak objasňovala události, které bylo potřeba pozměnit – například z jakého důvodu je okupace vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968 v zahraničních médiích odsuzována a není podávána jako pomoc proti kontrarevoluci nebo také vysvětlovala, proč byl Tomáš Garrigue Masaryk protisocialistický politik nebo proč demokracie musí v Československu znamenat značné omezení občanských svobod. Dále pak jsou detailně rozebíraná témata týkající se Edvarda Beneše, Jana Masaryka či je systematicky likvidovaná církev. Odbor propagandy na FÚTI si vytvořil zcela specifický jazyk – vládla zde předepsaná syntax s neměnnými a velmi útočnými obraty o ideologii.

Televize, jak již bylo zmíněno, se stala v 70. letech v Československu nejdůležitějším nástrojem propagandy. Stala se také významnou součástí mediálního bloku socialistických zemí. Sovětský svaz postavil televizi do role, kdy objasňovala činnost dělnické a komunistické strany a zajišťovala mravní a etickou výchovu diváků – tento princip se v 70. letech zařadil i do Československé televize.<sup>24</sup> V rámci osvojení tohoto propagandistického postoje vznikl dokument *Úkoly ekonomické propagandy a agitace při zabezpečování hospodářské a sociální politiky strany*.<sup>25</sup> Tento text vypracovaný na vedení ÚV KSČ obsahuje nejen plán propagandy na další období, ale také určuje formu jazyka, jakým se mají témata prezentovat v médiích – určuje klíčové obraty, díky kterým by mělo být dosaženo například zlepšení stranického vzdělávání nebo větší podíl propagandistického obsahu ve společenských organizacích.

---

<sup>23</sup> KLIMEŠ, David. *Doporučeno nezveřejňovat: fungování propagandy, cenzury a médií v pozdně normalizačním Československu*. Šťastné zítřky, Sv. 34. Praha: Academia, 2022. ISBN 978-80-200-3264-5. (str.109–110)

<sup>24</sup> KLIMEŠ, David. *Doporučeno nezveřejňovat: fungování propagandy, cenzury a médií v pozdně normalizačním Československu*. Šťastné zítřky, Sv. 34. Praha: Academia, 2022. ISBN 978-80-200-3264-5. (str. 121–123)

<sup>25</sup> Národní archiv. Federální úřad pro tisk a informace. Karton 15. Inventární číslo 57. *Úkoly ekonomické propagandy a agitace při zabezpečování hospodářské a sociální politiky strany*

Sdělování mediálního obsahu, jak konkrétně ho zpracovávat, však dokument neobsahuje – spíše se opírá o vytyčení cenzurního pole, které v autorech podněcuje autocenzuru.

Televizní tvorba si zakládala na lidovosti, která měla zasáhnout nejširší vrstvy pracující společnosti, ale také se zaměřovala na pořady, které svou tematikou podporovaly budování socialismu, přispívaly k osvojování základních principů socialistické společnosti a oslavovaly osudy významných hrdinů současnosti – hrdinové museli být zemědělci, dělníci nebo výzkumní pracovníci. Dále ve vysílání byly podporovány pořady s tématy novodobé historie, které kopírovali stranický výklad dějin – dělnická třída, která bojuje za svá práva, vůdčí postavy mezinárodního dělnického hnutí. V televizní tvorbě se také objevovaly pořady s tematikou poezie a literárních pásem, které pojednávaly o oslavách socialistického lidu, dále pak zábavné pořady, které byly vysílány ku příležitosti významných dnů.<sup>26</sup> V televizních pořadech byli často prezentováni nepřátelé státu. Nepřítelem státu se občan stal automaticky, pokud emigroval – emigranti byli stavěni do pozic západních agentů. V televizních dílech se postupovalo podle, často identického, schématu. Například v televizním filmu *Stopy zločinu: Otmar čeká spojku* z roku 1986 hlavní hrdina po emigraci do Rakouska zjišťuje, že styl života, který zde má vézt je v rozporu s jeho představami. Zanedlouho ale obdrží nabídku od západní zpravodajské služby, aby se vrátil zpátky do Československa a sbíral informace a počkal by na další pokyny od spojky. Hlavní hrdina se tedy vrací do své rodné vlasti, a i když předstírá vzorného reemigranta, je již státní bezpečnostní službou (dále StB) sledován. StB byla v pořadech/televizních filmech vykreslena jako největší kladný článek, který bojoval proti emigrantům/západním agentům, kteří se do Československa přijeli pouze obohatit nebo vraždit – v divácích tato prezentace vyvolává emoci, která podporovala tvrzení, že do západních zemí emigrují pouze ti, kteří mají zlé úmysly.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. 7, Propaganda. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2018. ISBN 978-80-87292-44-0. (str. 328-

<sup>27</sup> KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. 7, Propaganda. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2018. ISBN 978-80-87292-44-0. (str. 358–360)



## 2.1. Socialistický realismus v umění

Socialistický realismus, jinak řečeno sorela, je vnímaný jako politický konstrukt, jak má kultura vypadat – není to tedy koncept, který by vznikl vývojem několika autorů, ale jako požadavek z politických kruhů. Samotný termín socialistický realismus pochází z tehdejšího Sovětského svazu a ve 40. letech 20. století byl importován do Československa jako oficiální směrnice pro umění a kulturu. Socialistický realismus se nejvíce projevil v Polsku, Československu, DDR (východní Německo), Maďarsko, Rumunsko a Bulharsko – tedy země, které spadaly pod vliv Sovětského svazu, dále jen SSSR. Je tedy velice pravděpodobné, že absence socialistického realismu v SSSR by ztížila jeho adaptaci a akceptaci ve výše zmíněných zemích.<sup>28</sup> Vznik samotné sorely se datuje k počátkům 30. let 20. století jako politický koncept kultury – samotný koncept byl vytvořen v roce 1934 v Sovětském svazu autorem Alexandrem Andrejevičem Danovem. Následně v roce 1949 byl přijat jako kulturní koncept v Československu na devátém sjezdu KSČ. V Československu vznikl velice koordinovaný program, který spočívá na založení organizace Svaz československých výtvarných umělců – umělci od státu dostávali zakázky v rámci tzv. akčních úkolů, jejichž splnění jim zajišťovalo kontinuitu v profesní činnosti. Současně se Svazem československých výtvarných umělců vzniká *Armádní výtvarné studio*, které pracuje v rámci programu vydaným státem. Politický koncept socialistického realismu včetně programu, není programem kultury, ale je nástrojem manipulace s kulturní obcí – v samotném programu jsou sice popsány parametry pro podobu ideologického díla, ale zároveň je popíráno, že by se mělo jednat o dílo podmíněné ideologií. Obrazy a sousoší, buď samostatná, nebo na budovách, ve většině případů zobrazují komunistické vůdce, vojáky, pionýry nebo dělnickou třídu – tímto sorela usilovala o začlenění ideologie do každodenního života občanů prostřednictvím umění.<sup>29</sup>

V období pražského jara došlo k utlumení vlivu socialistického realismu v uměleckých a literárních projevech, především v důsledku uvolnění cenzury a propagandistických tlaků. Po invazi vojsk Varšavské smlouvy se ale vliv sorely opět obnovil. Umění se opět stalo jednou z hlavních opor socialistické kultury – byl zaujat aktivní postoj k podpoře ideologické orientace. Od roku 1970 se politické tlaky na aplikaci sorely do kulturní sféry však mírně

---

<sup>28</sup> AMAN, Anders. *Architecture and ideology in Eastern Europe during the Stalin era: an aspect of Cold War history*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992. ISBN 0262011301 (str.1-3)

<sup>29</sup> *Retro*, TV, ČT24, 2012, dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10176269182-retro/212411000360004/>

změnily – tlak na umění nebyl již pouze ideologický, ale spíše mocenský. Vedení ÚV KSČ informovalo, že socialistický realismus byl od 50. let prezentován zkresleně a deformoval se do schematismu, který v období pražského jara sorelu zastínil. Umělci se však po okupaci v roce 1968 uchýlili spíše k tématům, která byla nepolitická – naopak politická témata, která by například zobrazovala Klementa Gottwalda, prezidenta Československé republiky v letech 1948–1953, nebo stalinské a leninské motivy, se nevyskytovala v takovém množství jako před rokem 1968. Výjimkou však byly výstavy pořádané k oslavám významných výročí, jako bylo například výročí vítězného 25. února 1948, kdy KSČ převzala moc. V oslavách výročí byla cenzura podrobená výrazně přísnějšímu dohledu. Nicméně, v případě uměleckých děl, jako jsou například kašny umístěné na veřejných prostranstvích, nebyla cenzura uplatňována srovnatelnou intenzitou. Politicky angažované umění se v 70. a 80. letech 20. století objevovalo především na významných budovách, které sloužily ke státní reprezentaci nebo památnícih, kde sociální realismus byl povinným prvkem. Pro vývoj české kultury bylo však období 70. a 80. let velice destruktivní z důvodu jejich délky a také se zde ztrácela kontinuita s ideologicky nepodmíněným kulturním životem – jev krize kultury, který se projevil v 50. letech a pokračoval i v 70. a 80. letech, charakterizuje trend konzervatismu, šedosti a nedostatku výrazu v kulturním projevu.<sup>30</sup>

Díla pod vlivem socialistického realismu se zaměřovala především na zobrazení dělnické třídy, sovětské myslitele a vůdce jako byl Josif Vissarionovič Stalin, sovětské vojáky, rolníky, dělníky a pracovníci průmyslové a zemědělské zóny – jedním z příkladů je pomník Josifa Stalina umístěného v Praze na Letenské pláni v letech 1955–1962 od autora Otakara Švece.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> *Retro*, TV, ČT24, 2012, dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10176269182-retro/212411000360004/>

Z toho televizního pořadu čerpám z důvodu přehlednosti, informace jsou ale ověřeny a podloženy i informacemi z níže uvedené literatury:

AMAN, Anders. *Architecture and ideology in Eastern Europe during the Stalin era: an aspect of Cold War history*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992. ISBN 0262011301

<sup>31</sup> POLESNÝ, Viktor, 2017. *Monstrum* [online]. [cit. 2024-02-27]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10290259076-monstrum/>

### 3. Metodologie

Cílem této práce je zanalyzovat, zda a jak byla komunistická ideologie vkládána do dětských pořadů vysílaných v období normalizace, tedy v letech 1970–1989. Jako subjekty k analýze mi poslouží dětské pořady: *Arabela* (1980), *Létající Čestmír* (1983) a *Návštěvníci* (1983). K analýze výše zmíněných dětských pořadů použiji sémiologickou analýzu vycházející z teorie Johna Fiskeho popsané v knize *Television Culture*. Pro účely analytické práce zvolím prvky, které nejvíce vypovídají o složkách ve výše zmíněných seriálech.

Všechny zkoumané dětské pořady budu analyzovat pomocí sémiologické analýzy. Analýzu budu opírat o televizní kódy, které vytváří systém znaků – základě znaků jsou vytvářeny a šířeny jejich významy.<sup>32</sup> Tyto významy budu dekódovat podle charakteru postavy, její společenské situace, tělesných dispozic, kostýmů, intenzity osvětlení, ostrosti a hloubky daného záběru na postavu a na základě kulis, ve kterých se postava pohybuje. Před analýzou si určím postavy, na které budu aplikovat televizní kódy a své rozhodnutí podložím příklady. V seriálu *Arabela* se budu zaměřovat na postavu čaroděje druhé kategorie, Rumburaka a jeho okolí – jak se proměňuje jeho kostým, prostředí, ve kterém se postava během jednotlivých epizod pohybuje, na interakci s ostatními postavami jako je například král Hyacint. V seriálu *Létající Čestmír* se zaměřím na postavy rodiny Blechových a na kouzelné květiny – jaká byla interakce s planetou květin a jak Blechovi ovlivňovali dění v jejich městě. V seriálu *Návštěvníci* se zaměřím na postavu Centrálního mozku lidstva – na jeho interakci s ostatními postavami. V dalším kroku se již zaměřím na reprezentaci komunistické ideologie, která by mohla být reprezentována postavami, které jsem si určila již v předchozím bodu. Na ideologický podtext se zaměřím ve všech výše zmíněných seriálech. V pořadu *Arabela* se primárně zaměřím na ideologický podtext Říše lidí, Říše pohádek a Říše pohádek pro dospělé. V seriálu *Létající Čestmír* se zaměřím na ideologický význam kouzelných květin. V seriálu *Návštěvníci* se zaměřím na ideologický význam postavy Centrálního mozku lidstva a na interakci postav mezi sebou – konkrétně se zaměřím na repliky a interakce, které obsahují metaforické významy komunistické ideologie. Pro rozklíčování ideologických a propagandistických prvků použiji již zmiňované televizní kódy, konkrétně sociální, technické, konvenční a reprezentační a ideologické kódy.

---

<sup>32</sup> FISKE, John. *Television culture*. Second edition. London: Routledge Classics, 2011. ISBN 978-0-415-59647-3 (str. 4-5)



Sociální kódy v televizním prostředí hrají, dle Fiskeho, klíčovou roli v definování sociální struktur a vztahů, které se odráží v prezentaci postav a událostí v televizních programech. Tyto kódy určují, jak jsou postavy prezentovány na základě sociálních atributů jako je rasa, třída, pohlaví a věk – například sociální status postav může být vyjádřen prostřednictvím kostýmů, dále pak stylem vyjadřování nebo jak interagují s ostatními postavami. Prostřednictvím stylu kostýmu můžeme například jako diváci vydedukovat v seriálu *Arabela* momentální magickou moc čaroděje Rumburaka. Na začátku seriálu je jeho kostým velmi strohý, bez výrazných doplňků jako například klobouk, široký límec nebo výrazný plášť. Čím víc se jeho čarodějná moc zvětšuje, tím více se výrazných kostýmových doplňků na postavě objevuje – můžeme tedy tvrdit, že díky přidání výrazných prvků doplňků postava nabyde vyššího sociálního statusu, jelikož od momentu, kdy se postavě změní kostým, je ostatními postavami respektovanější a považován za nebezpečnějšího.

Technické kódy se týkají estetických a technických aspektů produkce televizního obsahu. Jako klíčové techniky, které ovlivňují vizuální prezentaci televizního programu a přispívají k jeho atmosféře a stylu, považuje Fiske framing, focus, vzdálenost, pohyb kamery a osvětlení<sup>33</sup>. V seriálu *Návštěvníci* je postava Centrálního mozku lidstva, dále jen CML, zobrazena jako skleněná průhledná krychle, ve které jsou umístěny mozkové dráhy. Mozkové dráhy jsou osvětlené neustále modrým světlem, pokud ale CML hovoří k lidstvu, začne blikat červenou barvou, které zdůrazňuje to, že hovoří právě CML. Při promluvě CML se kamera vždy na něj přiblíží – díky zoomu se tedy do záběru dostane pouze CML a žádné jiné postavy. Tento pohyb kamery divákům prezentuje důležitost a významnost této postavy. Potvrzuje to taky sociální status – autoritářskou nadřazenost nad obyčejnými obyvateli planety Země.

Konvenční kódy zahrnují očekávané kódy a stylizaci, které jsou typické pro určité žánry televizní produkce. Tyto kódy určují, jakým způsobem jsou prezentovány situace, postavy a události v různých typech programů a pomáhají divákům interpretovat obsah na základě jejich očekávání a zkušeností s daným žánrem. Obecně u dětských žánrů diváci předpokládají, že dobro zvítězí nad zlem a zlo bude potrestáno přiměřeným trestem, všechny svízelné situace budou vyřešeny a kladné postavy dospějí ke svému štěstí. U postavy ježibaby například divák

---

<sup>33</sup> FISKE, John. *Television culture*. Second edition. London: Routledge Classics, 2011. ISBN 978-0-415-59647-3 (str. 3-5)

předpokládá, že nebude příliš pohledná a na obličejích bude zřejmá jistá deformace například křivý nos nebo bradavice na tváři, které odrážejí pokřivenost charakteru.

Reprezentační kódy slouží k vytváření a interpretaci různých významů prostřednictvím vizuálního a hlasového obsahu v daném televizním díle. Tyto kódy ovlivňují způsob, jakým jsou postavy, události a prostředí reprezentovány a zobrazovány – tím pomáhají divákům porozumět obsahu a interpretovat ho v kontextu daného žánru nebo tématu. Například u postav králů se očekává, že bude jeho kostým přepychový a na hlavě neustále nosit korunu, která reprezentuje jeho urozený původ a zobrazuje jeho pozici ve vedení království – tento konkrétní příklad televizního kódu je zobrazen v seriálu *Arabela* postavou krále Hyacinta.

Ideologické kódy jsou významným prvkem v interpretaci televizního obsahu, protože určují, jak jsou prezentovány sociální a politická témata a jak jsou interpretovány společenské jevy a procesy. Tyto kódy mohou ovlivnit diváckou percepci a názor na různé aspekty reality a podporovat určité ideologické perspektivy a hodnoty. Jako celkový interpretační rámec dávají do kontextu využití všech předchozích znaků a kódů a poskytují způsob, jakým lze chápat celkové sdělení.

## 4. Arabela

Jak jsem již zmínila v metodologii, v analýze tohoto seriálu se nejprve zaměřím na postavu čaroděje Rumburaka a jeho okolí. V dalších krocích zanalyzuji vztahy mezi Říší lidí, Říší pohádek a Říší pohádek pro dospělé.

Rumburak je postava čaroděje druhé kategorie a je to záporná postava. Divák toto může odvodit nejen z jeho pozdější interakce s ostatními postavami, ale i díky jeho kostýmu. Kostým je po celou dobu trvání seriálu na tmavém spektru, což působí velice kontrastně k postavám, které jsou na straně dobra, například kostým princezny Arabely, který po celý seriál je na světlém spektru barev, a to konkrétně na žlutém a bílém nebo kostým krále Hyacinta, který je velmi výrazný a honosně pošíť zlatem, což působí kontrastně s Rumburakovým tmavým kostýmem. Rumburak do čtvrtého dílu není příliš výrazný například oproti Vigovi, čaroději první kategorie, kterého divák může vidět s velkým netopýřím kloboukem, dlouhým černým pláštěm a širokým bílým límcem. Od čtvrtého dílu seriálu se Rumburakova vizuální reprezentace výrazně zdokonaluje a jeho kostým postupuje na další úroveň – zahrnuje větší límec, prodloužený a evidentně těžký plášť a monumentální klobouk doplněný o artefakty zvířecích lebek. Kromě tradičního černého spektra se do palety jeho kostýmu začíná promítat spektrum tmavé fialové s akcenty bílé. Tyto bílé prvky odpovídají stylistickým prvkům pláště čaroděje Viga, což podtrhuje jejich rovnocennou moc a autoritu v očích diváka. Všechny negativní postavy, které interagují s Rumburakem se vyznačují tmavým kostýmem a určitou formou deformace obličeje. Například ježibaba je vyobrazena s křivým nosem a bradavicí na tváři, zatímco jeden z jeho sluhů je lilipután s extrémně velkýma očima, které téměř pokrývají celý jeho obličej. Kolem Rumburaka se shromažďují postavy, které jsou diváky implicitně považovány za nositele negativních charakterových vlastností. Tento obraz podporují konvenční kódy, které byly již popsány v metodologické části.

Rumburak, poté, co uprchl ze svého trestu, kdy měl nahradit mluvícího vlka v pohádce O červené Karkulce, nachází své nové sídlo na odlehlém a izolovaném místě, které se již od pohledu vyznačuje temnou a polo zchátralou atmosférou. Na rozdíl od královského zámku, který je světlý a zdobený závěsy a dekoracemi v teplých tónech, je hrad Rumburaka opuštěný a pustý. Jeho stěny jsou pokryty šedými a černými odstíny, což vytváří dojem ponurého a tajemného prostředí. Temnou atmosféru podtrhuje velmi střídme osvětlení – opět v porovnání s královským hradem, do kterého po celou dobu seriálu proniká dostatek denního světla, do Rumburakova hradu je těžké denní světlo vpustit, a to kvůli menšímu počtu oken. Tajemné prostředí podtrhuje uvnitř hradu ukrytá zakázaná komnata, která vyvolává v divácích dojem skrytých postranních úmyslů.

Postava Rumburaka může být interpretována jako společenský vyděděnec, který je nucen žít na okraji společnosti kvůli jediné chybě. Tato chyba, kdy dovolil panu Majerovi z Říše lidí zabít mluvícího vlka, vede k jeho degradaci z vysoké pozice na nízkou, která nesouvisela s jeho kvalifikací. Tuto situaci můžeme paralelně přirovnat k propuštění kvalifikovaných pracovníků ze svých pozic v období normalizace, jak jsem již zmiňovala v teoretické části. Rumburak jako čaroděj druhé kategorie měl být před spácháním již zmíněné chyby povýšen mezi čaroděje první kategorie. První a druhou kategorii čarodějů můžeme přirovnat k občanům, kteří byli v období normalizace členy strany KSČ a těm, kteří členský průkaz nevlastnili. Pokud by divák postavu Rumburaka komparoval s tehdejší společenskou strukturou, kde by první kategorii představovalo členství v komunistické straně a druhou kategorii nečlenství, mohl by divák Rumburakovu situaci vnímat jako odraz politického prostředí, zejména v době normalizace, kdy, jak jsem již zmínila v teoretické části práce, bylo členství v komunistické straně klíčové pro získání výhod a postavení ve společnosti. Rumburak tedy chybou ztratil své postavení a důvěru, což by mohlo být metaforické zobrazení pádu v politické kariéře kvůli selhání v loajalitě nebo politické disciplíně. Rumburak se jako odvetu za svou potupu rozhodne nasadit do království špeha ježibabu, která přijme podobu královny. Rumburak pak promění pravou královnu v bílou holubici. Špeha ježibabu lze chápat jako agenta západních zemí, který se snaží destabilizovat pevně stanovený řád normalizace a podkopat legitimitu panujícího režimu za účelem oslabení země a ovládnutí jejího území. Tento motiv by mohl být interpretován jako metafora geopolitických intrik a mezinárodního napětí mezi východním a západním blokem zemí.

Rumburakova aktivita však přesahuje pouhé nasazení špeha – kromě ježibaby se také on sám zapojuje do televizního vysílání v Říši lidí, přičemž zastává podobu pana Majera, který vypráví pohádky pro děti. V rámci této role deformuje tradiční pohádkové příběhy, pojednávající například ten o Karkulce, která nyní pozře myslivce a svou babičku, nebo v případě krásného prince, který místo vysvobození spící Růženky polibkem, ji okrade o všechny šperky. Za tuto dekonstrukci vzorů je obviněn pravý pan Majer z Říše lidí, kterého čaroděj Vigo potrestá transformací v jezevčíka s vidinou, že je Říše pohádek zachráněna od nových vzorců pohádek. Divák je tak svědkem trestu nevinného – Vigo nijak neposoudí vinu pana Majera, jelikož mu záleží pouze na náležitém potrestání někoho, kdo by mohl nést zodpovědnost za zmatek. Tato situace ukazuje na dva klíčové aspekty: nevyhnutelnost dodržování pravidel za účelem udržení řádu a struktury, a zároveň lhostejnost při vybírání obětí za porušení těchto pravidel, kde důležité je pouze nalézt někoho, kdo ponese trest. Jistou analogii by mohl divák najít v procesu s Rudolfem Slánským. Podobně jako v případě pana Majera, i během procesu s Rudolfem Slánským došlo k potrestání osoby bez důkladného vyšetření důkazů a bez možnosti obhajoby.<sup>34</sup> Obě situace naznačují politicky motivovaný trest, kde důležitější, než skutečná vina je nalézt obětního beránka, který ponese vinu.

V tomto seriálu se vyskytují tři země: Říše lidí, Říše pohádek a Říše pohádek pro dospělé. Tyto tři říše, oddělené hranicí, kterou nelze překročit bez odpovídajících atributů, může divák, dle Fiskeho ideologického televizního kódu identifikovat jako politické rozdělení ve světě v již zmiňovaném období normalizace – země východního bloku a země západního bloku. V tomto kontextu může být Říše lidí vnímána jako reprezentant západních demokracií a Říše pohádek a Říše pohádek pro dospělé pak jako symbol východního bloku, konkrétně zemí spadajících pod vliv Sovětského svazu. Potrestáním pana Majera a izolace Rumburaka mohou být interpretovány jako odkaz na politický tlak, který byl vyvíjen na jednotlivce nebo skupiny, které se nedržely předepsaných norem a ideologických linií. Takové prvky umožňují divákovi identifikovat znaky a symboliku spojenou s totalitními režimy a politickou situací v zemích východního bloku, jak již bylo popsáno v teoretické části.

---

<sup>34</sup> VADAS, Martin, 2020. *Kdo jinému jámu Rudolf Slánský* [online]. [cit. 2024-04-05]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/12505569593-kdo-jinemu-jamu-rudolf-slansky/>

V situaci, kdy jsou tyto tři sféry od sebe odděleny, dochází k udržení stability. Avšak když se začnou míchat s kroky Rumburaka, nastává postupný chaos. Říše lidí se ocitá v krizi, kdy je vystavena magickým jevům, které jsou pro ni nepochopitelné a obtížně zařadit je do jejího každodenního života. Zatímco Říše lidí se potýká spíše s nevysvětlitelnými jevy, jako například přeměna pana Majera v jezevčíka, Říše pohádek čelí závažnějším problémům spojeným s technologickým pokrokem, který v této oblasti není znám – příkladem mohou být eskalátory, automobily, továrny a moderní oděvy. Privilegovaní jedinci královské rodiny mají přístup k potřebným přemísťovacím atributům, jako je cestovní plášť, kouzelný prsten a létající kufr – tyto atributy potřebné k cestování za hranice Říše pohádek by mohl divák identifikovat jako vydání cestovního pasu ministerstvem vnitra – cestovní pas byl od roku 1946 vydáván pouze v mimořádných případech pro soukromé cesty a pro vycestování z pracovních důvodů. Pokud doporučení nebylo uděleno, mohlo být rozhodnutí odůvodněno tím, že by byly ohroženy hospodářské zájmy republiky.<sup>35</sup> Divák tedy v seriálu mohl identifikovat stejný proces získávání cestovního povolení jako ve svém běžném životě.

Vybraní členové královské rodiny, čaroděj Vigo, princezna Arabela a princezna Xénie zažívají šok podobně, jako mohli být překvapení občané ČSSR při jejich první cestě do západních zemí. Během své návštěvy Říše lidí, která probíhá za účelem potrestání pana Majera, princezna Xénie, starší sestra princezny Arabely, začne chápat hloubku izolace a kulturní zaostalost Říše pohádek. Není si ale vědoma zásadních rozdílů mezi těmito dvěma režimy a po návratu princezna Xénie předloží svůj závěr králi Hyacintovi: „Jsme tady sto let za opicemi, to byste koukali, jak to tam vypadá.“<sup>36</sup> Xénie následně využívá indispozice krále, jenž je překvapen chováním své manželky královny, kterou zastoupila špionka Ježibaba. Xénie pak krádeží kouzelného prstenu využívá Petra Majera, který se omylem dostal do Říše pohádek, a začne měnit tento svět tak, aby připomínal Říši lidí. Nicméně nedokáže předvídat důsledky svých činů – obyvatelé Říše pohádek nejsou připraveni na tento značný kulturní šok a začnou se bouřit. Vzpouora obyvatel podtrhuje skutečnost, že pokud se začnou mísit dva režimy, které jsou naprosto odlišné, nastane chaos, který je z pohledu královny nutný zastavit třetí stranou – Říši pohádek pro dospělé.

---

<sup>35</sup> 2 RYCHLÍK, Jan: Devizové přísliby a cestování do zahraničí v období normalizace. ÚSD AV ČR, Praha 2012, (str. 10–11) ISBN 978-80-7285-149-2

<sup>36</sup> VORLÍČEK, Václav a Miloš MACOUREK, 1980. *Jezevčík Karel Majer* [online]. [cit. 2024-04-06]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/280350950200004/> (8:26)

Přestože Xénie přenesla technologický pokrok z Říše lidí do Říše pohádek, nedokázala akceptovat spravedlivý způsob udílení trestů z jiného politického systému. Obyvatelé Říše pohádek tak byli potrestáni za vzpouru bez ohledu na to, zda se aktivně účastnili protestů, či nikoli. Tento fakt ilustruje, že i když země přijme podobný životní styl jako jiné země, ale nenastanou změny ve vedení státu, nedojde k transformaci nedemokratického režimu na demokratický. Během výše zmíněných událostí se Vodníkovi podařilo nalézt novou podvodní cestu z Říše pohádek do Říše lidí, čímž vlastně emigroval, neboť objevil novou cestu ven za hranice, která nevyžadovala vlastnictví jednoho z potřebných premisťovacích atributů. Když ostatní pohádkové bytosti zjistily tuto skutečnost, váhaly s oznámením vedení státu, protože tušily, že by to představovalo velký problém a mohly by nastat potíže, včetně možného zasypaní nebo blokace této nově objevené únikové cesty.

Během těchto událostí unáší Rumburak princeznu Arabelu ze Říše lidí, kde se před ním ukryvala, na svůj izolovaný hrad. Společně s Arabelou uvězní i jejího ctitele Petra Majera a jeho bratra Honzika a Honzиковu kamarádku Mařenku. Rumburak se rozhodne další den ráno popravít Petra Majera, který je jeho soupeřem v lásce k Arabele. Mezitím se však objevuje pravá královna, stále v podobě holubice a letí pro pomoc do Říše pohádek pro dospělé, kde žádá o pomoc Fantomase. Díky Fantomasovi se Rumburaka podaří přemoci a vše se vrátí do původního stavu. Tyto události silně připomínají situaci v období pražského jara, která je detailně popsána v teoretické části práce. Říši pohádek pro dospělé lze zde přirovnat k SSSR – aby se zastavily revoluční kroky, musela zasáhnout třetí země s podobným právním systémem, neboť změna režimu Říše pohádek pro děti by ohrozila fungování systému Říše pohádek pro dospělé. Rumburak a čarodějnice jsou proměněni ve svatební dary pro Arabelu a Petra Majera, konkrétně v oračku a myčku. Tato transformace je odůvodněna tím, že tak budou alespoň nyní užiteční. Vzhledem k jejich minulým problémům ve svém původním zaměstnání bylo rozhodnuto, že budou převedeni na pro ně podřadnou práci, která je mimo jejich kvalifikaci, a tím budou užiteční všem a nikoli pouze pro určitou a specifickou skupinu lidí.

Na základě provedené analýzy jsem identifikovala paralelu s politickými událostmi v tehdejší Československu v období normalizace. Jako první znak můžeme považovat degradaci Rumburaka a potrestání pana Majera, kde je podobnost s politickou situací během normalizace a v 50. letech 20. století velmi výrazná, kdy jednotlivci byli potrestáni za údajné provinění bez důkladného vyšetření, důkazů a možnosti obhajoby. Dalším bodem je samotná přeměna pana Majera v jezevčíka – zde můžeme pozorovat analogii s politicky motivovanými soudními procesy, jako byl proces s Rudolfem Slánským, kde byli lidé neprávem obviněni a

potrestání. Jako třetí bod můžeme uvést zobrazení dvou naprosto rozdílných světů – rozdělení mezi Říší lidí a Říší pohádek může připomínat politické a ideologické rozdělení mezi západními demokraciemi a zeměmi východního bloku. Únos princezny Arabely Rumburakem a změnu režimu v Říši pohádek symbolizuje změnu politického režimu v Československu, kde byla v návaznosti na události pražského jara provedena invaze vojsk Varšavské smlouvy a nastoleno nové politické vedení. S tímto bodem značně souvisí postava pravé královny, která může představovat vyslanec země východního bloku hledající pomoc třetí země, aby zasáhla proti revoluci, kterou způsobil Rumburak. Proměna Rumburaka a Ježibaby, kdy jsou proměněny a umístěny do podřadných pracovních rolí představuje analogii pokusů o rehabilitaci problematických politických figur, které byly po invazi vojsk Varšavské smlouvy považovány za užitečné pouze v omezených a podřadných funkcích. Díky zásahu Fantomase se situace v Říši pohádek vrací do původního stavu a tento moment může reflektovat normalizační proces po invazi. Analýza zmíněného seriálu prokázala, že příběh může obsahovat symboliku a analogii k politickým událostem, které se odehrávaly v Československu během normalizačního procesu.



## 5. Létající Čestmír

U tohoto seriálu se v analýze zaměřím na postavy rodiny Blechů. V dalším kroku se v analýze zaměřím na dva rozdílné světy – tedy svět lidí a planetu květin, následně zanalyzuji role kouzelných květin, a to konkrétně analogii s praktikami StB v době normalizace.

Jako nejvýraznější záporné postavy zde vystupuje rodina Blechů. Pan Blecha společně se svou manželkou zastávají zaměstnání holičů, kde se přirozeně dostávají k informacím od svých zákazníků, kteří jim v průběhu kadeřnického procesu sdělí novinky ze svého života a okolí. Kostýmová podoba postavy pana Blechy je v souladu s dobovým kontextem seriálu, což odpovídá osmdesátým letům dvacátého století. Pan Blecha inklinuje k třem základním stylům kostýmů: pracovní oděv v tlumených šedých tónech, civilnímu oblečení, které se výrazně neliší od šatů ostatních postav a slavnostní oděv. Pracovní oděv v tlumených šedých barvách působí na diváka neutrálně a nenápadně. Postava zde nemá nijak vynikat, spíše splynout s davem – divák tedy tuto postavu nebude ze začátku seriálu považovat za příliš výraznou. Tento fakt podtrhuje i civilní oblečení, které se nijak výrazně neliší od kostýmů ostatních postav, což taktéž dodává nenápadnost v rámci děje první půlky seriálu. Výraznost kostýmu pana Blechy dosahuje vrcholu v okamžiku, kdy se rozhodne ukrást kouzelné rostliny s cílem využít je pro prospěch své rodiny. V této fázi začne nosit výhradně slavnostní oděv, což je jasným projevem jeho vyššího společenského postavení a ambicí. Tímto krokem se postava výrazně odlišuje od ostatních, kteří zůstávají v civilním nebo pracovním oblečení.

Vzhled paní Blechové doprovází podobná transformace jako u pana Blechy. Její účes se mění z lehce vlnitých vlasů na velmi kudrnaté ve stejnou dobu, kdy se pan Blecha začne oblékat do slavnostního oděvu. Tato jejich synchronizace vystihuje spřízněnost a souhru těchto dvou postav, což v divákovi zdůrazňuje momenty změny a vývoje příběhu. Paní Blechová kromě svých vlasů přechází z nenápadného civilního kostýmu na výraznější. Nejedná se zde však o tak výraznou změnu kostýmu jako u jejího manžela, pana Blechy. Paní Blechová působí na diváky jako pouhý doplněk pana Blechy a jejich syna Oskara. Její postava je však pro již zmíněné mužské postavy velmi důležitým prvkem. Paní Blechová kromě proměny vlasů podstupuje jemnou proměnu svého kostýmu, přičemž přechází na výraznější vzory a barvy teplejšího spektra. Tímto krokem se stává ještě výraznějším symbolem důležitosti pro své rodinné příslušníky. Nyní častěji doprovází svého manžela, což je důležitým gestem, které ukazuje jednotu rodiny. Tímto způsobem paní Blechová demonstruje ostatním obyvatelům města, že rodina je vždy spojena a že pokud se někdo pokusí poškodit jednoho člena rodiny,

musí čelit celé rodině. Tento signál jasně naznačuje, že rodina pod vlivem kouzelných květin disponuje větší silou a společenským vlivem, než mají ostatní postavy.

Syn Blechů, Oskar prochází jednou z nejvýraznějších kostýmních změn. Oskar je zpočátku divákem vnímán jako průměrný až podprůměrný žák základní školy, což se odráží i v jeho oděvu. Ten je laděn do neutrálních barev a svrchní část není nijak zdobena. Celkově jeho oblečení nepřináší výrazné doplňky, jako jsou například kšandy. Tudíž divák na základě tohoto kostýmu může Oskara v první půlce seriálu vnímat jako běžného a nenápadného žáka. Zlom v jeho kostýmu nastane v moment, kdy ho jeho otec donutí si čichnout ke květině moudrosti. Z podprůměrného žáka se stane nadprůměrně chytrý, což podtrhuje i změna jeho kostýmu. Nevýrazný kostým se mění na společenský oblek ve stejném momentu jako se mění jeho účes, který se z neupraveného stane velmi upraveným a učesaným, pravděpodobně zpevněný tužidlem. Změna kostýmu je úzce spojena s momentem, kdy přichází do kontaktu s květinou moudrosti. Tato změna jasně indikuje divákovi, kdy je Oskar inteligentní a kdy se vrátí ke svému původnímu stavu podprůměrného žáka. Se změnou kostýmu se mění i styl komunikace s ostatními postavami. Dialogy s nimi jsou více vzdělané a dospělé povahy, což dodává jeho postavě další hloubku. Nicméně se objevují i situace, kdy Oskar mlčí na pokyn svého otce, což divákovi naznačuje, že moc květiny vyprchala a plně si začne uvědomovat, že otec je největší autoritou rodiny. Tím se ukazuje, že kostým není jediným indikátorem Oskarovy moudrosti – spíše jsou to jeho interakce s ostatními postavami, které představují aktuální stav jeho vědomostí.

Jak jsem již zmínila, do světa lidí v tomto seriálu pronikly květiny, které obdarovaly Čestmíra semínky kouzelných květin. Nyní se budu nejvíce zaměřovat na květinu pro zlepšení sluchu, která je pro postavu paní Blechové klíčovým prvkem. Květina sluchu po vdechnutí její vůně zapříčiní, že je sluch zlepšen naprosto zásadním způsobem. Paní Blechová využívá svou schopnost odposlouchávat celé město k tomu, aby získala přehled o tom, kdo pomlouvá jejich rodinu. Díky svému výjimečnému sluchu se stává šéfredaktorkou novin, které nezískávají informace z terénní práce reportérů, ale právě díky odposlouchávání. Touto schopností zaslechne, jak učitel Trnka, který je spojován se zázračným zlepšením Oskarovy inteligence, prohlásí, že do určitého data dokáže, že Blechovi jsou podvodníci a zloději, protože ví, že ukradli kouzelné květiny. Noviny pak citují Trnkovo prohlášení, avšak přidají i komentář, který jeho výroky ironizuje a zpochybňuje. Bez metod, jako je odposlouchávání a manipulace s informacemi, nebude mít její rodina v městečku nadvládu. Tento scénář lze analogicky přirovnat k praktikám Státní bezpečnosti, která systematicky odposlouchávala podezřelé nebo

režimu nepohodlné osoby a manipulovala s informacemi. Tato situace je podobná metodám, které byly za nejen za normalizace využívány Ústředním výborem Komunistické strany Československa, jak bylo popsáno v teoretické části práce. Paní Blechová, využívající svou schopnost odposlouchávat a následně upravující informace v novinách, představuje paralelu k politické manipulaci a sledování občanů za účelem udržení moci a potlačení opozice.

Květina chytrosti, kterou je pravidelně nucen Oskar inhalovat, ho, jak jsem již zmínila, dělá nadprůměrně inteligentním. Tato situace ukazuje, že Oskar vděčí za příležitost svému otci, který stojí za krádeží kouzelných květin s cílem zvýšit popularitu a vliv své rodiny. I přes Oskarův protest proti užívání květiny jeho otec trvá na svém rozhodnutí a je si plně vědom toho, že inteligence jeho syna je závislá pouze na květině. Díky svým manipulačním schopnostem donutí Oskara, aby jako podmínku pro přijetí nabídky stát se vedoucím Ústavu pro zdokonalení člověka, stanovil propuštění současného vedoucího profesora, který je na svém pracovišti obdivován pro svou přirozenou inteligenci. Po propuštění je profesor nucen pracovat jako prodejce melounů, což je pozice, která je pod jeho kvalifikací a vysokoškolským vzděláním. Tato situace analogicky odkazuje na potrestání postavy Rumburaka ze seriálu *Arabela*, který byl kvůli své chybě potrestán proměněním na myčku. Divák zde také může pozorovat paralely s historickými událostmi, jako bylo propouštění vzdělaných lidí z vysokých pozic, jak tomu bylo například v Československé televizi za doby normalizačního procesu. Tento jev byl již popsán v teoretické části práce a nyní se reflektuje ve výše popsaném příběhu. Tímto způsobem může divák vidět spojitost mezi fikčním narativem a skutečnými událostmi, což může posílit jeho porozumění tématu a zvýšit reflexi společenských problémů.

Další květinou, která dopomohla k velkému vlivu rodiny Blechů je květina zdraví. Květina zdraví díky své schopnosti uzdravuje všechny nemoci. Díky květině zdraví se Blecha stane v městečku velmi populárním a oblíbeným, protože úspěšně vyléčí všechny nemoci pacientů v nemocnici. Nicméně schopnost květiny zakrývá svými primitivními léčebnými metodami, čímž obyvatelům městečka lže – jediní, kteří Blechu kritizují jsou vědecké elity z již zmiňovaného ústavu, ty však Blecha diskriminuje, a právě i tímto činem si Blecha získává přízeň určité části obyvatel města, kteří ho následně podporují i poté, co je obviněn učitelem Jandou. Manipulací s pravdou dosahuje Blecha toho, že i přes Jandovo obvinění, že Oskar nemohl jen tak dosáhnout tak vysoké inteligence, je celá rodina adorována obyvateli města a považována za jeho chloubu. Toto celé představuje velký kontrast s již zmíněným osudem profesora – tímto je zde ukázáno rozdílné vnímání a hodnocení inteligence a úspěchu ve společnosti.

Na základě provedené analýzy jsem identifikovala určitou analogii s politickými událostmi v Československu v období normalizace. První paralelu lze vidět v praktikách Státní bezpečnosti, kde může divák sledovat podobnost s metodami sledování a manipulace s informacemi. Tyto praktiky byly běžné za éry komunistického režimu a lze je pozorovat ve scéně, kde paní Blechová odposlouchává a manipuluje s informacemi. Druhou analogii je propuštění vzdělaných lidí. Situace profesora, který je nucen opustit svou pozici a pracovat pod svou úrovní kvalifikace, reflektuje politiku propouštění vzdělaných a nepohodlných jedinců z vysokých pozic, jaké probíhaly například v Československé televizi od roku 1970. Třetí paralelu může divák vnímat v manipulaci s informacemi a kontrole médií. Blechova rodina manipuluje s pravdou a ovládá informace prostřednictvím novin, což může připomínat politiku manipulace s informacemi a kontrolu nad médii v komunistickém režimu. Další analogie je samotná postava pana Blechy, který využívá kouzelné květiny ke klamání a manipulaci s obyvateli podobně jako političtí lídři, kteří využívali propagandu a dezinformace k udržení moci a kontroly nad společností. Tyto politické praktiky vedení státu často prezentovaly falešnou tvář, úspěch a blahobyť, zatímco skutečný stav v zemi mohl být mnohem méně slibný, jak jsem již popsala v teoretické části. Tento seriál se liší od seriálu *Arabela* tím, že zde není tak velké množství metaforických zobrazení ideologie, ale je zobrazována pomocí dialogů, či samotnou interakcí mezi postavami.

## 6. Návštěvníci

U tohoto seriálu se v analýze zaměřím na kostýmy postav, na interakci mezi postavami a na prvky, které mohou obsahovat komunistickou formu propagandy. Seriál přesune diváky do vzdálené budoucnosti roku 2484, kde vybraná skupina jedinců podniká cestu zpět do minulosti za účelem získání matematického vzorce od génia Adama Bernaua. Tento vzorec má klíčový význam pro manipulaci s pohybem kontinentů, neboť planeta Země čelí hrozbě srážky s kontinentem, na kterou obyvatele upozorní Centrální mozek lidstva.

Kostýmový design v budoucnosti představených postav je sjednocený do stejného stylu. Většina postav nosí těsně přiléhavé kombinézy ve světlých tónech barevného spektra. Osoby vyššího postavení zdůrazňují svůj status přítomností pláště a průhledného límce – pokud budeme vycházet z Fiskeho televizních kódů, konkrétně ze sociálního kódu, přítomnost pláště a límce jasně divákovi naznačuje postavení dané postavy. Tento stejný koncept lze pozorovat i u postavy Rumburaka z již zmiňovaného seriálu *Arabela*, kdy, když získal nadřazenou moc, výrazným prvkem jeho kostýmu se stal mohutný plášť. Kostýmy u skupiny, která se vydá do minulosti, konkrétně do roku 1984, se mění v návaznosti na to, v jakém časovém období se nachází. Pokud jsou postavy ve svém reálném čase, tedy v roce 2484, oblékají kombinézy, v momentě, kdy se přemístí do roku 1984, kostýmy se změjí do tehdejší stylizace. Divák tedy díky změně kostýmu dokáže identifikovat časoprostor, ve kterém se postavy nachází. Postavy členů expedice díky změně kostýmu neprožívají šok ve velkém měřítku. Mužští členové expedice nijak zvlášť nevynikají oproti ostatním postavám – civilní oblečení mají v tmavším barevném spektru, jako je například hnědá či tmavě zelená. Postava Káti, která je také členkou expedice z budoucnosti, se však po celou dobu seriálu objevuje převážně v bílé barvě, která podtrhuje její srdečné jednání s dětmi a zvířaty. Střih jejích kostýmů je vždy nápaditý a vyniká mezi střihy kostýmů postav z roku 1984. Barva a střih kostýmů dává najevo, že je nemladší členkou výpravy. Káťa působí jako kontrast k vedoucímu výpravy Richardovi, který je naopak oblečen vždy, jak již bylo zmíněno, v tmavých barvách, kostým doplňuje tmavé sako, které podtrhuje i jeho věk, ale i fakt, že má vyšší akademické vzdělání než zbytek jeho výpravy.

Pro postavy je šokující zjištění, že skutečná interakce s lidmi z roku 1984 neodpovídá vždy obsahu výukových materiálů, které důkladně studovali před svou expedicí. Tato nekonzistence vede k mírnému kulturnímu šoku pro členy expedice, zejména pokud jde o aspekty, jako je stravování, konzumace alkoholu nebo absence znalosti hodnoty peněz. Jejich chování v malém městečku zanechává dojem, že jsou z jiného, bohatšího města s lepšími životními podmínkami.

Dle Fiskeho konvenčního kódu diváci při sledování určitých žánrů automaticky vyvinou určitá očekávání. V případě sci-fi žánru očekávají například určitá představení technologických vynálezů z budoucnosti a možnost nahlédnout do toho, jak by mohla budoucnost vypadat. V tomto konkrétním seriálu je výjimečné, že postavy z budoucnosti cestují zpět do doby, kdy se diváci dívají na děj, tedy do osmdesátých let dvacátého století. Tato zpětná cesta do minulosti dodává seriálu určitý komický prvek, protože diváci znají realitu té doby a zároveň mohou sledovat, jak jsou postavy z budoucnosti místy zmatené a překvapené tím, co vidí. Tento kontrast mezi očekáváním budoucnosti a skutečností minulosti přispívá k humornému efektu a zvýšení zábavnosti seriálu, což u tohoto žánru divák nemusí vždy očekávat.

V tomto seriálu se ideologie vyskytuje převážně v dialozích, či postavách, které nyní analyzují. První postavou, která v seriálu zobrazuje ideologii, je postava Centrálního mozku lidstva. Tento charakter představuje masivní počítač, který má kontrolu nad všemi aspekty lidského života. Jeho role spočívá v upozorňování na rizika a zajišťování spojení mezi budoucností a expedicí vyslanou do minulosti. Pro diváka představuje Centrální mozek lidstva významný symbol budoucího světa. Celkově tato postava demonstruje divákovi představu o světě, který je ovládán jednou centrální entitou. V této situaci lze pozorovat analogii nejen s kultem osobnosti, ale také s pojmem ideologie jako celku, která je v tomto kontextu reprezentována právě Centrálním mozkem lidstva, dále již pouze CML. V projevu CML zazní tato věta: „Těleso nezasáhne Zemi, ale mine jí, ovšem s rizikem, že Země bude vychýlena směrem ke Slunci nebo směrem od Slunce.“ Lze tu identifikovat potenciální paralelu s prezentovanou hrozbou západní kultury, která byla údajně namířena proti ČSSR. V části citace, kdy CML zmiňuje možnosti vychýlení Země blíže ke Slunci nebo dál od něj, lze interpretovat metaforické zobrazení SSSR jako subjektu, který ovlivňuje polohu a stabilitu

ČSSR.<sup>37</sup> CML spojuje několik útvarů z nichž jedna se nazývá Centrum sever. Tato složka má za úkol zajišťovat bezpečnost Země a je podřízena Radě obrany Země. V reakci na sdělení CML nesouhlasí Rada obrany země s navrhovaným přesunem kontinentů, protože vyjadřuje obavy z možného přelidnění na ostatních kontinentech. Tento útvar samotný lze vnímat jako pohraniční stráž a armádu, která dohlížela na neprůchodnost hranic ČSSR. Celé tvrzení lze také interpretovat jako analogii ke strachu z migrace do ČSSR ze západních zemí, přestože skutečná hrozba neexistovala, neboť nebyl důvod, proč by občan migroval z demokratického státu do země za železnou oponou. Tím se divákovi sděluje, že každý by chtěl žít v ČSSR, což slouží jako argument pro představení ČSSR jako místa s optimálními životními podmínkami.

Nyní se zaměřím na analýzu samotné Expedice Adam 84, tedy výpravu, která byla Radou obrany Země vyslána do minulosti. Expedice Adam 84 před svým odletem do minulosti prochází intenzivním výcvikem ve specializovaném výcvikovém centru, které jim má co nejdříve přiblížit čas, do kterého se mají přemístit. V porovnání se s postavami ze seriálu *Arabela*, které během cestování mezi Říší pohádek a Říší lidí byly konfrontovány s dramatickými změnami v každodenním životě, technologii a ve společenských normách, Expedice Adam 84 prochází důkladným výcvikem ve výcvikovém centru, což jim pomáhá lépe porozumět a adaptovat se na prostředí 80. let bez přílišného zmatení nebo kulturního šoku. Tím se výrazně odlišují od postav ze seriálu *Arabela*, které se musely učit a přizpůsobit novým situacím a životnímu stylu bez předchozí přípravy. Během tohoto výcviku je expedice úplně izolována v rámci výcvikového centra, které je obklopeno velkou průhlednou bublinou, čímž se zajišťuje jejich izolace od okolního světa. Tato izolace připomíná podobný stav občanů v časovém období, do kterého se má expedice přenést, kteří byli rovněž naprosto izolováni od okolního, západního, světa ve svém historickém kontextu, který je blíže popsán v teoretické části práce. Během výcviku jsou členové expedice pomocí videonahrávek seznámeni s významnými historickými událostmi. Jedna z těchto nahrávek zachycuje situaci, kdy je Veřejná bezpečnost nasazena proti demonstrantům a stříká na ně vodu z hadic. Tato scéna vyvolává mezi členy expedice překvapení a otázku „Proč?“<sup>38</sup> vysloví člen Karas. Tímto výrokem je divákovi naznačeno, že koncept demonstrací a jejich účel nejsou pro budoucí generace zcela pochopitelné. Z historického kontextu 80. let bychom mohli usuzovat, že se

---

<sup>37</sup> POLÁK, Jiří a Ota HOFMAN, 1983. *Země roku 2484* [online]. [cit. 2024-04-10]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898320-navstevnici/283350950590001/> (9:35)

<sup>38</sup> POLÁK, Jiří a Ota HOFMAN, 1983. *Výprava do minula* [online]. [cit. 2024-04-11]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898320-navstevnici/283350950590002/> (24:55)

může jednat o demonstrace v reakci na invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa v roce 1968. Během expedice dochází mezi členy expedice k různým neshodám, například jeden ze členů, který je ostatními oslovován jako doktor, se staví proti jakékoli změně nebo zásahu do historie. V jeho námitce lze vidět analogii s přepisováním historie ze strany Sovětského svazu, což se mohlo na diváky projevit jako na občany i v nahlížení na invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Sovětští představitelé nutili členy československé vlády uznat například, že okupace byla vyžádána ze strany užšího vedení ÚV KSČ, nebo že jednání probíhala v přátelském duchu, i když někteří členové Ústředního výboru byli násilím deportováni do Sovětského svazu. Tato neshoda v expedici reflektuje podobné politické a historické kontexty, kde byla historie zkreslována a přizpůsobována politickým cílům.<sup>39</sup> Další spor vzniká, když akademik Richard, vedoucí expedice, není vybrán Centrálním mozem lidstva jako vhodný kandidát do expediční výpravy, nicméně je do své pozice dosazen Světovou radou. To vede ostatní členy expedice k pochybám o jeho kvalitách a schopnostech. Tato situace připomíná paralelu s praktikami, kdy jsou lidé dosazováni na vedoucí pozice spíše kvůli jejich politické loajalitě než kvůli jejich skutečné odbornosti a schopnostem. Tento konflikt v Expedici Adam 84 reflektuje problémy s politickým patronátem a ideologickým příkloněním, jako bylo například dosazení Jana Zelenky do vedoucí pozice v Československé televizi. Tato skutečnost byla již více popsána v teoretické části práce.

V momentě, kdy se expedice dostane do roku 1984 a setká se s Adamem v hotelu poté, co jeho dům vyhoří, rozhodne se nasadit malé kamery na chodbu, které se aktivují pohybem, a později umístí odposlech do Adamovy aktovky, aby měli naprostou kontrolu nad jeho pohybem a slovy. Doktor opět vyjádří svůj nesouhlas s tím krokem a prohlásí: „S tím taky nesouhlasím, vnikat lidem do soukromí.“ Akademik Richard mu odpoví slovy: „Jaké soukromí? Rozhodnutím Světové rady ze dne 28. 5. roku 2484 se stali Bernauovi věcí veřejného zájmu.“<sup>40</sup> Z tohoto dialogu mezi oběma postavami je divákovi sdělováno, že pokud je něco ve státním zájmu, je naprosto akceptovatelné porušit soukromí jednotlivce či skupiny. Tímto dialogem jsou také divákovi sdělovány praktiky, které jsou analogické těm, které prováděla Státní

---

<sup>39</sup> SEDLÁČEK, Robert a Pavel KOSATÍK, 2014. *České století: Musíme se dohodnout (1968)* [online]. [cit. 2024-04-11]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10362011008-ceske-stoleti/21251212056/>

<sup>40</sup> POLÁK, Jindřich a Ota HOFMAN, 1983. *Hlavně nenápadně* [online]. [cit. 2024-04-11]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898320-navstevnici/283350950590005/> (24:09)



bezpečnost. Tento krok ukazuje, že komunistická ideologie je v tomto seriálu nejvýraznější právě v zásahu do soukromí jednotlivce ve prospěch kolektivního zájmu státu.

Na základě provedené analýzy jsem identifikovala určitou analogii s komunistickou ideologií. Seriál nabízí hluboké a komplexní reflexe politických, historických a ideologických témat. Jedním z hlavních témat, které seriál zobrazuje, je manipulace s mocí a kontrola nad jednotlivcem ve prospěch kolektivních zájmů. Tento motiv se projevuje především v postavě akademika Richarda a jeho rozhodnutí nasadit kamery a odposlechy, aby expedice měla absolutní kontrolu nad Adamem a jeho pohybem. Tato situace reflektuje historické praktiky totalitních režimů, kdy bylo soukromí jednotlivce obětováno v prospěch autoritářské moci. Dalším prvkem, ve kterém jsem identifikovala komunistickou ideologii, je porušování soukromí a etické otázky spojené s tímto jednáním. Doktorův nesouhlas s tímto krokem slouží jako zdůraznění důležitosti soukromí a představuje kritický hlas vůči autoritě a moci. Dialog mezi akademikem Richardem a doktorem následně otevírá diskusi o tom, jak daleko může jít stát ve svém zásahu do soukromí občanů ve jménu veřejného zájmu. Dalším identifikovaným prvkem je dosazování nedostatečně kvalifikovaných lidí na vedoucí pozice. Tento seriál se stejně jako seriál *Létající Čestmír* liší od seriálu *Arabela* tím, že zde nejsou ideologické prvky zobrazovány ve velké míře pomocí metafor, ale spíše se vyskytují v dialozích mezi postavami, či v interakcích postav.

### 3.1. Shrnutí analytické části

Na základě provedené analýzy u všech, již výše zmíněných pořadů, byly identifikovány prvky komunistické ideologie. V pořadu *Arabela* jsem na základě provedené analýzy identifikovala paralelu s politickými událostmi v tehdejší Československu v období normalizace. Jako první znak zde můžeme považovat degradaci Rumburaka a potrestání pana Majera, kde je podobnost s politickou situací během normalizace a v 50. letech 20. století velmi výrazná, kdy jednotlivci byli potrestáni za údajné provinění bez důkladného vyšetření, důkazů a možnosti obhajoby. Dalším bodem je samotná přeměna pana Majera v jezevčíka – zde můžeme pozorovat analogii s politicky motivovanými soudními procesy, jako byl proces s Rudolfem Slánským, kde byli lidé neprávem obviněni a potrestáni. Jako třetí bod můžeme uvést zobrazení dvou naprosto rozdílných světů – rozdělení mezi Říší lidí a Říší pohádek může připomínat politické a ideologické rozdělení mezi západními demokraciemi a zeměmi východního bloku. Únos princezny Arabely Rumburakem a změnu režimu v Říši pohádek symbolizuje změnu politického režimu v Československu, kde byla v návaznosti na události pražského jara provedena invaze vojsk Varšavské smlouvy a nastoleno nové politické vedení. S tímto bodem značně souvisí postava pravé královny, která může představovat vyslance země východního bloku hledající pomoc třetí země, aby zasáhla proti revoluci, kterou způsobil Rumburak. Proměna Rumburaka a Ježibaby, kdy jsou proměněny a umístěny do podřadných pracovních rolí, představuje analogii pokusů o rehabilitaci problematických politických figur, které byly po invazi vojsk Varšavské smlouvy považovány za užitečné pouze v omezených a podřadných funkcích. Díky zásahu Fantomase se situace v Říši pohádek vrací do původního stavu a tento moment může reflektovat normalizační proces po invazi.

V pořadu *Létající Čestmír* lze jako první paralelu vidět v praktikách Státní bezpečnosti, kde může divák sledovat podobnost s metodami sledování a manipulace s informacemi. Tyto praktiky byly běžné za éry komunistického režimu a lze je pozorovat ve scéně, kde paní Blechová odposlouchává a manipuluje s informacemi. Druhou analogií je propuštění vzdělaných lidí. Situace profesora, který je nucen opustit svou pozici a pracovat pod svou úrovní kvalifikace, reflektuje politiku propuštění vzdělaných a nepohodlných jedinců z vysokých pozic, jaké probíhaly například v Československé televizi od roku 1970. Třetí paralelu může divák vnímat v manipulaci s informacemi a kontrole médií. Blechova rodina manipuluje s pravdou a ovládá informace prostřednictvím novin, což může připomínat politiku

manipulace s informacemi a kontrolu nad médii v komunistickém režimu. Další analogie je samotná postava pana Blechy, který využívá kouzelné květiny ke klamání a manipulaci s obyvateli podobně jako političtí lídři, kteří využívali propagandu a dezinformace k udržení moci a kontroly nad společností. Tyto politické praktiky vedení státu často prezentovaly falešnou tvář, úspěch a blahobyť, zatímco skutečný stav v zemi mohl být mnohem méně slibný, jak jsem již popsala v teoretické části. Tento seriál se liší od seriálu *Arabela* tím, že zde není tak velké množství metaforických zobrazení ideologie, ale je zobrazována pomocí dialogů, či samotnou interakcí mezi postavami.

Na základě provedené analýzy seriálu *Návštěvníci* byla identifikována určitá analogie s komunistickou ideologií. Seriál nabízí hluboké a komplexní reflexe politických, historických a ideologických témat. Jedním z hlavních témat, které seriál zobrazuje, je manipulace s mocí a kontrola nad jednotlivcem ve prospěch kolektivních zájmů. Tento motiv se projevuje především v postavě akademika Richarda a jeho rozhodnutí nasadit kamery a odposlechy, aby expedice měla absolutní kontrolu nad Adamem a jeho pohybem. Tato situace reflektuje historické praktiky totalitních režimů, kdy bylo soukromí jednotlivce obětováno v prospěch autoritářské moci. Dalším prvkem, ve kterém jsem identifikovala komunistickou ideologii, je porušování soukromí a etické otázky spojené s tímto jednáním. Doktorův nesouhlas s tímto krokem slouží jako zdůraznění důležitosti soukromí a představuje kritický hlas vůči autoritě a moci. Dialog mezi akademikem Richardem a doktorem následně otevírá diskusi o tom, jak daleko může jít stát ve svém zásahu do soukromí občanů ve jménu veřejného zájmu. Dalším identifikovaným prvkem je dosazování nedostatečně kvalifikovaných lidí na vedoucí pozice. Tento seriál se stejně jako seriál *Létající Čestmír* liší od seriálu *Arabela* tím, že zde nejsou ideologické prvky zobrazovány ve velké míře pomocí metafor, ale spíše se vyskytují v dialogích mezi postavami, či v interakcích postav.

## Závěr

Na základě provedené analytické části byly prvky propagandy zaznamenány v různých situacích a technikách, které u diváků normalizují názory a postoje k politickým analogiím. Jako první prvek propagandy může být považována manipulace s informacemi a kontrola médií. Tato skutečnost se objevuje v pořadu *Létající Čestmír – je* zde prezentována situace, kde Blechova rodina manipuluje s pravdou a ovládá informace prostřednictvím novin. V této scéně je tedy divákům normalizována manipulace s informacemi a kontrola médií. Další prvek propagandy je shledáván ve zneužití moci a v autoritářských praktikách. V seriálu *Návštěvníci* probíhá situace, kdy akademik Richard nasazuje kamery a odposlechy, aby měl absolutní kontrolu nad jednotlivcem. Tato akce reflektuje situaci narušování soukromí, kde bylo soukromí jednotlivce obětováno ve prospěch autoritářské moci. Jako další prvek propagandy lze považovat vyskytující se falešnou prezentaci úspěchu a blahobytu. V pořadu *Létající Čestmír* se vyskytuje postava pana Blechy, který využil kouzelné květiny ke klamání a manipulaci svých spoluobčanů. Tento motiv zobrazuje situaci politických lídrů, kteří využívali propagandu a dezinformace k prezentaci údajného úspěchu a blahobytu, i když skutečný stav v zemi byl diametrálně odlišný. Ve výše uvedených seriálech se propaganda objevuje prostřednictvím interakce mezi postavami nebo v činech postav. Můžeme tedy tvrdit, že zobrazení ovlivňuje divákovu vnímání událostí a jsou mu podsouvány chtěné myšlenky a postoje vůči státní politice. Pořad *Arabela* však prvky propagandy obsahuje v politických analogiích a symbolice, které zobrazují politické události a ideologické konflikty. Prvky nejsou ale přímo prezentovány jako propagandistické nástroje, ale jsou spíše součástí vyprávění a zobrazení specifické doby. Prvky propagandy zde pomáhají posilovat politické a ideologické poselství, i když nejsou na první pohled divákovi znatelné. Jejich účelem je vedení diváka k zamyšlení nad politickými událostmi a ideologiemi, které byly v normalizačním období aktuální. Ve výsledku je propaganda ukrytá v narativních postupech a jednání postav, což je vzhledem povaze analyzovaných seriálů přirozené.

## Seznam literatury

KONČELÍK, Jakub; VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-698-8.

BEDNAŘÍK, Petr; JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. 2., upravené a doplněné vydání. Praha: Grada, 2019. ISBN 978-80-271-0553-3

BREN, Paulina. *Zelinář a jeho televize: kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Přeložil Petruška ŠUSTROVÁ. *Šťastné zítřky*, sv. 11. Praha: Academia, 2013. ISBN 978-80-200-2322

KOPAL, Petr, ed., 2014. *Film a dějiny 4: Normalizace*. Casablanca 2014. ISBN 978-80-87292-26-6.

SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV, 2000. ISBN 8085866609

KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. 7, Propaganda. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2018. ISBN 978-80-87292-44-0

KLIMEŠ, David. *Doporučeno nezveřejňovat: fungování propagandy, cenzury a médií v pozdně normalizačním Československu*. *Šťastné zítřky*, Sv. 34. Praha: Academia, 2022. ISBN 978-80-200-3264-5

AMAN, Anders. *Architecture and ideology in Eastern Europe during the Stalin era: an aspect of Cold War history*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992. ISBN 0262011301

FISKE, John. *Television culture*. Second edition. London: Routledge Classics, 2011. ISBN 978-0-415-59647-3

BARŠA, Pavel, Zora HESOVÁ a Ondřej SLAČÁLEK, 2021. *Praha by Proxy: Czechoslovak Culture and the Challenge of Communism, 1945-1989*. Charles University, Prague, Faculty of Arts, 2021. ISBN ISBN 978-80-7671-035-1.

RYCHLÍK, Jan: *Devizové přísliby a cestování do zahraničí v období normalizace*. ÚSD AV ČR, Praha 2012 ISBN 978-80-7285-149-2

## Seznam pramenů

Národní archiv. Federální úřad pro tisk a informace. Karton 15. Inventární číslo 57. Úkoly ekonomické propagandy a agitace při zabezpečování hospodářské a sociální politiky strany

*Retro*, TV, ČT24, 2012, dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10176269182-retro/212411000360004/>

VADAS, Martin, 2020. *Kdo jinému jámu Rudolf Slánský* [online]. [cit. 2024-04-05]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/12505569593-kdo-jinemu-jamu-rudolf-slansky/>

POLÁK, Jindřich a Ota HOFMAN, 1983. *Návštěvníci* [online]. [cit. 2024-04-30]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898320-navstevnici/>

MACOUREK, Miloš a Václav VORLÍČEK, 1980. *Arabela* [online]. [cit. 2024-04-30]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/>

VORLÍČEK, Václav a Miloš MACOUREK, 1983. *Létající Čestmír* [online]. [cit. 2024-04-30]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898640-letajici-cestmir/>

VORLÍČEK, Václav a Miloš MACOUREK, 1980. *Jezevčík Karel Majer* [online]. [cit. 2024-04-06]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/280350950200004/>

POLÁK, Jiří a Ota HOFMAN, 1983. *Země roku 2484* [online]. [cit. 2024-04-10]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898320-navstevnici/283350950590001/>

POLÁK, Jiří a Ota HOFMAN, 1983. *Výprava do minula* [online]. [cit. 2024-04-11]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898320-navstevnici/283350950590002/>

SEDLÁČEK, Robert a Pavel KOSATÍK, 2014. *České století: Musíme se dohodnout (1968)* [online]. [cit. 2024-04-11]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10362011008-ceske-stoleti/21251212056/>

POLÁK, Jindřich a Ota HOFMAN, 1983. *Hlavně nenápadně* [online]. [cit. 2024-04-11]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898320-navstevnici/283350950590005/>

ŠAŠEK, Michal, 2016. Odložená resuscitace dětské seriálové tvorby. *Illuminace*. **28**(104), 13

**NÁZEV:**

Dětské pořady Československé televize v období normalizace

**AUTOR:**

Adéla Hruběšová

**KATEDRA:**

Katedra Divadelních a Filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Anna Bílá

**ABSTRAKT:**

Ve své bakalářské práci se věnuji dětským pořadům, a to konkrétně pořadům *Arabela* (1980) *Létající Čestmír* (1983) a *Návštěvníci* (1983), vysílaným v Československé televizi v období normalizace, tedy pořady vysílané od roku 1968 až do roku 1989. Tato práce se zaměřuje na zobrazování komunistické ideologie do dětských pořadů, konkrétně zda a jakým způsobem byla komunistická ideologie vkládána do pořadů a seriálů pro děti. Zkoumány jsou pořady vysílané pro děti a náctileté. Pořady jsou zkoumány pomocí televizních kódů popsané v publikaci od Johna Fiskeho *Television culture*. Období normalizace v Československé televizi je i z historického hlediska velice významné pro navazující televizní tvorbu i pro výchovu nové generace československých televizních diváků.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

normalizace, dětské pořady, ideologie, *Arabela*, *Létající Čestmír*, *Návštěvníci*

**TITLE:**

Children's Programs on Czechoslovak Television during the Normalization Period

**AUTHOR:**

Adéla Hrubešová

**DEPARTMENT:**

Department of Theater and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Anna Bílá

**ABSTRACT:**

In my bachelor's thesis, I will focus on children's programs, specifically on the shows *Arabela* (1980), *Létající Čestmír* (1983), and *Návštěvníci* (1983), broadcasted on Czechoslovak Television during the normalization period, which includes programs aired from 1968 to 1989. This work will examine the portrayal of communist ideology in children's programs, specifically whether and how communist ideology was incorporated into the shows and series for children. The programs aimed at children and teenagers will be examined. I will analyze the shows using television codes described in John Fiske's publication *Television Culture*. The normalization period in Czechoslovak Television is also significant from a historical perspective for subsequent television production and the education of a new generation of Czechoslovak television viewers.

**KEYWORDS:**

normalization, children's programs, ideologies, *Arabela*, *Létající Čestmír*, *Návštěvníci*