

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra žurnalistiky

ŽENSKÉ GENDEROVÉ STEREOTYPY VE FILMECH PRO PAMĚTNÍKY

Female gender stereotypes in Czechoslovak films made in period 1930 - 1938

Diplomová práce

Tereza SKÁCELOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Sloboda

Olomouc 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem příloženou práci „Ženské genderové stereotypy ve filmech pro pamětníky“ vypracovala samostatně a použité zdroje jsem uvedla v seznamu pramenů a literatury.

Celkový počet znaků práce (bez poznámek pod čarou a seznamů zdrojů) činí 148 364.

V Olomouci dne

Podpis:

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucímu práce Mgr. Zdeňku Slobodovi za cenné rady a trpělivost. Dále bych chtěla poděkovat knihovně Gender Studies za ochotu při mém hledání inspirující literatury a v neposlední řadě mé rodině, která mě neustále poháněla kupředu.

Anotace

Období první republiky v oblasti filmové tvorby můžeme označit jako nejplodnější v české filmové historii. Film byl ve zkoumaném období velice vyhledávanou zábavou, z čehož je možné usuzovat na jeho velký vliv na diváky. Postavení ženy ve společnosti bylo nelehké a v Československu se teprve začaly projevovat znaky feministického hnutí. Proto se tato práce zaměřuje na zobrazování žen právě ve filmech vzniklých v období první republiky. Výsledkem práce je kvantitativní obsahová analýza popisující frekvenci výskytu jednotlivých genderových stereotypů. Analyzováno bylo celkem 18 filmů.

Klíčová slova: gender, stereotyp, ženské genderové stereotypy, filmy pro pamětníky

Abstract

The period of First Republic in the field of filmmaking can be described as the most prolific in the history of Czech cinema. The film was very popular entertainment in the explore period, so it is possible to infer a great impact on the audience. The position of women in society has been difficult and Czechoslovakia was on the beginning to show signs of the feminist movement. Therefore this work focuses on the portrayal of women in movies made during 1930 - 1938. The result is a quantitative content analysis that describes the frequency of occurrence of each gender stereotypes. There are 18 films for analysis.

Key words: gender, stereotype, female gender stereotypes, films form period 1930 - 1938

OBSAH

OBSAH	5
1. ÚVOD	7
2. FILM V OBDOBÍ PRVNÍ REPUBLIKY	9
3. GENDER, GENDEROVÉ STEREOTYPY	13
3.2 Gender	13
3.3 Genderové role, stereotypy	16
3.3.1 Stereotyp	17
3.4 Role ženy v rodině, role ženy jako matky	20
3.4.1 Svobodná matka	21
4. Sociální konstruktivismus	23
4.1 Sociální konstrukce reality	23
4.2 Mediální konstrukce reality	24
5. METODIKA PRÁCE A ZÍSKÁNÍ VZORKU	25
5.1 Obsahová analýza	25
5.2 Vzorek	26
5.2.1 Postupy získání vzorku	26
5.2.2 Výsledný korpus	27
5.3 Výzkumná otázka, dílčí hypotézy, proměnné	34
6. ANALYTICKÁ ČÁST	36
6.1 C. a k. polní maršálek	36
6.2 Obrácení Ferdyše Pištory	38
6.3 On a jeho sestra	39
6.4 To neznáte Hadimršku	41
6.5 Kantor ideál	43
6.6 Načeradec, král kibiců	44
6.7 Dobrý tramp Bernášek	45
6.8 Madla z cihelny	46
6.9 Pán na roztrhání	48
6.10 Žena, která ví, co chce	49
6.11 Barbora řádí	51
6.12 Jedenácté přikázání	52

6.13 Rozkošný příběh	53
6.14 Velbloud uchem jehly.....	54
6.15 Advokátka Věra.....	55
5.16 Mravnost nade vše	57
6.17 Děti na zakázku	57
6.18 Ducháček to zařídí	58
7. ZÁVĚR.....	60
8. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	64
9. SEZNAM PŘÍLOH	67
10. PŘÍLOHY	69

1. ÚVOD

Gender je v dnešní době velice skloňovaným termínem. Je spojován se všemi aspekty lidského života, hodnocen kladně i negativně. Gender je sociálním konstruktem, tedy nikdo se nenarodí s genderem, narodí se do genderu. To znamená, že se už k dítěti se lidé chovají dle daného genderu, což v něm vyvolává pocit správnosti. Myslím si, že je velice důležité vnímat a vyhodnocovat genderové stereotypy, které ve svém okolí potkáváme, podle kterých se sami chováme. Tato práce má za úkol zjistit, jaké genderové stereotypy se objevovaly ve filmech pro pamětníky. Tedy v éře, kdy byla v českých zemích dokonána první vlna feminismu, která ženám zajistila možnost studia na vysokých školách a učinila krok vpřed v otázce rovného postavení žen a mužů. Ovšem byly takové i ženské postavy ve zkoumaných filmech? Měli diváci šanci vidět ženy, které se nebály vystoupit ze stínu genderových stereotypů a jít si za svým cílem, který byl totožný s mužským? Tedy mít dobrou práci, nebýt závislý na manželovi a mít či nemít rodinu v závislosti pouze na svých tužbách, ne proto, že to očekávala společnost? Samozřejmě, že nemůžeme očekávat, že by se v tak brzké době po přidělení volebního práva ženám společnost okamžitě smířila s tím, že jsou ženy ve všech aspektech rovny mužům a my se v médiích, potažmo filmech setkávali pouze s odhodlanými ženami, které se chtějí vzdělávat a podílet na společenském životě.

Musíme také zohlednit vznik filmů ve zkoumaném období. Jednalo se o dobu, kdy byl zvukový film novinkou a poptávka diváků velice vysoká. Kino bylo vyhledávaným zpestřením a zábavou, kterou lidé vyhledávali. Poptávku můžeme považovat za jeden z hlavních důvodů, proč během jednoho roku vzniklo 33 filmů. Lidé chtěli vidět neustále nové a nové filmy, s čímž souvisela také rychlost napsaného scénáře. Dnes nemůžeme zazlívat scénáristům, režisérům ani hercům, že se nejednalo pouze o vznešené role. Lidé se chtěli bavit a bavit se mohli pouze v případě, že se jim líbí. Naopak producenti chtěli také vydělávat, a aby zajistili co největší návštěvnost, museli divákům nabídnout takový žánr a příběh, který pobaví masy, nikoli jen určitou skupinu společnosti. Proto se většinou setkáváme s příběhy lásky zasazených do nepřízně osudu, který nakonec milenci překonají či je láska pouze jednou ze zápletek a divák se má bavit různými trapasy většinou mužského protagonisty. Nesmíme také zapomenout, že film podléhal v období první republiky cenzuře, každý scénář byl předkládán ke schválení filmovému poradnímu sboru. Ačkoli nemám informace, kdo ve sboru zasedal, můžeme předpokládat, že ve vysokých funkcích stále převažovali muži, kteří si po dlouhá léta svou nadřazenost nad ženami sřeží, a tedy by nedovolili ani v nevinné komedii dát větší prostor feministickým náznakům. Tato práce tedy

překládá analýzu 18 filmů, které byly náhodným výběrem vyselektovány z celkového počtu 102 natočených celovečerních komedií. Z genderových stereotypů, které sepsala Jana Valdová ve své knize *Gender s společností*, jsem vybrala ty genderové stereotypy, které mohly být rozpoznatelné v takovém médiu, jako je film. Výzkum byl dělán metodou obsahové analýzy a staví na základech sociálního konstruktivismu, tedy že gender a genderové stereotypy jsou vytvářeny společností, lidským jednáním a nejsou neměnné.

2. FILM V OBDOBÍ PRVNÍ REPUBLIKY

S nástupem zvuku se nadšení obecnstva pro český mluvený film zdatelně zvýšilo. Ačkoli zvuk přišel v období světové hospodářské krize, česká filmová produkce jí nebyla téměř zasažena, projevila se pouze jako dvouletý pokles produkce. „*Již v roce 1933, kdy všeobecná hospodářská krize dosáhla svého vrcholu a v republice bylo více než milion nezaměstnaných, dosáhla naše filmová výroba 33 filmy nadprůměrného stavu roční kvoty.*“ (Kučera 1971: 17) Prvním československým zvukovým filmem byla „Tonka Šibenice“ uvedena 27. února 1930 v kině Alfa. Film byl původně natočen jako němý a dodatečně ozvučen v pařížských ateliérech a na jeho uvedení se v Praze čekalo sedm měsíců. Prvním, širokému obecnstvu známým filmem se stal „C. a k. polní maršálek“ režiséra Karla Lamače v hlavní roli s Vlastou Burianem. (Bartošek 1985: 175)

Růst filmové produkce v tuzemsku latentně podporoval stát nastavením udělování povolení a poplatků za dovoz zahraničních filmů. „*Už od roku 1931 byl dovoz zahraničních filmů, jejichž konkurence ohrožovala existenci domácí výroby, vázán na povolovací řízení a začal se vybírat poplatek z každého dovezeného metru filmu.*¹ *Následujícího roku byl zřízen filmový poradní sbor*², *první kontrolní orgán státu v oblasti kinematografie, který se skládal ze zástupců ministerstev a filmových výrobců a distributorů. Producenti byli povinni předkládat ke schválení všechny scénáře a rozpočty filmů.*“ (Kučera 1971: 17)

Jak je patrné, kontrole nepodléhaly pouze zahraniční filmy, ale také česká produkce. Z tohoto můžeme usuzovat, že obsah scénářů k českým filmům také spadal pod cenzuru nadřízených orgánů, které nepovolily jakoukoli odchylku od veřejného (v podstatě mužského) mínění o postavení ženy ve společnosti období první republiky. Vyplývá tedy, že filmy z let 1930 – 1938 odrážejí chování, vztahy, hodnoty a normy, které v dané společnosti převládají, jak tvrdí Curran a Renzetti (2003).

Množství filmů natočených v letech 1930 – 1933 lze také vysvětlit dalším nařízením státu, a to zavedením kontingentního systému. Dovožci dle tohoto nařízení museli doložit jeden československý film za sedm dovezených, přičemž celkový počet dovezených zahraničních filmů byl stanoven na 210 ročně (Klimeš 1992: 35), což dle Kučery (1971) vedlo ke snížení kvality natočených filmů.

¹ Poplatek činil 15 haléřů za metr filmu.

² Filmový poradní sbor působil od svých počátků (1934) až do období Protektorátu Čechy a Morava v rámci Ministerstva průmyslu, obchodu a živností.

Proto můžeme pozorovat u velkého počtu filmů velice similární témata, která byla divákům nabízena a tudíž posílení představy o postavení ženy ve společnosti. V tomto období vznikly filmy „Děvčátko neříkej ne!“ či „Pepina Rajholcová.“ (Bartošek 1985: 187)

Dalším důvodem monotematicky laděné filmové produkce byl také velice krátký čas, který měli producenti, scénáristé a režiséři k přípravě jednoho snímku. *„Přestože téměř 40 % produkce v letech 1930 – 1933 mohlo být označeno jako pokus o hodnotný film, přece má průměrná úroveň filmové tvorby sestupnou tendenci. Vedle theatrálnosti, kterou přinesl zvuk jakožto nový výrazový prostředek, a vedle náhlého zvýšení produkce zásahem státu, který nikterak nezajistil přírůstek kvalitních kádrů, měla na nízké úrovni naší kinematografie podíl i snaha výrobců natáčet dvojjazyčné verze, jež vedly k soustavnému odnárodňování naší filmové produkce.“* (Kučera 1971: 17) Navíc se pro potřeby česko-německých verzí opět volily takové náměty, které by vyhovovaly oběma společenským prostředím a výrobci tak dosáhli největšího možného zisku. (Kučera 1971: 17)

Zvýšená tvorba filmu s sebou nesla i větší množství brakového filmu. Hnacímotorem byl zisk. Režisér Martin Frič pak k poměrům v kinematografii v této době uvedl: *„Všechno se tenkrát počítalo a přepočítávalo na peníze. Ty byly východiskem, cílem a jediným měřítkem filmové práce, jejich úspěchů nebo neúspěchů pro všechny ty tehdejší obchodní a podnikatelské hochštaplery, podvodníky a jarmarečníky.“* (Fiala 1969: 483) Proto se výrobci přizpůsobovali dle Kučery nevkusů diváků a volili taková témata, která měla u diváků již předem zajištěný úspěch. Jednalo se především o úniková témata čerpaná z podřadných literárních předloh a sešitově vycházejících románů na pokračování. *„Značná část naší produkce odváděla záměrně pozornost diváků od palčivých hospodářských, politických a sociálních problémů té doby. Současně sloužila optimistické propagandě o věčné prosperitě kapitalismu, hlásané velkoburžoasií, jež se již připravovala na předání vlády fašistické diktatuře.“* (Kučera 1971: 18)

Velkou část běžné komerční produkce tvořily filmy s tzv. lidovou tematikou, které chápaly sociální tematiku jako hlásání třídního míru. Tvůrci těchto filmů často stírali žánrové rozdíly vytvářením melodramat s fraškovitými prvky a veseloher s dojímavými scénami. Společným znakem těchto filmů byla tzv. kondelíkovština, odvozená z Hermannovy literární tvorby. Ve filmové verzi „Otec Kondelík a ženich Vejvara“ (1937) se stal Kondelík prototypem maloměšťáka, jehož hlavním cílem byl únik do pasivity dobrého bydla ve vyšší sociální třídě. (Kučera 1971: 18) Bartošek za nízkou kvalitou prvorepublikových filmů vidí jejich režiséry. *„Plná čtvrtina českých filmů z let 1930 – 1945 je podepsána jmény, značícími stejně jako v němé éře „dobrý průměr komerční produkce“: Václava Binovce, Svatopluka*

Innemannam Karla Lamače,...“ (Bartošek 1985: 193) Zmiňuje Binovcovi filmy „Žena, která ví, co chce“ (1934) o životním příběhu operetní zpěvačky a „Lízin let do nebe“ (1937), který vypráví románek dívky-sirotka.

Filmy byly divákům nabízeny pouze v kinech. Proto je důležité zmapovat jejich počet, který také ilustruje návštěvnost. Největší část sítě kin vlastnila a řídila tělovýchovná jednota Sokol – v roce 1937 to bylo 832 kin z 1850 kin v Československu, tedy 45 % sítě. Druhým největším provozovatelem kin byly samy obce, a to 11,9 %. (Heiss 2003: 308)

Po roce 1935 se vývoj české kinematografie obrátil. Nápravu přinesl již zmiňovaný registrační systém, který změnil své požadavky. Počet dovážených filmů již nebyl závislý na počtu v tuzemsku vyrobených filmů. Navíc poplatek, který platily půjčovny filmů za každý zahraniční film, byl odváděn do registračního fondu, který byl určen k podpoře československé kinematografie. Ke zkvalitnění filmů přispělo také rozšíření filmového poradního sboru o zástupce tvůrčích pracovníků a filmových kritiků. (Kučera 1971: 18)

I přes následný pokles počtu filmů můžeme filmová léta 1933 – 1939 označit za nejproduktivnější období československé kinematografie, kdy se roční průměr pohyboval okolo 30 filmů a v roce 1937 dosáhl počet k 44 filmům, což je vrchol v celé československé kinematografii.

Natočení takového množství filmu bylo umožněno také nově vzniklými filmovými ateliéry. Po požáru košířského ateliéru Karla Lamače v roce 1929 měli čeští filmaři k dispozici jediný ateliér společnosti A-B, který v podstatě dosluhoval. Jednalo se o zahradní pavilon vinohradského pivovaru, který přestal vyhovovat technicky i stavebně. Zvuková izolace zde téměř neexistovala a natáčení rušilo i klepání koberců z přilehlých domů. Navíc požárníci prohlásili, že ateliér ohrožuje veřejnou bezpečnost a pražský obec povolila jeho používání jen do konce roku 1932. Bylo tedy nutné postavit ateliéry nové. (Bartošek 1985: 183) Největším z nich bylo barrandovské studio společnosti „AB“ dokončené v roce 1933, které však nestačilo zvýšené kapacitě výroby.³ Zároveň s barrandovskými ateliéry bylo budováno studio v Hostivaři přestavbou prostor parních mlýnů. Toto studio však trpělo nedostatkem financí a jeho provoz byl neustále přerušován, než z něj Němci v roce 1938 udělali pobočku studia barrandovského. (Bartošek 1985: 185) Následně byly také přebudovány prostory továrny „POJA“ v Radlicích.⁴

Je nutné také zmínit „Filmové studio“, které se staralo o mladé herce a stalo se největší dramaturgickou instancí tehdejšího filmu. „*Jeho činnost spočívala ve vyhledávání*

³ Studio mělo údajnou kapacitu 80 filmů ročně (Bartošek)

⁴ Filmové studio v Radlicích bylo jediným, které během okupace nezabrali Němci

a posuzování námětů i scénářů, v organizaci soutěží a spolupráci se Syndikátem československých spisovatelů, z jehož řad byli získáváni zájemci o filmovou tvorbu.“ (Kučera 1971:17)

Po stránce ideologické a umělecké český film ve třicátých letech neustále rostl. Tvář československé kinematografie se výrazně změnila, ne jen přidáním zvukové stránky, ale nabyla na vážnosti a zodpovědnosti. Na konci 30. let 20. století zasahoval film všechny vrstvy a třídy národa. (Bartošek 1985: 342). O kulturním významu filmu svědčí nacistická statistika, podle které připadalo na 1000 obyvatel Prahy 6 návštěv koncertů, 119 návštěv divadla a 1482 návštěv kin. (Bartošek 1985: 344). Tato statistika opět potvrzuje mínění, že měl film ve zkoumaném období silný společenský vliv.

3. GENDER, GENDEROVÉ STEREOTYPY

V dnešní době je výraz gender velice skloňovaným termínem. Vznikají kvóty na genderové zastoupení ve státních institucích a je kladen stále větší důraz na genderovou korektnost. Tento způsob myšlení a jednání však zaznamenáváme jen několik posledních let. Ačkoli můžeme feministické hnutí, otázku rovnosti žen a tedy i genderové nenadřazenosti mužů datovat už do dob Boženy Němcové a Karolíny Světlé, v námi zkoumaném období, tedy let 1930 – 1938, můžeme nalézt jen nepatrné náznaky tohoto snažení. V období první republiky má žena již volební právo⁵, ve 30. letech přibývalo vysokoškolsky vzdělaných žen – právniček, lékařek, vědkyň různých oborů atd. Definitivním přelomem v nahlížení společnosti na ženy jako na slabší pohlaví, které je pro většinu profesí nevhodné, byla první a zvláště druhá světová válka, která umožnila ženám vstup na trh práce. V této době, kdy museli být muži na frontě, ženy začaly vykonávat většinu profesí a to i těch, které byly do té doby považovány za čistě mužské. Od druhé poloviny 20. století byla účast žen na trhu práce nepřehlédnutelná a došlo k výrazným změnám v jejich společenském postavení, které nebyly vždy vnímány jako pozitivní. (Lenderová 2008)

3.2 Gender

Můžeme říci, že definovat se jako muž či žena patří k nejzákladnější identifikaci člověka. Toto určení je dedikováno na základě přítomnosti ženských, či mužských pohlavních orgánů. Sdělení jsem žena, jsem muž, však vyvolává i představu o dalších vlastnostech osoby. Pohlaví, tedy biologická danost, slouží jako základ, na němž je postavena další společenská kategorie nazývaná gender (vymezení maskulinity či feminity). Gender je sociální konstrukcí, označuje charakteristiky každého jednotlivce, které jsou kulturně a historicky proměnlivé, a je tvárný. Jde o naše vlastnosti, zájmy, chování a vzhled. Naše pohlaví je tedy něco, co zůstává obvykle okolí skryto. Naš gender je způsob, jakým okolí předvádíme, zda jsme muži nebo ženy, aniž bychom odhalili svá pohlaví. A zároveň je to způsob, jakým se k nám okolí chová, jak nás posuzuje jako muže a ženy. Naše biologické pohlaví je až na výjimky stálé a neměnné. Gender je proměnlivý a velice tvárný. Je záležitostí naší individuality, je to podstatná část naší identity a zároveň je součástí sociálního světa, který určuje, co je ženské a co mužské. (Valdrová 2004: 22)

⁵ V roce 1920 bylo v československé ústavě zakotveno, že ženy jsou politicky, sociálně a kulturně postaveny na roveň mužům a náleží jim volební právo. (KRÁLÍKOVÁ, Alena; SOKAČOVÁ, Linda. Nekonečný boj za rovnoprávnost [online]. feminismus.cz, 2003-11-14, [cit. 2011-11-05])

Socioložka Jiřina Šiklová charakterizuje gender následovně: „*V angličtině (i v jiných jazycích) v sobě pojem gender v námi sledovaném významu zahrnuje především sociální a společensky podmíněné kulturní rozdíly, očekávání, předsudky a specifika v postavení mužů a žen. Gender je zároveň konstruktivní prvek moderní a postmoderní organizace společnosti; je to sociální kategorie, která umožňuje sledovat a interpretovat jak rozdíly z hlediska mužů a žen v nejrůznějších sociokulturních kontextech, tak i formy porušování lidských práv v demokratických státech!*“ (Věšínová-Kalivodová 1999: 10)

Podle Renzetti a Curran (2003) je gender vymezení maskulinity a feminity. A právě podíl maskulinity a feminity u dané osoby vyjadřuje gender. Jste-li žena, očekává se, že budete povahově spíše pasivní, závislá a citově založená a že se rozplácete snadněji, než muž. Bude se u vás předpokládat pečovatelský přístup, smysl pro romantiku, starost o vlastní zevnějšek a nepřílišná zdatnost v technických záležitostech. Naopak u muže se bude očekávat, že bude nosit kalhoty, bude nezávislý a bude mít schopnost ovládat své city. Bude předpokládáno, že je ambiciózní, soupeřivý, technicky zdatný a zaujatý svou prací.

Termín gender lze označit jako „sociální pohlaví“, neboť přisuzuje mužskému či ženskému biologickému pohlaví kulturní a sociální rámeček. Oproti tomu pojem pohlaví lze chápat pouze ve významu biologickém a v závislosti na čase nebo místě působení zůstává konstantní. Pojem gender tedy vystihuje vzájemnou propojenost biologické podstaty sexuality s kulturou dané společnosti. „Gender je sociální konstrukt, který vyjadřuje, že vlastnosti a chování spojované s obrazem muže a ženy jsou formovány kulturou a společností. Na rozdíl od pohlaví, které je univerzální kategorií a nemění se podle času či místa, působení gender ukazuje, že určení rolí, chování a norem vztahujících se k ženám a mužům je v různých společnostech, v různých obdobích či různých sociálních skupinách rozdílné. Jejich závaznost či determinace není tedy přirozeným, neměnným stavem, ale dočasným stupněm vývoje sociálních vztahů mezi muži a ženami.“ (Oakley 2000: 11-12)

Genderu, tedy genderové roli, stejně jako dalším genderovým rolím, se učíme v průběhu života. Výsledkem je sebeidentifikace jedince s rodovou, tj. mužskou či ženskou rolí. Od útlého dětství si osvojujeme prostřednictvím rodiny, školy, médií atd. normy, hodnoty a pravidla typická pro příslušnost k určitému pohlaví. Utváříme si generovou identitu. Naše genderová role a chování je tedy společností očekávané, jedná se o soubor postojů, názorů a činností jak žen, tak mužů, které jsou zároveň součástí socializačního procesu, díky kterému si osvojujeme normy feminity a maskulinity.

Každý z nás si utváří gender na základě svého biologického pohlaví, jedná se o „stálé pojetí sebe samého jako muže nebo ženy“. (Atkinson 2002: 92) Jasně a stručně vymezení

genderu nám poskytuje definice (Věšíňové – Kalivodové, 1999: 21), která gender definuje jako: „...sociální bytí ženské a mužské...“

Podle Oakley (2000) je gender „sociální konstrukt, který vyjadřuje, že vlastnosti a chování spojované s obrazem muže a ženy jsou formovány kulturou a společností ... působení genderu ukazuje, že určení rolí, chování a norem vztahujících se k ženám a mužům je v různých společnostech, v různých obdobích či různých sociálních skupinách rozdílné.“

Lucie Jarkovská (2005: 12) tvrdí, že učit se genderu znamená „pěstovat schopnost vnímat svět, který tvoří muži a ženy, které a kteří nějakým způsobem jednají, jsou svým okolím hodnoceni/y...“

3.3 Genderové role, stereotypy

Kapitola genderové stereotypy je pro tuto práci velice důležitá, je základním pilířem práce, neboť z ní vychází praktická část.

Genderové role představují v určité míře naše jednání, dle kterého se ženy a muži v rámci určité kultury a společenského prostředí chovají, tvoří, myslí, oblékají, cítí se, vykonávají určité činnosti apod. Můžeme říci, že na svém genderu všichni tvrdě „pracujeme“, ženy chodí do dámských kadeřnictví, oblečení nakupují v dámských obchodech, věnují se určitým zájmům, a stejně tak jsou na tom i muži. (Jarkovská 2004: 21-22)

Jana Juráňová (2003) a Jana Valdřová (2006) tvrdí, že k mužským typickým vlastnostem a rolím patří důstojnost, samostatnost, vědomá schopnost se prosadit, být aktivní, cílevědomost, být odvážný a statečný. Jsou předurčení pro ekonomické zabezpečení rodiny. Muži nedělají kompromisy a zastávají výhradně roli rodiny, neprojevují city, nepřizpůsobují se, nehovoří o osobních věcech.

Ženské role jsou protipólem mužských rolí. Ženy se starají o domácnost, mají na starost výchovu dětí a všechny členy rodiny. Žena je brána jako citlivá, závislá, zranitelná, něžná, ochotná, dobrotivá a plná porozumění. Její rolí je zpříjemňovat život ostatním. Podle uvedených autorek je žena nesamostatná, navíc i chce a odpouští chyby. Vzdává se všeho ve prospěch muže. Na základě výše uvedeného můžeme tedy předpokládat, že se ženský a mužský gender doplňují. Ženy jsou emocionální a schopné dávat, zatímco muži jsou racionální a úkolově orientovaní.

Gender tvoří podstatnou složku naší identity. Z tohoto hlediska se v určitých situacích od mužů a žen očekává odlišné chování a jednání, tzn. předpokládání existence mužských a ženských genderových rolí. Pozornost je proto soustředěna i na definování pojmů genderová identita a role. Každý z nás ve svém životě „hraje“ množství rolí, některé z nich si zvolíme sami, jiné hrát musíme. Do genderové role se narodíme a nepředpokládá se, že bychom mohli hrát opačnou roli. Podle Fafejty (2004) tyto role také pronikají do všech ostatních rolí. Mužství či ženství ovlivňuje to, jakými disponujeme schopnostmi, z čehož pro nás plynou povinnosti a očekávání, podle kterých se musíme ve společnosti řídit.

Kalnická tvrdí, že genderovou roli lze definovat jako „*soubor většinou neformálních a nepsaných pravidel, které předepisují jiné způsoby chování mužům a jiné ženám*“ (Kalnická 2009: 8). Fafejta (2004) také tvrdí, že rozdíl genderové role ve srovnání s jinými rolemi tkví v tom, že si od ní snad v žádné sociální situaci nemůžeme udržet odstup, aniž bychom se zároveň vyhnuli sankcím.

Podle Fafejty (2004) můžeme považovat socializaci jedince za úspěšně dokončenou, pokud se jedinec ztotožní se svou genderovou identitou, kterou dává najevo pomocí svých genderových rolí.

3.3.1 Stereotyp

V navazující kapitole se budu zabývat genderovými stereotypy, proto považuji za vhodné nejdříve si vysvětliv pojem stereotyp.

„Lidé se při svém každodenním jednání opírají o zjednodušující souhrnné popisy – stereotypy. Přisuzování stereotypů se nevyhne prakticky žádná společenská skupina, výjimku netvoří ani muži a ženy. Genderovými stereotypy tedy rozumíme zjednodušující popisy toho, jak má vypadat správný „maskulinní muž“ a „femininní žena“. Přesto, že mnozí lidé se těmito stereotypním představám vymykají, jsou genderové stereotypy platné univerzálně, protože se předpokládá, že charakteristiky tvořící stereotyp sdílejí všichni příslušníci daného pohlaví.“
(Renzetti, Curran 2003: 20)

Díky genderovým stereotypům jsou pro nás mnohé životní situace lehčí, lépe se v nich orientujeme, jelikož je nemusíme řešit vždy od začátku. Nicméně vedou k jednoduchým a povrchním úsudkům. Genderové stereotypy zdůrazňují, jak by se měli muži a ženy chovat, působí automaticky a přestože se někteří jedinci brání, ovlivňují naše chování. Jejich součástí jsou společenské normy a role. Abychom se vyhnuli sociálním sankcím, snažíme se chovat v souladu se stereotypy, čímž je současně legitimizujeme a umocňujeme.
(Wyrobková, 2007: 28)

Je důležité uvědomit si, že toto rozlišování se neodehrává jen na úrovni vzájemné komunikace mezi jednotlivci, ale i na úrovni celé společnosti, ve které žijí. Každá společnost svým příslušníkům diktuje určité vlastnosti, způsoby chování a vzorce vzájemné interakce v závislosti na jejich pohlaví. Tyto předpisy jsou zakotveny ve společenských institucích, jako jsou hospodářství, politický a vzdělávací systém, náboženství, rodinné uspořádání, atd.
(Renzetti, Curran 2003: 21).

Podle Janošové (2008) je základním znakem stereotypů právě to, že nejsou vytvářeny na základě osobních zkušeností. Osvojujeme si je verbálním i neverbálním zprostředkováním v interakci s dalšími členy naší společnosti. Jedná se o předem dané představy o znacích

povahy, chování a návycích příslušníků skupiny, bez ohledu na jejich individualitu či konkrétní situaci.

Stereotypy ve většině případů obsahují více či méně pravdivé jádro rozšířené o další informace, které konkrétní situaci neodpovídají. Tím se k nim přidávají různé předsudky, od nichž se často odvíjí také intolerance k alternativám. „*Ke stereotypům se váže atmosféra očekávání vytvářející tlak, aby se mu jedinec podřídil, protože je příslušníkem dané skupiny lidí, např. žen či mužů.*“ (Janošová, 2008, s. 27).

Janošová (2008), Valdřová (2006) i Karsten (2006) rozdělují vlastnosti, které jsou na základě stereotypů přisuzovány ženám a mužům. Ženské vlastnosti jsou pasivita, sentimentalita, pocity odporu při kontaktu s něčím nepříjemným, čistota, jemnost, emocionalita, závislost, atd. Za mužské stereotypy jsou považovány potlačování emocí, aktivita, dominance, soutěživost, moc a další. Analytická část této práce se bude zabývat výskytem ženských genderových stereotypů, které jsou vybrány z výčtu Jany Valdřové, uvedené v knize Gender a společnost na straně 8.

ŽENY JSOU:	MUŽI JSOU:
<i>Bezmocné</i>	<i>Agresivní</i>
<i>Citově založené</i>	<i>Aktivní</i>
<i>Emocionální</i>	<i>Autoritativní</i>
<i>Empatické</i>	<i>Bojovní</i>
<i>Jemné</i>	<i>Ctižádnostiví</i>
<i>Parádnice</i>	<i>Dobrodruzi</i>
<i>Milovnice dětí</i>	<i>Dominantní</i>
<i>Mírné</i>	<i>Neohrožení</i>
<i>Náladové</i>	<i>Nesnadno zranitelní</i>
<i>Nelogické</i>	<i>Nezávislí</i>
<i>Nerozhodné</i>	<i>Objektivní a věcní</i>
<i>Nesamostatné</i>	<i>Odhodlaní</i>
<i>Něžné</i>	<i>Odolní</i>
<i>Ohleduplné</i>	<i>Odvážní až opovázliví</i>
<i>Pasivní</i>	<i>Panovační</i>
<i>Pečlivé a opatrné</i>	<i>Podnikaví</i>
<i>Plně porozumění</i>	<i>Přímí</i>
<i>Poslušné</i>	<i>Racionální</i>
<i>Povolné</i>	<i>Realističtí</i>
<i>Přitažlivé a dráždivé</i>	<i>Rozhodní</i>
<i>Příjemné</i>	<i>Rozvážní</i>
<i>Přívětivé</i>	<i>Sebejistí</i>
<i>Senzibilní</i>	<i>Sebevědomí</i>

Podle Lucie Jarkovské konkrétní příklady genderových stereotypů v naší společnosti najdeme například v rozdílně výchově žen a mužů. Chlapci jsou vychováváni tak, aby se ve světě neztratili, byli průbojní, měli ostré lokty a pokud projeví vůli být aktivní součástí rodiny a domácnosti (tedy ženského světa), nezřídka jsou svým okolím zesměšňováni. Jak již bylo výše řečeno, výchova dívek je spojená s péčí o rodinu a děti, na rozdíl od mužů tedy pro soukromou sféru. Jarkovská se k výchově dívek a chlapců vyjadřuje takto: „*Tak, jak se učí všemu potřebnému, učí se i genderovým rozdílům. Holčička se dozví, že se nesmí jako správná dáma prát, a chlapeček, že nesmí plakat, pokud nechce, aby mu říkali, že je baba.*“ (Valdrová 2004: 25)

Ženy jsou údajně citově zranitelnější, občas neunesou tíhu problémů a stávají se hysterickými, pláčou nebo křičí. „Silnější“ pohlaví se podle obecného mínění vyznačuje vrozenou racionalitou, rozhodností, konkurenceschopností, dravostí. Muži prý nepláčou a neztrácejí hlavu. Mluví otevřeně, mohou užívat i hrubší výrazy, kdežto u žen by totéž působilo nežensky. (Valdrová 2004: 9)

Každá společnost, každá doba si vytváří vlastní obraz ženství a mužství – souhrn očekávání, předsudků a společenských norem. Jak sudička nad kolébkou rozhoduje společnost o tom, že narodila-li se žena, bude se její život odvíjet jinak než život muže. Odlišnosti se budou týkat celé osobnosti: vzhledu (například některé kultury přikazují ženám zahalovat si obličej), chování (v jiných ženy nesmějí sedět s muži u jednoho stolu) a způsobu vyjadřování, o němž pojednává naše úvaha. Ženskou a mužskou roli tudíž vlastně diktuje společnost. Pak přestávají hrát roli biologické faktory a mnohem více se uplatňuje sociální pohlaví – gender. Každé pohlaví ví, co se od něj „tradičně“ očekává, a reaguje na požadavky tím, že je buď přijímá, nebo odmítá – pak riskuje podezření ze zženštilosti (jde-li o muže) nebo ztráty ženství. (Valdrová 2004: 10)

3.4 Role ženy v rodině, role ženy jako matky

Jedním ze zkoumaných genderových stereotypů bude dle klasifikace Jany Valdové (2008) také ženy jako milovnice dětí a k němu se pojící stereotyp, že žena je předurčena pro život v domácnosti. Aby tato práce mohla pracovat s těmito stereotypy a mohly být správně odhaleny ve zkoumaném vzorku, považuji za vhodné osvětlit si postavení ženy v rodině.

„Ještě v 19. století je moc otce v rodině poměrně značná. Muž-otec zastupoval manželku i své děti před právem a měl v rukou moc i nad výchovou svých dětí. Byl však také za výchovu zodpovědný, stejně tak jako za budoucnost dětí, jejich povolání či sňatek. Muž-otec byl živitelem rodiny a výhradně on sám rozhodoval o tom, kdo se stane jeho dědicem. Celý sociální systém spočíval na systému reprodukce zaměřené na produkci a reprodukci ekonomických statků. Základní jednotkou v tomto systému byla rodina a jejím představitelem (reprezentantem) navenek byl otec. Otec ztělesňoval nejen moc a autoritu, ale hlavně „jistotu“ – byl nositelem původu, předpokladem a garantem existence rodiny.“ (Valdová 2004: 42)

S novým tisíciletím však přišla změna společnosti, která se otiskla i ve změně fungování rodiny. *„Rozštěpení společnosti na tzv. sféru veřejnou (mužskou doménu) a soukromou (doménu žen) mělo za následek poměrně striktní rozdělení jejich rolí. Ženy se v moderní době staly zodpovědnými za domácnost a výchovu dětí, muži měli za úkol rodinu hlavně uživit. Žena tak figuruje v roli matky, pečovatelky a „citového zázemí“, a je jí tedy prisouzen svět rodiny a péče o domácnost, muži je naopak vyhrazen svět práce a veřejné aktivity.“* (Valdová 2004: 43) Na základě předvýzkumu je možné už nyní s tímto tvrzením souhlasit. Pokud je žena vdaná, pak se nestává často, aby chodila do práce. Plně jí zaměstnává starost o domácnost, manžela a děti.

„Ať je podstatou proměny rodiny do její dnešní podoby cokoli, faktem zůstává, že rodina se ve 20. století v našem kulturním okruhu zmenšila, „atomizovala se“, osvobodila se od omezení, tlaků a svazujících pravidel nejbližšího prostředí.“ (Valdová 2004, 43)

V průběhu historie byl důležitější postavou v rodině otec, ale ve 20. století se jí stává matka. *„Postupně se ustanovuje tzv. kult mateřství, vytváří se tzv. „mateřský mýtus“. Mateřství je často chápáno jako ryze biologický jev, hovoří se o mateřském instinktu či o mateřské lásce, které jsou vnímány jako přirozené a bývají nekriticky přeceňované. Je to matka, která je činěna zodpovědnou za správnou východu svých dětí.“* I s tímto výrokem je už nyní možné souhlasit. Ve zkoumaných filmech se objeví věta: *„Tady to máš, to je ta tvoje výchova!“*, kterou otec pronese k matce.

V průběhu dvacátého století byla role otce odsunuta do úplného pozadí. Vzdůstala moc a důležitost matky. (Valdrová 2004: 44) Nyní však můžeme vidět pozitivní tendence v tomto směru, otcové chodí na mateřskou dovolenou a tento zvyk začíná být podporován i velkými ekonomickými subjekty.

3.4.1 Svobodná matka

Ve filmech pro pamětníky se také setkáváme s postavou svobodné matky. Ovšem tematizace mateřství v předválečném filmu směřuje převážně k potvrzení manželství a rodiny jako vrcholné společenské hodnot. Předmanželská sexualita je v tomto období prezentována jako výlučný prostor pro umístění sexuálního chování postav, naopak v manželství je sexualita tabuizována. Proto manželství divák nepocítuje jako partnerské, ale rodinné soužití. Vzniká tak velký rozdíl mezi filmovou scénou a reálným životem, ve kterém by vztahy svobodných měly být platonické. Samozřejmě je nasnadě vysvětlení, a to možné následky mimomanželské sexuality, které tyto scény nabízejí. Filmy první republiky se v zobrazení svobodné matky dají rozdělit do dvou kategorií. Do první kategorie zařadíme filmy, které znázorňují svobodnou matku jako společensky padlou, ke které se rodina otočila zády a potýká se s existenčními problémy. Ovšem příběh stále směřuje ke glorifikaci mateřství. Svobodná matka pojímá své dítě jako podstatu své existence a degraduje ostatní hodnoty a vztahy. (Kalivodová, V bludném kruhu, strana 238 – Marika Kupková, „Mně je líto, že jsi muž!“). Tyto vyprávění však směřují ke kompletaci tradiční rodiny jako patriarchální instituce v čele s manželem, otcem, případně náhradním partnerem, čímž se mohla svobodná matka začlenit do právoplatných společenských struktur. (Hanáková, 2006: 243)

Druhá kategorie filmů, spojovaných převážně s režiséry Otakarem Vávrou a Gustavem Machatým se zaměřují na proměny ženské identity v protikladu k tradičním společenským rolím. Žena je většinou znázorněna jako subjektivní bytost, která je konfrontována s mužským partnerem. Hrdinky se vedle mateřství realizují například v umění. Emancipovanost hrdinek bývá vyjádřena nejen rozhodnutím jít si za svými cíli i s dítětem, ale také volbou oblečení. Nutno podotknout, že ani v jednom snímku však není narušen apozice ženy jako ikony, vystavené pro pohled a požitok mužů. Dokladem je vyloučení obrazu těhotné ženy, což bylo v souladu s tehdejšími estetickými kritérii – fyzická podoba těhotenství byla vnímána jako nepůvabnost, někdy až ošklivost (242).

Samozřejmě se setkáme také se snímky, které bychom dnes onačily za krajně emancipované. Bohužel však nejsou předmětem samotné analýzy z důvodu roku natočení. Příkladem je film *Maskovaná milénka* z roku 1940 režiséra Otakara Vávry. Lapeným a zamilovaným se zde stává muž, kterého žena využije pouze jako prostředek k početí dítěte. V mainstreamové dobové produkci také vystupuje z řady snímek *Tanečnice Františka Čápa*, který vypráví příběh cílevědomé baletky, která na začátku své kariéry otěhotní a řešením se pro ni stává potrat. V realizaci jí však zabráni sestra s nabídkou, že se výchovy dítěte ujme sama. V tomto snímku vidíme konfrontaci vyhrané emanační tendence a tradičního naplnění ženy v úloze matky. (str. 240)

4. Sociální konstruktivismus

Sociální konstruktivismus je základním východiskem této práce. Zastávám-li názor, že filmový obsah, potažmo média, odrážela v období první republiky tehdejší společnost, pak je sociální konstruktivismus jedinou možnou teorií pro zpracování této práce.

4.1 Sociální konstrukce reality

Stěžejním bodem sociální konstrukce reality je odhalit, jakým způsobem je vytvářena sociální realita, jinými slovy, jakými činy, jednáním a názory lidé utvářejí sociální realitu. Genderové identity a stereotypy jsou také chápány z pohledu konstruktivismus, tedy že jsou vytvářeny společností. Teorie sociální konstrukce reality je spojována s teoretiky Peterem L. Bergerem a Thomasem Luckmannem, kterou zpracovali ve svém díle Sociální konstrukce reality (1999). Jedná se o systematické a teoretické pojednání sociologie vědění, jejímž základním východiskem je tvrzení, že je realita vytvářena sociálně a sociologie vědění musí analyzovat procesy, jakými k tomu dochází (B a Luck, strana 9). Teorie zkoumá, jak člověk vnímá svět okolo sebe, jak tomuto světu rozumí a jak vznikají významy přisuzované věcem v lidském životě. Autoři tvrdí, že si člověk neuvědomuje, že autorem reality, ve které žije. Jedná se o problém zvěcnění sociální reality. „Zvěcnění znamená, že člověk chápe jevy jím vytvořené, jako kdyby se jednalo o věci, s jejichž vznikem nemá nic společného. Zvěcnění znamená, že je člověk schopen zapomenout na vlastní autorství lidského světa.“ (Berger, Luckmann, 1999: 90) Zvěcnění může být teda popsáno jako „...jako extrémní krok v procesu objektivace, v jehož průběhu objektivovaný svět přestává být vnímán jako lidský výtvar a je trvale pojímán jako nezměnitelná skutečnost, s níž lidé nemají nic společného a která nemůže být zlidštěna.“ (Berger, Luckmann, 1999: 91) Proto mohu uvažovat, že diváci sledující obsah filmu věřili, že příběh, a tedy realita v něm, nejsou vytvářeny člověkem, nýbrž dané a mohly tedy věřit, že chování a postavení mužů a žen ve společnosti je dané a neměnné. Toto však dle Bergera s Luckmenem není pravdivé. Realita ve skutečnosti není objektivní, je pouze objektivizována⁶ samotnými členy společnosti. Svět každodenního lidského života se totiž nejvýrazněji jeví jako objektivně daná skutečnost, intersubjektivní, sdílená s ostatními, a jako taková je jedinci brána zcela samozřejmě a nezpochybnitelně. Jako výchozí proces můžeme označit proces habitualizace, který značí ustálení jakékoliv často opakované činnosti ve vzorec, který pak

⁶ Proces, při němž externalizované produkty lidské činnosti nabývají objektivní povahu.“ (Berger, Luckmann, 1999: 63)

může být kdykoliv jednoduše napodobován. Vzorec se tak stává zvykem, čímž se pro jedince vytváří stabilní zázemí, v němž může jeho činnost většinu času probíhat s minimálním rozhodováním a s minimálním úsilím, protože možnost volby je habitualizací výrazně zúžena. Při vzájemné typizaci habitualizovaných činností určitým typem vykonavatelů těchto činností pak dochází k institucionalizaci (Berger, Luckmann, 1999: 58) Všechny instituce se jeví jako dané, nezměnitelné a zcela samozřejmé, a to zejména díky svému historickému charakteru. Instituce mají svou historii daleko předtím, než se jedinec narodil, a budou mít i po něm.

Stejně tak, jako objektivizovaná realita je objektivizované jednání a stereotypy v oblasti genderu. Člověk interaguje se svým okolím a poznává ho na základě poznatelných typů, které ho tvoří. „Realita každodenního života v sobě obsahuje typizační schémata, jejichž prostřednictvím vnímám ostatní lidi a „zacházím s nimi“ při osobních setkáních.“ (Berger, Luckmann, 1999: 36) Pokud tedy potkám ženu, budu se k ní podle typizačních schémat chovat určitým způsobem a předpokládat, že bude upovídaná, náladové, atd. Dokud nebudou tyto typizace narušeny, budou platné a mé jednání se jimi bude řídit. Mým cílem v této práci je zjistit, jaké jednání a typizační schémata jsou ukryta ve filmech pro pamětníky.

4.2 Mediální konstrukce reality

Pokud chceme zkoumat způsoby, jakými jsou ve filmu první republiky vytvářeny genderové stereotypy, musíme zároveň předpokládat, že média jako sociální instituce mají konstruktivní moc, tedy jak bylo zmíněno výše, že diváci věří, že odehrávaný děj je obrazem jimi žité každodenní reality. Dle Caseyho trojího chápání reprezentace v médiích uvažujeme o třetím způsobu, tedy že se v případě mediální reprezentace může jednat o reflexi nebo zkrácení něčeho pravdivého a reálného.⁷(Casey 2003:235) Mediální obrazy se tedy stávají reprezentací určitých osob, jevů, atd. Podílejí se na utváření reality a formují vnímání a přístup příjemců k tomuto jevu, osobě atd. Filmy z období první republiky vycházejí z každodenní reality, zpětně k ní odkazují, vypovídají o ní a tak ji zároveň vytváří, formují a stvrzují. Pokud bych měla zmínit rozdíl mezi mediální a sociální konstrukcí reality, dle doktorky Sedlákové (Sedláková Média dnes) mediální konstruování se od sociálního liší svou jednostranností. Zatímco sociální konstrukce reality je reciproční proces (podílí se všichni – interagují spolu), v případě mediální konstrukce se interakce vytrácí a většina příjemců není do vytváření reality v médiích zahrnuta.

⁷ První způsob chápání je prezentovat či popisovat něco, druhý reprezentovat ve smyslu stát na místě něčeho.

5. METODIKA PRÁCE A ZÍSKÁNÍ VZORKU

5.1 Obsahová analýza

Pro studium mediálních sdělení, mezi které můžeme v období první republiky zahrnout také film, využijí metodu obsahové analýzy. Aby bylo možné dosáhnout cíle práce, tedy zjistit, jaké genderové stereotypy se ve filmech pro pamětníky objevovaly, je nutné materiál zkoumat dle předem stanovených kategorií a následně analyzovat.

„Základním principem obsahové analýzy je utřídění zkoumaných obsahů do určitých kategorií a jejich kvantifikace s pomocí statistických metod.“ (Trampota 2008: 41)

„Obsahová analýza je kvantitativní výzkumnou metodou pro systematický a intersubjektivně ověřitelný popis komunikačních obsahů, vycházející z vědecky podloženého kladení otázek.“ (Scherer 1998: 31) Jedná se o vysoce strukturovaný a selektivní proces, který podle Scherera navazuje na sociálně vědné metody měření a kvantifikace. Při vlastní obsahové analýze se mediované obsahy zkoumají s ohledem na několik vybraných znaků a výsledkem rozboru je jejich kvantitativní popis.

Mezi charakteristické znaky této metody patří strukturovanost a ověřitelnost. Helmut Scherer ji definuje jako „kvantitativní výzkumnou metodu pro systematický a intersubjektivně ověřitelný popis komunikačních obsahů, vycházející z vědecky podloženého kladení otázek“ (Scherer 2004: 29-30).

Za rozšířením této metody stojí Bernard Berelson, který ve své knize *Obsahová analýza* přikládá obsahu ústřední pozici v komunikačním procesu. Pokud zvažujeme pět základních otázek v komunikačním procesu „1) kdo mluví, 2) co sděluje, 3) komu to sděluje, 4) jak a 5) s jakým účinkem“, potom za obsah komunikace Berelson považuje to, co je sdělováno. (Berelson 1952: 13)

Bernard Berelson definoval metodu obsahové analýzy jako „výzkumnou techniku, která je použitelná pro objektivní, systematický a kvantitativní popis manifestního obsahu komunikace.“ (Berelson 1952: 18) Slovo objektivní může být chápáno tak, že je obsahová analýza značně strukturovaná, protože přesně specifikuje postup i pravidla, dle kterých k textu přistupuje. Specifikuje také kategorie, do kterých zkoumaný vzorek rozřazuje, a díky

systematičnosti, tedy zpracování výzkumných jednotek stejnými postupy, jsou výsledky snadno ověřitelné. (Sedláková 2014: 295)⁸

Jako každou jinou metodu lze i obsahovou analýzu rozdělit do několika standardizovaných kroků. V první řadě je nutné zvolit samotné téma výzkumu a definici výzkumného problému, na jehož základě se stanoví konkrétní hypotézy výzkumu. Ve fázi operacionalizace se stanoví analyzované médium a poté se definují analytické kategorie. Následně přichází fáze kódování a provedení samotné analýzy. (Reifová 2004: 22)

5.2 Vzorek

5.2.1 Postupy získání vzorku

Podle Krippendorffa „*musí být v každé obsahové analýze jasné, která data jsou analyzována, jak jsou definována a z jaké populace jsou získána*“. (Krippendorff 1981: 26)

Jako základní výzkumná jednotka byl pro sběr dat zvolen jeden „celovečerní“ film.⁹ Výsledný korpus pro analýzu dat byl zvolen kombinací záměrného, případně pravděpodobnostního, i náhodného výběru. Záměrný výběr je určen již tématem a základní výzkumnou otázkou této práce. Jedná se o filmy z období první republiky, tedy let 1918-1938, nicméně nastává omezení vznikem zvukového filmu, tedy rokem 1930. Výsledné období je tedy 1930 – 1938. Dalším záměrným výběrem byl výběr kategorie komedie, nikoli dramatu. Důvodem pro zvolení této kategorie byl větší počet natočených filmů s přídomkem komedie a také předpokládaná větší návštěvnost těchto filmů, a s tím spojený i vliv na diváka. Nyní nastává fáze náhodného výběru dvou filmů z každého zkoumaného roku. „Zásadní a nezbytnou podmínkou pro realizaci náhodného výběru je opora výběru, tedy úplný seznam jednotek základního souboru, z nichž je soubor vybrán.“ (Sedláková 2014: 94) Úplný seznam jednotek, ze kterých bylo náhodným výběrem vybráno 18 analyzovaných filmů viz příloha č. 32. Bohužel však bylo možné získat k analýze pouze jeden zvukový film z roku 1930, proto je výsledný počet analyzovaných filmů doplněn o třetí film z roku 1931. Další zkoumané roky, tedy 1932 – 1938 jsou již zastoupeny ve velké míře, a proto bylo možné náhodným výběrem získat vždy dva filmy.

⁸ Ověřitelnost znamená, že pokud by kdokoli jiný analyzoval jednotky dle stejných výzkumných postupů, dospěl by ke stejným datům, potažmo výsledkům.

⁹ Za celovečerní film je považován hraný, dokumentární nebo animovaný film se stopáží alespoň 60 minut.

Náhodný výběr byl zvolen pro zajištění reprezentativnosti vybraného vzorku, který bude z hlediska všech charakteristik kopírovat strukturu základního souboru. (Sedláková 2014: 94)

Z takto zvoleného základního souboru bylo způsobem popsáném výše vybráno 18 filmů. Tento počet byl stanoven na základě velkého počtu natočených filmů¹⁰ ve zkoumaném období a nebylo by v silách výzkumníka tento počet obsáhnout.

5.2.2 Výsledný korpus

Jak již bylo zmíněno výše, výsledný korpus tvoří 18 dobových celovečerních filmů. v této části následuje jejich výčet a také krátký popis děje, který už dále nebude zmíněn v popisu výsledků samotné analýzy.

1930

- C. a k. polní maršálek

Jedná se o první celovečerní film doplněný zvukovou stopu, jak bylo zmíněno v kapitole 1. Režisérem tohoto snímku byl Karel Lamač a film si u diváků získal velkou oblibu, což dokazuje i jeho zařazení do vysílání soudobého televizního programu nejen veřejnoprávní televize. Předlohou filmu byla fraška E. A. Longena, komedie o setníku Františku Procházkovi, který byl dán předčasně do výslužby, protože jeho vojáci zpívali zakázanou písničku o c. a k. polním maršálkovi. Procházka však zůstal vojákem tělem a duší. Rozhodne se navštívit svého synovce Rudiho, který slouží v Haliči. Zapadlé posádce velí plukovník Přecechtěl a jeho choť chce zasnoubit svou jedinou dceru Lili s rytmistrem Gézou von Medákem. Lili však miluje Rudiho. V posádce je avizována inspekce polního maršálka, který má přijet inkognito. Za Rudim přijíždí jeho strýc Procházka. Najde ve skříni uniformu polního maršálka a ze zvědavosti si ji oblékne. Je v ní však přistižen a považován za vrchního velitele rakouské armády, čímž způsobí u zapadlého útvaru v Haliči nevýslovný poprask. Po slavnostní přehlídce uspořádá polní cvičení, povečeří u paní plukovníkové a zbytek večera stráví s ostatními důstojníky v divadle. Náhodou také odhalí dávno hledaného špiona, pomůže lásce Rudiho a Lili a díky perfektnímu vojenskému vystupováním se zalíbí pravému maršálkovi natolik, že ho okamžitě reaktivuje, povýší na majora a jmenuje svým nástupcem.

¹⁰ Mezi roky 1930 – 1938 bylo natočeno přes sto zvukových celovečerních filmů.

- Obrácení Ferdyše Pištory

Tento snímek byl natočen Josefem Kodíčkem dle stejnojmenné divadelní hry Františka Langera. Kasař Ferdyš Pištora kasař, který se chystá vykrást vilu bankéře Rosenštoka. V té chvíli vypukne požár a Ferdyš zachrání dvě malé bankéřovy děti. Pištora je oslavován jako hrdina a Rosenštok ho z vděčnosti udělá poslíčkem v bance. Tím se celý Ferdyšův život změní. Stane se z něho moralista a svým kázáním tyranizuje celé okolí. Zamiluje se do Terezky, členky Armády spásy. Ferdyšova bývalá milenka Irma ale na Terezku žárlí, ženy se pohádají a Terezka v hněvu tvrdí, že zabila své dítě a zakopala je ve sklepech. Ferdyš této smyšlence uvěří. Aby ji zachránil, chce jí dát peníze, které měl odevzdat v bance. Irma ze žárlivosti prozradí policii, že Ferdyš chtěl bankéřovu vilu vykrást, a Ferdyš je zatčen. Rosenštok se však za něho přimluví a Ferdyš je osvobozen. Terezka se přizná, že si vraždu dítěte vymyslela a nakonec se s Ferdyšem vezmou.

- On a jeho sestra

Tento film byl natočen na motivy divadelní hry o listonoši, který své setře pomůže ke splnění jejího snu, zahrát si ve velké revue. Režiséry toho filmu jsou Karel Lamač a Martin Frič. Listonoš Brabec je pro svůj smysl pro humor vítaným hostem revuálního divadla, jehož řediteli Holtovi každý den nosí dopisy. Brabcova sestra Anny by chtěla k divadlu, ale zatím pracuje jako panská u herečky Veldenové. Veldenová hraje hlavní roli v muzikálu „Růžové psaníčko“, do kterého by se chtěla dostat i Anny, a jejímž autorem je ministr pošt, před kterým Anny již dříve zpívala ústřední píseň muzikálu. Veldenová vrátí těsně před premiérou roli, protože se jí nezamlouvá. Pohotový Brabec představí řediteli sestru, která umí všechny úlohy nazpaměť. Anny je přijata, jen je třeba svolení autora. Brabec zjistí, že jím je ministr pošt, kterému se projev Anny líbí. Další problém nastává, když odejdou zaměstnanci divadla, kteří nedostali výplatu a nakonec za ně musí zaskočit Brabcovi kamarádi z pošty, čímž je premiéra zachráněna.

- To neznáte Hadimršku

Tato komedie byla natočena opět dvojicí Karlem Lamačem a Martinem Fričem dle divadelní hry z repertoáru Divadla Vlasty Buriana, které mělo více, než 200 repríz. Podobný úspěch zaznamenalo i filmové zpracování. Film běžel v kinech 14 týdnů. Děj filmu se odehrává v Praze, kam je poslán revident Popelec Hadimrška s úkolem reorganizovat firmu na

gramofonové desky, aby mohl její majitel zaplatit dluhy bance. Těžkou finanční situaci si majitel způsobil vydržováním kabaretní zpěvačky Angory. Situaci může vyřešit sňatek s bohatou dcerou konzula Welandy Astou. Ta však chce nejdříve zjistit, jaký vlastně Zlatník je a nechá se u něj inkognito zaměstnat jako sekretářka. V ději se stane několik vtipných situací, které však nakonec končí záchranou firmy a svatbou z lásky mezi Zlatníkem a Astou.

1932

- Kantor ideál

Snímek vznikl pod vedením režiséra Martina Friče na motivy dívčího románu Ferdinanda Tomka. Děj je zasazen do prostor dívčího gymnázia, kam nastupuje profesor Karel Suchý, nesmělý, roztržitý a nepraktický „starý mládenec“. Studentky pro něj stále připravují různé legrácky a jejich vedoucí je neteř profesorovy bytné, Věra Matysová. Věra se s celou třídou vsadí, že od profesora dostane hubičku. Nakonec se jí to podaří, a to při školním divadelním představení o Tróji, kde hraje Helenu. V mladém profesorovi tím však vzbudila velkou zamilovanost. Profesoru Suchému se ale nelíbí, že Věra flirtuje s údajným majitelem panství Rudou Junkem. Neví, že Věra nemá Junka nějak příliš v lásce, a že se ve skutečnosti zamilovala právě do něj. Při své promoci se setkává s kamarády ze studií, kteří mu v jeho dilematu pomohou a během krátkého pobytu v Praze z něj udělají elegantního sebevědomého šviháka, který si se vším dokáže poradit, a to nejen se studentkami ve třídě, ale i se svou láskou k Věře.

- Načeradec, král kibiců

Film natočil Gustav Machatý podle knižní předlohy Karla Poláčka. Pan Načeradec je majitel obchodu s konfekcí a většinu volného času tráví v kavárně, kde hrává při minerálce šachy s majitelem konkurenčního obchodu panem Dundrem. Načeradcova dcera Edith začíná v advokacii ve stejnou dobu, jako její přítel, Dundrův syn. Pan Načeradec zaskakuje v karetní společnosti často za pana Findajse, který se v těchto chvílích věnuje manželce dalšího z hráčů, pana Tachecího, majitele detektivní kanceláře. Jednoho dne kibicuje pan Načeradec při hře tak nešťastně, že se s panem Dundrem pohádá a rozepře skončí u soudu. Oba pány zastupují jejich děti, které však mají ze situace spíše legraci. Načeradec je odsouzen k dvaceti čtyřem hodinám vězení. Z rozsudku "těžce" onemocní a v tom okamžiku se rivalové smíří. Edith a mladý Dundr slaví svatbu. Pan Tachecí se dozví o nevěře své ženy a může se rozvést.

1933

- Dobrý tramp Bernášek

Režisérem toho filmu je Karel Lamač. Příběh vypráví o akcesistovi Bernáškově, který bydlí v podnájmu u vdovy Novotné, která má trafikou a hezkou dceru Jiřinku. Neprůbojný Bernášek věnuje všechen volný čas čtení služebních předpisů a ve veřejné soutěži vyhraje hausbót. Paní Novotná ráda tráví neděle v přírodě a dcera Jiřinka vyjíždí s trampy. Novotná se o dceru bojí, a proto ji jednou zamkne v bytě a sama odjede na výlet se svým tajným přítelem. Podnikavá Jiřinka si však poradí, obalamutí naivního Bernáška a uteče přes jeho pokoj. Bernášek dívku tajně miluje a aby ji získal, chce se také stát trampem. Odjede ke své lodi, kterou mu však ukradli trampové a v té situaci se z něj stane udatný muž. Zvítězí nad trampy a Jiřince vyzná lásku. Po návratu domů jsou všichni šťastní a zamilovaní.

- Madla z cihelny

Komedii Madla z cihelny natočil Vladimír Slavinský na motivy stejnojmenné divadelní hry autorky Olgy Scheinpflugové. Hlavní zápletkou je přeměna chudé dívky v okouzlující dámu. Baron Dolanský se zajímá o eugeniku, z čehož usuzuje, jak to dopadá, když se kříží stále tytéž rostliny a předpokládá, že s lidmi tomu nebude jinak. Je vdovec a potomky nemá, budoucího dědice erbu tedy musí obstarat jeho synovec Max. Baron má strach z možné degenerace rodu a proto chce synovci obstarat nevěstu jiné krve. Jako nejvážnější adeptka připadá v úvahu chudá ale krásná Madla Lísková, kterou si baron vezme na zámek, aby ji naučil slušným způsobům. Vše se podaří a sňatku Madly a Maxe nic nebrání.

1934

- Pán na roztrhání

Film režiséra Miroslava Cikána vypráví příběh komerčního rady Švarce, který požádá prodavačku Evu, aby mu pomohla zbavit se milenky. Eva za to chce na oplátku pozvat přítele, inženýra Vydru, známého letce, vydávajícího se za pana Vyskočila, k radovi do vily. Ten jí to dovolí, ale mezitím se udobří se svou milenkou. To však Eva neví a ráno udělá scénu a vyžene milenku z radova domu. Nakonec vše dobře dopadne, vše se vysvětlí. Eva inženýrovi řekne, že není bohatou a jakou úmluvu s radou měli a inženýr se jí přizná, kým doopravdy je.

- Žena, která ví, co chce

Tento snímek natočil režisér Václav Binovec a popisuje příběh Věry, která chce navštívit představení své matky, která však kvůli kariéře opustila rodinu, a otec ji v tom brání. Nakonec však pomůže úředník, který pracuje u Věřina otce v továrně. Manon Cavallini, matka Věry, se mu svěří s tím, že je Věřinou matkou a společnými silami dostanou na představení Manon Vacallini alespoň Věřina otce. Ten však stejně nepovolí. Ovšem jeho ocelárny obchodují s americkou republikou a Manon Cavallini zná jejího prezidenta. Nakonec i sama řekne Věře, že je její matkou a padnou si kolem krku. Obměkčí i svého bývalého manžela, který ji však nepřemluví, aby zůstala v Praze a přestala se věnovat divadlu.

1935

- Barbora řadí

Film režiséra Miroslava Cikána obsahuje osudy dvou nespěšných mladých mužů, Kopřivy a Stehlíka, kteří si od svého bytného krejčího Mráze neustále půjčují peníze. Další linie příběhu nás zavede k paní Barboře Čákové, která chce provdat dceru. Los padne na Stehlíka, který se dcerou paní Čákové ožení. Nikdo však netuší, že je Stehlík chudý. Ženich si rozumí s tchánem a jedou spolu do Prahy, trochu si povyrazit. V té chvíli přijíždí bývalý domácí Mráz pro peníze, které si od něj Stehlík půjčoval. Od mužů z Prahy už dlouho nepřišel žádný dopis, tak se je vyrazí Čáková s druhou dcerou Jůlíí hledat. Dostanou se večer do kabaretu, kde Čáková najde muže v oběti kabaretní tanečnice. Doma pak na muže čeká špatná nálada. Nakonec vše zachrání město, které manželům Čákovým odevzdá diplom za nejlepší manželství.

- Jedenácté přikázání

Snímek vznikl jako adaptace na snímek Václava Kubáska z roku 1925, tentokrát se role režiséra zhostil Martin Frič. Příběh začíná silvestrovskou oslavou, kdy se v nočním podniku sejdou tři kamarádi. Notář Jiří Voborský, úředník Emanuel Štřela a nadporučík Miloslav Jičínský. Ve stejném podniku slaví také Florián a Veronika Králíčkoví se svými dvěma dcerami Emmou a Julií. Když se Králíčkoví ráno doma probudí, najdou v Emmině pokoji Voborského. Otec prohlásí, že notář tím kompromitoval jejich dceru, a proto se s ní musí oženit. Voborský kategoricky odmítá, ale jen do chvíle, než zjistí, že jde o dívku, která se mu už na silvestrovské zábavě líbila. Po svatbě jedou novomanželé na venkov v naději, že tam budou sami. Už večer však nečekaně přicházejí Voborského přátelé. Vzájemně si přísahali, že se nikdy neožení, a proto jim Jiří představí Emmu jako svou dceru. Jedna lež generuje druhou,

až se Voborský rozhodne se přiznat. Nakonec vše dobře dopadne a dokonce se zasnoubí i Jůlie s Jičínským.

1936

- Rozkošný příběh

Film režiséra Vladimíra Slavinského vypráví příběh o chudé prodavačce Heleně, která přijme lístek od divadla od neznámého muže, který se pohádal se svou snoubenkou Evou a má lístek navíc. Neznámý je milionář Jára Nerad a Helena před ním předstírá, že je také bohatá. Druhý den se náhodou sejdou v obchodě, kde Helena pracuje, a pravda vyjde najevo. Járovi to nevadí a začne s Helenou chodit. Helena bydlí v Domově žen s Miluškou. Do té je zamilován nesmělý majitel autoopravny Karel. Helena zprostředkuje jejich seznámení a obě mladé dvojice si vyjedou na výlet autem. Neradova matka však chce syna oženit s bohatou Evou a předstírá před Járou, že rodina přišla o majetek. Aby zachránil otce před bankrotem, svolí Jára ke sňatku s Evou. Zmatek do situace vnese Járův strýc Ferdinand. Omylem přivede na zasnubní hostinu Helenu, kterou Eva urazí. Jára zruší zasnoubení s Evou a nakonec si vezme Helenu.

- Velbloud uchem jehly

Režie se v tomto snímku zhostil Hugo Haas, který zároveň hraje otce hrdinky, společně s Otakarem Vávrou. Majitel čokoládovny Adolf Vilím má syna Alíka. Toho ale rodinná firma, ani Nina Štěpánová, která má být jeho nevěstou, nezajímá. Alíka jeho budoucí tchyně seznámí se žebrákem Peštou a jeho nevlastní derou Zuzkou. Alík se do Zuzky zamiluje a udělá z ní svojí tajemnici. Zuzka má pro svou práci schopnosti a přinutí Alíka starat se o čokoládovnu. To vadí Nině, která Zuzce namluví, že si Alík vydržuje. Alík Zuzku požádá o ruku a koupí si společně mlékárnu. Nina se nechce vzdát a pozve Alíka do Společenského klubu. Tam Alík místo kapesníku vytáhne dětskou košilku a Nina se musí smířit s porážkou. Alíkovu otci nezbyvá než uznat Zuzčin dobrý vliv na Alíka a těšit se na vnuka.

1937

- Advokátka Věra

Film Martina Friče popisuje příběh mladé emancipované Věry, která právě dostudovala práva a chce si zřídit advokátní kancelář. Je však finančně závislá na rodičích. Matka její snahy podporuje, ale otec poskytne Věře peníze s podmínkou, že pokud nebude její praxe do roka úspěšná, provdá se za syna konzula Rabocha. Věra nemá žádné klienty. První případ je jí přidělen ex offio. Věra navštíví svého klienta Petra Kučeru, zvaného Tygr, ve vězeňské cele a proti jeho vůli dosáhne jeho propuštění. Ve snaze o jeho nápravu mu nabídne místo komorníka ve své kanceláři. Tygr ji pozve do hospody, aby se seznámila s mentalitou podsvětí. Věře se jeho suverénní jednání líbí. Roční lhůta uplynula a otec Věry pořádá hostinu. Chce, aby si Věra vybrala z několika pozvaných nápadníků. Věra všechny nápadníky včetně syna konzula Rabocha zesměšní. Vyústěním zápletky je Věřina svatba se synem Rabocha, který se vyklube z jejího svěřence.

- Mravnost nade vše

Opět komedie Martina Friče má i v dnešní době oblibu u diváků. Hlavní postavou je profesor Karas, vůdčí osobnost sdružení pro povznesení obecné morálky, vážený muž široko daleko známý nekompromisními názory, které lze shrnout jedinou větou - Mravnost nade vše. V tomto duchu vede nejen své žáky, ale železnou rukou diktátora také svou rodinu. Jednoho dne se však Karasovi ohlásí nečekaná návštěva, jeho nemanželská dcera Věra. Karas si uvědomí, že by mohla zcela zničit jeho "image" a rozhodne její existenci utajit. Věra si však najde práci jako vychovatelka v jeho vlastní rodině. Karasova dcera se zamiluje do sochaře Konráda, který pracuje na bustě pana profesora, do Věry se zamiluje mladý doktor Jílovský. Zvláštní chování pana profesora k nové vychovatelce však neunikne pozornosti rodiny a ani doktora Jílovského, který začne žárlit. Vše se nakonec vysvětlí a Karasova rodina nemanželskou dceru přijme.

1938

- Děti na zakázku

Režisérem tohoto snímku se stal Čeněk Šlégl, známý spíše jako herec v rolích bonvivánů. Dva staří mládenci Benjamin a Alois Zoubkovi pracují u doktora Karla Matyse jako zubní laboranti a příležitostně chůvy čtyř dětí doktorova otce, který u doktora žije. Všechny muže rozčilují rozhlasové přednášky redaktorky Marty Kočové, která se netají svými feministickými názory a ostře útočí zejména na výchovu dětí mužů. Když se doktor Matys s

Martou seznámí, pozná, že jde o velmi sympatickou dívku. Oba mladí lidé se do sebe zamilují, ale nejprve musí oženit pana Bezdětka, otce doktora Matyse. To se nakonec přes různé problémy málem podaří, vdovci se zalíbí Martina ovdovělá matka, ale když vyjde najevo, že je otcem čtyř dětí, vypadá to, že ze svatby sejde. Nakonec však Benjamin a Alois všechno zařídí ke všeobecné spokojenosti.

- Ducháček to zařídí

Komedie Karla Lamače popisuje příběh doktora Faulknera, advokáta, jehož kancelář vede oddaný koncipient Ducháček. Faulknerova kancelář spravuje majetek rodiny z Ripaldiců, do jejichž dcery Julie se doktor zamiluje. Nikdo kromě doktora a Ducháčka netuší, že se rozhazovačná rodina dostala na mizinu a doktor jim půjčuje ze svého. Situace se vyhroťí, když advokát požádá dívku o ruku. Ona, i když ho také miluje, odmítne, aby vyhověla své povýšené matce, pro kterou není doktor tou správnou partií. Přestože se vinou své finanční podpory Ripaldicům Faulkner sám ocitne na mizině, donutí Ducháčka, aby sehnal pětadvacet tisíc na proplacení směnky, kterou podvodně podepsal Juliin bratr. Koncipient sice peníze opatří, vzápětí však vyrazí na zámek, kde rodinu bez servítků seznámí se skutečným stavem jejich financí a počne organizovat dražbu rodinného majetku, kterým by pokryl dluhy. Jak je zvykem, vše nakonec dobře dopadne a doktor dostane příslib své svatby s Julií.

5.3 Výzkumná otázka, dílčí hypotézy, proměnné

Hlavní výzkumnou otázkou této práce je: *Jaké jsou ženské postavy v tzv. filmech pro pamětníky*. Tato otázka se ptá, zda jsou ženské postavy zobrazovány stereotypně, nebo zda byl divákům nabízen i jiný obraz ženy.

Avšak pouze hlavní výzkumná otázka není dostačující k úplné představě o zobrazování ženských stereotypů ve filmech pro pamětníky.

Proto byly stanoveny také dílčí výzkumné otázky a hypotézy:

VO1: Který genderový stereotyp se ve filmech pro pamětníky objevuje nejčastěji?

H1: Nejčastějším zobrazovaným stereotypem bude parádění.

Hypotéza se opírá o výsledky práce Laury Mulvey z roku 1975 „*Vizuální slast a narativní film*“, která tvrdí, že zobrazení ženy ve filmu je podřízeno heterosexuální dělbě práce na aktivní a pasivní, ve které je žena pasivním objektem pro podívanou muže. Proto předpokládám, že žena musí být vždy upravena.

VO2: Jaký postoj či pózu nejčastěji zaujímají ženy ve filmech pro pamětníky?

H2: Ženy budou zachycovány v pózách, které můžeme označit za koketní, vyzývavé, takové, kdy žena ukazuje tvar a přednosti svého těla.

Opět vycházím z výše zmíněné práce Laury Mulvey a zobrazování ženy pro mužský pohled.

Proměnné byly vybrány z výčtu genderových stereotypů Jany Valdové z knihy *Gender a společnost*. Na základě předvýzkumu byly stanoveny takové, které je možné v chování ženských rolí identifikovat. Výsledné proměnné jsou: citové založení, emocionálnost, empatismus, jemnost, parádění, náladovost, milovnice dětí, nerozhodnost, nesamostatnost, ohleduplnost, poslušnost, žvanivost a předurčení pro domácí život.

6. ANALYTICKÁ ČÁST

6.1 C. a k. polní maršálek

Tento film nabízí dva pohledy na ženu. První je stereotypní, tedy žena se chová podle předem stanovených kategorií. Druhý pohled je naopak velice neobvyklý, žena je tou, která rozkazuje a muž ji poslouchá. V prvním případě se jedná o Lili, dceru plukovníka Přecechtěla. Lili je mladou zamilovanou dívkou, která představuje téměř všechny kategorie genderových stereotypů. Nejvíce zastoupená je u Lili emocionálnost. Najdeme ji například v intonaci či tónu jejího hlasu. V situaci, kdy vidí Rudyho, svého mládence, vykřikne jeho jméno. Naopak když mluví o smutné události, její hlas je tichý. V rozhovoru s Rudym, kdy si mu stěžuje na rodiče, intonuje jako malé dítě. Ovšem emocionálnost se projevuje také v mimice a gestech. Často herečka nemusí ani mluvit, aby bylo zřejmé, co si o dané situaci myslí. Klopí oči, špulí pusou. Když zpívá píseň, její obličej odráží emoce, které píseň vyvolává. V jednání Lili také nezapře své emoce. V návalu radosti se vrhá svému příteli kolem krku.

Opakem tohoto pozitivního chování je Lilina matka. Ta také dává najevo své emoce, nicméně ty většinou nejsou pozitivní. Například když zjistí, že se Lili líbala s Rudym, kterého jí zakázala, velice se rozčílí, křičí a nevyhýbá se ani vulgarismům. V další situaci, kdy s manželem mluví o jeho vojenské jednotce, v tónu řeči i výrazu obličeje dává najevo své opovržení vůči mladíkům, kteří v jednotce slouží. Jako výraz emocí můžeme považovat také chování Liliiny matky. Ve většině scénách má ruce založené v bok, ukazuje prstem, rázně pochoduje po místnosti a práská dveřmi. Jako vrchol vyjadřování emocí považuji omdlévání, které manželka plukovníka předvede při nastupování vojenské jednotky.

Druhým nejvíce zastoupeným stereotypem je parádění. Jak u Lily, tak u její matky nacházím parádívnost v každé scéně, ve které se objevily. Lili má vždy pěkné šaty, perfektní účes a je nalíčená. Několikrát se v průběhu dne převléká, jiné šaty má na procházce, jiné u večere. Tuto vlastnost najdeme i u její matky, která ač se chová tvrdě, líbit se také jejím zájmem. Jako dáma ve starším věku nosí jednodušší šaty, než její dcera, avšak vždy je doplní šperky. Při slavnostní večeři oblékne honosnější róbu, kterou doplní větším počtem šperků, než nosí přes den. Samozřejmě nechybí dokonalý účes a líčení.

Parádívnost najdeme i u třetí ženské postavy tohoto filmu, a to u zpěvačky v kabaretu. Poprvé ji divák spatří, když zkouší svůj part a oblečená je v pěkných šatech, dokonce má na

sobě i klobouk, kabelku, kožešinové boa a šperky. Svou fintivost dokáže také v situaci, kdy je jí slíbeno koupit hedvábné punčochy a látku na šaty, když splní prosbu jednoho vojáka.

V tomto snímku je také zajímavé sledovat stereotyp poslušnosti ženy, a to zejména u matky Lili. Ta je v tomto případě nestereotypní ženou, protože ona je tou, kdo dává příkazy a manžel je tím, kdo poslouchá. Důkazem je dialog Plukovníka a potencionálního snoubence Lili.

Snoubenec: Žádám o ruku vaší dcery.

Plukovník: To mě hrozně těší, ale to se musíš obrátit na moji paní

Snoubenec: Milostivá paní samozřejmě souhlasí a ještě dnes večer chce oslavit zasnoubení.

Plukovník: Ty už jsi mluvil s paní? Tak to už do toho nemám já co mluvit.

Další demonstrací manželčina svrchovaného postavení je situace, kdy plukovník říká, že on je tady pánem, myšleno posádky, manželka to zaslechne, práskne dveřmi a velice hlasitě se zeptá, kdo že je tady pánem. Lili však v tomto nezůstává pozadu a její neposlušnost se projevuje ve schůzkách s Rudym, zakázaným mládencem a protestech v rozhovorech s matkou. Odporuje jí v otázce svého ženicha, protože si nechce vzít toho, kterého jí matka vybrala. Jedinou stereotypní postavou v otázce poslušnosti je zpěvačka, která žádnému muži neodporuje.

V tomto filmu je také patrné postavení muže a ženy z hlediska postojů herců. V případě Lily a Rudyho je Rudy vždy ten, kdo se k Lily sklání, kdo ji objímá. Lily má v tomto případě pasivní roli. Tu dále podporuje také ve scénách s otcem, kdy klopí oči, případně kdy otec stojí před ní a mluví za ni.

Naopak ve vztahu matky a otce je matka vždy ta, která stojí, převyšuje manžela a dává tak najevo svou dominanci. V jediném případě, kdy matka sedí a otec stojí, matka přemýšlí, jak by dceru provdali a otec se na matku dívá a čeká na její nápad.

Jak již bylo zmíněno výše, nejvíce zastoupeným stereotypem je v tomto snímku emocionálnost. Dále pak parádění a poslušnost, viz graf č.1.

Zajímavé je také výskyt právě opačných stereotypů, především u matky, která se chová hrubě a vůči manželovi nedodrží poslušnost. Avšak ženské stereotypní chování vyvažuje paráděním a emocionálností.

Na závěr přiložím citát z filmu, který dokazuje, že svrchované postavení muže nad ženou platilo, ačkoli se mu vztah plukovníka a jeho manželky vymykal.

Poznámka od přihlížejícího důstojníka vůči manželce plukovníka: „*Hrome, to je energie, ta být mužem, tak je dnes nejméně polní maršálek.*“

6.2 Obrácení Ferdyše Pištory

Film režiséra Kodíčka nabízí opět dvě rozdílné ženské postavy. Jendou z nich je Terežka, členka armády spásy a druhou Irma, kterou bychom dnes označili jako majitelku nevěstince. Obě dvě ženy bojují o přízeň Pištory, avšak každá po svém. Obě dvě však spojuje emocionálnost, která je nejčastějším stereotypem v tomto filmu. Terežka projevuje své city hlavně v situaci, kdy vypráví o své pohnuté minulosti. Vše vypráví tichým hlasem, občas pláče, a to vše podporuje mimikou. Klopí oči, sklání hlavu, ale dokáže se také rozzlobit, například když se hádají, která z nich má špatnější minulost. Irma je naopak velice energická ve svém projevu. Dokáže se podbízet Pištorovi, se zaujetím mu vyprávět, jaký má majetek a jak by se s ní měl dobře. V hádce s Terežkou naopak používá nevybíravá slova a překřikuje ji. Když jde na policejní stanici, udat Pištora, velice výmluvně dokáže říct, co udělal a ihned se začít mile chovat k důstojníkovi, který chodí za jejími děvčaty.

Ženská emocionálnost je velice nahlas prezentována u sousedky, kterou bije manžel. Utíká na dvůr a křičí o pomoc, když přiběhne Pištora, aby v tom manželovi zabránil, oboří se manželka na něj, že její muž si s ní může dělat, co chce, což také dokazuje poslušnost ženy vůči muži. Poslední ženou v tomto filmu je manželka továrníka, kterému Pištora zachrání děti. Velice emocionálně Pištorovi děkuje za záchranu, avšak vzápětí nadává svému muži.

Druhým nejčastějším stereotypem je opět parádění. U Terežky jen v omezené míře, neboť celý film má na sobě uniformu armády spásy, šaty a klobouk, avšak není scéna, ve které by nebyla namalovaná a většinou jí vykukují lokny účesu. Naopak Irma se během filmu několikrát převleče. Při každé příležitosti, tedy u Pištory, na policejní stanici, i když jde navštívit Pištora do vězení má šaty, kožesinové boa, kabelku, rukavičky a klobouk. Dominantou jejích šatů je vždy květinová brož a nezapomíná také na šperky. Ve filmu je ale také možné vidět ženu neupravenou, a to právě sousedku, kterou bije manžel. Chodí v obyčejných šatech, vlasy má rozčuchané a při záběru zblízka je patrné, že na sobě nemá žádná líčidla.

Ve filmu se objevují také známky poslušnosti ženy vůči muži, jak již bylo naznačeno výše. Nejvíce je tato vlastnost patrná u Terežky. Film začíná scénou, kdy Terežka pronáší řeč před sročenými lidmi o tom, jak byla v minulosti špatná, jak je nyní dobrá a všeho lituje. Jedná se o naučenou řeč, kterou s ní předříkává důstojník armády spásy a Terežka ji ochotně opakuje. Podobně to probíhá i v průvodu, kdy ji muž postrčí, aby šla jistým směrem a ona neodporuje. Poslušnost však najdeme i u Irmy, která jak se zdá má svou hlavu. Svou

poslušnost vůči mužům demonstruje na policejní stanici, kdy se na ni policista naštve a vykáže ji z místnosti a ona bez odporování jde.

Častým projevem u žen je také náladovost, jak u Terezky, tak u Irmy. Ačkoli je Terezka skromné děvče, po hádce s Irmou je na ní vidět pocit vítězství, nicméně vzápětí, když se jí Pištora zeptá, jestli je pravda, že zabila své dítě, začne plakat. U Irmy se takto míchají jiné pocity, a to naštvání a naopak slitování. Například když vidí, že Terezka také přišla za Pištorem do vězení, je nejdříve naštvaná, pak se s ní dá ale do hovoru a je na ni milá.

Rozdílné postavení ženy je v tomto snímku patrné také z postojů herců. V každé dvojici žena muž – Terezka a důstojník od armády spásy, Pištora a Terezka, Pištora a Irma i továrník a jeho žena – je muž nad ženou, tedy sklání se k ní, když oba dva sedí, muž sedí vždy výš bez ohledu na jeho fyzickou výšku.

Opět se ve filmu vyskytuje slovní vyjádření, které utvrzuje mužskou dominanci, a to výrok muže, který bije svou ženu: „*Nikdo mi nezabrání, abych naložil svojí ženě tolik, kolik potřebuje. To je omezování osobní svobody!*“

Podrobné zastoupení stereotypů v tomto snímku viz graf č.2.

6.3 On a jeho sestra

Film *On a jeho sestra* je z divadelního prostředí, kde se emoce od účastníků očekávají, ti je však hojně používají i za oponou. Emocionálnost je stereotypem, který opět dominuje a vyskytuje se u všech ženských představitelk. Hned v úvodu se setkáváme se skupinou fanynek, které se chtějí dostat ke svému idolu pro podpis. Zklamání je patrné jak v jejich hlase, tak i ve výrazu obličeje, když nejsou vpuštěny. Film pokračuje scénou, kdy tanečnice nacvičují vystoupení, jedna z nich se zraní a své citové rozpoložení dává zřetelně najevo. Obličej má zkroucený bolestí a na celé jeviště vykřikuje, jak ji noha bolí. Poté se dostáváme k hlavní představitelce ženské role, k Anny, která se chce dostat k divadlu. Anny své pocity vyjadřuje nejen slovy, intonací, ale také mimikou a gesty. V případě, že ji potká něco příjemného, neustále se směje, a to i v případě, že potká svého idola. Naopak když zpívá píseň, tváří se tak, jak nabádají slova písně, směje se, mračí se. Nebrání se také pláči, když dostane výpověď a odchází se svěšenou hlavou. Na jejím obličejí jsou rozpoznatelné i situace, kdy se stydí. Pokud se musí dívat zpřímá, rychle mrká, pokud ne, dívá se do země. Své emoce dává na odiv i jiným lidem, například když konkurentce rozcuchá vlasy. Další ženskou v příběhu je herečka Veldenová, která má emoce přímo v popisu práce, a snad proto je

v soukromí dokonce přehrává. Veldenová dává najevo svou nadřazenost a postavení vyšší třídy, promlouvá opovržlivým hlasem i ke svému příteli. Když zkouší roli, která se jí nelíbí, nejen, že to dává slovně najevo, začne také kolem sebe házet věci. Zlost je další emoci, kterou herečka projevuje. Například když se její přítel začne dvořit Anny, chvíli situaci pozoruje, v obličejí je patrný vztek a poté se na Anny oboří a s křikem jí dá výpověď. Když následně zjistí, že Anny bude hrát roli, kterou nejdříve odmítla, začne brečet nad svou potupou.

Dalším velice znatelným stereotypem je parádění. Lze ho najít nejen u bohaté a slavné herečky Veldenové, ale i u nepřilíh zámožné Anny či fanynek ředitele divadla. Všechny dívky, které si přišly pro autogram, mají kožich, klobouček, módní účesy, drží rukavičky a jsou nalíčené. Make-up je společným prvkem všech ženských představitelk, tanečnic v divadle nevyjímaje. Anny je v každé situaci pěkně obléknuta, i když je na jejích šatech vidět, že nebyly tak drahé, jako šaty Veldenové. Pokud Anny není ve službě či doma, vždy má na hlavě klobouček, pokud je doma, má ve vlasech alespoň květinu. Dokonce si vypůjčí šaty od Veldenové, když jde po představení mezi hosty. Herečka Veldenová je v otázce garderóby velice náročná. Dokonce pošle do divadla roztrhaný kostým, protože ji dělá tlustou. Jinak ji divák po většinu času spatřuje v jejím bytě, a ačkoli je doma, vždy má na sobě drahé šaty, například s peřím, či župánek, nebo domácí úbor. Nikdy jí nechybí šperky a nalíčená tvář. Parádění se projevuje i u dalších žen, které se ve filmu objevují. Kamera zachycuje sousedky na pavlači, když přijde Anny od Veldenové s vyhazovem. Ačkoli jsou to ženy v domácnosti a kvůli práci a vaření mají zástěru, u každé najdeme také šperky, které dokazují, že se chtějí líbit. Také herečky, které čekaly v divadle na konkurz, byly všechny oblečeny v kožichu či měly kožesinové boa, kabelku, lodičky, klobouček a elegantnost si dodávaly rukavičkami.

Třetím nejvýraznějším stereotypem, což je patrné i z grafu č.3, je v tomto případě nesamostatnost, kterou tvůrci prezentují již na začátku, kdy fanyvky přijdou pro podpis ve skupině, nikoli individuálně. Nejvíce je však nesamostatnost patrná u Anny, a to hned v několika situacích. Když drží herečka, u které Anny slouží, dietu a její personál musí jíst to, co ona, stěžuje si Anny bratrovi, že má hlad. Ten jí dá párek. Ve většina případů Anny zachraňuje či podporuje bratr. Je to také on, kdo pro Anny vymůže roli v divadle, která je její touhou, nebo za ní jedná, když se domlouvají s autorem hry, ačkoli Anny je u jednání přítomna. Stejná situace nastává, když je Anny oznámeno, že má výpověď, nebo že nebude hrát hlavní roli v divadle. Anny začne plakat a problémy za ni musí řešit její bratr. Jako nesamostatná je prezentována i herečka Veldenová, která posílá řešit problémy svého přítele.

Pouze se vzteká či nadává a posílá ho do divadla, aby řekl, že roli hrát nebude a poté jí pozici získal zpět.

V tomto filmu se velice často objevuje záběr pouze na hereččin obličej, a to v situacích, kdy má herečka monolog, případně když se čeká na její odpověď, v neposlední řadě také k podtrhnutí jejích emocí, které dává najevo mimikou. Například když Anny se připravuje na roli a zkouší jazykolamy, kamera po celou dobu zabírá jen její tvář a stejně je tomu i v případě, kdy Anny na jevišti zpívá a v jejím obličejí se odrážejí emoce, které píseň vzbuzuje.

Stejně patrný je i koketní postoj hereček. Nejvíce u Veldenové, která je namyšlená a své postavení a ženskost vyjadřuje i posturikou. Divák ji nespatří jinak, než s rukou v bok či ležící na kanapi ve vyzývavé póze. K tomuto se také váže postavení muže k ženě. Žena je vždy natočena na kameru, pokud s ní hovoří muž, dívá se na ni. Velice často muži zaujímají hlavní prostor před kamerou, což je vidět například v situaci, kdy se jedná o to, kdo bude alternací za Veldenovou. Obraz tak nabízí pohled na tři muže, kteří jednají a Anny, stojící za svým bratrem. Případně také záběr, kdy Veldenová leží na kanapi, její přítel sedí u ní a sklání se nad ní, takže divák spatřuje celou mužskou postavu, ale z herečky pouze obličej.

6.4 To neznáte Hadimršku

V tomto filmu se divák setkává s netypickým zobrazením žen, a to jak v případě citového založení, tak samostatnosti. Tyto dva ne stereotypy však najdeme u rozdílných žen. Prvním se vyznačuje zpěvačka Angora, která udržuje vztah se dvěma muži a jak sama říká, jednoho má pro lásku a druhého pro peníze. Toto chování není ve filmech pro pamětníky typické, většinou to byl muž, který měl více milenek, a to také z důvodu toho, že žena udržovala vztah kvůli citu. Druhý nestereotypní vzorec chování patří dceři konzula, která se má vdát za muže dle otcova výběru. Dcera je však velice vynalézavá a samostatná, takže se vydává za zájemkyni o místo sekretářky, aby byla na blízku svému vyvolenému a poznala ho. Při tomto se dostane do několika situací, kdy musí improvizovat, což jí nedělá žádné problémy, je vždy pohotová a ví si rady. Nepotřebuje tedy otce, aby za ni řešil nastalé problémy.

Nejzastoupenějším stereotypem je v tomto případě emocionálnost, kterou typicky nalézáme u dvou hlavních hrdinek. U dcery konzula je to většinou smích a v intonaci důraz na slova, na kterých jí záleží. Nemá problém své pocity vyjadřovat i gesty, například když

radostí obejmě svého budoucího manžela nebo když Hadimrška vykazuje jejího otce z místnosti, aniž by věděl, o koho se jedná, a ona smíchy zaklání hlavu.

U další ženské postavy, herečky Angory, je také patrná emocionalita, ovšem tu může divák přisuzovat jejím záběrům a chápat ji jako falešnou. Angora se dokáže vlichotit do přízně téměř každého muže, který se ve filmu objeví. Oba dva své přátele oslovuje pejsáčku, neustále se na ně směje, když se dozví, že jeden z nich zbankrotoval, s účastí se ho ptá, proč jí nic neřekl. Naopak se umí chovat také velice namyšleně, například když její oznámení, že se její dům prodá, vysměje se. Angora však umí své pocity také dobře skrývat, a to například v situaci, kdy se i ní náhodou sejdou oba dva milenci i konzul. Nedá najevo své zděšení, plyně konverzuje, když se s ní oba dva rozejdou, opět se chová distingovaně, nicméně poté obrátí svou pozornost na konzula, který jí přišel lichotit a díky jejímu smíchu a vřelému chování se z něj stane její další vydržovatel.

Dalším velice patrným stereotypem je opět parádění. Ihned v úvodu je záběr na dceru konzula, která sedí před zrcadlem, upravuje se, je silně nalíčená, pěkně oblečená a má moderní účes. V průběhu celého filmu ji divák nespátří nenalíčenou, stejně jako Angoru, a objeví se hned v několika kostýmcích a šatech. Pokud se vyskytuje ve venkovních prostorech, nechybí jí klobouk, kabelka a rukavičky. Stejně tak Angora je neustále pěkně, občas až honosně obléknutá. Vždy má perfektní účes, pokud je záběr, kdy odněkud přišla, vždy má kožesinové boa, kabelku, klobouk, rukavičky a jako doplněk také deštník, pokud je doma, divák ji vídává již od pohledu v drahých róbách – dlouhé šaty, v jednom případě téměř večerních, většinou doplněné peřím, na nohou lodičky či jiné boty na podpatku a nikdy jí nechybí šperk.

Tento snímek nabízí také několik záběrů, ve kterých je žena zobrazena pro potěšení muže. Často se objevují záběry pouze na hereččin obličej. Ženská hrdinka se většinou tváří zamyšleně, čehož dosahuje pohledem za kameru a divák má tak dostatek času prohlédnout si ji. Angora naopak nabízí pohled na ženu, která se umí dostat do blízkosti muže a činí tak s vypočítavostí a koketností. Spatříme ji, jak sedí jednomu ze svých milenců na klíně, či kamera ve chvíli, kdy leží na divanu, zabírá jen její nohy, poté se posadí, přehodí nohu přes nohu a koketně se směje, což považuji za velice stereotypní zobrazení ženy. Pokud je v záběru muže se ženou, opět vidíme, že muž ženu vždy převyšuje, a to jak v situaci, kdy oba stojí i když sedí. Muž je tedy vždy ten, kdo má kontrolu nad situací a žena se podřizuje. Opět je zde výmluvná situace, kdy se u přijímacího pohovoru musí dívka celá otočit, aby si ji mohl úředník dobře prohlédnout a říká: „*Otočte se. Jste hezká, na to my tady klademe velkou váhu.*“ Podrobný výskyt genderových stereotypů v tomto filmu viz graf č.4.

6.5 Kantor ideál

Kantor ideál je prvním snímkem, kde se vyskytuje ženský stereotyp žvanivost. Výskyt můžeme přičíst většímu počtu žen, které se ve filmu objevují. Jedná se o příběh zasazený do prostor dívčího gymnázia, díky čemuž je zajištěn větší počet žen v jedné místnosti. Často se stává, že jsou zvědavé a vyptávají se podrobnosti události, případně se domlouvají na nějaké lotrovině, kterou učitelé provedou, ale vše probíhá ve velkém křiku, mluví jedna přes druhou, protože se chtějí vyjádřit všechny. Jejich upovídánost se projevuje i při vyučování, kdy se na sebe neustále obracejí a mají potřebu sdělovat si informace, ne nutně k probírané látce. Případ překřikování nastává také v situaci, kdy chce učitel předčasně opustit zámek, na který byl se žákyněmi pozván, a ony ho prosím, aby ještě zůstali. Neméně upovídánost žen dokazuje také záběr, kdy stojí Věřina teta na pavlači se sousedkou a povídají si o jiných ženách.

Pokud je ve snímku takový počet žen, jako v tomto, je po analýze předchozích filmů očekávatelné, že se objeví také stereotyp emocionálnosti a parádění, čemuž tak opravdu je. Nejzastoupenějším stereotypem je v tomto případě emocionálnost. Když žákyně čekají na příjezd svého profesora na nádraží a on má zpoždění, Věra téměř křičí, že musí tedy přijet dalším vlakem. Profesor je poněkud roztržitý, takže se žákyně při každé příležitosti smějí jeho trapasům. Nicméně ve vyučovacích hodinách se objevují také smutné obličejy a pláč, například když učitel vyhubuje žákyni. Věra své pocity také často vyjadřuje mimikou. Nejvíce je to patrné při scéně, kdy vejde nečekaně profesor do třídy a Věra je velice překvapená, poté se výraz změní na strach, protože má strach, že jedna ze spolužaček prozradí, že se vsadila, že od učitele dostane hubičku. Věra však také používá gesta pro zveličení svých slov a nebrání se také negativním emocím, když hubuje údajného majitele panství, že je domýšlivý. Emoce najdeme také u Věřiny tety, která se hned v úvodu velice raduje, že její nový podnájemník má rád husu.

Dle grafu č. 5 je druhým nejvýraznějším stereotypem v tomto filmu parádění. Vyskytuje se zde několik desítek ženských postav a téměř u každé můžeme vidět pěkné šaty, moderní účes a minimálně nalíčená ústa. Věra není výjimkou, avšak při záběru na její obličej je patrné, že používá líčidla nejen na rty, a to i v případě, že je doma. Stejně tak je doma i hezky oblečená. Z řady vybočuje profesorka na gymnáziu, která nosí jednoduché šaty – sukni, vestičku a také kravatu. Účes má jednoduchý, žádné lokny a líčidla také nepoužívá, pouze v případě, kdy se chystá na roli Heleny ve školní hře.

V tomto snímku se také vyskytuje opak stereotypu nesamostatnosti. V prvním případě je dán životní situací, kdy tetě Věry zemřel manžel a musela se o sebe a o Věru postarat sama,

což sama říká i ve filmu. Druhým důkazem samostatnosti, tentokrát Věry, je scéna, kdy uspí učitelku prášky na spaní, aby mohla místo ní hrát Helenu a dostat se tak do blízkosti profesora.

Zajímavé také je, že se Věra sama ujímá domácích povinností. Pokud je doma, má přes šaty zástěru a když ji profesor, který u nich bydlí, požádá o kávu, ihned mu ji běží připravit. A předurčenost pro domácí život je také patrna na tetě, která ihned posluhuje novému nájemníkovi, bere od něj klobouk, deštník a chlubí se, jaká je výborná kuchařka.

6.6 Načeradec, král kibiců

Načeradec, král kibiců je snímek, který bohužel nenabídl moc interakcí mezi ženskými a mužskými postavami. Děj se většinou odehrává v hospodě, kde Načeradec hraje karty nebo šachy a hádá se se všemi přítomnými. Proto je zde nízké zastoupení genderových stereotypů, ovšem mezi nimi opět dominují parádění a emocionálnost.

Dle grafu č. 6 je parádění stereotypem s největším počtem výskytů, a to u všech tří hlavních ženských postav. Největší parádnici je v tomto snímku manželka soukromého detektiva, která ho podvádí. V každém záběru, ve kterém se objeví, má dokonalý účes, je nalíčená a nechybí jí ani perfektní šaty. V případě, kdy jde za manželem do hospody, aby mu oznámila jistou informaci, má na sobě kožich, klobouček na stranu, rukavice, kabelku a jako doplněk psíka na vodítku. Než úplně vejde do prostor hospody, zkontroluje svou vizáž v zrcadle na chodbě. Její starost o svou vizáž je také demonstrována v záběru, kdy večer v ložnici sedí před zrcadlem, maže si obličej krémem a má na obličeji jakýsi náhubek přes nos. Nedokázala jsem identifikovat, k čemu tento nástroj sloužil.

Druhou ženskou postavou je dcera Načeradce Edith. Edith je mladou právničkou zasnoubenou se synem Načeradcova konkurenta, kterému se chce líbit. Vždy nosí pěkné šaty, perfektní účes a je nalíčená. V případě, že je u soudu, má na sobě talár a nejsou tedy vidět její šaty, je alespoň nalíčená. Třetí ženskou postavou je Načeradcova manželka, kterou její muž viní za všechny nezdary, ona je z toho nešťastná, ale dodržuje dekórum ženy z vyšší společnosti, vždy je pěkně oblečená, nalíčená a učesaná, a to i v případě, že je doma či pomáhá škubat husu jejich kuchaře.

Zajímavé může být také povšimnutí, že se manželka soukromého detektiva jako jediná z žen chová vyzývavě. V mužské společnosti se neustále usmívá, klopi oči a má pootevřená ústa, ačkoli se nechystá něco vyslovit. Je jedinou ženskou postavou, která se chová vyzývavě.

Když přijde za manželem do hospody, bez ostychu se připojí k pánské společnosti. Stoupne si k manželovi, opře se o jeho židli, pokrčí nohu, takže stojí ve vyzývavé póze.

Ačkoli jsem se v předchozích kapitolách nevěnovala generickému maskulinu, které vyjadřuje malé zastoupení žen v jistých profesích, musím zmínit, že se v tomto snímku objevilo. Kartení spoluhráč Načeradce zdraví jeho dceru, advokátku: *Dobrý den, slečno doktor.*

V tomto snímku není patrná mužská dominance nad ženou, pokud se zaměříme na fyzické postavení ženy vedle muže. V případě Edith a jejího snoubence se jedná o rovnocenný vztah. Jediné, co by mohlo být považováno za nadřazenost muže, je situace, kdy Načeradec dává a obviňuje všechny kolem sebe a jeho žena sedí u stolu s hlavou v dlaních, čímž vyjadřuje svou zoufalost.

6.7 Dobrý tramp Bernášek

V tomto příběhu se vyskytují pouze dvě ženy, takže rozptyl charakterů i scén je značně omezen. Nejvýraznějším genderovým stereotypem je emocionálnost, která se vyskytuje u obou ženských postav. Jiřina je mladé děvče, které ráda trampuje a ve svém portfolio má emoce všeho druhu. V první scéně je smutná, což vyjadřuje i mimikou, protože ji matka nechce pustit s kamarády na tramp. Matka by raději, aby šla s jejich podnájemníkem Bernáškem, na to však Jiřina rozčileně odvětlí, že je to budižkničemu a že jí ho matka nemá nutit. Při této scéně dokonce gestikuluje a uraženě se od matky odvrátí. Dokáže být také veselá a smát se nejen z radosti, ale také Bernáškovým trapným situacím. Poté se však situace obrátí, a Jiřinka v naštvání vezme zavděk i Bernáškovou přítomností, protože jinak by ji matka nepustila z bytu. V jiné situaci, kdy ji drží jako rukojmí, dává velice najevo svůj vztek, vzteká se a poté z pocitu beznaděje začne plakat.

Emoce nacházím také u její matky, která je na Jiřinu přísná, což se projeví hned v první scéně, kdy se s Jiřinou hádají. Další důkaz tvrdé ruky nad dcerou je scéna, kdy se Jiřina vrací domů, poté co utekla ze zamčeného bytu a matka na ni čeká s výhrůžným výrazem v obličeji s plácačkou na mouchy. Naopak při schůzkách se svým nápadníkem dokáže být velice milá a dávat najevo nadšení, že je s ním. Vyjadřování emocionality ženami je také vyjádřeno kolektivním smíchem Bernáškových kolegyně, když za ním do práce přijdou cizí lidé s historkou, že jejich dceři slíbil zaměstnání u nich na úřadě.

Dále dle grafu č. 7 je patrné, že se ve filmu objevují dva stereotypy zastoupeny ve stejné míře, a to parádění a poslušnost, která však má také jednu zápornou scénu, jak jsem naznačila výše. Ačkoli Jiřina poslouchá svou matku, což se projevuje v několika scénách, jak je patrné z předchozích řádků, jednou neuposlechne, nicméně to se nakonec obrátí proti ní. Poslušnost se projevuje například ve scéně, kdy pro ni přijedou kamarádi, aby jela na tramp. Ona je smutná a odvětí, že by ji maminka nepustila, protože musí pomáhat v obchodě. Poslušnost ženy vůči muži je také zastoupena manželským párem, kdy vedoucí úřadu, kde Bernášek pracuje, jde s manželkou na výlet, a ta ho ve všem poslouchá a přitakává mu.

Dále se opět setkáváme s paráděním, které se nevyhýbá ani dívce, která chodí na trampy. Jiřina je doma vždy pěkně upravena i česaná a pokud se chystá na tramp, vždy má na sobě sukni, košili, vestu a klobouček, pouze není nalíčená, jako když je doma.

Zajímavé je, jakým způsobem je prezentován stereotyp předurčení ženy pro domácí život. Ačkoli ho Jiřina v jedné scéně popírá, když říká: „Mami, kdo myslí na rodinu?“, ve druhé ho potvrzuje, a to vařením. Tento stereotyp se také jemně projevuje ve scéně, kdy se jeden z trampů chce oholit a nadává, že je břitva tupá, na což mu odvětí jeho dívka, že když s ní krájela nudle, byla v pořádku.

I v tomto snímku se setkáme s vyobrazením ženy pro mužské potěšení, a to hlavně u Jiřinky. Kamera ji zachytí v situaci, kdy sedí na lodi s přáteli a ze zavazovací sukni jí vylézá noha až nad koleno. Dále se také objevuje záběr na Jiřinčin obličej, když odchází z bytu a mrkne na Bernáška, který jí pomohl k útěku.

Dominance muže nad ženou je zde prezentována hned v několika scénách. Matka Jiřiny je zachycena s milencem, kdy sedí nad jezerem. On sedí více vepředu, takže ona se ho zezadu drží za ruku a opírá si hlavu o jeho rameno. Stejně tak v situaci, kdy Jiřina prosí Bernáška, aby jí pomoh. Stojí u něho, on nad ni sklání hlavu a ona si hraje s knoflíčky jeho košile.

6.8 Madla z cihelny

Graf č. 8 jasně ukazuje dva nejvíce zastoupené stereotypy, kterými jsou emocionálnost a parádění. První z nich je zastoupen u obou ženských postav, Madly a její matky. Matka je chudá žena s dvanácti dětmi a proto vyjadřuje spíše negativní emoce. Ze začátku ji divák poznává jako matku, která pláče nad svým osudem před baronem, který si k ní přijel vybrat dívku, kterou by převychoval a tak si poté mohla vzít jeho synovce. Pláče také ve chvíli, kdy

má své dítě nechat na zámku, ovšem ve zbylých situacích je na děti přísná, což můžeme přičítat její dvojroli matky i otce.

Druhou postavou je Madla, mladá dívka, která má být na zámku převychována. Za začátku je představovaná jako nekultivovaná dívka, například když se velice hlasitě hádá s matkou, která nechce, aby na zámku zůstala. Později se z Madly stává rozmazlená dívka, která vyjadřuje svou nelibost k hodinám francouzštiny, ale je také veselá, směje se na celou místnost a aby své pocity zakryla, dává si ruku před pusou. Samozřejmě se jí nevyhýbá ani smutná nálada, například při loučení po návštěvě ve svém domově. Když Madla pláče, z mimiky jejího obličeje při bližším záběru je patrné její neštěstí a poté schová hlavu do dlaní. Madla neskrývá ani pocit radosti, kdy například při setkání s baronem vykřikne jeho jméno a běží ho obejmout kolem krku. Stejný projev radosti použije, když opět vidí svou matku.

Druhým stereotypem je tedy parádění, které se nejdříve projevuje u Madly a později i u její matky. Ze začátku filmu vidíme Madlu a její matku jako chudé ženy, které mají jen to nejnnutnější oblečení. Když se však Madla dostane na zámek, její garderoba se promění. Její první přání, které může mít, jsou žluté střevíce. Později vidíme proměněnou Madlu s moderním účesem a líčidly na tváři. Při každé další scéně má Madla nové šaty, v poledne ležerní, večer honosnější, vždy doplněné šperkem. Jiné šaty má také při volnočasových aktivitách, jako je například jízda na koni, kdy na Madle vidíme jezdecký oblek, což je také jediný případ ve všech zkoumaných filmech, kdy má herečka na sobě kalhoty. Důraz na upravenost je na zámku také umocňován vizáží Madliny učitelky, která do hodiny vždy chodí upravená a nalíčená. Jak jsem zmínila výše, parádění se projeví u matky Madly, a to ve chvíli, kdy se provdá za bohatého statkáře a získá peníze na ošacení. Po tomto ji divák vídává už jen v pěkném oblečení, nalíčenou a učesanou, a to i v domácím prostředí. Když jde opět za svou dcerou na zámek, vypadá velice elegantně, což zdůrazňuje kloboukem, kabelkou a rukavičkami.

Častým stereotypem v tomto snímku je také citové založení a předurčení pro domácí život. První stereotyp se objevuje také v negativní podobě, hned v úvodu, kdy vidíme, jak se matka chová ke svým dvanácti dětem. Musela převzít mužskou roli v domácnosti, takže ačkoli má své děti ráda, lásku jim najevo nedává, pouze je hubuje a bije. Což však jejich lásku k ní nijak nezmenšuje, jak dokazuje Madla, která při návštěvě přiveze dárky nejen pro své sourozence, ale i pro matku.

Madla se projevuje jako citově založená ve více situacích. Například při hodině češtiny omlouvá svou gramatickou hrubku (matky padaly napsala měkké i) tím, že ho napsala

špatně ze soucitu k nim. Dále pak také v situaci, kdy chce odejít ze zámku, protože ji nikdy nikdo nepohládil a neřekl, že ji má rád.

Předurčenost k domácímu životu dává Madla ze začátku velice najevo. Když ji přivedou na zámek a chtějí ji převychovat, navrhnou, že jim za odměnu umyje celý zámek. Poté ve svých komnatách, které jí jde baron ukázat, chce umýt alespoň podlahu.

Velice často je zde Madla zobrazována pro mužský pohled. Kamera zabírá pouze její obličej, když zasněně s pohledem do dálky matce říká, že je zamilovaná. Stejně tak je vidět jen její obličej, když smutně říká, že chce ze zámku pryč, protože je nešťastná. Kamera však zachycuje Madlin obličej v případě, kdy se směje a kdy jsou přítomni i další herci. Kromě záběru pouze obličeje herečky se v tomto snímku vyskytuje také pozice, kdy se Madla dívá do zahrady a poté pootočí hlavu tak, aby ji mohla kamera zabrat z profilu. Samozřejmě se zde objevuje také koketní posturika herečky, kdy je Madla opřená o křeslo, má pokrčenou nohu, čímž dává vyniknout svým bokům.

Dominantnost muže ve vztahu k ženě je patrná i v tomto snímku. Častým jevem je v tomto případě dialog mezi mužem a ženou, kdy muž stojí za ženou, dívá se na ni, avšak ta jako by byla myšlenkami nepřítomná a dívá se za kameru.

6.9 Pán na roztrhání

V tomto snímku je nejvíce zastoupen genderový stereotyp emocionálnost, a to u všech ženských představitelk. Nejvíce je patrný u Evy a Rity, hlavních protagonistek snímku. Eva je prodavačkou v obchodě s gramofonovými deskami. Hned první den přichází pozdě a ostatní prodavačky se smějí, když si ji vedoucí prodejny splete se zákaznící. Ale ani sama Eva nezůstává s emocemi pozadu. Když ji obtěžuje zákazník, ihned si jde stěžovat k vedoucímu a velice barvitě mu popisuje, co se stalo. Poté je v obchodě jiným zákazníkem pozvaná na schůzku. Zákazník se jí líbí a tak radostí výská a rozcuchá vlasy své kolegyni. Také však umí dát průchod vzteku, například když sehraje přítelkyni jistého pána, který se chce rozejít se svou milenkou. Druhou ženou v ději je Rita, ona milenka, se kterou se chce její přítel rozejít. Rita je umělkyně a jako taková neváhá své emoce dávat jasně najevo. Při sebemenším náznaku vzdoru od služebnictva okamžitě křičí, dává jim výpověď a rozbíjí cenné porcelánové vázy. Při zpěvu je záběr pouze na její obličej, ve kterém mimikou vyjadřuje náboj písně.

Druhým nejvíce zastoupeným stereotypem je parádění. A to jak u Evy, chudé dívky, tak u Rity, která se nechává vydržovat. Obě dvě ženy jsou vždy pečlivě učesané, nalíčené i pěkně oblečené. Eva si eleganci udržuje alespoň kloboučkem, ovšem když má šanci obléknout si drahé šaty, neváhá a přihlížejících se ptá, zda jí to sluší. Rita nemá s penězi na šaty problém, a proto ji vidíme během dne v několika róbach. Vždy jsou jejím doplňkem šperky, a to i ve chvíli kdy je oblečena v županu. Pokud se Rita vypraví na schůzku, pak jediné v kožichu, klobouku a v rukavičkách. Parádění je patrné také u dalších prodavaček v obchodě s gramofonovými deskami. Ačkoli mají stejnokroj, všechny jsou nalíčené a mají moderní účes.

Divák se v tomto snímku může bavit také náladovostí, která je dle grafu č. 9 třetím nejčastějším stereotypem. Nejvíce se touto vlastností vyznačuje Rita, jejíž oblíbenou kombinací je smutek a vztek. Například když se ráno vrátí domů a její přítel se ptá, kde byla, smutně mu vypráví, že chodila celou noc venku. Poté však mimikou dává najevo, že se na něj zlobí a nakonec mu vyčte, že byla venku kvůli němu. Křičí a poté uteče z pokoje. Ovšem u Evy je náladovost také častá. Většinou je nejdříve šťastná, že se jí podařila jistá věc, poté však radost opadne a objeví se smutná tvář. Vtipnou scénkou znázorňující Evinu náladovost je situace, kdy je Eva opilá v přítomnosti inženýra Vyskočila a nejdříve chce sedět na židli, poté na kanapi a poté opět na židli.

Ve snímku se často objevuje scéna, kdy je žena tou hlavní v záběru, muž stojí za ní, avšak stále je patrná mužská dominance. Žena se většinou dívá za kameru, má zasněný pohled a muž je tím, který je racionální a řeší situaci.

Ve filmu jsou také použité záběry, ve kterých se objevuje pouze hereččin obličej. Příkladem může být, když se Eva probouzí. V tomto případě není vyjádřen žádný děj, pouze možnost pohledu na hereččin obličej, která ačkoli se právě probudila, je nalíčená a má perfektní účes.

6.10 Žena, která ví, co chce

V tomto filmu ukazuje graf č. 10 zajímavou informaci. Žena se zde neprojeví jako milovnice dětí, ale právě naopak. Pokud se něco takového objevilo v jiných filmech, vždy nastala kompenzace či vysvětlení, že se jednalo o nutnost. V tomto případě je však žena popsána jako cílevědomá sobecká bytost, která opustí své dítě kvůli kariéře. Samozřejmostí je, že si v pokročilém věku uvědomí, že má své dítě ráda, ovšem nestereotypní jednání je to,

že opět odjíždí kvůli svým představením a své dceři do očí říká, že by se zachovala stejně, pokud by se měla znovu rozhodovat mezi rodinou a kariérou.

Nejzastoupenějším stereotypem je však v tomto filmu opět emocionálnost, za kterou následuje parádění. Manon Cavallini je známou kabaretní zpěvačkou, která dává najevo veškeré své emoce. Velice se směje novinářům, když se jí zeptají, zda umí vařit a naopak je smutná, když se s ní nechce setkat její bývalý manžel. Pokud však mluví o divadle, nejen gesty, ale i mimikou podporuje svá slova. A stejně tak se chová i její dcera, která však neví, kdo je její matka. K tomu, aby obměkčila svého otce, stačí její mimika. Poté ji vidíme v záběru, kdy hraje na klavír a je smutná, protože ji otec nechce pustit k divadlu. Stejně se tváří i ve chvíli, kdy mluví o své matce, kterou však nezná. Věru však divák vidí také jako usměvavou mladou dívku, která dokáže být také dětinská. Například když vyplázne jazyk na úředníka, který ji nechtěl pustit k otci do kanceláře. Obě dvě herečky se v záběru rozpláčou ve chvíli, kdy jedna druhé řekne, že je její matka.

Dalším genderovým stereotypem je parádění. U Manon Cavallini je zřejmé, že bude používat různé převleky při svých vystoupeních, ale ani v soukromí tomu není jinak. Manon je vždy upravená, nalíčená a nosí honosné šaty, doplněné peřím či kožešinovým boa. Nikdy nezapomene na klobouček a kabelku a samozřejmostí jsou u ní šperky. Věra, ačkoli je z bohaté rodiny, šperky často nenosí, pouze při velké hostině. Vždy je pěkně obléknutá, a to i když přijede z penzionátu opět do Prahy. Nenosí honosné šaty, pouze jednoduché sukně a halenky, na kterých je však patrné, že jsou vysoké kvality. V každé scéně je Věra nalíčená a svou zálibu v kosmetice dává najevo i v situaci, kdy s automobilem havarují. Řidič jde pro pomoc a Věra si vytáhne pudřenku se zrcátkem a začne se upravovat.

Stereotyp předurčenosti k domácímu životu se v tomto snímku objeví pouze jednou. Jedná se o situaci, kdy sama Manon Cavallini nalévá hostovi kávu.

Naopak proměnná náladovost se zde objevuje hned čtyřikrát. Nejvíce je prezentována u Věry. V první scéně, kdy přijde za otce pozdravit ho po příjezdu do Prahy, je šťastná, že se opět setkávají. Avšak po výměně názorů odchází smutná, protože ji otec nedovolil, aby se zúčastnila vystoupení Manon Cavallini a ani nechce, aby se začala věnovat herectví. Věra se svou náladovostí pokračuje také v situaci, kdy ji Veverka pozve na schůzku. Vše se vyvíjí dobře, Věra je spokojená a šťastná až do chvíle, kdy se Veverka zeptá na její matku. V té chvíli Věra zesmutní. Ovšem náladovost se projevuje také u Manon Cavallini. Do podniku svého bývalého manžela přichází nadšená a veselá, i když obavami, ale když se dozví, že ji nechce přijmout a nechce s ní mluvit, posadí se na křeslo a mimika její obličeje prozrazuje, že je smutná.

V celém tomto filmu jsou ženy zobrazovány jako objekty mužského pohledu. Ačkoli jsou v rozhovoru s mužem, vždy se dívají směrem na kameru a muž je ten, který s ní udržuje oční kontakt. Velice častým je také záběr pouze na hereččinu tvář, a to nejen v okamžicích, kdy je sama, jako je tomu například, když Věra hraje na piano, ale i ve chvílích, kdy je v interakci s další osobou a záběr na její tvář dává vyniknout její mimice či slovům.

6.11 Barbora řadí

Tento snímek nabízí zajímavý pohled na nesamostatnost žen, lépe řečeno na jejich samostatnost. Ve filmu se setkáváme hned se třemi situacemi, kdy je patrné, že je žena samostatná a muže po svém boku nepotřebuje. Jedná se o matku rodiny Čápů, která je majitelkou husí farmy. Už tento fakt, že je ona majitelkou, nikoli její muž, je porušením stereotypu, není závislá na svém muži. Pokračování tohoto porušení vidíme ve scéně, kdy k Čáповým přichází úředník z banky, protože žádají o hypotéku. V tomto případě je to opět Čáповá, kdo s úředníkem jedná a pokouší se ho přemluvit.

Dalším zajímavým poznatkem je výskyt stereotypu, kdy je žena předurčena pro domácí život. V tomto filmu je nejvíce scén, které tento stereotyp podporují, a to v rámci všech zkoumaných snímků. První z nich nabízí pohled na matku, která shání ženichy pro své dcery, které jsou v kuchyni a připravují šišky pro husy. Ženich je podle matčiných slov nutností, protože obě dvě mají věk na vdávání. Starší dcera souhlasí, že si vezme člověka, kterého jí rodiče najdou na inzerát, protože cítí, že je to společenská nutnost. Mladší dcera je také nakloněna manželství, ale jen z lásky. Další scéna ukazuje příjezd potencionálního manžela a vyjádření matky je potvrzením tohoto stereotypu: „*Nechala jsem Helenku žehlit, ať ženich vidí, že je pro domácí práci.*“ Helena pak v dalších záběrech sedí a plete. Stereotyp ženy v domácnosti podporuje i matka, ačkoli jsme ji na začátku poznaly jako nestereotypní ženu. Když přijde host, je to ona, kdo nabízí občerstvení, kartáčuje manželovi oblek a společně s dcerou balí mužům kufry, když se chystají na cestu do Prahy.

Z grafu č. 11 je však patrné, že opět nejzastoupenějším stereotypem je emocionálnost a parádění, se kterými se v tomto snímku setkáváme v téměř rovnocenném zastoupení. Matka dává najevo veškeré emoce, které pociťuje. Můžeme na ní vidět radost, když si dcera vybere ženicha, nadávání manželovi, děsí se, když je jim doručena soudní obsílka. Naproti tomu jsou její dcery neustále v dobré náladě, pořád se smějí. Mladší z dcer, která ještě není vdaná, se zaujetím popisuje své sestře, jak by měl vypadat její budoucí manžel. Všechny tyto pocity herečky vyjadřují nejen slovně, ale jsou patrné i v jejich gestech, mimice a v neposlední řadě

také intonaci. Emocionálnost je také znakem další ženské postavy, tanečnice Boby, se kterou se Čáp seznámí při své první návštěvě v Praze. Boby je koketa, která se neustále směje, nechá za sebe muže platit a při dalším setkání Čápovi radostí skočí kolem krku.

Parádění provází tento snímek od prvních záběrů, kdy je představena rodina Čápova a jejich dvě dcery jsou pěkně učesané, nalíčené a obě dvě mají moderní šaty. Jejich matka je však oblečena v prostších šatech. Převrat v tomto stereotypu přijde ve chvíli, kdy si matka vydedukuje, že její manžel úspěšně obchoduje na burze. Začne se strojit jako dáma, aby reprezentovala postavení rodiny. Diváci u ní spatřují opět jednoduché šaty, ale vždy doplněné šperkem a také nový účes.

Zobrazení ženy pro mužský pohled se v tomto snímku odehrává na několika úrovních. Helenka je většinou prezentována jako zasněné děvče, což je konstruováno jejím zasněným pohledem za kameru. Naopak Helenčina kamarádka, která jí nabídla, že jí ohlídá manžela, když bude v Praze, je typem kokety. Nechává si od mužů zapalovat cigarety, dívá se svůdným pohledem a nechává se prosit, aby šla se Stehlíkem na čaj.

Jako další typ mužské nadřazenosti a zobrazení ženy pro mužský pohled můžeme považovat ve filmu pořádanou soutěž o nejkrásnější nožku. Ženy stojí na pódiu, jsou jim vidět pouze nohy po kolena a obličej a muži hlasují.

6.12 Jedenácté přikázání

Dominantními stereotypy jsou v tomto filmu podle grafu č. 12 emocionálnost a parádění. Zajímavým jaké výskyt scény, která opět popírá nesamostatnost ženy, a to hned v úvodu. Na silvestrovské oslavě se baví rodina Králíčková. Ovšem ve chvíli, kdy se matka rozhodne, že půjdou domů, otec neprotestuje, ačkoli je na něm patrné, že by rád zůstal.

Vraťme se ale ke stereotypu emocionálnosti, která se opět objevuje u všech ženských postav. Nejvíce emocionální je hlavní postava Emma, která je za začátku šťastná, že se bude vdávat. Mimika obličej se však Emmě změní ve chvíli, kdy slyší svého manžela říkat přátelům, že se nikdy neožení. Urazí se a manžela dokonce štípne. V dalším momentě se urazí a rázným krokem odejde z místnosti. Dokáže hrát také velmi překvapenou, když se převlékne za dítě a jde pozdravit přátele svého manžela, kterým řekl, že se jedná o jeho dceru. To je jen malý výčet všech emocí, které Emma v průběhu filmu dá najevo. Emoce najdeme také u Emmíné sestry Jülie, která se při setkání s mužem velice stydí, klopi oči a ani jednou se na něj nepodívá. Naopak je velice šťastná, když zjistí, že se bude její sestra vdávat. Zajímavá je také postava hospodyně Voborského, manžela Emmy. Je velice pověřivá a každý den vypráví,

jaký měla sen a na co by si měl Voborský dávat pozor. Po celou dobu je k Emmě velice milá a při prvním setkání dojetím pláče.

Stereotyp parádění je v tomto snímku patrný z každé scény, ve které vyskytuje žena. Všechny ženské postavy pocházejí ze zámožné rodiny, takže u nich spatřujeme velice drahé róby nejen pro večerní příležitosti, ale i na běžné nošení. Všechny mají velice složité účesy a jsou silně nalíčené. Parádění je také patrné z neustálého kontrolování své vizáže v zrcadle. V několika scénách se Emma vydává za dítě, avšak i v tomto případě je nalíčená, má pěkné šaty a mašli ve vlasech.

Je také zajímavé pozorovat stereotyp poslušnosti, který znázorňují dcery svým chováním hlavně vůči otci. Před spaním mu jdou políbit ruku a Emma neprotestuje, když ji chce oženit s mužem, kterého nezná, proti čemuž neprotestuje ani matka Emmy. Ovšem v případě Emmina manželství již Emma mění vzorce svého chování a není vůči manželovi tak poslušná, jak je její matka vůči svému manželovi. V tomto snímku se také vyskytuje postava obchodníka a dobrovolného hasiče Pecky, jehož manželství stereotyp poslušnosti popírá. Pecka poslouchá příkazy své manželky za každých okolností a ani jednou se nepokusí ohradit.

Opět se zde objevuje dominantní postavení muže nad ženou. V každé dvojici, Emma Voborský, Jülie Jičínský, je muž ten, který se vždy tyčí nad ženou, a to nejen v případě, že je fyzicky vyšší. Například ve scéně, kdy má Jičínský schůzku s Jülií, sedí vedle sebe, Jülie se krčí a Jičínský tak má možnost ji bez problémů obejmout. Pěkný příklad nabízí také situace, kdy si Emma hraje na dítě, je opřená o futra, vzhlíží k Voborskému, který stojí nad ní a říká jí, že žárí.

6.13 Rozkošný příběh

Rozkošný příběh je snímek, který divákům poskytuje největší počet scén, ve kterých vidí stereotyp emocionálnosti. Jedná se o příběh prodavačky Heleny, která začne chodit s bohatým Jaroslavem. Helena v každé situaci dává najevo své emoce nejen slovně, ale i mimikou. Poznáme na jejím obličejí, že je netrpělivá, beze slov dokáže vyjádřit, že ji bolí hlava. Když své kamarádce Miluše vypráví, jaký Jaroslav je, zasněně se dívá za kameru a velice potichu mluví. Pokud je Helena šťastná, dává to okolí najevo nejen smíchem, ale i chováním. Například když dlouho čeká na Jaroslava, který přichází později, než byli domluveni, skočí mu kolem krku. Emocionálnost se nevyhýbá také kamarádce Heleny, Miluše. Prožila si nešťastnou lásku a při každé příležitosti, kdy o ní mluví, se rozpláče. Ale dokáže se také radovat, například ve scéně, kdy si najde přítele, který ji jde navštívit. Miluška je starší, než Helena a proto většinou tiší Heleniny emoce, chová se vždy rozvážně a rozumně.

Další postavou v příběhu je matka Jaroslava, která se snaží tvářit distingovaně, nicméně smutek i rozčilení dává najevo jak mimikou, tak slovy. Například když chce svého syna donutit ke svatbě s bohatou Evou, sehraje estrádu, kdy synovi tvrdí, že zbankrotovali. Tváří se smutně, když se jí syn zeptá, co se stalo, rozpláče se a poví mu, že klesla hodnota jejich cenných papírů a poté se tváří, že omdlí.

Ve filmu se vyskytuje také postava Evy, ženy, kterou si měl Jaroslav brát. Eva pochází z bohaté rodiny, je namyšlená, rozmazlená a tuto svou povahu dává najevo i chováním. Její nejčastější emocií je vztek a poté uražení se, kdy se většinou otočí od svého partnera, vystrčí bradu a nechce se s nikým bavit.

Podle grafu č. 13 je druhým Nejzastoupenějším stereotypem parádění, které opět najdeme u všech ženských postav. Helena, ačkoli je chudá, je vždy pěkně oblečená, učesaná i nalíčená. Zájem o svůj zjev dává najevo i upravováním vlasů v průběhu záběru a také výrokem, že než půjde do divadla, musí se převléknout. Eva je naopak dcerou z bohaté rodiny, což je možné rozeznat i na jejich šatech. Většinou se jedná o dlouhé róby, které nosí i doma. Vždy má perfektně učesané vlasy a zdobí ji šperky. Pokud se vypraví ven, nosí kožich, kožešinový klobouk i rukávnick. Ve filmu se také setkáváme s postavou matky Jaroslava, která je také ženou z bohaté rodiny a stejně jako Eva nosí pouze dlouhé róby. Šaty má většinou ozdobené broží a jako módní doplněk má malého psíka, kterému sama háčkuje oblečky.

6.14 Velbloud uchem jehly

V tomto filmu se opět setkáváme se stejnými dominantními stereotypy, jako tomu bylo v předchozích případech. Graf č. 14 informuje, že se jedná o emocionálnost, parádění a žvanivost.

Emocionálnost opět nacházíme u tří hlavních postav tohoto snímku. Evy, Zuzky a Zuzčiné matky. Zuzka pochází z velice chudé rodiny a její matka je zvyklá před bohatými lidmi smutně vyprávět o jejich bídě. Naopak vůči manželovi je velice příkrá a Zuzku drží pevnou rukou, většinu času jí nadává, ačkoli je na jejím obličeji patrné, že ji to mrzí. Zuzku spatří divák poprvé v situaci, kdy je smutná, jde pomalu a má svěšenou hlavu, protože nemůže najít práci. Když přijde domů, je u nich návštěva, při které se jí Alík začne dvořit. Zuzka se tváří velice překvapeně a poté skáče po pokoji a raduje se, že jí při loučení políbil ruku. Když se poté setkají na schůzce, Zuzka mimikou vyjadřuje, že by chtěla pus, když se Alík neodváží, obrací oči v sloup. Zuzka je energické děvče a tak dává najevo i třeba posměch vůči Alíkovu ráčkování. Poslední ženskou postavou je zde Nina, dívka, kterou by si měl Alík

vzít. Divák ji poprvé spatří v klubu, kam přivedla svého známého Freda, a chová se jako malé dítě, protože jí Fred nevěnuje veškerou pozornost. Nina pochází z bohaté rodiny, je rozmazlená a zvyklá, že co chce, to odstane. Proto se urazí, když přijde do mlékárny, kterou vlastní Zuzka s rodiči, Alík jim pomáhá a nechce se s ní bavit.

Druhým zastoupeným stereotypem je parádění. Jak už bylo zmíněno výše, Nina pochází z bohaté rodiny, takže má velké množství šatů, což v průběhu filmu dokazuje. Divák ji vždy spatří v dlouhých šatech, a to v případě, že je doma, jde do klubu nebo ven s přáteli, má vždy perfektní účes a samozřejmě šperky. Zuzka je pravý opak. Je to chudé děvče, které má jen jedny vycházkové šaty, nicméně se urazí, když jí Alík koupí nové, že se mu v těch svých nelíbí. Nakonec však převládne touha líbit se a nové šaty si obleče. Než odchází na schůzku, vždy se podívá do zrcadla. V období, kdy pracuje jako sekretářka, má každý den nové šaty, pěkný účes a je nalíčená. V pozdějším ději, kdy pracuje v mlékárně, nosí stejné šaty, přes ně zástěru, ale vždy má učesané vlasy a je nalíčená. Poslední zobrazovanou postavou je matka Zuzky, která se tomuto stereotypu vymyká. Jako chudá žena nosila obyčejné šaty, nepotřebovala líčidla a šperky byly drahou záležitostí. Později, kdy s dcerou vlastnily mlékárnu a dařilo se jim lépe, zůstala věrná své střídmosti. Na šatech bylo zřejmé, že jsou z lepších látek i modernějšího střihu, ale šperky ani líčidla nosit nezačala.

Častým stereotypem je zde také žvanivost, které se nevyhýbá bohatým ani chudým ženám. Matka Zuzky ji dokazuje se sousedkou, která k ní vždy přiběhne, kdo z bohatých pánů byl u nich a kolik peněz jim dali. Stejně tak sousedka prozradí matce Zuzky, že v autě muže, který je obdaroval velkou almužnou, seděla také Zuzka, což se Zuzce poté stane velkým příkořím. Jak jsem již zmínila, i bohaté ženy si rády povídají a největším důkazem jsou záběry z klubu, když se v něm objevil Alík se Zuzkou. Ihned se sesedly a začaly se ptát, jestli tu ženu někdo nezná a co vlastně v klubu dělá. Stejně tak, když se v klubu objevil závodník Fred se zlomenou rukou, ihned se k němu seběhlo několik dívek a začaly se ho jedna přes druhou ptát, co se mu stalo.

6.15 Advokátka Věra

Snímek je jediným filmem, ve kterém chce hlavní hrdina z bohaté rodiny pracovat a dokázat tak svou nezávislost na otci. Bohužel se jí to však nepodaří. Jedná se také o první snímek, kdy se matka staví proti názoru otce a podporuje dceru v jejích plánech.

Ačkoli se z tohoto krátkého popisu může zdát, že se jedná o snímek, ve kterém nebudou převažovat stereotypy, není tomu tak. Graf č. 15 dokazuje, že se v něm objevují stejné stereotypy, jako v předchozích filmech. Nejvíce zastoupený je opět stereotyp emocionálnosti a následuje stereotyp parádění. Často zastoupeným je také stereotyp předurčení ženy pro domácí život.

Věru poznáváme jako šťastnou dívku, která se raduje, že dokončila advokátní praxi a může si zařídit svou kancelář. S nadšením tento návrh přednese otci, který ji však chce vdát, takže Věra dává mimikou najevo, že je smutná. Otec však nakonec svolí, Věra má takovou radost, že si začne zpívat. V průběhu filmu však Věru vidíme spíše smutnou, protože její praxe nijak nevzkvétá. Emocionálnost projeví také v případě, kdy má jí do vězení za svým prvním klientem. Věra jde pomalu a je na ní vidět, že má strach. Po krátkém hovoru s klientem se Věra rozpláče, protože on její právní služby nechce. Poté se také velice hlasitě ohradí, když jí sluha vejde do pokoje, když ještě leží v posteli a také ve scéně, kdy se sprchuje v koupelně. Emocionálnost také vidíme u Věřiny matky, která se většinu času rozčiluje, že její manžel neustále zve potencionální ženichy pro Věru.

Nyní přejdeme ke stereotypu parádění. Věru vždy vidíme namalovanou, a to i v případě, že se právě probudila, ve sprše i ve vaně. Vždy má dokonalý účes a před příchodem muže si ho vždy kontroluje. Běžně nosí Věra jednoduchou černou sukni a bílou košili, což má dát jejímu vzhledu vážnost advokáta, nicméně vždy jako doplněk zvolí nějaký šperk. V případě, že jde Věra ven, k soudu či do vězení, vždy má klobouk a rukavice. Při večírcích, které pořádá její otec, nosí Věra dlouhé večerní šaty a doplňuje je šperky. Věřina matka je také milovnicí módy, vždy ji vidíme v kloboučku, většinu času v kostýmku a při slavnostních příležitostech má stejně jako její dcera dlouhé večerní šaty doplněné šperky.

Dalším stereotypem je v tomto snímku předurčení pro domácí život. Celý film je jedna velká past na Věru, protože otec chce, aby se vdala. Vodí jí neustále nové nápadníky a tvrdí, že žena může být šťastná jedině, když je vdaná. Věra se v průběhu příběhu zamiluje do klienta, zločince, a ten jí také říká, že chce, aby byla šťastná, měla manžela a děti. Věra se nejdříve ohrazuje, ale nakonec ochotně souhlasí, že se provdá. Tento stereotyp však trochu nabourává výrok Věřiny matky: „*A když už se žena provdá, jako já, musí si umět dupnout. Chci mít stejná práva jako můj muž!*“

5.16 Mravnost nade vše

Ačkoli se může divákovi na začátku toho filmu zdát, že se jedná o snímek, který nepodporuje stereotypy ženského chování v oblasti parádění a emocionálnosti, v závěru je veškeré předchozí jednání přehodnoceno. Ani v tomto snímku nejsou převažující stereotypy překvapující. Podle grafu č. 16 se opět jedná o emocionálnost a parádění, i když zastoupené v menší míře, než u předchozích zkoumaných filmů.

Hlavní ženskou postavou je Věra, nemanželská dcera profesora Karase. Věra je většinu času veselá, neustále se směje a při setkání s otcem se mu vrhá kolem krku. Věra se však dokáže tvářit jako dívka bez názoru a emocí, což vyjadřuje hlavně apatickou mimikou, když je zaměstnána jako vychovatelka u dětí svého otce. Ovšem svůj temperament skrývá hlavně před manželkou svého otce. U nevlastní sestry Evy naopak emoce probudí a doporučuje jí, aby je dávala najevo. Když má radost, má dělat kotouly. V případě, kdy je Věře činěno příkoří, pláče. Druhou hlavní postavou je manželka Karase Markéta. Ta ze začátku své emoce nedává téměř najevo, pouze vzdychá, tváří se přísně smutně. Ve chvíli, kdy si myslí, že ji manžel podvádí, pláče. Ve filmu se také vyskytují postavy pěti žen, které jsou členkami výboru Spolku pro povznesení mravnosti. Jedna z nich pláče, jak říká, dojetím.

Dalším stereotypem je parádění. Věra byla zvyklá chodit vždy namalovaná, pěkně učesaná a v moderních šatech. Naopak Karasova manželka i dcera nosily pouze šaty, které jsou mravné, nepoužívaly žádná líčidla a ani neměly moderní účesy. Věra v jedné scéně vytáhne kufřík s líčidly a říká Evě, že to je základní výbava, kterou musí každá žena vlastnit. Poté Evu namaluje a půjčí jí své šaty. Nakonec přimějí i manželku Karase, aby se zkrášlila. Markéta má nové šaty, účes a je dokonce i namalovaná. A ačkoli byly módní šaty nejdříve považovány za nemravné, dámy ze spolku byly vždy upravené, měly kožichy a byly nalíčené.

Třetím Nejzastoupenějším stereotypem je poslušnost. V tomto případě se však jedná o poslušnost vůči rodičům. Eva, ačkoli je téměř dospělá, poslouchá své rodiče bez jakéhokoli odmlouvání. Na dotaz, proč nosí brýle, odpoví, že jinak by se maminka zlobila. V další situaci, kdy jí Věra půjčí šaty a namaluje ji, ji matka pošle, aby se převlékla, proti čemuž také neprotestuje.

6.17 Děti na zakázku

V tomto filmu se opět vyskytují dva nejvíce zastoupené stereotypy, a to emocionálnost a parádění. Jak je patrné z grafu č. 17, oba dva tyto stereotypy jsou zastoupeny ve shodné

míře. Snímek většinou mapuje život čtyř mužů s pěti dětmi a situací, v kterých se vyskytuje žena, je méně, než jak tomu bylo v předchozích zkoumaných filmech.

Marta je mladá dívka hlásající rovnoprávnost žen, proto je její nejčastější emoci odhodlanost, kterou projevuje jak při rozhlasovém vystoupení, tak v osobním hovoru s muži. Samozřejmě je Marta také veselá a nebrání se dávat radost najevo. Ovšem její tvrdost a odhodlanost jí občas nezabrání, aby projevila také pocit slabosti, například když se stane instrumentářkou v zubní ordinaci a při pohledu na krev málem omdlí. Poté je tu také postava její matky, která je naopak celý čas spíše vyděšená, aby někdo nezjistil, že její dcera hlásá rovnoprávnost žen, protože se její rozhlasové vysílání nelíbí ani ženám, jejím zákaznicím. Martinu matku také vidíme v situaci, kdy se stydí, a to v případě, že se potká s mužem, který se jí líbí a který jí lichotí. Matka se při setkání s tímto mužem neustále dívá do země, v intonaci jejích slov je také patrná stydlivost a jen občas si dovolí podívat se na něj.

Druhým nejčastějším stereotypem je opět parádění. Marta je vždy pěkně oblečená, učesaná a nalíčená, a to jak v prostředí klubu, kam chodí se svými kamarádkami, tak v práci a také v ordinaci, kde však má přes šaty bílý plášť. Její matku mohu označit jako ještě větší parádnici. Vždy nosí perly či jiný šperk, na ulici nevyjde bez kloboučku a kabelky, v čemž je její dcera ležernější.

6.18 Ducháček to zařídí

Tento snímek je opět typem filmu, ve kterém nehrají hlavní roli vztahy mezi muži a ženami, ale především komediálnost hlavního představitele, Vlasty Buriana. Proto je zde jen málo záběrů, ve kterých se objevují ženské postavy. Avšak i v tomto filmu je převládajícím stereotypem emocionálnost, kterou následuje parádění.

Ženskou protagonistkou je v tomto případě Žili, která ačkoli pochází z bohaté rodiny, nechová se jako typická dcera barona. Žili je veselá děvče, které má rádo zábavu a své emoce se nebojí dávat na odív. Hlasitě se směje na oslavě svých narozenin a zároveň díky její mimice divák pozná, kdy zaslechla špatnou zprávu. Když musí odmítnout nabídku k svatbě, kterou by však ráda přijala, slovy i posturikou dává najevo, že je smutná. Odvrací oči a klopi hlavu, poté se celým tělem odvrátí od doktora Faulknera, který jí nabídku učinil. Při malém osobním večírku, na kterém jí Ducháčem hraje na housle, se neubrání smíchu, neboť Ducháček hraje falešně.

Dalším stereotypem objevujícím se v tomto snímku je parádění. Žili má v každé scéně jiné šaty, vždy přichází dokonale učesaná i nalíčená. Většinou její vzhled doplňují také šperky. Pokud jde Žili pryč ze zámku, vždy má na sobě kožich, klobouk a jako doplněk kabelku. Stejně je tomu i u její matky. Baronka je vždy oblečená v dlouhých šatech s perlami se složitým účesem.

Navíc je v tomto filmu patrné postavení muže, který je vždy zobrazován jako hlavní postava. Například po většinu času je Žili na nižší úrovni, než doktor Faulkner. V jedné situaci sedí na pohovce, doktor Faulkner vedle ní a Žili k němu vzhlíží, naopak on se k ní musí sklánět. Stejně je tomu i tak i v situaci, kdy ho přijde navštívit do jeho kanceláře. Žili se posadí do křesla a on si přisedne na opěradlo.

7. ZÁVĚR

Cílem této diplomové práce bylo zodpovědět hlavní výzkumnou otázku: *Jaké jsou ženské postavy v tzv. filmech pro pamětníky?*, a také na dílčí výzkumné otázky a potvrdit či vyvrátit stanovené hypotézy. Pomocí obsahové analýzy bylo zkoumáno 18 celovečerních komediálních filmů, které byly vybrány náhodným výběrem z úplného souboru čítajícího 102 jednotek.

Odpověď na hlavní výzkumnou otázku zní: Ženy jsou ve filmech pro pamětníky zobrazovány stereotypně. Důkazem je počet výskytu tří nejzastoupenějších proměnných, a to emocionálnosti v 336 případech, parádění v 245 případech a předurčení pro domácí život v 56 případech. V každém zkoumaném filmu se objevuje hned několik genderových stereotypů, které jsou k vidění v minimálně v jedné scéně. Filmem s největším počtem stereotypů je *Rozkošný příběh*, který divákovi v 38 scénách nabídne hned 88 ženských stereotypů. Poté následuje snímek *On a jeho sestra*, kde je možné ve 32 scénách rozpoznat 72 genderových stereotypů a se stejným počtem genderových stereotypů se jako třetí film řadí *Velbloud uchem jehly*, který tento počet získal analýzou 34 scén. Podrobný přehled filmů dle počtu vyskytujících se genderových stereotypů viz graf č.19.

Při analýze bylo zjištěno, že genderový stereotyp citové založení se vyskytoval ve stejném počtu hned u tří filmů, a to ve snímcích *Madla z cihelny* – s tímto stereotypem operuje právě hlavní hrdinka *Madla*, která nešťastná z důvodu chladného přístupu svého opatrovníka. Jak sama ve filmu říká, nikdy se od něj nedočkala vlídného slova ani pohlázení; *Žena*, která ví, co chce – citové založení se v tomto filmu projevuje u jedné ze dvou hlavních hrdinek. *Matka*, která patnáct let neviděla svou dceru, několikrát projeví smutek nad tím, že své dítě opustila. Například když slyší svého agenta, jak říká novinářům, že divadlo vyplní veškeré ženiny touhy, z její mimiky je patrné, že to nejsou pravdivá slova. Posledním filmem je *Rozkošný příběh* – hlavní hrdinka *Eva* je zachycena hned v několika scénách, které jsem interpretovala jako citové založení. Nejzřetelnější je ta, kdy *Eva* říká svému příteli, že má také srdce a chápe, že nemůže opustit rodiče. Naopak se vůbec nevyskytoval ve filmech *Pán na roztrhání*; *Mravnost nade vše* a *Děti na zakázku*. Podrobný přehled viz graf č.20.

Dalším stereotypem je emocionálnost, která se stala nejvíce zastoupenou proměnnou ve filmech *Rozkošný příběh* – emocionálnost se objevuje u všech ženských postav a nabírá podoby kladných i záporných citů vystavených veřejnosti; *Velbloud uchem jehly* – zde se jedná především o hlavní hrdinku *Zuzku*, kterou můžeme dle jejího chování popsat jako optimistickou dívku, občas smutnou nicméně nikdy ne nazlobenou nebo povýšenou. Naopak

její sokyně ve filmu je právě namyšlená a rozmazlená, což jsou nejčastější emoce, které vyjadřuje; Advokátka Věra – v tomto snímku jsou pouze dvě ženské postavy. Věra je tou, která se prezentuje spíše pozitivními emocemi – odhodlání, radost a u její matky divák vidí spíše nespokojenost a rozčilení. Emocionálnost se oproti citovému založení podle grafu č. 21 objevila ve všech zkoumaných filmech.

Následuje stereotyp empatismus, který se překvapivě vyskytoval velice málo, jen v pěti snímcích. Nejvíce zastoupen je ve snímku Mravnost nade, a to třikrát. Rozpoznán byl v situaci, kdy Karas sedí modelem sochaři a manželka s dětmi za ním přijde, aby mu nebylo smutno. Dále pak když Věra nabádá svou svěřenkyni, aby se jí svěřila, jako by byla její sestra. Další zastoupení tohoto stereotypu viz graf č. 22.

Dalším analyzovaným stereotypem byla jemnost. Graf č. 23 osvětluje, že se překvapivě také neobjevila ve všech zkoumaných filmech, ale v pouhých deseti. Nejvíce zastoupena, a to šestkrát, je ve snímku Obrácení Ferdyše Pištory – znázorňována je postavou Terezky, která je členkou armády spásy. Terezku divák vidí v několika situacích, kdy se chová i vyjadřuje velice jemně. Dokonce ani v hádce se svou sokyní v lásce nezvýší hlas.; C. a k. polní maršálek – v tomto snímku můžeme jemnost u ženské postavy vidět v pěti scénách a ve všech ve spojení s postavou Lili, která dokáže hovořit velice tichým hlasem a stydět se v situaci, kdy je jí skládána poklona; Mravnost nade vše – v tomto filmu se objeví celkem čtyřikrát a ztělesňuje ji Karasova dcera Eva. Eva se vždy chová velice tiše, jak při chůzi, tak v hovoru.

Nepřekvapivým stereotypem se stalo parádění, které se vyskytuje ve všech zkoumaných snímcích. Nejvíce se objevuje ve filmech Rozkošný příběh a ve shodné hodnotě také u filmů On a jeho sestra, Barbora řádí a velbloud uchem jehly. Jak již bylo zmíněno v přechozích kapitolách, ženské protagonistky jsou vždy upravené, nalíčené, mají moderní účes a ty z vyšších vrstev společnosti také nákladné večerní róby. Přesné zastoupení proměnné viz graf č. 24.

Následuje stereotyp náladovost, který byl podle grafu č. 25 nejvíce zastoupen ve filmech Pán na roztrhání, Obrácení Ferdyše Pištory a Advokátka Věra. Ve snímku pán na roztrhání se především jedná o nestabilitnost postavy Rity, která si v jednom okamžiku zpívá a z ničeho nic začne rozbíjet porcelánové vázy. Ve zkoumaném vzorku jsou také dva filmy, kde se tento stereotyp nevyskytuje, a to C. a k. polní maršálek a Barbora řádí.

Ačkoli byla kategorii milovnice dětí věnována celá kapitola v této práci, graf č. 26 ukazuje, že výskyt tohoto stereotypu je velice omezený. Objevuje se pouze v šesti snímcích. Nejvíce ve filmu Madla z cihelny a následuje film Děti na zakázku. Ve filmu Madla z cihelny

je za milovnici dětí považována matka Madly, a to ne z důvodu, že má dětí dvanáct, ale protože několikrát během tří scén dokázala svou lásku k nim. Příkladem může být scéna, kdy je s Madlou na zámku, ale nechce ji tam nechat. Říká: *Vždyť si moje dítě!*, čímž není myšlena žádná sobeckost, ale má starost o Madliny city.

Další proměnnou byla nerozhodnost. Ve zkoumaném vzorku se tento stereotyp vůbec neobjevil.

Stereotyp nesamostatnosti se objevil v jedenácti zkoumaných jednotkách, jak dokazuje graf č. 27. Nejvíce zastoupen byl ve filmu *On a jeho sestra*, kde se objevil v jedenácti scénách u obou hlavních postav. Nejjasněji je tento stereotyp pozorovatelný u Anny, za kterou její problémy řeší její bratr. Například když dostane výpověď, Anna se nebrání a je to právě její bratr, kdo jí sežene nové zaměstnání, roli v divadle, po které Anna toužila. Ať se Anna objeví v jakékoli situaci, vždy je s ní její bratr, který za ni jedná. Dalším snímkem, kde je nesamostatnost zastoupena, je *C. a k. polní maršálek*. Zde je opět žena závislá na muži, konkrétně dcera na otci.

Dalším zkoumaným stereotypem byla ohleduplnost, která se překvapivě objevila pouze ve dvou filmech a vždy jen v jedné scéně. Prvním z nich je *C. a k. polní maršálek* a jedná se o situaci, kdy je Lili v altánku s Rudym, který začne štěkat na jejího psa. Lili ho napomene, aby to nedělal tak nahlas. Druhým výskytem tohoto stereotypu je snímek *Rozkošný příběh*. Zde se ohleduplnost vyskytuje mezi kamarádkami, které spolu bydlí v jednom pokoji v *Domově žen*. Když jedna z nich čeká hosta, druhá jde do divadla či do kina, aby měla ta první soukromí. Přesné zastoupení tohoto stereotypu viz graf č. 28.

Poslušnost je stereotypem, který je dle grafu č. 29 zastoupen v patnácti zkoumaných jednotkách. Nejvíce se vyskytuje ve filmu *Obrácení Ferdyše Pištory*. Poslušnost se objevuje u všech žen, které jsou v jednotce zastoupeny. Nejpatrnější je v případě, kdy manžel bije svou ženu, která volá o pomoc. Když se jí Ferdyš zastane, žena mu začne nadávat, že její manžel ji smí bít. Další jednotkou, ve které je tento stereotyp zastoupen ve vyšší míře, je snímek *Mravnost nade vše*. Zde se jedná hlavně o poslušnost dcery vůči rodičům. Vždy poslechnete matku, pokud jí dá nějaký příkaz a i v případě, kdy je na svého otce naštvaná, mu neodporuje.

Výskyt stereotypu žvanivosti je podle grafu č. 30 nejvíce zastoupen ve třech snímcích: *Kantor ideál*, *Velbloud uchem jehly* a *Rozkošný příběh*. Ve všech těchto snímcích se vyskytují skupinky žen, které jsou nositelkami tohoto stereotypu. Ve filmu *Kantor ideál* se jedná o školní třídu složenou pouze z děvčat, které si při každé příležitosti povídají, dokonce i během vyučování. Ve druhém filmu *Velbloud uchem jehly* je žvanivost reprezentována skupinou přítelkyň, které se ihned překřikují, když do jejich klubu vstoupí nový člověk,

případně zraněný Fredy. Ve filmu Rozkošný příběh je tento stereotyp vykreslován stejně, jako tomu bylo u předchozího snímku. Opět se vždy jedná o skupinu kamarádek, které probírají vzniklé problémy.

Předurčení pro domácí život je třetí proměnnou s největším počtem výskytů ve zkoumaných jednotkách, jak dokazuje graf č. 31. Nejčastěji se s ním diváci setkali ve filmu Barbora řádí, a to v jedenácti situacích. Žena je zde téměř vždy zobrazena při domácích pracích, vaří, žehlí, kartáčuje manželovi oblek nebo mu balí kufr. Matka zde dokonce řekne, že poslala dceru žehlit, aby ženich viděl, že je pro domácí práci. Druhý největší výskyt tohoto stereotypu je ve snímku Madla z cihelny a nositelkou je hlavní představitelka Madla. Nejzřetelněji je tento stereotyp rozpoznatelný v situaci, kdy je Madla přivedena na zámek na převýchovu a její první slova jsou, že ho klidně celý uklidí, aby se odvdělila.

Z předchozích řádků vyplývá, že se ženy ve filmech pro pamětníky opravdu chovaly stereotypně, a to ve chvíli, kdy se chtěly vyrovnat mužům.

Nyní následuje zodpovězení dílčích výzkumných otázek.

VO1: Který genderový stereotyp se ve filmech pro pamětníky objevuje nejčastěji?

H1: Nejčastějším stereotypem bude parádění.

Tato hypotéza se nepotvrdila. Parádění je až druhým stereotypem s největším počtem výskytů.

VO2: Jaký postoj či pózu nejčastěji zaujímají ženy ve filmech pro pamětníky?

H2: Ženy budou zachycovány v pózách, které můžeme označit za koketní, vyzývavé, takové, kdy žena ukazuje tvar a přednosti svého těla.

Zobrazování ženského těla se věnovala další kategorie, kterou naleznete v příloženém kódovacím archu. Tuto hypotézu můžeme potvrdit. Žena je často zachycována v póze, kdy sedí v křesle, na židli či pohovce a vždy má nohu přes nohu. Dále pak se často objevují záběry namířené pouze na ženinu tvář, kdy se herečka zasněně dívá do dálky.

8. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ATKINSON, Rita, L. *Psychologie*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-640-3.
- BARTOŠEK, Luboš. *Náš film: kapitoly z dějin (1896-1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985.
- BERELSON, Bernard. 1952. *Content Analysis in Communicaitaion Research*. Glencoe: Free Press.
- BERGER, Peter, LUCKMANN Thomas . *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii věděni*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 80-85959-46-1.
- CVIKOVÁ, Jana. *Nerodíme sa ako ženy a muži*. In: CVIKOVÁ, Jana a Jana JURÁŇOVÁ (ed). *Ružový a modrý svet: rodové stereotypy a ich dôsledky*. Bratislava: Aspekt a demokracie, 2003. ISBN 80-89140-02-5.
- FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2004. ISBN 80-86768-06-6.
- FIALA, Miloš. *Tradice a východiska*. *Film a doba* 15, 1969, č. 9
- FORET, Martin, Marek LAPČÍK a Petr ORSÁG. *Média dnes: reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. ISBN 978-80-244-2023-3
- HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ Libuše, VĚŠÍNOVÁ Eva (eds.). *V bludném kruhu: mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2006. ISBN 80-86429-49-0.
- HEISS, Gernot a Ivan KLIMEŠ (eds.). *Obrazy času: Bilder der Zeit : český a rakouský film 30. let*. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2003. ISBN 80-7004-107-2.
- JANOŠOVÁ, Pavlína. *Dívčí a chlapecká identita: vývoj a úskalí*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2008. *Psyché* (Grada). ISBN 978-80-247-2284-9.
- JARKOVSKÁ, Lucie a Irena SMETÁČKOVÁ. *Škola jako genderový prostor*. In SMETÁČKOVÁ, Irena (ed.). *Gender ve škole: příručka pro budoucí i současné učitele a učitelky*. Praha: Otevřená společnost o.p.s., 2006, s. 14-19. ISBN 80-903331-5-X
- KARSTEN, H. *Ženy – muži: [genderové role, jejich původ a vývoj]*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-145-X.
- KALNICKÁ, Zdeňka. *Úvod do gender studies: otázky rodové identity*. Vydání první. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Fakulta veřejných politik v Opavě, Ústav pedagogických a psychologických věd, 2009. ISBN 978-80-7248-528-4.

KLIMEŠ, Ivan. *Filmový sborník historický*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1992. ISBN 80-7004-023-8

KOLEKTIV AUTORŮ. *Průvodce na cestě k rovnosti žen a mužů*. Brno: Nesehnutí, 2008. ISBN: 8090322875.

KRIPPENDORFF, Klaus. *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. 2nd printing. Beverly Hills: Sage, 1980. ISBN 0-8039-1498-9.

KUČERA Jaromír. *Stručný přehled dějin Československé kinematografie – 1.část (1896 – 1945)*. Praha: SPN, 1971.

LENDEROVÁ, Milena. Feminismus, gender, emancipace a ženská otázka. In *Historie a škola IV: Dějepis a mezipředmětové vztahy. Terminologie oborových didaktik : semináře ke koncepci výuky dějepisu na základní a střední škole zorganizované MŠMT ČR v Telči ve dnech 31.10.-2.11.2005 a 13.11.-14.11.2006*. 1. vyd. Praha: Ústav pro informace ve vzdělávání, 2008. ISBN 978-80-211-0575-1.

MATOUŠEK, O. *Rodina jako instituce a vztahová síť*. Praha: Slon, 1993. ISBN 80-901424-7

OAKLEYOVÁ, Ann. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-403-6.

OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-85850-67-2.

REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.

RENZETTI, Claire M a Daniel J CURRAN. *Ženy, muži a společnost*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0525-2.

SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2014. *Žurnalistika a komunikace*. ISBN 978-80-247-3568-9.

SCHERER, Helmut. 2004. „Úvod do metody obsahové analýzy“. In SCHULZ, Winfried a Irena REIFOVÁ. *Analýza obsahu mediálních sdělení*. 3., nezměn. vyd. Překlad Barbara Köpplová. Praha: Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1980-4.

SCHULZ, Winfried a Irena REIFOVÁ. *Analýza obsahu mediálních sdělení*. 3., nezměn. vyd. Překlad Barbara Köpplová. Praha: Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1980-4.

VALDROVÁ, Jana a Kristýna RYTÍŘOVÁ. *Abc feminismu*. Brno: Nesehnutí, 2004. ISBN 80-903228-3-2.

VALDROVÁ, Jana. *Gender a společnost*. Ústí nad Labem: UJEP, 2006. ISBN 80- 246-0956-8.

VĚŠÍNOVÁ – KALIVODOVÁ Eva, MAŘÍKOVÁ Hana. *Společnost žen a mužů z aspektu gender: [sborník studií vzniklých na základě semináře Společnost, ženy a muži z aspektu gender pořádaného Nadací Open Society Fund Praha]*. Praha: Open Society Fund, 1999. ISBN 80-238-4770-8.

WYROBKOVÁ, A.: *Reprezentace a hodnocení genderových kategorií*. Brno: 2007.

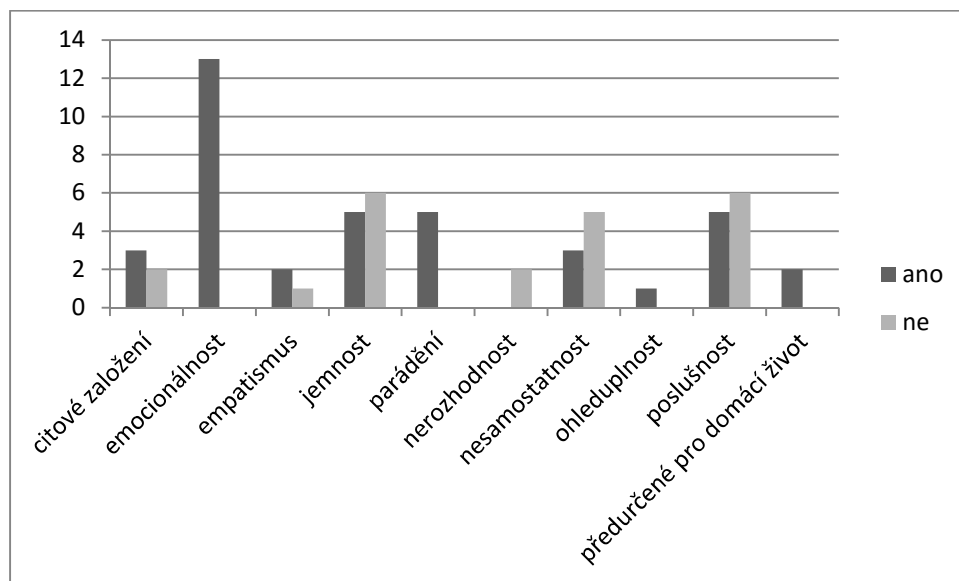
9. SEZNAM PŘÍLOH

1. Graf č. 1 - zastoupení genderových stereotypů – C. a k. polní maršálek
2. Graf č. 2 - zastoupení genderových stereotypů – Obrácení Ferdyše Pištory
3. Graf č. 3 - zastoupení genderových stereotypů – On a jeho sestra
4. Graf č. 4 - zastoupení genderových stereotypů – To neznáte Hadimršku
5. Graf č. 5 - Zastoupení genderových stereotypů – Kantor ideál
6. Graf č. 6 - Zastoupení genderových stereotypů – Načeradec, král kibiců
7. Graf č. 7 - Zastoupení genderových stereotypů – Dobrý tramp Bernášek
8. Graf č. 8 - Zastoupení genderových stereotypů – Madla z cihelny
9. Graf č. 9 - Zastoupení genderových stereotypů – Pán na roztrhání
10. Graf č. 10 - Zastoupení genderových stereotypů – Žena, která ví, co chce
11. Graf č. 11 - Zastoupení genderových stereotypů – Barbora řadí
12. Graf č. 12 - Zastoupení genderových stereotypů – Jedenácté přikázání
13. Graf č. 13 - Zastoupení genderových stereotypů – Rozkošný příběh
14. Graf č. 14 - Zastoupení genderových stereotypů – Velbloud uchem jehly
15. Graf č. 15 - Zastoupení genderových stereotypů – Advokátka Věra
16. Graf č. 16 - Zastoupení genderových stereotypů – Mravnost nade vše
17. Graf č. 17 - Zastoupení genderových stereotypů – Děti na zakázku
18. Graf č. 18 - Zastoupení genderových stereotypů – Ducháček to zařídí
19. Graf č. 19 – Celkový počet stereotypů v jednotlivých filmech
20. Graf č. 20 Zastoupení genderového stereotypu citové založení v jednotlivých filmech
21. Graf č. 21 Zastoupení genderového stereotypu emocionálnost v jednotlivých filmech
22. Graf č. 22 Zastoupení genderového stereotypu empatismus v jednotlivých filmech
23. Graf č. 23 Zastoupení genderového stereotypu jemnost v jednotlivých filmech
24. Graf č. 24 Zastoupení genderového stereotypu parádění v jednotlivých filmech
25. Graf č. 25 Zastoupení genderového stereotypu náladovost v jednotlivých filmech
26. Graf č. 26 Zastoupení genderového stereotypu milovnice dětí v jednotlivých filmech

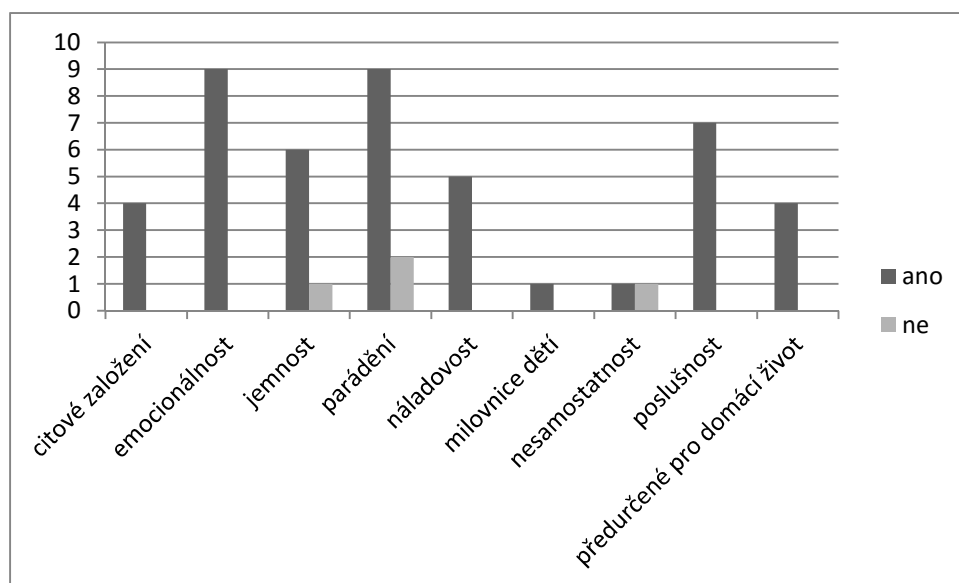
27. Graf č. 27 Zastoupení genderového stereotypu nesamostatnost v jednotlivých filmech
28. Graf č. 28 Zastoupení genderového stereotypu ohleduplnost v jednotlivých filmech
29. Graf č. 29 Zastoupení genderového stereotypu poslušnost v jednotlivých filmech
30. Graf č. 30 Zastoupení genderového stereotypu žvanivost v jednotlivých filmech
31. Graf č. 31 Zastoupení genderového stereotypu předurčeny pro domácí život v jednotlivých filmech
32. Úplný seznam výběrových jednotek viz příloha CD

10. PŘÍLOHY

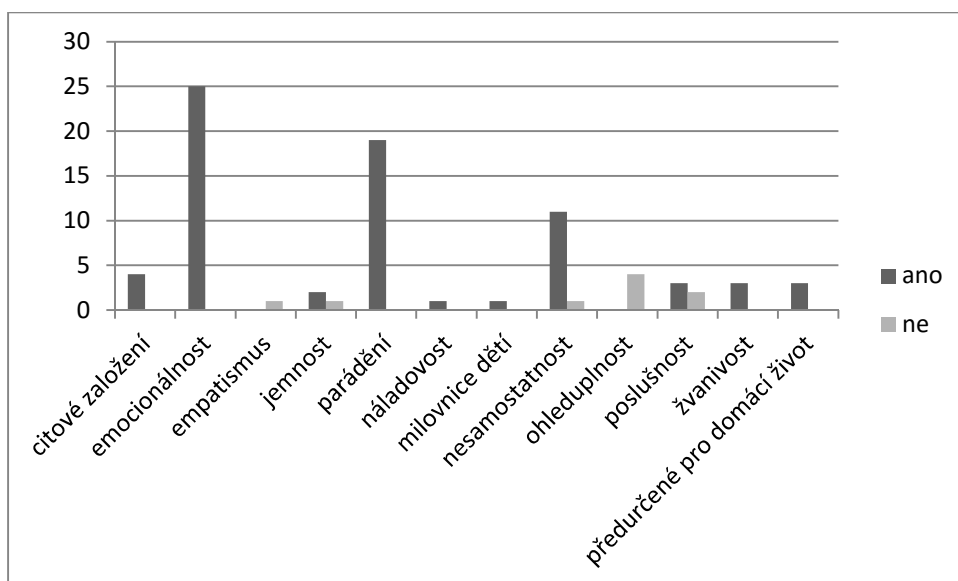
1. Graf č. 1 - zastoupení genderových stereotypů – C. a k. polní maršálek



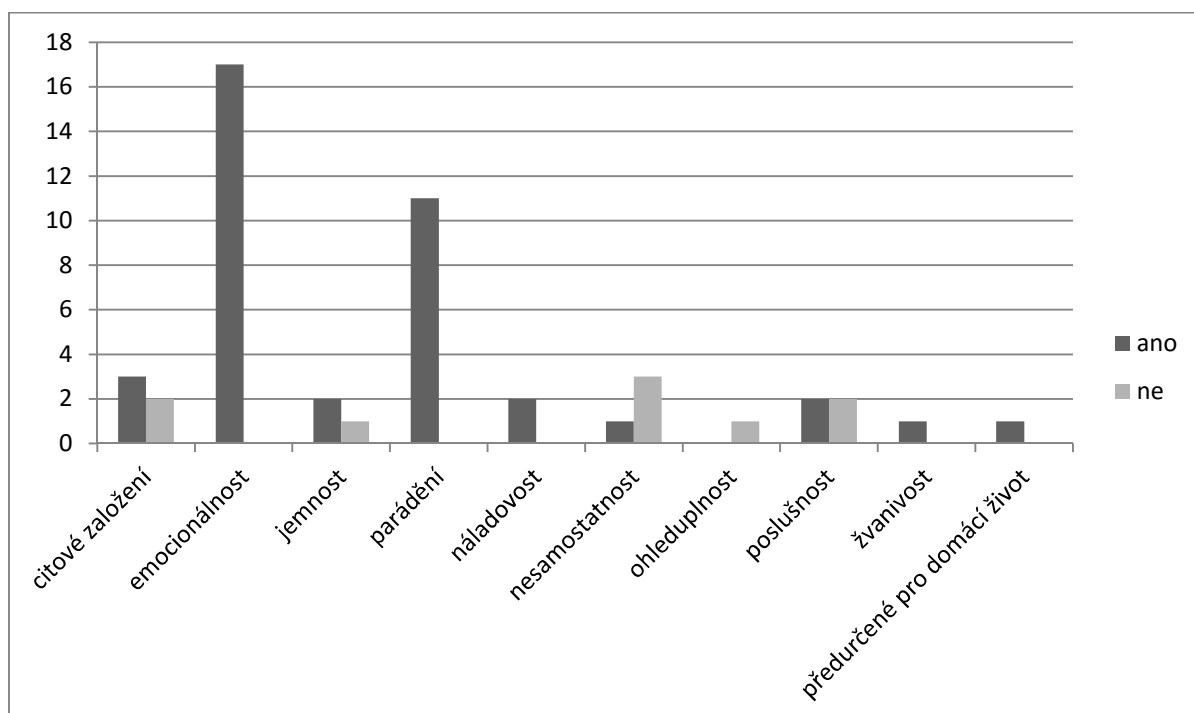
2. Graf č. 2 - zastoupení genderových stereotypů – Obrácení Ferdyše Pištory



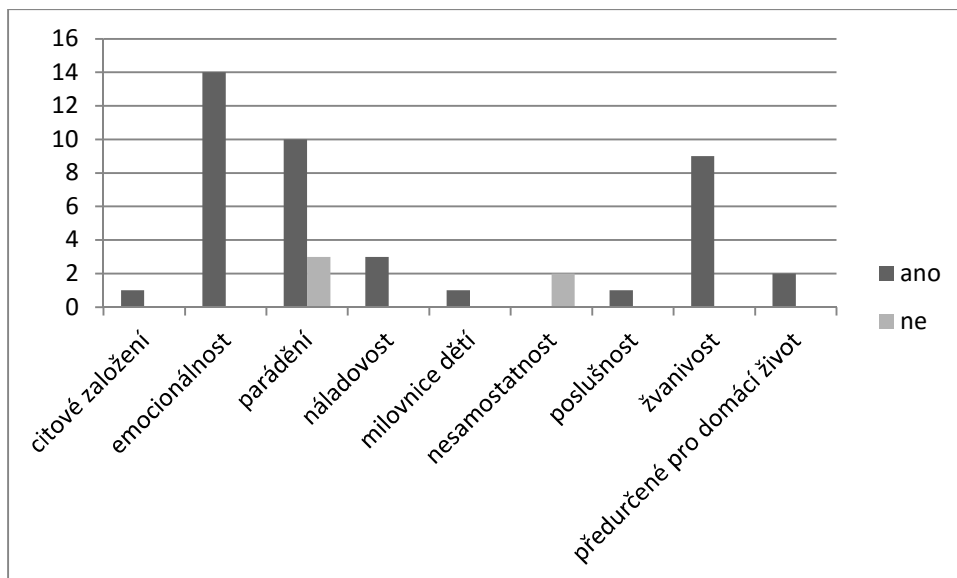
3. Graf č. 3 - zastoupení genderových stereotypů – On a jeho sestra



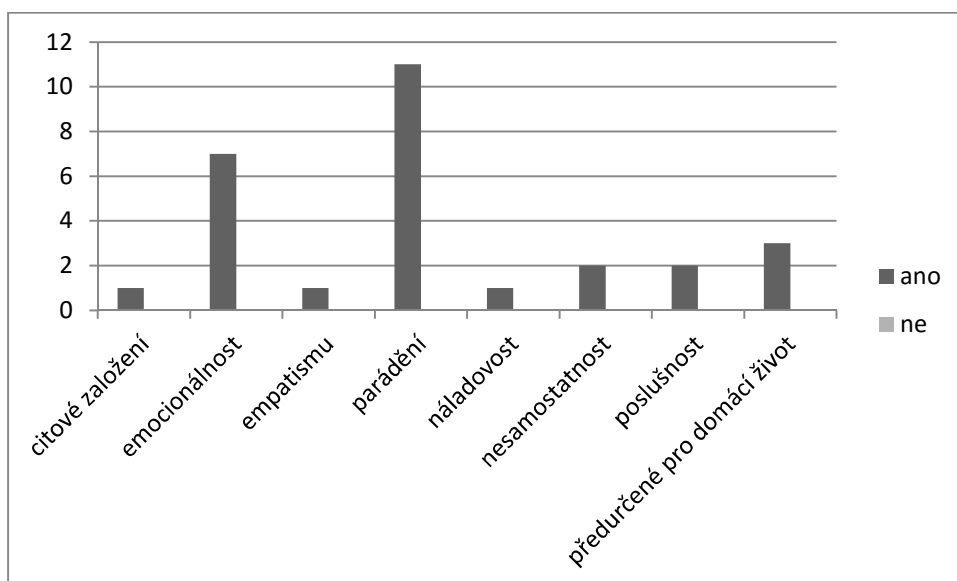
4. Graf č. 4 - zastoupení genderových stereotypů – To neznáte Hadimršku



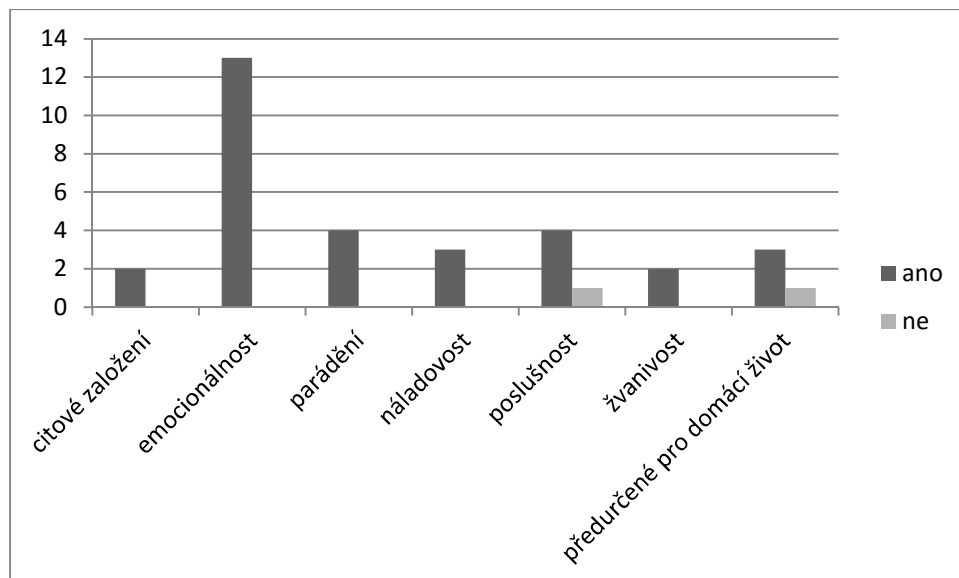
5. Graf č. 5 - Zastoupení genderových stereotypů – Kantor ideál



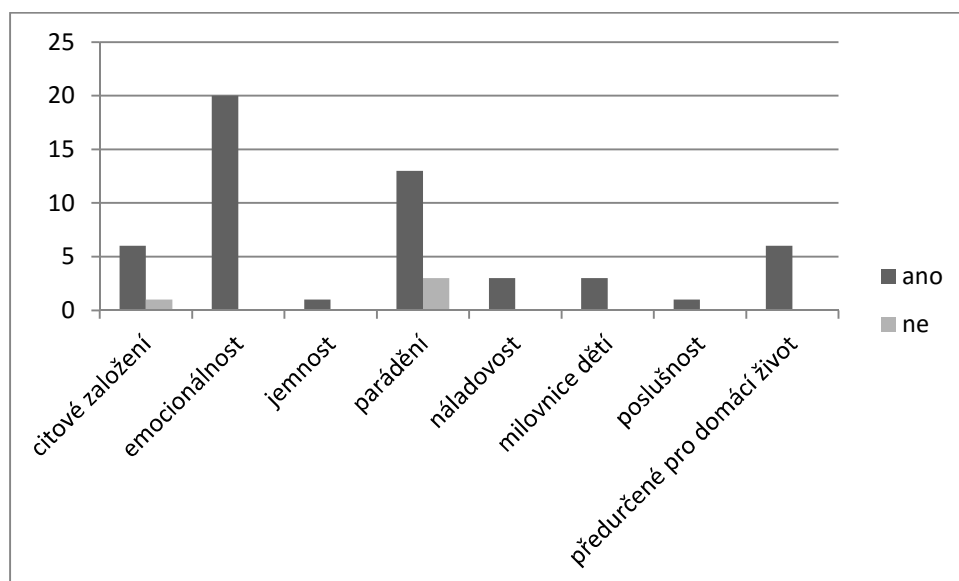
6. Graf č. 6 - Zastoupení genderových stereotypů – Načeradec, král kibiců



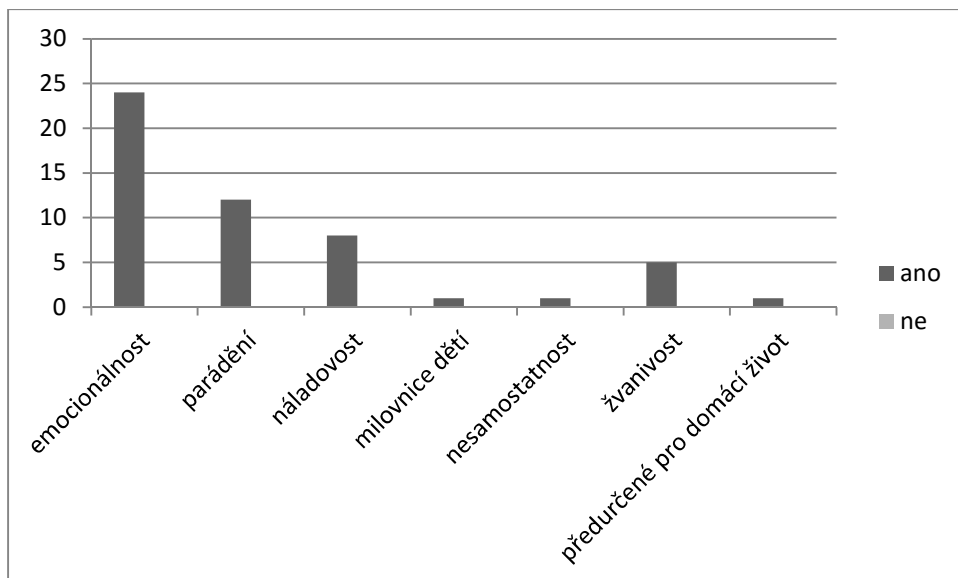
7. Graf č. 7 - Zastoupení genderových stereotypů – Dobrý tramp Bernášek



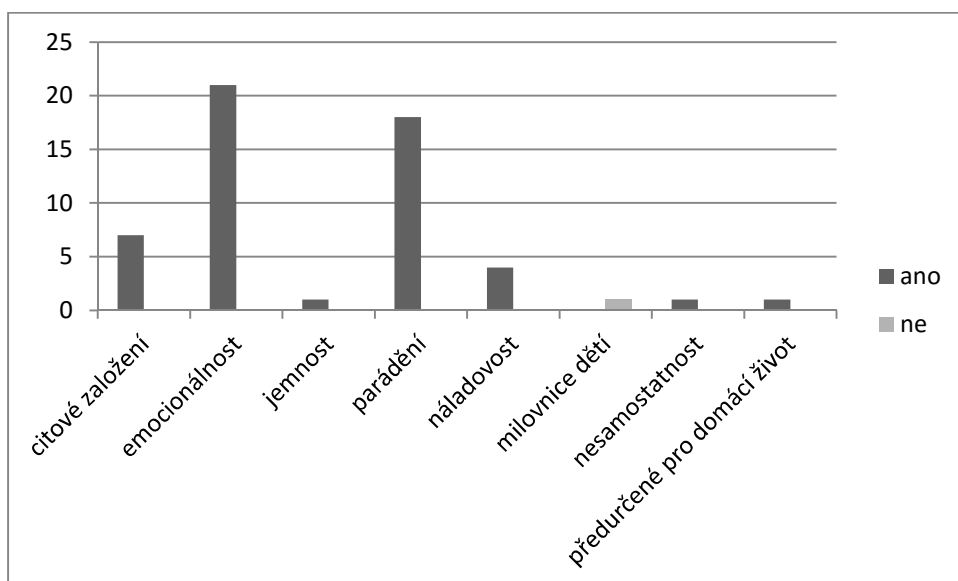
8. Graf č. 8 - Zastoupení genderových stereotypů – Madla z cihelny



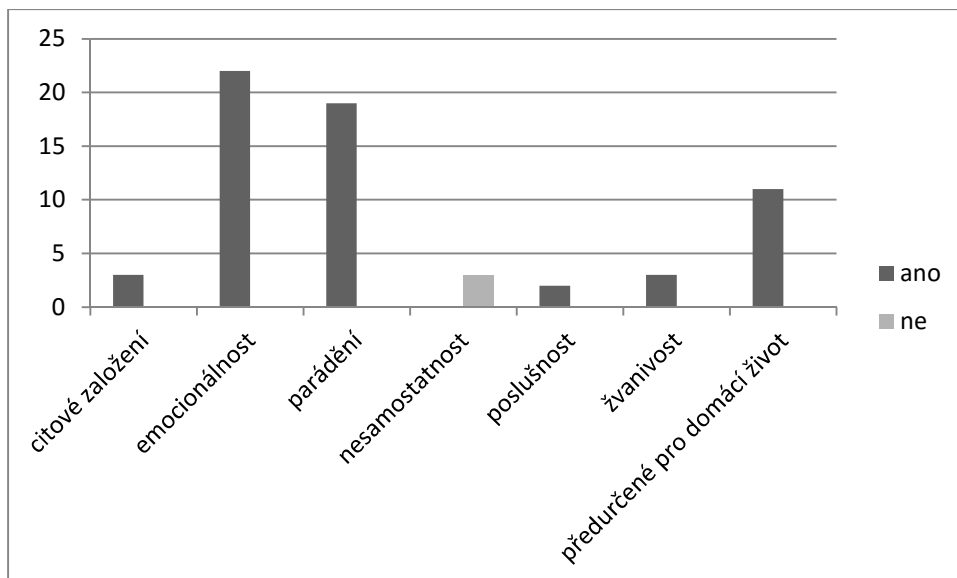
9. Graf č. 9 - Zastoupení genderových stereotypů – Pán na roztrhání



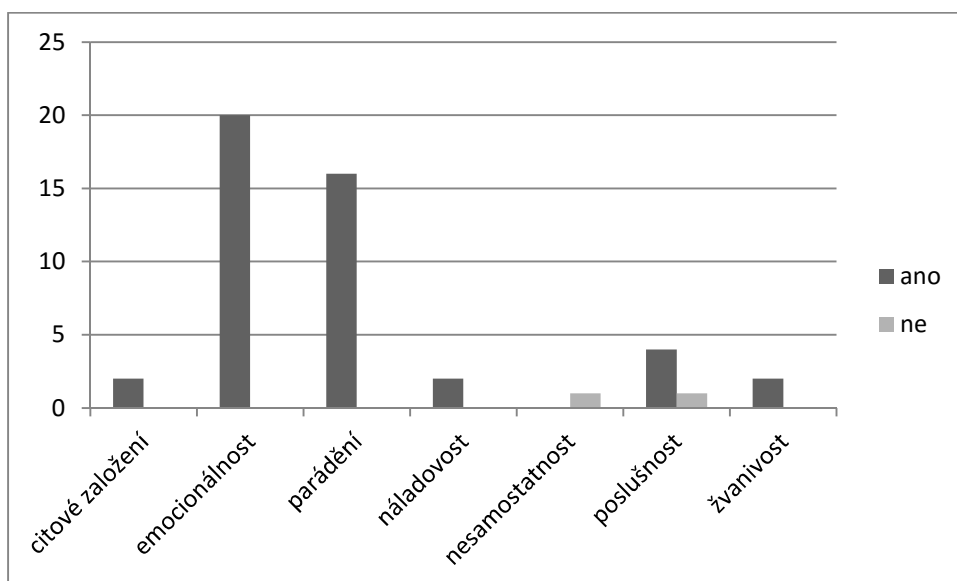
10. Graf č. 10 - Zastoupení genderových stereotypů – Žena, která ví, co chce



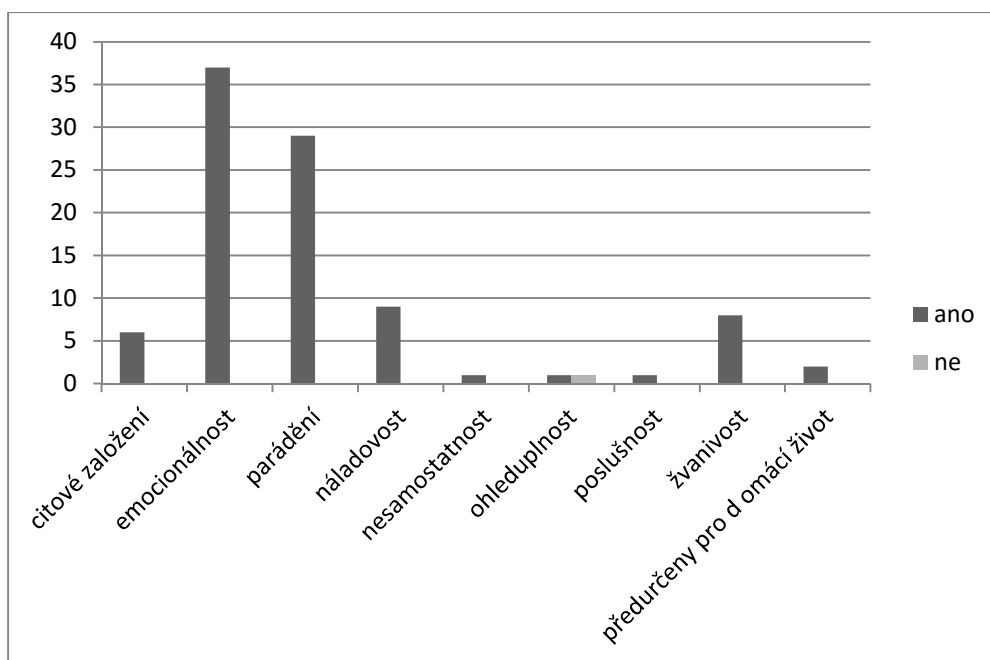
11. Graf č. 11 - Zastoupení genderových stereotypů – Barbora řadí



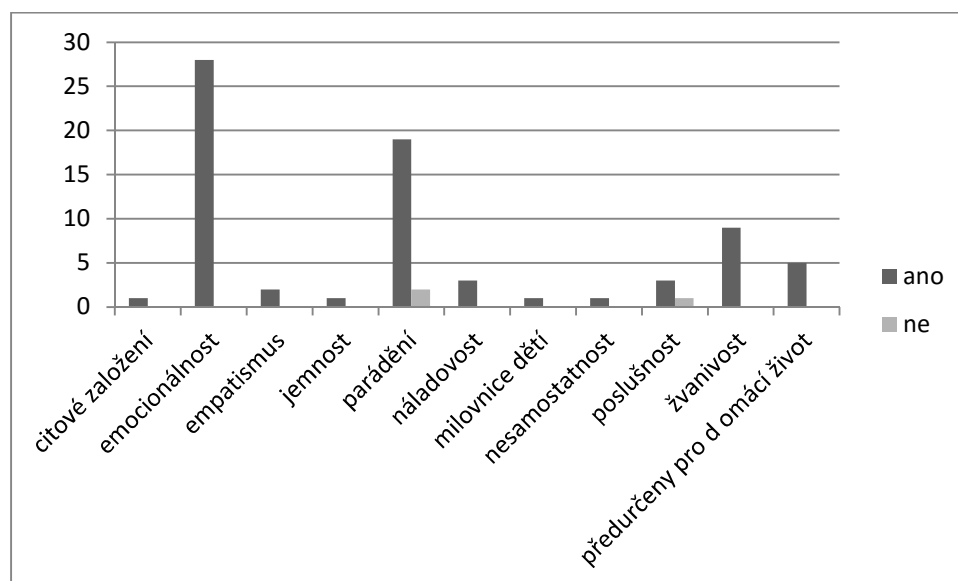
12. Graf č. 12 - Zastoupení genderových stereotypů – Jedenácté přikázání



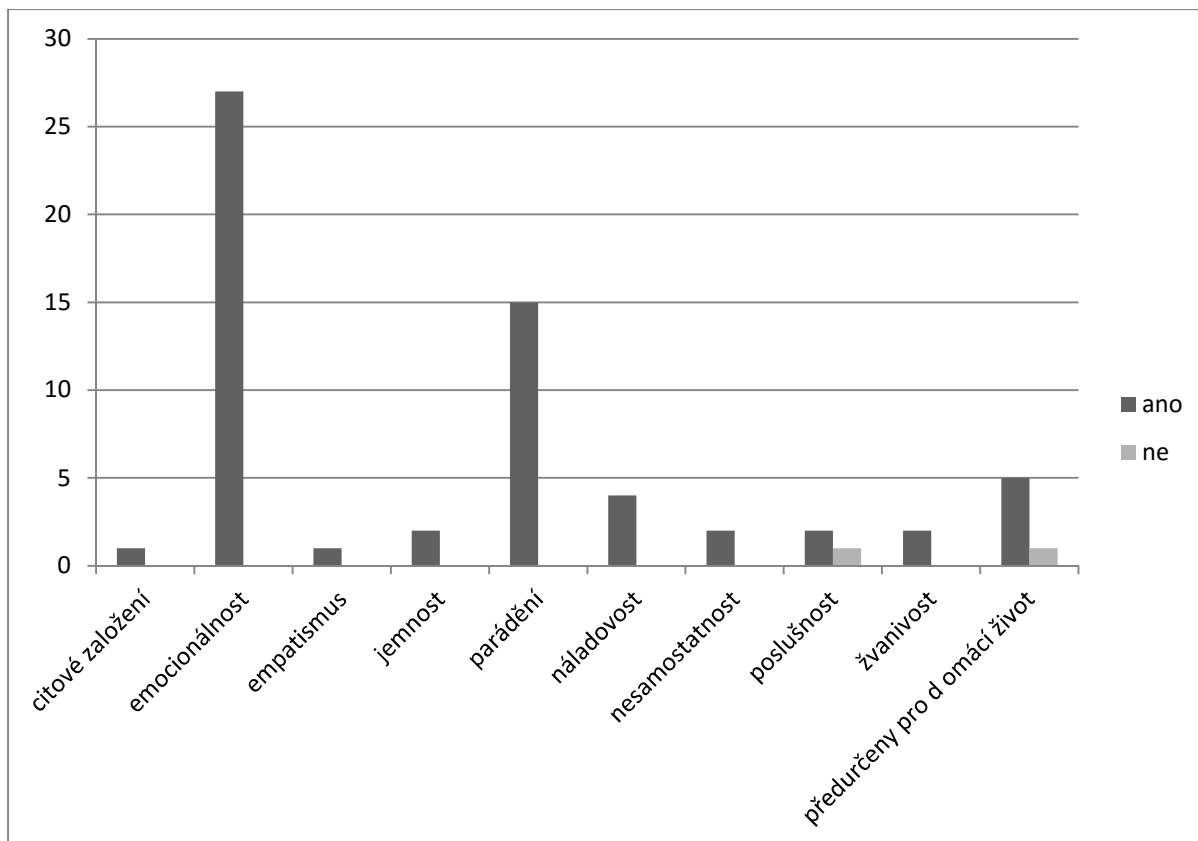
13. Graf č. 13 - Zastoupení genderových stereotypů – Rozkošný příběh



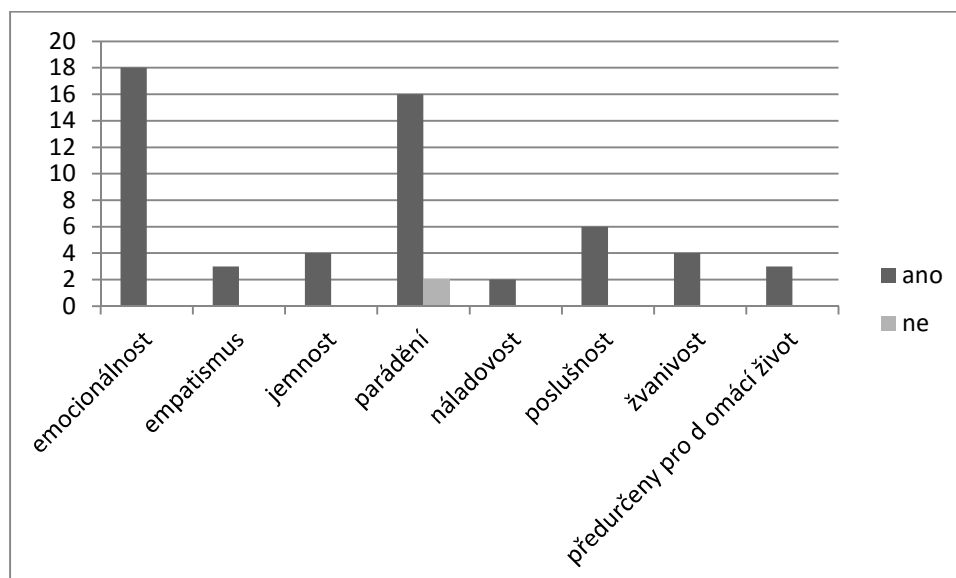
14. Graf č. 14 - Zastoupení genderových stereotypů – Velbloud uchem jehly



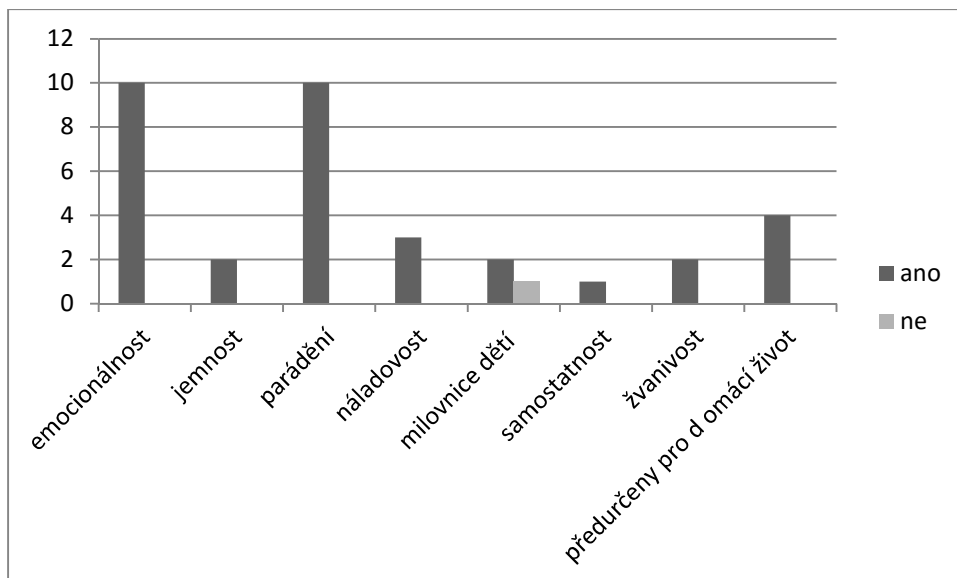
15. Graf č. 15 - Zastoupení genderových stereotypů – Advokátka Věra



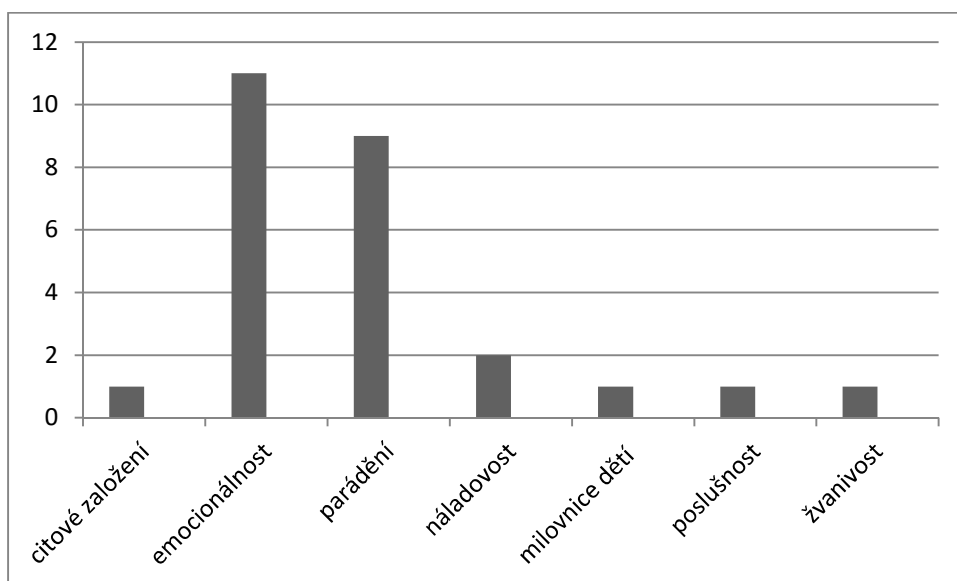
16. Graf č. 16 - Zastoupení genderových stereotypů – Mravnost nade vše



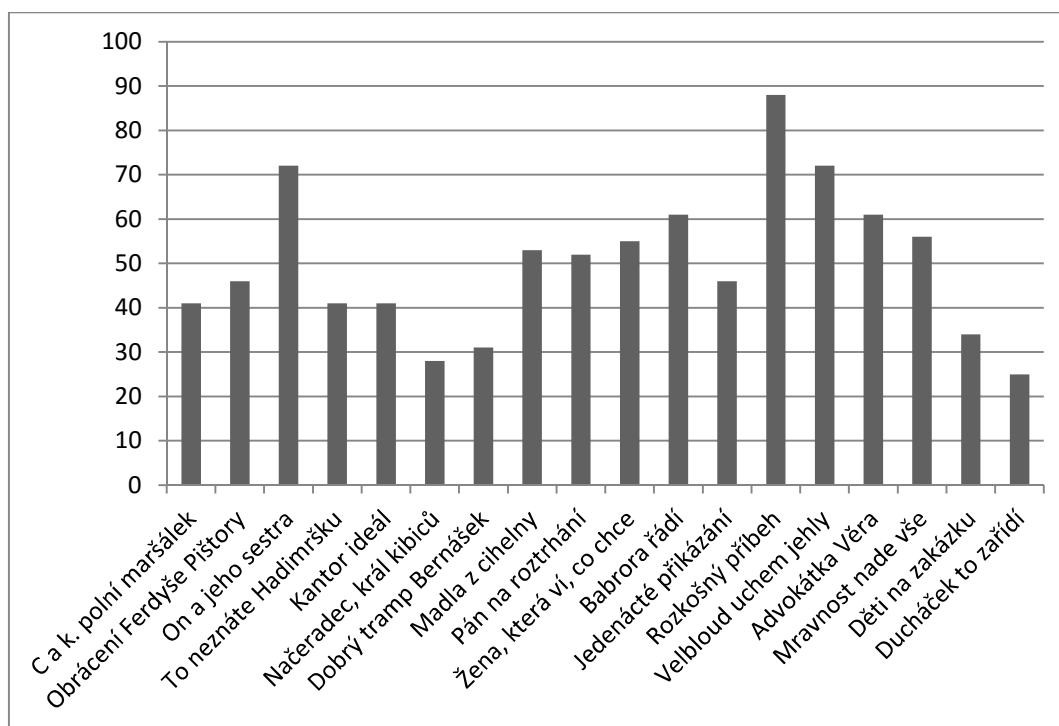
17. Graf č. 17 - Zastoupení genderových stereotypů – Děti na zakázku



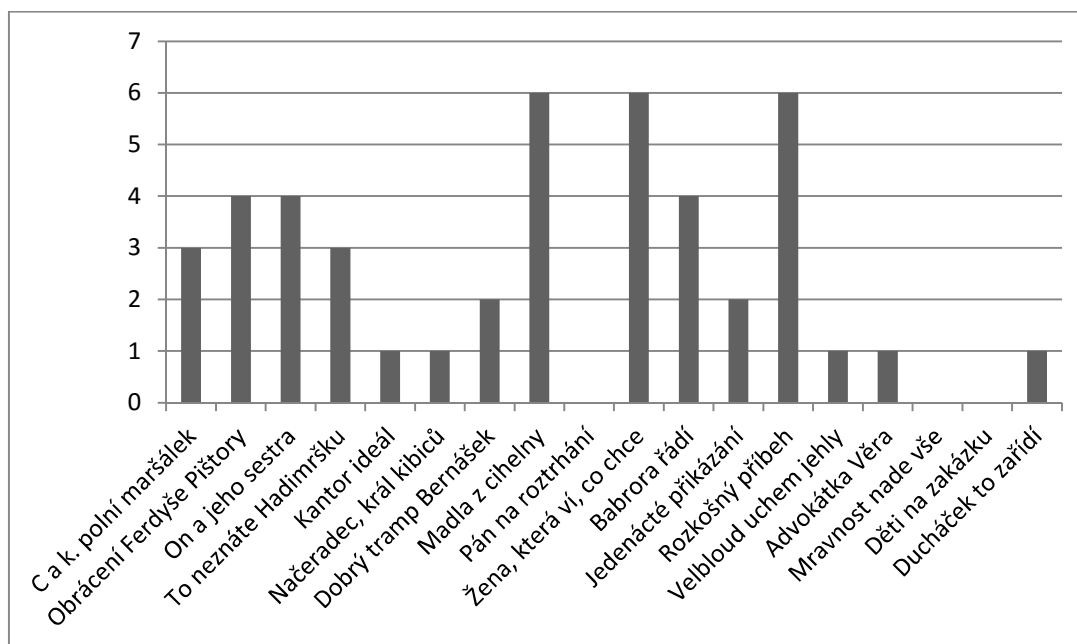
18. Graf č. 18 - Zastoupení genderových stereotypů – Ducháček to zařídí



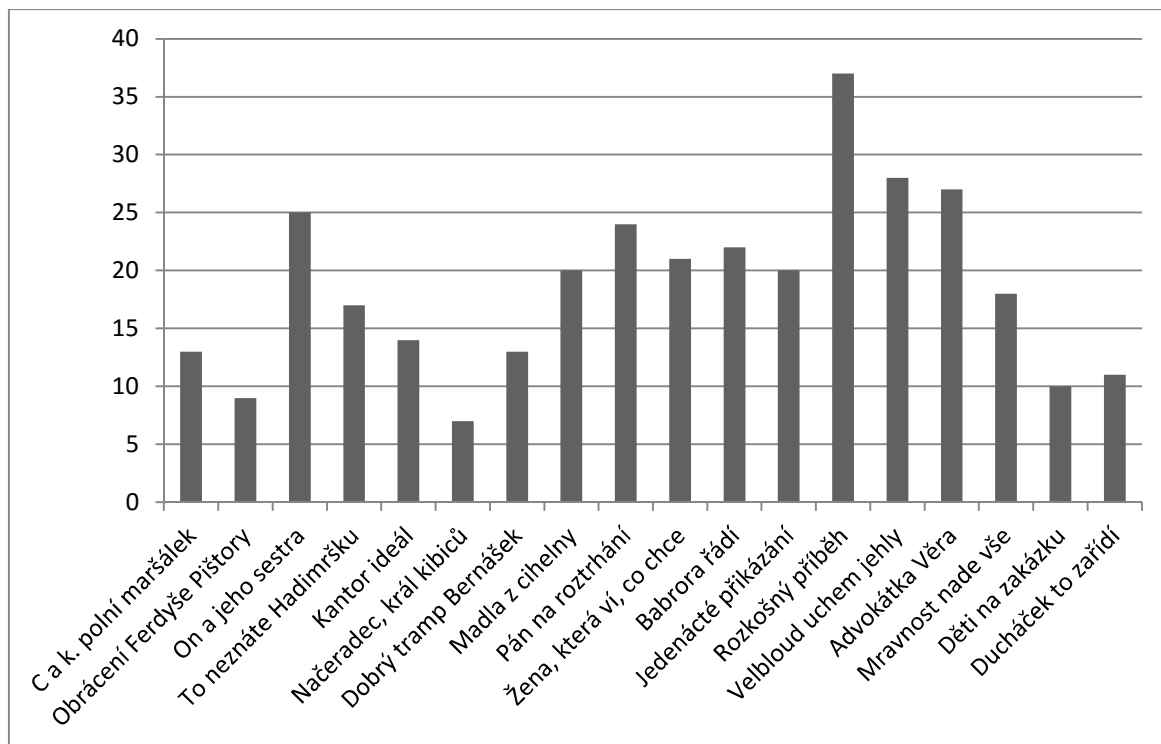
19. Graf č. 19 – Celkový počet stereotypů v jednotlivých filmech.



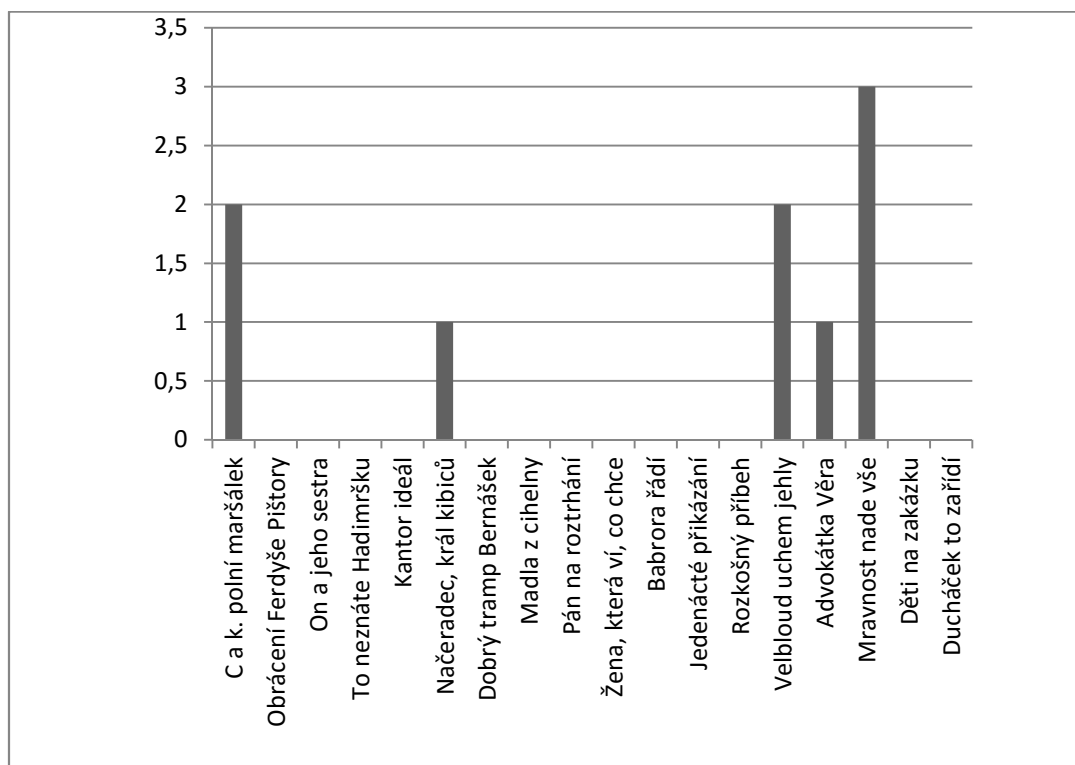
20. Graf č. 20 Zastoupení genderového stereotypu citové založení v jednotlivých filmech



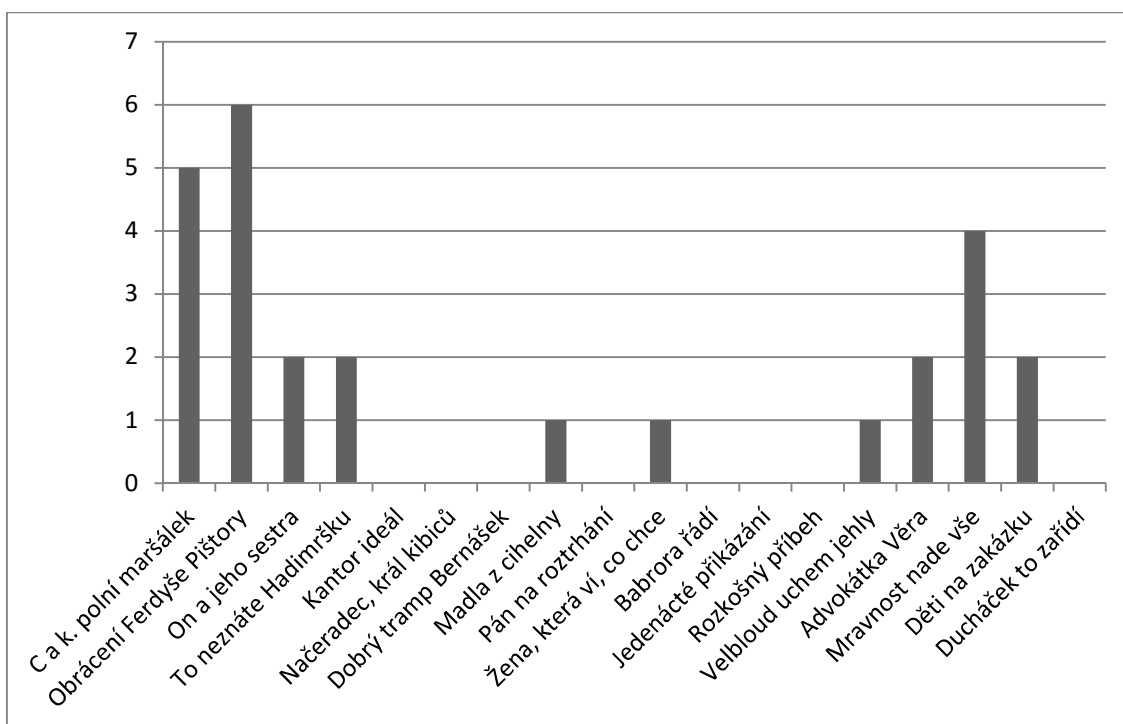
21. Graf č. 21 Zastoupení genderového stereotypu emocionálnost v jednotlivých filmech.



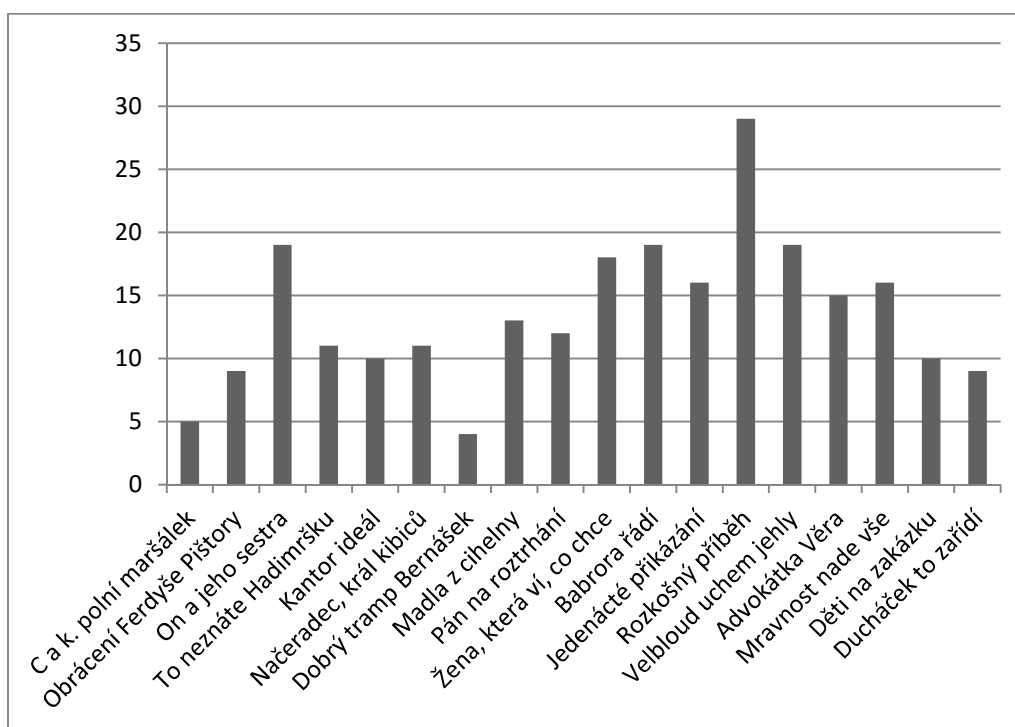
22. Graf č. 22 Zastoupení genderového stereotypu empatismus v jednotlivých filmech



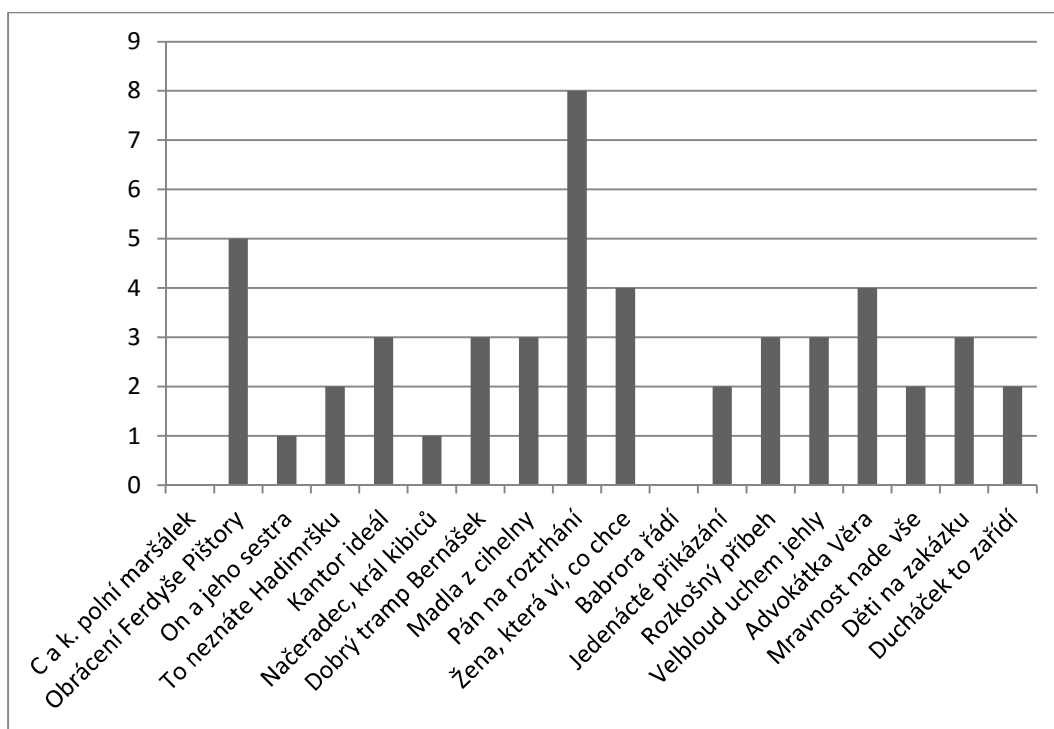
23. Graf č. 23 Zastoupení genderového stereotypu jemnost v jednotlivých filmech



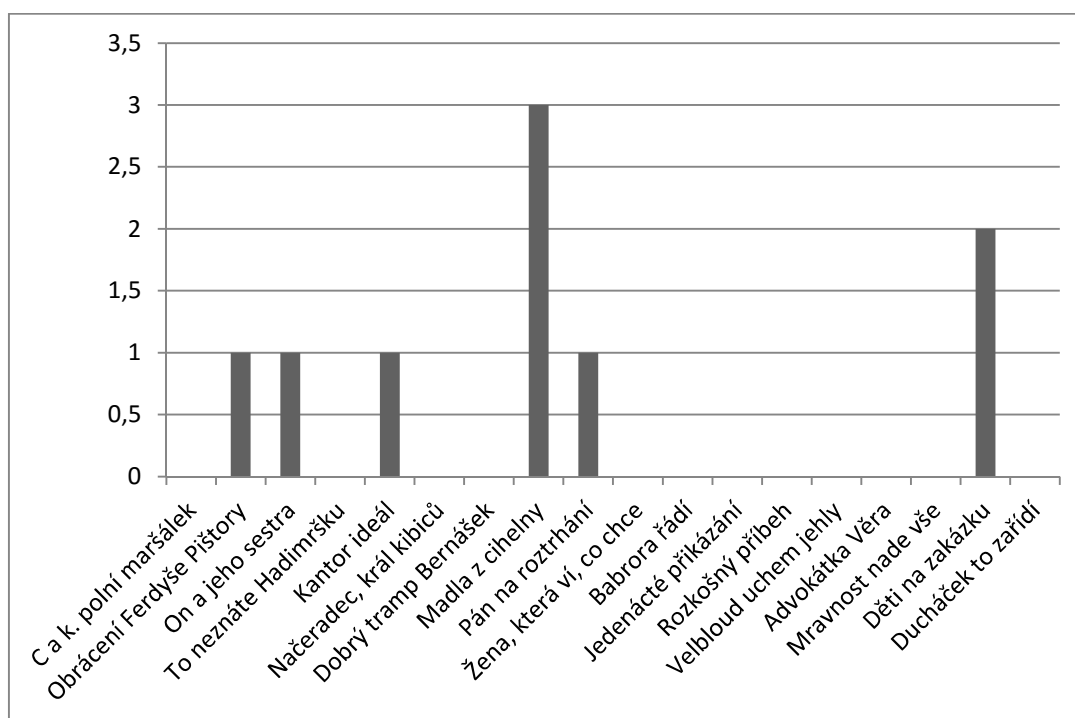
24. Graf č. 24 Zastoupení genderového stereotypu parádění v jednotlivých filmech



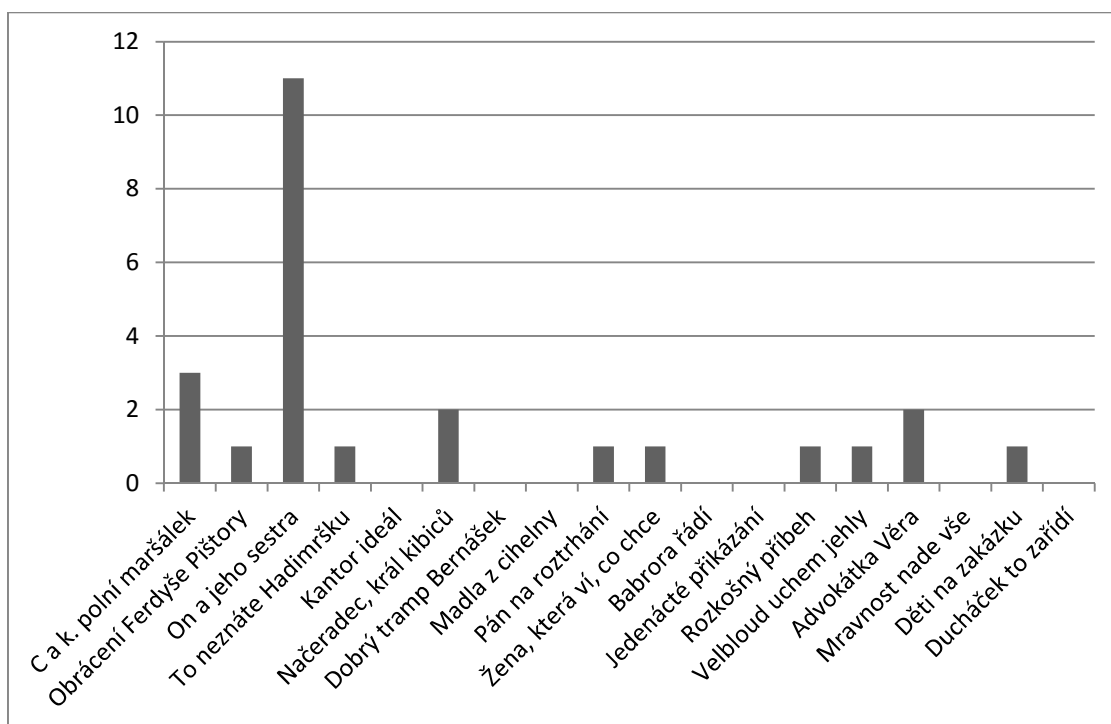
25. Graf č. 25 Zastoupení genderového stereotypu náladovost v jednotlivých filmech



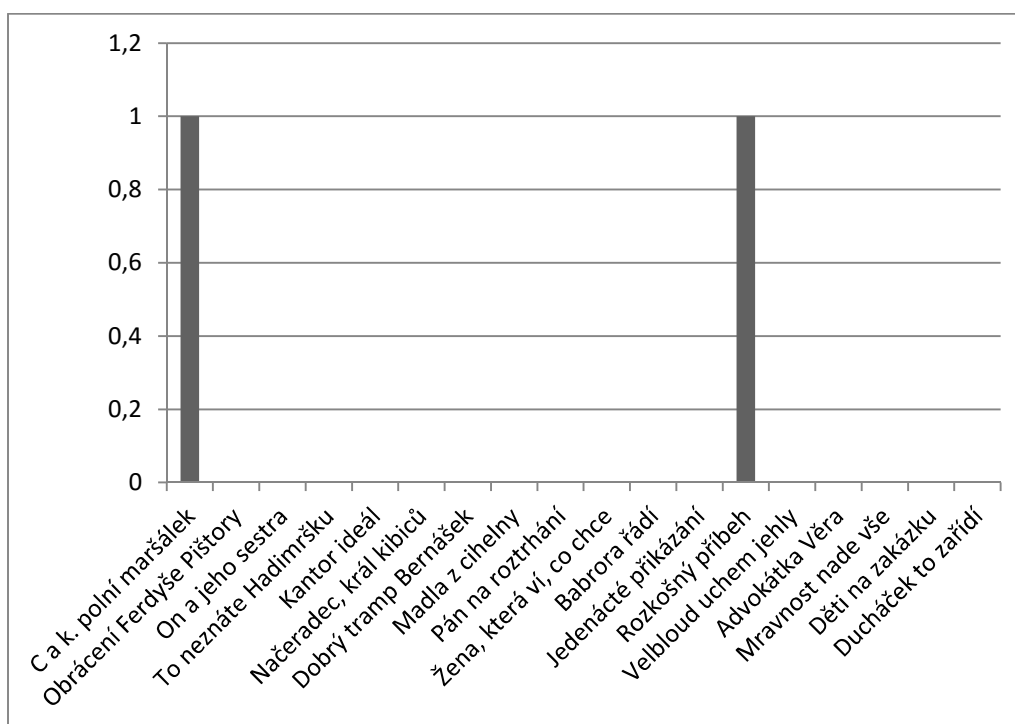
26. Graf č. 26 Zastoupení genderového stereotypu milovnice dětí v jednotlivých filmech



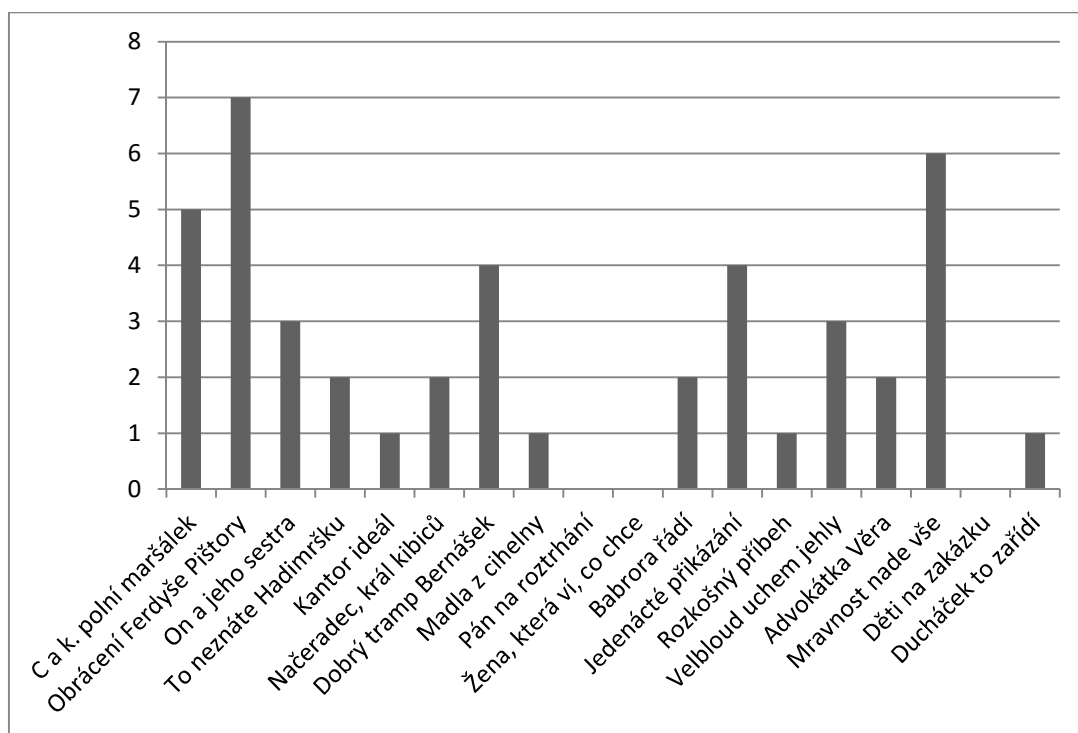
27. Graf č. 27 Zastoupení genderového stereotypu nesamostatnost v jednotlivých filmech



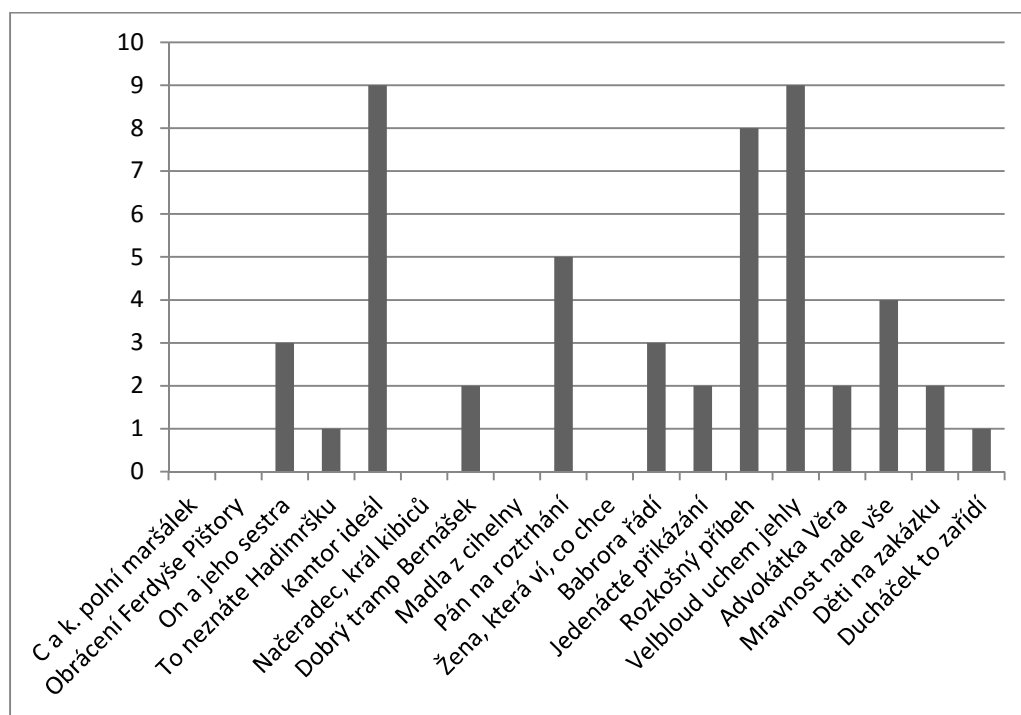
28. Graf č. 28 Zastoupení genderového stereotypu ohleduplnost v jednotlivých filmech



29. Graf č. 29 Zastoupení genderového stereotypu poslušnost v jednotlivých filmech



30. Graf č. 30 Zastoupení genderového stereotypu žvanivost v jednotlivých filmech



31. Graf č. 31 Zastoupení genderového stereotypu předurčený pro domácí život v jednotlivých filmech

