

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Zobrazování žen v českém filmu za dob diktatur

Diplomová práce

Autor práce: Michaela Havlíčková

Studijní program: Mediální studia

Vedoucí práce: PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

Rok obhajoby: 2019

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne: 09. 05. 2019

Michaela Havlíčková

Bibliografický záznam

HAVLÍČKOVÁ, Michaela. *Zobrazování žen v českém filmu za dob diktatur*. Praha, 2019. 87 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut Komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

Rozsah práce: 198 495 znaků

Anotace

Diplomová práce *Zobrazování žen v českém filmu za dob diktatur* se věnuje tématu ženských postav ve filmech ovlivněných nacistickou a komunistickou propagandou. Za cíl si klade prozkoumat společné a rozdílné rysy, kterými se zobrazování žen dané filmy vyznačovaly. V případě filmů pod vlivem komunistické propagandy se práce konkrétně zabývá obdobím 1948-1956. K analýze ženských filmových postav bylo vybráno 15 filmů, které splňují kritérium ženy v hlavní nebo v jedné z hlavních rolích. Teoretická část se věnuje ukotvení tématu diplomové práce, proto je v ní pojednáváno o propagandě, dále o fenoménu nacistické a komunistické propagandy, vývoji české kinematografie a role ženy v nacistické a komunistické ideologii. V části praktické je pak využit k analýze model Jense Edera – Hodiny postavy.

Annotation

The thesis about *The Portrayal of Women in Czech Film in Times of Dictatorship* is examining the female characters in the movies influenced by nazi and communist propaganda. The main objective is to find out the similarities and differences that are typical for the Czech movies of those times. In the case of the movies influenced by communist propaganda and ideology, this thesis is examining those made in the period between 1948-1956. In order to analyse female characters, 15 movies were chosen for this task after making sure they fulfill the condition of woman playing the main of one of the main roles. The theoretical part of this work is dedicated to the anchoring of the topic, therefore there are sections about propaganda, nazi and communist propaganda, development of Czech cinematography and the role of women in nazi and communist ideology. For the purposes of analyses in practical part of the thesis, I use Jens' Eder model – The clock of character.

Klíčová slova

Nacistická propaganda, komunistická propaganda, český film, ženy, totalitní režim.

Keywords

Nazi propaganda, communist propaganda, Czech film, women, totalitarian regime.

Title

The Portrayal of Women in Czech Film in Times of Dictatorship

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své práce panu doktorovi Bednaříkovi. Bez jeho cenných rad, trpělivosti a zpětné vazby při konzultacích by tato práce nemohla vzniknout. Děkuji.

Obsah

Úvod.....	3
1 Propaganda.....	4
2 Komunistická a nacistická propaganda.....	8
2.1 Nacistická propaganda.....	8
2.2 Komunistická propaganda.....	13
3 Český film v době diktatur.....	17
3.1 Český film v období 1896-1939.....	17
3.2 Český film v období 1939-1945.....	19
3.3 Český film v období 1945-1948.....	22
3.4 Český film v období 1948-1956.....	23
4 Role ženy v komunistické a nacistické ideologii.....	25
4.1 Postavení žen v nacistické ideologii.....	25
4.2 Postavení žen v komunistické ideologii.....	26
5 Metodologie.....	28
5.1 Výzkumné otázky.....	28
5.2 Výzkumná metoda.....	28
5.2.1 Analýza filmových postav a model „Hodin postavy“ Jense Edera.....	29
5.3 Zkoumaný vzorek.....	30
6 Filmová analýza.....	30
6.1 Český film v období 1939-1945.....	30
6.1.1 Barbora Hlavsová.....	30
6.1.2 Šťastnou cestu.....	34
6.1.3 Muži nestárnou.....	38
6.1.4 Přítelkyně pana ministra.....	40
6.1.5 Muzikantská Liduška.....	43
6.2 Český film v období 1948-1956.....	46
6.2.1 Pyšná princezna.....	46
6.2.2 Byl jednou jeden král.....	49
6.2.3 Divá Bára.....	53
6.2.4 Pára nad hrncem.....	55
6.2.5 Pytláková schovanka aneb Šlechetný milionář.....	58
6.2.6 Slovo dělá ženu.....	61
6.2.7 Strakonický dudák.....	64
6.2.8 Veselý souboj.....	67
6.2.9 Vzbouření na vsi.....	70
6.2.10 Zítra se bude tančit všude.....	73
6.3 Výsledky analýzy.....	76
VO1: Jaké jsou hlavní prvky charakteristické pro zobrazování žen v českém filmu v období nacistické okupace?.....	76
VO2: Jaké hlavní prvky jsou charakteristické pro zobrazování žen v českém filmu v časovém období.....	

1948-1956?.....	77
VO3: Ve kterých aspektech se oba režimy při zobrazování žen liší?.....	78
VO4: Které aspekty zobrazování žen jsou shodné u obou režimů?	79
Závěr.....	80
Summary.....	82
Použitá literatura	84
Filmové prameny:.....	87

Úvod

Jak už napovídá sám název, tato diplomová práce se zabývá zobrazováním žen v českém filmu za dob diktatur, konkrétně v období Protektorátu Čech a Moravy a prvních osmi let po komunistickém převratu v roce 1948.

Společenská, ekonomická, politická i kulturní oblast života Čechoslováků byla v těchto obdobích výrazným způsobem ovlivněna, a to především kvůli totalitním režimům, které měly nad Československem kontrolu. (Bilík, Ptáček, 2000)

Jak nacistické Německo, tak i Sovětský svaz, pod jehož kontrolu se převratem Československo zařadilo, představovaly ve své době největší propagandistické mašinerie, které se navzdory diametrálně odlišné ideologii shodovaly v tomto kontextu v jedné věci – a to ve specifickém přístupu k filmu jako masovému médiu, které v sobě skrývalo neuvěřitelný potenciál. Zájem propagandistického aparátu těchto států o filmový průmysl se neomezoval pouze na území samotného Německa a Sovětského svazu, ale také na Československo a další území pod kontrolou těchto režimů. (Taylor, 2016)

Pokud ale mluvíme o propagandě, nemyslíme pouze propagandu agitační. Dle Jacquese Ellula je jedním z nejvyspělejších druhů propagandy naopak propaganda integrační, která slouží především k upevnění kulturních hodnot preferované vládnoucí ideologie. (Ellul, 1973)

Právě na základě této kategorizace se tato práce nesoustředí na obecné prvky propagandy zmíněných ideologií v českém filmu, ale na konkrétnější téma způsobu zobrazování žen.

Jak nacistická, tak i sovětská ideologie nedokázaly ignorovat ženskou otázku a obě se explicitně k roli, kterou měla žena zastávat, vyjádřily. Na vzorku 15 filmů z období 1938–1945 a 1948–1956 chci proto zkoumat, nakolik jsou si tyto české filmy pod vlivem zmíněných ideologií v tématu zobrazování žen ve filmu podobné a v čem se naopak liší. K tomuto účelu využiji narativní analýzy, konkrétně budu při vycházení z modelu hodin postavy Jense Edera. (2010)

Praktickou část této diplomové práce ale bude předcházet teoretické ukotvení problému. Nejdříve se budu zabývat fenoménem propagandy, její definice, rozdělení a kategorizace. Druhá kapitola je věnována už konkrétně komunistické a nacistické propagandě s důrazem na propagandu filmovou. Po ní následuje problematika vývoje české kinematografie a státní kontroly nad touto kulturní oblastí a čtvrtá kapitola se pak zabývá rolí ženy a jejím postavením v daných ideologiích. Následuje nezbytná metodologie, ve které je blíže představen model ze kterého je při analýze čerpáno.

1 Propaganda

Pojem propaganda sám o sobě pro většinu lidí nese negativní konotace a je spojován především s dvacátým stoletím, kdy hrála propaganda významnou roli během obou světových válek a následně i během bipolárního mezinárodního systému se Sovětským svazem na jedné straně a spojenci s USA v čele na straně druhé.

Navzdory tomu lze ale kořeny propagandy vystopovat daleko do historie. V nejneutrálnějším významu totiž samotný pojem představuje propagaci určitých idejí. (Jowett, O'Donnell, 2006 s. 2). V praxi to znamená, že se za propagandu dají považovat například také hrdinské básně a písně, se kterými přišla asyrská říše vyzbrojena do konfliktu s Babyloňany ve 14. století před našim letopočtem. (Taylor, 2003 s. 22)

Praktiky propagandy tedy sice byly známé už dávno před moderními dějinami, o samotné pojmenování tohoto jevu se ale zasloužila až katolická církev v 17. století. Propaganda pochází z latiny a doslovně se dá přeložit jako „propagovat“ nebo „zasít“. (Jowett, O'Donnell, 2006 s. 2) Vatikán, potýkající se v té době s protestantskou vlnou, tak v roce 1622 chtěl označit „organizaci na obranu pravé víry před protestantskou reformací.“ (Taylor, 2003 s. 2) Navzdory tomu, nebo možná právě proto, hned v lidech vzbuzovala propaganda nedůvěru a podezření. (tamtéž s. 2-3)

Vzhledem ke komplexnosti a množství úhlů, kterými k ní lze přistupovat, se stala propaganda také objektem zájmu mnohých společensko-vědnicích a humanitních oborů, ať už mluvíme o historii, sociologii, politologii, mediálních studiích, nebo psychologii. Právě vzhledem ke svému multioborovému charakteru a vývoji společnosti se pozornost ve studiích a výzkumech mnoha akademiků obrací také k samotné definici ve snaze přijít na to, co přesně se pojmem propaganda napříč obory rozumí.

Jako příklad příliš obecného pojetí propagandy nabízí definice B. Ogle, který ji popisuje jako „snahu změnit postoje a názory druhých... Propagandu vytváří kdokoliv, kdo něco sděluje s úmyslem ovlivnit druhé.“ (Ellul, 1973 s.11) Tato definice ale může technicky zahrnovat i obyčejnou diskuzi mezi přáteli nebo rodinou, nebo přednášku ve škole. Pořád ale nezachycuje propagandu tak, jak ji chápeme dnes.

Mezi dvacátými a třicátými lety se studium propagandy zabývalo především jejími psychologickými aspekty. Až s příchodem Harolda D. Lasswella a jeho studií se začalo uvažovat o prostředcích propagandy a o záměrech, se kterými byla propaganda vytvářena. Jeho dílem byla inspirována definice Institutu analýzy propagandy, který působil v USA mezi lety 1937 až 1942:

„Propaganda je vyjádření názorů nebo činů vykonané záměrně individuálně nebo skupinou se záměrem ovlivnit názory nebo činy ostatních jednotlivců nebo skupin za předdefinovanými cíli a skrze psychologickou manipulaci.“ (Ellul, 1973 s. 12)

Sám Lasswell pak definuje propagandu jako „správu kolektivních postojů skrze manipulaci důležitých symbolů. (Lasswell, 1927, s. 627)

Mezi dobově mladší pokusy o definici tohoto fenoménu se řadí ten od Jowetta a O'Donnellové (2006). Stála za tím snaha „porozumět a analyzovat propagandu identifikací jejích charakteristik a ukotvit ji v komunikačních studiích za účelem zkoumání kontextu, odesílatele, příjemce, záměru, sdělení, kanálu, publika a odpovědi.“ (Jowett, O'Donnell, 2006 s. 7) Výsledná podoba definice pak vypadá takto: Propaganda je „cílený systematický pokus o formování percepce, manipulaci kognice a chování za účelem reakce, který prohlubuje požadovaný záměr propagandisty.“ (tamtéž s. 7)

Spolu s množstvím definic bylo studium propagandy obohaceno také o dělení na konkrétní formy a kategorizace. Můžeme se bavit o černé, šedé nebo bílé formě propagandy na základě důvěryhodnosti faktických zdrojů kampaní, nebo například o kategorii s názvem sub-propaganda. (Jowett, O'Donnell, 2006 s. 20-21)

Ellul mluví o dělení na sociologickou nebo politickou propagandu, vertikální nebo horizontální propagandu, racionální a iracionální propagandu a na agitační a integrační propagandu. (Ellul, 1962, str. 62-87) A právě posledního zmíněné dělení je pro účely této diplomové práce stěžejní.

Jacques Ellul popisuje toto dělení ve své knize Propaganda (1973). Nejobvyklejší a nejviditelnější typ propagandy je právě propaganda agitační, která v sobě nese revoluční charakter a nádech opozice. Je většinou obrácena proti statusu quo a většinou využívána politickými skupinami, které se staví proti stávající vládě, nebo naopak vládami, které chystají radikální změnu současného stavu. Tento typ propagandy byl přítomen a využíván při jakékoliv velké revoluci nebo válce. Jednou z jejích výhod je fakt, že v krátkém čase dokáže vyprodukovat masové nadšení a nadstandardně vysokou produktivitu a zapálení pro předložený cíl. Kromě toho je také přímočařejší než propaganda integrační. Předkládá jednotlivcům okázalé cíle, se kterými se ale může ztotožnit většina obyvatel. Tento typ propagandy vidíme v nacistickém Německu, v komunistickém hnutí za dob Lenina nebo v Maově Číně. Nevýhodou ale představuje velký tlak, který se vyvíjí na jednotlivce, a potřeba dosáhnout v krátké době velkých výsledků. V opačném případě hrozí společnosti

demoralizace. (Ellul, 1973 s. 70-74)

Jakmile bylo ale vytyčeného cíle nebo změny dosaženo, přestává být agitační propaganda vhodným prostředkem k manipulaci mas a k vytvoření názorové hegemonie ve společnosti. Pomine totiž společný jmenovatel, který poskytoval v období krize vládě nebo jiným hnutím kredibilitu. V tuto chvíli naopak přichází chvíle propagandy integrační, která bývá v některých případech označována za propagandu konformity. Jedná se komplexnější a dalekosáhlejší typ propagandy, jelikož je jejím cílem včlenění jednotlivce do nového řádu společnosti ovlivněním jeho myšlenkových pochodů, názorů nebo hodnot. Obvykle k tomu využívá racionalizaci nové situace. Tento typ propagandy pracuje dlouhodobě a je nenápadnější než prvoplánová propaganda agitační. Jejím cílem je to, aby všichni členové dané společnosti sdíleli stejné stereotypy, přesvědčení a reakce, stejně tak chce zasahovat do estetických, politických, etických a ekonomických otázek společnosti. (tamtéž s. 74-79)

Aby ale moderní propaganda, jak ji známe, mohla fungovat, je třeba výběru vhodných kanálů, které předkládají publiku cílené sdělení. V tomto ohledu představovalo důležitým mezníkem v historii propagandy 19. a 20. století, a to kvůli komunikační revoluci, ke které v této době docházelo. Jinými slovy kvůli vzniku masových médií. (Taylor, 2003 s.173)

Techniky šíření propagandy před jejich nástupem je jednoduché odhadnout – nejčastěji šlo o pamflety nebo knihy. Ovšem u nich narážíme na podmínku gramotnosti, která v 18. století a dál rozhodně nebyla masově rozšířená. Proto bylo ještě v počátcích masového tisku jedním z nejlepších způsobů, jak šířit zprávu, mluvené slovo. Na konci 18. století se pak situace díky komunikační revoluci výrazně mění. Prvním průkopníkem byl Lord Northcliffe, který stál ve Velké Británii za zrodem prvního masově cirkulovaného deníku The Daily Mail. V roce 1895 se pak v Paříži odehrálo první komerční promítání kinematografu bratří Lumiérů a o rok později Guglielmo Marconi na Salisbury Plain položil základy rádiového vysílání. (Taylor, 2003, s. 173-174)

Tyto tři události stály za zrodem tří nových médií – masového tisku, filmu a rádia. Každé z nich mělo velký potenciál a poprvé v historii tak vznikla možnost a schopnost oslovovat velké heterogenní publikum. S připojením rádia a filmu se začala ve společnosti, nepřivyklé na tento způsob komunikace, objevovat kritika. Dle ní byla tyto masová média příliš mocná a měla tak velký potenciál manipulovat s jejich publikem. (Jowett, O'Donnell, 2006 s. 95).

Dle Jacqueze Ellula jsou masová média v kontextu propagandy schopna manipulace. Bez nich by se ani nedalo mluvit o moderní propagandě. Aby ale vláda mohla média efektivně k politickým účelům využít, musí být splněny určité podmínky – vzhledem k tomu že média

přirozeně nástrojem propagandy nejsou. První podmínkou je centralizovaná kontrola nad médii a zároveň diverzifikace s ohledem na jejich způsob produkce. V praxi to znamená, že je třeba mít pod kontrolou všechny typy nových médií, aby mohla propaganda efektivně pracovat. Jen když má tvůrce propagandy kontrolu nad veškerým mediálním obsahem, může zvolit jednotnou systematickou strategii propagandy. (Ellul, 1962 s. 102-103)

Film měl v oblasti propagandy své místo, nicméně je jeho postavení specifické. Na jedné straně se film díky přirozenému vývoji stal nejpotentnějším médiem masové komunikace v první polovině dvacátého století. (Taylor, 2003, s. 174)

Ne nadarmo byl film prohlášen Stalinem za „největší prostředek masové agitace“ a Goebbelsem za „jedno z nejmodernějších a nejúčinnějších médií, které pro ovlivnění mas existuje.“ (Taylor, 2016, s. 32)

Na straně druhé nicméně nebyly „systematické pokusy vládou nebo jinými skupinami využít film jako kanál doručení propagandistického sdělení příliš úspěšné.“ (Jowetta, O'Donnell, 2006 s. 107) Naopak se zdá, že se film z psychologického hlediska spíše uplatnil v ovlivnění každodenních zvyků a názorů svých diváků. Za těch správných okolností tedy může představovat skvělý způsob utváření přístupů a je pro diváky zdrojem sociálních a kulturních informací. (tamtéž s. 107-108) Z tohoto hlediska se tedy ukazuje film jako potenciálně výborný prostředek integrační propagandy. Proto je pozornost této diplomové práce věnována právě jemu.

Film je také zajímavým médiem v kontextu propagandy z hlediska jejího psychologického fungování. I když je cílem propagandy ovlivnit masu, musí brát na vědomí, že každá masa se skládá z jednotlivců. Nejlepším momentem, jak ovlivnit jednotlivce, je právě okamžik, kdy je zároveň sám i členem masy. Toto právě film ze své podstaty umožňuje. Člověk sedí v promítacím sále s ostatními, zároveň je díky tmě a naprosté pozornosti na odehrávající se film svým způsobem oddělen od ostatních. (Ellul, 1973 s. 8-9)

V tomto ohledu pak film vyčnívá nad ostatními „novými“ médii tehdejší doby, konkrétně řečeno nad masovým tiskem a rádiem. Pokud se ale nad tím zamyslíme, jediné „skutečně“ masové médium by v té době film. Je to jediné médium, které pracovalo s publikem, které je zároveň masou. Díky jeho vysoké míře vizuálnosti je také daleko přístupnější než například tisk a působí hlavně na emoce publika, se kterými lze díky prostředkům, se kterými film jako médium disponuje, dobře pracovat. (Taylor, 2016, s. 32-33)

Dalo by se tedy říci, že je film jako médium výborně vybaven k manipulaci svého publika, čehož si samozřejmě ve dvacátém století vlády různých zemí byly vědomy, a proto byla

filmu věnována pozornost – ať už v podobě cenzury, nebo produkce propagandistických filmů.

2 Komunistická a nacistická propaganda

Tato kapitola se věnuje zvláště komunistické a nacistické propagandě, a to zejména v kontextu filmu jako nástroje manipulace k dosažení cílů vládnoucích skupin. Mým cílem v této kapitole je popsat roli, které toto médium zastávalo v obou režimech, a tak vysvětlit proč je kritické se i na český film dívat touto optikou.

V obou podkapitolách se nejdříve věnuji nacistické a komunistické propagandě obecně, za jakým specifickým účelem ji vládnoucí orgány aplikovaly a jakého nabývala charakteru v jednotlivých masových médiích, konkrétně v tisku, rádiu a zvláště filmu. Tomu věnuji největší pozornost. Chci film v daných režimech představit skrze hlavní události, které film formovaly, a následně se věnovat jeho hlavním charakteristikám, problémům i tématům. Vzhledem k zaměření mé diplomové práce se v případě komunistické propagandy věnuji sovětskému filmu do poloviny padesátých let.

2.1 Nacistická propaganda

Stejně jako Sovětský svaz je nacistické Německo dost často charakterizované jako propagandistická mašinerie, která do té doby neznala obdob. Takové označení si země vysloužila, protože propaganda prostupovala všemi oblastmi společenského a kulturního života Němců a nebyla pouhým nástrojem, ale i cílem sama o sobě. Veškeré aspekty lidského života, jako bylo vzdělání nebo umění, byly hodnoceny podle jejich potenciální užitečnosti propagandě. (O'Shaughnessy, 2009 s. 55-56)

Přes jejich velký zájem na propagandě ale nacisté nebyli v Německu prvními, kdo se vyjádřil o nutnosti lepší práce propagandy ve prospěch Německa. Velkou roli ve vývoji postoje k propagandě v Německu hrál generál Erich Ludendorff, který si jako první uvědomil možné propojení propagandy právě s filmem. Za první světové války píše ve svých dopisech o nutnosti obrany proti propagandě Spojenců a zvláště Velké Británie, které se s úspěchem dařilo vylicít Německo jako stát páchající nelidské činy, proti kterým je třeba bojovat. (Hoffmann, 1996 s. 76)

Ačkoliv jde v Německu najít další skupiny, které si uvědomovaly důležitost a propojení propagandy a filmu, například němečtí komunisté, lze od Ludendorffa najít přímou linku k Hitlerovým myšlenkám. (tamtéž, s. 77)

Ten se propagandě věnuje i ve své knize *Mein Kampf*, konkrétně jí vymezil dvě kapitoly, kde se věnuje úloze iracionálního chování a emocí v propagandě a zároveň v nich analyzuje propagandu Velké Británie. Byl pevně přesvědčen o tom, že válku Britové nevyhráli díky technologické a zbrojní převaze, ale právě díky propagandě. (O'Shaughnessy, 2009 s. 57)

Ve svých úvahách o psychologii propagandy vychází z francouzského sociálního psychologa Gustava Le Bona. Jeho teorie se vyjadřuje k jednotlivci, který je součástí masy arogantně a cynicky, označuje lidi v davu „primitivními lidmi,“ protože se jeho charakter v mase rozplyne. Také Hitler přebírá tento názor a mluví u lidí o nutnosti apelu na nízké pudy a emoce, k čemuž byl film ideálním nástrojem. (Hoffmann, 1996 s. 83)

Krátce po převzetí moci nacisty, konkrétně po šesti týdnech, bylo založeno Ministerstvo lidové osvěty a propagandy a hned vzápětí byl na pozici ministra jmenován doktor Josef Goebbels, který prohlásil za největší spirituální úkol ministerstva získat pro nacistickou ideologii celý národ. (tamtéž s. 90)

Hlavním cílem nového režimu těsně po převzetí moci v Německu byla politická a sociální konsolidace moci. A vzhledem k tomu, že v té době měli národní socialisté od německého obyvatelstva minimálně pasivní souhlas, bylo úkolem propagandy tuto pasivitu přetvořit v aktivní budování nového státu. Zároveň ale díky tomu mohli být nacisté v propagandě méně agresivní. (Taylor, 2016 s. 216)

Nový režim si ani agresivní centralizaci a organizaci jednotlivých odvětví nemohl dovolit, a to hned z několika důvodů – byla potřeba podpory průmyslových magnátů a elit v rámci konsolidace moci v prvních letech vlády národních socialistů a zachování zdání dobrovolné kooperace jako nejrychlejší cesty k totální kontrole nad informacemi, vzděláním a kulturou. Proto bylo převzetí kontroly nad masovými médii provedeno v několika vlnách, a to kombinací ekonomické a politické kontroly. (Kallis, 2008 s. 16-17)

Před nástupem nacismu se role rádia ve společnosti pohybovala mezi ještě nezvyklou technologickou novinkou a seriózním masovým médiem vzhledem k tomu, že radiové vysílání bylo více rozšířené než film, ale pořád ne tak seriózní jako tisk. Tato technologie nicméně představovala pro nacisty velký potenciál, jednak kvůli možnosti přenosu Hitlerových projevů do domácností ve všech koutech Německa a do zahraničí a zároveň nebylo tak diverzifikované jako tehdejší tisk. (tamtéž, s. 31)

Goebbels nakonec musel rozhlasové hlasatele nicméně po prvních týdnech napomenout, protože se domníval, že obsah rádia byl až příliš politický. V dalších letech se charakter vysílání musel kvůli požadavkům posluchačů více diverzifikovat a důraz se kladl hlavně na

zábavu. (Hoffmann, 1996, s. 90)

Tisk byl v Německu před nástupem nacistů relativně různorodý. Přestože ho Hitler prohlašoval za svobodný a zdůrazňoval autonomii vydavatelů, dosadil na ředitelský post Asociace německých novinových vydavatelů Maxe Amanna, který byl na základě ekonomických problémů pověřen reorganizačním projektem, jenž měl změnit tvář německého tisku nucenými fúzemi a rušením titulů. Následovalo uzavření nebo převzetí několika set levicových titulů. Za celé trvání nacistického režimu klesl počet titulů z 4700 na méně než 1000. (Kallis, 2008 s. 27-30)

Film měl v nacistické propagandě specifické místo, stejně jako v propagandě sovětské. A co se týče filmu před první světovou válkou, v mnohém si je vývoj německého a ruského filmu podobný. V Německu byl představen bratry Skaladanowskými 1. listopadu 1895, tedy dříve než ho v prosinci představili bratři Lumiérové v Grand Café. V Německu ale nepoužili tak zajímavé záběry, a o nějakém filmovém průmyslu tak jde mluvit až po roce 1910. Ani další vývoj nenapovídal tomu, že by německá kinematografie měla jednou konkurovat americkému Hollywoodu. Až do první světové války ovládaly německý filmový trh především exportované filmy z Francie a Velké Británie. (Taylor, 2016 s. 187-188)

Z celkového počtu filmů promítaných v Německu, jen 14 procent jich bylo německého původu. A převážná většina z nich stavěla na vaudeville, módních přehlídkách, erotických scénách z lázní nebo komické skeče. Stejně jako v mnoha jiných zemích byla velkým mezníkem ve vývoji filmu první světová válka. Celkové embargo importu zahraničních filmů ve strachu z něčeho, co bychom dnes označili jako kulturní imperialismus, spolu s extrémní poptávkou po filmech představovalo pro německou kinematografii velkou příležitost, které filmoví tvůrci využili. (Nowell-Smith, 1996 s. 137-139)

Po válce zaznamenalo Německo velké ekonomické, politické a kulturní změny a tyto otřesy se dle některých autorů promítly i do filmové tvorby tehdejších let. (Taylor, 2016 s.197)

V prvních letech německé poválečné filmové tvorby sklízely filmy Výmarské republiky uznání pro jejich surrealismus a obdivuhodný um. S nástupem nacistického režimu byl ale zahraničním publikem přístup k těm samým filmům přehodnocen a kritizován kvůli propagaci nacismu a antisemitismu. (Nyman, 1997 s. 507)

Umělci Výmarské republiky se z části obraceli na mysticismus a často pracovali s motivem přírody, grotesknosti a uplatňování moci. Jako jeden z nejkultovnějších filmů německé kinematografie tehdejší doby lze uvést Kabinet doktora Caligariho z přelomu let 1919 a 1920, který výrazným způsobem ovlivnil směr artového německého filmu. Bohužel ale filmy

tohoto typu nelákaly do kin mnoho návštěvníků. Ti spíše preferovali jednodušší odpočinkovější snímky, a proto se na začátku dvacátých let začaly také točit takzvané „kostýmní filmy“. Se zvyšující se inflací ale v pozdějších letech jedna z největších německých filmových společností Ufa došla až na pokraj bankrotu a musela podepsat pro ni nevýhodnou smlouvu o spolupráci s americkou společností Paramount MGM, aby se zachránila před krachem. (Taylor, 2016 s. 200-210)

Jen 14 dní po tom co byl jmenován ministrem, promluvil v roce 1933 Goebbels k německým filmovým pracovníkům, aby rozptýlil jejich obavy z možných následků, které měl pro německou kinematografii nacistický režim. V tomto proslovu prohlásil, že je film v duchovní krizi, zejména kritizoval kinematografii Výmarské republiky, ve které se odrážel liberalismus a příliš se v ní angažovali židé. Umění dle něj mělo být svobodné, ale mělo pořád dodržovat určité normy, které stanoví stát. (tamtéž s. 217-218)

Radikální centralizace a nastolení kontroly nad německým filmem probíhalo, jak už bylo naznačeno, ve třech vlnách. Filmový průmysl byl v té době samostatný a stabilně výdělečný a v čele největší produkční společnosti Ufy byl vlivný tiskový magnát Alfred Hugenberg, vůdce DNVP, strany se kterou Hitler v té době stále spolupracoval. (Kallis, 2008 s. 18)

Neochota k radikálním krokům k převzetí okamžité a naprosté kontroly nad filmem ale nebránila ministrovi tento velkopřmysl reorganizovat. Prvním významným krokem bylo založení Říšské filmové komory, která se posléze stala jednou ze sedmi komor pod Říšskou kulturní komorou. Jejím úkolem bylo zastřešovat veškerou filmovou činnost v Německu, od produkce po distribuci. Tímto krokem také došlo na filmové scéně k vyloučení umělců židovského původu. Kdo chtěl být v německé kinematografii nějakým způsobem aktivní, musel do Říšské filmové komory vstoupit a židům do ní byl vstup až na výjimky zakázán. (Welch, Winkel, 2011 s. 8-9)

Typickým aspektem nacistické propagandy byla také kromě negativní cenzury cenzura pozitivní, která dle Goebbelse měla ušetřit filmařům zbytečnou práci a byla zakotvena v ustanovení Říšského filmového zákona. Principem bylo nové cílení pozornosti cenzorů. Na rozdíl od negativní propagandy, která byla charakterem pasivní a soustředila se na hodnocení konečného produktu, tedy na hotový film, tou pozitivní získali cenzoři aktivnější roli a jejich pravomoce a kontrolní proces nyní zasahoval do všech fází filmové produkce. (Kallis, 2008 s. 21)

Produkce filmu byla vždy velmi finančně náročnou činností a pro podporu filmového průmyslu, na který měla vliv vážná ekonomická krize a velká konkurence ze zahraničí, byla

v roce 1933 zřízena Filmová kreditní banka. Goebbels chtěl tímto způsobem nejen pomoci německé kinematografii, ale i zájmům strany. Pokud natočený film prošel kontrolami, dostal se do distribuce a získal tzv. predikát, dostali tvůrci na film finanční příspěvek. Tento systém neplatil ale jen pro umělecky hodnotné filmy, nýbrž také pro filmy s hodnotou politickou. (tamtéž, s. 20-21)

Pokud ale mluvíme o politické hodnotě filmů, je třeba si představit filmovou strategii nacistické propagandy. V rámci celkové filmové produkce byl počet filmů, které by se daly označit za otevřeně propagandistické a politické, překvapivě malý – z celkového počtu filmů natočených mezi roky 1932 až 1945 to dělalo pouze 14 procent. (Taylor, 2016 s. 220)

Pro krátkodobou propagandu byl nejvíce využíván filmový týdeník, který byl promítán spolu s celovečerním filmem. Právě v tomto žánru se odráží to, jak nacisté uvažovali i o informacích a o pravdě v kontextu propagandy. „Goebbels neviděl pravdu jako cíl, který má hodnotu sám o sobě, ale jen jako prostředek jak cíle dosáhnout. Během války dospěl k přesvědčení, že důležitější je realismus, spíš iluze pravdy než pravda skutečná.“ (tamtéž, 2016 s. 221)

Skoro až padesát procent filmové produkce tehdejší doby tvořily muzikály a komedie. Nicméně to neznamenalo, že by tyto nebyly z určitého úhlu pohledu politické. Sám Goebbels často říkal, že všechny filmy jsou politické, a nejvíce ty, které tvrdí, že nejsou. Jeho vzorem v oblasti filmové produkce byly Spojené státy americké, které ve svých filmech divákům poskytovaly útek od ne vždy ideální reality. Goebbels si byl vědom, že takto okouzlené publikum je daleko tvárnější než to, které je vystaveno tvrdé propagandě, vůči které se už preventivně obrňuje a reaguje na ni negativně. Německé filmy by se měly stát hlavním nástrojem, který bude dominovat kulturnímu životu obyvatel a bude mít na ně velký emocionální dopad. (Nowell-Smith, 1996 s. 378)

V přístupu k umění se postoj Hitlera a Goebbelse výrazně lišil. Hitler preferoval přímočarou propagandu, která předávala divákům jasnou zprávu, jako například dnes světoznámý snímek Leni Reifenstahlové Triumf vůle. Na rozdíl od tohoto přístupu byl tehdejší ministr propagandy zastáncem spíše nepřímé propagandy, protože dokázala působit nenásilně, obzvláště měl oblibu například v historických snímcích, které vyzdvihovaly tradiční pruské hodnoty, nebo naopak ukazovaly podřadnost a prohnilost výmarského Německa. (Taylor, 2016 s. 225)

Ačkoliv by se tedy mohlo na první pohled zdát, že využití filmu k politickým účelům bylo v nacistickém Německu oproti Sovětskému svazu daleko menší, musíme si uvědomit, že

čelní představitelé obou zemí přistupovali k filmové propagandě odlišně, a proto také na podobu filmu měli jiné nároky a očekávali od něj jiné výsledky. Ne nadarmo ve svém projevu v roce 1934 řekl Goebbels o filmu, že je to „jedno z nejmodernějších a neúčinnějších médií, které pro ovlivňování mas existuje.“ (tamtéž, s.230)

2.2 Komunistická propaganda

Jednou z dalekosáhlých změn, se kterými se musela Evropa i celý svět potýkat během a po první světové válce, byla komunistická revoluce v Rusku, ve kterém v Listopadové revoluci v roce 1917 zvítězili Bolševici a úspěšně nastolili socialistický režim. Vzhledem k diametrálně odlišné povaze předchozí monarchie a nového režimu na jedné straně a ambicím v podobě šíření komunismu za hranice státu na straně druhé je zcela přirozené, že propaganda hrála po celou existenci Sovětského svazu velmi důležitou roli. (Jowett, O'Donnell, 2015: s. 248-249)

Ne nadarmo si nové komunistické Rusko už v prvních dekádách své existence vysloužilo přezdívku „propagandistický stát“. Nebylo to ani tak kvůli tomu, že by vytvořilo nové formy propagandy, ale kvůli jejímu rozsahu a intenzitě. (Brandenberger, 2011 s. 1)

Lenin byl toho názoru, že dělnická třída je sice připravena na socialistický režim, nicméně postrádá třídní uvědomění a schopnost organizace, což ji předurčuje k prohře. Dle něj byla tato situace řešitelná pouze přítomností uvědomělých profesionálních revolucionářů, kteří poskytnou lidem ideologickou vizi a potřebnou disciplínu. (tamtéž, 2011, s. 9-10)

Vůdci revoluce v čele s Leninem tak stáli před nelehkou výzvou – vzdělat a přesvědčit o nadřazenosti komunismu skoro 170 milionů obyvatel. K tomuto účelu vyhradili nezanedbatelné zdroje a mobilizovali veškeré formy komunikace, od tisku přes vědu a vzdělávací instituce až po umění. (Jowett, O'Donnell, 2015 s. 250)

Tisk se potýkal s řadou problémů, díky kterým nebyl nejvhodnějším prostředkem masové propagandy. V roce 1912 založená Pravda si vedla oproti ostatním tištěným titulům dobře vzhledem k jednoduššímu jazyku, který periodikum zvolilo, nicméně se Sovětský svaz v první polovině dvacátého století, zejména ve dvacátých letech, potýkal s vysokou mírou negramotnosti. Z tohoto důvodu byla komunistická propaganda postavena na mluveném slovu a zároveň byla silně vizuální. Velký úspěch v té době sklízely plakáty, které byly i pro negramotné obyvatele snadno čitelné díky jasným silným symbolům a jednoduché zprávě. (Taylor, s. 2003 199-200)

Také z tohoto důvodu bylo vyvíjeno velké úsilí o co největší zužitkování mluveného slova.

Právě rádio hrálo velkou agitační roli sovětské zahraniční propagandy. Lenin přirovnával rádio k novinám bez hranic. Od počátku zahájení vysílání v roce 1922 se mohlo Rádio Moskva pyšnit nejsilnějším vysílačem na světě. Díky tomu jej mohly poslouchat komunisté v Západní Evropě a využívat tak dostupné zprávy k propagandistickým účelům. (tamtéž, s. 205)

Film měl v sovětské propagandě velmi specifické postavení. Do Ruska sice jako novinka film dorazil už v roce 1898, musel ale překonat několik překážek, než jej lidé začali vnímat vážně, ať už to byla v Rusku sporadicky rozšířená elektřina, nebo status novinky a pouťové atrakce. Částečně k tomu přispěl i přístup cara Mikuláše, který film považoval pouze za prostředek zábavy a ničeho jiného. Jako seriózní médium začal být film vnímán až díky první světové válce. Vzhledem k předválečné tendenci film masově dovážet ze zahraničí, nastal během války značný nedostatek filmů. Právě tato situace přispěla k prvním krokům ruské kinematografie. (Taylor, 2016: s. 39-40)

Ideologie do filmu pronikla s pádem Romanovců v roce 1917. Krátké agitky, které se v té době točily, by se daly charakterizovat svými antimonarchistickými prvky a snahou očernit bělogvardějce. Ideologický nádech si s sebou nesl film po celou dobu existence SSSR. (Gillespie, 2014: s. 3)

Leninův slavný výrok, že „ze všech umění je pro nás nejdůležitější film,“ a následně i Stalinův přístup k filmu dokazují, že komunisté film považovali za důležité masové médium. Vzhledem k jeho statusu nové technologie a pokroku, silné vizualitě a schopnosti mluvit k mnoha lidem najednou představoval dle jejich názoru ideální médium komunistické osvěty. V éře němého filmu dokonce nebylo třeba přihlížet k jazykovým překážkám v podobě různých dialektů. (Lyman, 1997: s. 516)

Z tohoto důvodu byl pak Leninem film v roce 1919 zestátněn a podroben naprosté kontrole státu. Jeho primárním úkolem bylo sloužit vládnoucí straně a šířit mezi obyvateli komunistickou ideologii a osvětu. Za médium jako takové odpovídalo NARKOMPROS (Narodnyi Kommissaria pro Prosveshcheniiu) a Goskino (Státní filmová komise). (tamtéž, 1997, s. 516)

Navzdory velkým ambicím však filmová propaganda v rurálních oblastech čelila několika výzvám. Vzhledem k absenci distribuční sítě na venkově se filmy v těchto místech promítaly ve speciálních vlacích, které cestovaly po venkově právě za účelem komunistické propagandy. Vzhledem k tomu, že lidé v těchto oblastech nikdy film neviděli, představovalo pro ně toto médium technologickou novinku, na kterou se přišli podívat. Pořád v této době

ale filmy musely být doplněny o mluvčí, kteří pak po filmu k lidem promlouvali. (Taylor, 2016, s. 56)

Filmy dvacátých let se dají charakterizovat svou avantgardní povahou, legendárními montážemi a také produkcí v dnešní době legendárních snímků. Na přelomu desetiletí ale začaly být tyto filmy kritizovány kvůli tomu, že byly nesrozumitelné masám. Proto se v té době začalo volat po přímočarých, jednoduchých příběhových linkách. (Taylor, 2016 s.70 – 74)

V té samé době film čelil také technologické novince, a to příchodu zvuku do filmu. Debata se v Sovětském svazu vedla ve dvou rovinách – část brala zvuk pouze jako další vývoj, který by se měl začlenit do avantgardní školy, převládající skupina lidí ale viděla ve zvuku příležitost, jak z filmu udělat opravdové masové médium, které by mohlo samozřejmě sloužit ideologickým účelům komunistické strany. (Morley, 2015 s. 210-112)

Pokud se mluví o třicátých letech, rozhodně je třeba zmínit první pětiletku pod taktovkou Stalina, tedy radikální industrializaci, která měla na obyčejné sovětské obyvatele nebyvalé dopady. V roce 1930 Stalin relativně izoloval SSSR od zbytku světa a následně centralizoval film založením Soiuzkina. Na rozdíl od ostatních orgánů mělo Soiuzkino větší kontrolu a autoritu, a to nejen nad výrobou ruských filmů, ale také nad filmem přidružených republik. Tato centralizace ale měla za následek interní nestabilitu, filmy vetovaly nejrůznější organizace, jejichž autorita se kolikrát překrývala. Když byl schválen scénář, neznamenal to automaticky, že se film natočí. A to zase neznamenal, že film bude nakonec promítán. (tamtéž, s. 208-210)

Během kulturní revoluce pak stála řada umělců před nelehkým rozhodnutím, vláda totiž podporovala jen ty z nich, kteří se drželi principů metod a témat, které schvaloval komunistický režim. (Fiegelson, 2015 s. 25)

Následně byl v roce 1934 zaveden pro literaturu a film pojem socialistický realismus, který lze zvláště pro ruský film těžce definovat, nicméně byl po celé trvání socialistického režimu plošně pro film užíván. Tak jak byl socialistický realismus vnímán podle sovětského pojetí, byl „jakýmsi dalším paradigmatem, jež následuje po klasicismu, romantismu a modernismu.“ (Fiegelson, 2015 s. 18) Na druhé straně je pak praktické užití socialistického realismu, tedy výběr filmů, které byly schvalovány režimem a v Sovětském Svazu promítány.

Bohužel se kolikrát ukázaly být požadavky, které kladli na film vrcholní představitelé státu, problematické. Na jedné straně měly mít filmy uměleckou hodnotu, na straně druhé měly

být také atraktivní pro masové publikum. A do toho platil zastřešující požadavek dodržování komunistického kánonu. Takové filmy u diváků ale nesklízely velký. Žádný režisér mnohokrát nezvládl naplnit všechna kritéria, a byl proto předem odsouzen k nezdaru. (tamtéž s. 25)

Ve třicátých letech se tak pod heslem „kino pro miliony“ prosadila, možná překvapivě, sovětská komedie a filmy s odlehčenou tematikou, které měly sloužit jako ukázka a utvrzení utopické představy sovětského státu. V rámci sovětského realismu neměl film ukazovat ani tak to, jak svět vypadal, ale jak by vypadat měl. Na opačné straně tohoto spektra pak stála politická dramata, která se soustředila na hrozby, které Sovětskému svazu hrozily a které musely být odstraněny. S příchodem nacistů se pozornost obracela často na vnějšího nepřítele, nicméně typ postavy kapitalistických agentů, nebo jiných nepřátel, kteří ohrožují režim zevnitř, se stabilně v sovětských filmech objevoval až do zániku SSSR. (Taylor, 2016 s. 94 - 96)

Druhá světová válka a následné období až do roku 1953, do Stalinovy smrti, se často označuje jako „cine-anémie“ kvůli velmi malému počtu filmů, které se ročně dostaly k divákům. Velkou roli v tom hrála velmi striktní ideologická kontrola průmyslu a atmosféra strachu a hysterie z možných vnitřních i vnějších nepřátel režimu. Po válce se totiž do Sovětského svazu vraceli vojáci a váleční vězni z Německa a německem obsazeného území a režim je považoval za potenciální špióny a sabotéry. V tomto období se rodí ve filmu kult osobnosti Lenina a Stalina. Po dlouhou dobu se neslušelo, aby byli vůdci strany v hraných filmech zobrazováni, nicméně se toto pravidlo ve čtyřicátých letech prolomilo s filmem z roku 1946 *Velikii perelom*. Sám Stalin působil jako hlavní cenzor a měl právo radikálně zasahovat do obsahu filmu, včetně změny jeho názvu. Dle jeho názoru za film obecně odpovídal primárně scénárista a role režiséra byla tudíž značně podceňována. (Fiegelson, 2015 s. 30)

Jeho smrt v roce 1953 pak znamená zlom nejen z pohledu politického, ale i kinematografického. Jeho nástupce Nikita Chruščev měl ve svém tajném projevu na dvacátém sjezdu komunistické strany v roce 1956 kritizovat a zřeknout se kultu Stalinovy osobnosti, což se následně odrazilo také i na filmové produkci jako celku. Období mezi tímto rokem a obdobím stagnace, kdy byly opět umělci ve své tvorbě značně omezení, je charakteristické založením Filmařské unie a svou relativní uvolněností. Na rozdíl od filmů, které se točily do té doby je daleko větší důraz kladen na hlavní postavy jednotlivců, na obyčejné dělníky a obyvatele Sovětského svazu. Diváci se tak měli s postavami na stříbrných

plátnech možnost ztotožnit. (Salys, 2013 s. 14-15)

Po smrti Stalina se dostává filmovým tvůrcům a filmovému průmyslu jako takovému relativní tvůrčí svobody. To ale neznamená, že by stát neměl nad filmem poslední slovo. V roce 1967 byl například státem zakázán film *Commissar* a následně měly být zničeny všechny kopie. Jednalo se o jeden z mnoha snímků, kterým se dostalo stejného osudu. Proto se dá vcelku s jistotou tvrdit, že propagandistické účely se v sovětském filmu projevovaly pořád minimálně v tom, že měl stát pravomoci zakázat filmy, které shledal nevhodnými. (tamtéž s. 17)

3 Český film v době diktatur

Pokud chceme mluvit o zobrazování žen v českém filmu, je naprosto nezbytné věnovat část této práce také samotnému českému filmu, a to nejen kinematografii, ale i uspořádání kontrolních státních orgánů a jiných uskupení, kterými byla nad českým filmovým průmyslem praktikována míra kontroly. Než se ale dostaneme k českému filmu ve zkoumaných obdobích, ráda bych se velmi krátce zastavila u vývoje českého filmu obecně, a to s cílem poskytnout širší kontext dalších událostí. Vzhledem k omezené kapacitě jsem si vědoma, že tato práce nemůže problematiku vývoje české kinematografie zkoumat dopodrobna, nicméně chci podat dostatek informací, které považuji za relevantní pro tuto práci a pro utvoření obrazu českého filmu a jeho vývoje v daných obdobích.

3.1 Český film v období 1896-1939

Počátky filmu v českých zemích se datují k roku 1896, kdy proběhlo v Mariánských lázních jeho první představení českému publiku. Záhy byla tato technologická novinka představena i v dalších městech. Ve zmíněném roce už bratři Lumiérové upustili od svého pravidla, které zakazovalo prodej filmů a přístrojů, a pro velký zájem se mezi rokem 1896 až 1898 vláda vydala dvacet kinematografických licencí, přičemž valná většina, konkrétně patnáct, byla vydána Čechům. Film se nicméně i přes relativně velký zájem promítal v kočovných divadlech. (Bartošek, 1985 s. 16 – 17)

Povolení k založení prvního kina v Čechách získal Viktor Ponrepo v roce 1907, aby krátce po něm následoval vznik dalších. Díky prvním pokusům o výrobu vlastního filmu Janem Kříženeckým se české země zařadily mezi malou hrstku, které se v té době o něco takového pokoušely. Ranný vývoj ale pozastavila první světová válka, do které musela narukovat většina lidí z filmové scény. (Bílík, Ptáček, 2000 s. 12-13)

Ani ve dvacátých letech to s českou kinematografií nevypadalo nejrůzověji, neboť se jí vzestup, který během první světové války zažíval film v ostatních zemích, téměř nedotkl. Filmy té doby se dají charakterizovat naivními zápletkami a jejich kvalita se rozhodně nedala srovnávat s filmy zahraničními. (Bartošek, 1985 s. 66-67)

Velkým mezníkem ve světové i české kinematografii byl nástup zvuku. Navzdory velkým kontroverzím, se kterými byla tato technologická novinka přijímána, a to jak u filmařů, tak i u diváků, představoval zvuk v českém filmu stimul, který průmysl nutně potřeboval. První česky mluvící zvukový film, Když struny lkají, byl uveden do kin v roce 1930, ale nedostal příliš dobtou kritiku. Ze tří prvních zvukových filmů sklídl nejpozitivnější reakce pouze C. a k. polní maršálek s Vlastou Burianem v hlavní roli, který uspěl na všech frontách – a to i v zahraničí. Tento fakt byl velmi důležitý pro české podnikatele, protože jim to ukázalo, že se kapitál vložený do natáčení zvukových filmů vyplatí. (tamtéž s. 168 – 178)

V českém prostředí tudíž nepanovala okolo zvukového filmu taková kontroverze jako v jiných zemích, spíše naopak zde byl komerční tlak ze strany výrobců filmů a producentů, což ale v konečném důsledku dopomohlo k modernímu technickému zázemí. Na druhé straně ale třicátá léta pokračují v zavedených konvencích let dvacátých. Důraz se dává na spokojenost konvenčního diváka, takže tvorbě dominují melodramata a komedie. Významné postavení má filmová společnost A-B, která úspěšně adoptovala Hollywoodský „hvězdný“ systém, díky kterému se do popředí nejen stříbrných pláten, ale i veřejnosti dostaly takové osobnosti jako Hugo Haas, Oldřich Nový, Adina Mandlová nebo Lída Baarová. (Bilík, Ptáček, 2000 s. 35-39)

Po roce 1938, konkrétně po Mnichovské dohodě, se situace v Československu rapidně mění. Do popředí společnosti se dostává nacionalismus, který se odráží ve všech oblastech společenského a kulturního života. Dochází k odmítání všeho „cizího“ – uvažuje se i o zákazu dovozu zahraničních filmů, a to zvláště těch německých. Ačkoliv žádný dokument v té době není explicitně namířen proti židům, dá se tato doba definovat také vzestupem antisemitismu v českých zemích. Těchto tendencí nebyl ušetřen ani filmový průmysl. Méně úspěšní kolegové využívali tehdejšího nacionalismu a ospravedlnili jím útoky proti svým úspěšnějším židovským kolegům. Jako příklad mohou sloužit nepřátelské projevy vůči Hugo Haasovi, který musel opustit své dosavadní angažmá a nakonec vzhledem k vývoji sociálně politické situaci emigrovat do zahraničí. (Bednařík, 2003 s. 9-18)

3.2 Český film v období 1939-1945

S březnem 1939 dochází k okupaci Čech a Moravy a nastolení protektorátu, který trval až do konce druhé světové války. I když se německý dohled v okupované Evropě lišil stát od státu, kontrola českého filmového průmyslu byla mnohokrát a velmi ambiciózní. Například oproti české divadelní scéně nebylo v případě české kinematografie nic ponecháno náhodě. (Mohn, 2018 s. 419)

Situace ve filmovém průmyslu byla v Česku specifická. Už po Mnichovské dohodě bylo na našem území voláno po restrukturalizaci a větší centralizovanosti filmových orgánů ve vládě. Do faktického přerušení německou okupací bylo velmi reálnou možností ustanovení české verze filmové komory. Centralizaci do jisté míry česká protektorátní vláda podporovala hned ze dvou důvodů, kvůli stabilitě a větší kontrole českými orgány, kterou filmovému průmyslu centralizovanost slibovala. Negativním vedlejším dopadem ale byl fakt, že tyto kroky následně usnadnily nacistům ovládnout filmový průmysl. (Klimeš, 2016 s. 249)

Josef Goebbels spatřoval v české filmové scéně několik příležitostí, a to nejen politické, ale i ekonomické. Jendalo se totiž o další odbytiště německých filmů. Navzdory jeho ujištění, že je česká kultura pro Německo důležitá a zachová si určitou míru autonomie, se záhy ukázalo, že okupační moc nemíní nechat masová média v rukou původních majitelů, nebo pod kontrolou českých orgánů. Němečtí nacisté si byli velmi dobře vědomi důležitosti ovládnutí masových médií, a jak už bylo řečeno v předchozí kapitole, film měl v propagandistické strategii Josefa Goebbelse velmi důležité místo. (tamtéž s. 421-422)

České správní orgány plnily v období Protektorátu Čech a Moravy spíše formální funkci, ale reálně neměly příliš velkou váhu. Největší vliv na filmovou správu měl Úřad říšského protektora a to konkrétně IV. oddělení. Hermann Glessgen do tohoto úřadu nastoupil v roce 1939 a byl to právě on, kdo přišel s koncepcí německé politiky pro český film. (Bednařík, 2003 s. 31)

Z této koncepce vyplývá, že nestačila pouhá cenzura, ale bylo potřeba ovládnout film od původních námětů přes produkci až po distribuci. Vzhledem v objemu roční produkce, která čítala až padesát filmů, se Česko řadilo mezi země s vyspělou kinematografií. Tento fakt, spolu z nižšími cenami produkce než v Německu a pozornosti, která byla Čechy domácí tvorbě věnována, vysvětloval snahu okupační moci český film ovládnout. Kontrola tohoto průmyslu pro ně byla výhodná jak z komerčního hlediska, tak i z toho propagandistického. Proto Glessgen navrhoval kontrolu nad všemi stádii filmu – od původních námětů, až po

produkcí a distribucí. (tamtéž s. 31 – 32)

Jako reakci na okupaci lze v roce 1939 chápat založení Ústředí filmového oboru, nazývané také „velká pětka“. Ústředí mělo sloužit jako zastřešující organizace pro český film a zároveň odradit německé zásahy. A zatímco v ostatních kulturních odvětvích takové české oborové organizace okupační moc minimálně tolerovala, u filmového průmyslu tomu tak nebylo. Z Ústředí filmového oboru se nejdříve stal Výbor pomocníků filmového oboru v Čechách a na Moravě a v roce 1940 Filmové ústředí pro Čechy a Moravu. (Mohn, 2018 s. 427-428)

Téměř okamžitě také došlo k arizaci českého průmyslu a protižidovským opatřením, které se dotkly samozřejmě i filmového průmyslu. Židům bylo zakázáno členství ve filmových organizacích, zákaz vstupu do kin, byly staženy filmy s židovskými herci a nastalo propouštění židovských zaměstnanců. Od roku 1939 se také museli všichni lidé pracující ve filmovém průmyslu prokázat osvědčením o svém arijském původu. (Bednařík, 2003 s. 26)

Firmy, které měly majitele židovského původu, jim byly odebrány a na jejich místa dosazeni takzvaní Treuhänder. Tímto prvním krokem mělo dojít k převzetí kontroly nad vybranými podniky. Jednou z firem, o kterou nacisté usilovně bojovaly, byla společnost A-B vlastníci v té době jedny z nejmodernějších natáčecích ateliérů v Evropě – barrandovská studia. Aby se zabránilo možnosti převzetí studií, byl jediný židovský člen správní rady Osvald Kosek odebrán z obchodního rejstříku hned v první den německé okupace. Vzhledem k tomu, že hraniční datum pro posuzování podniků bylo 17. března 1939, den po odebrání Koseka z rejstříku, neměl být u společnosti A-B nalezen žádný důvod, proč by měl být do čela společnosti dosazen Treuhänder. Právě kvůli barrandovským studiům se ale termín posunul zpětně o dva dny dříve, což nakonec vedlo k dosazení Karla Schulze na pozici Treuhändera A-B. (Klimeš, 2016 s. 254-255)

Tato situace ale okupační orgány neuspokojila nadlouho. Němci chtěli mít majoritní podíl akcií v A-B. Po dlouhodobých procesech, které zahrnovaly nátlaky a hrozby koncentračním táborem, byl bez vědomí správní rady navýšen kapitál o dvě stě procent. Tímto krokem byla otevřena cesta k získání barrandovských ateliérů a v roce 1941 byla společnost A-B začleněna do německé filmové společnosti UFA a následně pak přejmenována na Pragfilm. (Bednařík, 2003 s. 45-56)

Německé vlastnictví českých filmových společností, kam už od roku 1940 patřily společnosti Elektafilm a Slaviafilm, také umožnilo značné omezení české filmové produkce. Od července toho roku 1942 dokonce měla Prag-Film sloužit pouze německé filmové

produkci. (Mohn, 2018 s. 436)

Okupační moc ale chtěla kontrolu nad všemi aspekty filmové tvorby, tudíž i nad kiny. Goebbels měl zájem pouze na vlastnictví velkých premiérových kin, ve kterých se dalo vydělat více peněz. Zbytek mohlo zůstat v rukou komisařů a Treuhänderů. Vzhledem k tomu, že Němci ovládali filmovou produkci, se nabídka v kinech od sebe stejně moc nelišila. (tamtéž, s. 437)

V počátcích Protektorátu se velkou měrou zvedla návštěvnost českých kin, zřejmě kvůli přání diváků uniknout pochmurné realitě okupační doby. Tomu plně vyhovovala tehdejší „úniková“ tvorba, která poskytovala divákovi možnost odprostit se od chmurné reality. Proto se většina filmů odehrávající v tehdejší současnosti projevovala tím, že se filmy odehrávaly v jakémisi časovém vákuu. Nebylo na nich poznat, co se odehrává v reálném životě. Byly odpoutány od okupačního kontextu. (Bilík, Ptáček, 2000 s. 67)

Diváci pochopitelně preferovali filmy české, což německým orgánům příliš nevyhovovalo vzhledem k tomu, že pro ně Protektorát představoval další odbytiště německých filmů. S kontrolou nad filmovými společnostmi se ale tato situace podstatně změnila. Omezování produkce českých filmů měla také za následek, že se české státní úřady začaly více zajímat o kvalitu české filmové tvorby, vzlášť v kontextu produkce brakových titulů. (Klimeš, s. 263)

Co mělo pozitivní vliv na úroveň české kinematografie byla nejen tato kontrola, ale možná paradoxně i tvrdá cenzura. Původně tuto oblast mělo na starost Ministerstvo vnitra, brzy ale přešla pod kompetence takzvané Filmové zkušebny, která měla na starost schvalování scénářů. České kinematografii nebyla cenzura cizí vzhledem k historii země. I tak ale s rokem 1939 přišla nová vlna omezení, a to nejen nových filmů v produkční přípravě, ale bylo také zakázáno mnoho starších českých filmů – mezi roky 1939 až 1944 jich bylo na 113. Paradoxně právě v tomto období česká kinematografie dospívá, protože je větší pozornost věnována literární přípravě, což zvedlo kvalitu a sofistikovanost filmů, které se zdály být civilnější a vyzrálejší. (Bilík, Ptáček, 2000 s. 69)

Jedinými dvěma filmovými společnostmi, které měly povoleno vyrábět české filmy, byly Lucernafilm a Nationalfilm. Díky vynalézavosti filmařů se podařilo udržet českou kinematografii mimo přímé užití okupační mocí, naopak se pomocí krycích jmen natáčely díla zakázaných autorů. I tak ale žánrově převládají únikové tituly. Stejně jako v meziválečném období se točí veselohry a komedie a nově se objevuje i bláznivá komedie. Dalšími žánry jsou například doznívají sentimentální příběhy, kostýmní filmy, nebo

například detektivky. Z vážnějších žánrů se objevuje psychologické a společenské drama. Specifickým tématem jsou pak filmy s vlasteneckou tematikou, většinou se jednalo o adaptace českých klasických děl, jako byla například v roce 1940 natočená Babička. (tamtéž, s. 70-71)

3.3 Český film v období 1945-1948

Období po ukončení druhé světové války až po komunistický puč v únoru 1948 představuje pro český film velký zlom, a to hned z několika důvodů. Proto bych se u tohoto období velmi krátce zastavila. Již před osvobozením v květnu 1945 bylo připravováno zestátnění filmového průmyslu a skupina, která se na této přípravě podílela, se skládala ze špiček ve filmovém průmyslu. Požadavek větší angažovanosti státu nebyl ale ničím novým. Stoupající vliv vlády a minimálně plány na centralizaci průmyslu se objevily už ve třicátých letech před okupací nacistickou mocí. (Dvořáková, 2011 s. 38)

Už 11. srpna 1945 byl prezidentem Benešem vydán dekret, který z filmového průmyslu učinil první oblast kultury a první průmysl, který byl v tehdejší Československu znárodněn. V dekretu se jasně stanovuje, že za veškerou budoucí produkci i distribuci bude zodpovídat stát. Tento krok opravdu nenávratně proměnil veškeré aspekty filmového průmyslu – ekonomické, institucionální, personální, sociální, umělecké a další. Už 17. května byl založen Národní výbor českých filmových pracovníků, který měl koordinovat přebírání kontroly nad filmem. (tamtéž s. 38 – 40)

Dalším specifickým rysem české kinematografie této doby je velká pestrost žánrů, forem i přístupů, díky kterým je někdy velmi těžce uchopitelná. Tento fakt lze vysvětlovat novým přístupem a vlivům ze západní Evropy a také tím, že tehdejší kinematografie nefungovala pod jednotící ideologií. Nový systém státní kinematografie měl zpočátku zaručit finanční podporu i méně výdělečným projektům a je pravdou, že v následujících letech čeští filmaři vyprodukovali několik umělecky velmi hodnotných děl, z nichž následný režim samozřejmě protežoval ty s vhodnými levicovými tématy. (Bilík, Ptáček, 2000 s. 89)

Po svém vítězství ve volbách v roce 1946 začala svůj vliv na kinematografii a kulturu obecně uplatňovat komunistická strana. Snaha zvýhodňovat sovětskou kinematografii hrála velkou roli v takzvané demokratizaci kultury, která spočívala ve snaze ještě zvýšit a upevnit státní kontrolu nad klíčovými kulturními oblastmi. (Knapík, 2015 s. 40)

3.4 Český film v období 1948-1956

Únor roku 1948 patřil mezi nejdůležitější události v české historii. Politický převrat, kterým se k moci dostala komunistická strana, znamenal konec demokracie v českých zemích a nastolení komunistického totalitního režimu. Právě tímto krokem se Československo zařadilo mezi satelitní státy Sovětského svazu a následně nastolení železné opony i do Východního bloku. (Bilík, Ptáček, 2000 s. 95)

Po vzoru svých sovětských protějšků měli i čeští komunisté velký zájem o ovládnutí filmového průmyslu za ideologickými účely. K zestátnění filmu už sice došlo roku 1945, to ale neznamenalo, že by jej měl stát kompletně pod kontrolou. Už před rokem 1948 se komunistům podařilo vydobýt si v této kulturní oblasti vliv, jelikož ovládali Ministerstvo informací, kam kinematografie spadala. Po převratu se pak pracovalo na kompletním ovládnutí veškeré kulturní produkce za účelem řízení jejího vývoje. A právě k tomuto účelu byla v září založena pro UV KSČ Kulturní rada, které předsedal Václav Kopecký. (Klimeš, 2000 s. 135)

Český filmový průmysl se v prvním roce komunistické nadvlády rapidně restrukturalizoval, jelikož měli členové strany pocit, že film nedostatečně reaguje na únorové události. Na základě toho vznikl návrh, že se bude filmová produkce řídit podle tematického plánu, čímž se vlastně film měl vyrábět pouze na vládní zakázku. Proto byl říjnu 1948 rozpuštěn Filmový umělecký sbor, který nahradily dva orgány - Filmová rada, která se měla stát nejvyšším orgánem, který de facto řídí celý filmový průmysl, ale zároveň stojí mimo něj, a Ústřední dramaturgie. (Klimeš, 2000 s. 137)

Výrazné změny, které nastaly pro filmový průmysl po únoru 1948, by se tedy daly popsat jako ambivalentní. Čistky, které probíhaly v jiných kulturních oblastech, zasáhly film relativně mírně, na druhou stranu měla nyní kinematografie splňovat ideologické imperativy vládnoucí strany a kroky k ovládnutí filmového průmyslu vedly k vytvoření složité byrokratické sítě, která měla za následek prudký pokles filmové produkce. Důvodem byl fakt, že se čas produkce filmu kvůli možným vyžadovaným ideologickým úpravám rapidně prodloužil. (Knapík, 2015 s. 48)

O zodpovědnost za celou kulturní oblast Československa se v té době dělily dvě mocenské struktury – aparatus strany a příslušná ministerstva. Po roce 1948 lze ale pozorovat nárůst vlivu stranických orgánů. Toto rozdělení a odlišné zájmy jednotlivých orgánů vedlo k jejich ostré konkurenci, a to hlavně v období 1948 až 1951, kdy střety probíhaly hlavně mezi ministrem informací Václavem Kopeckým a stranickým ideologem Ústředního výboru

Komunistické strany Československa, který vedl Kulturní a propagační oddělení, Gustavem Barešem. (Knapík, 2015 s. 46-47)

V prvních dvou letech komunistické nadvlády se ukázalo, že tyto dvě složky mají odlišnou představu o podobě sovětského realismu, který byl přijat k budování socialistické kultury, čímž se český filmový průmysl dostal do podobné situace jako ten sovětský ve třicátých letech. Zatímco ÚV KSČ politicky zasahoval skrze kontrolní orgány do obsahu a zpracování filmů, dávajíc velký důraz na ideologii a političnost filmů, Ministerstvo informací nahlíželo na filmy nejen z ideologického, ale také z ekonomického hlediska. Ty, které vyhovovaly stranickým představám si vedly velmi špatně v kinech. Částečně za to mohla i ekonomická krize, kvůli které rapidně klesla návštěvnost kin, nic to ale nemění na tom, že divákům tento typ filmů nepřipadal atraktivní. (Kvapík, 2000 s. 107-110)

V roce 1950 pak Kulturní rada vydává usnesení předsednictva ÚV KSČ, jež československému filmu udává směrnice, kterými by se měly filmaři při produkci filmů řídit, včetně výčtu preferovaných témat. Snahou o splnění těchto směrnic spolu s komplikovanými a zdouhavými schvalovacími procesy ale filmová produkce téměř zkolabuje. V roce 1951 se natočí pouhých osm filmů, přičemž pětiletý plán počítá s roční produkcí 52 filmů ročně. (Klimeš, 2000 s. 108)

Navzdory tomu je ale považován za vrchol politické krize Československa rok 1952, nejen kvůli hroutícímu se hospodářství, ale také kvůli politickým procesům, které se v té době vedly. Rok 1953, byť se jedná svým způsobem o zlom vzhledem k úmrtí Stalina a následně Gotwalda, se ve filmové produkci projevil pouze zvýšeným počtem natočených filmů – jejich kvalita a zaměření se ale jinak nezměnily. (Bilík, Ptáček 2000 s. 95)

Přesto je adoptována politika „nového směru“. V jejím rámci byl kritizován dogmatismus a vyjádřen požadavek po obnovení původní funkce kultury a větší podpory žánrové různorodosti a zábavy. Do roku 1955 se pak pod tímto vlivem zvedla opět návštěvnost kin, která dosahovala zhruba stejných čísel jako v roce 1948. Vrcholu návštěvnost kin dosáhla v roce 1957, načež potom lehce klesla vzhledem k nástupu nového média – televize. (Kvapík, 2015 s. 56)

Rok 1956 se pak nesl v příslibu relativního uvolnění na poli kultury. Na sjezdu ÚV KSČ byl odmítnut Stalinův kult osobnosti a více než dříve byla tolerována kritika praktik ve filmovém průmyslu. Přesto nikdy nebyla zpochybněna kredibilita komunistické strany a její právo na kontrolu československé kultury. Ve stejném období lze sledovat decentralizaci kontroly ve filmovém průmyslu, která na něj měla relativně pozitivní vliv. (tamtéž s. 56-57)

4 Role ženy v komunistické a nacistické ideologii

Dvacáté století jako takové je z pohledu ženské emancipace a postavení ve společnosti obdobím velkých změn. Ani ideologie totalitních režimů, které kontrolovaly Československo ve vybraných obdobích, nebyly schopny tuto otázku ignorovat a postavení žen bylo začleněno explicitně nejen do oficiální ideologie, ale i do propagandy. Vzhledem k míře kontroly a ovlivnění české filmové produkce těmito ideologiemi a předmětu této práce bych se ráda pozastavila u role, kterou ženy v nacistické a komunistické ideologii zastávaly.

4.1 Postavení žen v nacistické ideologii

Nacisté v čele s Hitlerem radikálním způsobem přerušili dosavadní vývoj ženské emancipace v Německu a okupovaném území. Nahlížení nacionálního socialismu na postavení žen se dá dle oficiální ideologie charakterizovat jako návrat k tradicionalismu a anti-feminismu v efektivní kombinaci s rasismem. (Gupta, 1991 s. 40)

Klíčovým bodem této ideologie je radikální a tradiční rozdělení sféry muže a ženy. Zatímco doménu mužů představoval stát, ženy měly kralovat domovu. Hlavní rolí, která byla ženám připisována, byla role matky a manželky. Ženy byly proto podporovány v odchodu z práce, aby se mohly věnovat svým pravým rolím bezpodmínečně. (Rupp, 1997 s.)

Role matky byla pro nacisty klíčová a glorifikovaná. Nicméně zde ale existoval rozdílný přístup, který stavěl na rasových rozdílech. V ideologii vystupovaly dva druhy matek – árijská matka, která byla státem podporovaná a která byla nositelkou nové generace Němců, a matka židovská, kterou od mateřství stát odrazil. (Gupta, 1991 s. 41)

Vzhledem k nízké porodnosti byly od počátku nacistického režimu státem zřízeny programy na podporu a propagaci mateřství – včetně výhodných půjček, zákazu potratů a zákazu propagace antikoncepce árijským ženám. To ale neplatilo pro židovské obyvatele – naopak v jejich případě byla část z nich donucena ke sterilizaci. Nejradiálnějším programem v kontextu porodnosti pak představoval tzv. projekt Lebensborn, jehož součástí byly „oploďňovací instituce,“ kam byli posíláni perpektivní mladí árijci, aby oplodnili na základě kompatibility árijské ženy. Stát také podporoval ženy v odchodu ze zaměstnání, aby se mohly naplnit svoji přirozenou roli matky. (tamtéž s. 42)

Navzdory těmto opatřením se nicméně výrazně lišilo pojetí a výklad nacistické ideologie. V radikálním pojetí jsou často ženy degradovány pouze na glorifikované „mechanické lůno“ – prostředek zajištění další generace, kterým ve společnosti není připisována žádná jiná role.

Pojetí této ideologie v mainstreamu je ale značně flexibilnější a bere v potaz také ekonomické faktory a kontext války. (Moch, 2011 s. 12-13)

Rozdělení na ženskou a mužskou sféru dle této rétoriky neznamenal nutně to, že by žena měla být pouze uvázána a izolována doma, ale naopak byl právě skrze domov a rodinu uplatňován její vliv. A její role nebyla pouze omezena na starost o domácnost, ale spočívala dle nacistické ideologie hlavně v ochraně a zajištění čistoty árijského rodu, a to výběrem správného partnera, propagací německé kultury a ochranou rodiny, a to i mimo domov. (Rupp, 1997 s)

Zároveň se ani nedá říci, že by nacisté celoplošně zakázali ženskou práci. Rozdělení sfér na základě pohlaví mimo jiné znamenalo také to, že ženy měly být vychovávány ženami, učeny ženskými učitelkami a vyšetřovány ženskými doktorkami. V rámci této logiky tak ženy měly dovoleno pracovat ve sférách „ženské práce.“ Prakticky to znamenalo, že se nacisté klonili k názoru, že některé profese byly více vhodné pro ženy, které do nich přinášely své přirozené mateřství. V průběhu války nicméně bylo nutné zastanout i práci ryze mužskou, což ideologie vysvětlovala upřednostněním veřejného zájmu nad zájmem osobním. Žena měla být v konečném důsledku oddána státu a pokud nastaly okolnosti, které vyžadovaly její práci mimo „ženské“ obory, musela se pro blaho státu obětovat. (Gupta, 1991 s. 44-45)

Nacistický ideál ženy nepředstavoval rekonstrukci ideálu viktoriánského. Dbal se velký důraz na vitalitu, zdraví a sílu žen, které měly být zdatné v atletice – pro případ potřeby pracovat v neženských sférách práce, pokud by to od nich stát vyžadoval. Nacistické propagační materiály zobrazují stejně tak ženy jako matky, které si v domácnosti hrají s dětmi, jako ženy při sportu nebo na poli. Právě vesnická žena, která zvládala práci na poli, domácnost a výchovu svých dětí představovala pro nacistickou ideologii v minulosti zakotvený ideál. (Rupp, 1997 s.)

4.2 Postavení žen v komunistické ideologii

Ženskou otázkou se také zabývala sovětská socialistická ideologie. Již Marx a Engels se k této problematice vyjádřili. Nerovnost mezi muži a ženami nicméně viděli jako další ukázkou třídního boje. Příkladu této nerovnosti neviděli v genderu, ale ve státním a ekonomickém uspořádání. Kapitalismus a třídní diference umožňovala mužům vykořisťovat ženy, které v tomto případě pro marxisty zastávají roli proletariátu. Logicky z toho pak vyplývá, že s nastolením beztřídní společnosti a společného vlastnictví vymizí

také i nerovnost mezi ženou a mužem. (Shulman 2008, s. 28-29)

V Rusku se o zviditelnění otázky postavení žen mezi komunisty zasloužila velkým dílem Aleksandra Kollontai, která následně získala klíčového spojence v nikom jiném než v Leninovi samotném. Ten si uvědomoval potřebu podpory milionů utlačovaných žen, proto bylo pro něj důležité, aby si ženy uvědomily, co by pro ně vláda proletariátů znamenala – rovnost mezi muži a ženami v oblasti práva i praxe, v rodině, státu a společnosti. (Schuster, 1971 s. 361)

Hned v lednu 1918 proto komunisté právně zajistili ženám právní, občanskou a volební rovnost. Mohly bez omezení pracovat, vzdělávat se, volit a být voleny. O rok později dokonce vzniklo uvnitř strany speciální oddělení pro ženy Zhenotdel. (Farnsworth, 1976 s. 295-296)

S nástupem Stalina byl ale Zhenotdel rozpuštěn a idea rovnosti mezi ženami a muži ve všech oblastech společenského života, tak jak ji podporoval Lenin, začala stagnovat. Hlavní kroky, které byly učiněny v ženské otázce za Stalina, se týkaly zapojení žen do pracovního procesu. Hlavně po druhé světové válce byl tento krok nutností, vzhledem k nedostatku mužské pracovní síly. Díky ekonomickému programu se sovětska ženská pracovní síla stala do roku 1940 tou největší na světě. (Usha, 2005 s. 149)

Ženy nepracovaly pouze v těžkém průmyslu a zemědělství jako dělnice, ale začaly úspěšně zastávat i náročnější profese, například v medicíně nebo ve školství. Pořád zde ale panoval předsudek, že se žena nemůže věnovat práci naplno, vzhledem k její povinnosti vychovávat děti a starat se o domácnost. Právě tímto argumentem byla vysvětlována absence žen na nejvyšším stranických pozicích. (Schuster, 1971 s. 264)

Kromě potenciálu, který spočíval v ženské pracovní síle, se Stalin o vyřešení nerovnosti v rodině příliš nezajímal. Díky tomu vznikla takzvaná „dvojitá směna.“ Po ženách bylo vyžadováno stejné pracovní zapálení jako po mužích, nicméně když skončily v práci, čekala je další „směna“ doma, kde na nich závisel chod domácnosti a výchova dětí. (Usha, 2005 s. 149)

Stát tak začíná v propagandě dávat důraz na ženu v roli matky hrdinky, která zvládá pracovat a následně se zároveň starat o domácnost a děti. Dalo by se argumentovat, že ideální sovětská ženy byla ceněna ze třech důvodů – na základě její schopnosti reprodukce, jejímu zapojení do práce a vývoje nového státu a na základě sexuální gratifikace, kterou poskytuje muži. (tamtéž s. 149)

Tyto ženské ideály se také odrazily v sovětských filmech – pracující hrdinky měly poukázat

na profesní rovnost mezi muži a ženami, a tudíž tak indikovat, že Stalin vyřešil ženskou otázku. Kromě toho měly filmy ukázat, že jsou sovětské ženy stejně krásné jako hollywoodské hvězdy, přičemž mají větší úlohu. (Gillespie, 2003 s. 86)

5 Metodologie

Jak už napovídá samotný název, hlavním cílem této práce je nalezení odpovědi na otázku, nakolik jsou si zkoumané totalitní režimy v Československu v zobrazování žen ve filmech podobné a v čem se naopak liší. Pro dosažení tohoto cíle je třeba formulovat konkrétní výzkumné otázky a zvolit výzkumnou metodu, která povede k jejich uspokojivému zodpovězení. Tato kapitola bude sloužit právě k tomuto účelu.

5.1 Výzkumné otázky

Hlavní výzkumná otázka této práce se snaží zjistit, nakolik jsou si oba totalitní režimy v Československu v tématu zobrazování žen ve filmu podobné a v čem se naopak liší. Konkrétní výzkumné otázky, které práci pak mají posouvat k danému cíli, zní následovně:

VO1: Jaké jsou hlavní prvky charakteristické pro zobrazování žen v českém filmu v období nacistické okupace?

VO2: Jaké hlavní prvky jsou charakteristické pro zobrazování žen v českém filmu v časovém období 1948-1956?

VO3: Ve kterých aspektech se oba režimy při zobrazování žen liší?

VO4: Které aspekty zobrazování žen jsou shodné u obou režimů?

5.2 Výzkumná metoda

Při výběru výzkumné metody pro tuto práci jsem obrátila svou pozornost k humanitní disciplíně, která se zabývá „logikou, principy a praktikami narativní reprezentace“ – k naratologii. Tato disciplína, také někdy označována jako věda o vyprávění, se postupem času rozšířila o různorodé teorie, koncepty a analytické procedury. (Hühn, 2009 s. 329)

Kořeny moderní naratologie lze nalézt u francouzských strukturalistů, kteří rozdělili narativní text do tří úrovní – narace, narativu a takzvané histoire. Díky tomu je tato disciplína schopna obsáhnout formální výstavbu zkoumaného textu nebo například způsob, jakým jsou události a charaktery čtenáři nabízeny. (Vervaeck, 2005 s. 41-42)

Ačkoliv se zpočátku naratologie zajímala primárně literárními díla, využívá se také

v analýze filmů. Problém absence narativního subjektu je kompenzována konstrukcí „vizuálně narativní instance“. (Hühn, 2009 s. 212) Sami akademici se ale shodují, že historicky filmu narace vlastní nebyla. Zpočátku se jednalo pouze o pohyblivé obrázky, které neměly konce ani začátku. Až se stříhem se pozornost diváka přesunula na předmět filmu, díky čemuž můžeme zkoumat jeho naraci. (Verstraten, 2009 s. 14)

V tomto případě se ale nebudu věnovat naraci vybraných filmů obecně, ale zaměřím se konkrétně narativní analýzu ženských postav, přičemž budu vycházet při analýze z modelu „Hodin postavy“ Jense Edera.

5.2.1 Analýza filmových postav a model „Hodin postavy“ Jense Edera

Filmové postavy jsou neodmyslitelnou součástí populární kultury a velmi často vyvolávají debaty o jejich charakteru a motivacích. Na termín „postava“ lze nahlížet hned několika způsoby, jak bude vysvětleno níže, ale obecně platí, že jsou postavami myšleni „účastníci fiktivních světů, které jsou vytvořeny nejrůznějšími médii v kontrastu k „lidem“ jako jednotlivcům reálného světa.“ (Hühn, 2008 s. 14)

Model „Hodiny postavy“ je postaven na čtyřech způsobech, jak lze na postavu nahlížet. Z těchto čtyř kategorií pro účely této práce využiji první tři, které považuji za nejvíce přínosné. Díky těmto čtyřem perspektívám jsme schopni se na postavu dívat jako na artefakt, na fiktivní bytost, na symbol a na symptom. Každá z perspektiv analyzuje odlišnou sadu aspektů postavy a tím nabízí celiství a přehledný způsob, jak postavu analyzovat.

(Eder, 2010 s. 21)

Pokud se díváme na postavu jako na artefakt, analyzujeme, jakým způsobem a prostředky je postava reprezentována. Konkrétně se budu zaměřovat na módy reprezentace – „specifické stylistické prostředky, které dávají formu proudu obrazů a zvuku, a které tímto audiovizuálním proudem přenášejí informace o postavě v konkrétních strukturách a fázích.“ Konkrétně se tedy budu dívat na práci kamery, zvuku, designu a stříhu. (tamtéž s. 26-27)

Postava jako fiktivní bytost je zkoumána pomocí tří základních domén – korporeality, myslí a sociality. Korporealita zkoumá vnější znaky postavy, její vzhled, neverbální komunikaci, obličej, pohled, mimiku, gesta a tak dále. Socialita postavy se pak zabývá jejích postavení ve skupině, interakce, sociální pozice, mocenské pozice a statusu a mysl je doménou, kam řadíme mimo jiné motivace, emoce a myšlenkové pochody postavy. (tamtéž s. 23 – 24)

První dvě složky modelu se týkají primárně informací, které jsou divákovi překládány explicitně. Symbolický a symptomatický charakter postavy se ale zabývá tím, co se skrývá

za vnější reprezentací postavy. Pokud se díváme na postavu jako symbol, díváme se na to, čím postava přispívá k tématům, které jsou ve filmu adresovány – jakou roli ve filmech zastává v kontextu jeho hlavních témat a poselství. Symptomatický charakter postavy pak v sobě skrývá otázku, proč jsou postavy takové, jaké jsou, a jaký mají mít efekt na diváka. (tamtéž s. 32-33)

5.3 Zkoumaný vzorek

Tato diplomová práce se zaměřuje na české filmy ze dvou vybraných historických období – filmy mezi lety 1939-1945 a 1948-1956. Vzhledem k povaze této práce byly nejdříve vybrány ze všech natočených hraných filmů manuálně ty, které splňovaly podmínku ženské hrdinky buď v hlavní nebo v jedné z hlavních rolí. Po tomto kroku se k analýzejevilo vhodných dohromy 92 filmů, což pořád značně přesahovalo kapacitu této práce. Následný klíč výběru vhodných filmů se skládal ze dvou složek – návštěvnosti filmu v kinech a následné dohledatelnosti filmu.

Logika seřazení filmů podle návštěvnosti a pak vybrat ty nejnavštěvovanější spočívá v tom, že kina a distribuční síť v obou zkoumaných období kontroloval stát nebo okupační orgány. Vybrané filmy by tedy měly patřit mezi ty, které nejen že byly divácky oblíbené, ale do jisté míry byly podporované státními složkami.

V celém procesu výběru zkoumaného vzorku jsem spoléhala na tři publikace: Lexikon českého filmu (Březina, 1996), Český hraný film 1930-1945 (Urgošíková, 1998) a Český hraný film 1945-1960 (Urgošíková, 2001). Tyto publikace poskytly základní údaje o jednotlivých filmech, které byly potřeba v prvním kole výběru, a následně v také i údaje o návštěvnosti. V období Protektorátu Čech a Moravy jsem se řídila podle počtu týdnů, po které film setrval v premiérových pražských kinech a v druhém období jsem pak už mohla čerpat z přesných čísel návštěvnosti.

6 Filmová analýza

6.1 Český film v období 1939-1945

6.1.1 Barbora Hlavsová

Režie: Martin Frič

Scénář: Karel Steklý

Kamera: Karel Degl, Jaroslav Blažek

Hudba: Jaroslav Křička, Miloš Smatek

Rok uvedení do kin: 1942

Hrají: Terezie Brzková (Barbora), Jiřina Štěpničková (Klára)

Počet promítacích týdnů v premiérových kinech: 9

Děj filmu

Vojtěch Hlavsa v práci bez vědomí rodiny zpronevěří velkou sumu peněz. Na tento fakt se dojde, když starosta povolá finanční kontrolu, protože Vojtěchovi lidé ve městě nevěří. Než aby se k situaci postavil čelem, odchází Vojtěch z domova a nikdo ho nemůže najít.

O zpronevěře se dozvídá Barbora Hlavsová, matka Vojtěcha, a snaží se přesvědčit Vojtěchovu manželku Kláru k prodeji domu nebo šperků, aby dluh měla rodina z čeho zaplatit. Klára to ale odmítá. Barbora se posléze vrací domů, kde se setkává s Vojtěchem, který ji prosí o odpuštění. Když k chalupě dorazí četníci, zoufalý muž se zastřelí.

Kvůli nepřátelskému chování ostatních obyvatel města nakonec Klára prodává dům a stěhuje se i s Boříkem k Barboře na samotu. Barbora se rozhodne dluh odpracovat, Klára ale v drasticky odlišných životních podmínkách trpí, a tak napíše svému bývalému nápadníkovi. Nakonec s ním odjíždí do Prahy. Bořík nejdříve zůstává s babičkou, ale jeho touha po návratu na konzervatoř vyhrává, a tak mladý muž utíká za matkou.

Klára Barboře pošle peníze na splacení Vojtěchova dluhu, ale jelikož podle staré ženy nejsou poctivě vydělané, odmítne je a raději prodá chalupu svému švagrovi. Pod návašem výčitek svědomí se nakonec Bořík k babičce na venkov vrací. Film končí jejich setkáním a odchodem do chalupy.

Ženy jako fiktivní bytosti

Filmu dominují dvě ženské postavy, a to Barbora Hlavsová a její snacha Klára Hlavsová.

Klára je ženou v domácnosti a oproti svému manželovi je výrazně mladší. Sám Vojtěch říká při promluvě se starostou, že za pomluvy, které proti němu lidé vznášejí, nemůže. Nemůže totiž za to, že má mladou ženu, která se pěkně obléká. Do manželovi sebevraždy je Klára vždy oblečená velmi elegantně a spolu s velkým věnem, které přinesla do manželství a velkému množství šperků, které vlastní, je očividné, že pochází z dobře zajištěné rodiny. Nezdá se, že by měla ve městě mnoho přátel. Většinu času tráví na bytě, nevidíme ji komunikovat s nikým jiným, než se služebnou a nejbližší rodinou. Naopak se zdá, že ji

nemají ve městě lidé příliš rádi, i když to explicitně nikdo neřekne.

Barbora je do jisté míry opakem Kláry. Bydlí na vesnici a v pokročilém věku zvládá pracovat. V okolí je velmi vážená, což je několikrát naznačeno revizorem i chováním jejích zákazníků. Na vzhled si očividně příliš nepotrpí. Nosí jednoduché černé šaty a na hlavě šátek. Šedé vlasy má prakticky sepnuté do drdolu. Poprvé ji vidíme, jak spravuje faktury. Její pohyby a mimika postrádá Klářinu eleganci, naopak se zdá, že je Barbořin styl komunikace uzavřenější a klidnější, na čemž může mít podíl částečně i její věk. Když nalezne svého tělo svého syna, její reakcí je spíš tichý šok než hysterický záchvat pláče, kterým reaguje na stresovou situaci Klára.

O manželovi Barbory se toho moc ve filmu nedovíme, z její poznámky, že měla za svůj život šest dětí, z nichž přežil jen Vojtěch, ale vyplývá, že je pro ni její syn velmi důležitý, stejně jako celá jeho rodina. Hned, jak se dovídá zpronevěře, odjíždí do města a snaží se přemluvit Kláru k prodeji domu a šperků. Už z první scény, kdy spolu obě ženy hovoří, je vidět, že k sobě nechovají obzvlášť vřelé vztahy.

Ambivalentní vztah mezi Klárou a Barborou přetrvává po celou dobu filmu. Nejsou vůči sobě otevřeně antagonistické, ale zároveň si k sobě nedokáží nalézt cestu. Když Barbora o Kláře ve filmu mluví naposledy, má pichlavou poznámku, že peníze, které od ní dostala na splacení dluhu, Klára ani neviděla. Naráží tím na fakt, že mladá žena nikdy v životě nemusela pracovat a i tyto peníze nejsou její – ale její nové známosti. Klára naopak zpočátku odmítá nést zodpovědnost za činy jejího manžela a podotýká, že dítě a činy dítěte náleží matce. Také snaží těžce nový život na vesnici a relativní chudobu.

Dynamika mezi dvěma ženami je také zvláštní vzhledem k jejich společenskému postavení. Navzdory Klářinému vyššímu sociálnímu postavení není pochyb o tom, že po tragédii přebírá kontrolu nad rodinou Barbora.

Barbora má v sobě velmi silně zakořeněné morální zásady, kterými se řídí po celý film. Je velmi pracovitou a pragmatickou ženou, která si velmi zakládá na své cti, férovosti a poctivé práci. Rozhodne se Vojtěchův dluh splatit, aby očistila jméno rodiny. Na své cti si zakládá natolik, že řekne četníkům o Vojtěchově přítomnosti v chalupě, přestože ji její syn prosil, aby to zatajila.

Klára oproti Barboře volí raději jednodušší cestu, jak problém vyřešit, a to v podobě nového muže. Když zmiňovaný muž dorazí do chalupy, dozvídá se divák, že si Klára v mládí vybírala mezi ním a zesnulým manželem. Prohlašuje ale, že její manželství s Vojtěchem bylo velmi šťastné. O to více situace naznačuje, že se na muže obrátila pouze kvůli zoufalé

finanční situaci, nikoliv protože by do něj byla celou dobu zamilovaná. Zdá se tedy, že její hlavní motivací je mít pohodlný život v luxusu. Této ambici je schopna obětovat i její vztah se synem, kterého u Barbory nechává, když odjíždí do Prahy.

Ženy jako artefakty

Ve filmu se ve scénách s Barborou a Klárou hodně pracuje se světlem, které podtrhuje atmosféru scény. Na začátku filmu je byt Hlavsových velmi výrazně osvětlen, což naznačuje bezstarostnou atmosféru. To stejné platí i pro chalupu. Výrazná změna nastává, když dorazí večer do chalupy Vojtěch. Prostory jsou velmi střídmě osvětleny a celá scéna nabývá zlověstného charakteru, aby nakonec byla završena výstřelem z pistole.

Zmínila bych v tomto kontextu také rozhovor mezi Boříkem a Klárou, který se odehrává večer na chalupě před jejím odjezdem do Prahy. Klára v té době už ví, že z chalupy odejde a vyzvídá od Boříka, jestli by šel s ní. Kromě úzkého pásu světla v úrovni očí je Klára celá ve stínu, jako by něco před Boříkem skrývala.

Kromě práce se světlem se ženy liší svou dynamičností. Barbora je, navzdory svému pokročilému věku, skoro vždy zobrazována v pohybu, při práci. Záběry Kláry jsou oproti tomu častěji statictější povahy.

Ženy jako symboly

Čest a dodržování křesťanských zásad a poctivá práce – tak by se daly označit hlavní témata filmu. Obě ženské postavy k nim přispívají kontrastním způsobem, kterým jsou zobrazovány. Na jedné straně máme Barboru, která je ztělesněním idealizovaného venkova, ale také nacistického modelu ideální ženy. Nejen že má vštípeny křesťanské zásady, ale zároveň dává důraz na poctivou práci a rodinu.

Na opačné straně spektra pak stojí Klára, bezpátevní slabošská postava, která za naplněním vlastních zájmů opouští svého syna. Tento film, na rozdíl od jiných, nepřináší postavám typický systém trestu a odměny. Morální tón filmu je tedy ještě extrémnější, protože indikuje, že Barbora jako postava netouží po tom, aby ji někdo před jejími problémy zachránil. Jako silná žena to dokáže sama, což dokazuje, když odmítá Klářiny peníze a prodává chalupu. Odměny se jí naopak dostává v podobě vnuka Boříka, který se k babičce vrací a vybírá si tak těžší životní cestu. Jak sama říká Barbora: „Ale ty jsi přišel. A tím jsi dokázal, že už nejsi chlapec, ale muž, který má život před sebou.“

6.1.2 Šťastnou cestu

Režie: Otakar Vávra

Scénář: Otakar Vávra, Vilém Werner

Kamera: Ferdinand Pečenka

Hudba: Jiří Srnka

Rok uvedení do kin: 1943

Hrají: Adina Mandlová (Helena), Hana Vítová (Milena), Jiřina Štěpničková (Anna), Nataša Gollová (Fanyinka)

Počet promítacích týdnů v kině: 9

Děj filmu

Film je specifický několika souběžně běžícími dějovými linkami, které sledují osudy čtyř žen pracujících v pražském nákupním domě.

Anna je vedoucí oddělení prodeje rukavic, která kvůli nepravdivým pomluvám skrývá svou minulost. Setkává se s továrníkem Janem Klementem, od kterého si nejdříve drží odstup, nakonec si ji ale muž získá. Když vyplave na povrch pokřivená verze Anniny minulosti, pokusí se žena s Janem přerušit kontakt. Továrník se dopátrá pravdy a Annu konfrontuje. Následně továrník přiznává, že má malou dcerku a naznačuje, že by chtěl, aby jí byla Anna matkou. Film končí pro pár nadějně.

Helena pracuje jako řadová prodavačka, má však velké kariérní ambice. Zprvu se zdá, že je zasnoubena s bohatým Viktorem, popravdě je ale pouze jeho přítelkyní. Helena nicméně doufá, že ji časem o ruku přeci jen požádá. Netuší, že Viktor domlouvá zasnuby s dcerou bohaté rodiny, která dostane velké věno. Jejich vztah v průběhu filmu přestává fungovat. Heleně se začínají ošklivit dekadentní večírky, které se u nich v bytě konají, a když jí dají výpověď v práci a ten samý den se dozvídá, že se s ní Viktor chce rozejít, spáchá sebevraždu skokem z okna.

Stejně jako Helena i Fanka je řadovou prodavačkou, která se zároveň snaží prorazit u filmu jako herečka. Kvůli konkurzu si nechá udělat profesionální fotky, s režisérem nicméně ani nepotká, je na místě odmítnuta. Nakonec se jí ale podaří přeci jen získat u filmu práci, jako švadlena.

Milena je šťastně zasnoubena a společně s Martinem šetří, aby si mohli koupit byt. Martin se dostane do špatné společnosti a nejen že dojde o všechny jejich úspory, navíc se ještě k tomu zadluží. Milena se snaží sehnat půjčku, aby Martin nemusel jít do vězení, a Helenin

známý Fred je jí ochoten peníze dát. Napřed se ale musí rozejít s Martinem. Mladá žena nakonec nabídku odmítá a film tak pro ni končí otevřeně. Stojí s Martinem na střeše obchodního domu a oba si slíbí, že začnou od začátku.

Ženy jako fiktivní bytosti

První žena, se kterou se ve filmu setkáváme, je Helena. Je neobyčejně krásná, ale také velmi cynická a chladná. Sama považuje za svou největší přednost svou krásu, které se snaží co nejvíce využívat. Jak sama říká, když se prohlíží nahá v zrcadle – na to, aby všechno vyhrála, má ještě tak pět let. Pak už jí nikdo nic nedá.

Vždy je perfektně upravena a kromě pracovních šatů jí vidíme pouze v tmavých šatech. O její minulosti ani rodině nevíme nic a jediný pro ni důležitý vztah, je ten s Viktorem. Velmi jí imponuje to, že je bohatý, Fredovi nicméně řekne, že ho má opravdu ráda a chce mu být věrná. K ženám se chová zároveň přátelsky i blahosklonně. Milenu se dokonce pokouší zmanipulovat do vztahu s Fredem. S Annou se ale k sobě hned od začátku chovají antagonisticky. Helena věří pomluvám o Annině minulosti, Anna zase neschvaluje Helenin bohémský styl života.

Často ve svém bytě pořádá večírky, pije a kouří. Ke konci filmu se to na Heleně ale začíná projevovat. Do práce chodí pozdě, trpí bolestmi hlavy a má kruhy pod očima.

Anna je v určitém smyslu jejím protipólem. Helena o sobě bez okolek tvrdí, že je slušné děvče a nosí na hrudi křížek, přestože roznáší o Anně pomluvy a vede divoký noční život. Blondatá Anna má být zase manipulativní potvorou, která je zodpovědná za smrt svého muže. Opak je ale pravdou. Anna je velmi uzavřená žena, která má střídmy vkus. Je raději doma s rozečtenou knížkou než na večírcích a má silný mateřský instinkt. Příkladem může sloužit scéna, kdy ukonejší v obchodním domě plačící dítě, nebo její reakce na fakt, že má Klement čtyřletou dceru. Rodičovskou roli zároveň plní také mladé prodavače Božce, kterou si vzala pod křídlo.

Kariérně je postavená za všech čtyř žen nejvýše a svou práci odvádí výborně, dokonce jí ve filmu nabídli povýšení. Má střídmy mimiku i neverbální komunikaci a působí poněkud melancholicky. Nejvíce ji očividně v životě ovlivnila smrt jejího muže a následně pomluva, kterou o ní rozšířili příbuzní zesnulého manžela. Kvůli tomu se také rozhodla změnit jméno a odstěhovat se do Prahy.

Fanda ze zdá chováním i vzhledem ze všech čtyř žen nejmladší. Je velmi bezprostřední a „splášená“. Má výraznou obličejovou mimiku a je zdá se být pořád v pohybu. Pro svou

zbrkllost je často nepřipravená na normální každodenní situace, jen ve scéně na terase obchodního domu zjišťuje, že nemá opalovací krém, hodinky ani šaty vhodné na profesionální focení. Když si půjčuje od Heleny oblečení, působí spíše komicky než sofistikovaně. Je relativně neohrabaná, zvláště ve scéně na střeše obchodního domu, odkud utíká volat režisérovi. K celé její komičnosti také přispívá fakt, že neumí vyslovit správně slovo režisér. Ostatní ženy ji mají v oblibě, ale nedá se říct, že by s nimi měla příliš blízký vztah.

Je si vědoma své krásy, ale působí spíš jako dívka v pubertě než jako žena. Když mluví o tom, že ví, jak to s muži chodí, nezní to zahořkle a cynicky jako v případě Heleny, ale spíše jako kdyby se chlubila. Fred o ní jednou mluví jako o „žábě“, což ještě podporuje dojem jejího mládí a nevyzrálosti.

Milena pracuje jako prodavačka v oddělení s porcelánem. Je zasnoubená s číšníkem Martinem a šetří spolu na nový byt. Několikrát ve filmu štipuje punčochy a košile, aby nemusela kupovat nové. Má tmavé vlasy a i když o ní Fred říká, že je krásná, je nejméně výraznou postavou. Za to může částečně fakt, že je také ze všech žen nejméně aktivní, pouze reaguje na to, co dělá Martin. Její nejvýraznější vlastností je věrnost a zodpovědnost. Nedojde jí, že má o ni Fred zájem, když ji zve ven, a jeho návrhy bezmyšlenkovitě odmítne. I když se dozví, že se Martin dostal do vážných finančních problémů, kvůli kterým nejspíš bude muset do vězení, odmítne se s ním rozejít a jde za Helenou. O Fredově nabídce reálně uvažuje, ale pohled z okna na mrtvou Helenu ji vyděsí a utvrdí ji, že by udělala chybu, kdyby babídku přijala. Ve filmu se pohádají snoubenci pouze jednou, a to když se Martin přizná, že vyhrál peníze v hazardní hře. Milenin otec byl totiž hazardní hráč a většinou prohrál rodině všechny peníze. Proto Milena Martina prosí, aby toho nechal, jinak ho opustí. Nechce totiž žít se stejným mužem, jako byl její otec. Přesto ale na konci filmu stojí při něm.

Ženy jako artefakty

Film Šťastnou cestu má různorodější výpravu. Propůjčuje pohled do zákulisí ženského světa – ženy vidíme v umývárkách, šatnách, s natočenými vlasy i s obličejovou maskou. Prostředí obchodního domu pak slouží jako propojující prostředí čtyř diametrálně odlišných ženských postav.

Hudba je ve filmu použita nekonzistentně – nedá se říct, že by byla jejím účelem pouze gradace dramatických scén, i když ve filmu nalezneme i tento případ. Většina děje se odehrává v tichu nebo doprovázena neutrální hudbou, která sice scény podbarví, ale nemá

vyvolat žádnou specifickou emoci.

Za zmínění stojí kontrast zobrazení Heleny a Viktorovi snoubenky. Zatímco je Helena vždy oblečena s Viktorem do tmavých barev, bezejmenná snoubenka je v bílé, což evokuje myšlenku, že se od sebe ženy diametrálně liší svou mravností – zatímco Helena je zkažená, snoubenka je oblečena do panenské bílé, která indikuje její nevinnost.

Ženy jsou poprvé zobrazeny v práci, vidíme tedy jejich profesionální stránku. Postupně se ale dozvídáme, co se skrývá za touto touto maskou pro veřejnost a dostáváme se do zákulisí jejich životů. Helena a Anna jsou divákovi představeny jako tajemství, které postupně odebýváme – kdo je Helenin přítel a Annina minulost.

Ženy jako symboly

Hlavním tématem filmu jsou nové začátky a konce. Pro každou z ženských postav sice film končí jinak, ale určité motivy prostupují napříč dějovými linkami. Pozornost je věnována hlavně Heleně a Anně. Od začátku jsou to nepřítelkyně, které představují opačné strany spektra slušnosti. Helena je nakonec za svou arogantnost a zkaženost potrestána, Anna jako její protipól a ideál ženy se všemi atributy, které by žena měla mít, je nakonec po letech útrap a tvrdé práce odměněna manželem a dítětem. Jak sama říká: „Po utrpení je radosti větší.“

Ve filmu se také objevuje motiv ženské krásy a zrcadel. Fanyška i Helena se snaží svůj vzhled používat jako zbraň. Fanda se nějakým způsobem zkrášluje nebo o sebe pečuje v převážné většině scén. Je totiž přesvědčena, že její sex appeal jí dopomůže k filmové roli, pro kterou je připravena se bez okolků svléknout. Nakonec se ukazuje, že jí její krása v dosažení snu nepomohla, až její dovednosti jí zajistily místo u filmu. Ve snímku tedy představuje naivního snílka, který musí dospět a podřídit své sny realitě.

Pro Helenu je pohled do zrcadla nepříjemným zážitkem. Když před ním stojí nahá, je její zkaženost podpořena tím, že se svléká před cizím mužem, uvědomuje si, že její krása není věčná a má stále se přibližující konec. Když se pak dívá do zrcadla na posledním večírku, který s Viktorem pořádají, všimne si vedle sebe starší opilé manželky jednoho z hostů. V jejím ztrhaném obličejí vidí svou největší noční můru a když se pak na sebe dívá do zrcadla podruhé, úzkostně kontroluje, zda už nemá vrásky.

6.1.3 Muži nestárnou

Režie: Vladimír Slavínský

Scénář: Vladimír Slavínský

Kamera: Ferdinand Pečenka

Hudba: Josef Dobeš

Rok uvedení do kin: 1942

Hrají: Zita Kabátová (Helena st.), Jana Romanová (Jiřina), Jarmila Smejkalová (Helena ml.)

Počet promítacích týdnů v premiérových kinech: 9

Děj filmu

Film začíná narozeninovou oslavou mladé Jiřinky, dcery váženého továrníka. Její mladý učitel klavíru Stáňa je zamilován do její matky Heleny, která v manželství není příliš šťastná. Mladíkova poblouznění si všimnou jeho rodiče a rozhodnou se ho poslat studovat do Vídně. Noc před odjezdem ale mladík ještě Helenu navštíví a nakonec spolu stráví noc.

O devět let později, v roce 1920, se Stáňa v Praze setkává s osmnáctiletou Jiřinou a oba se do sebe zamilují. Po několika týdnech známosti spolu za ní s Jiřinou odjíždí, aby Helenu mohl Stáňa poprosit o Jiřininu ruku. Helena odmítá páru udělit požehnání a její dcera se nakonec provdá za jiného muže, aby zachránila rodinnou továrnu.

Poslední část filmu se odehrává v roce 1939. V té době se karierně velmi úspěšný Stáňa vrací z Itálie do svého rodného města a potkává dceru Jiřiny, Helenu. Mladá Helena je ze staršího elegantního Stáni poblázněná a netrvá dlouho, aby se rozhodli vzít. Stáňa jde žádat o požehnání a babička Helena je nakonec přistihne při polibku v altánku. Film končí jejím prohlášením: „Prosím Vás, zeti, dejte mu ji. Dejte mu ji, ať už je jednou v rodině pokoj. Nebo si ten člověk počká ještě na jednu generaci.“

Ženy jako fiktivní bytosti

Helena se ve filmu poprvé objeví na oslavě narozenin devítileté Jiřiny. Je oblečena do bílé toalety a upravena podle tehdejší módy. Působí velmi elegantní a sofistikovaně. Její mimika není příliš výrazná a až na to, když mluví se svým bratrem, je její hlas vždy tišší a jemnější povahy. Ve dvou časových posunech, 1920 a 1939, vždy výrazně zestárne. V druhé části filmu se na ní začíná projevovat stres, který je spojen s finančními potížemi a smrtí manžela. Její krásy i mládí rapidně ubývá a trápí ji zdravotní problémy. Ve třetí části je pak opravdu babičkou se vším, co k tomu patří – neduhami starého věku, zhoršeným zrakem a šedivými

vlasý.

V manželství s nerudným výrazně starším manželem Helena strádá. Nechovají se k sobě obzvlášť vřele. Přesto ale svému bratrovi Helena říká: „Jiná žena by si našla náhradu jinde, ale já to nedovedu.“ Když o ni projeví zájem mladý Stáňa, nebere ho velmi vážně a říká mu, že mladík neví, co to láska je. Nakonec ale podlehne jeho vytrvalosti a stráví s ním noc. Když ho vidí po dlouhé době s Jiřinou, odmítá mu dát požehnání.

Jako stará babička se pak přiznává vnučce, že její první láskou nebyl její manžel, ale mladý muž, se kterým nemohla být, a tak je implicitně naznačeno, že byla do Stáni zamilovaná.

Její motivace se v průběhu filmu liší, nicméně jedním z hlavních faktorů jejího rozhodování je pocit neštěstí, samoty a izolovanosti, minimálně ve scénách, které se odehrávají v roce 1911.

I když je pak implicitně naznačeno, že byla do Stáni zamilovaná, nic tomu v první části filmu nenaznačuje. Spíše se zdá, že byla zamilována do pozornosti, kterou jí věnoval, do vysněné verze jejího života. Když ji Stáňa žádá o ruku Jiřiny, nevypadá Helena zraněně, ale spíše šokovaně a pohoršeně a později, když se o něm zmíní její vnučka, vyjadřuje se o něm spíše negativně.

Na konci filmu už k němu žádné romantické city nechová a její poslední prohlášení o něm spíše svědčí o její znechucenosti, než o čemkoliv jiném.

Jiřina je v první scéně devítiletou holčičkou, která slaví své narozeniny. Jako dítě je spíše tišší povahy a ráda hraje na klavír. Helena pak svému bratrovi přiznává, že ji poslala k babičce, protože se kvůli nerudnému manželovi začala Jiřina uzavírat do sebe. V roce 1920 je jí pak osmnáct let a v Praze se učí vařit. Oproti Heleně, která působila velmi kultivovaně, je Jiřina živější. Má výraznější mimiku a mluví hlasitěji. V roce 1939 pak vypadá výrazně starší.

Když se setkává se Stáňou, působí jejich vztah rovnocenně, i když je mladý obchodník starší než ona. Chovají se k sobě přátelsky a ani jeden z nich ve vztahu nepůsobí příliš dominantně. Přesto ale v Jiřině vyhrává věrnost a povinnost vůči rodině a po rozhovoru s Helenou, vstupuje do sjednaného sňatku. Se svým osudem je smířena, i když v manželství není stoprocentně šťastná.

Když poprvé vidíme dceru Jiřiny, Helenu, chystá se jít na plovárnu s kamarády. Tam se poprvé setkává se Stáňou, kterému v té době má být okolo padesátky. Většina jejich kamarádek jsou z něj poblouzeněné, což platí také pro mladou Helenu. Na plovárně ho sledují – jak u bazénu, tak v kavárně. U toho se chichotají a nemluví s kamarádkami o ničem

jiném než o něm, což má za následek, že Helena působí oproti své matce a babičce nejnevzráleji. Stáňa Helenu fascinuje. Žárlí, když si myslí, že je zamilovaný do jiné ženy. Stáňovo postavení je pak oproti Heleně v jejich vztahu výrazně dominantnější, což je dáno výrazným věkovým rozdílem.

Ženy jako artefakty

Film výrazně pracuje s prostředím, do kterých jsou ženy umístěny a ve kterém se pohybují, což částečně vyjadřuje změnu doby. Helenu po celý film vidíme pouze v domě, jako kdyby izolovanou od vnějšího světa. Je zmíněno, že cestuje, ale nikdy ne sama.

Jiřinu už potkáváme v Praze. Na ulici jde sama a ve městě je kvůli tomu, že se učí vařit. Nejmladší ze tří žen, mladou Helenu, pak vidíme na plovárně, kde se schází s přáteli, což jen podporuje to, že působí velmi mladě – spíše jako studentka než žena zralá na vdávání.

V dialozích se hodně pracuje se střihy. Divák tak má možnost opravdu vidět, jak se postavy při hovoru tváří. Díky tomu jsou divákovi postavy bližší a živější. Časové skoky jsou nejvýrazněji vyjádřeny na postavách, které okatě stárnou, zejména ženy.

Ženy jako symboly

Nejvýraznějším tématem, které lze ve filmu nalézt, je podoba mužské lásky. Ve filmu Stáňa říká, že je jeho láska k Jiřině svým způsobem pokračováním lásky k Heleně, jako by neviděl ženy jako individuální postavy ale pouze jako entitu – ženu, kterou miluje, ale pokaždé jinak. Jeho láska ke každé ze zmiňovaných postav se liší – s Helenou (starší) jde spíše o studentské poblouznění starší vdanou ženou, s Jiřinou se už nachází ve fázi muže v nejlepších letech na ženění, s dcerou Heleny jsou nejen snoubenci ale i kamarádi. Helena (mladší) pak ve filmu vystihuje lásku staršího muže k mladší ženě s nostalgickým podtextem. Každá žena tedy ztělesňuje jinou podobu mužské lásky.

6.1.4 Přítelkyně pana ministra

Režie: Vladimír Slavínský

Scénář: Vladimír Slavínský

Kamera: Ferdinand Pečenka

Hudba: Josef Dobeš, Jiří Mihule

Rok uvedení do kin: 1940

Hrají: Adina Mandlová (Julča)

Počet promítacích týdnů premiérových kinech: 10

Děj filmu

Film začíná novinovým článkem a pomluvou. Hlavní hrdinka Julča pracuje ve firmě František a syn, je svobodná a žije se švadlenou ve stejném domě jako ministr obchodního průmyslu. Jednou se při odchodu z práce s ministrem Julča střetne a jedou spolu výtahem. Julča vypráví nevinnou příhodu své spolubydlící, která s dobrým úmyslem rozšíří fámu, že se ministr o Julču velmi zajímá. Klepy ale začnou žít vlastním životem, až se nakonec povídá, že je Julča v ministrem v intimním vztahu.

Ve stejné době v novinách vyjde článek, který obviňuje společnost, ve které Julča pracuje, z nespravedlivě dominantního postavení na trhu. V průběhu snahy vyvrátit toto obvinění se k majitelům firmy dostane fáma o Julče a vzniklé situace se rozhodnou využít. Julču v práci povýší a dají jí vlastní kancelář, aby se z vděčnosti přimluvila u svého vlivného přítele. Shodou náhod je firma v novinách očištěna i bez Julčiného přičinění, což v očích majitelů vlivnou roli mladé ženy pouze potvrdí, přestože se jim to snaží vyvrátit.

Jeden z majitelů firmy, Jenda, najde v Julče zalíbení, stejně jako ona v něm, a po menším nedorozumění se zasnoubí. Jenda trvá na tom, aby šli oba za ministrem a vyříkali si to s ním. Nechce totiž, aby se o jeho ženě mluvilo ve zlém. Julča má konečně šanci říct Janovi pravdu, načež film končí polibkem a posledním setkáním s nicnetušícím ministrem.

Ženy jako fiktivní bytosti

Julča je typickou zástupkyní mladé pracující ženy. Do práce chodí přiměřeně oblečená, většinou v sukni a halence, nebo šatech. Mimo práci ji ale vidíme většinou v bílé – ať už při pracovní cestě do Vídně, nebo na oslavě narozenin Jendovy matky. V obličejí je velmi expresivní, hodně se usmívá a hýbe obočím. Často také v údivu doširoka otevírá oči. Mluví pomalu a některá slova protahuje.

Julča je velmi přátelská a bezelstná. Než se rozšíří fáma o tom, že je v intimním poměru s ministrem, má velmi dobré vztahy i s kolegy a kolegyněmi v práci. Zpočátku se zdá, že je profesionální a schopná, ale potom se divák dozvídá, že také dělá chyby a chodí pozdě do práce. Je skromná a pracovitá, i když na tom má svůj podíl nízký plat, který v práci dostává. V konverzaci s majiteli poznamená, že si nikdy na plat nestěžovala, i když ji vidíme jíst večer párky, aby ušetřila. Přesto je se svým životem spokojená. Jedním z jejích hlavních povahových rysů je její fěrovost, upřímnost a nevinnost – i když o ní koluje pomluva a zdá

se, že z jí z ní plynou samé výhody, snaží se fámou několikrát vyvrátit a nikdy o svém neexistujícím vztahu s ministrem nelže. Jen jednou ve filmu projeví negativní emoce, a to když Jendovi hned nedojde, že je do něj zamilovaná.

Julča pracuje na administrativní pozici, vyšší postavení získává až skrze mocného muže, se kterým má údajně poměr. Kromě toho je nejvíce ve filmu explicitně ceněna její krása. Jenda prohlašuje hned, jak ji vidí, že je hezká, načež se zamiluje do jejích hnědých očí. Její krása také získá obdiv u obchodních partnerů ve Vídni. Ve filmu není vyobrazena ani Julčina rodina ani to, že by měla blízké přátele – i se svou spolubydlící si stále vyká. Toto působí ještě výrazněji, protože vidíme Jendu s kamarády i rodiči. Nejvíce mladá žena přchází do kontaktu právě s Jendou. Už z pracovního hlediska je mezi nimi mocenská nerovnováha, protože je jejím přímým nadřízeným. Svým chováním a mimikou je Julča stylizována do daleko mladší ženy, než ve skutečnosti je.

Hlavním motivátorem Julči jsou její pevné hodnoty. Automaticky předpokládá, že zalíbení a zamilovanost k Jendovi povede ke svatbě a následně se podřídí jeho přání a plánuje po obřadu odchod z práce. Na slova Jendovy matky, že ve svém životě měla jen dvě velké lásky, a to svého manžela a svého syna, reaguje zasněným pohledem a souhlasem.

Ženy jako artefakty

Celý film je točen velmi staticky a kamera se skoro nehýbe. Ani děj filmu není příliš dynamický a stojí spíše na dialozích než na akcích. Poměrně velká část scén se natáčí s Julčou za stolem, ať už pracovním, toaletním nebo jídelním. Typické jsou záběry scén s Jendou, kdy stojí netypicky blízko sebe, když mluví, za což mohou ale také technické parametry záběru. Zároveň to dopomáhá ke zdání větší intimity těchto scén a blázkost páru může evokovat atraktivitu, kterou k sobě obě postavy cítí.

Hudební podbarvení filmu je velmi komorní a skromné. Spoléhá se na hudbu, která vychází z logiky scén – když například sedí Julča s Jendou v baru, hraje tam živě cimbálka. Jinak se ve filmu opakuje motiv písničky Když dva se milují.

Ženy jako symboly

V tomto filmu je Julča bez debat hlavní postavou, na které stojí celý děj. Hlavní poselství se dá vyjádřit tak, že slušnost, trpělivost a pokora se nakonec vždy vyplatí.

Prvním příkladem, na kterém je toto poselství ukázáno, je zadostiučinění firmy František a syn – dle slov asistenta ministra je firma poslušná, majitelé si na nic nestěžují a poctivě

pracují. Díky tomu se společnosti dostane odměny.

Druhým, daleko očividnějším příkladem je osud Julči samotné. Charakter klepů, které se o Julče rozšíří, by v té době dokázaly velmi výrazně zničit pověst kterékoliv mladé ženy. Julča je ale zobrazena jako nevinná mladá žena, které se nemohou pomluvy dotknout. Za svou poctivost, laskavost a slušnost je pak odměněna sňatkem s Jendou, který se do ní zamiluje. Má tak představovat ideál ženy tehdejší doby – seriózní pracovitá krásná mladá žena, která se zamiluje a touží po svatbě a rodině. Následně odchází na přání manžela z práce.

6.1.5 Muzikantská Liduška

Režie: Martin Frič

Scénář: Karel Steklý

Kamera: Jan Roth

Hudba: Jiří Julius Fiala

Rok uvedení do kin: 1940

Hrají: Jiřina Štěpničková (Liduška)

Počet promítacích týdnů v premiérových kinech: 11,5

Děj filmu

Do moravské vesnice se na masopustní úterý stěhuje rodina bohatého statkáře Staňka. Dcera Liduška je v plném rozkvětu mládí a hned se do ní zamiluje Krejza, který má vlastnit velký statek, a chudý ale talentovaný houslista Toník.

Nově přistěhovanou rodinu pozvou místní na masopustní veselku, kde Lidušku Toník očaruje svou hrou na housle a následně si spolu i zatančí. Proti mladému páru ale stojí Liduščini rodiče, kteří by chtěli, aby se jejich dcera provdala za Krejzu. Liduška v žertu naznačí, že si ho vezme, ale doopravdy se chce provdat za Toníka. Ten ale musí narukovat na vojnu, a proto zklamaná mladá žena souhlasí, že se provdá za Krejzu.

Toník jde na Liduščinu svatbu do kostela, aby jí naposled zahrál na housle, což je částečně jedním z faktorů, které nakonec mladé ženě dodají odvahu, aby se vzepřela vůli svých rodičů. Obrací se od oltáře a hledá Toníka, který už ale odešel z vesnice.

Liduška ztrácí rozum a jedině hudba Toníkovy staré kapely ji dokáže přinutit k nějaké reakci. Její otec pořád viní z neštěstí muzikanty, ale na apel kněze a své ženy se s Toníkovým otcem usmíří. Nakonec na statek doráží zmáná Liduščiny matky, která naoko provádí magický rituál, v jehož závěru se rozrazí dveře, ve kterých stojí Toník. Lidušce se navrací duševní

zdraví a film končí veselkou.

Ženy jako fiktivní bytosti

Lidušku poprvé vidíme uprostřed zimy, když přijíždí na saních do svého nového domova. Jde poznat, že pochází z bohaté rodiny. Chodí ve velmi zdobných a bohatých krojích a na veselce ji vidíme v kroji parádním. Dlouhé blondřaté vlasy nosí zapletené do dvou copů, které má zavázané mašlí. Výjimku představují černé smuteční šaty, ve kterých ji vidíme po Toníkově odchodu z vesnice. Povšimnout si lze její výrazného make-upu, vždy má viditelně namalované obočí a rty.

Její chování na začátku filmu hraničí s chováním dítěte. Jejím prvním činem v novém domově je to, že truceje v hlavní světnici, aby potom před návštěvníky utekla nahoru do pokoje. Její mimika prochází během filmu několika změnami. Jak jsem již zmínila, zpočátku je její mimika i neverbální řeč velmi expresivní a připomíná dítě, během filmu ale dospívá a na Toníka se dívá se zamilovaným intenzivním výrazem ve tváři. Po jeho odchodu z vesnice je celý její výzor strnulý. Má lehce skloněnou hlavu a dívá se do prádna lehce z pod řas, což působí zlověstně a podporuje to dojem, že není psychicky v pořádku.

Její vztah s matkou i otcem je velmi specifický. Rodiče jsou ztělesněním rodičovského výchovného stylu cukru a biče. I v těch nejlepších chvílích ale nerespektují její rozhodnutí a chovají se k ní jako k dítěti. Matka Lidušce zaplétá copy. Vymezují mantinely, kam Liduška může chodit a s kým se může stýkat. Z tohoto hlediska je ze všech lidí ve filmu nejbezmocnější. V Toníkovi paradoxně vidí nejen milovaného muže ale také šanci na získání svobody.

S Toníkem se do sebe zamilují skoro na první pohled, ale Liduška nejdřív před ostatními předstírá, že o něj nemá zájem. Když zjišťuje, že jí hodil Toník do okna květiny, s chladnou poznámkou, že si spletl okno, mu před Krejzrou květiny vrací, aby záhy na Toníka počkala u zadního vchodu do kostela a poprosila ho, aby jí květiny vrátil. Rodičům se snaží několikrát postavit, ale až si je jistá jeho láskou k ní.

Její největší motivací a zdrojem jejího chování je láska smíšená s touhou po svobodě.

Ženy jako artefakty

Film bohatě využívá ke specifickému zobrazení Lidušky technických a stylistických prostředků. Jedním z těchto prostředků jsou hojně využívané záběry na její obličej, zejména když poslouchá, jak hraje Toník na housle. Opakovaně ji kamera zabírá, jak k němu vzhlíží.

Zajímavým poznatkem je fakt, že je podobně zabírána, když se modlí a vzhlíží k soše Ježíše. Jediným případem, kdy Liduška na Toníka shlíží, je když je zavřena ve svém pokoji, který je v prvním patře. Jakoby tím chtěli tvůrci vyjádřit, že je Liduška uvězněna ve věži, ze které shlíží na svého zachránce. Ve scéně, kdy jí Toník prosí, aby s ním utekla z vesnice, do okna vyšplhá a nastává tak okamžik, kdy je jí opravdu svoboda a záchrana před nechtěným sňatkem nabídnuta.

Scény Lidušky a Toníka jsou také typické specifickým osvětlením. V okamžicích, kdy si vyznávají lásku, nebo chtějí tvůrci podpořit intimní atmosféru, je scéna velmi tmavá a vše se odehrává v šeru, ukryté pod rouškou tmy, což umocňuje dojem potřeby udržet jejich lásku v tajnosti.

Za povšimnutí také stojí kontrastní zobrazení Lidušky a jejího otce. Ve scéně, kdy rodiče nutí dceru, aby jim přiznala, do koho je zamilovaná a při následné hádce, se otec nad Liduškou výhrůžně tyčí, zatímco ona sedí na lavici schoulená do sebe, jako malé dítě. Naopak když Liduška přijde o rozum, otec před ní pokleká a nepřímou tak prosí o odpuštění.

Ženy jako symboly

Ve filmu je výrazný motiv utrpení, které spočívá v hluboké intenzivní lásce, vztahů dětí a rodičů a samoty. Liduška je ztělesněním dospívající mladé ženy, které trpí pod svými kontrolujícími rodiči. Toník pro ni tak představuje nejen osvoboditele, ale také pokušení, protože je svým rodičům poslušná. Velmi výrazným motivem je ve filmu magie hudby, kterou je Liduška očarována. Její sváry s rodiči začínají právě v okamžiku, kdy Liduška poprvé uslyší Toníka hrát na housle. Do té doby byla, jak říkají její rodiče, poslušnou dívkou. Její výraz naznačuje, že při hudbě cítí rozkoš, několikrát se jí ve filmu až protáčí oči. Sama pak vyhledá Toníka, aby jí zahrál na housle. Když jí Toník říká, že by bez houslí jeho srdce prasklo samou láskou, Liduška přiznává, že mu housle závidí, protože je sama. Její izolovanost a samota je podpořena tím, že ji ve filmu nevidíme mluvit s žádnou kamarádkou. Naopak je odkázána pouze na rodiče, Krejzu a Toníka. Také scény, kdy jako princezna ve věži shlíží na Toníka indikují její osamělost.

Zajímavý moment představuje scéna, kdy se Liduška v kostele modlí k soše Ježíše. Zničeho nic se jí protočí oči a sesune se v bezvědomí na zem, skoro jako při exorcismu, kdy se s ní pokouší vymýtit její šílenství. Ani síla boží ale není natolik silná a zdravý rozum ji navrací až návrat Toníka.

6.2 Český film v období 1948-1956

6.2.1 Pyšná princezna

Režie: Bořivoj Zeman

Scénář: Bořivoj Zeman, Henryk Bloch, Oldřich Kautský

Kamera: Jan Roth

Hudba: Dalibor C. Vačkář

Rok uvedení do kin: 1952

Hrají: Alena Kohoutová (Krasomila)

Návštěvnost dle počtu diváků: 8 222 695

Děj filmu

Film se odehrává ve dvou fiktivních království – Království krále Miroslava a v Půlnočním království. K Miroslavovi je vyslán posel s portrétem princezny Krasomily a přáním krále Půlnočního království, aby se lidem milovaný mladý král ucházel o její ruku. Miroslav je oslněn krásou princezny na obraze, a tak jí na posouzení pošle obraz svůj. Vzhledem k pýše princezně a intrikám rádců, ale Krasomila Miroslava odmítne. Mladý král se proto v přestrojení za zahradníka vydává do sousedního království, aby se sám přesvědčil o tom, jaká princezna je.

Krasomila je opravdu pyšná a rozmazlená a Miroslavovo odtažitě chování ji velmi rozčiluje. Po tom, co mu její bývalá stará chůva poradí, aby jí zazpíval písničku, vypěstuje král převlečený za zahradníka zpívající květinu, která ale uvádá, pokud je dlouho v přítomnosti pýchy. V průběhu toho, jak Miroslav Krasomilu učí, jak se starat o květinu, se princezna postupně prací zbaví své pýchy a nakonec vyzná zahraničkovi svou lásku. Kvůli rádcům je ale Miroslav vyhnán ze země a princezna tak prchá s ním. Cestou poznává život obyčejných lidí a oba si vydělávají na nocleh a jídlo prací. Na hranicích obou království Miroslav odhalí princezně jeho pravou totožnost a přestože se zpočátku Krasomila cítí uraženě, film končí svatbou a předáním Půlnočního království do rukou Miroslava.

Ženy jako fiktivní bytosti

Na fyzickém vzhledu Krasomily bych vyzdvihla to, že až na dvě výjimky je vždy princezna zobrazena ve světlých barvách, včetně světlých kadeří. I její „prosté“ šaty, které mají skryt její původ, jsou relativně pohaté na spodničky a tak ještě zvýrazňují její útlý pas. Jinak je postavou princezna Krasomila spíše drobná. Dokud neuprche z hradu s Miroslavem, vždy

nosí také na hlavě výraznou korunku.

Z logiky příběhu filmu prochází postava princezny výrazným vývojem, a tudíž se diametrálně její chování a manýry na začátku a na konci děje liší. V první třetině filmu ji zpravidla vidáme s balónem nebo kapesníčkem v ruce. Oční kontakt navazuje střídmě, nejočividněji se vyhýbá očnímu kontaktu, když ji rádcové přemlouvají, aby si vzala prince z Království zapadajícího slunce. Co se mimiky týče, v první třetině filmu se vůbec neusmívá, převážně se buď mračí nebo má uražený zarputilý výraz. I když ji divák vidí poprvé na portrétu, působí díky úhlu obrazu a mimice princezna arogantně. Postojem těla se hodně hrbí a v několika případech si v návalu tvrdohlavosti a zloby dupne nohou.

Proměnou prochází i styl, kterým princezna promlouvá – zpočátku mluví vyšším tónem s všudypřítomným kňouráním. Zlom přichází ve scéně, kdy jí Miroslav odmítá naučit hrát na loutnu, dokud ho o to slušně nepožádá. V tom okamžiku poprvé slyšíme Krasomilu promluvit neafektovaně.

S touto scénou se také mění její neverbální i verbální komunikace. Princezna se začíná usmívat, nehrbí se a nevyhýbá se očnímu kontaktu. Když ji Miroslav učí hrát na loutnu, je princezna oblečena do šatů tmavších barev, její prosté šaty jsou také tmavší.

U tohoto aspektu analýzy je nejvýraznější mocenské postavení Krasomily. Je sice dcerou krále, a tedy princeznou Půlnočního království, ale tato pozice jí nepřináší reálnou moc tradičně spojenou s rolí aristokratky. Její příkazy, většinou směřovány na Miroslava, nejsou brány v potaz a rádcové jí spíše manipulují, takže i její rozhodnutí nejsou většinou její vlastní. S králem dojde do styku princezna minimálně, z čehož divák může nabýt pocitu, že jejich vztah nebude s velkou pravděpodobností velmi blízký, a s chůvou se za celý film vidí kromě poslední scény pouze jednou. Kvůli mocenským machinacím králových rádců a slabosti krále, žije tedy princezna v relativní izolaci což také dokazuje scéna, kdy Miroslav přichází k bráně do královské zahrady a skrze mříž vidí princeznu, která se sama prochází a hraje si s balónem.

Pokud bychom se měly zabývat intelektem a vnitřním životem Krasomily, lehce přicházíme k závěru, že se povaha princezny může dát popsat jako velmi dětinská a narcistická. Motivace jejích interakcí často vychází ze samoty a potřeby být středem pozornosti. Miroslav, který ji okatě ignoruje a neplní její rozkazy, ji proto překvapí a zároveň fascinuje. Proto se také ve filmu snaží na sebe přitáhnout jeho pozornost. Až pod vlivem poctivé práce a lásky k Miroslavovi nabývá princezna pokory a laskatovsti.

Ženy jako artefakty

V první části analýzy bych se chtěla věnovat technickým náležitostem, které formují postavu. A to kameře, střihu a zvuku. Film je většinou podbarven orchestrální hudbou, ale do mluvy zasahuje pouze výjimečně. Dalo by se říci, že spíše slouží jako výplň v záběrech, které neobsahují dialogy. Na druhé straně je ve filmu výrazný prvek zpívaných písniček, nejznámější z této pohádky je píseň Rozvíjej se poupátko, která je během filmu opakována několikrát a má v něm klíčovou roli.

Co se kamery týče, dalo by si snadno povšimnout absence detailních záběrů. Princezna je většinou v záběru viditelná do půlky těla nebo z relativní dálky. Ráda bych se v tomto kontextu pozastavila u dvou konkrétních scén. Při první z nich je Miroslav povolán před krále, protože ho přistihli při zpěvu, který je v Půlnočním království zakázán. Tady poprvé vidíme, že kamera nezabírá princeznu zprůma. Když schází z vyvýšeného pódia, na kterém stojí s králem a rádci, zabírá ji kamera lehce zespodu a divákovi se zdá, jako by z pódia, které symbolizuje její mocenské postavení, sešla na úroveň obyčejných lidí, do reálného každodenního světa.

Druhou zajímavou scénou je moment, kdy se princezna vyklání z okna, jakoby z věže, když žádá Miroslava, aby ji naučil hrát na loutnu. Kamera princeznu zabírá z perspektivy zahradníka a její pozvání a vyvýšená pozice symbolizuje moment, kdy princezna začala zahradníka brát jako sobě rovného, tudíž mu dovolila, aby se povýšil na její úroveň.

Kromě úhlu záběru bych také dodala pár slov ke střihu. Každý záběr je relativně dlouhý a střihu se filmu dostane na dnešní poměry relativně málo. Naopak pohyb kamery diváka plynule přenáší od jedné scény ke druhé.

Ženy jako symboly

Nastal čas, aby se k vládě dostala mladší generace, která je spravedlivá a naslouchá lidem a která „polepší“ i ty nejzarytější nafoukance a chamtivce. Takto by se dalo vyjádřit poselství filmu Pyšná princezna se zvláštním důrazem na téma vnitřní a vnější krásy, které se ve filmu několikrát opakuje. Kdybychom si měli vybrat pouze jednu hlavní postavu celého filmu, byl by to král Miroslav, který je zástupcem mladší generace a zastupuje ve filmu vlastně komunistickou stranu. Princezna Krasomila představuje v tomto kontextu rozmazlené dítě, které je zkažené okolím, ve kterém vyrůstá a které je napraveno pomocí práce. Princezna se stává laskavější, čím víc přichází do kontaktu s obyčejnými lidmi a poctivou prací. Důležité je prohlášení staré chůvy, která Miroslavovi říká, že jako malá byla Krasomila hodné

poslušné děvčátko. Tím je ještě více zdůrazněn špatný vliv rádců, kteří ji zkazili. Ve filmu je vyzdvihována její vnější krása, ať už na ni upozorňuje ona sama, nebo ji tak popisuje vyslanec Půlnočního království. Krása je ale v jejím případě klam, protože neodráží krásu vnitřní, spíše naopak. Její vztah s Miroslavem se dá proto popsat jako vztah žačky a učitele. Je to on, který jí věnuje pozornost a učí jí důrazu a vyznávání těch „správných“ hodnot. Proto si ale také nejsou nikdy rovni – ve scéně, kdy Miroslav odhalí svou pravou totožnost a Krasomila ve vzteku odjíždí na koni, je vidět, že princeznu nebere vážně. Jen se pobaveně pousměje, jakoby se opravdu jednalo jen o dětské záchvaty zloby.

6.2.2 Byl jednou jeden král...

Režie: Bořivoj Zeman

Scénář: Bořivoj Zeman, Jiří Brdačka, Oldřich Kautský, Jan Werich

Kamera: Jan Roth

Hudba: Václav Trojan

Rok uvedení do kin: 1954

Hrají: Terezie Brzková (kouzelná babička), Stella Májová (Zpěvanka), Milena Dvorská (Maruška), Irena Kačírková (Drahomíra)

Návštěnost dle počtu diváků: 5 914 257

Děj filmu

Král Já I. chce předat žezlo a vládu některé ze svých dcer, které chce zároveň provdat. Neví ale, ze které má udělat královnu. Nejstarší Drahomíra je příliš marnivá a Zpěvanka se pro kralování nehodí. Naštěstí je tu ještě nejmladší Maruška, která je dle jeho slov ze všech dcer nejmoudřejší.

Přesto si ale všechny dcery nechá zavolat a dá jim test, chce vědět, jak ho mají dcery rády – Drahomíra jako zlato, Zpěvanka jako zlato v hrdle a Maruška jako sůl. Král se cítí dotčen, že ho má Maruška ráda jako něco, čeho má každý dost, něco naprosto obyčejného. Na svou nejmladší dceru se velmi nahněvá a z hradu ji vyžene. Za nějakou dobu toho lituje, přestože si myslí, že měl pravdu a že sůl není důležitá.

Maruška mezitím potkává Rybáře, který jí pomáhá přes bažiny do lesa, kde najde malou chaloupku kouzelné babičky. Po tatínkovi se jí stýská, ale babička jí poradí, ať počká na správnou chvíli, než se vrátí domů. Aby mu mohla dát vědět, že je v pořádku a ujistit ho,

aby se o ni nebál, dá jí babička kytičky, díky kterým se do hradu dostane, aniž by ji někdo viděl. Král si myslí, že se mu dcera zdá i je velmi rád, že ji vidí. Nakonec se ale zase kvůli soli pohádají a král se na základě toho rozhodne dokázat, že se bez soli obejde. Proto nařídí, aby všechna sůl byla svezena na hrad a rozpuštěna ve vodě.

Obyvatelé království nejsou z tohoto příkazu nadšení a po několika pokusech dokázat, že se bez soli jde obejít, demotivovaný král uznává svou chybu. V té chvíli přichází Maruška, které dala babička kouzelnou solničku. Ta může sůl království navrátit, pokud má král ve svém srdci dostatek lásky pro všechny. Král se znovu vydává hledat Marušku a najde ji v chýši Rybáře. Dá jim své požehnání a chce jim předat království, ale nakonec musí králem zůstat sám, protože si mladý pár kralovat nepřeje.

Ženy jako fiktivní bytosti

V pohádce se vyskytuje pět výrazných ženských postav – tři princezny, kouzelná babička a matka. Hlavní postavou je ale bezpochyby Maruška.

Ta se narodila od Drahomíry a Zpěvanky obléká do daleko prostších šatů a vlasy nosí volně rozpuštěné. Když ji vidíme poprvé, pomáhá v královské kuchyni. Kolem pasu má zástěru a v ruce bílou kvedlačku. K lidem, které potkává, se chová s laskavostí a od kouzelné babičky kupuje velké množství koření. Čas raději tráví prací a i na audienci ke králi dorazí proto pozdě, po cestě si sundává zástěru. Neholduje prázdným lichotkám jako její sestry a přes všechny její ctnosti je to nejmíň „aristokratická“ princezna ze všech tří sester. Dekorum ani koruna ji nezajímají. Jak sama říká Atakdálvi: „Mně nejlíp sluší zástěra.“ Na otázku, jak moc má tatínka ráda, odpovídá až pod tlakem krále. Je jemné povahy, přesto se nebojí králi říct, že s ním není rozumná řeč, když jí vyčte, že ho nemá ráda.

Navzdory tomu, že se zamiluje do Rybáře, je ve filmu důležitější její vztah s otcem. Sám král před testem naznačuje, že si myslí, že ho má Maruška ze všech dcer nejraději – každý den mu například stele postel, aby mohl lépe spát. Maruška zase přiznává babičce téměř okamžitě, že se jí po tatínkovi stýská. Chce se vrátit, ale babička jí připomene, že má Maruška ve sporu pravdu a že „pravda stojí za každou bolest.“

Drahomíra je nejstarší dcerou krále a má slabost pro šperky. Když se narodila, byla ošlívým dítětem, ale vyrostla do krásy, na které si velmi zakládá. Dle krále velmi marnivá. Vždy nosí velmi bohatě zdobené šaty a výrazné šperky. Po většinu filmu se chová ležérně a často se dívá do zrcadla. Od dětství se zná se zahradníkem a jejich vztah je založen na tom, že ji škádlí.

O Zpěvance král říká, že pochází jakoby z jiného světa, kde existuje jenom smích a hudba a žádné starosti. Její velkou vášní je právě hudba. Sama má tendence z mluveného slova přejít do zpěvu a i způsob, kterým mluví, je velmi melodický. Nenosí tolik šperků jako Drahomíra, ale také chodí v krásných šatech a vlasy má upravené do složitých účesů. Stejně jako její starší sestra, i Zpěvanka má hravý vztah s mužem z lidu, s dudákem, který jí hraje pod okny. Kouzelná babička je první ženskou postavou, se kterou se ve filmu setkáváme. Je stářím už shrbená a nosí s sebou hůl na chození. Má na sobě většinou obyčejnou hnědou kutnu a na ní přes hlavu černý šátek. Vzhledem ke svému věku se pohybuje velmi pomalu, na tváři má po většinu filmu laskavý vědoucný úsměv. Většinou se objeví, bez toho, aniž by ji někdo z dálky zahlédl. Říká o sobě, že je bába kořenářka, ale hned od první scény je divákovi jasné, že to obyčejná kořenářka není. Celník na hranicích království se jí ptá, kdo je. Na to mu babička odpovídá, že je přece kořenářka. „Já vím, ale kdo jsi doopravdy?“ Babička mu na to řekne, že i kdyby mu to řekla, nevěřil by jí.

Ke všem postavám, které ve filmu potká, kromě krále, se chová familiérně a laskavě. Zná jejich jméno, i když si ji lidé nepamatují. Jediným příkladem, kdy se setkáváme s její laškovnou stránkou, je scéna, kdy se setkává s králem v lese. Předstírá, že je neslyšící stařenka a neví, na co se jí král ptá. Nakonec ho nechá, ať Marušku najde sám. „Sám jsi ztratil, sám si hledej“

Poslední ženská postava, která stojí za zmínku je nejmenovaná matka dětí, žijící v chalupě. Představuje typickou vesnickou ženu se selským rozumem, která pro ránu nejde daleko. Je pragmatická a odvážná, což dokazuje, když králi odmítne odevzdat svou sůl.

Ženy jako artefakty

S hudbou se ve filmu pracuje velmi citlivě a podbarvení scén z velké části odpovídá jejich emočnímu náboji. Když poprvé vidíme babičku, scéna má působit nostalgicky a hudba tomu odpovídá. Film v jejím zobrazování používá záběrů jejího obličeje, kterými se má podpořit zdání hodné roztomilé babičky. Ten, kdo s ní mluví, vždy po těchto detailních záběrech viditelně pookřeje – jako příklad může sloužit její interakce s Atakdalem nebo celníkem na hranicích.

Co je nejvíce překvapivé na zobrazení Marušky, je to, že ji za celý film nevidíme dělat jednu „princeznovskou“ věc. Je spíše stylizována do role obyčejné dívky z lidu. I v jejím případě jsou používány detailní záběry jejího obličeje a stejně jako u babičky je jejich účelem zdůraznit její dobrotu a bezelstnost.

Drahomíra a Zpěvanka jsou specifické v tom, že mají až na prvotní očividné rozdíly téměř identické dějové linky. Jsou zobrazeny až na jednu výjimku vždy spolu. Přípravují se na audienci u krále ve stejném pokoji, spolu trácí čas hrou v zahradě a spolu také hovoří s princem. Zajímavé si je povšimnout, že samotní princové se jim nevěnují každé individuálně, ale mluví o nich jako by byly nerozlučitelné.

Matka od dětí je naopak často zabírána z velké dálky, jako by tím chtěli tvůrci zdůraznit, že je král velmi daleko od obyčejných lidí, místo aby se s nimi potkal, dívá se na ně dalekohledem.

Ženy jako symboly

Jedním z nejvýraznějších motivů filmu, je střet generací a hodnotových systémů se zdůrazněním na zdraví rozumu a poctivou práci. Na jedné straně stojí dětinský samolibý král a na straně druhé jeho nejmladší dcera, která je bližší obyčejnému lidu než aristokracii. Je to právě ona, která skrze poctivou práci jako jediná z královské rodiny disponuje selským zdravým rozumem. Opět si lze postavy ve filmu rozdělit do dvou skupin – kromě Marušky jsou členové královských rodin (včetně princů) neschopní spravedlivé vlády, nepoužitelní v reálném životě a v některých případech působí až komicky. Druhá skupina postav jsou obyčejní pragmatičtí lidé, kteří konfrontují princezny a krále ohledně nedostatku zdravého rozumu.

Dobrotu Marušky ještě zdůrazňuje fakt, že svého otce miluje navzdory všem jeho neduhům a i když se chce nejdříve k tatínkovi vrátit, čeká na správnou dobu. V tomto smyslu mu Maruška uděluje lekci a čeká na to, až se král polepší – vůči králi tedy plní až výchovnou roli.

Stejně jako Maruška i kouzelná babička a matka od dětí plní roli učitelek. Babička pomáhá obyčejným lidem a je jim velmi blízká, zároveň i chrání a radí Marušce, co má v určité situaci dělat. Stejně jako Maruška i ona čeká, až se král poučí, použije k tomu ale drastičtější prostředky – donutí ho k sebereflexi tekutým bahnem.

Matka od dětí zase učí krále zdravému rozumu a praktičnosti. Jako matka od dětí je pro ni nesmysl odevzdat všechnu sůl. Je pro ni přednější rodina než výstřelky krále. Tím, že si ji král nakonec vezme získává divák jistotu, že nyní král povede království rozumněji, protože bude mít po boku praktickou ženu.

6.2.3 Divá Bára

Režie: Vladimír Čech

Scénář: Vladimír Čech

Kamera: Václav Hanuš

Hudba: Dalibor C. Vačkař

Rok uvedení do kin: 1949

Hrají: Vlasta Fialová (Bára), Jana Dítětová (Eliška)

Návštěvnost dle počtu diváků: 4 943 246

Děj filmu

Obecnímu pastýři se jednoho bouřlivého dne narodí dcera, nicméně manželka při porodu zemře. Kvůli pověřivosti vesnických žen, které byly u porodu, se roznese fáma, že je malá Bára divé dítě, dítě Polednice.

Kvůli těmto pomluvám je ve vesnici Bára ostrakizována, i když má spoustu nápadníků, kteří jsou schopni se kvůli ní poprat. Jediní lidé, kteří jsou k ní laskaví, je její otec, farář, panna Pepinka, a její kamarádka Eliška.

Bára nevěří na pověry ani na čáry, čímž si zneprátní místní bylinkářku. Když se jí nepodaří zachránit nemocnou krávu, přestože vykonala magický rituál, obviní z toho bylinkářka právě Báru. Mladá dívka nakonec musí utéct před nahněvanými lidmi a schovat se na faře. Vztah mezi ní a lidmi z vesnice se následně ještě zhorší. Na veselce se s ní nechce nikdo bavit a rodiče zakazují svým synům, aby si šli s Bárou zatančit. Když chce mladá dívka odejít, dorazí na veselku myslivec. Nechá si zahrát sólo a vyzve k tanci právě Báru, i když neumí tančit.

Bára se znovu s myslivcem setkává, když s Eliškou hodí do potoka květinové věnečky, aby zjistily, jestli se vdají a popřípadě kam. Bára Elišku škádlí, když jí řekne, že jí klidně přičaruje čerta, který oddradí správce panství, jenž se Elišce snaží dvořit. Když na čerta zavolá, objeví se myslivec a s Bárou jdou na procházku na Ďáblův vrch. Tam se políbí.

Bára chce pomoci Elišce vyděsit správce, aby zanechal námluv, a tak se převleče za strašidlo. Vystrašený kočí ale utíká do vesnice a zburcuje lidi. Když všichni zjistí, že je to Bára převlečená za strašidlo, chtějí ji potrestat. Zatáhnou ji do márnice, kde má za trest strávit celou noc. Nešťastnou náhodou ale márnice začne hořet a nebýt myslivce, Bára by v ní uhořela. Myslivec lidem z vesnice vyčíní a s Bárou odchází pryč.

Ženy jako fiktivní bytosti

Bára je pronikavě krásné děvče s modrýma očima a tmavými kudrnatými vlasy, které nosí volně rozpuštěné. Chodí v pracovním kroji, a nijak ve filmu se příliš nestrojí. I na veselku jde ve svém každodenním oblečení. Je velmi otevřená a bezelstná, její mimika je velmi expresivní a jejím nejvýraznějším rysem, je její smích. Směje se často a nahlas, v určitých chvílích to může působit, jako by se ostatním vysmívala – když Vojtěcha skopne do jezera, začne se smát a pak uteče do lesa.

Na rozdíl od tohoto příkladu, fyzický kontakt s lidmi, které má ráda, jí nevadí. Když se schovává na faře, Pepínka ji pohladí láskyplně po vlasech a farář pod bradou. S Eliškou jsou zase do sebe kamarádsky zavěšené, když se spolu prochází, v jednom případě se i obejmou. S myslivcem přichází na Ďáblův vrch a jde taky vidět, že jí myslivec nabídl rámě.

Bára je ve filmu vyličena jako nezávislá nespoutaná mladá žena, která nevěří na pověry ani na čáry. Nechápe, proč ji lidé nemají v lásce a frustruje ji to. Sama se faráře ptá, zda je opravdu jiná, horší než ostatní. Ve filmu vidíme dva případy, kdy se jí muži vnucují, jeden se jí pokouší proti její vůli políbit, a tak ho shodí do jezera. Čiší z ní mladistvá vitalita. Často běhá po lese a je velmi silná, což dokazuje to, že dokáže sama zastavit splašené koně. Vzhledem k jejímu statusu dcery pastýře a pomluvám, které o ní kolují, má problém si najít slušně placené místo. Několikrát poznamená, že pro rychtáře dře za dva.

Jeden z nejbližších vztahů má Bára s farářovou neteří Eliškou. Eliška je oproti Báře světaznalejší, zvláště, když mluví o lásce a zamilovanosti. Říká, že je kvůli lásce nešťastná, načež se jí Bára zeptá: „Myslíš, že budu jednou taky tak hezky nešťastná?“ Přátelství si Bára cení natolik, že se převlékne za strašidlo, aby vystrašila Eliščina nevídaného nápadníka. I když to má katastrofální následky, mladé ženy se rozchází v dobrém.

Farářova neteř se od Bary velmi liší, což činí jejich přátelství relativně překvapivé. Je to dědička velkého věna a očividně pochází ze zajištěné rodiny. Nosí zdobnější šaty než Bára a vlasy má vždy vyčesané do složitého účesu, ze kterého jí padá pár loken. Na rozdíl od Bary působí umírněněji, zvláště když je na faře. I když jde vidět na jejím obličeji, že je jí nedělní návštěva správce nepříjemná, vždy se chová zdvořile.

Je zamilovaná do mladého muže, který ale studuje v Praze. Dostala od něj jako dárek medailonek, který má vždy na sobě. Když se dozvídá, že se jí Bára se správcem pokusila pomoci, apeluje na svého strýce, aby něco s rozzuřeným davem udělal, protože si je vědoma toho, že to bylo kvůli ní.

Ženy jako artefakty

Cíl filmu je Báru zobrazit jako nespoutaný živel, což se značně projevuje na způsobu výstavby filmu. Poprvé ji vidíme, jak se nahá koupe v jezeře. Scéně dodává ale dojem tajemna fakt, že se koupe v noci. Když pak utíká před Vojtěchem do lesa, záběr je lehce zpomalený a podbarvený hudbou tak, že i to působí tajemně.

Ve filmu je naznačeno, že je Bářinou doménou divoká příroda. Když je mladá žena zobrazena venku, jsou záběry natočeny z větší dálky, aby v něm měla možnost vyniknout příroda, již je Bára součástí.

Hudba, která je k filmu složena je specifická, protože nejde pouze o hudbu instrumentální, ale velkou a důležitou část tvoří sborem nazpívané chorály. Slyšíme je v obzvlášť dramatických situacích, nebo ve spojitosti s divokou přírodou.

Ženy jako symboly

Z filmu plyne ponaučení, že pověřivost a víra v magii a rituály může způsobit pouze problémy. V malém měřítku je to ukázáno na úmrtí krávy rychtáře. Bára sama říká, že za smrt stračeny si může sám. Kdyby nevěřil na rituály a raději krávě dal dobré obklady, udělal by lépe. Vesničané pak představují přežitě zvyky a rituály, které jsou pouze na překážku pokroku. Opravdu vzdělaní lidé, které ve filmu zastupuje farář, Eliška, Pepinka a myslivec, na takové věci nevěří.

Postava Báry pak slouží k ještě většímu zdůraznění, kam až víra v nesmysly může dojít. Málem kvůli nim totiž přichází o život. Zatímco vzdělaní lidé věří pouze faktům a vnímají Báru pouze jako excentrickou mladou ženu, vesničané se dají velmi lehce obelhat a z Báry tak udělají čarodějnicí.

6.2.4 Pára nad hrncem

Režie: Miroslav Cikán

Scénář: Miroslav Cikán

Kamera: Václav Huňka

Hudba: Zdeněk Liška

Rok uvedení do kin: 1950

Hrají: Eva Marie Kavanová (Helena), Hana Kavalírová (Jarmila)

Návštěvnost dle počtu diváků: 3 429 181

Děj filmu

Film začíná hlášením, které vyzývá inženýra Františka Kohouta, aby dorazil k řediteli. Nikdo Kohouta ale neviděl a jeho spolubydlící Vašek přiznává, že už je několik dní v hospodě. Vašek se s dalším společným kamarádem vydává Františka hledat, z čehož není Vašek moc nadšený, protože má domluvenou schůzku s Jarmilou, která také pracuje ve fabrice a bydlí se spolubydlící Helenou ve stejné budově o patro níž.

Kohouta se nakonec podaří najít a dovézt domů, ale se zpožděním. Vašek spěchá, aby nechal Jarmile lístek do kina a utíká, aby ještě rychle pomohl Františkovi do bytu a do postele. Netuší, že zklamaná Jarmila odešla do kina už dříve. Rozhodla se, že na film půjde s Helenou, která nachází Vaškovu zprávu a pokusí se ho ještě zastihnout. Když slyší, že někdo míří po schodech do stejného patra, utíká se rychle schovat do bytu Vaška a Františka, aby se vyhnula nepříjemné situaci. Vyběhla totiž z bytu pouze v košilce, kterou nosí pod šaty. V bytě ji ale Vašek omylem zamkne se spícím Františkem, který se nejdříve myslí, že je přelud. Oba ale v sobě najdou zalíbení. Na její popud přestává inženýr pít alkohol.

V práci si všimnou dvojice Kohoutovi kolegové a řeknou Heleně, že se má Kohoutem vzít, a to pro dobro Kohouta samotného i fabriky. Helena na to nejdříve reaguje negativně, potom ale stejně za Kohoutem jde a pragmaticky ho požádá, aby ji požádal o ruku. Ten nakonec souhlasí.

František pak stejně pragmatiky řekne Vaškovi, že by si měl vzít Jarmilu, aby měl kde bydlet, protože se Helena nastěhuje k do bytu k Františkovi. Vašek je nejdříve proti, vztah s Jarmilou je poznamenán hašteřením a nekonečným nedorozuměním, nechá se ale přesvědčit a oznámí to Jarmile.

Film končí svatbou. Předchází tomu ale komická situace, protože se čtveřice nahání po Praze a Poděbradech a nemůže se sejít.

Ženy jako fiktivní bytosti

Ve filmu figurují dvě ženy – Helena a Jarmila. Obě pracují ve strojírenském průmyslu, Jarmila jako dělnice, Helena pak jako zapisovatelka na ředitelství. Jsou spolubydlící a blízké kamarádky.

Helena je vysoká blondýnka, chodí vždy oblečena do elegantních kostýmků, které přísluší její profesi. Poprvé se jí věnuje ve filmu větší pozornost, když Jarmila čeká na Vaška. Očividně jsou velmi dobré kamarádky, protože riskuje nepříjemnou situaci, když se vydává

za chodbu prakticky pouze ve spodním prádle, aby Vaška ještě zastihla a vysvětlila mu situaci. Už v prvním rozhovoru s Františkem jde vidět, že se nebojí říct, co si myslí. Má poznámky k množství alkoholu, které inženýr konzumuje a faktu, že už se dvakrát potkali, ale inženýr si jí nikdy nevšiml. Když se potkávají podruhé poznamenává, že by člověk, jako František nemusel tak vyvádět. Na rozdíl od Jarmily se Helena chová ležerněji a nemá přehnanou mimiku typickou pro ženské postavy romantických komedií předešlého období. Jarmila je menší brunetka, která pracuje jako jeřábnice. Je otevřenější a expresivnější než Helena. Jde vidět, že chová k Vaškovi sympatie, ale po celý film se s ním mívá a střídavě jsou na sebe oba nahněvaní.

Ve filmu si Helena několikrát v chování i řeči protirečí. Při dalším setkání s Františkem popírá, že by byla u něj v bytě, ale při odchodu poznamená, kde může nalézt svůj koupací plášť. A když její nadřízení chtějí, aby se pouze z praktických důvodů mladí lidé vzali, nejdřív reaguje velmi negativně a odmítavě, aby načež šla za Františkem a opravdu se s ním domluvila na svatbě.

Z tohoto hlediska jsou obě dvě postavy – Jarmila i Helena velmi pragmatické. Muže, které si berou, prakticky neznají. Jarmile s Vaškem se do té doby nepodařilo se sejít na domluvenou schůzku a Helena s Františkem spolu na plátně mluvili pouze dvakrát. Rozdíl mezi ženami je jejich pozice ve vztahu s muži. Zatímco Helena je v páru dynamičtější a aktivnější – extrémním příkladem je právě žádost o ruku, v případě Jarmily je to naopak.

Ženy jako artefakty

Použití hudby v zobrazování žen nemá žádný jednotný koncept. Některé scény, ve kterých Helena s Jarmilou vystupují jsou podbarveny neutrální hudbou, jiné, jako třeba Helenin úprk do bytu Vaška a Františka, sedí k atmosféře scény.

Za povšimnutí stojí použití osvětlení při scéně, kdy Helena návrhem svatby jejími vlastními slovy staví konvenci na hlavu a následně, když sedí ve vlastním bytě a pochybuje o svém rozhodnutí. Zatímco první scéna je plná světla, což může indikovat Heleninu odhodlanost, v další sedí sama v tmavém neosvětleném bytě, který indikuje její obavy a pochybnosti.

V případě Jarmily stojí za povšimnutí, že jsou její záběry točeny v úhlech, buď zespodu, jako když ji vidíme poprvé v továrně, nebo shora, například při scénách, které se odehrávají na chodbě bytového domu. Jako kdyby kamera těmito úhly ještě podporovala zdání nestabilnosti jejich vztahu, vždy se někdo na někoho zlobí, někdo má nad někým navrch.

Ženy jako symboly

Hlavním motivem celého filmu je pragmatičnost doby a důležitost zájmů většiny. Oběma ženám jsou vdavky navrženy se zdůrazněním pragmatických důvodů, proč se vdát – František se potřebuje zklidnit, aby mohl být továrně ještě větším přínosem, a Vašek se zase musí oženit s Jarmilou, aby měl kde bydlet. Jejich romantické zalíbení v tom hraje až sekundární roli. Celý tento motiv „sňatku z rozumu“ ještě více vyostřuje fakt, že se páry téměř neznají. „Jak si tě mám vzít, když tě ještě neznám,“ ptá František Heleny, načež mu mladá žena opáčí slovy: „Jak mě máš poznat, když si mě nevezmeš?“

I jejich svatba je věcí pragmatičnosti – koná se na radnici a obě ženy mají na sobě místo bílých svatebních šatů střízlivé kostýmky. Důraz je hlavně přikládán práci – muži i v den svatby stráví velkou část dne v továrně. Kvůli práci dokonce na svou vlastní svatbu dorazí s výrazným zpožděním, načež následuje komická situace, kdy se páry navzájem míjí. Ženy ale nejsou na své nastávající nahněvané, berou celou situaci velmi rozumně.

6.2.5 Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář

Režie: Martin Frič

Scénář: František Vlček st.

Kamera: Karel Degl

Hudba: Julius Kaláš

Rok uvedení do kin: 1949

Hrají: Hana Vítová (Elen)

Návštěvnost dle počtu diváků: 4 443 189

Děj filmu

Elen na své jednadvacáté narozeniny odjíždí z rodné vesnice do Prahy, kam je pozvána divadelní společností na konkurz. Po cestě se seznámí s milionářem Reném, který se do ní okamžitě zamiluje. V Praze se ale rozejdou každý svou cestou a Elen odmítne galantnímu muži říct své jméno.

Konkurz pro ni končí katastrofálně, a je tak odkázána do ulic velkoměsta. Díky šťastné náhodě potká houslistu Pavla Sedloně, který Elen domluví ubytování u své tety a práci v kosmetickém salónu. Právě tam se znovu setkává s Reném, se kterým se hned ten den zasnoubí.

Díky nedorozumění si ale Elen začne myslet, že je René zamilován do jiné majetnější ženy. Rozejde se s ním a zasnoubí se s Pavlem Sedloněm, který je do ní také zamilován.

René kvůli zlomenému srdci a přepracovanosti smrtelně onemocní a jeho věrný komorník jede za Elen, která právě vychází z kostela jako vdaná žena. Spolu spěchají do nemocnice, kde leží René na smrtelné posteli. Jedinou možností, jak ho zachránit, je k němu nějak dostat ukradený zázračný lék, ale pokus se nezdaří. Nakonec Reného zpět k životu přivede Elenin zpěv. V tu chvíli do nemocnice dorazí i úředník, který vysvětluje, že je kvůli personální chybě svaba neplatná.

Film končí scénou z Reného operety, která je ale přerušena, aby Oldřich Nový divákovi prozradil, že skutečným záměrem filmu bylo vysmát se filmům podobným.

Ženy jako fiktivní bytosti

Žena, která celému filmu dominuje, je bez debat Elen. Poprvé ji vidíme v chalupě na venkově, když slaví jednadvacáté narozeniny. Navzdory tomu, že má představovat venkovské děvče, je hned v prvním záběru výrazně nalíčená. Styl její mluvi je velmi výrazný, ale neliší se od ostatních postav filmu – obraty a fráze, které používá, by se spíše hodily do psaného románu než do filmu. V určitých momentech zní totiž velmi knižně, archaicky a také melodramaticky. Díky dlouhým oduševnělým upřeným pohledům působí většinu filmu melancholicky, což úplně neodpovídá typické představě dívky z venkova, která by měla být otevřená a veselá.

Když prchá do města za kariérou, má na sobě kostkovaný kostýmek, což je relativně velkou změnou oproti oblečení, které měla na sobě na chalupě. Během filmu vystřídá několik draze vypadajících rób, většina z nich bílé barvy, až na černé šaty, které má na sobě v baru, když zapijí své neštěstí.

Nejdůležitějším vztahem pro ni ve filmu představuje její známost a láska k Renému. Jejich dynamika je specifická tím, že mezi nimi vždy stojí nějaké tajemství – nejdříve její jméno, které Renému Elen odmítne říct, jeho bohatství, zaplacené hodiny zpěvu, důvod rozchodu a tak dále. Také se zdá, že se do Reného Elen zamiluje až při jejich druhém setkání.

Zvláštní vztah má Elen také k Pavlovi Sedloňovi, který ji zachránil a zajistil, že měla kde bydlet a pracovat. Sama ve scéně přiznává, že jí připadá, jako by jejich duše byly na stejné notě a následně přijme jeho žádost o ruku. Dokonce to vypadá, že v něm na chvíli najde zalíbení, když spolu zpívají u něj v bytě, nicméně láska k Renému nakonec vyhrává. Ta samá láska je také největším faktorem, který Elen motivuje v jejích činech.

Ve filmu se objevují také jiné vedlejší postavy, konkrétně teta Pavla Sedloň, bývalá slavná zpěvačka, u které Elen bydlí.

Klára, svěřenkyně zmíněné tety, která je zamilována do Pavla, ale trpí těžkou melancholií a trdomyslností, protože byla odloučena od své dcery.

A Elenina matka, která se objevuje pouze ve třech scénách. Dozvídáme se, že byla svobodnou matkou, která měla známost s neznámým mužem a následně se ujala vojáka, který trpěl amnézií, nicméně není jasné, zda jsou oddáni. Tyto postavy ale nejsou pro děj příliš důležité.

Ženy jako artefakty

Film je velmi bohatý na originální technické a stylistické postupy, které se v něm objevují. Ráda bych zmínila sekvence němého filmu vždy, když je postava zabrána do vzpomínek. Zejména je pak zajímavý dialog Elen s matkou, kdy se Elen ptá na jméno svého pravého otce a matka jí odpovídá, že neví, protože v té době byl pouze němý film.

Dalším originálním prvkem je také odlišení poslední scény, která se natočena oproti zbytku filmu barevně. Má se tím zdůraznit rozdíl mezi skutečností a fikcí, čímž Elen jako postava působí ještě více uměle.

Ve filmu se také často zpívá, ale vzhledem k jeho charakteru, který hraničí s parodií, je i text filmu na hranici vážnosti, Elen například zpívá i o asfaltu. U mladé ženy stojí ještě za pozastavení její konzistence jako postavy. Již na začátku se její postava relativně odlišuje od prototypu venkovské dívky ve městě, a to nejen velmi kultivovaným vystupováním, ale také počtem rób, které na ní za film vidíme.

Ženy jako symbol

Závěrečná slova Oldřicha Nového shrnují poselství filmu jako takového: „Chtěli jsme se vysmát líbivým lžím plných falešného citu, glycerinových slz, sladkých úsměvů, hloupých frází a šťastných náhod. Chtěli jsme se vysmát životu, v němž se nepracuje, v němž stačí pouze sentimentálně zpívat a v němž vždycky všechno nakonec dobře dopadne.“

Vzhledem k tomu, že je film stylizován podle Hollywoodských blockbusterů, což jde snadno vyzorovat také díky častým anglickým výrazům, které se ve filmu často používají, představuje Elen typickou hrdinku Hollywoodských filmů. Dívka z venkova dojíždí do velkoměsta, ve kterém ji čeká (kvůli nedorozumění) velké utrpení, až nakonec skončí v baru, aby nakonec vše dobře dopadlo.

Častým tématem, které se ve filmu opakuje, je téma náhody. Elen se náhodou potkává s Reném, náhodou se znovu setkávají v kosmetickém salonu, Elen je náhodou přítomna tomu, když René doručí květiny své sestře, náhodou je její svatba s Pavlem neplatná, a tak dále. Vzhledem k tomu, jak jsou tyto témata dovedena do extrému, v poslední čtvrtině filmu je prakticky vyplněna několika bizarními náhodami po sobě, působí film skoro až parodicky, a to ještě před tím, než je to divákovi explicitně sděleno.

Zároveň Elen ale také představuje varování. Hned několikrát se ocitá v nebezpečných situacích, ze kterých vyvázne pouze díky šťastné náhodě. Nebýt postaršího herce, majitel divadelního studia by ji znásilnil, nebýt kolemdoucího Pavla, stala by se obětí napadení, nebo krádeže. Také byla velká náhoda, že Pavel byl slušného charakteru, protože Elen s prakticky cizím mužem odešla pouze pod slibem střechy nad hlavou.

6.2.6 Slovo dělá ženu

Režie: Jaroslav Mach

Scénář: Jiří Karásek

Kamera: Václav Huňka

Hudba: Julius Kalaš

Rok uvedení do kina: 1952

Hrají: Jiřina Steimerová (Jarmila)

Návštěvnost dle počtu diváků: 2 322 400

Děj filmu

Inženýr Ludvík se v letadle se seznamuje s elektromechaničkou Jarmilou a navzdory na první pohled odlišných zájmů se domlouvají na schůzce. Ludvík, který pracuje ve strojírenství, je ale workoholic a kvůli práci na schůzku dorazí pozdě. Než dorazí, pošle na domluvené místo svého synovce, aby Jarmilu zabavil čtením poezie. Netuší, že Jarmila za sebe také posílá náhradu v podobě své kamarádky, protože pomáhá své další kamarádce inženýrce Marii prosadit před vedením inovativní stroj, umývač nádobí. Na domluveném místě se Ludvík s Jarmilou setkávají o hodně později. Schůzka je velmi krátká, protože si Ludvík uvědomí, kde přesně vězí chybu v jednom z jeho projektů a prchá zpátky do dílny, a to bez placení.

První pokus o omluvu mu nevyjde a když spolu nakonec s Jarmilou jdou do divadla, vše se

zdá v pořádku do té doby, než Ludvík vyjádří povýšeně svou nedůvěru ve schopnosti žen, které pracují ve strojírenství.

Jarmila shodou okolností pracuje ve stejné továrně jako Ludvík a jeho chování se jí hluboce dotkne. Spolu s kamarádkami a kolegyněmi začne pracovat na schváleném umývači nádobí a snaží se ve vyhlášeném měsíci vzorné práce dokázat, že jsou ženy stejně dobré jako muži. Ti na to reagují podobně a snaží se převzít část domácích prací, aby si posléze uvědomili, že to není tak jednoduché.

Ludvík přichází na to, že je Jarmila znalá ve své práci a velmi schopná. Jde na představení pěveckého sboru, kde se sám chopí iniciativy a zazpívá jinou satirickou písničku o postavení žen a mužů ve společnosti. Autorkou slov písně je Jarmila, která kromě písňových textů píše i básně. Ludvík přidává k písni vlastní sloku, ve které vyjadřuje naději, že se vše změní a muži nebudou přistupovat k ženám s despektem. Dvojice se po tomto vystoupení usmíří.

Na druhý den se mužská i ženská pracovní parta spojí, aby byl včas dokončen umývač nádobí, což společnými silami dokážou.

Po úspěšné prezentaci pošlou kolegové workoholického Ludvíka na dovolenou, na kterou už odjíždí spolu s Jarmilou jako pár. Film tak končí stejně, jako začínal – v letadle.

Ženy jako fiktivní bytosti

Jarmila je ženou v nejlepších letech, která chodí velmi rozumně a střídme oblékaná. Několikrát ji kromě sukní a šatů vidíme také v kalhotách. Vlasy má vždy prakticky spletené a vyčesané do drdolu. Neholduje příliš výraznému make-upu. Pokud se zaměříme na její mimiku a neverbální komunikaci, je v některých momentech Jarmila až nečitelná. Dokáže na tváři v mnohých případech udržet úsměv, i když ji někdo irituje. S Ludvíkem se ale nedrží zpět v sarkastických poznámkách a když inženýr prohlásí, že žena nemůže rozumět strojírenství, protože nemá technickou fantazii, vidíme ji poprvé opravdu rozlícenou.

Ráda čte knihy, píše básně i texty k písním a ráda tráví čas kulturou. Postupně zjišťujeme, že pracuje pro stejnou strojírnou jako Ludvík jako elektromechanička. Je velmi výmluvná a dokáže úspěšně prezentovat návrh umývačky nádobí, a to i přes šovinistické poznámky od výše postavených mužů. Když její kamarádka prohlašuje, že to v továrně nemá smysl, protože když s něčím přijde žena, tak je to předem prohrané, reaguje na to Jarmila slovy: „Ale můžeme za to samy, protože se neumíme za nic pořádně postavit.“

Ve filmu má oporu ve svých kamarádkách, zejména inženýrce Marii a Božence, která s ní bydlí, o její rodině ani minulosti toho ale moc nevíme. Mezi ostatními ženami má očividně

významné postavení, což také dokazuje její proslov k ženské montážní partě, která má pracovat na sestrojení umývače nádobí. Má vybraný smysl pro humor, což jde poznat, když Ludvíka v dobré víře škádlí na jejich první schůzce. Když se Ludvík chová povýšeně, reaguje na to buď se sarkazmem, nebo ostrými slovy.

Nejvýraznější motivace, kterou u ní lze nalézt, je touha se profesně prokázat a následně ukázat Ludvíkovi, že ženy mohou být také úspěšné i v technickém oboru. Projevuje se to na její prezentaci nového stroje a když explicitně během hádky řekne Ludvíkovi, že ho chce usadit.

Ženy jako artefakty

Hudba je ve filmu použita velmi neutrálně a její prvotní účel je pouhé podbarvení scén, nikoliv zdůraznění jejich emočního náboje. Hudby je využito také při velké hádce mezi Ludvíkem a Jarmilou. Divák vidí pouze z pohledu třetí osoby to, jak postavy gestikulují, neslyší ale, co přesně říkají. Výraznou roli ve zvukové stránce filmu hraje také hukot nejrůznějších strojů – od letadla až po lokomotivu. Na tento fakt ještě více upozorňuje spor ústřední dvojice, který trvá po celou dobu filmu, a to zda stroje zpívají nebo ne.

Strihově využívá film speciálně při zobrazení Jarmily záběry, kdy je při dialogu natočena čelem ke kameře a nikdo jiný na něm není vidět. Tato technika se objevuje primárně, když chtějí tvůrci dát důraz na to, co říká.

Ženy jako symboly

Film pojednává o nutnosti přijetí rovného postavení žen a mužů. Není třeba dělat mezi nimi zbytečné rozdíly. Jak říká jeden ze členů správní rady: „Proč myslíte, že vyrábíme? Proč plánujeme? Pro člověka. Neděláme přeci plány pro plány. Tady je možnost pomoci zaměstnaným ženám. Proč se tomu bránit?“ Jarmila pak symbolizuje ženu v socialistickém Československu, která je frustrovaná přístupem mužů, kteří zavrhnou nápady žen a plýtvají tak jejich talentem. Je ochotná prokázat, že je svého postavení hodna. Film ukazuje, že nejlépe vše funguje, když se na práci podílí jak muži, tak i ženy. Mužský a ženský tým se nakonec spojí, aby společně vyřešili problém s umývačem nádobí. Film pak symbolicky končí tam, kde začal – v letadle. Rozdílem jsou ale měněná sedadla a pozice Ludvíka a Jarmily – tentokrát spí v letadle Jarmila a Ludvík se začte do knížky.

6.2.7 Strakonický dudák

Režie: Karel Steklý

Scénář: Karel Steklý, Josef Kajetán Tyl

Kamera: Václav Huňka

Hudba: Jan Seidel

Rok uvedení do kin: 1955

Hrají: Marie Tomášová (Dorotka), Vlasta Fabiánová (Švandova matka)

Návštěvnost dle počtu diváků: 4 867 494

Děj filmu

Sirotek a dudák Švanda je zamilovaný do Dorotky, kterou si ale nemůže vzít, protože nemá žádné peníze. Na radu starého vojáka se nakonec Švanda rozhodne zkusit štěstí ve světě, z čehož je Dorotka nešťastná.

Díky Švandově matce, zapovězené lesní panně, vdechnou její sestry do Švandových dudů své kouzelné zpěvy. Švanda se po rozloučení s Dorotkou vydává do světa a díky kouzelným dudům v něm sklízí velký úspěch, což ale k němu přiláká podvodníka Vocilku. Vzhledem k tomu, že je Švanda ve světě déle než slíbený měsíc, vydávají se ho houslista Kalafuna s Dorotkou hledat.

Setkají se s ním v Orientu, ale za tu dobu, co byl ve světě Švanda zpychnul. Je pozván, aby zahrál v paláci na dudy princezně, která se po jeho vystoupení rozhodne, že ho chce za muže, i když je zaslíbena jinému. Švanda je rozpolcen, nakonec se ale nechává přesvědčit Vocilkou. Dorotka s Kalafunou se o této novině dozví a utíkají do paláce, odkud je ale nakonec bez Švandovi vyvedou.

Do paláce přijíždí muž, kterému byla princezna zaslíbena a uvrhne Švandu do žaláře, kde si Švanda uvědomí, že se nechoval ke svému příteli a milé čestně. V žaláři se poprvé setkává se svou matkou, která mu pomůže utéci. Dudák vrací zpátky do Čech, neví ale, co se stalo z Dorotkou a Kalafunou. Z žalu začne hýřit a pít.

Nakonec se do vesnice vrací i oni, ani jeden ale nechce mít se Švandou nic společného. Dorotka ale díky Švandově matce zjišťuje, že mu hrozí velké nebezpečí a rozhodne se ho zachránit.

Dudák nakonec své dudy proklíná a nechává je Vocilkovi, který neví, že dudákovým prokletím nástroj ztratil své kouzlo. Film končí šťastně, Švanda s Dorotkou a Kalafuna s jeho Starou se usmíří a Švandova matka je vzata královnou lesních pannen na milost.

Ženy jako fiktivní bytosti

V případě Strakonického dudáka se budu soustředit na dvě ženské postavy – Švandovu matku a Dorotku.

S Dorotkou se setkáváme, když si zpívá v sadu. Na sobě má během filmu buď staročeský kroj nebo cestovní oděv. Vždy je nalíčena, minimálně rty má vždy zvýrazněné, a je velmi krásná. Dlouhé rusé vlasy nosí zapleteny do dvou copů. Ve většině scén se Švandou vždy iniciuje tělesný kontakt, buď ho drží za paže nebo ho vyloženě obejmě kolem krku.

Mladá dívka prochází filmem výrazným vývojem. Na začátku je její mimika velmi expresivní, působí bezelstně a bezprostředně. Rytmus její řeči je pomalejší a než se dozví, že se Švanda chystá do světa, má na tváři vždy úsměv. Smutek z jeho odchodu se nesnaží skrývat, otevřeně pláče a prosí ho, aby nechodil. Řekne mu, že má pocit, jako by jí mělo puknout srdce. Také její neverbální řeč je velmi expresivní, často lomí rukama nebo si je zakládá na prsou nebo pod bradou.

Když se potkávají se Švandou v Orientu, umí hrát Dorotka na hudební nástroj, není ale jisté, zda se to naučila cestou nebo na něj uměla hrát i před Švandovým odchodem. Když Kalafuna oznamuje dudákovi, že Dorotce umřel tatínek, mladá žena poprvé skrývá své pravé emoce – i když se usmívá, je vidět, že je úsměv nucený.

Největší změna lze u Dorotky pozorovat, když s Kalafunou dorazí zpět do Čech. Její chování je utlumené, chodí jakoby schoulená do sebe, vždy zabalená na šatky. Neusmívá se a je tišší, i když se do ní pustí Kalafunova žena, tak se nebrání. Švandu nechce ani vidět, staví se k němu zády. Několikrát mu říká, ať jde, že mu už nevěří. Vyčítá mu jeho chování v paláci a obviňuje ho z toho, že kdyby ji v paláci zabili, tak by to v tu chvíli Švandovi bylo jedno.

Její hlavní motivací je ale láska, takže když slyší, že je dudák v nebezpečí, vydává se mu na pomoc. Co je na situaci zajímavé, je jejich dialog po tom, co Švandu zachrání. Když Švanda řekne, že se od ní už nehne a bude se o ni starat, Dorotka s úsměvem opáčí, ať se stará sám a sebe a zanechá zhýralého života. I když se tedy na sebe usmívají a potom v objetí ze Šibeničnického vrchu odchází, Dorotka nikdy explicitně neřekne, že Švandovi v tu chvíli odpouští.

Švandova matka je další pro film důležitou ženskou postavou. Většinu filmu se objevuje v jednoduché kutně a šatce. Po proměně v divou ženu jí oblečení zůstane, ale ve tváři je ztrhanější, bledší a má rozčuchané šedé vlasy. První, čeho si divák všimne, je způsob, kterým mluví – stejně jako ostatní lesní panny, mluví totiž ve verších. Svého syna miluje, ale kvůli

vypovězení královnou s ním nesmí přijít do kontaktu, jinak by se stala divou ženou, nebo jak Kalafuna jednou řekl, polednicí.

I když nemá svou plnou moc, ještě nějaké schopnosti jí zůstávají. Umí se zneviditelnit a pomocí kouzel nakonec pomůže Švandovi z žaláře, za což ale zaplatí tím, že se z ní stává divá žena. Její mimika i neverbální komunikace jsou oproti Dorotce stoičtější. Obě ženy mají ale nicméně stejnou motivaci, kterou se ve filmu řídí – stejně jako mladá žena, tak i Švandova matka se nechává řídit svou mateřskou láskou k synovi. Sama před královnou lesních pannen říká: „Láska nade všecko předčí. To si strojte úklady a užívejte násilí. Když je se mnou láska v spolku, marné vaše úsilí. Berte všechny živly ku pomoci, láska odolá i pekla moci.“

Ženy jako artefakty

Z použitých technických prostředků bych ráda zdůraznila fakt, že je film rozdělen do dvou světů – mýtického království lesních pannen a reálného světa. Tomu také odpovídá způsob, jakým jsou tyto světy zobrazeny – mýtický svět je podbarven nejen instrumentální hudbou pro smyčcový orchestr, ale i operním zpěvem, který lze slyšet ve většině scén, kde vystupují lesní panny. Reálný svět pak náleží lidové muzice a klasickému podbarvení orchestrální hudby. Dalším rozdílem mezi světy je způsob mluvy – všechny panny mluví ve verších.

Zajímavé je si také povšimnout, kdy jsou ženské postavy zabírány s detailem na obličej. Záběr na obličej je tam několikrát – když matka osvobozuje syna z žaláře i při hádce Švandy s Dorotkou. Navzdory odlišným scénám bližší záběr zdůrazňuje žal, který jde vidět ve tvářích obou žen – obě mají oči zalité slzami a v případě Dorotky opět vidíme opět její falešný úsměv.

Zobrazení Švandovi matky je typické tím, že je postava málokdy skutečně viditelná po celou dobu trvání scény – buď využívá své moci a mizí, nebo se schovává zpola za keřem nebo v natažených vláknech látky. Tím je podpořen fakt, že o Švandově matce téměř nic nevíme. Kromě faktu, že je Švanda její syn a že kdysi bývala sama lesní pannou, se o ní za celý film skoro nic nedozvíme.

Ženy jako symboly

Hlavním tématem filmu je síla lásky, konkrétně ženské lásky. Švanda je sice hlavním protagonistou celého filmu, za vše dobré ale vděčí ženám, kterého ho milují. Díky lásce své matky získává kouzelné dudy, které mu ve světě zajišťují nebyvalý úspěch a peníze. A

Dorotčina láska mu zase doslova zachraňuje život.

Obě ženy navíc milují Švandu bezpodmínečně – jeho matka kvůli němu obětuje sama sebe, když ho zachraňuje z žaláře a odhaluje mu svou identitu, aby ho utěšila. Dorotka je zase schopna kvůli síle své lásky procestovat svět a následně pak i zapomenou na zradu, které se dopustil. Dokonce pro záchranu jeho života riskuje svůj život. Švanda ji označuje za svého anděla strážného, což je pro ni výstižné označení. Její láska totiž zachraňuje nejen dudáka, ale také jeho matku, která díky ní nabývá své původní podoby, když se vsází s královnou, že její láska překoná všechny nástrahy.

6.2.8 Veselý souboj

Režie: Miloš Makovec

Scénář: Eva Treybalová, Miloš Makovec

Kamera: Jaromír Holpuch

Hudba: Jan Rychlík

Rok uvedení do kina: 1950

Hrají: Vlasta Matulová (Milada)

Návštěvnost dle počtu diváků: 3 480 741

Děj filmu

Film nás zavádí prostředí sportu. Zaměstnanci závodu dopravního podniku, který spravuje tramvaje, jsou velkými fanoušky fotbalu a mají také své vlastní družstvo – Rustonku. Vody rozvíří nová závodní doktorka, která nahrazuje dosavadního doktora, rovněž skalního fanouška. Odcházející doktor své kolegyni Miladě Slánské nedůvěřuje a vezme ji proto s sebou na fotbalový zápas Rustonky proti vojákům.

Výsledek zápasu mužstvo nepotěší a částečně to dávají za vinu i Miladě, protože z neznalosti začala fandit omylem druhému týmu. V průběhu hry se zraní kapitán mužstva inženýr Javorin, který je prvním pacientem nové doktorky. Inženýr se o Miladu začne očividně zajímat, ale její reakce zůstávají do poslední chvíle filmu spíše nečitelné.

V tu samou dobu se volí nový starosta závodní Sokolské jednoty. Stane se jím strýc inženýra Javorina, který v závodě pracuje jako mistr dílny. Když zjistí, že o Sokolskou jednotu není příliš velký zájem, důmyslně zorganizuje tajný výlet na lodi, ze kterého se vyklube schůze výboru. Rozhodne se na ni pozvat i plukovníka, který ve jménu přátelské rivality všechny

vyzve k tomu, aby s vojáky závodili o získání Tyršova odznaku zdatnosti. Zaměstnanci závodu usilovně trénují a jakmile si na nový režim zvyknou, sami přebírají iniciativu a i produktivita v práci se rapidně zvýší. S vojáky se utkají při pochodu se zátěží na daný počet kilometrů. Sice prohrají, protože do stanoveného bodu dorazí později, nicméně odznak dostanou i tak.

Mladý učeň kvůli špatné informaci rozšíří po závodě, že chce doktorka odejít do nemocnice, aby si polepšila, přestože to není pravda. Inženýr Javorin Miladu konfrontuje, nepustí ji ke slovu a nakonec odejde pryč aniž by mu nedorozumění mohla vysvětlit. Situace se nakonec vyřeší, když se inženýr dozví, že doktorka nikam neodchází. Jejich dějová linka končí polibkem.

Ženy jako fiktivní bytosti

Hlavní ženskou postavou filmu je doktorka Milada Slánská. Hned v jejím prvním záběru divák může rozpoznat, že si velmi cení profesionality. Má na sobě pracovní kostýmek, černé vlasy ostříhané na krátko. Ve filmu ji vidíme buď v bílém plášti, zmiňovaném kostýmku, sportovním úboru nebo v áčkových šatech.

Jednou z jejích nejvýraznějších vlastností je její umění mít vše pod kontrolou. Její pohyby, mimika i mluva je velmi uvědomělá a kontrolovaná, skoro až vojensky precizní. I když ji během filmu několikrát muži podceňují a urážejí její schopnosti jako doktorky, nenechá se tím vykolejit. Má ráda ve věcech pořádek, proto umí být někdy až pedantská, což nejlépe vystihuje její pracovní vztah s laborantem Emilem. Ten se nechává slyšet, že to v ordinaci funguje skoro jako na vojně.

Vzhledem ke svému zaměstnání doktorky je Milada na velmi dobré mocenské pozici vůči ostatním dělníkům, nicméně i jí trvá, než dokáže zlomit bojkot, který proti ní muži vyhlásí. K tomu ji pomůže povinná lékařská prohlídka, které se musí zúčastnit všichni zaměstnanci závodu. Využívá tak své autority jako doktorky, aby si vytvořila s ostatními zaměstnanci vztah. Možná právě díky svému postavení doktorky jedná se všemi jako se sobě rovnými a nenechá si nic líbit. Má velmi ostrý jazyk a nebojí se kolikrát inženýrovi srazit hřebínek, když se vychloubá. Když například Javorin tvrdí, že získá Tyršův odznak bez problému a tryskovou rychlostí, doktorka pohotově odpovídá, že by určitě vyhrál disciplínu ve vytahování se.

O její rodině nebo přátelích vůbec nic nevíme, nejdůležitější vztah, který si ve filmu vybuduje, je její zdravá rivalita v inženýrem. Z jeho strany lze rozpoznat očividný

romantický zájem, když aktivně vyhledává její přítomnost. Ona naopak několikrát konstatuje, že pro ni představuje pouze obyčejnou každodenní a nezajímavou zlomeninu, nic víc.

Její činy ve filmu z velké části motivuje potřeba mít věci pod kontrolou. Tímto způsobem si lze vyložit i její ochotu trénovat v Sokolské jednotě dorost. Sport je totiž další oblastí, která vyžaduje disciplínu a kontrolu na svém tělem.

Ženy jako artefakty

První bych se chtěla věnovat hudbě, která je použita ve filmu. Chybí jí různorodost a i ve scénách s doktorkou Stránskou je použita pouze k podbarvení. Nedá se proto říct, že by měla podporovat atmosféru scény, nebo ji gradovat. Naopak je hudba použita ve filmu velmi neutrální.

Stránská je nejčastěji zobrazována ve své ordinaci, konkrétně za stolem. Je tak většinou oddělena od zbytku postav, což ještě podporuje na začátku vyobrazení její izolovanosti. Vždy stojí trochu mimo kolektiv – když se cvičí na Tyršův odznak v tělocvičně, stojí bokem a do cvičení se aktivně nezapojuje, ani jako trenérka. Na záběrech je většinou vidět buď celá její postava nebo jen do půli těla. Tomu, jak se tváří, se nevěnuje příliš velká pozornost a kamera nemá tendence se u doktorky pozastavovat.

Ženy jako symboly

Hlavním tématem filmu je sport a jeho blahodárny vliv na duši, tělo a pracovní produktivitu. Doktorka ve filmu plní roli poradce a několikrát je ve filmu nějakým způsobem učiněn odkaz na to, že se chová jako generálka, což její postavu relativně dobře shrnuje. V kontextu sportu přichází do závodu už se zlatým Tyršovým odznakem zdatnosti na klopě, má tedy zkušenosti, které ji spíše posunují do strategických pozic. Zodpovídá za trénink dorostu a vzdělávání, neúčastní se sama „boje“. Ten svůj už ona vyhrála, naopak pomáhá ostatním, vede svůj vlastní tým k vítězství.

Jako správný generál má stanoveny priority. Na rozdíl od Javorina, na jehož reakcích jde od začátku poznat, že má o doktorku zájem, ona to na sobě dává znát až na konci filmu, kdy po dokončení závodu symbolicky odkládá svůj bílý doktorský plášť.

6.2.9 Vzbuření na vsi

Režie: Josef Mach

Scénář: Ivan Osvald

Kamera: Míla Vích

Hudba: Julius Kalaš

Rok uvedení do kin: 1949

Hrají: Běla Jurdová (Manča), Jiřina Bílá (Ančka) Světlá Svozilová (Marie Lencová)

Návštěvnost dle počtu diváků: 4 025 375

Děj filmu

Film začíná výstavou moderních strojů do domácnosti i na pole a z Čiré u Košova na ni přijíždí vybraná skupina členů Národního výboru s ženami. Mužům se zalíbí traktorová voračka, kterou chtějí zakoupit. Ženám je naopak předvedena pračka, ke které nejdříve přistupují s nedůvěrou, ale nakonec jsou přesvědčeny, že je její zakoupení pro obec dobrým nápadem.

Hned ve vlaku na zpáteční cestě se ženy s muži pohádají. Členové výboru, kromě předsedy Kubeše, ženský nápad zavrhnou s tím, že je to pouze první krok k tomu, aby se ženy staly povalečkami. V obci se spor vyostří a způsobí hádky a rozepře ve všech domácnostech. Ženy totiž pracují nejen na poli, ale také doma. Je vidět, že mají práce až nad hlavu, tudíž by jim obecní prádelna, kterou prosazují, velmi pomohla.

Prádelna by měla stát na palouku, který si pronajímá jeden z nejlivnějších sedláků obce a bývalý starosta Sazima. Na pozemku stojí kůlna, kterou by musel zbourat a jelikož chce pozemek koupit, je zásadně proti prádelně. Když výbor odhlasuje, že prádelna kvůli tomu nebude, kůlnu přes noc někdo zboří a muži okamžitě viní ženy.

Na druhé schůzi výboru, kam přinesly ženy písemný návrh prádelny podruhé, opět muži hlasují proti. Ženy proto vyhlásí stávkou a odcházejí z domů. Nakonec se ukáže, že si Sazima na obecním pozemku schovával pro sebe zásoby, což vede k tomu, že spor vyhrají ženy. Za „odměnu“ pak musí muži vyprat poslední várku prádla sami, aby poznali, že to není jednoduché.

Ženy jako fiktivní bytosti

Vzhledem k množství žen, které ve filmu vystupovalo, není možné podat hlubší analýzu každé z postav, protože ve filmu neměly dostatečný prostor. Přesto se dá říct, že mezi

skupinou lze nalézt ženy, které měly výraznější role, než ostatní.

Lencová je ženou ve středních letech, která je zároveň v tomto sporu nejmenovaným lídrem žen. Od ostatních se odlišuje svou artikulací a její silný charakter má za příčinu, že se členové výboru několikrát nechají slyšet, že by litovali muže, který by si ji vzal. Ve vzhledu se příliš neliší od ostatních žen, na hlavě nosí šátek a chodí v pracovním oblečení, dlouhé sukni a haleně. Ze všech žen má nejvyšší postavení, i když to je způsobeno spíše jejím charakterem než skutečným sociální postavením.

„Manča“ Sazimová je jednou z mála žen, jejíž křestní jméno se ve filmu dozvíme. Pochází z jedné z nejbohatších sedláckých rodin v obci a proto ji nevidíme dělat v chlévu, ale spíše doma. Nosí elegantnější oblečení, většinou pěkné šaty světlejších barev a za celý film ji nevidíme s šátkem na hlavě. Mezi ženami má zvláštní postavení, protože je dcerou „úhlavního nepřítel“ – sedláka Sazimy. Když se zjistí, že Sazima není čestným člověkem, stydí se za to a straní se ostatních žen, přestože je jí řečeno, že ona za nic nemůže. Je zamilována do bývalého vojáka a vypadá to, že jim nic nebrání v tom, aby byli spolu. To se ale změní, když ji Honza viní z toho, že ho schválně odlákala od kůlny, kterou měl hlídat, aby ji ženy mohly zbořit. Od této hádky se vidí dvojice pouze jednou, a to při závěrečné scéně, kdy mu „Manča“ nese prádlo na praní.

Ančka Mráčková je dcerou jednoho z nejhlasitějších oponentů prádelny. Narychlo svolaná schůze výrobu a následný cholerický výbuch otce ji zkazí veselku, ze které rovnou odejde s ostatními ženami a matkou v rámci stávky do stodoly. Její ženich ji následuje a přidá se na stranu žen.

Kubešová, manželka předsedy výboru, se sice objevuje na plátně poskrovnu, nicméně je důležitá hlavně kvůli svému harmonickému manželství. Její vztah s Kubešem působí daleko rovnocenněji než u ostatních a pořád lze u nich vidět projevy náklonnosti, ať už na úsměvech, nebo když manželku Kubeš doprovází k Lencové.

Starší ženy, které ve filmu vystupují, jsou většinou oblečeny jako Lencová, mladší zase jako Anička nebo Manča. Nemáme možnost poznat, jak se od sebe liší povahově. Dcery mužských postav jsou v podpoře prádelny tišší, než manželky, které se dokážou postavit proti svým mužům hlasitěji. Vztahy mezi manžely a manželkami filmu jsou přinejlepším napjaté a nevidíme mezi nimi žádné projevy romantických náklonností, s výjimkou novomanželů a Kubešových. Naopak je jedním ze členů výboru naznačeno, že by se měl pořádný muž oženit, aby se mu žena mohla starat o hospodářství. Z toho také vyplývá jejich přístup k ženám, které by měly být podle nich hlavně poslušné. Jsou k nim neurvalí, Sazima

svou ženu dokonce okřikne, ať už „drží hubu“.

Ženy jako artefakty

U filmu je důležité si povšimnout faktu, že se jeho převážná část nesoustředí na rozpracování jednotlivých ženských charakterů nebo komplexitu. Naopak je film zobrazuje jako kolektiv a k tomu využívá několika nástrojů. Obecně se ve filmu hojně objevují scény, ve kterých jsou ženy zabrány jako velká početná skupina. Z mužských postav se objevují společně hlavně členové výboru, kterých je podstatně méně.

Svou váhu také představuje vzdálenost, ze které jsou ženské postavy zabírány. Příkladem může sloužit scéna, při které ženy máchají v rybníce prádlo. Slyšíme sice jednotlivé postavy mluvit, ale jsou zabrány z takové dálky, že se divák automaticky spíše soustředí na ženy jako na skupinu skupinu nebo celek, ne na jednotlivce. Oproti tomu jsou jednotlivé ženské postavy zabrány zblízka, když je třeba zdůraznit nebo upozornit na to, co říkají.

Zajímavá je také v tomto kontextu scéna druhé zasedání výboru. Zajímavý je v tomto případě záběr na ženy, které jsou vykázány ven a stojí za plotem – překážkou, která jim brání účastnit se schůze. Některé ženy se plotu drží jako mříž, Lencová se o plot nakonec ležerně opře a poznamená: „A pamatujte si, že jednou budeme taky hlasovat my.“

Film také používá montáže – například, když ukazuje, že ženy mají příliš mnoho práce a ruční praní pro ně představuje ztrátu drahocenného času. Těmito na sebe navazujícími záběry se snaží film vyjádřit problém kolektivu a nikoliv jednotlivce.

Ženy jako symboly

Mezi hlavní témata filmu patří důležitost technického pokroku a boj utlačované většiny proti privilegované menšině. V klíčových věcech se třídí boj od sporu ve vesnici příliš neliší. V kontextu socialistické ideologie jsou do role dělnictva dosazeny ženy a privilegovanou vrstvu zastávají muži, kteří je utlačují. Muži si stěžují na nedostatek respektu od žen a nejednou se v řeči pozastavují nad „ženskými nesmysly“ a „ženským řáděním“. Ve stavbě prádelny vidí ženy možnost efektivněji si rozdějit čas, kdežto muži k tomuto návrhu přistupují jako k hrozbě, která by měla za následek ženskou lenost a v konečném důsledku neochotu pracovat. Snaží se tak udržet stávající status quo v mocenském uspořádání obce a domácnosti. Obě skupiny spolu sice dochází do styku, ale jejich vztah je relativně antagonistický. I manželé se až na výjimky ke konci filmu nemohou vystát, a to hlavně kvůli mužským zpátečnickým názorům a shazováním ženské práce. V jedné scéně například

manžel v botech od hnoje zašpiní čerstvě vytřenou podlahu a zatímco si lehne na gauč a odpočívá, jeho žena musí podlahu znovu umýt.

6.2.10 Zítř se bude tančit všude

Režie: Vladimír Vlček

Scénář: Vladimír Vlček, Božena Šochová, Pavel Kohout

Kamera: Václav Huňka

Hudba: Ludvík Podéšť

Rok uvedení do kin: 1952

Hrají: Eva Kubešová (Alena), Marcela Martínková (Rozárka)

Návštěvnost dle počtu diváků: 2 918 967

Děj filmu

Film začíná na Světovém festivalu mládeže, kde jsou mladí lidé okouzleni tanečními soubory. Lojza, budoucí student agronomie, přichází ke svému starému známému Pavlovi, který se zabývá národopisem a studuje české lidové tance. Vede také taneční soubor, ale jak sám říká – soubor tančí pro vědu, ne pro zábavu.

Lojza se zná s několika členy Svazu mládeže, konkrétně Mirkem a Alenou, kteří chtějí založit reálný taneční soubor, který by mohl nakonec fungovat pod Svazem. Lojza navrhne Pavlovi, aby se účastnili soutěže tvořivosti mládeže, kde je jednou z porotkyní právě Alena. Ta je nakonec poslána Svazem české mládeže jako instruktorka souboru.

Spolu s Pavlem se nejdříve nemohou vystát, protože neuznávají přístup, který ten druhý k souboru zastává, nakonec se ale usmíří a začnou spolupracovat. Soubor vstupuje do Svazu české mládeže. Pavel přivádí na první veřejné vystoupení souboru tři krojaře z Valašska, mezi nimiž je také Rozárka, která umí velmi krásně zpívat a do které se Lojza zamiluje. Díky ní se Pavel, Alena a Lojza dostanou na Valašsko, aby mohli společně zaznamenat staré lidové písně a tance. Alena je přesvědčena, že po starých lidových písních přichází nové, budovatelské.

Hlavní záporná postava filmu, Ruda, pomluví před Rozárkou Lojzu a plánuje vyštvať Alenu ze souboru, protože nemůže skousnout, že se pod jejím vedením začlenil soubor do Svazu české mládeže. Na jeho pletky se přijde a ze souboru ho vyhodí. Nakonec zjišťujeme, že Ruda utekl do západního Německa.

Alena odjíždí studovat na nějakou dobu do Moskvy, ale vrací se na festival do Budapeště, kde soubor předvádí spojení starých a nových lidových písní. Lojza s Rozárkou se udobří a celý film je zakončen hromadným tancem všech návštěvníků festivalu ze všech koutů světa.

Ženy jako fiktivní bytosti

Nejvýraznějšími ženskými postavami filmu jsou Alena s Rozárkou. Alena je členkou Svazu české mládeže. Rozárka je vesnické děvče s pěveckým nadáním, která se nakonec nechá zapsat do školy.

Alenu nejčastěji vidáme v modré košili s logem Svazu české mládeže. Často také nosí červenou – halenku, šátek kolem krku nebo červenou čelenku. Nechodí příliš výrazně namalovaná a vlasy má stažené na temeni hlavy.

Její mimika není příliš bohatá, naopak se zdá, že převážnou většinu filmu má na tváři široký úsměv. I když se hádá s Pavlem, chová se s nadhledem a její styl mluvy je velmi učitelský, skoro jako kdyby přednášela. Je ovlivněna komunistickou ideologií, což jde poznat z jejích dialogů, když mluví například o potřebě nového člověka, nebo když označuje Rudu za fašistu. K členům souboru se chová laskavě, neváhá dát druhou šanci basistovi, který způsobí problémy kvůli tomu, že se opije. Ve filmu se neřídí osobními vášněmi, její motivací je založení správného lidového souboru, který by patřil pod Svaz a tím tak budovat lepší zítřky. Je nadšena, když se dozvídá, že jde studovat do Moskvy.

Ve filmu má nejvyšší mocenské postavení. Jako členka Svazu se objevuje v roli porotkyně a následně instruktorky souboru. I když se ke členům chová kamarádsky, její slovo má větší váhu než slovo Pavlovo, který má soubor vést. Z jejich sporu o to, jak má být soubor veden, vychází jako vítěz ona.

Rozárka pochází z Valašska a je to prosté děvče, které pracuje na poli. Ve filmu ji nejčastěji vidíme v kroji. Vlasy nosí pod šátkem nebo je má spletené do copu. Mluví valašským nářečím, a i když je její hlas tišší a posazen výše než hlas Alenin, jejich mimika je obdobná, stejně jako ona má Rozárka na tváři po dlouhou dobu úsměv. Přesto je expresivní. Když se hněvá na Lojzu, mračí se nebo má neutrální výraz.

Je nesmělá a štedrá. Nabízí členům souboru, že je provede po Valašsku a pomůže jim zaznamenat lidové písně a tance. Navíc nabízí také ubytování u nich na chalupě. Ve filmu ale není ukázána ani chalupa ani její rodina. Víme jen, že se na ni maminka zlobí, protože se hodně toulá.

Ženy jako artefakty

Ve filmu se střídá hudba orchestrální a lidová. Specificky scény s Rozárkou jsou podbarveny spíše lidovou muzikou, zejména cimbálem. Obecně je ale hudba spíše neutrální a neslouží k podbarvení emočního náboje scén.

Pro Alenu postavu je typické, že je zabírána, jako bychom se na ni dívali zespodu, a to i při bližších záběrech. Tímto prostředkem je podpořeno její dominantní postavení v souboru a vše, co říká, působí, jako kdyby to říkala učitelka žákům ve škole. Najdou se ale také výjimky – za zmínku stojí scéna, kdy Alena mluví s ruskou žurnalistkou. V tomto případě se na ni díváme jakoby shora.

U zobrazování Rozárky nejvíce stojí za zmínku způsob, jakým je zabírána vždy když zpívá. Střídají se záběry z velké dálky, kde je vidět celá její postava ale také kolikrát prázdné jeviště, a záběry jejího obličeje, které divákovi ukazují, že se při zpěvu Rozárka usmívá a je šťastná. Bližší záběry jsou točeny v úhlu, kdy se na ni díváme zespodu. Toto zobrazení ale odpovídá jinému účelu. Zatímco k Aleně vzhlížíme kvůli její moudrosti, zapálení a respektu, u Rozárky obdivujeme její talent a zpěv.

Ženy jako symboly

Zítřka se bude tančit všude je bezpochyby budovatelským filmem, ve kterém je socialistická ideologie začleněna velmi okatě. Jeho hlavním motivem je budování socialistické kultury, spojení starých lidových písniček s novými, umělými.

Postava Aleny plní roli moudré učitelky, která má na vše odpověď. Představuje nadšenou komunistku, jejíž hlavním cílem je podporovat a budovat kulturu tím správným směrem. Jak sama říká: „Není to přece krásné, vracet lidem co jim patřilo a bylo možná už ztraceno?“ nebo „Naučit naše lidi nově se radovat, zpívat, tančit. Ale to znamená že každý z nás se napřed musí stát novým člověkem.“

Rozárka symbolizuje ve filmu staré lidové tradice venkova, které skrývají obrovský potenciál. Stejně jako Rozárka pod pozorností Lojzy a Aleny získává větší ambice než celý život strávit na poli a nabývá na sebevědomí, může i venkov pod vedením strany vzkvétat a dosáhnout svého plného potenciálu. Nesmí ale naslouchat a věřit špatným lidem – stejně jako Rozárka uvěřila Rudovi.

Romantické vztahy ve filmu nabývají až druhotné důležitosti, vždy jsou iniciovány muži. Na konci filmu se dozvídáme, že se Pavel zamiloval do Aleny a již od jejich prvního setkání byl Lojza zamilován do Rozárky. Ženy jsou v projevech romantických citů v prvních

stádiích rezervovanější, před Pavlovým vyznáním není z Aleniny strany cítit žádný zájem, který by se mohl vykládat více než přátelsky.

6.3 Výsledky analýzy

V této části diplomové práce se pokusím co nejlépe odpovědět na výzkumné otázky, které jsou vytyčeny v páté kapitole věnující se metodologii.

VO1: Jaké jsou hlavní prvky charakteristické pro zobrazování žen v českém filmu v období nacistické okupace?

Filmy vybrané pro analýzu z období Protektorátu Čech a Moravy jsou charakteristické svou různorodostí, přesto lze v zobrazování ženských postav nalézt společné rysy. Ať už pocházejí ženské hrdinky z vesnice nebo ze města, jsou vždy fyzicky upravené. I ve chvílkách velkého emocionálního stresu a vyčerpání, jako byla Helena ve filmu *Šťastnou cestu* nebo Liduška v *Muzikantské Lidušce*, jsou perfektně oblečené, učesané i namalované.

Až na výjimku, kterou představují ženské postavy ve filmu *Muži nestárnou*, ve vybraných filmech také převládá rozdělení žen do třech kategorií – oběti, ideálu ženy a ženy zkažené. S tím je také velmi úzce spojena výchovná úloha, kterou mají tyto postavy plnit. V tomto případě funguje ve filmech systém odměn a trestů. Pokud se ženy chovají určitým způsobem, jsou poslušné, věrné a laskavé, dostává se jim odměny. Podoba této odměny je závislá na motivacích postavy – proto se například Barboře Hlavsové nedostává muže nebo romantického vztahu, ale návratu vnuka, kterému dokázala vštěpit silné morální zásady.

Z tohoto pohledu je důležité zdůraznit propojení s historickým kontextem, protože jsou odměňovány především ženy, které by se daly označit jako silné – překonávají překážky a trápení a zvládají své role matky i zaměstnané ženy. Ideál v tomto případě představuje Barbora Hlavsová, která je příkladem idealizované ženy venkova – zvládá vychovávat děti, pracovat a ještě se starat o hospodářství.

Výjimka tohoto zobrazení žen ve filmu *Muži nestárnou* se dá vysvětlit zmíněnou žánrovou různorodostí. Film byl natočen dle stylu prvorepublikových snímků, kterým dominoval ideální silný muž, ke kterému ženské postavy vzhlížely.

Děj filmů je postaven na vztazích mezi ženskými a mužskými postavami. Muž je často důvodem, proč se ženské postavy ve filmech chovají tak, jak se chovají. Přestože je tedy film *Barbora Hlavsová* postaven hlavně na ženských hrdinkách, v situaci se nacházejí kvůli

neuváženému rozhodnutí Vojtěcha. Dalším příkladem může být Julča ve filmu *Přítelkyně pana ministra*, jejíž nová pozice a následný vztah s Jendou byly možné jen díky tomu, že si majitelé firmy nezjistili potřebné informace a rozhodli se těžit z údajného vlivu Julči na ministra.

Prostředí, ve kterém se filmy odehrávají velmi výrazně formuje ženské postavy a u všech si lze povšimnout jasného oddělení venkova a města. Venkov je pak idealizován a často zobrazován idylicky, s důrazem na tradice a víru. Proto zastává *Barbora Hlavsová* takové hodnoty jaké zastává a v *Muzikantské Lidušce* je možný falešný kouzelný rituál navracející Lidušce zdravý rozum.

K zobrazování ženských postav se už používají i technické a stylistické prostředky, jako jsou různé úhly kamery, nebo práce se světlem, ale jejich užití postrádá napříč filmy konzistenci. Míra a rozsah využití těchto prostředků se liší film od filmu. Hudební podbarvení filmů výrazně spoléhá na přirozenou „živou“ hudbu, která vyplývá z logiky scén – postavy jsou na veselce, kde hraje lidová hudba, v klubech s živou hudbou nebo v obchodním domě, jehož prostory jsou podbarveny.

VO2: Jaké hlavní prvky jsou charakteristické pro zobrazování žen v českém filmu v časovém období 1948-1956?

Mezi deset nejpopulárnějších filmů tohoto období, které splňovaly podmínku výrazné ženské hrdinky, patří i adaptace klasických děl českých autorů. Analýza ženských postav ale byla v jejich případě omezena pouze na informace, které je divák schopen získat z filmu. Ženské postavy se ve všech filmech objevují perfektně upravené. Převažuje u nich ale při oblékání pragmatismus. Vidíme je v praktických kostýmcích, nebo pracovních krojích. Pokud to nemá symbolický význam, jako ve filmu *Pytlákova schovanka aneb Šlechtný milionář...* vyhýbají se extravagantnímu oblečení.

Ženské postavy těchto filmů jsou výřečnější, sebevědomější a dospělejší. Výrazným prvkem jsou životní lekce, které diváci prostřednictvím těchto postav dostávají. V pohádkách je tento motiv výraznější už z principu žánru pohádek. Ale i v ostatních filmech ženy diváka vzdělávají. Očividné je to ve filmu *Zítřka se bude tančit všude*, který má velmi silný ideologický podtext. Ženy jsou často v pozici učitelek. Primárně představují jejich žáky muži, kteří je podceňují, jako například ve filmu *Slovo dělá ženu*, nebo jejich názory vůbec neuznávají, jako ve *Vzbouření na vsi* nebo *Byl jednou jeden král...* Udělované lekce se neomezují pouze na rovnost mezi muži a ženami, ale týkají se například potřeby zdravého

rozumu jako ve filmu *Byl jednou jeden král...* nebo varování před promarněným nereálným životem ve filmu *Pytlákova schovanka aneb Šlechtný milionář*.

Další zajímavou charakteristikou je zobrazení ženských postav jako ženy z lidu. A ty, které tak nezačínají, jako například v *Krasomila v Pyšné princezně*, se jimi nakonec stávají. Důraz se dává na kolektiv žen jako celku, v některých filmech to způsobuje zploštění postav. Nejviditelnější je to ve filmu *Vzbouření na vsi* ve kterém toho i o výraznějších ženských hrdinkách kolektivu víme velmi málo. V tomto kontextu dochází v převážné části filmů k odsunu romantických linek na druhou kolej. Filmy, které stavěly na romantických vztazích a sporech vycházejících z vášně, obracejí v tomto období pozornost k společenský, problémům, jako je to například ve filmu *Slovo dělá ženu* nebo *Vzbouření na vsi* nebo *Veselý soubor*.

Na všech deseti snímcích se odráží ideologické zatížení, které je ve filmech velmi rychle detekovatelné. Populární je prostředí továren a závodů, nebo venkova. I v analyzovaných pohádkách je venkovu a obyčejným lidem přikládána důležitá funkce. Kromě Elen z filmu *Pytlákova schovanka aneb Šlechtný milionář* je ve filmech důležitý motiv pracující ženy. Prací se ženy napravují i definují a jsou na práci náležitě hrdé.

Z technických prostředků je nutné si povšimnout různorodosti hudebního podbarvení scén, které už nestaví primárně na hudbě orchestrální, ale také na lidových písních, sborovém zpěvu a operních áriích. Kromě toho se začínají objevovat mezi analyzovaným materiálem filmy barevné. Tento fakt propůjčuje filmům další rozměr, který filmaři mohou k vyobrazení postavy využít. Příkladem může sloužit postava Aleny ve filmu *Zítřka se bude tančit všude* – téměř vždy její výzor doplňuje minimálně jeden doplněk červené barvy, která je typická pro komunistický režim. Zajímavě s možností barevného filmu pracují ve filmu *Pytlákova schovanka aneb Šlechtný milionář*, kde rozlišení mezi černobílým filmem a filmem barveným představuje rozdíl mezi snem a realitou.

VO3: Ve kterých aspektech se oba režimy při zobrazování žen liší?

Filmy z období Protektorátu Čech a Moravy a filmy z období socialistického režimu do roku 1956 se diametrálně v zobrazování ženských hrdinek liší, byť je od sebe dělí jen několik let. Hlavní hrdinky jsou v protektorátních filmech převážně oděny do extravagantních a velmi bohatých šatů, kostýmků nebo krojů, zatímco ženy ve filmech padesátých let dávají přednost skromnějšímu a praktičtějšímu vzhledu, důraz je především kladen na krásu, která spočívá

v přirozenosti.

V socialistických filmech se také liší atraktivní hodnoty a charakteristiky, které jsou ideální ženě připisovány. Zatímco dříve byla vysoce ceněna poslušnost ženy, její čistota a role matky a ženy, ženy v socialismu vystupují z řady, jsou daleko asertivnější a nebojí se konfrontací. Jsou praktické a hrdé na svou práci. Jejich náplní života není pouze starost o muže a domácnost, ale často jsou definovány svou prací.

Mění se také její společenské postavení žen. Profesně je vidíme na významnějších pozicích a v zaměstnání, která jsou spojené s vyšším sociálním statutem – příkladem může sloužit doktorka ve *Veselém souboji*, nebo elektromechanička Jarmila ve filmu *Slovo dělá ženu*. Ženy jsou v protektorátních filmech charakteristické pasivnějšími povahami – dalo by se říci, že „jdou s proudem“ a respektují nastolený řád. Ženy ve filmech socialistických přebírají nad svým osudem zodpovědnost a aktivně usilují o rovnocenné místo ve společnosti. Přispívají k jejímu chodu stejnou měrou jako muži, a to ne pouze v rolích manželek nebo matek.

Filmy se také liší v motivacích, které ženy pohání. Zatím v protektorátním filmu se jedná z valné většiny o lásku, ve filmech socialistických se motivy různí – touha po uznání, budování socialismu a další. Láska a vášně pro socialistické ženy nepředstavuje něco, po čem by ženy měly pohnout, dávají daleko více přednost pragmatičnosti – jako to vidíme například u žen z filmu *Pára nad hrncem*.

Mění se také míra vyobrazení a charakteristika ženských postav. Zatímco starší filmy se věnují každé ženské postavě jako individualitě a její charakterizaci je věnována větší pozornost, v socialistických filmech se nám v některých případech nedostává hlubší psychologie postav.

VO4: Které aspekty zobrazování žen jsou shodné u obou režimů?

Společných aspektů mezi skupinami zkoumaných filmů je výrazně méně, než těch odlišných. Důvodem jsou logicky diametrálně odlišné ideologie. Přesto lze ale ve vybraných filmech nalézt charakteristiky, ve kterých se obě období v zobrazování žen shodují.

Prvním z nich jsou technické prostředky, kterých filmy využívají. Ženy jsou zabírány ze specifického úhlu za účelem zdůraznění jejich sociálního postavení nebo mocenské dynamiky. K Aleně z filmu *Zítřejší se bude tančit* často jako diváci vzhlížíme, což má souvislost s její rolí učitelky, na Lidušku v *Muzikantské Lidušce* se zase díváme ve většině

případů shora, což jen potvrzuje její vyobrazení jako dítěte, nebo mladé dívky, která trpí absencí kontroly nad svým vlastním životem.

Stejně tak detailní záběry na ženské obličejy vypovídá o motivaci tvůrců přitáhnout divákovu pozornost k tomu, co ženská postava říká, nebo jak se tváří. Díky tomu máme jako diváci možnost pozorovat rozhořčení Báry v *Divé Báře*, zamilovanost Lidušky v *Muzikantské Lidušce* nebo zadostiučinění Jarmily ve filmu *Slovo dělá ženu*.

Dalším společným rysem je vzdělávací charakter, který ženy ve filmech plní. Ve všech filmech ženské postavy divákovi předávají životní lekce, a to buď nepřímou, prostřednictvím svého vlastního osudu, nebo přímo jako učitelky a žáčky. Socialistické filmy jsou ve svých vzdělávacích snahách daleko otevřenější – ve *Vzbouření na vsi* nebo *Slovo dělá ženu* postavy učí důležitosti stát za svým a být se o své místo ve společnosti, princezny Krasomila a Maruška zase předvádějí, že práce má blahodárny účinek na lidský charakter a Alena a doktorka Stránská poučují o důležitosti sportu a kultury v novém politickém režimu.

Protektorátní filmy používají v tomto kontextu nepřímých prostředků a systému odměn a trestů. Díky osudům jednotlivých žen si je divák schopen odvodit, co je žádoucí a správné chování. Za co se mu dostane odměny a za co naopak bude vyšší mocí potrestán. Prostřednictvím Julči a Anny se dozvídá, jaká má být ideální žena, v *Barboře Hlavsové* se naopak učí o cti a nutnosti zodpovědnosti, kterou máme za své blízké.

Všechny zkoumané filmy se také vyznačují absencí výrazných ženských záporných postav. Buď jsou ženy zobrazovány tak, jak si jednotlivé ideologie představují ideál ženy, nebo v roli oběti. Ani Helena ve filmu *Šťastnou cestu* není typickou zápornou postavou, její nemorální způsob života byl způsoben vztahem s Viktorem. Právě tento vztah ji nakonec zkazil. Roli záporné postavy tedy ve filmu zastává Viktor. Jedinou výjimku na první pohled tvoří bylinkářka z *Divé Báry*, která mladou dívku obviní z úmrtí krávy, ve skutečnosti tento krok ale činí částečně proto, aby se ochránila před zlobou obyvatel vesnice.

Ve všech zkoumaných filmech je také typická idealizace venkova a ženských postav, které z venkova pocházejí. Tyto postavy mají tendence vykazovat větší míru naivity a důvěřivosti než městské postavy. Žijí podle pevně daných morálních principů, které je nakonec vyvedou z jakéhokoliv problému. Příkladem může být čest Barbory Hlavsové, nebo věrnost a poslušnost Lidušky.

Závěr

Tato diplomová práce se tématem zaměřila na zobrazování žen v českém filmu za dob

diktatur, konkrétně na okupaci nacistickým Německem a první roky po komunistickém převratu v roce 1948. Hlavním cílem bylo zjistit, nakolik jsou si v zobrazování žen české filmy pod vlivem diametrálně odlišných ideologií podobné a v čem se naopak liší. K dosažení tohoto cíle pak byly formulovány konkrétní výzkumné otázky.

V první části práce jsem se zabývala teoretickým ukotvením tématu. Představila jsem kategorii integrační propagandy, která byla pro potřeby a pochopení logiky této práce kritická. Dále jsem pokračovala popisem nacistické a komunistické propagandy s důrazem na jejich přístup k filmové propagandě. Oba režimy se vyznačují důrazem na tento typ propagandy, ale každý z nich k ní přistupují jinak. Následovala kapitola o vývoji české kinematografie, kde byly podány informace o míře kontroly státu nebo okupačních orgánů nad filmovým průmyslem. Čtvrtá kapitola se pak věnovala ženám v nacistické a komunistické ideologii – konkrétně jakou by měly plnit ve společnosti úlohu.

V kapitole o metodologii jsem pak krátce představila narativní analýzu a pak se zaměřila na popis modelu hodin postavy Jense Edera (2010), jímž jsem se nechala při analýze ženských postav inspirovat.

Následně jsem analyzovala 15 vybraných filmů, které splňovaly vytyčená kritéria. Každá z jednotlivých analýz obsahovala děj filmu a následné rozdělení na tři kategorie analýzy, ve kterých jsem na ženské postavy nahlížela jako na fiktivní bytosti, artefakty a symboly. Na základě předložených analýz pak byly vypracovány odpovědi na výše formulované výzkumné otázky.

Z těchto vypracovaných odpovědí vyplývá, se v zobrazování žen dvě skupiny filmů spíše liší, i když u nich lze nalézt i určité podobné techniky a prvky.

Zobrazování žen v českém filmu ve zkoumaných obdobích se liší především ve způsobu oblékání a vizuální úpravě postav, jejich společenském postavení, motivacích, psychologickém rozpracování a podobě hodnot, které by měly zastávat „ideální ženy“.

Naopak společnou řeč obě skupiny filmů nacházejí v technických a stylistických prostředcích, které jsou využity k vyobrazení žen. Společná je filmům také idealizace venkova a venkovské ženy, absence záporných ženských postav a důraz na vzdělávací role, které ženy ve filmech plnily.

Faktorem, který ovlivňuje do jisté míry výsledky této diplomové práce, je omezený počet analyzovaných filmů v praktické části. Dalším krokem v tomto tématu by pak byl dalekosáhlejší výzkum, který by byl schopen pojmut větší počet filmů. Navzdory tomuto omezení bylo nicméně dosaženo cíle a prozkoumán dle možných kapacit způsob zobrazení

žen v českém filmu v daných obdobích s důrazem na společné prvky a rozdíly mezi filmy ovlivněnými nacistickou propagandou a filmy ovlivněnými propagandou komunistickou. Diplomová práce poskytuje prokazatelné příklady podporující výsledky analýzy.

Summary

The thesis was examining the portrayal of women in Czech films during the times of dictatorships – particularly during the occupation by Nazi Germany and the first years of communists' rule. The main objective was to find and examine the differences and similarities in the movie portrayal of women during these times. To achieve this goal, the four research questions were formulated. By answering them, we could afterwards answer the main question of the thesis.

The available space of theoretical part was used to anchor the mentioned topic. The problematic of propaganda was introduced first, especially the category of the propaganda of integration that was essential for understanding the logic of this work.

The second chapter was dedicated to the description of nazi and communist propaganda with a special attention paid to movie propaganda. The regimes can be both characterized by the importance they put on film as a medium of propaganda, although they differed in its use. The following chapter about the development of Czech cinematography provided information about the degree of control that had the state of nazi bodies over the film industry. The fourth chapter was when dedicated to women in nazi and communist ideology – particularly the role they should play.

In the chapter about methodology narrative analysis is introduced but the main attention is paid to Jens Eder's analytical model – The „clock of character“ that was partially used in the analyses. For the practical part of this thesis 15 films had been chosen for analyses. They had to fulfill the condition of women playing main or one of the main characters and had to be available in order to be watched.

The results showed the two groups of movies are characterised by more pronounced differences than similarities.

The analysed movies mainly differ in the portrayal of women in the preferred appearance – in the way they were dressed and have their hair done and the amount of make-up they put on. There is also a big difference between the motives of the female characters, their psychological depths and social standing as well as in the values and personality of the „ideal women“.

The amount of similar aspects between the two groups of movies is significantly smaller. All movies use the same techniques and stylistic tools for portrayal of female characters and can be characterized by the universal idealization of countryside and peasant women. The female characters of the movies play important educational roles which applies to both movie groups. There is also an overall lack of villainous women in the movies.

Overall, the next step in this research would be the realization of more extended one that would consist of a greater number of movies. However, the thesis provide with the solid evidence supporting the results.

Použitá literatura

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film: kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985. Máj.

BEDNAŘÍK, Petr. *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0619-4.

BILÍK, Petr a Luboš PTÁČEK. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.

BRANDENBERGER, David. *Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indoctrination, and Terror under Stalin, 1918-1930*. 1. Stanford: Yale University Press, 2011. ISBN 0300155379.

BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1996*. 1. Praha: Cinema, 1996. ISBN 80-85933-09-8.

DVOŘÁKOVÁ, Czesany. Česká kinematografie v průniku totalit. Dis-/kontinuita vývoje českého poválečného filmu. PEJČOCH, Ivo, Prokop TOMEK a Jaroslav ROKOVSKÝ. *Od svobody k nesvobodě*. 1. Praha: Vojenský historický ústav (ČR), 2011, 38 – 47. ISBN 978-80-7278-571-1.

EDER, Jens. Understanding Characters. *Projections: The Journal for Movies and Mind*. 2010, 4(1), 16 - 40. ISSN 1934-9696.

ELLUL, Jacques. *Propaganda: The Formation of Men's Attitude*. New York: Vintage Books, 1973. ISBN 987 0 394 71874 3.

FARNSWORTH, B. Beatrice. Bolshevism, the Woman Question, and Aleksandra Kollontai. *The American Historical Review* [online]. 1976, 81(2), 292-316 [cit. 2019-05-09]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1851172>

FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr. *Film a dějiny: Politická kamera - film a stalinismus*. 1. Praha: Casablanca; Ústav pro studium totalitních režimů, 2012. ISBN 978-80-87292-15-0.

GILLESPIE, David. *Russian Cinema*. 2. England: Routledge, 2014. ISBN 978-0-582-43790-6

GUPTA, Charu. Politics of Gender: Women in Nazi Germany. *Economic and Political*

Weekly [online]. 1991, **26**(17), 40-48. [cit. 2019-05-09]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/4397988

HERMAN, Luc a Bart VERVAECK. *Handbook of narrative analysis*. Lincoln: University of Nebraska, 2005. ISBN 0803224133.

HOFFMANN, Hilmar. *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945*. 1. USA: Berghahn Books, 1996. ISBN 1-57181-066-8.

HÜHN, P. *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009. ISBN 978-3110189476

JOWETT, G. a O'DONNELL V. *Propaganda & persuasion*. 6, Los Angeles: Sage 2015. ISBN 978-1-4522-5753-2.

KALLIS, Aristotle A. *Nazi propaganda and the Second World War / Aristotle A. Kallis*. 2. Hampshire: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. ISBN 9780230546813.

KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895-1945*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016. Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis. ISBN 978-80-7308-641-1.

KLIMEŠ, Ivan. Za vizí centrálního řízení filmové tvorby. *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, **12**(4), 135-139. ISSN 0862-397X.

KNAPÍK, Jiří. Filmová aféra. *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, **12**(4), 97-120. ISSN 0862-397X.

KNAPÍK, Jiří. Czechoslovak Culture and Cinema, 1945 - 1960. KARL, Lars a Pavel SKOPAL. *Cinema in Service of the State*. Great Britain: Berghahn Books, 2015, 39 - 68. ISBN 9781782389965.

LASSWELL, Harold D. The theory of Political Propaganda. *The American Political Science Review* [online]. American Political Science Association, 1927, 1927, **21**(3), 627-631 [cit. 2019-03-04]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1945515>

LYMAN, SM. Cinematic Ideologies and Societal Dystopias in the United States, Japan, Germany and the Soviet Union: 1900-1996. *International Journal of Politics, Culture & Society*. 1997, **10**(3): 497. doi: 10.1007/BF02098688.

MOHN, Volker. *Nacistická kulturní politika v protektorátu: koncepce, praxe, a reakce*

české strany. Praha: Prostor, 2018. ISBN 9788072603725.

MOCH, Jonathan. *Women In Nazi Propaganda*. Oregon: Western Oregon University, 2011.

MORLEY, Rachel. *The Russian Cinema Reader, vol 1, 1908 to the Stalin Era*. *SLAVONIC AND EAST EUROPEAN REVIEW* [online]. 2015, **93**(4), 751-754 [cit. 2019-04-05]. ISSN 00376795.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996. ISBN 0-19-811257-2.

O'SHAUGHNESSY, Nicholas. *Selling Hitler: propaganda and the Nazi brand*. *Journal of Public Affairs (14723891)* [online]. 2009, **9**(1), 55-76 [cit. 2019-04-06]. DOI: 10.1002/pa.312. ISSN 14723891.

RUPP, Leila J. *Mother of the 'Volk': The Image of Women in Nazi Ideology*. *Signs* [online]. 1977, **3**(2), 362-379 [cit. 2019-05-09]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/3173289

SHULMAN, Elena. *Stalinism on the Frontier of Empire : Women and State Formation in the Soviet Far East*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008. ISBN: 1107405009

SCHUSTER, Alice. *Women's Role in the Soviet Union: Ideology and Reality*. *The Russian Review*[online]. 1971, **30**(3), 260–267 [cit. 2019-05-09]. DOI: , vol. 30, no. 3, 1971., Dostupné z: JSTOR, www.jstor.org/stable/128134

TAYLOR, Philip M. *Mind Munitions: A history of propaganda from the ancient world to the present era*. 3. Manchester: Manchester University Press, 2003. ISBN 0719067677.

TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Praha: Academia, 2016. Šťastné zítřky. ISBN 978-80-200-2534-0.

URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Český hraný film: 1930 - 1945*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. ISBN 80-7004-090-4.

URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Český hraný film: 1945 - 1060*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. ISBN 80-7004-102-1.

USHA, K. B. *Political Empowerment of Women in Soviet Union and Russia: Ideology and*

Implementation. *International Studies*. 2005, **42**(2), 141–65

SALYS, R. *The Russian Cinema Reader : Volume II, The Thaw to the Present*. Boston: Academic Studies Press, 2013. ISBN 1618113216

VERSTRATEN, P., & Lecq, S. van der. (2009). *Film Narratology*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.

WINKEL, Roel Vande a David WELCH, ed. *Cinema and the swastika: the international expansion of Third Reich cinema*. PALGRAVE MACMILLAN, 2011. ISBN 9780230238572.

Filmové prameny:

Barbora Hlavsová. Pragfilm, 1942.

Byl jednou jeden král... Československý státní film, 1954.

Divá Bára. Československý státní film, 1949.

Muzikantská Liduška. FAB Hostivař, 1940.

Muži nestárnou. Pragfilm, 1942.

Pára nad hrncem. Československý státní film, 1950.

Přítelkyně pana ministra. AB Barrandov, 1940.

Pyšná princezna. Československý státní film Praha, 1952.

Pytláková schovanka aneb Šlechetný milionář. Československý státní film, 1949.

Slovo dělá ženu. Československý státní film, 1952.

Strakonický dudák. Československý státní film, 1955.

Šťastnou cestu. Pragfilm, 1943.

Veselý souboj. Československý státní film, 1950.

Vzbouření na vsi. Československý státní film, 1949.

Zítřka se bude tančit všude. Československý státní film, 1952.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK
Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:

Michaela Havlíčková

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:

2016/2017

E-mail diplomantky/diplomanta:

75690103@fsv.cuni.cz

Studijní obor/forma studia:

Mediální studia/prezenční forma studia

Razítko podatelny:

Předpokládaný název práce v češtině:

Zobrazování žen v českém filmu v období diktatur

Předpokládaný název práce v angličtině:

The Portrayal of Women in Czech Film in Times of Dictatorship

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013)

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)

ZS 2018/2019

Fsv

Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků):

Tématem této práce je, jak název napovídá, zobrazování žen v nacistické a komunistické propagandě, a to konkrétně v československém filmu. Jako první se nejspíše pod pojmem propaganda vybaví pouze jeden z druhů propagandy, a to propaganda mobilizační. Nicméně podle Jacquese Ellula je jedním z nejvyspělejších druhů propagandy ta integrační. Slouží především k šíření a upevnění kulturních hodnot preferované vládnoucí ideologií. (Ellul, 1973). A právě tímto typem propagandy se tato práce bude zabývat. Film totiž představuje lákavý a důležitý nástroj propagandy, kterého se snažil nacistický a komunistický režim využívat.

Z tohoto důvodu je nesmírně zajímavé podívat se na toto téma z pohledu zobrazování žen ve filmech daných období. A jak se tyto hodnoty promítly, nebo naopak nepromítly v jejich zobrazování. Oba režimy se totiž v určitém smyslu nepřímou podílí na jejich emancipaci, zejména co se zaměstnání týče. (Moch, 2011)

V průběhu rešerše literatury jsem doposud nenarazila na práce, které by se věnovaly konkrétně tomuto tématu. Většinou se dostupné publikace věnují propagandě v československém filmu jako takovém (v daných časových období), nebo se naopak věnují roli ženy v ideologiích a propagandě jako takové, nicméně na analýzu zobrazování ženských postav v československém nebo světovém filmu z pohledu propagandy jsem doposud nenarazila.

Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků):

Cílem této práce je představení hlavních rysů zobrazování žen v československém filmu pod vlivem propagandy daných režimů v předem stanoveném období a jejich následným srovnáním odpověď na otázku, nakolik jsou si oba totalitní režimy v Československu v tématu zobrazování žen ve filmu podobné a v čem se naopak liší. Konkrétní výzkumné otázky, které práci pak mají posouvat k danému cíli, zní:

VO1: Jaké jsou hlavní prvky charakteristické pro zobrazování žen v ČSR filmu v období nacistické okupace?
VO2: Jaké hlavní prvky jsou charakteristické pro zobrazování žen v ČSR filmu v prvních deseti letech po komunistickém převratu?
VO3: Ve kterých aspektech se oba režimy při zobrazování žen liší?
VO4: Které aspekty zobrazování žen jsou shodné u obou režimů?

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):
Práci bude rozdělena na teoretickou část a praktickou část. Zde uvedená předpokládaná struktura práce se ale ovšem může v průběhu pozměnit za účelem zvýšení kvality práce.

Úvod

Teoretická část

Propaganda

Představení pojmu propagandy jako takové a následně vymezení rozdělení propagandy s důrazem na propagandu integrační.

Komunistická a nacistická propaganda

Obecné seznámení se základními prvky komunistické a nacistické propagandy se zvláštním důrazem na film.

Role ženy v nacistické a sovětské ideologii

Role ženy v ideologiích jako takových.

Český film a propaganda

Uvedení československého filmu do dobového kontextu – jak tehdejší režimy omezovaly produkci filmů a jak ji naopak ovlivňovaly. Jak se to potom projevilo na filmu samotném.

Metodologie

Podrobné představení metody a rozdělení do oblastí zkoumání, které odpovídají také výzkumným otázkám.

Praktická část

Československý film v období 1939-1945

Shrnutí

Československý film v období 1948-1958

Shrnutí

Porovnání výsledků

Závěr

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):

Analýzou bude podroben vybraný vzorek ze 70 filmů ze zkoumaných období, tedy filmy, které byly natočeny mezi lety 1939-1945 a 1948-1958. Vzhledem k cílům práce byly po dohodě vybrány filmy, ve kterých jsou ženské postavy prominentní, tedy v nich hrají hlavní role. Cílem je, aby byl vzorek co nejrozmanitější, proto by měl obsahovat filmy různých žánrů. Zkoumaný vzorek nicméně bude ještě přizpůsoben na základě přístupnosti jednotlivých snímků.

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Jako metodu práce jsem si zvolila pro potřeby kombinaci sémiotické a kvalitativní analýzy, nicméně je možné, že za účelem vyšší kvality práce jejich poměr použití nebude rovnocenný.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

BAHENSKÁ, Marie, HECZKOVÁ Libuše a MUSILOVÁ Dana. *Nezbytná, osvobozující, pomlouvaná: o ženské práci*. České Budějovice: Veduta, 2017.

Kniha poskytuje přehled historického postavení žen v Československu v průběhu 19. a 20. století, a to zejména v oblasti zaměstnání (jejich postavení v něm a zaměstnanosti).

BARTOŠEK, Luboš. Náš film: kapitoly z dějin (1896-1945). Praha: Mladá fronta, 1985. Máj.
Autor představuje v knize historii českého filmu včetně té technické. Patří mezi kvalitní práce, které jsou zahrnovány také do studií Filmových věd. Mě zejména bude v tomto případě zajímat zkoumané období Protektorátu Čechy a Morava.

BOČEK, Jaroslav. Kapitoly o filmu. Praha: Orbis, 1968.
Na rozdíl od předchozí knihy, která je zaměřena na první zkoumané období, tato publikace se zabývá českým filmem po komunistickém převratu.

ELLUL, Jacques. Propaganda: The Formation of Men's Attitudes. New York: Vintage Books. 1973.
Jacques Ellul se ve své knize zabývá propagandou obecně a pokouší se rozšířit její definici o nové poznatky. Pro účely této práce mě nicméně bude zajímat zejména jeho rozdělení propagandy.

HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál, 2005.
Kniha nabízí uceleně a přehledně úvod do kvalitativního výzkumu. Jak už napovídá sám název, lze v knize nalézt základní teorie, metody a aplikace. Ke každé metodě jsou také uváděny názorné příklady.

LUKEŠ, Jan. Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film. Slovart, 2013.
Kniha představuje dějiny českého a slovenského filmu od druhé světové války, přes novou vlnu v letech šedesátých až po jednadvacáté století. Mě především zajímá, jak vylíčil autor český film v kontextu ústupků, které musel dělat vládnoucí ideologii.

RUPP, Leila J. Mobilizing Women for War: German and American Propaganda, 1939 – 1945. Princeton University Press, 1978.
Jelikož se práce zabývá zobrazování žen v kontextu propagandy, pak je také důležité vědět, jakou roli a postavení ženy zastávaly ve vládnoucích ideologiích. Tento text se pro účely práce hodí především popisem nacistické ideologie a postavení ženy v ní.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

STRACENÝ, Josef. Filmová propaganda a Německo v hitlerovské éře. Fakulta sociálních věd, Praha, 2010.

MERTA, Jonáš. Propaganda na příkladu budování socialismu v padesátých letech v Československu, Fakulta sociálních věd, Praha, 2012.

Datum / Podpis studenta/ky

29. 01. 2018

.....