

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Stereotypy zobrazování protektorátní doby  
v současné filmové tvorbě**

Diplomová práce

Autor práce: Bc. Anna Stiburková

Studijní program: Mediální a komunikační studia

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jan Jirák, 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 10. 5. 2019

Bc. Anna Stiburková

## **Bibliografický záznam**

STIBURKOVÁ, Anna. *Stereotypy zobrazování protektorátní doby v současné filmové tvorbě*. Praha, 2019. 56 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Jan Jiráček, Ph.D.

**Rozsah práce:** 122 155 znaků (včetně mezer)

## **Anotace**

Diplomová práce *Stereotypy zobrazování protektorátní doby v současné filmové tvorbě* se zaměřuje na zkoumání stereotypních tendencí zobrazování fikčních světů určených historickou předlohou ve filmové tvorbě tématicky situované do období Protektorátu Čechy a Morava. Předmětem výzkumu jsou především genderové stereotypy fikčních postav a stereotypizace fikčního prostředí na příkladu kostýmů, masek, dobových rekvizit, hudebního doprovodu a dalších prvků narace.

Teoretická část práce pojednávající o stereotypizaci čerpá především z poznatků Halla, Laceyho a Pickeringa. Poznatky o fikčních světech jsou opřeny o výklad Fořta a Doležela a teorie narace čerpá především z Chatmana, Bordwella a Kokeše.

Výzkumným vzorkem, na kterém je tato tendence prezentována, je české válečné drama *Operace Silver A*, které velmi podrobně zobrazuje každodenní realitu života v protektorátním období. Výzkumné otázky si kladou za cíl zjistit míru genderové stereotypizace fikčních postav a rozdíly mezi touto stereotypizací v porovnání se současnými genderovými stereotypy zakořeněnými ve společnosti. Dále je cílem práce objevení konkrétních stereotypů využívaných ve filmové tvorbě k zobrazování prostředí protektorátu. Jako výzkumnou metodu jsme zvolili kombinaci narativní a obsahové analýzy.

## **Annotation**

The diploma thesis *Stereotypes of representation of the Protectorate period in Contemporary Film Creation* focuses on the examination of stereotypical depictions of

fictional worlds determined by a historical model in film production thematically situated in the period of the Protectorate of Bohemia and Moravia. The subject of the research is mainly gender stereotypes of fictional characters and stereotyping of the fictional environment on the example of costumes, masks, historical props, musical accompaniment and other elements of narration.

The theoretical part of the work dealing with stereotyping draws mainly on the findings of Hall, Lacey and Pickering. The knowledge of fictional worlds is based on the interpretation of Fořt and Doležel, and the narrative theory draws mainly from Chatman, Bordwell and Kokeš.

The research sample on which this tendency is presented is the Czech war drama Operation Silver A, which depicts the everyday reality of life in the Protectorate period in great detail. Research questions aim to find out the degree of gender stereotyping of fictional characters and the differences between this stereotyping and the current gender stereotypes rooted in society. Furthermore, the aim of the thesis is to discover specific stereotypes used in filmmaking to depict the Protectorate space. As a research method we chose a combination of narrative and content analysis.

## **Klíčová slova**

Stereotypizace, fikční světy, narace, český film, historický film, Protektorát, druhá světová válka

## **Keywords**

Stereotyping, fictional worlds, narration, Czech film, historical film, Protectorate

## **Title**

Stereotypes of representation of the Protectorate period in Contemporary Film Creation

### **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce Prof. PhDr. Janu Jirákovi, Ph.D. za pomoc s výběrem tématu práce, za rady a konzultace během počáteční fáze tvorby práce a především za trpělivost a ochotu.

Mé díky patří i rodině, která mě podporovala během studií a vydržela při mně stát během celého tohoto ne vždy růžového období.

# Obsah

<u>ÚVOD</u>	3
<b><u>TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST</u></b>	<b>4</b>
<b><u>TYPIZACE A STEREOTYPIZACE</u></b>	<b>4</b>
<u>STEREOTYP V MÉDIÍCH</u>	5
<b><u>MASOVÁ KOMUNIKACE A MASOVÉ MÉDIUM</u></b>	<b>6</b>
<u>2.1 FILM JAKO MASOVÉ MÉDIUM</u>	7
<b><u>TEORIE FIKČNÍCH SVĚTŮ</u></b>	<b>9</b>
<u>3.1 FIKČNÍ SVĚTY URČENÉ HISTORICKOU PŘEDLOHOU</u>	11
<u>3.2 ZKRESLOVÁNÍ REÁLNÝCH ÚDAJŮ VE FIKČNÍM SVĚTĚ</u>	13
<b><u>„TEXTOVÁ“ NARACE</u></b>	<b>14</b>
<u>4.1. NARACE VE FILMU</u>	16
<u>4.1.1 Fabule</u>	17
<u>4.1.2 Syžet</u>	17
<u>4.1.3 Styl</u>	18
<u>4.2 NARATIVNÍ KAUZALITA</u>	21
<u>4.3 NARATIVNÍ ČAS</u>	21
<u>4.4. NARATIVNÍ PROSTOR</u>	22
<u>4.4.1 Prostředí</u>	23
<u>4.4.2 Kostýmy a masky</u>	24
<u>4.4.3 Osvětlování</u>	25
<u>4.4.4 Inscenace</u>	26
<u>4.5 AUTOR A VYPRAVĚČ VE FILMU</u>	27
<b><u>METODOLOGIE</u></b>	<b>28</b>
<u>5.1 NARATIVNÍ ANALÝZA</u>	28
<u>5.2 OBSAHOVÁ ANALÝZA</u>	29
<u>5.3 VÝZKUMNÉ OTÁZKY</u>	29
<u>5.4 VÝZKUMNÝ VZOREK</u>	29
<b><u>ANALYTICKÁ ČÁST</u></b>	<b>31</b>
<b><u>OPERACE SILVER A</u></b>	<b>31</b>
<u>6.1 STRUČNÁ SYNOPSE</u>	31

<u>6.2 HLAVNÍ POSTAVY A STEREOTYPIZACE JEJICH CHARAKTERISTIK</u>	31
<u>6.3 NARACE A FORMA</u>	33
<u>6.3.1 Fabule a syžet</u>	33
<u>6.3.2 Vývoj narace</u>	36
<u>6.3.3 Postavy narace</u>	38
<u>6.4 NARATIVNÍ PROSTOR</u>	38
<u>6.4.1 Prostředí</u>	38
<u>6.4.2 Kostýmy a masky</u>	40
<u>6.4.3 Dobové reálie</u>	41
<u>6.4.4 Kamera, střih, osvětlení</u>	42
<u>6.4.5 Zvuk</u>	43
<u>6.4.6 Jazyk</u>	43
<u>6.4.7 Aktivity běžného dne</u>	44
<b><u>ŘEŠENÍ VÝZKUMNÝCH OTÁZEK</u></b>	<b>44</b>
<u>7.1 JAK SE VE VÝZKUMNÉM VZORKU PROJEVUJE STEREOTYPIZACE GENDEROVÝCH ROLÍ FIKČNÍCH POSTAV?</u>	44
<u>7.2 JAK SE TATO STEREOTYPIZACE PREZENTUJÍCÍ PROTEKTORÁTNÍ DOBU LIŠÍ OD SOUČASNÝCH GENDEROVÝCH STEREOTYPŮ?</u>	46
<u>7.3 JAKÝM ZPŮSOBEM SE PROJEVUJE STEREOTYPIZACE FIKČNÍHO PROSTŘEDÍ ZNÁZORŇUJÍCÍHO PROTEKTORÁTNÍ DOBU?</u>	46
<b><u>ZÁVĚR</u></b>	<b>48</b>
<b><u>SUMMARY</u></b>	<b>49</b>
<b><u>POUŽITÁ LITERATURA</u></b>	<b>50</b>
<b><u>TEZE MAGISTERSKÉ DIPLOMOVÉ PRÁCE</u></b>	<b>53</b>
<b><u>SEZNAM PŘÍLOH</u></b>	<b>56</b>

## Úvod

Do tématu své Diplomové práce jsem se snažila kromě studovaného oboru promítnout i svou zálibu v období První republiky, do níž se pomocí tance s oblibou vracím ve svém volném čase. Kombinací těchto dvou prvků a postupným vytvářením kompromisů vznikla práce s tématem Stereotypy zobrazování protektorátní doby v současné filmové tvorbě. V současnosti se období počátku dvacátých let těší poměrně velkému zájmu společnosti a v kombinaci s potřebou oslavovat národní hrdinství stále vzniká značné množství filmů s touto tematikou.

Původním záměrem bylo porovnání značného množství filmových a seriálových materiálů, od čehož jsem po konzultaci s vedoucím práce upustila ve prospěch podrobnější analýzy menšího výzkumného vzorku. V rámci přípravy diplomové práce jsem shlédla všechny filmy i seriály uvedené v tezích práce a následně jsem stanovila užší okruh filmů tématick se dotýkajících pouze období Heydrichiády. Po srovnání filmů Operace Silver A, Anthropoid, Protektor, Lidice a Ležáky 42 jsem se rozhodla pro analýzu filmu Operace Silver A, která poskytuje z uvedených filmů nepestřejší a nejhlubší náhled do běžného života obyvatel protektorátu, což je hlavním předpokladem pro výzkum stereotypů zobrazování tohoto období.

Teoretický rámec práce se bude opírat především o poznatky uvedené v Úvodu do sémantiky fikčních světů Bohumila Fořta a o Narativní způsoby v české literatuře Lubomíra Doležela. Poznatky o teorii stereotypizace budu čerpat z práce Nicka Laceyho Image and Representation: Key Concepts in Media Studies a Pierra Sorlina European cinemas, European societies 1939-1990. Pro získání potřebných informací o filmové tvorbě využiji publikaci Radomíra D. Kokeše Rozbor filmu a Davida Bordwella a Kristin Thompsonové Umění filmu: úvod do studia formy a stylu.

Ve výzkumu se chci věnovat hledání stereotypů zobrazování běžného života v protektorátní době ve filmu se zaměřením na stereotypizaci genderových rolí filmových postav a na stereotypizaci zobrazování fikčního světa. Vzhledem k přirozené potřebě člověka komplexní věci zjednodušovat a podrobovat nějakému standardu, kterou vidíme téměř ve všech společnostech a kulturách, lze předpokládat, že i v tomto výzkumném vzorku budou stereotypy odhaleny. V takovém případě bude cílem práce jejich podrobný popis a v případě genderových stereotypů postav srovnání s genderovým stereotypem současnosti.



# TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST

## 1 Typizace a stereotypizace

Stěžejním tématem práce je stereotypizace prezentace konkrétního historického období ve filmové tvorbě, proto si nejprve vymežíme pojem typizace, s nímž stereotypizace úzce souvisí. Rakouský právník, filozof a sociolog Alfred Schütz<sup>1</sup> nazýval pojmem typizace zaběhnuté, stabilní konstrukce zkušeností umožňující snazší porozumění sociální realitě. V současnosti je tento termín chápán jako typizovaná interpretace situace spojená s typickým jednáním, díky čemuž je realita snáze pochopitelná a předpověditelná. (Linhart, Petrušek, Vodáková, Maříková, 1996, s. 122)

Odlišnosti úzce spolu souvisejících pojmů typizace a stereotypizace se jako první věnoval Richard Dreyer, který považuje porozumění reálnému světu bez užití určité formy typizace za téměř nemožné. Svět kolem sebe vnímá každý individuálně a své vjemy klasifikuje do určitých typových schémat na základě zvyklostí vlastní kultury. Typ je schéma zdůrazňující nejméně proměnlivé charakteristiky objektu, které je co nejjasnější tak, aby bylo možno jej snadno identifikovat a lehce si ho zapamatovat. Naopak stereotypizace má zkreslující tendence vlivem redukce a esencionalizace charakteristik objektu. (Hall, 1997, s. 257)

Z uvedeného je patrné, že stereotypizace neposkytuje objektivní popis světa, Lacey (1998, s.139) však poukazuje na skutečnost, že stereotypy nelze označovat za pravdivé či nepravdivé, neboť pouze reflektují ideologické hodnoty společnosti. Totožně popisují stereotyp jako odraz souboru ideologických hodnot Burton a Jiráček (2001, s. 190), kteří zároveň připodobňují stereotyp k mýtu, jak jej popsal Roland Barthes<sup>2</sup>.

Pickering (2001) varuje před klamnou představou, že stereotypy prezentují věrnou charakteristiku osob, neboť specifikem stereotypů je právě typizace a zobecňování charakteristických specifik jednotlivců, kteří jsou hromadně zahrnuti do uniformního a

---

<sup>1</sup> Alfred Schütz je považován za zakladatele fenomenologické sociologie, jednoho z nejvýznamějších směrů světové sociologie 2. poloviny 20. století, který je jádrem interpretativní sociologie a podle něhož je společnost jevem, jenž je vytvářen a znovu permanentně reprodukován v duchovní interakci individuí, která ji vytvářejí tím, že sociologickým faktům dávají význam a smysl. (Sociologická encyklopedie, ©2017)

<sup>2</sup> Barthes uvádí mýtus jako sekundární sémiologický systém, který vzniká vyjmutím znaku (určeného spojením označovaného a označujícího) z primárního systému, kdy znak považujeme za nové označující s nově připojeným označovaným. Tímto přiřazením nových souvislostí k původnímu znaku vzniká mýtus, který je zcela závislý na kontextu čtenářova prostředí. Takto vzniklý mýtus není trvalý, neboť je závislý na proměnlivých dějinných souvislostech. (Barthes, 2004, s. 141)

typizovaného popisu celé sociální skupiny. Na základě takto zobecněné charakteristiky větší skupiny je od jednotlivých členů této skupiny očekáváno typické a pro všechny totožné chování, čímž vzniká předvídatelný a snadno uchopitelný pohled na svět. Pokud z tohoto definovaného pohledu někdo nebo něco vybočuje, je tato skutečnost vyhodnocena jako atypická odchylka, nezapadající do vzorce, a tedy jako něco nenormálního. Míra normality je totiž často hodnocena mírou zapadání do stereotypního vzorce. Postup při tvorbě takového stereotypu, určujícího míru normality, trefně popisuje Hall (1997, s. 258): „*Stereotyp redukuje, naturalizuje a upevňuje odlišnost (...) rozděluje normální a akceptovatelné od nenormálního a neakceptovatelného. A následně vylučuje všechno, co nepasuje, co je odlišné.*“

Stereotypy jsou ve společnosti vytvářeny pro usnadnění chápání jinak příliš komplexního a složitého světa. Lippmann připisuje stereotypizaci čtyři hlavní funkce: zaprvé stereotypy dávají světu jednotný řád, čímž se stává uchopitelnějším, zadruhé jsou jakýmiśi zkratkami, díky kterým jsme schopni snáze přiřazovat významy novým skutečnostem, zatřetí usnadňují referování k okolnímu světu a začtvrté jsou nástrojem k vyjádření našich společenských hodnot a postojů. (Dyer, 1999) Podobně uvádějí funkce stereotypů i Burton a Jirák (2001, s. 189-190), však se zajímavou poznámkou u třetí funkce, kdy účel stereotypů popisují jako dodávání zdání přirozenosti rozdělení moci ve společnosti. Přitom se jedná právě o tu moc, která stereotypy z velké části ovlivňuje a vytváří.

Stereotypy můžeme rozdělit na pozitivní a negativní, kdy rozhodujícím faktorem je, jakou charakteristiku přisuzujeme stereotypizované skupině. Příkladem negativního stereotypu může být výrok „Romové jsou nepřizpůsobiví“, naproti tomu pozitivním stereotypem by bylo tvrzení „modelky jsou krásné za všech okolností“. K jedné sociální skupině se mohou vztahovat stereotypy pozitivní a zároveň negativní. Například zmínění „nepřizpůsobiví Romové mají velké hudební nadání“. Dále dělíme stereotypy na explicitní a implicitní, kdy explicitní stereotyp je konkrétně slovně vyjádřen jako u předchozích příkladů a implicitní stereotyp není přesně definován, jedná se jen o vnitřní pocit založený na předchozích zkušenostech. (Greenwald, Banaji 1995, s. 15)

## **1.1 Stereotyp v médiích**

Stereotypizaci lze ve větší či menší míře vysledovat snad ve všech odvětvích společenského

života, my se ale vzhledem k zaměření práce konkrétně na stereotypizaci ve filmu budeme věnovat především stereotypizaci v médiích. V současné společnosti jsou média v jakékoliv podobě pro většinu společnosti hlavním zdrojem informací, proto jsou také hlavním zdrojem šíření a přejímání stereotypů. Ve velké části vyspělých zemí je pravděpodobně všeobecně platný stereotyp, že černoši jsou často kriminálníky. Tento stereotyp velmi pravděpodobně pochází z hollywoodské filmové produkce, kterou je společnost celosvětově ve velké míře obklopena. Naopak výzkum Britského ministerstva vnitra, který odhalil větší pravděpodobnost, že zločincem bude běloch než černoch, se do všeobecného povědomí nedostal, tudíž neměl na změnu tohoto zažitého stereotypu téměř žádný vliv. (Lacey, 1998, s. 138-139)

Dalším médiu často zobrazovaným stereotypem je výrazně maskulinně dominující společnost. Muži jsou stereotypizováni jako profesně orientovaní, dominantní rádcí, kteří ženy hodnotí, rozkazují, nebo jim pomáhají v nouzi. Profesně úspěšné ženy jsou naopak negativně stereotypizovány jako vystresované, hysterické kariéristky, oproti nimž žena v domácnosti je prezentována pozitivně jako moudrá, laskavá, pečlivá osobnost, která je však často nesamostatná a odkázaná na pomoc muže. (Komárková, 2006, s. 39)

Skrze genderové stereotypy se dostáváme k rovině sociální stereotypizace, která se tématu práce dotýká nejbližší, a tou je stereotypizace fikčních postav. „*Často se setkáváme s postavami, které masové publikum bez delšího váhání vpustí do svých životních světů a naváže s nimi snadno parasociální vztah, tzn. že s nimi komunikuje jako se svými nejbližšími, ač se s nimi většinou nikdy fyzicky nesešlo. Je tomu tak proto, že tyto stereotypizované postavy–modely zná de facto roky z předchozích mediálních narací, které po léta ‚kultivují‘ zkušenost publika. V jistém smyslu lze říci, že se diváci u nových postav rozvzpomínají na předchozí modelové typy a každou novou postavu fakticky ‚znovupoznávají‘.*“ (Silverblatt, Volek, 2016, 130)

Kromě sociální úrovně stereotypizace, jak jsme ji zde popsali, se při výzkumu budeme věnovat i stereotypům ve filmové naraci, kterou proto podrobně rozebereme v dalších kapitolách.

## 2 Masová komunikace a masové médium

Výzkumným materiálem pro nás bude film jakožto jedna ze složek masové<sup>3</sup> komunikace,

---

<sup>3</sup> Pojem masa McQuail vysvětluje takto: „*Tento výraz popisuje velmi početný, ale současně také beztvary soubor jednotlivců, kteří se působením vnějšího vlivu chovají podobným způsobem a kteří z pohledu jejich*

nejprve si proto připomeneme původ a význam pojmů masová komunikace a masová média<sup>4</sup>.

V publikaci Úvod do teorie masové komunikace představuje Denis McQuail (2009, s. 16) pojmy „masová komunikace“ a „masové médium“ jako výrazy, které byly vytvořeny na počátku 20. století za účelem popisu proměňujícího se moderního světa a s tím spojených společenských rysů. Tyto výrazy vznikly a jsou vnímány v úzkém kontextu s tehdejší konfliktní dobou a sociální situací, a i v současnosti jsou stále chápány v souvislosti se společenskými a kulturními změnami a aktuálními trendy, což může být vnímáno jak na osobní, tak i na celospolečenské úrovni.

Nejen masová média, ale veškerá média, tedy v tomto smyslu v podstatě jakýkoliv způsob komunikace, dělí Marshall McLuhan (2011, s. 36) do dvou kategorií na média chladná a horká. Toto rozdělení funguje na základě vysoké či nízké definice daného média. Vysoká definice je stav, kdy je médium naplněno velkým množstvím dat, která uživateli předává, jako například fotografie, ke které je uvedena jako kontrastní příklad kreslená karikatura. Ta naopak poskytuje uživateli jen velmi málo informací, proto je považována za médium s nízkou definicí. Chladná média jako například telefon nebo psaný text jsou charakterizována jako „nízkodefiniční“ a díky malému množství sdělovaných informací poskytují uživateli značný prostor k participaci a vlastnímu doplnění sdělení. Horká média mohou být například rozhlas nebo seminář či rozhovor. Tato média poskytují uživateli velké množství dat, které již nevyžaduje takovou míru participace. Mezi horká média je řazen i film, který svým audiovizuálním charakterem předkládá divákovi ucelený obraz sestávající z velkého množství jednotlivých informací, jejichž rozborem se budeme zabývat dále.

## 2.1 Film jako masové médium

*„Film, jímž navijíme skutečný svět na cívku, kterou pak rozvíjíme jako kouzelný koberec fantazie, je nádherným spojením staré mechanické technologie a nového elektrického*

---

*případného manipulátora mají jen nepatrnou nebo žádnou samostatnou identitu, organizovanou formu nebo moc, autonomii, celistvost či schopnost sebeurčení. Toto je jeden z možných pohledů na publikum médií. Termín masa se používá se stejným negativním významem v řadě příbuzných výrazů, například masové chování, masový názor, masová spotřeba, masová kultura, masová společnost a samozřejmě také samotná „masová komunikace“.*“ (McQuail, 2009, s. 570 – 571)

<sup>4</sup> Slovník současné češtiny určuje významy slova médium jako zprostředkující činitel či zprostředkující prostředí, prostředek k záznamu dat, nebo sdělovací prostředek. (Lingea, ©2017) My budeme tento výraz vnímat v souvislosti s tématem práce převážně jako souhrnné označení pro veškeré prostředky komunikace.

*světa.*“ (McLuhan, 2011, s. 296)

Historii vzniku filmu známe například z McQuailova (2009, s. 44-45) Úvodu do teorie masové komunikace, kde se autor blíže věnuje i tehdejšímu společenskému významu promítání filmu. V současné době není díky novým technologiím problém vidět film i mimo dobu jeho promítání v kině, diváci dávají často přednost sledování filmů v pohodlí domova na televizi, DVD, nebo na internetu. Tento trend posouvá sociální a kulturní souvislosti, které mělo sledování filmu v dřívější době, kdy “vyjít si do biografu“ bylo kulturním a veřejným zážitkem. Dnes se tato aktivita stává více soukromou a intimní, ale umožňuje opakované shlédnutí a podrobné seznámení se s oblíbenými filmy nebo jednotlivými scénami, což klade vyšší nároky na tvůrce filmu, neboť díky vyspělé technologii se jejich práce dostává pod větší drobnohled diváka.

Film je autorským dílem filmaře, spisovatele či týmu, jehož cílem a úkolem je přenesení diváka do jejich vlastního vytvořeného světa, který byl uměle smyšlen, sepsán a natočen. Největší hodnotou a předností filmu je schopnost zavést diváka do magického světa snů, což bylo nejžádanějším spotřebním artiklem jak již v době vzniku filmu, tak i dnes. Způsobem zpracování je film primárně určen pro literárního diváka<sup>5</sup>, který je navyklý systému čtení řádky po řádce a určité ustálené logice sledování obsahu. Film, který by neliterární obyvatelé Afriky nepřijali a nepochopili, neboť postavy záhadně mizící a objevující se odnikud a pohybující se či zmenšující a zvětšující se budovy<sup>6</sup>, stromy a jiné statické předměty by neodpovídaly jejich chápání a vidění reálného světa, který znají. Oproti tomu divák, kterému je film určen, a který je znalý literatury a logického vnímání světa, přijímá film jakožto horké médium naplněné informacemi naprosto bez protestu, podprahově a nekriticky. Těchto informací, které divák automaticky přijímá, pojme film oproti jiným médiím mnohem větší množství, a má tak možnost uložit a předat značný objem informací. Jako příklad této schopnosti uvádí autor výpravné historické filmy, kde spolu s iluzivními scénériemi v pozadí vidí divák detaily na tkaniny oblečení či líčení herců, čemuž musí být věnována náležitá a vědecky podložená péče, aby bylo dosaženo požadované autenticity. (McLuhan, 2011, s. 297-303)

Právě zmíněné detaily reprezentující konkrétní dobu, do které je děj filmu zasazen, budou

---

<sup>5</sup> Pojmem literární divák je zde myšlen divák, který je navyklý rozumět psanému textu s vlastní logikou posloupnosti, a který je čtením knih naučen vnímat sdělovanou obraznost, aniž by se příliš ohlížel na logiku linearity času či prostoru. (McLuhan, 2011, s. 297)

<sup>6</sup> Pohybujícími se či zmenšujícími a zvětšujícími se budovami je myšlen pohyb či zoom kamery vnímaný okem, které nezná principy filmového snímání.

hrát stěžejní roli v našem výzkumu stereotypů znázorňování protektorátního období v současném filmu.

### 3 Teorie fikčních světů

Vědecké odvětví zabývající se zkoumáním teorie filmu se vyvinulo záhy po vzniku filmu a jeho ustálení jako nového média. První pokusy o zahrnutí filmu mezi nová média můžeme datovat do počátku dvacátého století, kdy se Vachel Lindsay a Hugo Münsterberg stali průkopníky "první filmové teorie". Svého prvotního vrcholu tato teorie dosáhla ve 20. letech 20. století, nicméně v Anglii a Francii nebyla institucionalizována<sup>7</sup> až do druhé světové války a v širším světě až do sedmdesátých let.<sup>8</sup> (Elsaesser, Hagener, 2010, s. 1) Pro účely této práce se od základů filmových teorií posuneme dále a budeme čerpat především z filmových teorií zabývajících se narací filmu a jeho působením na diváka.

Jak jsme zmínili již dříve, to, co divák vidí na filmovém plátně, je obraz světa, který vymysleli a vizualizovali tvůrci filmu za účelem vlastního uměleckého vyjádření a divákova požitku.<sup>9</sup> Zkoumání tohoto uměle vytvořeného světa se ve své knize Úvod do sémantiky fikčních světů zabývá Bohumil Fořt. (2005, s. 14-16) Na základě poznatků Leibnitze a Kripkeho vychází autor ve své teorii z předpokladu existence možných světů. Myšlenku možných světů lze zobecnit jako představu toho, že svět, ve kterém aktuálně žijeme, se může lišit od světa, který ve skutečnosti je. V běžné rétorice máme zakořeněné výrazy, které o takové možnosti mluví v případě úvah o tom, co by se stalo, kdyby výchozí situace byla jiná, než ve skutečnosti je. Možný svět tedy můžeme popsat jako „způsob, kterým by svět mohl být“, nebo jako možný stav věcí.

Předchozí práce věnující se tomuto tématu shrnul autor do tří předpokladů vymezujících možné světy na poli logiky. Zaprvé je to předpoklad logické konzistence<sup>10</sup>, která určuje pravdivostní hodnotitelnost možných světů tím, že není možné, aby platil zároveň výrok A

<sup>7</sup> „Termín institucionalizace se používá v sociálních vědách pro proces, kdy se například pojem sociální role, objekt vlastní hodnoty a představy nebo způsob chování, stává pevně spojeným s organizací, sociálním systémem, nebo společností, v její specifické části.“ (Wikipedia, ©2001-2018)

<sup>8</sup> „The first attempt to engage with film as a new medium took place in the early twentieth century, and two representatives whose work can lay claim to the title of "the first film theory" are Vachel Lindsay and Hugo Münsterberg. Film theory reached an initial peak in the 1920s, but it did not become institutionalized (e.g. find a home as part of the university curriculum) in the English-speaking world and in France until after World War II, and on a broader scale not until the 1970s.“ (Elsaesser, Hagener, 2010, s. 1)

<sup>9</sup> V této práci se věnujeme pouze tématice hraných filmů s částečně smyšleným scénářem. Proto zde neuvažujeme např. o dokumentárním filmu, ke kterému by se uvedená teorie nevztahovala.

<sup>10</sup> Konzistence ve smyslu bezrozpornost. (Fořt, 2005, s. 19)

i jeho negace. Druhým předpokladem je logická úplnost, která stanovuje možné světy jako úplné entity, v nichž je libovolný výrok pravdivostně rozhodnutelný. Posledním předpokladem je platnost logického vyplývání, která určuje, že pokud v možném světě existuje pravdivý výrok, který implikuje<sup>11</sup> jiný výrok, je tento také pravdivý.

Jedním z možných světů je svět aktuální, což je svět, ve kterém aktuálně žijeme, považujeme jej za naši realitu a vztahujeme k němu své každodenní zkušenosti. Tento svět může být zcela roven všem ostatním možným světům a nijak se od nich nelišit, nebo může mít zcela výsadní postavení a další možné světy se tomu aktuálnímu jen podobají. (tamtéž, s. 19-30)

Fikční světy vymezuje Fořt (2005, s. 25-34) jako zvláštní druh možných světů. Vycházejí ze stejných předpokladů a pravidel, ale mají určité specifické vlastnosti a omezení. Fikční svět a veškeré jeho vlastnosti jsou generovány na základě fikčního textu<sup>12</sup>. Jde o zvláštní druhy možných světů, které jsou estetickými výtvary uchovávanými a kolujícími pouze ve fikčních textech. Specifickou vlastností těchto světů je absence logického modelu světa. Vlastnosti (tedy obyvatelé, předměty, prostředí aj.) fikčních světů jsou dány jen a pouze tím, co nám sděluje fikční text. Autor popisuje fikční světy jako soubory neaktualizovaných stavů věcí, a jako takových může těchto světů existovat nekonečné množství za předpokladu existence nekonečného množství textů, které by tyto světy generovaly.

Specifikem fikčních světů je jejich omezenost v existenci konkrétních osob nebo předmětů. Například aktuální svět, ve kterém žijeme, můžeme z tohoto hlediska považovat za neomezený, neboť předpokládáme nekonečný proces vědeckého poznávání, které tento svět stále rozšiřuje. Fikční svět je oproti tomu omezen pouze na informace obsažené ve fikčním textu. Co se v něm nepíše, to se nedozvíme. Na základě této vlastnosti jsou fikční světy pojmenovávány také jako „malé světy“. Dalším specifikem fikčních světů je, že nesplňují předpoklady uvedené jako vymezení možných světů. Ve fikčním světě nemůžeme určit pravdivost výroku, který není explicitně popsán ve fikčním textu, zároveň je však možné, aby se v textu nacházely vzájemně se vylučující údaje.

---

<sup>11</sup> Implikace = vyplývání, závěr, který z něčeho vyplývá (ABZ.cz, ©2005-2018)

<sup>12</sup> Fořt mluví pouze o fikčních světech tvořených na základě fikčních textů, ale domníváme se, že bychom mohli definici rozšířit i o fikční světy tvořené na základě fikčních filmů. Film je sice někdy tvořen podle knižní předlohy a vždy podle scénáře, ale k divákovi se informace o konkrétním fikčním světě dostávají pouze prostřednictvím výsledného filmu, na jehož základě si o fikčním světě utváří představu.

Přes uvedené odlišnosti jsou ale aktuální svět a fikční světy do určité míry propojené. Fikční světy jsou z aktuálního světa přístupné a je možné je pomocí sémiotických kanálů popsat někomu, kdo nezná fikční text, ze kterého svět vychází. Existence fikčního světa je podmíněna dvěma faktory. Musí existovat fikční text pro generování fikčního světa a musí existovat v aktuálním světě reálný čtenář, který fikčnímu textu porozumí a fikční svět na jeho základě rekonstruuje. (Fořt, 2005, s. 35-66)

Vtahu mezi fikčním světem a fikčním textem, se v knize *Narativní způsoby v české literatuře* věnuje Lubomír Doležel (2014, s. 13-15), který pro tento účel vychází z teorie Diomedovy opozice, jež popisuje základní strukturaci narativního textu. Autor popisuje narativní text jako kombinaci promluvy vypravěče a promluvy postav, které jsou vůči sobě v opozici jak funkcemi, tak jazykovou výstavbou textu. Hlavními složkami narativního fikčního světa jsou děj, postavy a prostředí, přičemž tvar fikčního světa je zcela závislý na informaci explicitně či implicitně vyjádřené ve fikčním textu. Funkce promluvových zdrojů v podobě vypravěče a postav popisuje Doležel jako zcela nestejnorodé, avšak vzájemně se doplňující. Vypravěč má funkci konstrukční, kdy skrze promluvu vypravěče poskytuje autor čtenáři informace o formě fikčního světa, a funkci kontrolní, tedy promluva vypravěče řídí výstavbu narativního textu a až do tohoto systému jsou včleňovány promluvy postav. Promluvy postav mají naopak funkci akční, čímž se jako obyvatelé fikčního světa podílejí na rozvoji děje, a funkci interpretační, kdy každá postava jakožto samostatný subjekt zaujímá k fikčnímu světu vlastní postoj a poskytuje tak čtenáři hodnocení, komentáře a vyjádření citů.

### **3.1 Fikční světy určené historickou předlohou**

Žánr<sup>13</sup> historického filmu čerpá své náměty v minulosti a může zobrazovat historická fakta, konkrétní události, postavy či obecně životní styl specifický pro určité období. Luboš Ptáček (2000, s. 305) rozděluje tento žánr na dva proudy – psychologický a kostýmní. Psychologický žánr se soustřeďuje na vyobrazení úseku života postavy s reálnou

---

<sup>13</sup> Pojem žánr je odvozen od francouzského "le genre" v překladu druh či rod. Dle způsobu zpracování se filmy dělí na dokumentární, animované a hrané, jejichž dalším dělením se budeme zabývat hlouběji. Podle stylu jsou hrané filmy děleny na komediální a groteskní, dramatické, tragické a tragikomické. Na základě tématu se dále dělí na milostné a pornografické (téma lásky), detektivky, gangsterky, krimi, špionážní, thrillery, válečné a katastrofické (téma zločinu), horor, science-fiction, fantasy a pohádka (téma fantastiky) a s tématem sportu i filmy sportovní. Podle času děje je film dělen na současný a historický a podle děje a místa vzniku např. na western. Poslední možností dělení je formální složka filmu, která určuje film taneční, baletní a hudební, kterým může být opera, opereta nebo muzikál. (Bernard, Frýdlová, 1988, s. 500-502)



historickou předlohou, kdy se jedná v podstatě o životopisný film s důrazem na osobní, pracovní a tvůrčí problémy postavy. Tento žánr našel své uplatnění v českém filmu až po 2. světové válce. Kostýmní historický film naopak neklade důraz na psychologii postav, ale především na vizuální atraktivnost exteriérů, dekorací a kostýmů, jejichž efekt bývá umocněn velkým množstvím komparzistů v efektních róbách ilustrujících nejen historické období, ale i sociální vrstvu postav.

Vztahem kinematografie a sociálních dějin se v letech 1941-1946 podrobně zabýval Siegfried Kracauer, který vycházel z předpokladu, že fotografie ani film nejsou nikdy zcela dokonalým "zrcadlem" reality, protože jsou v nich vždy bezpodmínečně zakomponovány představy a osobnost jejich tvůrců. Připouštěl, že námět a konkrétní výrazové prostředky mohou být tvůrci uzpůsobeny jejich uměleckým představám, i tak by však snaha o realismus měla být vždy na prvním místě. Kritizoval mimo jiné fakt, že scény historických filmů musejí být značně inscenované, což snižuje důvěryhodnost a výpovědní kvalitu filmu. (Řehořová, 2018, s. 34-35)

Tématu fikčních světů založených na existenci historických protějšků se blíže věnuje i Fořt. (2005, s. 67-69) Fikční světy vycházející z historických předloh neobsahují reálné osoby. Vždy se v nich vyskytují pouze fikční protějšky vytvořené v rámci přenosu informací do fikčního textu. Cílem fikčních světů je určitá míra poetiky, proto mohou být při přenosu informací změněny určité vlastnosti či životní epizody historických předloh fikčních postav.

Vztahem originálů a fikčních verzí postav, které fikční světy obývají, se v publikaci O fikci nově zabývají také Mihailescu a Hamarneh (2017, s. 153-154). Ve fikčních světech můžeme často narazit na postavu, kterou lze na základě totožného jména považovat za verzi originálu, každá postava se však může nacházet jinde. Tím máme na mysli podmnožinu téhož fikčního světa, zcela jiný fikční svět založený na jiném fikčním textu, nebo sociálně zakódovaný model aktuálního historického světa. Jméno, které dříve definovalo pouze jednoho jedince, dostává nyní jako referent funkci, která může v každém fikčním světě určovat verzi původního jedince pro tento konkrétní svět.

Vycházíme-li z existence jednotlivých verzí jedinců v aktuálním textovém světě, jsou tyto verze stejně autentické a mají stejný ontologický<sup>14</sup> status. Tuto situaci můžeme popsat jako

---

<sup>14</sup> Ontologie je nauka o jsoucnu a podstatě bytí. Ontologický status tedy vyjadřuje stav existence zmíněných verzí jedinců. (Lingea, ©2017)

navrstvení několika nesmiřitelných řetězců, ve kterých verze jedinců tvoří řadu vzájemně se vylučujících, ale simultánních verzí, nebo jako stav, ve kterém mají jedinci různé alternativní životní historie, z nichž se každá nachází v jiném světě. Všechny tyto verze vycházejí z jednoho originálu, od kterého se ale mohou značně lišit, a zároveň se liší mezi sebou. Všechny verze jedince musejí být vnímány na stejné úrovni, protože všechny jsou pokračováním nebo časovými verzemi originálu, z toho důvodu jsou společně možné originál a jeho verze, ne vak dvě verze vůči sobě.

K tomuto jevu odlišných simultánních verzí jedince dochází klasicky při zobrazování historicky popsaných postav ve fikčních světech, kdy se každá verze postavy vyskytuje ve vlastním světě. Charakteristickým případem ale může být i příběh s mnoha vypravěči, kteří vzájemně popisují své osobnosti z různých úhlů pohledu. Pak dochází ke vzniku více verzí jedince se stejným jménem v rámci pouze jednoho fikčního světa. (tamtéž s. 155-156)

### **3.2 Zkreslování reálných údajů ve fikčním světě**

*„Přestože se svět fikce více či méně podobá našemu světu podle již uvedených kritérií, dalo by se říci, že mu nic nedluží. Autor si může svobodně vymýšlet a my uznáváme jeho svobodu. Když se rozhodne, že jeho postavy se v důsledku atomového záření zmenší nebo zvětší nebo se stanou neviditelnými, nic mu v tom nezabrání. Žádáme po něm jen jedno: aby neměnil pravidla každé dvě minuty. Jinak jsme připraveni uvěřit mu vše, co nám navypráví. Fikce tedy nemá nic společného se lží. Toto předstírání ostatně podmiňuje naši recepti. Thomas Pavel tvrdí, vycházejí při tom z Waltona, že ‚předstíráme, že si osvojujeme fiktivní světy, stejně jako ve snu nebo během psychiatrické terapie předstíráme jiný život, než ten náš‘ (Pavel 1988, s. 110; Walton 1978). Předstíráme ovšem s vážností dítěte, které při hře po výstřelu z imaginární pušky dělá mrtvého, je z něj falešná mrtvola.“* (Jost, 2006, s. 34)

Jako rozšíření uvedené citace se dále Jost (2006, s. 85-87) zabývá otázkou tvrzení založeného na fikci. Potvrzuje svůj první výrok, sice že se spisovatel nemusí zodpovídat z pravdivosti údajů ve svém textu, ale zároveň uvádí určitá pravidla, jakými by se spisovatel měl řídit. Důraz klade na ohlášení záměru vytvořit fikci. Spisovatel by se nikdy neměl snažit příjemce informace oklamat. Jako problematické vnímá autor odkazování ke skutečným reáliím, což může příjemce chápat jako podloženou informaci. Používání

reálných názvů např. z geografie<sup>15</sup> je v pořádku, ale v tom případě by si měl autor ověřit, zda jeho popis odpovídá skutečnosti a nijak ji, byť neúmyslně, nezkrsluje.

Zkreslování historických faktů ve filmu sledoval francouzský sociolog Pierre Sorlin (1991), který chápal fikční historické filmy jako bohatý materiál sloužící k lepšímu pochopení hodnot a postojů společnosti v době vzniku filmu. Obhajování konkrétní historické tradice považoval za nástroj pro vyjádření se k problémům současnosti a poukazoval na fakt, že reálie, které ve filmu ilustrují konkrétní historické období, procházejí při vzniku filmu filtrem představ, předsudků, hodnot a očekávání, jež vyplývají ze současné společenské situace. Výsledné filmové ztvárnění tedy vždy zobrazuje takovou verzi minulosti, která odpovídá potřebám současnosti. Z této Sorlinovy teorie budeme při výzkumu vycházet, neboť předpokládáme její potvrzení v podobě objevení stereotypů znázorňování konkrétního historického období poplatně vkusu současného diváka.

Stejný trend v zobrazování konkrétních historických témat demonstruje i Ptáček (2000, s. 308) na příkladu oblíbenosti národní historické tematiky po vzniku samostatného Československa v roce 1918, kdy emocemi nabitá doba dávala vzniknout filmům s tématem historicismu podporovaného halasným nacionalismem. Vznikaly silně vlastenecké filmy oslavující duši národa a slavnou a hrdinskou minulost utiskovaného a znovu vzkříšeného státu.

#### **4 „Textová“ narace**

Výzkumům narace<sup>16</sup> se teoretici věnovali již od počátku 20. století. Jak shrnuje Svatoňová (2009, s. 85-87), tyto výzkumy můžeme rozdělit do tří historických fází: předstrukturalistické, strukturalistické a interdisciplinární. Teoretici předstrukturalistické fáze se zaměřovali na způsoby a techniky vyprávění v literárních prozaických textech a mezi jejich hlavní zástupce patří chicagská škola, ruští formalisté, německé teoretičky Friedmannová a Hamburgerová či Franz Karl Stanzel. Výsledkem této etapy naratologických výzkumů bylo popsání vztahu mezi vypravěčem a postavou románu, mezi

---

<sup>15</sup> „Spisovatel má právo vymyslet si postavu, ale nesmí tvrdit, že na piazza Navona dorazila po via Giulia...“ (Jost, 2006, s. 87)

<sup>16</sup> „Narace z latinského „narre“ v překladu učinit známým. Vyprávění, tj. kompoziční postup pro uspořádání prvků při zachycení děje slovními (jazykovými a suprasegmentálními), popř. dalšími (obrazovými, hudebními aj.) výrazovými prostředky, a to tak, že obsah sdělení – ať už faktický, nebo fiktivní – je prezentován jako propojený sled událostí.“ (Reifová a kol, 2004, s. 159)

vypravěčem a čtenářem a mezi vnitřní a vnější perspektivou. Druhou etapou, která spadá do 60. – 80. let 20. století je fáze strukturalistická, jejímiž hlavními představiteli jsou francouzští teoretici Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas, Gerald Prince a Gérard Genett. Strukturalističtí teoretici narace navázali na své předchůdce a taktéž se zabývali vztahy mezi jednotlivými subjekty vyprávění, které rozdělili na komunikaci mezi psychofyzickým<sup>17</sup> autorem a čtenářem, mezi implicitním autorem<sup>18</sup> a implicitním čtenářem, mezi vypravěčem a recipientem a mezi postavami fikčního světa. Poslední fází vývoje naratologických výzkumů je fáze interdisciplinární, kdy se vyvinula kognitivní naratologie a feministická naratologie. Předními zástupci této etapy jsou Seymour Chatman a Edward Branigan, kteří v naratologické teorii zohledňovali pragmatiku a analýzu diskurzu. V této etapě se výzkum dostává ke zkoumání rozdílů mezi fikcí a non-fikcí, obsahu vyprávění a jeho vztahu ke skutečnosti, a to především na příkladech neliterárních textů. Z tohoto důvodu, se v naší práci budeme dále opírat především o poznatky teoretiků této epochy.

Zajímavostí Chatmanova (2000, s. 14-24) výkladu je vlastní specifické pojetí pojmu text, kterým chápe jakoukoliv formu sdělení, která reguluje časový tok nebo prostorový směr „čtení“. Do tohoto pojetí by tedy nespadal např. obraz nebo socha, které je možno číst volně dle divákových preferencí. Text, se kterým autor pracuje, je například kniha, film nebo divadelní hra, kde je přesně určen začátek, postup děje i jeho závěr, je zde tedy možné sledovat vývoj a naraci děje. Jako dodatek autor uvádí možná trochu překvapivě i hudbu, která má však jasně danou časovou kontinuitu a ve filmu nebo divadle má velmi důležitou roli, kdy napovídá divákovi, jakým směrem se ubírá zápleтка děje, nebo zintenzivňuje jeho prožitek.

Autor dělí text na čtyři typy: expozici, narativ, deskripci a argument. Expozici charakterizuje jako akt komentování, výkladu či vysvětlování nebo vyjádření něčeho obtížně pochopitelného. Jedinečnou vlastností narativu<sup>19</sup> je dvojitá časová logika neboli „chrono-logičnost“, čímž nás narativ provází dějem nejen v externí rovině zahrnující průběh prezentace románu či filmu, ale i v rovině interní, která provází čtenáře přímo samotným příběhem. Deskripce je obecně charakterizována jako popis našich myšlenek,

<sup>17</sup> „Psychofyzika = zkoumání vztahů mezi psychickými a tělesnými procesy, zejm. při vzniku počitků; vztah mezi intenzitou podnětů a intenzitou smyslových dojmů.“ (Lingea, ©2017)

<sup>18</sup> Implicitní autor představuje druhé „já“ vypravěče. (Svatoňová, 2009, s. 86)

<sup>19</sup> Narativ = „verbální či neverbální typ kommunikace (od autora k publiku), která je samostatnou strukturou nezávislou na médiu a sestává z příběhu.“ (Lingea, ©2017)

ale nejedná se jen o nahodile popsanou fantazii, i tento textový typ má svou vlastní logiku. Slovem, které deskripci charakterizuje, by mohla být kopula<sup>20</sup>, neboť nejčastěji popisuje to, jaký subjekt byl, ne jak činil. Argument je oproti tomu na logice založen, na rozdíl od narativu se nemusí striktně řídit chrono-logikou příběhu, ale sleduje spíše konsekventnost<sup>21</sup> příběhu formou komentáře.

Jak zmiňuje Chatman (2000, s. 123) dále, během začátků teoretického studia filmu se snažili filmoví teoretici aplikovat na výzkum filmu lingvistické principy. Díky neúspěchům však brzy zjistili, že způsob filmového vyprávění je od vyprávění lingvistického odlišný. Hlavním problémem se ukázala být komplikovaná analogie mezi verbální a vizuální aktivitou, kdy se nedařilo dokázat, zda naraci vytváří „pohled“ kamery, či stává-li se vypravěčem divák. V části knihy věnované filmové naratologii se Chatman odkazuje převážně na poznatky Davida Bordwella, které podobněji rozebereme v následujících podkapitolách.

#### 4.1. Narace ve filmu

*„Když divák sleduje film, snaží se rozpoznat nabízená vodítka, pamatovat si informace a předvídat budoucí dění. Obecně se dá říct, že se účastní vytváření filmové formy. Film tvaruje konkrétní očekávání tím, že vzbuzuje zvědavost, napětí a překvapení. Konec filmu má za úkol uspokojit nebo vyvrátit očekávání, ke kterým nás film jako celek nabádal. Stejně tak může závěr filmu apelovat na divákovu paměť a vybízet ho k tomu, aby předchozí události revidoval, případně o nich uvažoval v nových souvislostech.“* (Bordwell, Thompsonová, 2011, s. 111)

David Bordwell (1985, s. 49) se ve své knize *Narration in the Fiction Film* zaměřuje na studium propojení narativních strategií a filmové formy a stylu. Narace není dle autora specifickým procesem žádného konkrétního média, neboť jako dynamický proces rozvíjí látku a postup každého média. Pro filmovou naraci jsou stěžejními prvky fabule, syžet a styl.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Kopula = „jaz. spona, slovesná část jmenného přísudku se sponou.“ (Lingea, ©2017) „Sponová slovesa se využívají v přísudku jmenném se sponou, kde jsou doplněna jménem. Sponová slovesa: být, bývat, stát se, stávat se.“ (Wikipedia, ©2001-2018)

<sup>21</sup> „Konsekvence = důsledek; důsledek; následek; konsekventnost.“ (Lingea, ©2017)

<sup>22</sup> „In keeping with a perceptual-cognitive approach to the spectator's work, this theory treats narration as a proces which is not in its basic aims specific to any medium. As a dynamic proces, narration deploys the materials and procedures of each medium for its ends.“ (Bordwell, 1985, s. 49)

### 4.1.1 Fabule

Fabule vyjadřuje akci ve filmu jako chronologický řetězec příčin a následků, aniž by se věnovala konkrétní délce trvání nebo popisu prostoru. Charakteristickým příkladem filmu vystaveného na fabuli by byl jakýkoliv detektivní příběh, kde je celý děj založen na sledu akcí v blíže nespecifikovaném čase, prostoru a souvislostech. Tyto informace jsou v takovém případě divákovi zpravidla poskytnuty až v závěru filmu v rámci rozuzlení děje. Fabule je nástrojem, který vytváří naraci prostřednictvím divákových předpokladů a skládání střípků informací. Přestože je fabule nástrojem vycházejícím z divákovy imaginace, její vytváření není náhodné. Divák fabuli buduje na základě schémat vzoru (jako je typ osobnosti, akce, prostředí apod.), schémat formy (jako je kanonický příběh) a procedurálních schémat (hledání vhodných motivací a vztahů kauzality<sup>23</sup>, času a prostoru). Stejně tak jako tato schémata, je i vytvořená fabule subjektivní. Bylo by tedy chybné považovat fabuli za součást filmu. Fabule nikdy není reálně přítomna na plátně nebo v soundtracku<sup>24</sup> filmu. Fabule může být ve filmu tušena, ale nikdy není dána, je vlastně opakem syžetu, který je systémem uspořádávajícím v příběhu události a stav věci.<sup>25</sup> (Bordwell, 1985, s. 49-50)

### 4.1.2 Syžet

„Syžetem je míněno vše, co ve filmu vidíme a slyšíme, a to v pořadí a podobě, v jaké to vidíme a slyšíme.“ Tímto výrokem Kokeš (2015, s. 17) názorně popisuje základní vlastnost syžetu, sice že začíná spolu se začátkem filmu a spolu s jeho koncem také končí. Syžet

---

<sup>23</sup> Kauzalita = „Vztah mezi dvěma pojmy, z nichž jeden je příčinou druhého; ve filmu označuje kauzalita pojem širší souvztažnosti.“ (Lingea, ©2017)

<sup>24</sup> „Jako soundtrack se označuje zaznamenaný zvuk doprovázející vizuální médium, např. film, televizní pořad či počítačovou hru; pochází z anglického sound track – zvuková stopa.“ (Wikipedia, ©2001-2018)

<sup>25</sup> „More specifically, the fabula embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field. In *Rear Window*, as in most detective tales, there is an overt process of fabula construction, since the investigation of the crime involves establishing certain connections among events. Putting the fabula together requires us to construct the story of the ongoing inquiry while at the same time framing and testing hypotheses about past events. That is, the story of the investigation is a search for the concealed story of a crime. By the end of the typical detective tale, all story events can be fitted into a single pattern of time, space, and causality.“ (Bordwell, 1985, s. 49)

„The viewer builds the fabula on the basis of prototype schemata (identifiable types of persons, actions, locales, etc.), template schemata (principally the “canonic” story), and procedural schemata (a search for appropriate motivations and relations of causality, time, and space). To the extent that these processes are intersubjective, so is the fabula that is created.“ (Bordwell, 1985, s. 49)

„It would be an error to take the fabula, or story, as the profilmic event. A film's fabula is never materially present on the screen or soundtrack.“ (Bordwell, 1985, s. 49)

„The fabula, writes Tynianov, “can only be guessed at, but it is not a given.“ (Bordwell, 1985, s. 50)

nám v průběhu filmu představuje jednotlivé události fabule, které mohou být pro dosažení většího napětí přeuspořádané, vynechané nebo zatajené. Autor filmu ponechává pouze na divákově aktivitě, aby si výslednou a zamýšlenou formu fabule poskládal zpět do chronologického a celistvého příběhu.

Syžet na rozdíl od fabule respektuje pořadí událostí v rámci filmu i linii informačních procesů, které tyto události určují. Syžet je fakticky nezávislý na médiu, schéma syžetu může být ztělesněno jak v novele, tak divadelní hře nebo ve filmu.<sup>26</sup> (Bordwell, 1985, s. 50)

Mišíková (2009, s.188-189) v knize *Mysl a příběh ve filmové fikci* uvádí, že je syžet tvořen souborem podnětů, na základě jejichž vedení si divák propojuje informace a vyvozuje příběh. Tyto prvky nebývají pouze narativní, spadají sem např. titulky, filmová hudba či autorský komentář. Správné pochopení těchto prvků často vyžaduje znalost dalších filmů nebo jiných děl a transtextuální<sup>27</sup> výklad.

Zajímavým a často využívaným vzorcem syžetu může být rozdělení souvislostí fabule do úrovně vědění postav a vědění diváka. Klasickou ukázkou tohoto vzorce může být detektivní příběh, kdy jsou na začátku syžetu divákovi představeny souvislosti, o kterých postavy příběhu nemají tušení. Divák tak má možnost domýšlet varianty fabule, což udržuje jeho pozornost, zároveň ale sleduje detektivní pátrání postav příběhu, které se musejí obejít bez těchto zásadních informací, a dostávají se tak do nebezpečných situací, čímž je vybudováno napětí příběhu. (Kokeš, 2015, s. 20)

### 4.1.3 Styl

V principu představuje pojem styl dle Bordwella především jakýsi systém, do kterého jsou uspořádány filmové techniky. Styl je pevně propojen s médiem, je jeho výhradní ingrediencí. Je důležité si uvědomit, že v narativním filmu systémy syžetu a stylu úzce souvisejí, přestože každý pojednává o jiném hledisku procesu. Syžet popisuje film z dramaturgické stránky procesu (akce, scéna, body zvratu, zápletka) a styl ze stránky

---

<sup>26</sup> „*Syuzhet names the architectonics of the film's presentation of the fabula; hence the rightward arrow in the diagram. Logically, syuzhet patterning is independent of the medium in a novel, a play, or a film.* (Bordwell, 1985, s. 50)

<sup>27</sup> Pojem transtextualita popisuje Wikipedie jako „textovou transcendenci textu“. Gérard Genette, autor tohoto pojmu, ji vysvětluje jako vše, co zasazuje text do vztahu s jinými texty. (Wikipedia, ©2001-2018)

technické (pohyb postav, zvuk, osvětlení, kamera).<sup>28</sup> (Bordwell, 1985, s. 50)

Kokeš (2015, s. 25-40) popisuje styl ve filmu jako „*systematické a rozpoznatelné užití technických prostředků a estetických postupů filmového média, které chce nějakým způsobem působit na diváka.*“ Tyto technické prostředky dělí do čtyř základních kategorií: mizanscéna, práce kamery, střih a zvuk.

Mizanscénou Kokeš rozumí vše, co je viděno skrze kameru, tedy prostředí, figury, rekvizity, kostýmy, barvy či osvětlení. Mizanscéna zásadním způsobem napomáhá v prvotní orientaci diváka. Jejím prostřednictvím je divákovi představen fikční svět, ve kterém se příběh odehrává, ale i charakterů jednotlivých postav. Díky stylizaci prostředí divák odvodí dobu či místo děje a pomocí vhodně zvolených rekvizit jako např. fotografií, diplomů či osobních předmětů si může divák udělat základní obrázek i o hrdinech příběhu.<sup>29</sup>

Práce kamery hraje ve filmové naraci významnou roli, neboť skrze její „oko“ divák celý příběh vnímá. Pomocí pohybu kamery v prostoru, zaměřením obrazu na konkrétní detaily či přeostřením záběru je veden a usměrňován divákův pohled a je mu tímto způsobem doporučováno, na co má zaměřit svou pozornost. Kamera může snímat prostředí z různých úhlů, čímž lze napodobit pohledy jednotlivých postav, nebo pomocí pohyblivé kamery docílit ve filmu zvýšení akce a napětí. Veškeré pojmenované pohyby kamery Kokeš zahrnuje do pojmu rámování, které může mimo zmíněných variant také měnit velikost obrazu od velkého celku přes celek, polocelk a detail až k velkým detailům.

Dalším zmiňovaným prvkem stylu je střih. Střihová skladba filmu se z technického hlediska zabývá především spojením dvou kusů filmového pásu, tedy jednotlivých záběrů. Kokeš představuje jako základní střihovou skladbu analytický střih, který rozkládá prostor

---

<sup>28</sup> „*Style also constitutes a system in that it too mobilizes components – particular instantiations of film techniques – according to principles of organization. There are other uses of the term “style“ (e.g., to designate recurrent features of structure or texture in a body of films, such as “neorealist style“), but in this context, “style“ simply names the film’s systematic use of cinematic devices. Style interacts with syuzhet in various ways; hence the two-way arrow in the diagram.*

*An example may illustrate how syuzhet and style differ. In Rear Window, the syuzhet consists of the particular pattern of events (actions, scenes, turning points, plot twists) depicting the tale of Mrs. Thorwald’s murder and its investigation and the tale of Lisa and Jeff’s romance. The same film, however, can be described as a steady flow of applications of cinematic techniques – mise-en-scène, cinematography, editing, and sound. In one scene, Jeff and Stella are spotted by Thorwald. They step quickly back into Jeff’s room (figure movement, setting); they whisper (sound) and douse the lamp (lighting); the camera tracks quickly back to a long shot (cinematography); and all of this occurs after the crucial shot of Thorwald turning to look out of his window (editing).“ (Bordwell, 1985, s. 50)*

<sup>29</sup> Podrobněji se budeme rozboru mizanscény věnovat v kapitole 3.4. Narativní prostor, kde budeme vycházet především z teoretických východisek publikace Umění filmu Bordwella a Thompsonové.



do vzájemně se doplňujících částí. Obvykle jako první přichází ustavující záběr, který diváka obeznamuje s rozestavěním figur v prostoru mizanscény. Následovat mohou prostřihy ve formě polocelku, polodetailu nebo střídavě se opakující detaily komunikujících postav, které dají divákovi možnost povšimnout si detailních gest či mimiky herců. Pokud dochází ke změně prostoru nebo postav, vracíme se k záběru na celek, tedy zvuustavující záběr, který divákovi opět poskytne přehled o celé situaci.

*„Střihová skladba je postup, jímž se dokončuje tvůrčí proces filmového nebo televizního díla, v němž tento postup vrcholí; ve filmu se při ní skládají stavební kostky, vizuální i auditivní záběry tak, aby vyklenuly stavbu díla. Při živém televizním vysílání se homogenní látka díla (dění před kamerami), možno říci surovina, nepřetržitě plynoucí před kamerami, člení tak, aby vznikla logika dramatu nebo nějakého ve skutečnosti probíhajícího a vyvíjejícího se jevu (přímý přenos) a aby výsledek na diváka emotivně působil.“* Kučera (2002, s.15)

Zvukové složky audiovizuálního díla můžeme rozdělit na tři základní kategorie: mluvené slovo, hudbu a ruchy. Mluvené slovo je dále děleno dle konkrétních podob na dialog, případně monolog či vnitřní monolog a komentář, který může být osobního nebo neosobního typu. Hudbu ve filmu můžeme zaznamenat buď původní, zkomponovanou přímo pro konkrétní film, nebo převzatou, která může být archivní nebo znovu nahraná pro potřeby filmu. (Bláha, 2014, s. 17-25) Lipscomb a Tolchinsky (2005, s. 384) prosazují komplexnější pojetí definice pojmu „filmová hudba“. Domnívají se, že filmová hudba je spíš jednou ze součástí spektra filmového zvuku, které je tvořeno hudební stopou, zvukem okolí, dialogem, zvukovými efekty a tichem, přičemž funkce a významy těchto jednotlivých prvků se často překrývají a vzájemně ovlivňují. Při absenci hudební stopy mohou jiné prvky filmového zvuku, jako třeba zvuk okolí, zastávat podobnou funkci jako hudební doprovod, mohou ději poskytnout dynamicky se měnící a strukturálně smysluplný zvuk, který podpoří naraci a bude příběh posouvat vpřed.<sup>30</sup> Ještě dále v této teorii zachází Deleuze (2006, s.298-299), který mluví o objevení čistého aktu promluvy, čiré hudby nebo dokonce čirého ticha, které musí být vyjmuty ze zvukového kontinua daného ruchy, zvuky, promluvami a hudbou. Zvuk a obraz si představuje jako dvě samostatné entity, které

---

<sup>30</sup> „We will argue for a more inclusive definition of the term "film music" than that proposed in previous publications. In our view, film music is one component of a spectrum of sound that includes the musical score, ambient sound, dialogue, sound effects, and silence. The functions of these constituent elements often overlap or interact with one another.... In the absence of a composed musical score, other elements (e.g. ambient sound) can function similarly to music, providing dynamically shifting and structurally meaningful sound to propel the narrative forward.“ (Lipscomb, Tolchinsky, 2005, s. 384)

setřásly svou vzájemnou závislost, čímž nahrazuje mimoobrazové pole mezerou mezi dvěma rámováními, vizuálním a zvukovým. Tímto novým přístupem určuje druhé stadium zvukového filmu.

Pro účely našeho výzkumu bude zvuk podstatný především ze dvou hledisek, kterými je hudba, dokreslující historickou tematiku filmu, a jazyk, kde se budeme snažit vypořádat s přítomností dobových výrazů a specifický způsob mluvy.

## **4.2 Narativní kauzalita**

Kauzalitu ve filmu popisuje Mišíková (2009, s.191-193) jako základní stavební kámen, který zaručuje srozumitelnost příběhu. Divák chápe viděné události jako vzájemně propojené prvky ve vztahu příčiny a následku a vytváří si kauzální řetězec, který určuje každou událost jakožto příčinu události následující. Tento řetězec však nemusí být divákovi předkládán v lineární podobě. Následek může být v zájmu překvapení diváka prezentován v příběhu až později, či naopak může následek předcházet příčinu, což vyvolává divákovu zvědavost. Předcházení příčiny následkem je postup typický především pro detektivní žánr. Nositelem kauzality bývá ve filmové fikci postava, která mívá v klasické filmové tvorbě většinou dva hlavní cíle. Prvním cílem je splnění úkolu, který je postavě přiřčen, ať už se jedná o vyluštění záhady, vítězství nad nepřitelem, či vybudování kariéry. Druhý cíl bývá citový, tedy klasicky hledání lásky, vyřešení rodinných vztahů, či smíření se se sebou samým. Tyto dva cíle bývají kauzálně propojeny, ale vyskytují se i filmy, které tento princip záměrně porušují ať už potlačením jednoho z cílů postavy nebo úplnou absencí těchto cílů. Kauzalita nemusí být vždy dána postavami filmu, často je tvořena přírodními či nadpřirozenými silami, které nečekaně změni směr děje. V závěru klasických filmů bývají veškeré příčiny propojeny se svými následky a dochází tak k uzavření kauzálního řetězce. Pokud film záměrně neposkytuje dostatečné množství informací k uzavření tohoto řetězce, jedná se o film s otevřeným koncem charakteristickým zvláště pro artovou kinematografii.

## **4.3 Narativní čas**

Kauzální vztahy příčin a následků se odehrávají v určitém čase a prostoru. Film na rozdíl od textu nedisponuje kategoriemi času, neboť se v něm vše odehrává v přítomnosti. Plynutí

času je ve filmu vytvářeno propojením jednotlivých záběrů tak, že divák získá dojem časové posloupnosti. Bordwell popsal tři kategorie časových vztahů mezi fabulí a syžetem jako temporální pořadí<sup>31</sup> frekvence a trvání. Temporální pořadí popisuje možnosti ztvárnění současně probíhajících dějů, které lze prezentovat např. Víceplánovou kompozicí, rozdělením obrazu na více částí, či zvukovou stopou mimo obraz. Častější formou je však postupná prezentace po sobě následujících událostí, která však nemusí být řazena chronologicky. Pokud autor vkládá minulou událost do současné pasáže, jedná se o retrospektivu, naopak při vložení budoucnosti mluvíme o prospektivě. Retrospektiva i prospektiva mohou být prezentovány převyprávěním, kdy se divák o události dozvídá pomocí komunikace mezi postavami, nebo předvedením, kdy je událost prezentována přímo jako by se odehrávala v danou chvíli.

Temporální či časová frekvence představuje možnosti předvedení či převyprávění jednotlivých událostí příběhu. Divákovým předpokladem je, že každá událost se odehrála právě jednou, syžet však může s prezentací události manipulovat a určovat tak její důležitost či ovlivňovat plynulost vyprávění. Běžná prezentace události je formou předvedení a pouze jednou, pokud nemá událost pro příběh stěžejní význam, může být syžetem zamlčena. Pokud se ale jedná o událost klíčovou, bývá často předvedena a zároveň jednou či i vícekrát převyprávěna, aby divákovi utkvěla v paměti. Méně názorným způsobem používaným často pro uvedení diváka do děje nebo seznámení s postavami je jedno či opakované převyprávění události. Specifickým způsobem je vícenásobné předvedení události bez převyprávění nebo s jedním či více převyprávěními. Tento způsob je používán při odhalování nových aspektů události například pohledem více osob na tutéž událost nebo může popisovat psychiku některé z postav. (Mišíková, 2009, s.193-200)

#### **4.4. Narativní prostor**

Narativní prostor bude pro účely naší práce důležitým prvkem, jehož zkoumání se budeme věnovat. Mišíková (2009, s.193-200) popisuje důležitost narativního prostoru především ve spojitosti s divákovou (re)konstrukcí diegetického<sup>32</sup> prostoru. Stylistické prostředky obsažené ve filmu mají moc podnitit či naopak blokovat události fabule prezentované

---

<sup>31</sup> Temporální pořadí = „časové pořadí“ (Lingea, ©2017)

<sup>32</sup> Diegetický = „vycházející z fikčního světa postav a příběhu; např diegetická hudba – ta, která je součástí fikční reality“ (Lingea, ©2017)

syžetem a ovlivňují tak proces narativního porozumění.

V knize 2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění je rozsah narativního prostoru a jeho působení na diváka popisováno takto: „*Prostor v díle vychází z prostoru díla, je vymezován hranicemi dispozitivu<sup>33</sup>, rámcem diegeze<sup>34</sup> a příběhu. Posouvá se však do abstraktnější roviny mentálních konstruktů. Divák na základě prostorové kompozice díla dešifruje význam a interpretuje veškeré vztahy ve fikčním prostoru, rekonstruuje příběh a autorský záměr.*“ (Svatoňová, 2009, s. 149)

Chatman (2008, s. 100) rozděluje prostor příběhu na prostory explicitní a implicitní. Explicitní prostor tvoří vše, co může divák pozorovat na plátně, tedy scénu, postavy, objekty a zobrazované události, ale i zvukové vjemy přítomné v tomto audiovizuálním prostředí. Implicitní prostor je naopak prostor divákem neviděný, který ale vidí postavy příběhu. Tento tušený prostor nutí diváka aktivně vytvářet vlastní představu prostoru na základě vodítek poskytnutých příběhem.

Pojem mizanscéna, který užíváme i výše v rozboru stylu narace dle Kokeše, používají i Bordwell a Thompsonová (2011, s. 160-162). Tento pojem byl původně používán ve spojitosti s režii divadelních her, ale lze jej využít i pro prvky, které mají filmová a divadelní scéna společné. Týká se tedy prostředí, kostýmů a masek, osvětlování a inscenování ve filmovém okně a režisérovou kontrolou nad těmito aspekty.

#### 4.4.1 Prostředí

Prostor ve filmu je jen určitým výřezem nebo ukázkou prostoru skutečného, který při natáčení určují společně režisér filmu a kameraman. Ve skutečném světě můžeme vnímat své okolí trojrozměrně, prostor ve filmu je ale pouze dvourozměrný. Přestože existují systémy pro natáčení a promítání v trojdimenzionálním vidění, většina filmů je stále natáčena pouze dvourozměrně. I na plochem plátně je ale možné vnímat hloubku prostoru díky plastickému nasvícení, přirozené nebo záměrně zdůrazněné perspektivě, pohybu kamery a pohybu postav či předmětů v záběru. (Bernard, Frýdlová, 1988, s. 370)

*„Prostředí může ve filmu nabýt na významu; nemusí to být pouze 'nádobá' pro události,*

---

<sup>33</sup> Dispozitiv = „*U M. Foucaulta se jedná o soubor praktik diskursivních i nediskursivních, zahrnující vědecké výpovědi, filosofické systémy, instituce, zákony, normy a předpisy*“ (Lingea, ©2017)

<sup>34</sup> Diegeze = „*Nejstručněji lze "diegezi" definovat jako 'svět postav a příběhu'. Diegeze není příběh, zřetězení akcí, ale univerzum, kde se příběh odehrává.*“ (Kučera, ©2003)

*ale může dynamicky vstoupit do narativní akce.*“ (Bordwell, Thompsonová, 2011, s. 162)

Existují dva základní způsoby ztvárnění filmového prostředí. Již od počátků filmu bylo nejsnadnějším způsobem využití existující lokace, která však musí být pečlivě vybrána a neposkytuje tvůrci velký prostor pro kreativní úpravu. Druhou možností je vytvoření vlastního prostředí ve filmovém studiu, což poskytuje podstatně větší volnost ztvárnění a umožňuje vybudovat i takové prostředí, jaké ve skutečném světě neexistuje.

Často využívaným prvkem, který dokresluje naraci příběhu, bývá barevnost filmového prostředí, ať už se jedná o kostýmy či samotnou scénu. Kontrastní barevnost může diváka motivovat k soustředění pozornosti na důležitý předmět či osobu, celkové ladění barevnosti prostředí může vyjadřovat emotivní úroveň příběhu. Studené, šedé či temné odstíny barev mohou označovat smutek, strach, chudobu či dramatičnost situace, a naopak teplé a syté barvy značí uvolněnou a pozitivní atmosféru scény.

Prostředí filmu není tvořeno jen postavami a kulisami, mohou se v něm vyskytovat i předměty, které mají pro děj důležitý konkrétní význam. Takové předměty jsou nazývány rekvizity<sup>35</sup> a při výzkumu jim budeme věnovat zvýšenou pozornost. (tamtéž, 2011, s. 162-167)

#### **4.4.2 Kostýmy a masky**

Tak jako jsme uváděli u prostředí filmu, stejně i kostým a maska mají důležitou funkci pro dotvoření scény, pochopení atmosféry a vedení divákovy představivosti. Kostým bývá navržen tak, aby co nejvíce charakterizoval danou postavu a usnadnil tak divákovi její pochopení. Kostým může být také neodmyslitelnou součástí vyprávění a sehrát zásadní motivační i kauzální roli, například když postava prochází proměnou osobnosti či změnou zaměstnání a spolu s tím se mění i její kostým. Často je kostým uvažován i jako součást prostředí filmu, kdy může oděv postavy vynikát zářivými barvami na neutrálním pozadí, nebo může být celý obraz laděn do podobných barevných tónů. Barevnost kostýmů může

---

<sup>35</sup> Rekvizita (z latinského requisitum – potřebná věc) je předmět, který používá herec k rozvíjení své herecké akce. Na rozdíl od kulisy s rekvizitou přichází přímo do styku, dochází k interakci mezi hercem a předmětem. Rekvizitou může být například talíř s jídlem a příbor, jí-li z něj herec během svého vystoupení. Stejně tak ale rekvizitou mohou být předměty abstraktní, například míčky užívané při žonglování. Rekvizity se dělí do pěti skupin: výpravné, hrací, osobní, živé a spotřební. Výpravné rekvizity se nepohybují, může jimi být např. nábytek, hrací rekvizity se přímo účastní akce, např. puška nebo nůž, osobní rekvizity patří herci v době natáčení, např. brýle, živými rekvizitami jsou živá zvířata a spotřební rekvizity jsou při natáčení znehodnoceny, např. jídlo. (Wikipedia, ©2001-2018)

také zobrazovat vývoj vztahů mezi postavami, což Bordwell demonstruje na příkladu filmu *Zamilované ženy*, kdy čerstvě zamilovaný pár zobrazují veselé pastelově zbarvené kostýmy, v závěru filmu je vyhaslý vztah znázorněn především černými a bílými barvami.

Masky herců plnily v minulosti především praktickou funkci, aby na nekvalitním filmovém materiálu lépe vynikly rysy herců. Nyní slouží spíše ke zdokonalení vzhledu a lehkému zvýraznění rysů a kontur pro dosažení hlubšího pohledu či výraznější mimiky. Pomocí propracovanějších masek se herci mohou změnit ze svého civilního vzhledu na postavu příběhu, u které scénář požaduje například jiné vlasy, vousy nebo barvu očí. Zvláštní kategorií je maskérství pro sci-fi a hororové filmy nebo pohádky, kdy je třeba z herce pomocí masky vytvořit příšeru bez lidských rysů. (Bordwell, Thompsonová, 2011, s. 167-172)

Ve své úvaze *Římané* na plátně se Roland Barthes (2004, s. 24) zamýšlí na významem ofinky na čele všech postav v Mankiewiczově<sup>36</sup> filmu *Julius Caesar*. Dochází k závěru, že se tímto způsobem tvůrci filmu snažili dodat co největší historickou věrohodnost tak, aby bylo každému divákovi ihned jasné, že se příběh odehrává ve starém Římě. I v Římě i v dávné historii samozřejmě muži stářím ztráceli vlasy, až byli docela plešatí, takové muže se však tvůrci rozhodli z filmu vyloučit, neboť by narušovali jednotu a nastolenou „římskost“ všech herců i komparzistů. Tímto rozhodnutím vytvořili jasný, byť idealizovaný, znak římskosti – ofinku na čele stočenou do elegantních kudrn. Podobné idealizované a vyzdvihované znaky „protektorátnosti“ se budeme snažit odhalit v našem výzkumu.

#### 4.4.3 Osvětlování

*„Kinematografický obraz je tonálně, tedy jasově i barevně – u autorské kameramanské tvorby v podstatné míře – záměrně strukturovanou plochou. Takto strukturovaná plocha je výslednicí vzájemné interakce mezi povrchovými vlastnostmi zobrazených objektů a na ně dopadajícím světlem. Modulované množství a kvalita tohoto světla mění tonalitu jednotlivostí i celku. Kvalitou rozumějme spektrální složení světla s jeho bezprostředním vlivem na lokální i celkovou barevnost.“* (Šofr, 2013, s. 14)

Osvětlování věnují Bordwell a Thompsonová (2011, s. 172-180) poměrně značnou

---

<sup>36</sup> „Joseph Leo Mankiewicz byl americký oskarový režisér, scénárista a producent.“ (ČSFD, ©2001-2019)

pozornost, neboť, ač často divákem zcela opomíjený, jej považují za nejdůležitější prvek mizanscény. Světlo ve filmu nemá funkci pouhé dobré viditelnosti, pomáhá vytvořit celou kompozici záběru, může usměrnit divákovu pozornost, zvýraznit textury povrchů a tvary předmětů, prohloubit vnímání perspektivy, a především vytváří atmosféru celé scény. Autoři vymezují tři hlavní rysy filmového osvětlování jako kvalita, směr, zdroj a barva. Kvalita světla se vztahuje k intenzitě světla, které může být ostré (jako v poledne při jasném nebi) nebo rozptýlené (při zatažené obloze). Směr světla určuje v první řadě nasvícení postav, ale zároveň může simulovat zdroj světla, který je součástí příběhu jako měsíc, okno, lampu. Směry osvětlení se dělí na přední světlo, které eliminuje stíny a vytváří plochý obraz, protisvětlo, které vytváří ostré kontury, podsvícení a horní světlo. Zásadní rozdíl v kvalitě nasvícení filmu je tvořen zdrojem světla. Zatímco dokumentaristé často využívají jen reálné světlo v místě natáčení, autoři fikčních filmů téměř vždy využívají dodatečných světel i v případě, že natáčejí venkovní scény v reálném prostředí. Klasickým rozdělením světel je světlo hlavní, které tvoří základní zdroj osvětlení a vrhá ostré stíny, a světlo doplňkové, které tyto stíny zjemňuje. I v reálném světě vnímáme rozdíl mezi bílým či namodralým denním světlem a žlutým světlem umělého osvětlení. Filmaři mají většinou jen jeden druh světel, která mění tak, jak vyžaduje situace, pomocí barevných filtrů. Těmi lze simulovat denní a umělé světlo, ale lze vytvořit i děsivou atmosféru například použitím světla modrého či zeleného nebo naopak atmosféru romantickou nasvícenou světlem růžovým.

Kromě osvětlení je důležitá i hra stínů, které divákovi prezentují struktury povrchů a tvary předmětů, mohou ale opět tvořit důležitou část atmosféry, kdy filmaři nechají určitá místa scény ponořená do tmy, aby divák netušil, co se v nich skrývá. Stíny dělíme na stíny vlastní a vržené, přičemž stíny vlastní jsou tvořené pouze větším či menším osvětlením předmětu, a tím způsobenými stíny na jeho povrchu, a stíny vržené jsou způsobené předmětem, který stojí v cestě zdroji světla a způsobují tak stín na předmětu jiném.

#### **4.4.4 Inscenace**

Inscenování zahrnuje v podstatě veškerý pohyb na scéně, ať už se jedná o herce lidské nebo třeba zvířecí. Každý herecův pohyb má ve filmu svůj konkrétní význam a jeho výraz se skládá z celkového zjevu, gest a výrazu tváře. Největší část výrazu ztvárňuje herec ústy, očima a obočím, které při detailním záběru dokážou vyjádřit jakoukoliv emoci. Oči mají

ještě jednu důležitou funkci, totiž směrem pohledu herec manipuluje také s pohledem diváka, který jej následuje a upře pozornost tam, kam míří pohled herce. Mimické herectví lze uplatňovat především při detailních záběrech, což je specialita filmu. V případě záběru z větší dálky je třeba vyčíst děj spíše z gestikulace postav, což se více blíží divadelnímu herectví, kde divák sedí ve vzdáleném hledišti a do tváře herci nevidí. Inscenováním akce a vzdáleností kamery může režisér ovlivnit divákovo vnímání příběhu. (Bordwell, Thompsonová, 2011, s. 180-190)

Jako zvláštní součást inscenace bych zde ráda uvedla tanec, který bývá v historických fikčních filmech častou součástí ztvárnění konkrétního historického období. Jako součást diskurzu určité společnosti jej popisuje i Jane C. Desmond: „*Pohyb tak slouží jako ukazatel pro tvorbu genderových, rasových, etnických, třídních a národních identit. Může být také chápán jako znak sexuální identity, věku, nemoci nebo zdraví stejně jako dalších typů rozlišení, které jsou aplikovány na jednotlivce nebo skupiny.*“ (Desmond, 1993 cit. podle Španihelová, 2010, s. 19)

#### **4.5 Autor a vypravěč ve filmu**

Bordwell a Thompsonová (2011, s. 112) popisují vyprávění jako proces začínající obvykle stavem, který je v průběhu příběhu na základě kauzálního vzorce proměňován, až dospěje do stavu nového, jímž většinou vyprávění končí.

Příběh může být líčen konkrétním způsobem (vyprávění, vzpomínky apod.) jako například v Marlowě filmu *Sbohem bud', láska má*, což je film naprosto ovládaný vypravěčem ztvárněným jednou z postav příběhu. Postava vypravěče ale nemusí být zároveň postavou příběhu, může se jednat o odosobněného vypravěče, který formou přidané zvukové stopy zdůrazňuje určité momenty viděného diegetického světa. Někteří teoretici se v této otázce pouštějí ještě dále a považují za určitou formu vypravěče neviděného autora, který je jakýmsi loutkářem celého příběhu. Takový vypravěč nemá k divákovi konkrétní promluvy, ale je všemohoucím umělcem stojícím za výsledným dílem, který formou ztvárnění ovlivňuje divákovo pochopení děje.<sup>37</sup> (Bordwell, 1985, s. 61-62)

---

<sup>37</sup> „*If a character is presented as recounting story actions in some fashion (telling, recollecting, etc.), as Marlowe does during most of *Murder My Sweet*, the film possesses a character-narrator. Or a person not part of the story world may be identified as the source of parts of the narration. In *Jules and Jim*, a voice-over commentary points up the diegetic world; in *La ronde*, a *meneur de jeu* appears in flesh and blood to address the audience.*“ (Bordwell, 1985, s. 61)



## 5 Metodologie

Vzhledem k zaměření celého výzkumu jsme se rozhodli pro zkoumání struktury mediálních textů primárně pomocí narativní analýzy, jíž se pokusíme odhalit principy výstavby narace vybraného filmu. Jako doplňkovou výzkumnou metodu použijeme obsahovou analýzu, s jejíž pomocí chceme objevit konkrétnější stereotypy ve znázorňování protektorátního období zaměřené především na stereotypizaci fikčních postav a fikčního prostoru zastoupeného především kostýmy a maskami, rekvizitami a dobovými reáliemi.

### 5.1 Narativní analýza

Narativní analýza zkoumá způsob vyprávění příběhu, formu a strukturu vyprávění, postavu vypravěče a míru subjektivity jeho vyprávění. Přístupy k narativní analýze se dělí na syntagmatický a paradigmatický přístup. Pro naše využití bude vhodnější syntagmatický přístup, který si všímá sekvenčního vývoje narace a návaznosti jednotlivých úseků příběhu.

Pro usnadnění procesu analýzy můžeme na vyprávění nahlížet jako na vztah příčiny a důsledku formující řetězec událostí, které konstruují vztah času a prostoru. Lineární vývoj narace lze zjednodušit do pěti základních fází: stav rovnováhy, narušení rovnováhy nějakým jednáním, rozpoznání, že došlo k narušení, pokusy znovu nastolit rovnováhu a v závěru znovunastolení rovnováhy.

Další kategorizace, která nám může pomoci s analýzou vyprávění vychází z Morfologie pohádky Vladimira Proppa, který na základě studia stovek ruských pohádek popsal 31 možných dějových funkcí či akcí a 7 typů postav příběhu. Přestože Proppova teorie vychází ze specifických pohádkových příběhů jeho typologie postav bývá aplikovatelná i na většinu současných mediálních sdělení. Sedm charakterů postav dle Proppa je: protivník (střetává se s hrdinou), dárce (poskytuje hrdinovi magickou sílu), pomocník (pomáhá hrdinovi řešit překážky), hledaná osoba (je předmětem zájmu hrdiny), odesílatel (vysílá hrdinu na misi), hrdina (bojuje s protivníkem) a nepravý hrdina (prohlašuje se za hrdinu, ale je odhalen). Tyto jednotlivé typy postav budeme konfrontovat s analýzou výzkumného vzorku a zjistíme, nakolik jsou na aktuální vyprávění aplikovatelné. (Trampota,

---

*„Other theorists suggest that the source of narration is akin to Wayne Booth's “implied author“. The implied author is the invisible puppeteer, not a speaker of visible presence but the omnipotent artistic figure behind the work. In film, Albert Laffay speaks of le grand imagier, the master of images: a fictional and invisible personage who chooses and organizes what we shall perceive.“ (Bordwell, 1985, s. 62)*

Vojtěchovská, 2010, s. 141-148)

## 5.2 Obsahová analýza

*„Obsahová analýza si klade za cíl sesbírat a utřídit objektivní data o světě; zformulovat hypotézy, které je vysvětlují; vyloučit z tohoto procesu, jak jen je to možné, jakýkoli lidský prvek či předpojatost; a využít experimentálních metod k prověření a prokázání (či vyvrácení) spolehlivosti dat a hypotéz.“* (Fiske, 1990, 135-136)

Obsahová analýza je svou podstatou kvantitativní metoda a jejím obvyklým výstupem jsou tedy přesně spočítané poměry sledovaných obsahů. Přesto však nejde o pouhý popis obsahu, nýbrž o odvozování souvislostí, které si čtenář či divák při běžné konzumaci mediálního obsahu neuvědomuje. V českém prostředí je obsahová analýza často používána pro hledání převažujících rysů mediální produkce týkající se konkrétního tématu například politických obsahů. (Jiráček, Köpplová, 2015, s. 265-267)

Použití obsahové analýzy v našem výzkumu bude pouze na úrovni podpůrné výzkumné metody, neboť naším cílem nejsou kvantitativní výstupy, ale právě hledání souvislostí a objevení společných rysů v mediálních věnujících se totožnému tématu.

## 5.3 Výzkumné otázky

Základní výzkumné otázky této práce znějí:

Jak se ve výzkumném vzorku projevuje stereotypizace genderových rolí fikčních postav?

Jak se tato stereotypizace prezentující protektorátní dobu liší od současných genderových stereotypů?

Jakým způsobem se projevuje stereotypizace fikčního prostředí znázorňujícího protektorátní dobu?

## 5.4 Výzkumný vzorek

Výzkumným vzorkem, který budeme analyzovat a na kterém budeme prezentovat stereotypizaci filmové kulturní produkce, je české válečné drama Operace Silver A.

Tématem filmu je role českého odboje při atentátu na zastupujícího říšského protektora

Reinharda Heydricha, přičemž pozornost je zaměřena na běžný život v rodinách jednotlivých odbojářů. Film velmi podrobně popisuje každodenní realitu života v protektorátním období, proto by měl být vhodným materiálem pro výzkum stereotypů filmového zobrazování této historické éry.

# ANALYTICKÁ ČÁST

## 6 Operace Silver A

Operace Silver A je válečné drama natočené českou produkcí v roce 2007. Dvoudílný televizní scénář napsali Lucie a Josef Konášovi a zrežíroval jej Jiří Strach. V titulních rolích jsou obsazeni přední čeští herci jako Tatiana Vilhelmová, Klára Issová, Jiří Dvořák, David Švehlík, Ivan Trojan a další. (ČSFD, ©2001-2019)

### 6.1 Stručná synopse

Příběh se odehrává během druhé světové války v Pardubicích a okolí. Hlavními hybateli událostí jsou manželé Hanka a Václav Kroupovi a Táňa a Franta Hladíkovi. Václav je bývalým důstojníkem československé armády, nyní po demobilizaci však řadovým úředníkem. Franta je bývalým automobilovým závodníkem a nyní odhadcem zabaveného židovského majetku pro pardubické gestapo. Jejich manželky jsou největší kamarádky a ženy v domácnosti. Třetím párem jsou manželé Jarmila a Erna Košťálovi, majitelé a provozní vyhlášené kavárny a restaurace Veselka. Všechny tyto postavy žijí více či méně spokojený, spořádaný a nenápadný život pardubických měšťáků, dokud nepřijdou na scénu parašutisté z výsadku Silver A rotmistr Josef Valčík, nadporučík Alfréd Bartoš (řečený Freda) a Jirka Potůček.

Po příchodu parašutistů film prezentuje komplikující se milostné vztahy hlavních hrdinek na pozadí rozbíhající se aktivit pardubického odboje. Po atentátu na Reinharda Heydricha kulminuje zároveň s dramaturgií odbojových aktivit i milostná krize hlavních hrdinů po níž následuje prozrazení románu i celé odbojové skupiny. Závěr filmu mapuje postupné zatýkání, výslechy, mučení a hromadnou popravu, kterou díky zradě Hanky přežijí jen manželé Kroupovi.

### 6.2 Hlavní postavy a stereotypizace jejich charakteristik

Hanka Kroupová je ve filmu zobrazena jako věrná milující manželka, přesto ale živelná a aktivní mladá žena s velkými plány do budoucna. Smysl života nachází ve chvíli, kdy je jí

umožněno zapojit se do odboje a vynikne tak její odhodlání, nadšení a smysl pro spravedlnost. Tváří v tvář utrpení a blížící se smrti však v závěru filmu podléhá ženské slabosti a své morální zásady opouští. V prezentaci hlavní hrdinky můžeme vysledovat klasickou stereotypizaci ženy zmiňovanou v kapitole 1.1 Stereotyp v médiích. Hanka jakožto zástupkyně slabšího pohlaví je zobrazována jako žena v domácnosti láskyplně se starající o svého muže, která v průběhu filmu sice vybočí ze stereotypu směrem k dobrodružství a nebezpečí v odboji, nicméně v závěru filmu, kdy Hanka podléhá nátlaku výslechových technik gestapa, je divák ujištěn, že stereotyp slabé a bezbranné ženy stále platí.

Vašek Kroupa je bývalý legionář, milující manžel a slušný občan nevybočující z řady. Teprve prací pro odboj se v něm probouzí vnitřní síla, i tak je ale velmi opatrný a bojí se prozrazení. Tato postava se stereotypizaci muže jako silného samce do určité míry vymyká. Vašek je sice prezentovaný jako přímý muž s pevnými morálními zásadami, oproti klasickému stereotypu alfa samce je však velmi empatický, milující a někdy téměř bojácný. Spíše než jeho postavu přirovnávat ke stereotypu muže jako nadčlověka, bychom mohli vytvořit novou kategorii citlivého muže ochránitele.

Táňa Hladíková je stejně jako Hanka ženou v domácnosti, na rozdíl od Hanky je však velmi dobře situována a nemusí se věnovat domácím pracím. Tato postava neodpovídá běžnému stereotypu ženy v domácnosti, o to více je však zosobněním stereotypu znužené bohaté paničky. Táňa je prezentována v roli nepřilíživé ambiciózní manželky, která vyhledává pouze zábavu a při konfrontaci s nebezpečím je bezbranná a zhroucená. Zcela odpovídá stereotypu ženy, která odevzdaně čeká, až bude zachráněna silným mužem, který však v závěru filmu nepřichází.

Franta Hladík je přesným obrazem stereotypu silného, dominantního muže. Je velice spravedlivý, cílevědomý, sebejistý, uvážlivý a dokáže zachovat chladnou hlavu v jakékoli situaci. Vůči své ženě se chová velmi ochranně, avšak jako mnoho mocných mužů ji nepovažuje za rovnocennou partnerku, což do stereotypu dominantního muže poměrně dobře zapadá.

Nadporučík Freda Bartoš je hlavní mužskou postavou příběhu. Je velmi odhodlaný a statečný voják, který se ale nebojí jít přes mrtvolu. Tato postava je v příběhu druhým velmi silně stereotypizovaným zobrazením muže jako silného hrdiny. Na rozdíl od postavy Franty Hladíka, která spadá do stereotypu uvážlivého zodpovědného muže, má Fredova

postava příměs nezodpovědného rošťáka, který si chce užít ze života co nejvíce, neboť si je vědom rizika, že jeho život může velmi brzy skončit.

Manželé Košťálovi jsou na povrch zosobněním stereotypu usedlých pracujících manželů, kteří splývají s davem. Tento záměrný stereotyp je však jejich promyšleným krytím práce pro odboj.

## 6.3 Narace a forma

### 6.3.1 Fabule a syžet

Syžet tohoto filmu je velmi klasický, celým snímkem se simultánně prolínají dvě úrovně fabule v podobě milostného příběhu propleteného dohromady s válečným příběhem odboje. Představení hlavních hrdinů probíhá velmi pomalu a zevrubně. Nejprve nás syžet seznamuje s prostředím děje, kdy v prvním obrazu sledujeme dvě ženy, jak si upravují make-up na toaletách. Zároveň kdesi v hlubokém temném lese dva muži zakopávají vybavení a vydávají se směrem k Pardubicím. K představení hlavní hrdinky dochází až 0:01:22, kdy na ni kamarádka promluví: "Ty jsi báječná, Hanko." Podobnou promluvou se nám po příchodu dam ke stolu představuje její manžel: "Kdybys nebyla moje žena, musel bych tě rozvést." V rámci konverzace u stolu se dozvídáme další důležité informace. Je válka, Václav je bývalý poručík, nyní úředník, který neemigroval do Anglie, jak původně chtěl. Celá společnost je naladěna protiněmecky. (Erna pronáší přípitek: „Ať Říše krvácí na všech frontách. Tak ať to napřesrok konečně praskne.“) Nedlouho po vánočním či novoročním přípitku se u stolu rozpoutává roztržka, a Hanka s Vaškem odcházejí domů. V noci, když se celá společnost rozejde, přichází do Veselky první parašutista. O jeho postavení se dozvídáme z krycího jména Skočdopole a z informace, že nad Německem to při letu trochu házelo.

Druhý den jsme svědky Frantova běžného pracovního dne, kdy oceňuje zabavený židovský mercedes, který nechá opravit pro šéfa pardubického gestapa Clagese. Hanka s Táňou jdou na kávu a hrát tenis. Do Veselky přicházejí další dva parašutisté, kteří jsou tak seznámeni se základem pardubického odboje – Ernou a Frantou. Parašutisté se představují a my se tak konečně, 18 minut po začátku filmu, dozvídáme více informací. Franta ubytovává Fredu a ke Kroupovým večer přijíždějí Vaškovi rodiče. Ve Veselce večer Erna s parašutisty popíjí a informuje je (i nás) blíže o fungování pardubického odboje.

Další den čeká Franta na Václava před domem a přibírá ho do odbojové skupiny. Hanka s Táňou jdou do kavárny a na brusle. Když se ženy vrátí domů k Hladíkovým, najdou tam celou odbojovou skupinu nad nefunkční vysílačkou. Následuje drobná manželská roztržka, po které se i dámy stávají součástí odboje.

Do této chvíle postupoval syžet velmi zvolna a systematicky den po dni, tak jak spořádaně ubíhal život hlavních postav. Po přijetí Václava a manželek do odboje se rozbíhá hektická doba práce pro odboj, která je líčena rychlým sledem pochůzek a zařizování společně s přátelskou a optimistickou zábavou během blíže nespecifikovaného časového úseku. Tato hektická část končí úspěšnou opravou vysílačky Libuše.

Nyní se syžet vrací opět do pozvolného líčení běžného dne. Freda s Hankou a Táňou si užívají příjemný den a jdou do Veselky na kávu. Franta předává Clagesovi nový mercedes a kolega či nadřízený gestapák ho zve večer na partičku karet. U Kroupů doma přespávají dva parašutisti – Čurda a Opálka. Franta večer odjíždí na karty s gestapáky a Táňa s Fredou zůstávají sami doma. Na kartách ve Veselce vzniká první napjatá scéna, kdy chce gestapák, aby si s ním Franta opakovaně připíjel a nutí ho k tomu namířenou zbraní. V tomto momentu plyne čas syžetu pomaleji, neboť je líčena každá podrobnost. Nakonec se ukáže, že napjatá akce byla pouze gestapákovým vtípem.

Další den jede Hanka s Táňou a s Čurdou a Opálkou vlakem do Prahy. Pro děvčata je to příjemný výlet, jdou do Kina Lucerna, kde je pozve na skleničku bohatý Němec. Odpoledne se stavují vyřídit tajný vzkaz paní Bočkové.

Další den začíná společnou snídání Táni, Franty a Fredy u Hladíků. Později u Kroupů v kuchyni se Freda dívá na plány obrany Škodovky a pokusí se svést Hanku, která ho odmítne a popere se s ním. Mezi tím Táňa dala výpověď všetečné služce, která jí překážela ve flirtování s Fredou. Freda přichází k Hladíkům, následuje vášnivá scéna.

Opět končí fáze líčení děje po dnech a nastává zrychlený časový úsek, který tentokrát není poháněn energií práce pro odboj, ale vášní a tajnostmi románku Fredy a Táni. V rámci této časově zrychlené fáze se dozvídáme, že v Praze zastřelili Otu, čímž byl prozrazen Valčík.

Děj se opět zpomalí teprve ve chvíli, kdy Vašek Frantovi oznámí, že je prozrazen i Freda a jedou ho společně domů varovat. U Hladíků doma však Fredu s Táňou přistihnou a následuje druhá dramatická scéna, kde se Franta snaží Fredu zabít. Franta nakonec rezignovaně odchází a Freda se odstěhuje od Hladíků a ubytuje se u Kroupů. Hanka je

naštvaná, protože Fredovi ještě neodpustila, že se ji pokoušel svést.

Druhý den jedou Franta, Freda a Vašek do četnické kanceláře na vesnici zamezit Fredově prozrazení. Syžet protahuje čas strávený v malém autě, kde mezi Frantou a Fredou panuje nepříjemné napětí.

Následuje poměrně klidná část syžetu, kdy čas plyne pozvolna, ale dny nejsou konkrétně oddělené. Freda dostane prudkou revmatickou horečku a je dlouze a těžce nemocný. Hanka o něj pečuje a jezdí do Prahy předávat zprávy Valčíkovi. Hanka se s Fredem pozvolna sblíží. Jediný časový zvrat v syžetu nastává, když Hanka retrospektivně vypráví Fredovi, jak se poznala s Vaškem. Na okolní přírodě a kostýmech je poznat, že začíná jaro.

Do této klidné idylky jednoho dne zazní z rozhlasu ohlášení o pokusu o atentát na Reinharda Heydricha. Všechn život se zastaví – Táňa stojí na ulici a poslouchá, ve Veselce se hosté ani nehnu, Hanka stojí schovaná za záclonou u okna a poslouchá.

Následkem tohoto oznámení se čas syžetu opět zrychluje. Franta se pohádá s Fredou. Hanka s Fredou plánují útěk do Švýcarska. Čurda vchází na pražské velitelství gestapa a informuje šéfa oddělení kontrašpionáže pražského gestapa o všem, co ví. Hanka s Václavem se jedou schovat do Poličky nad Metují, ale gestapo je tam najde a během noci zatkne. Následují rychlé záběry, jak gestapo postupně zatýká všechny členy pardubického odboje.

Děj se opět zpomaluje ve chvíli, kdy je Hanka usazena na židli v kanceláři šéfa oddělení kontrašpionáže pražského gestapa Schultze. Po chvíli vychází najevo, že je to tentýž Němec, který jí kdysi v kavárně Lucerna pozval na skleničku. Dává Hance šanci si zachránit život, když bude mluvit, ona odmítá. Nejprve je odvedena do místnosti, kde čeká spolu s ostatními zatčenými včetně manžela Václava. Poté je vedena k identifikaci těl mrtvých parašutistů. Poslední zastávka je v cele, kde přihlíží mučení Václava. Nakonec je odvedena zpět do kanceláře Schultze. Původně upravená a sebejistá Hanka se třese, je rozcuchaná a neupravená. Na opětovný dotaz Schultze, jestli bude spolupracovat, odvěti, ať přestanou mučit Václava. Schultz naznačí, že to není problém, pokud se Hanka bude snažit. Hanka chvíli váhá a pak se začne svlékat. Nakonec stojí zcela nahá uprostřed hromádky svých šatů. Symbolicky se tak vzdala veškeré důstojnosti, vzdoru i sebeúcty. Schultz volá do výslechové místnosti, aby Václava nechali být.

Nastává pomalejší postup syžetu, který odráží Hančinu rezignaci. Vede gestapáky k sobě



domů, kde očekávají příchod Fredy. Rychlejší akce nastane ve chvíli, kdy Freda na ulici zjistí, že padl do lsti a začíná honička, která končí jeho sebevraždou. Poté pokračuje letargický proces propouštění Hanky z gestapa, kde je nucena čekat v autě a pozorovat přátele odvážené na popraviště. Hanka je odvážena z gestapa a my ve stejné časové rovině sledujeme dav odsouzených odbojářů zahnaný do tunelu, na jehož konci čekají vojáci se samopaly. Hanka netečně sedí na zadním sedadle auta, které ji přiváží přes pardubické náměstí zpět domů.

Syžet tedy v tomto filmu postupuje chronologicky stejně jako fabule, pouze se dělí na dvě dějové linky, které prožívají zároveň ve stejném čase stejní lidé, ale každý děj má jiné souvislosti a jiné dopady. Jediná specifičnost syžetu je vysledovatelná ve zpomalování a zrychlování toku času na základě odehrávajících se událostí. Pokud se děje něco překotného a vzrušujícího, syžet nám fabuli prezentuje v krátkých rychle po sobě jdoucích obrazech. Pokud syžet naopak prezentuje klidnou až téměř nudnou atmosféru, nebo v závěru filmu Hančinu rezignovanost, prezentuje naopak každou jednotlivost a i běžné denní úkony popisuje velmi rozsáhle.

Vypravěčem tohoto příběhu je jednoznačně Hanka, která je centrální postavou a jakýmsi svědomím a průvodcem příběhu. Konkrétně divákovi nikdy nic nevypráví (kromě vyprávění Fredovi o seznámení se s Vaškem), ale cítíme, že je příběh viděn jejíma očima, hodnocen její hlavou a prožíván jejím srdcem. V příběhu se objevuje několik momentů, jejichž svědkem Hanka nebyla. Můžeme je ale chápat tak, že to jsou situace, o kterých věděla například z vyprávění, protože pro vývoj příběhu byly důležité.

### **6.3.2 Vývoj narace**

Jak jsme popsali výše, lineární vývoj narace má v základním modelu pět fází. Pokusíme se je nyní ztotožnit s vývojem narace filmu *Operace Silver A*. Stejně jako u popisu syžetu a fabule jsme vycházeli z rozdělení dějových linek v průběhu příběhu, budeme z téhož vycházet i nyní. Začátek i konec příběhu je v obou případech stejný, ale uprostřed příběhu se odehrávají zároveň dvě zápletky, pro které vytvoříme dva samostatné modely.

V prvním modelu budeme vycházet z převažující příběhové linky milostného trojúhelníku. Za počáteční stav rovnováhy považujeme úvodní pasáž filmu, která v pomalém tempu syžetu popisovala běžný program všedních dnů hlavních hrdinů v době, než jim do života

vstoupili parašutisté. Za narušení rovnováhy nepovažujeme ani tak příchod parašutistů jako takový, ale až Fredovo rozhodnutí porušit přátelství a morálku a pokusit se nejprve svést Hanku a po neúspěchu Táňu. Toto porušení důvěry, kterou k němu muži, kteří ho ukrývali a chránili, chovali, považujeme za velice jasné narušení rovnováhy běžného řádu. K rozpoznání tohoto narušení došlo v podstatě prvoplánově ve chvíli, kdy Franta milence přistihl, a zklamal se tak nejen v příteli, ale i ve své manželce. Pokus znovu nastolit rovnováhu vnímáme ze stany Fredy v gestu, kdy Hance koupil drahou látku na šaty, kterou jí věnoval jako omluvu za to, jak se k ní zachoval. Zůstává otázkou, jestli bylo toto gesto myšleno opravdu jako omluva, nebo spíše úplatek a pootevření si dveří k dalšímu flirtu. Za znovunastolení rovnováhy považujeme situaci v úplném závěru filmu, kdy jsou všichni kromě Hanky a Václava mrtví, tedy zbyli jen oni dva, kteří spolu na začátku filmu začínali.

Druhý model narace odvodíme spíše ze souvislostí válečných a bojových, které jsou důležitým tématem celého filmu, ale v kombinaci s milostným tématem zůstávají v pozadí. Stav rovnováhy je totožný s předchozím motivem, kdy je na počátku příběhu život všech hrdinů vyrovnaný a stabilní. Narušení rovnováhy by mohlo přijít v různých momentech, ale budeme-li se soustředit pouze na život hlavní hrdinky, tak ten byl zásadně ovlivněn až pokusem o atentát na Reinharda Heydricha, kdy začaly domovní prohlídky a zatýkání. Rozpoznání, že došlo k narušení, přichází v této souvislosti ve třech fázích. První narušení probíhá ve chvíli, kdy gestapo vypátrá Hanku a Václava na dovolené v Polici nad Metují a zatkne je uprostřed noci. Druhé narušení Hanka zažívá ve chvíli, kdy svědectví Čurdy dokáže, že věděla o všech aktivitách pardubického odboje. Poslední narušení Hanka prožívá nejcitelněji a nejviditelněji pro diváka, který sleduje její téměř fyzickou bolest ve chvíli, kdy je přivedena do místnosti, ve které mučí jejího manžela. V tu chvíli je definitivně narušeno Hančino rozhodnutí nic neprozradit a vrací se k výsledku do Schultzeho kanceláře zcela zlomená. Na tuto situaci bezprostředně navazuje její snaha o znovunastolení pořádku, kdy je ochotná v zájmu záchrany svého manžela udělat naprosto cokoliv. Znovunastolená rovnováha přichází i v tomto případě až v závěru filmu, kdy jsou všichni popraveni, ale Hanka a Václav zůstávají naživu. Zdá se, že jde o jakousi rovnováhu, kdy mohou být opět spolu, ale z doslovu k filmu víme, že se Vašek se způsobem svého osvobození nebyl schopen smířit a po propuštění z koncentračního tábora se s Hankou rozvedl. De facto tedy ke znovunastolení rovnováhy vůbec nedojde.

### 6.3.3 Postavy narace

V této kapitole se pokusíme přiřadit postavy z filmu k funkcím postav tak, jak je stanovil Propp, a zjistit tak, zda je princip uspořádání ruských pohádek aplikovatelný i na současné příběhy.

Jako protivníka označme gestapo, které pátrá po ukrytých parašutistech. Dárce dle původního Poppova pojetí poskytuje hrdinovi magickou sílu. Pokud tuto funkci postavy poněkud zmodernizujeme a přeneseme ze světa pohádek do světa dospělých, zastávala by tuto funkci Táňa, která dodává svou milostnou oddaností Fredovi životní zápal a sílu. Pomocníkem se zdá být Vašek, který je smílivý a snaží se řešit veškeré problémy ve prospěch všech, tedy i problémy Fredy, přestože morálně s jeho počínáním nesouhlasí. Hledaná osoba je podle Proppa předmětem zájmu hrdiny. Tato osoba je v našem příběhu zcela zřejmá, jedná se o nedostižnou a přitažlivou krásku Hanku, která je Fredovým vysněným cílem a vzorem dokonalé ženy. Odesílatelem, pokud vezmeme Proppovu definici doslovně, bude v tomto případě exilová československá vláda, za kterou Freda bojuje. Nepravým hrdinou by měl být Čurda, který je Fredovým kolegou a přítelem, ale na závěr pod tlakem vlastního strachu všechny zradí. Až překvapivě Proppův systém na příběh výsadku Silver A velmi dobře sedí. Jediná hlavní postava, která nebyla nikam zařazena, je Franta, který by měl být rovněž na pozici hrdiny, ale pro účely příběhu je hlavním hrdinou jednoznačně Freda.

## 6.4 Narativní prostor

Jak již víme, děj příběhu se odehrává časově i místně v Protektorátu Čechy a Morava během druhé světové války. Tomu odpovídají i veškeré součásti diegetického světa, které v narativním prostoru najdeme.

### 6.4.1 Prostředí

Příběh začíná scénou na toaletách v kavárně Veselka. V záběru vidíme vždy jen umyvadlo a zrcadlo nad ním, stěny jsou obložené bílými kachličkami a na zdi visí obyčejný bílý ručník. Kohoutek u umyvadla je jen jeden a porcelánový.

Les, ve kterém přistáli parašutisté, je ponořený do večerní tmy, takže stromy jsou téměř černé. Zem je pokrytá silnou vrstvou sněhu a jehličnatý porost evokuje hluboký les někde

v horách.

Salonek, ve kterém mají manželské páry hostinu je v luxusním prostředí prvorepublikové kavárny nebo restaurace s mramorovou podlahou, schodištěm potaženým červeným kobercem a stěnami obloženými tmavým dřevem. Tyto scény se natáčely v reálné lokaci v budově Autoklubu ČR.

V záběru, kde přijíždí auto před kavárnu Veselka můžeme na ulicích vidět staré kulaté lampy a na budově velký svítící nápis VESELKA.

Při odchodu manželů Kroupových z Veselky vidíme cestou k nim domů na ulicích plakátovací sloupy a pardubické náměstí, kde je o sousoší s morovým sloupem uprostřed náměstí opřeno velké bílé “V“ jakožto symbol vítězství německé Říše.

Kuchyně Veselky je převážně bílá s klenutými stropy, neboť se nachází v suterénu.

Podlaha i stěny asi do výše ramen jsou obloženy bílými kachlíky, umyvadla jsou bílá porcelánová a v zadní místnosti jsou dřevěné kredence a šuplíky nalakované také na bílo.

Ráno odcházejí manželé Kroupovi z domu po pavlači bíle natřeného zděného domu s centrálním dvorem.

Veselka přes den, kdy sem chodí dámy na kávu, má interiér stále stejný, jen jeden dlouhý stůl vystřídaly malé kulaté stolky s ubrusy.

Manželé Hladíkovi bydlí ve velké prvorepublikové vile, ze které je nám z filmu ale známý jen obývací pokoj s jídelním stolem, krbem a klavírem, Frantova pracovna a Fredův pokoj. Ve všech místnostech je dřevěná parketová podlaha pokrytá kvalitními vlněnými koberci, na zdech visí obrazy povětšinou ve zlatých rámech a stolky a poličky zdobí porcelánové nebo kovové sošky. V každé místnosti jsou minimálně dvě samostatně stojící lampičky na bronzové noze s látkovým stínidlem. Zvláštností Frantovy pracovny je plakát sportovního automobilu, který připomíná jeho závodnickou minulost. Na pracovním stole má Franta psací stroj.

Domácnost Kroupových je oproti Hladíkovým o poznání chudší. Je tvořena bytem, ze kterého známe jen kuchyň, sloužící zároveň jako obývací pokoj, a ložnici. Dominantou kuchyně je velký dřevěný jídelní stůl. V rohu kuchyně jsou kovová kamna s komínovou rourou vedoucí ke stropu kuchyně. U umyvadla není stěna pokryta dlaždičkami, ale jen látkou zavěšenou na dvou háčcích, která chrání zeď před znečištěním při vaření. V ložnici je jednoduchý dřevěný nábytek, třídičná skříň s prosklenou prostřední částí zakrytou záclonkou. Stěny v ložnici jsou vytapetované pastelově barevným květinovým vzorem. Kancelář kriminálního rady Schultze je celá obložená tmavým dřevem. Na stole ze

stejného dřeva je několik sošek a těžítek, za stolem v čele místnosti je velký portrét Adolfa Hitlera a v obou rozích místnosti za stolem jsou velké vlajky s hákovým křížem.

Veškeré výslechové místnosti gestapa jsou částečně v podzemí, je v nich tedy přítmí, na chodbách téměř úplná tma. Zdi jsou neomítnuté a špinavé, místnosti jsou vybaveny velmi stroze jen dřevěnými lavicemi.

Obecně lze říci, že většina filmu byla pravděpodobně natáčena v reálných lokacích, což filmu s historickou tematikou dodává větší důvěryhodnost a divák se může do příběhu snáze vžít.

### 6.4.2 Kostýmy a masky

Kromě úvodní scény, ve které společnost oslavuje, ukazuje film postavy v běžném denním oblečení, které odpovídá střední až vyšší vrstvě městských občanů.

Pánové nosí vždy dlouhé kalhoty a ve společnosti vestu a sako. Oblek je většinou v tmavších barvách s více či méně nápadným vzorem proužku, vždy doplněn kravatou.

Venku pánové nosí delší vlněné kabáty, kožené rukavice a klobouk. V domácím prostředí jsou pánové jen v kalhotách a košili, případně doplněné vlněnou vestou. Parašutisté se oblečením od měšťanů liší, chodí spíše neformálně oblečení ve svetru a sportovní bundě bez pokrývky hlavy nebo s bekovkou. Oblečení parašutistů je i v civilu často laděné do khaki barvy.



Příloha č. 1

Dámy většinou nosí sukni do pasu v délce pod kolena v tmavších barvách a halenku nebo lehký svetřík. Za všech okolností dámy nosí klobouček a lodičky (v zimě kozačky), klobouček a svetřík je často ozdoben broží. V zimě nosí dámy kabát ladící se sukni a kloboukem, často s kožešinou u krku a na rukávech, rukavice a případně štuclík. Všední líčení není příliš nápadné, nehty jsou v přirozené barvě a rtěnka jen pokud to situace vyžaduje.

V úvodní scéně, kde měly na sobě Hanka s Táňou společenské róby, byly obě laděné do zlato-běžových odstínů. Oboje šaty byly saténové s ozdobami z našaseného taftu na ramenou nebo v pase, které splývaly do spodní části šatů s vlečkou. Obě dámy měly ve vlasech štrasové sponky, výrazné art-deco prsteny, kouřové stíny, výrazně červené rtěnky a

lak na nehtech.

### 6.4.3 Dobové reálie

Velká pozornost je věnována dekoracím spojeným s ženskou krásou. Dámy často používají rtěnku s ozdobným zlatým okrajem, zdobné zrcátko, cigaretovou špičku nebo speciální kartáček na úpravu řas.

V hale kavárny Veselka si můžeme při úvodní oslavě všimnout vánočního stromku, který ilustruje roční dobu, stříbrných podnosů na stole a židlí Ton. Na šatně je jako první uveden německý nápis „Garderobe“ a pod ním teprve český ekvivalent „Šatna“.



Příloha č. 2

Dopravní značka směřující k Pardubicím je dvojjazyčná, jako první je uveden německý nápis.

Na pardubickém náměstí stojí trafika a ulici přechází muž s putnou na uhlí. V jednom záběru je vidět vojenský stan s červeným křížem. Náměstí i ulice často přejíždějí vojenská auta, nebo přecházejí dvojice vojáků. U morového sloupu stojí velké písmeno „V“ a přes ulici je natažen transparent s nápisem „Deutschland siegt! Říše vítězí!“. Na plakátových sloupech visí vyhlášky a oznámení gestapa.

Ve výloze krejčovství, kam se chodí Hanka dívat, jsou jako dekorace umístěny vystřižené stránky z módního časopisu Eva.

Automobil Franty Hladíka má poznávací značku C-PB-81617. Veškeré automobily vysoce postavených gestapáků jsou značky Mercedes.

Při snídani u Hladíků je na stole porcelánový čajový servis, stříbrné příbory a stříbrný stojánek na vajíčko. V pozadí je vidět starodávný čajovar. Franta čte u stolu noviny Národní politika.

Na návštěvu k Vaškovým rodičům jede Hanka na dámském kole se sníženým rámem a s ochranným výpletem na zadním kole.

Freda má kromě zbraně u Kroupů doma schované granáty a na krku nosí na řetízku kapsli s cyankáli.

V rámci aktivit odboje můžeme vidět falešné pasy, kenkarty a potravinové lístky.

Príslušníci gestapa nosí v klopě odznáček s hákovým křížem. Vlajky s hákovým křížem

jsou na každé oficiální budově, na chodbách a v pracovnách všech gestapáckých velitelů. V kancelářích velitelů jsou i portréty Adolfa Hitlera, většinou umístěné na zdi za hlavou velitele.

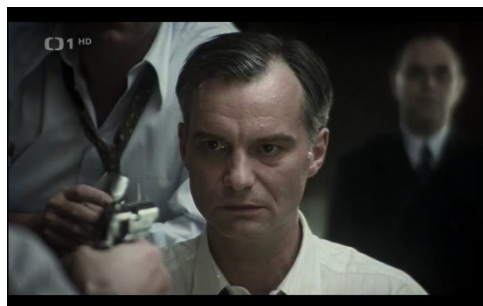
#### 6.4.4 Kamera, střih, osvětlení

Velká část obrazů je v tomto filmu natáčena na jeden dlouhý záběr, kdy kamera sleduje pohyb herců, čímž se zároveň mění prostředí mizanscény. Například ve scéně se slavnostní večeří v úvodu začíná obraz záběrem na dámy scházející ze schodů, které přejdou před kamerou a pokračují k jídelnímu stolu, kde se zdraví s hosty a následně pokračuje společenská konverzace.

Detailní záběry jsou použity v situacích, kdy mají navodit buď estetickou nebo historickou atmosféru, například líčící se dámy v úplném úvodu filmu, nebo detail na ruku spravující vysílací zařízení.

Rychlé prostřihy na detaily tváří jsou použity, pokud je cílem navodit napětí a gradující atmosféru. Například v situaci, kdy gestapák míří zbraní na Frantu, kterého nutí vypít sklenici alkoholu. V tuto chvíli je zopakováno několik prostřihů na výraz Franty a gestapáka, kdy je v záběru kromě jejich obličejů vždy vidět i namířená zbraň z jedné či druhé strany. Pomocí rychlých střihů bylo docíleno i zrychlení syžetu ve chvíli, kdy hlavní postavy začaly pracovat pro odboj a měly tak spoustu tajných úkolů, jejichž záznamy se v rychlé frekvenci střídaly.

Během denních scén je použito co nejpřirozenější osvětlení napodobující denní světlo venku nebo z okna, v interiéru jsou proto obličejové herců často částečně ve stínu. Noční scény jsou vždy nasvíceny modrým světlem, což je nejvíce patrné při přistání parašutistů v temném lese, nebo při nočních scénách v ložnici Kroupových. Hra se světlem je parná opět ve vyhocené situaci hádky Franty s gestapákem, kde jsou oba nasvíceni silným předním světlem a za nimi je naprostá tma, v záběru tedy vystupují jejich profily a všechny detaily výrazu ve tváři.



Příloha č. 3

### 6.4.5 Zvuk

Ústředním hudebním motivem, opakujícím se během celého filmu, je píseň Slunečnice s hudbou Slávy Emanuela Nováčka a textem Josefa Grusse. Někdy hraje píseň jen roli dobového hudebního podkladu, ve scéně z kavárny Lucerna ji hraje přímo klavírista v kavárně. V závěru filmu, kde Hanka sleduje Táňu jdoucí na smrt, má ale text písně další význam. Hanka hledí z okna a přemýšlí o své zradě, díky které sebe a manžela zachránila, ale její přátelé jsou odsouzeni k popravě. Text refrénu: „Tak jako slunečnice každým dnem, otáčí se za sluncem, tak já stále hlavou svou obracím jen za tebou.“ v této souvislosti vypovídá o vztahu Hanky a Táni, od které Hanka nemůže odtrhnout pohled, o němž ví, že je poslední.

Ve scénách, které zachycují běžný den Hanky a Táni je často použit lehký hudební podkres smyčců a harfy vždy na stejné téma. Tato hudba v sobě spojuje romantiku ženského světa s lehkostí a naivitou, ve které dámy žily do doby, než začaly pracovat pro odboj. Později je hudba použita i ve scénách, kde si dámy užívají krásný den v doprovodu Fredy, kde hudba znázorňuje Fredovu lehkovážnost a opojení pocitu, že aktivně pracují proti nenáviděnému režimu.

V dramatických scénách je použit hudební podkres se smyčci a bubny, který podněcuje gradaci situace. I toto hudební téma se ve filmu vícekrát opakuje například opět u scény hádky Franty s gestapákem, ale i u odhalení Fredovy a Tániny nevěry nebo při zatýkání gestapem.

Zvuky v pozadí jsou většinou odpovídající ději a nejsou tedy nijak nápadné ani rušivé. Narativní úkol mají především v druhé části filmu, kdy Hanka navštíví Jirku Potůčka v lese, kde ukrývá vysílačku, kde zvuk zpívajících ptáků divákovi napovídá, že od oslavy Vánoc na začátku filmu již uběhla delší doba.

### 6.4.6 Jazyk

Mluvený jazyk ve filmu je přizpůsobený současnému divákovi. Většina dialogů probíhá v nespisovné češtině s vložením specifických dobových výrazů. Časté jsou výrazy odvozené z němčiny.

Jako ukázkou uvedu pár příkladů:

„To je předválečnej taft, vid’? A ten střih! Hele, není to Podolská?“

„No to z vás budou přímo hvězdy z obálek Kinorevue!“



„Je tam naklouzáno, vopatrně, paní Kroupová!“

„Můžete si lehnout v ložnici, jsou tam čisté cejchy.“

„Normální zrnkovou kávu, ne tuhleto šlichtu z cikorky. Taky chci zmrzlinu s citronama, grenadinu, pravou, už mám těch náhražek plný zuby! Místo kafe bukvice, místo másla margarín.“

„Tuhle mi jednou zahrajou na funuse.“

„Nech toho, nemám to ráda. Hanka si taky pořád vybírá šlágr, co jí zahrajou nad rakví.“

„Hanka je pěkný numero.“

### 6.4.7 Aktivity běžného dne

Film poměrně dobře znázorňuje běžný den především vdaných žen, kdy vidíme, jak Hanka s Táňou vyplňují čas, který jejich manželé tráví v práci. Často chodí na kávu a malinovku do Veselky, někdy na tenis, bruslit nebo venčit pejska.

Rodinný život je většinou zobrazen pomocí společného jídla, při kterém probíhají dialogy

posouvající naraci vpřed. Manželé Hladíkovi mají doma služku, ale manželé Kroupovi jsou často znázorňováni při domácích činnostech. Hanku můžeme vidět vařit a plést, Václava mýt nádobí. Společně manželé Kroupovi také tráví dost času aktivitami v ložnici. Václavův tatínek žijící na vsi je ve filmu zachycen při stahování králíka k obědu.

Velmi často především pánové pod tlakem situace kouří nebo pijí víno, koňak nebo tvrdý alkohol.

Na nádraží nebo na náměstí můžeme v pozadí vidět komparzisty nesoucí dřevěné lyže.



Příloha č. 4

## 7 Řešení výzkumných otázek

### 7.1 Jak se ve výzkumném vzorku projevuje stereotypizace genderových rolí fikčních postav?

Celým filmem Operace Silver A se prolíná poměrně silný vliv zažitých sociálních stereotypů. Na úrovni rozdělení genderových rolí fikčních postav není stereotyp sice zcela jednotný, ale je zde patrný velmi silně. Postavám tohoto filmu nejsilněji dominuje

stereotyp ženy v domácnosti a muže hrdiny.

Stereotyp ženy v domácnosti můžeme pozorovat u obou hlavních hrdinek, kdy je pouze přizpůsoben solventnosti konkrétní rodiny. Hanka Kroupová tento stereotyp splňuje zcela beze zbytku. V průběhu filmu je opakovaně zobrazována při běžných domácích pracích jako je pletení, příprava jídla nebo úklid. V domácnosti Hladíkových nahrazuje tuto část stereotypu služebná, která je zachycena při domácích pracích snad v každém záběru, kde se objeví. Táňa Hladíková doma sice neuklízí a nevaří, ale stereotyp ženy v domácnosti naplňuje na úrovni znuděné ženy bez zaměstnání. Kromě hlavních hrdinek jsou tomuto stereotypu poplatné i všechny další ženské postavy ve filmu. Jarmila Košťálová se ve filmu objevuje jen v několika scénách, ale stereotyp vdané paní zobrazuje nejpřesněji. Je tichá, nenápadná, laskavě podporuje svého manžela a věnuje se péči o děti. Ve starší generaci můžeme tento stereotyp sledovat i u matky Václava Kroupy, která žije na vesnici a návštěvu vždy pohostí dobrým jídlem.

Doplňujícím ženským stereotypem je rovina Hančina a Tánina přátelství, která ženy zobrazuje mimo domov v podobě dam užívajících si požitky volného času v kavárně, v biografu nebo prohlížením výloh krejčovství. Tento stereotyp ukazuje ženy jako marnivé zhýčkané manželky, které jsou sice ozdobou společnosti, ale nemají žádné důležité poslání.

Mužský stereotyp nejvíce znázorňují Freda Bartoš a Franta Hladík, kteří oba zobrazují dominantní alfa samce se silným smyslem pro spravedlnost, odhodláním, jistotou a cílevědomostí. Oba mají potřebu aktivně bojovat proti bezpráví a postavit se na odpor nadvládě. Do stereotypu uvážlivého, zodpovědného muže více zapadá Franta, který je na povrch spořádaným občanem. Freda naopak revoltuje i v soukromém životě, čímž stereotyp dokonalého muže částečně porušuje. Nejméně stereotypní postavou filmu je Vašek Kroupa, který proti mužskému stereotypu disponuje empatií a určitou bojácností.

Celý film je postaven na principu hrdinství a dobrodružství válečných odbojářů, tedy je zde vysoká míra stereotypizace mužských postav na místě. Vzhledem k historické době, ve které se příběh odehrává, je pochopitelná i stereotypizace ženy jako manželky v domácnosti, přestože je částečně narušována odvážným zapojením hlavních hrdinek do odboje.

## 7.2 Jak se tato stereotypizace prezentující protektorátní dobu liší od současných genderových stereotypů?

Vysoká míra stereotypizace rozdělení mužských a ženských rolí ve společnosti velmi dobře evokuje historickou dobu protektorátu, kdy na roli muže a ženy ještě neměla vliv emancipace.

Kdyby se totožný příběh odehrával v současnosti, obě hlavní hrdinky by pravděpodobně chodily do zaměstnání a vzhledem ke stále přetrvávající nutnosti postarat se o domácnost, by neměly zdaleka tolik volného času na vlastní záliby. Současný mužský stereotyp sice stále respektuje roli muže jako dominantního samce, nicméně schopnost aktivního odboje se zbraněmi v rukách by byla v současnosti pravděpodobně o hodně menší.

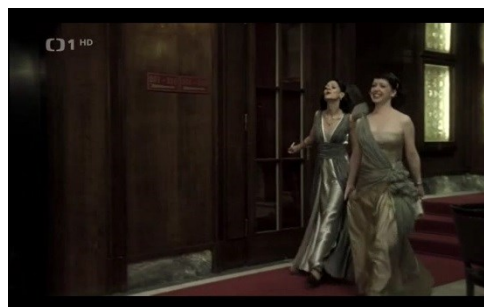
Za povšimnutí však stojí fakt, že ve filmu naopak nejednou došlo k porušení ženského stereotypu, které je spíše než snahou o historickou přesnost, snahou vyhovět současnému divákovi. Jak zmiňujeme v kapitole 3.2 Zkreslování reálných údajů ve fikčním světě, zobrazení fikčních světů určených historickou předlohou vždy zrcadlí sociální nastavení doby, ve které je fikční svět utvářen.

## 7.3 Jakým způsobem se projevuje stereotypizace fikčního prostředí znázorňujícího protektorátní dobu?

Celým filmem se prolíná velmi silná snaha o co nejvěrohodnější napodobení prostředí Protektorátu. V zájmu usnadnění divákova chápání je však často nutné využití některých vizuálních stereotypů spojených s konkrétním historickým obdobím.

Velmi silně je v tomto filmu stereotypizována ženská krása, která zároveň slouží jako úvodní scéna pro navození „protektorátní nálady“. Obě hlavní hrdinky jsou perfektně upravené, mají červeně nalakované nehty, červenou rtěnku, dokonale natočené vlasy a okouzlují v šatech ze salonu Podolská.

Silným stereotypem je použití velmi známé skladby Sluečnice, na kterou tančí manželé Kroupovi při vánočním večírku. A dále se tato skladba objevuje opakovaně během



Příloha č. 5

důležitých a emočně vypjatých situací v průběhu celého filmu.

Silně stereotypizované je i odívání pánů, kteří mají při vánočním večírku téměř všichni oblek s proužkem.

Další stereotyp se týká veškerých rekvizit, které jsou vždy vybírány tak, aby danou dobu co nejvíce evokovaly. Přestože každá domácnost či kancelář byla pravděpodobně vybavena jinak podle vkusu a možností konkrétního majitele, ve filmovém ztvárnění dochází ke vzniku stereotypizovaných domácností, kde téměř vždy vidíme gramofon, židle Ton či stolní lampičku s otáčecím zeleným stínítkem.

Stereotypní zobrazení protektorátního období je vyžaduje opatření ulic dvojjazyčnými nápisy a propagandistickými transparenty, kdy německá verze je uvedena vždy na prvním místě. Budovy gestapa vyzdobené vlajkami s hákovým křížem, portrét Adolfa Hitlera a znaky SS. Městem procházející německé vojáky a projíždějící vojenská auta a v pozadí slyšené německé dialogy.



Příloha č. 6

Všechny uvedené stereotypy se vyskytují ve filmech s podobnou tématikou velice často, neboť tvůrci usilují o co nejjasnější zobrazení dané doby divákovi. Jedná se ale o uměle vytvořenou podobu historického období, neboť určité artefakty jsou využívány velmi často, a naopak jiné upadají v zapomnění, čímž dochází ke stále větší stereotypizaci.

## **Závěr**

Cílem této práce bylo popsání, rozebrání a odhalení stereotypních tendencí v českém filmu prezentujícím období protektorátu. V teoretické části práce jsme na základě poznatků Pierra Sorlina, Stuarta Halla a Nicka Laceho blíže rozebrali vztah typizace a stereotypizace a nejčastějších stereotypizovaných sociálních skupin, které se nám v průběhu vyhodnocování analýzy ve výsledcích taktéž objevily.

Dále jsme podrobně rozebrali teorii Možných světů dle Bohumila Fořta a podmínky vzniku fikčních světů na základě fikčních textů dle Lubomíra Doležela. Dále jsme se vzhledem k tématu práce zabývali blíže tématem fikčních světů založených na existenci historických předloh dle Ireny Řehořové a Mihailescu a Hamarneho.

Posledním podrobně zkoumaným tématem byla textová narace, kde jsme se opírali především o poznatky Radomíra D. Kokeše, Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, které jsme později zúročili při narativní analýze zkoumaného výzkumného vzorku.

Cílem práce bylo pomocí kombinace narativní a obsahové analýzy odhalit stereotypy znázorňování protektorátní doby ve filmu Operace Silver A, přičemž jsme se zaměřili především na genderovou stereotypizaci fikčních postav a na stereotypizaci zobrazování protektorátní doby na narativní úrovni filmu.

Stereotypních tendencí jsme v analyzovaném filmu našli velké množství především na úrovni stereotypizace fikčních postav, kdy mužské postavy téměř beze zbytku odpovídaly stereotypu muže zobrazovaného jako dominantního alfa samce. Ženské postavy z větší části odpovídaly stereotypu ženy a manželky v domácnosti, což bývalo v protektorátní době na rozdíl od současnosti běžným uspořádáním rodiny.

V narativním zobrazování protektorátní doby jsme vysledovali největší míru stereotypizace na úrovni zobrazování protektorátu okupovaného Německým vojskem, kdy hrály velkou narativní roli symboly Velkoněmecké říše jako hákový kříž, znak SS, tvář Adolfa Hitlera, německé nápisy a německy mluvící vojáci v českých městech.

Druhou hojně stereotypizovanou kategorií byla ženská krása a s ní spojené dobové reálie, neboť ženská krása hrála zásadní roli v zápletce a byla důležitým motivem prolínajícím se celým filmem.

Cíle práce byly naplněny a pomohly nám objasnit nejčastější stereotypy vnímání spojené s obdobím protektorátu.

## **Summary**

The aim of this work was to use a combination of narrative and content analysis to reveal the stereotypes of depicting the Protectorate period in the film *Operation Silver A*, focusing mainly on gender stereotyping of fictional characters and stereotyping the depiction of the Protectorate period at the narrative level of film.

The stereotypical tendencies in the analyzed film found a great deal, especially at the level of stereotyping of fictional characters, when male characters almost completely matched the stereotype of a man portrayed as the dominant alpha male. For the most part, the female characters corresponded to the stereotype of a woman and a wife in the home.

In the narrative depiction of the Protectorate period, we observed the greatest degree of stereotyping at the level of depiction of the Protectorate occupied by the German army, where the symbols of the Greater Reich such as the swastika, the SS emblem, the face of Adolf Hitler, German inscriptions and German-speaking soldiers in Czech cities played a large narrative role.

The second highly stereotyped category was women's beauty and the associated contemporary life, as female beauty played a vital role in the plot and was an important motif intermingling the film.

## Použitá literatura

### Knižní zdroje:

- BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X.
- BERNARD, Jan, FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988.
- BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-303-6.
- BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10170-3.
- BURTON, Graeme a Jan JIRÁK. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal, 2001. ISBN 80-85947-67-6.
- CALIN-ANDREI, Mihailescu a Hamarneh WALID. *O fikci nově*. Praha: Akademia, 2017. ISBN 978-80-200-2661-3.
- DELEUZE, Gilles. *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. ISBN 80-7004-127-7.
- DOLEŽEL, Lubomír a Jaromír VOLEK. *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. Příbram: Pistorius a Olšanská, 2014. ISBN 978-80-87855-13-3.
- DYER, R. *The Role of Stereotypes in Paul Marris and Sue Thornham: Media Studies: A Reader*, 3rd Edition, Edinburgh University Press, 1999. ISBN 9780748637843
- ELSAESSER, Thomas a Malte HAGENER. *Film theory: an introduction through the senses*. New York: Routledge, 2010. ISBN 978-0-415-80101-0.
- FISKE, John. *Introduction to Communication Studies*. 2. London: Routledge, 1990. ISBN 0-203-13431-1.
- FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. ISBN 80-7294-165-8.
- Greenwald, Anthony G., Banaji, Mahzarin R. 1995. "Implicit Social Cognition: Attitudes, Self-Esteem, and Stereotypes." Pp. 4–27 in *Psychological Review* 1995, r. 102, č. 1.
- HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications, 1997. ISBN 9780761954323.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

- CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN 80-244-0175-4.
- JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Masová média*. 2. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-262-0743-6.
- JOST, François. *Realita/Fikce - říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-056-2.
- KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: MUNI Press, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.
- KOMÁRKOVÁ, Olga. *Genderové stereotypy v reklamních textech*. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, 2006. ISBN 80-7308-148-2.
- KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2. Praha: AMU, 2002. ISBN 80-7331-896-2.
- LACEY, Nick. *Image and Representation: Key Concepts in Media Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 1998. ISBN 9780312212032.
- LINHART, J., M. PETRUSEK, A. VODÁKOVÁ a H. MAŘÍKOVÁ. *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-310-5.
- LIPSCOMB, Scott D. a David E. TOLCHINSKY. *The Role of Music Communication in Cinema*. Praha: Oxford University Press, 2005. ISBN 978-0198529361.
- MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 2011. ISBN 978-80-204-2409-9.
- MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 4. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-574-5.
- MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-126-1.
- PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*, in: *Realita/Fikce – říše klamu*, Seuil, 1988.
- PICKERING, Michael. *Stereotyping: The Politics of Representation*. New York: Palgrave, 2001. ISBN 0-333-77210-5.
- PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-547.
- REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.
- ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: Jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Praha: SLON, 2018. ISBN 978-80-7419-268-5.
- SILVERBLATT, Art a Jaromír VOLEK. *Mediální gramotnost: Jak rozumět obsahům médií*. New York: KOBO Rakuten, 2016. ISBN 0-275-96727-1.



SORLIN, Pierre. *European cinemas, European societies 1939-1990*. New York: Routledge, 1991. ISBN 0415056713.

SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2009. Akta F. ISBN 978-80-7308-264-2.

ŠOFR, Jaromír. *Teorie a praxe světlotonální koncepce filmu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-274-9.

ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010. Akta F. ISBN 978-80-87292-09-9.

TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-683-4.

WALTON, Kendall Lewis: *How remote are Fictional Works for the Real World*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, in: *Realita/Fikce – říše klamu*, XXXVII 1978.

#### **Internetové zdroje:**

ČSFD [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2018-12-21]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz>

JAKUB, Kučera. Diegeze: Pojem. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily* [online]. Praha, 2003, (31) [cit. 2018-07-30]. ISSN 1213-516X. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?>

LINGEA. *ABZ.cz: Slovník cizích slov* [online]. Ostrava, ©2005-2018 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz>

LINGEA. *Nechybujte.cz: Slovník současné češtiny* [online]. Brno, ©2017 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny>

SOCIOLOGICKÁ ENCYKLOPEDIÉ: *Sociologie fenomenologická* [online]. Sociologický ústav AV ČR, 2017 [cit. 2019-05-09]. Dostupné z:

[https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sociologie\\_fenomenologicka](https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sociologie_fenomenologicka)

WIKIPEDIE: *Otevřená encyklopedie* [online]. Praha, ©2001-2018 [cit. 2018-04].

Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD\\_strana](https://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD_strana)

#### **Audiovizuální zdroje:**

*Operace Silver A* [film]. Režie Jiří STRACH. Česká republika, 2007.

Schneider  
Ad

**Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK**  
**Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce**

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:**

**Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:**

Anna Stiburková

**Razítko podatelny:**

**Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:**

2016

Univerzita Karlova  
Fakulta sociálních věd

**E-mail diplomantky/diplomanta:**

annanas@seznam.cz

Došlo dne: 29-06-2017 -1-

**Studijní obor/forma studia:**

MSP

Čj: 3981 Příloh:

Přiděleno

**Předpokládaný název práce v češtině:**

Reflexe protektorátní doby v současné české televizní a filmové tvorbě

**Předpokládaný název práce v angličtině:**

Reflexion of the protectorate period in contemporary television and film production

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

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

LS 2017/2018

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

Práce se bude zabývat tématem reprezentace a konstrukce fikčního světa v televizi a filmu konkrétně na příkladu ztvárnění období protektorátu. Tématem práce bude hledání trendů a stereotypů v zobrazování jednotlivých prvků dokumentujících a reprezentujících konkrétní historické období například odívání, výzdoba interiéru, jazyk, hudba, dennodenní zvyky či etika. Pomocí těchto symbolů tvůrci budují fikční svět, který je divákem vnímán jako pravdivé vyobrazení historického období. V práci budeme hledat a zkoumat společné znaky těchto fikčních světů v současné televizní tvorbě.

Tématem se zabýval například Prof. PhDr. Lubomír Doležel, CSc. ve své práci Fikce a historie v období postmoderny, kde klade důraz na rozlišování světů historických a fikčních. Téma fikčních světů rozebírá ve své knize Úvod do sémantiky fikčních světů také doc. PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D., který zde uvažuje o tématu v širších souvislostech např. s filosofií. Výzkumem televizního publika se v práci Television, Audiences & Cultural Studies zabýval David Morley.

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

Cílem diplomové práce je odhalení specifík a podobností zobrazování období protektorátu v současné české televizní a filmové tvorbě. Během průzkumu se chceme zaměřit na jednotlivé kategorie zobrazování protektorátní doby a najít trendy a podobnosti v jejich ztvárnění.

Dochází v současnosti k popularizaci tohoto období?

Je protektorátní doba médií zlehčována?

Jsou v televizním ztvárnění tohoto období vysledovatelné podobnosti?

**Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):**

Teoretická východiska

Teorie masových médií

Teorie fikčních světů

Narativní teorie

Přehled české televizní tvorby s tématem protektorátu v letech 2007 – 2017

Žánrová analýza vybraných pořadů

Společné prvky analyzovaných pořadů

Stereotyp všedního dne

Dobové réalie

Společenské normy  
Jazyk  
Hudební doprovod  
Tanec

Podobnosti a rozdílnosti ve ztvárnění těchto společných prvků  
Vztažení výsledků výzkumu k současnosti

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

České filmy, seriály a reality-show uvedené v období 2007 – 2017.

Filmy: Operace Silver A, Dívka a kouzelník, Protektor, Nedodržení slib, 3 sezóny v pekle, Ležáky 42, Habermannův mlýn, Lidice, Colette, Poslední cyklista, Anthropoid, Masaryk, Tenkrát v ráji, Lída Baarová

Seriály: První republika, Bohéma

Reality-show: Dovolena v protektorátu

**Metody (techniky) zpracování materiálu:**

Semiotická analýza

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

DOLEŽEL, Lubomír (2008): *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia.

Doležel vychází ze závěrů a návrhů své předchozí publikace *Heterocosmica*. Často bývá uváděno, že postmoderní metahistorie zpochybnila zásadní rozdíl mezi fikčním a historickým narativem. Doležel polemizuje s touto pozicí tím, že zkoumá vztah mezi historiografií a tvorbou fikce v rámci sémantiky možných světů. Zásadní rozlišení mezi historickou a fikční reprezentací minulosti zakládá na rozlišení historických a fikčních možných světů.

FORT, Bohumil (2005): *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host.

Monografie mapuje a kriticky porovnává zpracované a významné koncepce o teorii fikčních světů, současně je zasazuje do širších souvislostí humanitního bádání, a to ve smyslu obecně filozofických a sémantických předpokladů této teorie.

FOUCAULT, Michel (1994): *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda.

Tři studie významného francouzského filozofa a historika, které spojuje myšlenka o moci jako základním motivu lidské touhy po vědění.

BOURDIEU, P. (2002): *O televizi*. Brno: Doplněk.

Významný francouzský sociolog se ve své knize zabývá mechanismy neviditelné cenzury a vlivu televize (resp. médií) na společnost. Kniha se ve Francii stala předmětem širokého sporu, který mobilizoval všechny největší novináře a úvodníkáře deníků, týdeníků i televizní stanice.

CHATMAN, Seymour (2008): *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host.

Kniha *Příběh a diskurs* vyšla poprvé v roce 1978. Autor se v ní pokusil zmapovat a s přihlédnutím k americké tradici (Wayne Booth, Dorrit Cohnová aj.) tvůrčím způsobem rozvinout dosavadní produkci francouzského literárněvědného strukturalismu. Ačkoli v centru Chatmanovy pozornosti zůstává literatura, jeho cílem je předložit teorii fikčního narativu platnou napříč médii.

MORLEY, David. 1994. *Television, Audiences & Cultural Studies*. London: Routledge.

Television, Audiences & Cultural Studies představuje mnohostranný výzkum veřejnosti, ve kterém David Morley čerpá z bohatého souboru empirických prací, které zkoumaly vznik, vývoj a budoucnost výzkumu televizního publika.

TRAMPOTA, Tomáš, VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. 2010. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál.

Cílem knihy je seznámit čtenáře s metodami užívanými při výzkumu médií. Svou koncepcí kniha obsahuje jak zásady komerčního výzkumu médií (výzkum sledovanosti, měření efektivity reklamy), tak i akademického (výzkum mediálních organizací, analýza reprezentace, interpretace textu).

**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)

HOLICKÝ, Jiří. *Teorie fikčních světů v literatuře : aktualizace konceptu fikčních světů v období postmoderny*. Plzeň, 2016. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni. Vedoucí práce PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

LIŠKOVÁ, Tereza. *Narativní struktury, mytologizace a transmediální vyprávění na příběhu Hvězdných válek*. Praha, 2014. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Prof. PhDr. Jiří Kraus, DrSc.

JECH, Frentišek. *Naratologie – zkoumání vypravěčské strategie ve vybraných textech*. České Budějovice, 2013. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Doc. PhDr. Daniel Bína, Ph.D.

VOTRUBOVÁ, Eva. *Žánrová specifika současné seriálové primetimeové tvorby České televize*. Olomouc, 2011. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Mgr. Jakub Korda.

**Datum / Podpis studenta/ky**

29. 6. 2017



**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

**Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:**

**Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:**

**Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.**

**Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.**

JIRÁK JAN

**Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga**

29. 6. 2017 

**Datum / Podpis pedagožky/pedagoga**

**TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIATU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VYTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.**

**TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.**

## **Seznam příloh**

Příloha č. 1: Oblečení na všední den (obrázek)

Příloha č. 2: Dvojjazyčný nápis Garderobe/Štana (obrázek)

Příloha č. 3: Příklad protisvětla v dramatické chvíli (obrázek)

Příloha č. 4: Aktivita všedního dne – bruslení (obrázek)

Příloha č. 5: Večerní garderoba (obrázek)

Příloha č. 6: Výzdoba kanceláře šéfa oddělení kontrašpionáže pražského gestapa (obrázek)

Příloha č. 7: záznam filmu Operace Silver A, tabulka analýzy filmu (DVD)