

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Katedra psychologie



# BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Šárka Vlasáková

Specifika působení násilí ve filmech Quentina

Tarantina a jeho recepce divákem

Specifics of violence actuation in Quentin

Tarantino's movies and spectator's reception

Praha, 2022

Vedoucí práce: Mgr. Mojmír Sedláček

## Poděkování

V první řadě bych ráda poděkovala vedoucímu mé práce Mgr. Mojmírovi Sedláčkovi za pomoc při formování tématu této bakalářské práce, velmi ochotný přístup, trpělivost, cenné rady a věnovaný čas.

Dále bych chtěla poděkovat konzultantce své práce doc. PhDr. Iloně Gillernové, CSc. za její čas strávený při odborných konzultacích k této práci.

## Prohlášení

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 2. 5. 2022*



*Šárka Vlasáková*

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zabývá specifiky působení násilných filmových ukázek z filmů Quentina Tarantina na diváky. Popisuje fenomén emocí a představuje jejich rozdělení, komponenty i novější teorie s nimi spojené. Zaměřuje se na propojení osobního života Quentina Tarantina s motivy jeho filmových děl. Identifikuje dva základní prvky jeho tvorby, kterými jsou humor a násilí, a zpracovává způsoby, jakými jsou tyto elementy promítány do Tarantinových filmů. Uvádí přehled základních mediálních teorií, které vysvětlují působení mediálních obsahů na diváka, a předesílá několik současných studií zabývajících se reakcemi diváků na mediální materiály. Výzkumná část představuje návrh výzkumu, který pomocí audiovizuálních ukázek z filmů Quentina Tarantina zkoumá percepci diváků a hledá v ní rozdíly v závislosti na míře obeznámenosti s Tarantinovou tvorbou a typem vztahu k ní. Přínosem do oboru psychologie filmu je popsání reakcí, které určité obsahy a prvky ve specifických násilných ukázkách vyvolávají s přihlédnutím na rozdílný kontext. To může přispět k dalšímu pohledu na zpracovávání a zobrazování násilí ve filmových dílech.

## **Klíčová slova**

násilí; mediální obsahy; Quentin Tarantino; emoce; divák; mediální násilí; mediální působení

## **Abstract**

This bachelor thesis deals with the specifics of the effect of violent film clips from Quentin Tarantino's films on the audience. It describes the phenomenon of emotions and presents their division, components and newer theories related to them. It focuses on the connection between Quentin Tarantino's personal life and the themes of his films. It identifies two fundamental elements of his work, humour and violence, and examines the ways in which these elements are projected into Tarantino's films. It provides an overview of the basic media theories that explain the effects of media content on the viewer, and presents several contemporary studies on audience reactions to media materials. The research section presents a research design that uses audiovisual excerpts from Quentin Tarantino's films to examine audience perceptions and looks for differences in these perceptions depending on the level of familiarity with and type of relationship to Tarantino's work. It contributes to the field of film psychology by describing the reactions that certain content and elements in specific violent excerpts evoke, taking into account different contexts. This may contribute to further insights into the processing and depiction of violence in films.

## **Keywords**

Violence; Media content; Quentin Tarantino; Emotions; Audience; Media violence; Media effects

## Obsah

Úvod .....	9
Literárně přehledová část.....	11
1. Emoce .....	11
1.1. Definice emocí.....	11
1.2. Dělení emocí .....	11
1.3. Komponenty emocí.....	12
1.4. Teorie emocí .....	13
2. Quentin Tarantino.....	15
2.1. Osobní pozadí tvorby Quentina Tarantina.....	15
2.2. Základní prvky tvorby Quentina Tarantina.....	16
2.2.1. Humor.....	16
2.2.2. Násilí .....	17
3. Působení mediálních obsahů na diváky.....	19
3.1. Teorie o vlivech mediálních obsahů na diváky.....	19
3.2. Emoce vyvolané televizním násilím .....	20
3.3. Osobnostní charakteristiky a preference mediálních obsahů.....	21
3.4. Fenomén emočního a kognitivního „přenesení“ .....	22
3.5. Působení mediálních obsahů na kognici a emoce diváka .....	24
Výzkumná část .....	26
4. Výzkumný problém, cíle výzkumu a výzkumné otázky .....	26
4.1. Design výzkumného projektu .....	26
4.2. Popis použitých audiovizuálních materiálů .....	29
4.3. Typ výzkumu a jeho metody .....	31
4.4. Metody zpracování a analýzy dat .....	33
4.5. Výzkumný soubor.....	34
4.6. Etika výzkumu .....	35

Diskuse .....	37
Závěr .....	40
Seznam použité literatury .....	41



## Úvod

Bakalářská práce se zabývá působením násilných mediálních obsahů na diváky, především na jejich emoční složku. Zaměřuje se na to, zda mohou příjemci násilné filmové materiály vnímat odlišně, pokud jsou v jisté míře obeznámeni s kontextem dané filmové tvorby a mají k ní rozdílný vztah. Cílem práce je popsat způsoby, jakými diváci mohou vnímat násilí z filmů Quentina Tarantina a zjistit možné rozdíly v jeho percepci napříč skupinami lidí s různou úrovní znalostí specifik a souvislostí tvorby amerického režiséra. V práci je představen fenomén emocí a s nimi spojené teorie. Dále jsou zde uvedeny osobní motivy a základní prvky filmové tvorby Quentina Tarantina. Práce se věnuje i mediálním teoriím a předestření současných výzkumů zabývajících se vztahem diváka a mediálních obsahů. Čerpá z odborné literatury, odborných tematických prací i z aktuálních výzkumů, které se dotýkají oboru psychologie filmu a médií.

První kapitola bakalářské práce pracuje s pojmem emoce, jeho původem i definicí. Dále se zabývá jedním ze způsobů dělení emocí. Věnuje se jednotlivým emočním komponentům a zdůrazňuje jejich význam pro pochopení emocí jako celku. Ve svém závěru předestírá novější teorie emocí, jejichž hlavní myšlenky mohou být klíčem pro další koncepce zkoumání tohoto fenoménu.

V druhé kapitole je věnován prostor pro popis tvorby amerického režiséra Quentina Tarantina. Začátek propojuje osobní život Quentina Tarantina s jeho filmovými díly a nacházením motivů a inspirace k jeho specifické tvorbě. Dále určuje základní prvky, které ve svých snímcích kombinuje. Těmi jsou humor a násilí, jež jsou v následujících podkapitolách podrobněji definovány. U každého z prvků je také blíže uvedeno, jakým způsobem se promítají v Tarantinově tvorbě. Teoretický kontext režisérové tvorby spolu se znalostí jejích základních elementů je důležitý pro obeznámení se se specifiky jeho filmů. Pomáhá pochopit odlišné způsoby, kterými populární americký tvůrce zobrazuje násilí. Seznámení se s jeho myšlenkami a cíli ve filmových dílech může pomoci nastínit škálu emocí, které se Tarantino snaží v divácích vzbudit. Rozbor prvků jeho tvorby je pak pomáhá spojit s emocemi, které mohou vyvolávat. Propojením těchto dvou linií může vzniknout představa o široké paletě emocí, kterou by v divácích tyto ukázky mohly vyvolávat.

Třetí kapitola práce se zabývá vlivem mediálních obsahů na diváky. Ten je nejdříve popsán pomocí různých mediálních teorií i přístupů a v této části je předestřen i jejich vývoj. Následně jsou popsány vybrané současné studie zkoumající vztah mediálních obsahů a jejich

příjemců. Ty se zabývají fenoménem přenesení, který způsobuje odtržení diváků mediálních obsahů od reality, elementy na straně diváka i média přispívajícími k emočnímu působení mediálních materiálů, souvislostmi určitých osobních charakteristik s preferencí specifických filmových i hudebních žánrů a vlivem násilných mediálních obsahů na specifické části kognice a afektu u diváků.

Ve výzkumné části navrhujeme výzkumné šetření, které souvisí s problematikou bakalářské práce. Návrh výzkumu se zabývá tím, jak diváci vnímají násilné obsahy ve filmových ukázkách z děl Quentina Tarantina. Působení Tarantina násilí je zkoumáno v kontextu toho, jak moc jsou účastníci obeznámeni s jeho tvorbou a jaký k ní mají vztah. Cílem výzkumu je za využití metody focus groups a následné obsahové analýzy zjistit aspekty působení daných násilných filmových ukázek na diváka a také k identifikaci toho, zda je vnímání násilí závislé právě na znalosti a vztahu k Tarantinově tvorbě.

V diskusi předestíráme možné problémy našeho výzkumu a snažíme se navrhnout opatření, která by jejich dopad mohla zmenšit. V závěru diskutujeme o poznatcích z literárně přehledové i výzkumné části bakalářské práce.

V bakalářské práci je citováno podle normy APA (American Psychological Association, 2020).

## Literárně přehledová část

### 1. Emoce

V této bakalářské práci se zabýváme tím, jaký vliv mají násilné mediální obsahy na emoční vnímání diváků. Cílem této kapitoly je proto stručně představit fenomén emocí. Nejprve vysvětlujeme význam tohoto slova a předkládáme jeho definici od různých autorů. Dále pak popisujeme způsob dělení emocí a zaměřujeme se na různé komponenty emocí, při jejichž znalosti je možné vidět význam emocí ve více rovinách. Nakonec představujeme novější emoční teorie, které by mohly být užitečné při nahlížení na možnosti dalšího zkoumání tohoto fenoménu.

#### 1.1. Definice emocí

Slovo emoce se pravděpodobně vyvinulo z latinského slovesa „movere“, tedy pohybovat se (Švancara, 1984).

Podle I. Stuchlíkové jsou emoce velmi komplexní jevy, které jsou charakteristické svojí proměnlivostí a velkou citlivostí, výraznou mezi všemi ostatními duševními procesy. Projevy těchto rysů jsou vázané na osobní i situační okolnosti, pod jejichž vlivem se emoce může měnit, i když objektivní okolnosti zůstávají nezměněné. Určitá situace tedy může vzbudit danou emoci, při opakování se ovšem ve shodné situaci předchozí emoce objevit nemusí (Stuchlíková, 2007).

Emoce patří do psychických projevů, které nelze brát jako přesně ohraničený fenomén, ale spíše jako samostatnou součást psychického komplexu. Jsou nejjednodušším zážitkem propojeným s uspokojením hlavních potřeb a pomáhají hodnotit podněty přicházející z vnějšího i vnitřního prostředí organismu. Často také zprostředkovávají rychlou a vhodnou reakci jedince na změnu podmínek a přispívají k jeho adaptaci na ně (Slaměník, 2011).

#### 1.2. Dělení emocí

Dlouhodobá snaha psychologů o rozdělení emocí vyústila v určení významu primárních a sekundárních emocí, v literatuře často nazývaných i jako nižší a vyšší city. Primární emoce jsou vrozené vzorce toho, jak reagovat na určité životní situace. Jsou prožívané podobným způsobem u každého jedince (Kassin, 2007). V jejich souvislosti

hovoříme o šesti základních emocích definovaných už Darwinem, tedy o strachu, radosti, smutku, hněvu, znechucení a překvapení.

Od nich jsou odvozené emoce sekundární, které jsou složitější a podle J. Damasia zahrnují uvědomění si dané emoce a tvorbu vztahu mezi emočním stavem a jeho původcem (Damasio, 2000). Jelikož jsou spojeny s potřebami socializovanými, nesetkáváme se s nimi ani u zvířat, ani u nižších živočichů. Můžeme je třídit na city intelektuální, které se vážou na poznávací činnost (např. úcta k poznání), estetické doprovázející vnímání krásy i ošklivosti (např. pocit vznešenosti) a etické, které jsou prožívány v souvislosti s porušováním morálky (např. cit pro spravedlnost) (Kulka, 1985).

Existuje řada dalších způsobů, jakými různí autoři emoce rozdělují. Mezi kritéria patří v jiných teoriích například jejich intenzita, časový průběh či polarita (Nakonečný, 2000). Když emoce kategorizujeme a zkoumáme v kontextu jedince, je také důležité znát jejich jednotlivé složky. To nám pomáhá uvědomit si různorodost dimenzí, ve kterých se mohou projevovat.

### **1.3. Komponenty emocí**

Podle C. E. Izarda musí emoce obsahovat určité komponenty. Těmi jsou prožívání emoce, procesy odehrávající se v mozku a nervovém systému a vnější pozorovatelné projevy doprovázející emoci (Izard, 1981). S tím souzní i D. Krech a R. S. Crutchfield (1958), kteří dále uvádí, že tento pojem je navázán na další vztah vzrušení organismu, který se odráží ve třech formách: zážitek, chování a fyziologické změny v organismu (Krech & Crutchfield, 1958).

Podle odborné literatury jsou emoce tvořeny šesti hlavními složkami, které potom pomáhají jedinci jednat i chovat se v rozdílných životních situacích. K těmto složkám patří tělesné pochody propojené s danou emoci, výraz ve tváři, vnitřní subjektivní prožívání jedince v návaznosti na emoci, kognitivní přesvědčení, přímá reakce v dané emoční situaci a vytváření specifických vzorců chování (Gross, 2014).

Vzhledem k jedinečnosti každého člověka je ovšem nutné zmínit, že se u každého mohou tyto projevy ve všech dimenzích lišit, či dokonce nemusí být vůbec na první pohled přítomné. Někteří jedinci umí svoje chování pod vlivem emocí dobře regulovat, nebo v něm danou emoci skrýt úplně.

## 1.4. Teorie emocí

Za dlouhou dobu trvání výzkumu psychických jevů vzniklo mnoho koncepcí, jak nahlížet na vznik emocí, jejich procesy a komponenty. Starší i novější přístupy mají mnoho zastánců, ale i odpůrců. Znalost novějších teoretických přístupů k emocím může být klíčem k lepšímu uchopení a zkoumání tohoto fenoménu. K pochopení prožívání mediálních obsahů jsou důležité především kognitivní teorie emocí, proto v tomto stručném přehledu teorií nefiguruje množství teorií jiných, jako jsou např. fyziologické.

Významnou koncepcí je dvou faktorová teorie emocí od S. Schachtera s J. Singera, která by se dala řadit ke kognitivistickému přístupu. Jejich koncept pracuje s asociací fyziologické excitace a kognitivních interpretací situace, která je příčinou nabuzení. Tyto dva faktory následně určují emoci (Schachter & Singer, 1962). Ve svých experimentech autoři přišli na dvě fáze procesu vzniku emocí: v první jde o vyhodnocení situace i kontextu, ve kterém se podnět vyskytl, a odeslání kognitivního zpracování do limbického systému, v druhém kroku jsou sledovány podněty z těla vzniklé fyziologickou aktivací. Podle I. Slaměníka to znamená, že je významnější kognitivní interpretace stimulů než samostatný vnitřní podnět (Slaměnik, 2011). Z dvou faktorové teorie vychází interaktivní pojetí vzrušení a kognitivní interpretace od G. Mandlera, který připouští, že vzrušení může být vyvoláno i kognitivním hodnocením vztahu s prostředím (Lazarus & Folkman, 1984).

Na proud dvou faktorové teorie navázaly teorie ohodnocení, ke kterým významně přispěl R. S. Lazarus. Ten definuje emoce jako transakce mezi jedincem a jeho okolím, kdy klade zvláštní důraz na tvorbu stresu a strategie jeho zvládnutí. Podle jeho mínění je emoce také odpovědí na kognitivní zhodnocení nebo na důležitost události. Hodnotící složka emocí je podle něj zásadním komponentem emocí a rozděluje ohodnocení událostí na několik úrovní. Těmi jsou relevantnost z hlediska jedincových cílů, soulad s nimi, ohodnocení ve vztahu k já a vlastní identitě, vzhledem k dominantním oblastem vlastní činnosti a posouzení z pohledu jiných lidí (Lazarus & Folkman, 1984).

Teorií emocí zahrnující kognitivní složku se dále zabýval i K. R. Scherer, který považuje emoce za synchronizaci většího množství rozdílných kognitivních a fyziologických složek. Podstatou jeho konceptu je proces, při kterém jsou nízké úrovně kognitivních hodnocení spouštěčem pro tělesné reakce, chování i subjektivní pocity. Kognitivně orientovaná sebe-teorie emocí od S. Epsteina zase přisuzuje významnou úlohu

subjektivní interpretaci událostí v životě jedince a zkušenosti prožití emocí při tvorbě a rozvoji vlastního světa pojmů i emočních konceptů (Lazarus & Folkman, 1984).

Přestože se oblastí výzkumu emocí zabývá mnoho autorů, zůstává stále velká část tohoto fenoménu, která není dosud prozkoumána. Vzhledem k významnosti emocí v životě jedince se odborníci zabývají zkoumáním nejen jejich vzniku a komponentů, ale i jejich rozličnými funkcemi a vlivy na celkové fungování člověka. Pro zkoumání působení mediálních obsahů se v posledních desetiletích ukázaly jako přínosné zejména kognitivistické teorie, z nichž budeme i nadále vycházet.

## 2. Quentin Tarantino

Tato kapitola představuje tvorbu Quentina Tarantina a identifikaci jejích základních prvků i způsobů, jak se v jeho filmových dílech promítají. Nejprve se věnuje osobnímu životu a zkušenostem Quentina Tarantina, jelikož jsou důležité pro pochopení toho, jak užívá ve svém díle násilné i jiné s tím spojené prvky. Některé situace z jeho života nám mohou pomoci vysvětlit i původ toho, proč se s takovými tématy režisér a scénárista rozhodl pracovat, a být nápomocné i při interpretaci jeho děl. Dále se zabývá definováním hlavních elementů Tarantinovy tvorby. Ty mohou být spojeny s reakcemi i emocemi, které vyvolávají u příjemce. Následně zasazuje tyto prvky přímo do filmových děl Tarantina a pomocí vyjmenování způsobů jejich zobrazování vyhledává divácké odezvy, které jimi zamýšlel vzbudit. Spojením těchto dvou linií může vzniknout lepší představa o škále emocí, které by Tarantinova tvorba v divácích mohla vyvolat.

### 2.1. Osobní pozadí tvorby Quentina Tarantina

Film obklopoval Quentina už od raného dětství, které trávil fascinovaný u televizní obrazovky pod dohledem své babičky, nebo v pozdější době navštěvoval se svojí mladou matkou Connie pravidelně kino. V těch časech nebyla přísná pravidla ohledně vhodnosti filmů pro nízké věkové kategorie, takže se Tarantino v poměrně útlém věku seznámil s násilím i erotickými scénami, které by v dnešní době byly pro děti jeho věku nepřístupné.

„Connie neviděla žádný důvod, proč by Quentinův věk měl limitovat ji – nebo jeho – ve vychutnávání si nových plodin hollywoodských filmů. S největším kinematografickým liberalismem vzala Connie Quentina v 6 nebo 7 letech na filmy jako *Tělesné vztahy*, lehce erotickou studii Mikea Nicholse o neproniknutelném dospěláckém problému – vztazích. Ale hlavně ho vzala na Divokou bandu, krví potřísněné rozloučení Sama Peckipaha se dny, kdy nebylo možné ukázat žádnou kulku, která by našla svou cestu. (...) Malý Quentin byl uchvácen“ (Peary, 2013). Právě tyto momenty z dětství mohly zapříčinit fascinaci budoucího režiséra erotickými náměty a násilnými scénami, které ve svých filmech až nadužívá.

Studie B. Guntera, A. Furnhama a E. Pappa s názvem „*Effects of Television Violence on Memory for Violent and Nonviolent Advertising*“ zkoumala míru zapamatování televizního násilí ve srovnání s jinými prvky. Přestože se zaměřovala na oblast reklamy, je její závěry možné vztáhnout obecněji. Její výsledky ukázaly, že lidé si lépe zapamatovali násilnou reklamní ukázkou a její prvky, než jakékoliv jiné typy reklam. Její zapamatování

bylo ještě zvýšeno, byla-li vložena mezi násilný film (Gunter et al., 2005). Tato studie by mohla podpořit myšlenku o silném vnímání, zapamatování si i budoucím vlivu násilných scén, které mohlo být ještě umocněno Tarantinovým nízkým věkem.

Přestože mu podle jeho matky byly nabízeny i jiné způsoby trávení volného času, malý chlapec se vždy upínal k filmům. B. Adamcová ve své bakalářské práci s názvem „*Violence and Wit in Films by Quentin Tarantino*“ předkládá svoji myšlenku, že právě jeho nízký věk mohl zapříčinit, že se mu násilí jevílo v paměti jako pozoruhodnější, a proto bylo vyhodnoceno jako důležitější. Podle ní je takováto zkušenost filmového násilí hlubší, než kdyby byla získána až v dospělém věku (Adamcová, 2011).

Tarantino sám komentuje v knize G. Pearyho „*Quentin Tarantino: Interviews*“ fakt, že ho matka a strýc brali na nepřiměřené snímky vzhledem k jeho věku: „Došli k tomu, že jsem dostatečně chytrý na to, abych dokázal rozeznat rozdíl mezi filmem a reálným životem, a měli pravdu.“ (Peary, 1998, s. 44, překlad autorky). Právě ona „dostatečná chytrost“ má podle režiséra umožnit divákovi vnímat filmy správným způsobem, tedy tak, aby nepocíťoval morální provinění, které v něm násilné nebo kontroverzní snímky vyvolávají. Měl by vědomě potlačit emoce způsobené těmito scénami, protože si zároveň uvědomuje, že nejsou skutečné.

Ke své inspiraci v dětství také zmiňuje: „Když jsem byl malé dítě, myslel jsem si, že vrchol kinematografie jsou filmy s příšerami od Abbotta a Costella. Byl jsem ohromen genialitou konceptu smíchání hororového filmu a komedie dohromady-dvě dobré chuti, které společně chutnají ještě lépe.“ (Peary, 1998, s. 45, překlad autorky). Právě násilí a humor jsou dva zásadní prvky, které Quentin Tarantino ve svých filmech kombinuje.

## **2.2. Základní prvky tvorby Quentina Tarantina**

Quentin Tarantino je známý užíváním prvků násilí, ale i humoru ve své filmové tvorbě. A. Maglajlija uvádí ve své diplomové práci dokonce tři základní elementy, které Tarantino ve své tvorbě kombinuje. Jsou jimi černý humor, přemíra násilí a jeho estetizace (Maglajlija, 2014).

### **2.2.1. Humor**

Slovo humor pochází z latinského „*humor*“, které znamená vlhkost nebo také slzy. Koller ho definoval jako „... univerzální lidská schopnost shledávat události, okolnosti, situace či myšlenky směšnými či zábavnými.“ (Šedřová, 2013, s. 11). Spolu se smíchem patří



mezi ryze lidské schopnosti, které jsou zužitkovány v rozdílných sociálních i intrapersonálních interakcích. Specifickým poddruhem je černý humor. Černý humor je charakteristický svým hořkým pobavením, pomocí kterého nakládá s těžkými tématy jako nemoc, deformace, smrt, postižení nebo válka. Tento humor, jinak známý i jako šibeniční či zvrácený, se používá k vyjádření necitlivosti, paradoxu, absurdity i krutosti světa (Mindess et al., 1985). Podle W. Maxwella právě ona morbidita, odpornost a zvrácenost napomáhá k jeho často velmi vtipné percepci (Maxwell, 2003).

Humor se odráží v každém z Tarantinových děl a jeho spojení s násilím se pro amerického režiséra stalo důležitým. Humor se ve vztahu s násilím projevuje v následujících kontextech. V odkazování na jiná kultovní díla v situační i charakterové rovině a jejich napodobování. Charaktery v násilné situaci dělají něco úplně opačného, než by vzhledem k jejich původní povaze bylo očekávané, tedy například reagují přehnaně násilně, i když jsou běžně velmi klidní. Když ke smrti nebo vážnému ublížení dojde shodou náhod, která se jeví jako komická. Ve vtipných a až absurdních dialozích postav těsně před nebo přímo při násilné scéně. V nich je také používán i černý humor, odkazují například k rasismu nebo diskriminaci pohlaví.

Mnoho kritiků amerického režiséra tvrdí, že jeho použití humoru ve spojitosti s násilím je nevhodné a že vede až k desenzibilizaci příjemce vůči násilí, takže dochází k přehlížení jeho katastrofických účinků a následků. K. Kinghorn ale spatřuje pozitivní funkci humoru v Tarantinových filmech. Podle něj může dobře sloužit jako ulehčení od fyzické i psychické bolesti, kdy díky němu i uprostřed velmi náročných situací dokážeme své mysli poskytnout rozptýlení. Ve filmovém i přímo Tarantinově světě to můžeme pozorovat třeba v situacích, kde dojde ke zranění jednoho z partáků a ten druhý se mu snaží vyprávět vtip, aby ho rozesmál, a tím pádem odlehčil od bolesti (Kinghorn, 2005). Z obecnějšího pohledu diváka by se to dalo interpretovat tak, že humor ve snímcích Tarantina má sloužit k utlumení dopadu explicitního násilí na sledující a ulehčit jeho přijetí.

### **2.2.2. Násilí**

Autoři pracující s pojmy jako násilí, agrese, agresivní chování i hostilita se dlouhodobě potýkají s problematikou v nepřesnosti a nejasnosti vymezení těchto termínů. Přestože jsou tyto pojmy často zaměňovány, význam, který nesou, je odlišný. Agrese je označení užívané při deskripci behaviorálních projevů lidí a zvířat, agresivní chování je pak

bráno jakožto jednotlivá epizoda. Násilí je pojem, který se vztahuje pouze na interakci mezi lidmi, a hostilitou se primárně označují nepřátelské postoje (Höschl et al., 2004).

Přesné vymezení termínu je však problematické: „Všeobecně přijatelná definice agrese neexistuje.“ (Höschl et al., 2004, s. 166). Třeba právě jeho definování, které ji určuje jako manifestní pozorovatelné chování, které má za cíl poškodit jiný organismus či věc, totiž naprosto vynechává autoagresi či agresivní fantazie. Úplná není ani definice I. Čermáka, který popisuje agresi jako činění nepříjemného podnětu určité osobě za účelem jí ublížit, pokud je očekáváno, že averzní podnět dosáhne naplnění (Čermák, 1999).

Typickým prvkem Tarantinovy tvorby je způsob, jakým ve svých filmech zobrazuje násilí a četnost, s jakou se v jeho snímcích objevuje. Právě až přílišná autenticita vzbuzuje velkou vlnu kritiky, na druhou stranu má i celou řadu zastánců.

Prezentace násilí v Tarantinových filmech by se dala rozdělit do dvou stylů. Jedním je silné spojení brutality činů s humorem, prakticky nulovými emocionálními dopady na aktéry a až jistou kýčovitostí. To má příjemci pomoci si uvědomit, že se jedná pouze o fikci v kinematografii a je potřeba s ní dále tak pracovat. Toto násilí by se dalo přirovnat až ke kreslenému filmu, jelikož může být sice naprosto devastující ve fyzické rovině, není ovšem ani ze strany příjemce vztahováno k utrpení nebo bolesti (Prince, 1998).

Druhým způsobem je vlastně pravý opak, tedy důraz na stránku emotivní bez přímých explicitních obrazů násilí. „Umí přinutit diváky, aby si mysleli, že jsou svědky strašného násilí, aniž by se na plátně bezprostředně odehrávalo. Jen skutečný filmař umí vyvolat v divákově fantazii daleko hrůznější výjevy, než jaké by mohl přímo ukázat.“ (Clarkson, 1996, s. 13).

Kvůli svému pojetí násilí patří Quentin Tarantino mezi nejdiskutovanější režiséry současnosti. Jeho filmy jsou sice kultovními symboly pro svou promyšlenost a intertextualitu, zároveň ale kontroverzními právě kvůli své explicitní brutalitě. Tvůrce se v nich dotýká citlivých témat i společenských tabu, čímž vždy vzbuzuje vášnivé reakce široké veřejnosti i odborné filmové sféry.

### **3. Působení mediálních obsahů na diváky**

Cílem této kapitoly je představení způsobů, jakými mohou mediální obsahy ovlivňovat diváky. To je vysvětleno pomocí známých mediálních teorií, ale také prostřednictvím popisu současných tematických studií. Na začátku jsou představeny přístupy ke zkoumání mediálního vlivu na příjemce, jejich vývoj i nejdůležitější teorie z této oblasti. Ty jsou důležitou součástí k pochopení fenoménů objevujících se při vnímání mediálních obsahů, které mohou hrát roli při provádění výzkumů za využití mediálních materiálů. Dále jsou popsány vybrané současné výzkumy z oblasti mediálních obsahů a jejich vztahu k vnímání diváků, jejichž poznatky mohou být inspirací pro tvorbu dalších výzkumů zaměřených na vlivy různých filmových materiálů na jejich příjemce.

#### **3.1. Teorie o vlivech mediálních obsahů na diváky**

Poznámky o negativním vlivu nových médií se objevují už od poloviny devatenáctého století. Pozornost na něj se ale zaměřila až ve vztahu k válečnému zpravodajství i propagandě probíhající v obou světových válkách (Suchý, 2007).

Známou teorií v tomto období je teorie magické střely, označovaná také jako teorie podkožní injekce nebo očkování, která určuje jednostranný způsob akceptování mediálních obsahů jejich diváky. Také přisuzuje okamžité a přímé reakce na tyto podněty, tedy ve schématu stimul-reakce (Jirák & Köpplová, 2007). Tento koncept podporuje myšlenku, že publikum je při působení médií úplně bezmocné. Důraz na roli subjektu příjemce dává podle A. Suchého atitudální teorie, která předpokládá změnu účinku média v souvislosti s jedincovou výchovou. Nejedná se tedy o vrozený vzorec. Závěry těchto teorií nebyly ovšem v širším výzkumu potvrzeny (Suchý, 2007).

Mediální teoretici rozdělují přístupy k vlivu médií do dvou skupin, na teorie přímého (krátkodobého) vlivu a teorie nepřímého (dlouhodobého) vlivu. Pod proud teorií přímého vlivu patří teorie selektivního vlivu, která počítá s mnoha proměnnými objevujícími se mezi stimulem a reakcí člověka. Patří mezi ně individuální rozdíly (jako učení, motivace, výchova), sociální diference (ve smyslu členství v různých sociálních kategoriích) a sociální vztahy (například k rodině, nebo k přátelům). I tato teorie se ovšem setkala s kritikou a vyvolávala spousty dalších otázek (Suchý, 2007).

Pozdější přístup nepřímého účinku stavěl do popředí proces socializace a stál mezi pozitivním vlivem médií jakožto posilovacích a podpůrných prostředků v rozvíjení

socializace a negativním dopadem na hodnoty získané výchovou. Nežádoucí vliv spatřoval v ukazování nevhodných modelů chování ještě předtím, než mohly být získány reálnou zkušeností. Nejvýznamnější z této skupiny je kultivační teorie G. Gerbnera. Ta mimo jiné pracuje s tématy násilí a zločinu (Suchý, 2007). G. Gerbner popisuje moc televize modifikovat divácké sdílené představy o sociální realitě a zasahování do jejich vnímání sociálního světa. Skrz obrazy tedy upraví jejich způsob vnímání natolik, že jsou pak bližší symbolickému světu, který televizní obsahy ukazují než tomu reálnému. Jeho výzkum se původně soustředil pouze na zobrazování násilí a zločinu, později ho ale rozšířil i na jiná témata (Gerbner et al., 1977).

### **3.2. Emoce vyvolané televizním násilím**

Španělský výzkum s názvem „*Emotions Elicited by Television Violence*“ od F. C. Fernández, J. C. Revilla & R. Domínguez zkoumá účinky televizního násilí na diváky a následně vyvolané emoce. Jeho autoři se domnívají, že předchozí studie tohoto typu zanedbávají interakci mezi vysílatelem a příjemcem, navrhují proto doplňující přístup pracující s interpretací diváka a konstrukcí televizních sdělení.

Návrh pracuje s osmi skupinami respondentů různého pohlaví, věku i vzdělání, na kterých bylo zkoumáno působení násilí ve španělských televizích. Počítá s analýzou sociálních kontextů ovlivňující emoční prožívání při televizním násilí, jeho identifikování s individuálními předchozími zkušenosti, interpretací vyvolaných emocí i jejich spojení s postoji a směry jednání.

Autoři v něm vysvětlují význam emocí prožitých při sledování násilných obrazů v televizi na několika úrovních významu. První je důležitost první reakce, utvoření prvních významných obrysů, což také označují slovem „dopad“. Je způsobem verbálního vyjádření emocionálních účinků bez toho, aniž by kvalifikoval typ prožívané emoce, ovšem počítá s její vysokou intenzitou. Tato intenzita má dva rozměry dopadu: negativní, spojený se strachem, hněvem, překvapením i smutkem, a na druhé straně přitažlivost tak intenzivní emoce. Vzrušení z této emoce můžeme pozorovat na spektru od jednodušších reakcí, narážek a emocí po složitější pocity korelované s fyziologickými reakcemi. Mezi jednoduché emoce řadí autoři nervozitu, znechucení, úzkost, hněv, odpor, hrůzu, smutek, neklid, k těm komplikovanějším pak bezmoc i depresi spojenou třeba se vzlykáním nebo zvedáním žaludku. Studie přidává ještě jednu dimenzi dopadu nazvanou intenzivní překvapení, v kterém se mísí poznávání zlověstného, iracionálního a šokujícího lidského

charakteru spolu s objevováním vlastních limitů pozorovatele. Skrz ni se jedinec snaží najít smysl v násilných činech okolo něj, které unikají jeho porozumění, ale zároveň je zvědavý, kam až ho vlastní emoce mohou dovést (Fernández-Villanueva, et al., 2011).

Na straně vytváření televizních obsahů, které strukturují prožívání emocí, identifikovali výzkumníci řadu vlastností. Jsou jimi typy scény, jejich klasifikace, legitimizace nebo delegitimizace aktů, identifikace s postavami nebo její absence. Typ scény dokáže radikálně měnit emoce, například i z nepříjemné na příjemnou. Když zobrazuje násilí fiktivní, nikoli reálné, musí být v souladu s legitimizací i logikou, tedy uvedeno v kontextu příběhu, aby neslo význam. Jeho intenzita by měla být omezena. Pomocí klasifikace scén a jejich hodnocení mají diváci kontrolu nad emocemi. Dle výzkumu pak chápou některé scény jako opakované, přestože jejich obsah není totožný, jelikož si je zařadili do určité shodné kategorie. Toto opakování umožňuje pozorovatelům předvídat obsahy, a tedy se v jisté míře rozhodnout, jak jimi budou ovlivněni (Fernández-Villanueva, et al., 2011).

### **3.3. Osobnostní charakteristiky a preference mediálních obsahů**

Studie s názvem „*Audience Personality and the Selection of Media and Media Genres*“ od A. Hallové zdůrazňuje faktory na straně diváka, které mohou ovlivnit jeho vnímání multižánrových mediálních obsahů. Konkrétně se zaměřuje na souvislosti tří osobnostních charakteristik, kterými jsou extraverte, neuroticismus a psychoticismus s rozdílnou preferencí mediálních materiálů.

Výzkumu se zúčastnilo 175 participantů, 120 žen a 55 mužů, různých etnik i stupňů vzdělání. Série 113 setkání, na kterých bylo přítomno od jednoho do sedmi respondentů, konaných v průběhu několika měsíců zahajovalo vyplnění osobnostního dotazníku. Otázky v něm byly převzaty z revidované verze Eysenck Personality Questionnaire (Eysenck, et al., 1985), který je určený k měření tří výše zmíněných osobnostních charakteristik, a participantů na ně odpovídali pomocí pěti bodové Lickertovy škály. Dále následoval dotazník mapující mediální chování respondentů v jedné oblasti vždy dvěma otázkami zjišťujícími, kolik hodin denně tráví u daného média a kolik času u něj strávili včera. Tázanými oblastmi byly televize, sledování filmů doma, návštěva kina a poslech rádia. V posledním dotazníku odpovídali účastníci na to, jak často sledují vybraných 11 filmových žánrů, 16 televizních žánrů a jak často poslouchají 13 druhů hudby (Hall, 2009).

Za využití série korelačních a regresních analýz bylo zjištěno, že přestože osobnost má jen velmi mírný přímý vliv na některé elementy médií, mohou být některé osobnostní aspekty v určitých případech ovlivňovány socializačními vzorci a umožnit vznik komplexním vzorcům vlivu.

To je ukázáno třeba na příkladu extraverze, která předpovídala sledování filmů doma. Promítání filmů doma může sloužit jako méně formální společenská aktivita, která dává prostor pro hlubší interakci mezi jejími účastníky. Podle autorky přispívá také k rozvoji para sociálních vztahů s filmovými postavami i pocitů sounáležitosti s oblíbenými postavami díky tomu, že film na rozdíl od návštěvy kina mohou diváci sledovat opakovaně (Hall, 2009). Z toho vyplývá, že se jedná o kombinaci osobnostního faktoru spolu se socializačním prvkem, která je jedním z prvků mediálního chování.

Další výsledky studie pozitivně spojují extraverzi s žánry městské, klasicky jazzové a poprockové hudby. Žánr poprockové hudby byl také pozitivně spojen s neuroticismem. Psychoticismus byl naopak negativně propojen se sledováním romantických a komediálních filmů. Nejvíce se tento vztah ovšem projevoval u lidí, kteří mají zároveň vysokou hodnotu neuroticismu (Hall, 2009).

Tato studie tedy zkoumá, jak se osobnost projevuje v mediálním chování. Upozorňuje na to, že při zkoumání fenoménu z pole psychologie médií a filmu je v budoucnu důležité brát jistý zřetel i na faktory ze strany diváka. Při výzkumných šetřeních je proto nutné brát ohled na to, že rozdílné osobnostní charakteristiky a zároveň i socializační kontexty, s kterými se mohou spojovat, mohou ovlivnit vnímání i preference příjemců mediálních obsahů. Důležitým poznatkem je také rozdílné spojování hudebních žánrů s osobnostními rysy, jelikož právě hudba je důležitým a hojně přítomným prvkem ve filmové tvorbě.

### **3.4. Fenomén emočního a kognitivního „přenesení“**

Studie K. Riddle s názvem „*Transportation into Vivid Media Violence: A Focus on Attention, Emotions, and Mental Rumination*“ se zabývá fenoménem takzvaného přenesení nebo vtažení. Přenesením je myšlen stav, kdy si divák připadá vtažen a ztracen v příběhu na různých úrovních od fokusu pozornosti na dějovou linii až po úplně pohlcení do filmového světa (Green & Brock, 2000). Vtažení mediálního publika do příběhu, které způsobuje i jistou ztrátu kontaktu s reálným světem a myšlenkami okolo, považuje mnoho vědců za potenciální nástroj pro přesvědčování. Tento fenomén koresponduje s výše

zmíněnou teorií magické střely, kdy se divák právě pomocí přenesení stává bezmocným, odpoutaným od vnějšího světa a tím také lehce ovlivnitelným.

Podle M. C. Greena a T. C. Brocka se přenesení skládá ze tří navzájem interagujících komponent: ztráty přístupu k reálnému světu, silných emočních odpovědí a křehké mentální představy (Green, 2006; Green & Brock, 2000). Od nich odvozujeme tři základní složky přenesení, a to kognitivní zapojení, emoční část a mentální představivost. Efektem zkoumaným v souvislosti s těmito komponenty ve studii je tzv. živost obrazu, charakterizovaná buďto emocionální zajímavostí, detailností a obrazovou provokací, či smyslovou, časovou nebo prostorou blízkostí k příjemci (Nisbett & Ross, 1980).

Výzkumu se účastnilo 179 studentů z West Coast University, z nichž 84,8 % tvořily ženy a jejichž věkový průměr byl 19,4 let. Účastníci byli náhodně zařazeni do kategorií „s živostí obrazů“ (n=80) a „bez živosti obrazů“ (n=99), kdy jim následně v malých skupinkách byly pouštěny dané verze pěti dílu televizního krimi seriálu The Shield. Verzi „bez živosti obrazů“ bylo dosaženo vystřížením určitých scén z původních epizod. Autorka z nich podle kritérií vytvořených z výše uvedené definice „živosti“ vystříhla tři typy záběrů: násilné scény natočené z velké blízkosti, záběry konkrétní a provokující, například ty explicitně zobrazující krev a rány, a emočně zajímavé projevy jako křik, sténání, lapání po dechu či ječení (Riddle, 2013).

Měření bylo prováděno pomocí upraveného 11bodového dotazníku „*Narrative Transformation Scale*“ (Green & Brock, 2000), který byl upraven na 10bodový kvůli vztahu jedné z položek čistě k psané nebo čtené formě vyprávění, se kterou se televizní respondenti nesetkávají. Odpovědi byly zaznamenávány na škále od „1“ neboli „silně nesouhlasím“ až po „5“ tedy „silně souhlasím“. Jelikož z výše zmíněného dotazníku se pouze 3 položky zaměřují na emocionální složku přenesení a pouze jedna z nich se přímo zaměřuje na vyvolané emoce, rozhodla se výzkumnice vytvořit ještě set otázek měřících emoce spojované s násilnými mediálními podněty. Těmi jsou strach a vzrušení (Bryant & Oliver, 2009). Otázka na měření strachu „Jak děsivá byla televizní show, kterou jste právě viděli?“ byla hodnocena na pěti bodové škále od „1“ neboli „vůbec“ po „5“ neboli „velice“. Pro změření vzrušení bylo stanoveno jedno tvrzení „Televizní show, kterou jsem právě shlédl/a, byla vzrušující“ a jedna otázka „Jak vzrušující bylo násilí v televizní show?“, na které respondenti odpovídali pomocí dvou různých 1-5 škál.

Výzkum především upozorňuje na důležitost jednotlivých složek přenesení, ne na vnímání tohoto fenoménu jako obecného konceptu. Výsledky ukazují, že živost v televizních obsazích vede k silnějšímu stavu pohlcení dějem. Živost ovšem neměla stejný vliv na všechny podsložky přenesení, výrazný vliv měla pouze na pozornost a emocionální zapojení. Ke změně postoje nebo přesvědčení diváka může dojít v závislosti na míře zapojení jednotlivé podsložky (Riddle, 2013). Nejdůležitějším výsledkem pro tuto práci je ovšem to, že se mediální publikum dokáže přenést, tedy nechat se plně pohltit a ovlivnit nezávisle na reálném světě, násilným audiovizuálním obsahem. Ztotožnění s pocity postavy může být tak silné, že dokáže v příjemcích vyvolat strach i vyděšení (Riddle, 2013). Potvrzuje tedy sílu násilných filmových obsahů v působení na emoce diváka, v tomto kontextu především v jejich negativním spektru.

### **3.5. Působení mediálních obsahů na kognici a emoce diváka**

Výzkum s názvem „*Effects of Violent Movies and Trait Hostility on Hostile Feelings and Aggressive Thoughts*“ od C. A. Andersona pracuje s myšlenkou, že vystavení násilným mediálním obsahům zvyšuje agresi. Vychází z obecného afektivního modelu agrese, který naznačuje, že toto mediální vyvolávání agresivity je způsobeno zvyšováním nepřátelských pocitů a zvětšováním dostupnosti agresivních myšlenek. Zkoumá tedy vztah mezi sledováním násilných filmových ukázek a změnami v afektu a kognici. Studie obsahuje ještě druhou část, její výsledky ale nebyly replikovány, proto se jí tato práce nebude blíže zabývat.

53 mužských i ženských účastníků bylo náhodně rozděleno k zhlédnutí jedné dvou filmových ukázek, z čehož jedna znázorňuje násilné bojové scény a druhá stejně zajímavé nenásilné scény. Po tom byli požádáni o vyplnění dotazníku ohledně filmové ukázky i sebehodnotícího dotazníku týkajícího se stavu nepřátelství, následně prováděli úkol na počítači s reakčním časem, který se skládal ze čtyř druhů slov. Těmi byla slova agresivní, úzkostné, únikové a kontrolní (Anderson, 1997).

Výsledky ukazují, že jeden ze způsobů zvyšování agrese pomocí mediálních obsahů je právě jejich působení na emoční složku. U účastníků pozorující násilnou filmovou ukázku bylo totiž zjištěno zvýšení nepřátelských pocitů. Přístupnost agresivních myšlenek se podle výzkumu zvýšila pouze u jedinců s nižší dráždivostí, tedy lidí vystavovaným agresivním podnětům méně často a s nižšími tendencemi k násilným aktům (Anderson, 1997).

Studie tedy ukazuje, že násilné filmové materiály nějakým způsobem ovlivňují emoce jedince. V tomto případě se ukázalo, že násilné obsahy podporují pocity spojené



s hostilitou. To pro výzkum navrhovaný v této práci znamená zaprvé, že násilné obsahy opravdu emoční složku diváků pozorovatelně ovlivňují, a za druhé, že může být očekáván zvýšený výskyt nepřátelských pocitů.

Mediálními teoriemi i výzkumy mediálního chování diváků a jeho aspektů se zabývá mnoho autorů. Vzhledem k rozsáhlosti tohoto odvětví a různorodostí problematik v oblasti mediálních vlivů, zůstává stále poměrně velká část neprozkoumána. To dává prostor pro množství dalších druhů výzkumů nejen z oblasti působení násilných obsahů na jejich příjemce. Několik popsanych výzkumů načrtává možnost zkoumání mediálních obsahů, především těch násilných, a jejich působení na diváka, které je zřejmě nezanedbatelné.

## **Výzkumná část**

Ve výzkumné části budeme popisovat návrh výzkumného šetření na téma působení násilných mediálních obsahů z filmů Quentina Tarantina na diváky. Důležitost bude dána tomu, zda jsou diváci obeznámeni s Tarantinovou tvorbou, i tomu, jaký k ní mají vztah.

### **4. Výzkumný problém, cíle výzkumu a výzkumné otázky**

Návrh výzkumného šetření se zabývá prozkoumáním toho, jak působí násilné mediální obsahy na diváky. Zkoumá, zda vnímání diváků nemůže být odlišné v rozdílných kontextech na jejich straně.

Téma násilí v médiích a jeho rizika jsou hojně diskutovanou problematikou nejen na poli psychologie. Málokdy je ovšem tento fenomén dostatečně popsán, jelikož nejsou jasně vymezené a určené kontexty, ve kterých je zobrazované násilí pro diváka rizikové, nepříjemné a kdy neškodné. Tato problematika se objevuje v souvislosti s každým novým Tarantinovým filmem a je častým předmětem kritiky mnohých filmových expertů i odborníků z jiných odvětví. Avšak nebyl zatím realizován detailní výzkum, který by popisoval, jak kontext sledování Tarantinova filmu ovlivňuje divácký zážitek především na emoční rovině. Cílem výzkumu proto může být zjištění, nakolik kontext obeznámenosti s tvůrcem a stylistickými prvky ovlivňuje vnímání násilí v médiích. Práce by následně mohla přispět ke sféře mediální psychologie a podnítit další zkoumání prezentace násilí v médiích.

Tento výzkum se bude snažit najít odpovědi na následující 4 výzkumné otázky:

1. Jak působí násilné filmové ukázky na diváky, kteří jsou obeznámeni s tvorbou Quentina Tarantina a mají k ní pozitivní vztah?
2. Jak působí násilné filmové ukázky na diváky, kteří jsou obeznámeni s tvorbou Quentina Tarantina a mají k ní negativní vztah?
3. Jak působí násilné filmové ukázky na diváky, kteří nejsou obeznámeni s tvorbou Quentina Tarantina?
4. Jaký bude rozdíl mezi působením násilných filmových ukázek na diváky při porovnání všech tří skupin?

#### **4.1. Design výzkumného projektu**

Sběr dat proběhne podle metody focus groups, tedy kvalitativní metodou moderované skupinové diskuse. Účastníkům budou ukázány tři vybrané známé scény ze tří

rozdílných Tarantinových filmů. Každá z vybraných scén zobrazuje explicitní násilné obsahy zahrnující krev, otevřené rány, hlasité zvuky i další drastické prvky i znaky brutality. V každé scéně vystupuje větší počet postav a odůvodnění výběru těchto scén je popsáno níže.

Hned po přihlášení do výzkumu budou účastníci vyplňovat on-line rozřazovací dotazník. Ten se bude skládat z pěti otázek. První dvě otázky budou uzavřené dichotomické s odpověďmi „ano“ a „ne“. Třetí bude uzavřená trichotomická otázka s odpověďmi na škále „rád se dívám na jeho filmy“ - „nevím“ - „nerad se dívám na jeho filmy“. Čtvrtá bude opět otázka uzavřená dichotomická s možnostmi „ano“ a „ne“ a poslední bude otázka otevřená. Otázky budou následovat v tomto pořadí: „Slyšeli jste někdy o americkém režisérovi Quentinu Tarantinovi?“, „Viděli jste někdy alespoň jeden film, který natočil Quentin Tarantino?“, „Jaký je Váš vztah k tvorbě Quentina Tarantina?“, „Myslíte si, že jsou jeho filmy něčím specifické?“ a „Pokud jste na předchozí otázku odpověděli ano, uveďte prosím stručně čím:“. Na základě jeho vyplnění budou účastníci předem rozděleni do tří skupin. Ty budou formovány podle následujících kritérií: 1. jsou obeznámeni s tvorbou Quentina Tarantina a mají k ní pozitivní vztah (P), 2. jsou obeznámeni s tvorbou Quentina Tarantina a mají k ní negativní vztah (N) a 3. nejsou obeznámeni s tvorbou Quentina Tarantina (0). Počet respondentů v každé skupině by byl 8 lidí, dohromady tedy 24 celkových účastníků. Každá skupina bude pak k experimentu pozvána v rozdílný čas, aby ten samý moderátor mohl postupně figurovat u všech tří skupin.

Na úvod bude účastníkům dán k předčtení a podpisu informovaný souhlas, který bude obsahovat informace o účelu výzkumu, jeho délce, anonymitě respondentů i dobrovolné účasti, a tedy i možnosti kdykoliv z experimentu odejít. Budou zde upozorněni, že se diskuse pro účely výzkumu bude nahrávat. Účastníci zde budou také varováni, že promítané materiály zobrazují explicitní násilí a brutalitu.

Poté bude skupina uvedena do místnosti, která bude obsahovat promítací plátno, přístroj k promítání a pohodlné individuální posezení pro každého respondenta, tedy židle s malou deskou určenou ke psaní s papírem a tužkou. V místnosti bude přítomný jeden administrátor, který bude moderovat následnou diskusi, a druhý bude sedět opodál, aby během diskuse dělal poznámky.

Administrátor přivítá účastníky a pak jim přečte instrukce ve znění: „V následujících asi 25 minutách vám budou promítnuty 3 ukázky scén ze známých filmů

Quentina Tarantina. Každá ukázka je různě dlouhá, pohybují se v rozmezí od 5 do 15 minut. Po každé ukázce bude následovat tři minutová pauza, ve které můžete odpočívat. Na papír před Vámi si také můžete zapsat případné myšlenky či krátké poznámky, které by Vás k právě zhlédnutému klipu mohly napadnout. Po přehrání všech tří ukázek a skončení poslední pauzy bude následovat skupinová diskuse o právě shlédnutých videích. Spolu s tím Vám bude položeno pár otázek, jejichž odpovědi budete skupinově sdílet a bavit se o nich. Celá diskuse bude pro účely experimentu nahrávána na diktafon. Tato diskuse by měla trvat zhruba hodinu, po ní bude následovat krátký debriefing. Poté bude vaše účast na experimentu ukončena.“

Potom budou účastníkům ve všech třech skupinách promítnuty postupně tři stejné filmové klipy. Jejich pořadí při promítání bude v každé skupině stejné. Tímto se pokouším vytvořit stejné podmínky pro každou ze tří skupin a eliminovat případné nežádoucí proměnné.

Po poslední pauze začne část výzkumu pracující s metodou focus groups. Jeden z administrátorů, nyní už moderátor, představí účastníkům více podrobněji koncept focus groups a objasní jim svoji roli.

Při zahájení výzkumník zapne diktafon a použije větu, kterou doporučuje Morgan u více strukturovaných přístupů k focus groups „Budu klást otázky, o kterých chci, abyste diskutovali. Chci tedy slyšet spoustu různých zkušeností a názorů – co nejvíce mi můžete říct k mým otázkám." (Morgan, 2001). Dále by moderátor dodal, že je prostor debatovat i o nových podnětech, otázkách i myšlenkách, které se účastníkům budou asociovat buď s pokládanými otázkami, reakcemi jejich spoluúčastníků, či s právě zhlédnutými filmovými ukázkami. Diskuse bude mít časové ohraničení jedné hodiny. Debatu účastníků otevře moderátor otázkou: „Jaké pocity ve vás vyvolaly právě promítnuté filmové ukázky?“ Z jeho podnětu začnou účastníci diskutovat. Další otázky v agendě, které by měly být použity, jsou: „Jakých prvků jste si na promítaných ukázkách všimli?“, „Lze mezi násilnostmi zobrazenými v těchto ukázkách najít nějaké spojující prvky?“, „Co nejvíce upoutalo vaši pozornost?“, „Přišla vám míra násilí zobrazená ve filmech adekvátní sdělení, které chtěl režisér předat? O co mu nejspíše šlo?“, „Je násilí zobrazené v těchto ukázkách něčím výraznější než to, s čím se setkáváte v médiích?“, „Jaká ze tří ukázek na vás působila nejvíce násilně a proč?“ a „Cítili jste se jinak během sledování ukázky a po jejím skončení?“.

Během celé diskuse bude druhý z výzkumníků dělat poznámky, v kterých budou zachyceny kromě stručných informací třeba i kontexty, v kterých byly proneseny. Tímto je možné se vyhnout špatné interpretaci dat například v případech, kdy některý z účastníků pronese něco ironicky nebo z legrace. Po stanovené hodině moderátor ukončí poslední téma debaty, uzavře diskusi, poděkuje jejím účastníkům a zastaví nahrávání na diktafon.

Nakonec bude následovat část debriefingu, v které budou účastníci mít prostor sdílet pocity, podněty i zkušenosti, které v nich skupinová diskuse vyvolala. Debriefing je technikou strukturovaného rozhovoru, který je využíván u skupiny osob s prožitou traumatickou událostí za účelem stabilizace situace, redukce stresu a znovu nalezení sil k běžnému fungování jedinců. (Ptáček & Bartůněk, 2011). V ní se výzkumník zeptá členů skupiny, jak se cítí a s jakými pocity budou z tohoto výzkumu odcházet. Po skončení debriefingu poděkuje experimentátor respondentům za účast a oficiálně ukončí experiment.

#### **4.2. Popis použitých audiovizuálních materiálů**

Quentin Tarantino natočil přes deset snímků, které vstoupily do historie současné kinematografie také kvůli svým kontroverzním násilným obsahům. Při výběru filmových klipů pro výzkum byly převzaty scény z jeho filmů, které ve své práci analyzoval K. Gervais. Poté srovnával to, jakým způsobem je zde pohlíženo na násilí ve srovnání s latinskou epickou básní Thebaid. Autor pracuje se třemi scénami: „*Showdown at house of blue leaves*“ ze snímku Kill Bill, známou scénu uřezávání ucha z filmu Gauneři a atentátem na Hitlera ve snímku Hanební pancharti (Gervais, 2013). O použití právě těchto tří scén ve výzkumu bylo rozhodnuto, protože obsahují silné násilné prvky a diváci mohou jejich poselství vnímat i bez znalosti kontextu celého filmu.

První scéna je z filmu Kill Bill 1, který byl natočen roku 2003, a je dlouhá zhruba 15 minut. Konkrétně se stopáž nachází v čase 1:13:39 až 1:29:01. Celý snímek vypráví příběh o ženě, která se po letech vzbudí z kómatu způsobeného postřelením na její svatbě, a zjišťuje, že přišla o dítě, které v té době čekala. Cílem Beatrix Kiddo, jinak zvané Nevěsta, je pak pouze pomsta všem, kteří jí tohle utrpení způsobili. Tato scéna je vyvrcholením děje, kdy se Kiddo střetává s O-Ren Ishii a početnou armádou mužských i ženských samurajů. Scéna je bohatá na prvky intertextuality spojené s kulturními narážkami a je doprovázená různorodou hudbou, která v určitých místech přestává hrát úplně.

Součástí je také 3,5 minuty dlouhá černobílá sekvence, ve které Kiddo likviduje členy gangu. Jeden z důvodů, proč by scéna mohla být nebarevná, objasňuje Smith: „Přechod

do černobílé, který se děje, když má dojít k masakru v House of Blue Leaves, je odkazem na zvyk televizních stanic v USA vysílat černobílé kopie (případně černobílé kopie jen vybraných scén) filmů, které pocházejí z Východu a obsahují násilí. Taková praktika má údajně učinit krev, která je prolévána, méně zjevnou či nápadnou.“ (Smith, 2009). Za 15 minut utrpí podle počtů Gervaise 47 protivníků smrtelná nebo silně zohavující zranění včetně vytržení oka z oční bulvy, zlomeného vazy, dekapitace, useknutých rukou i rozseknutí těla horizontálně i svisle (Gervais, 2013).

Tato scéna tedy reprezentuje typicky Tarantinovský přístup k ukazování násilí. Množství násilných až drastických komponentů zahrnující třeba stříkání krve či usekávání končetin je smíšeno s různorodými druhy hudby typicky nespojované s tragickou či dramatickou situací a černým humorem. Ten buďto produkují samy postavy svými poznámkami, dodává jej hudební podbarvení, či je tvořen absurditou a celkovým pohledem na scénu.

Druhá scéna je z filmu Gauneři natočeného roku 1992 a je dlouhá asi 6 minut. Konkrétně se stopáž nachází v čase 54:00 až 1:00:10. Gauneři vypráví příběh nepovedené loupeže klenotnictví, kterou má na svědomí gang, jehož členové si pro zachování anonymity říkají místo jmen pouze názvy barev. Členové loupežného gangu ve filmu postupně umírají a ti zbylí jsou přesvědčení o tom, že celá akce byla léčka, a snaží se přijít na to, kdo je zradil. Vybraná scéna je zhruba z poloviny filmu a odehrává se v prostředí opuštěného skladu, kde jeden z gangsterů zůstává sám se zajatým policistou a svým v rohu umírajícím spolupachatelem panem Oranžovým. Zkrvavený policista je přivázaný k židli a gangster s přezdívkou pan Světlý mu prvně oznamuje, že ho bude mučit, a následně mu uřízne ucho, které pak drží v ruce a z legrace do něj mluví. Poté odchází do auta pro kanystr benzínu, kterým policistu polije i přes policistovy prosby o zachování života, protože má malé dítě. Ve chvíli, kde se ho pan Světlý chystá zapálit, ho z podlahy zastřelí silně krvácející pan Oranžový, který celou dobu vypadal mrtvý. Při scéně uřezávání ucha je kamera odvrácená doleva a zabírá zadní část skladu, čímž se odvrací od detailního násilí, doprovázející zvuky a kontext ovšem silně podporují divákovu fantazii. Při této scéně začíná hrát jako hudební podbarvení popová píseň „Stuck in the Middle with You“ pokračující delší dobu ve scéně, na jejíž melodii pan Světlý chvíli tancuje.

Třetí klip je jednou z konečných scén z filmu Hanební pancharti z roku 2009. Konkrétně se stopáž nachází v čase 2:21:50 až 2:25:47. Snímek seznamuje diváky

se Shosannou, židovkou utíkající do Paříže před válkou, jejíž rodina byla zavražděna přímo před jejíma očima. Ve stejnou dobu se formuje skupina židovských vojáků s názvem Pancharti, jejichž cílem je pomstít se nacistům za napáchané zločiny. Snímek predestiná zamotané vztahy i souhry náhod, které nakonec zavedou Pancharty i německého vůdce Adolfa Hitlera s nejpřednějšími nacistickými hodnostáři do kina, které nevlastní nikdo jiný než Shosanna. Úryvek začíná tím, že se dva z Panchartů převlékají za číšníky a likvidují pomocí střelné zbraně a pěstí stráž u dveří do kinosálu. Dále se dějiště přesouvá dovnitř kinosálu, kde je právě promítán válečný film. Kromě německých vysoce postavených politiků je zde i Adolf Hitler, který se směje scénám na plátně, mezi které patří střelba, krvácení z obličeje a pád vojáků z výšky. Pak následuje krátký záběr do promítací místnosti, kde se zbraněmi a v krvi leží mrtvý muž a mrtvá žena, kterou je Shosanna. Při záběru zpět do sálu je najednou nečekaně přepnut válečný film na snímek mluvící Shosanny, která vzkazuje Němcům, že zde teď všichni zemřou. Muž tmavé pleti v tu chvíli odhazuje hořící doutník, kterým zapaluje nahromaděné materiály, z nichž se plameny rozšiřují do celého sálu. Nastává panika, lidé v sále křičí, padají na ně hořící úlomky, někteří se kácí k zemi a jsou slyšet drobné výbuchy. V tu chvíli vtrhávají dva Pancharti se zbraněmi do Hitlerovy lóže a z blízka střílí na Adolfa Hitlera, jeho společníka a společnici. S velmi napjatými a až šílenými výrazy točenými z detailu začnou střílet i do procházejících lidí v sále, kterým se nedaří otevřít vchodové dveře a uniknout z místnosti plné ohně. Z mnohých z nich vystříkává krev a vylétávají při zásahu kulkami kusy tkání. Jeden z Panchartů pak ještě z bezprostřední blízkosti intenzivně střílí do Hitlerova obličeje, z kterého odlétávají kousky kůže a krev. Celý výjev doprovází smích ženy z hořícího plátna. O chvíli později vybuchne předem nastražená nálož a celý sál spolu s lidmi je zničen silou výbuchu a plamenů.

### **4.3. Typ výzkumu a jeho metody**

K rozřazení účastníků do tří skupin bude využit dotazník, který patří mezi kvantitativní metody. Slouží k hromadnému rychlému získávání informací od respondentů. Může být anonymní či neanonymní s uzavřenými, polo uzavřenými, otevřenými, škálovými i alternativními otázkami (Zháněl et al., 2014). Tato metoda zajišťuje, že všichni respondenti odpovídají na stejné otázky, a umožňuje rychle získat potřebné množství dat a v mém případě umožňuje i jednoduchou práci s nimi. Rozřazovací dotazník bude obsahovat čtyři uzavřené otázky, na které bude možné odpovídat z předem připravených hodnot, a jednu otevřenou otázku.

V tomto výzkumu bude využita kvalitativní metoda nazvaná focus groups neboli ohniskové skupiny. Ta spočívá ve skupinové diskusi a vzájemných interakcích účastníků, které jsou podněcovány otázkami a tématy od tazatele, který diskusi v určité míře moderuje. Jejich výhoda oproti individuálním rozhovorům je, že se účastníkům rychleji snižují psychické bariéry, a to napomáhá k odhalování jejich postojů i názorů (Hendl, 2008). Může být strukturovaná i nestrukturována. Také umožňuje v poměrně krátkém čase získat reakce od relativně širokého spektra respondentů (Morgan, 1996; Morgan & David, 1996).

R. A. Krueger a M. A. Casey doporučují stanovit počet účastníků mezi 8 a 10 lidmi. Větší počet by podle nich neumožnil detailní sdílení, v menším počtu by zase účastníci mohli pociťovat tlak, že se musí vyjadřovat více, než by normálně činili (Krueger & Casey, 2008). Tito lidé se obvykle jednorázově potkají na dobu jeden a půl až dvou hodin, aby diskutovali na určité téma.

S postupující dobou, a i vzhledem k epidemiologické situaci posledních let, začínají být čím dál tím více využívány focus groups v on-line prostoru, kdy se všichni účastníci přihlásí ve stejný čas s kamerou a mikrofonem na zasláný internetový odkaz. Existují ale i studie, pro které je přínosné, když se skupiny znovu potkají o týden či dva později. To dává účastníkům čas na hlubší reflexi podnětů a myšlenek, které zaslechli v prvním setkání, a mohou být požádáni o vyplnění nějakých úkolů mezi jednotlivými bloky setkání (Finch & Lewis, 2003).

Data jsou získávána akčními procesy probíhajícími mezi respondenty, kteří nejenom že představují svoje vlastní názory a zkušenosti, ale také vstřebávají obsahy a podněty od ostatních členů skupiny. Otázky jsou jim pokládány nejen moderátorem, ale i sami zúčastnění se mezi sebou ptají, poslouchají, objasňují si řečené myšlenky a komentují je. Tyto akce je nutí k sebereflexi a přehodnocování svých postojů i myšlenek v diskusi (Finch & Lewis, 2003). Pro náš výzkum, který pracuje se zobrazováním takových obsahů, které jsou pro každého jedince jinak citlivé a příjemné, je tato metoda ideální. Zaprvé umožňuje účastníkům zpracovat případné náročné zážitky pomocí sdílení ve skupinové diskusi a přijetí úhlů pohledů a zkušeností ostatní participantů. Za druhé, vzhledem k poměrně volným kritériím pro účast na výzkumu je možné, že se skupiny budou skládat z poměrně rozsáhlé škály různě mluvných respondentů. Tato metoda s velkou zásluhou moderátora zajistí, že všem účastníkům bude dán prostor se vyjádřit a reagovat, na druhou



stranu na jejich projevování nebude vytvářen takový tlak, jako je tomu třeba při individuálních rozhovorech.

Podle D. L. Morgana existují různé formy, jakými lze metodu focus groups provádět, závisící na stupni strukturovanosti rozhovorů. Při přístupech na strukturované části spektra se moderátor drží předem sestavené agendy otázek i témat, do kterých se s účastníky snaží detailně a do hloubky ponořit. U výzkumů využívajících méně strukturovanou metodu jsou participanti volně ponechání k objevování témat a myšlenek, které jim podněty od moderátora vyvolávají. Ve všech úrovních struktury je důležité vytvořit jistou definici realizované skupinové diskuse a povahy ohniskové skupiny, která participantům pomáhá pochopit jejich roli účastníků ve skupinové diskusi. Tím může být třeba v případě méně strukturovaných focus groups tvorba základních pravidel, která přispějí k tomu, aby se účastníci cítili ve skupině bezpečně a byli ochotni sdílet rozdílné a protikladné názory (Morgan, 2001).

Pro výzkum tedy byla zvolena metoda polo strukturované ohniskové skupiny. To znamená, že bude využita tvorba několika otázek a témat, jak tomu je u strukturovaných přístupů, zároveň ale bude nechána volnost účastníkům diskutovat o myšlenkách a tématech, které v nich ukázky vyvolaly. Předpřipravená agenda bude tedy sloužit spíše jako stručná osnova, od které se dle našich předpokladů bude diskuse odchylovat i jinými směry, ke kterým pak může moderátor situačně vymyslet vyplývající otázky.

#### **4.4. Metody zpracování a analýzy dat**

Data ze všech tří ohniskových skupin budou zaznamenána jedním z administrátorů ve formě krátkých poznámek na papír a zároveň bude celá diskuse nahrávána na diktafon. Nahrávky rozhovorů budou doslovně přepsány. Další krok bude doplnění přepisu o detaily z poznámek zapisovatele a předání k případným dalším doplněním či poznámkám jak zapisovateli, tak moderátorovi. Jak ale upozorňuje S. Shamdasani a D. W. Stewart, paměť moderátora může být chybná anebo ovlivněná znalostí toho, co se událo v pozdějších částech debaty (Stewart & Shamdasani, 1990).

Ke zpracování dat bude dále využívána obsahová analýza, která rozebírá texty se záměrem odhalit jejich vlastnosti v souvislosti s položenou otázkou nebo otázkami. Stojí na principu četnosti výskytu v předem určených kategoriích a dále se může zabývat i vztahy mezi určenými kategoriemi a jejich výskytem v úsecích textu (Hendl, 2008). Skládá se ze čtyř stádií: dekontextualizace, rekontextualizace, kategorizace a kompilace, přičemž

každá z fází bude provedena několikrát a dvěma různými výzkumníky pro zachování důvěryhodnosti analýzy (Bengtsson, 2016).

V první fázi, dekontextualizaci, budou informace v každém přepisu rozděleny na menší významové jednotky. V této fázi se spojují dohromady věty a slovní výpovědi s významem souvisejícím s výzkumnými otázkami (Graneheim & Lundman, 2004). Každá tato jednotka bude potom opatřena náhodně vygenerovanými kódy, jejichž seznam bude výzkumník tvořit induktivně, tedy kódy budou tvořeny v průběhu procesu a mohou se měnit (Catanzaro, 1988).

V druhé fázi bude zkontrolováno, zda významové jednotky pokrývají všechny oblasti výzkumných otázek. Zbývá část zápisu, která nebyla zařazená do žádné z významových jednotek, bude znovu zkontrolována a bude zvaženo, zda neobsahuje některé části nutné k zahrnutí do analýzy. Pokud ne, bude se moci tato část textu vyloučit (Bengtsson, 2016).

Ve fázi kategorizace budou prvně zhuštěny významové jednotky, tedy dojde ke snížení počtu slov tak, aby nedošlo ke ztrátě významu (Graneheim & Lundman, 2004). Poté budou vytvořeny kategorie na základě identifikace hlavních témat studie. Třídící systém bude vytvořen tak, aby žádná z významových jednotek nemohla spadat pod dvě různé kategorie (Krippendorff, 2004).

V posledním stádiu kompilace budou dány dohromady významové jednotky stejného tématu ze všech tří focus groups a vzájemně porovnávány jejich obsahy a odlišnosti. Jejich analýzou pak budou vyvozeny závěry a odpovědi na výzkumné otázky (Bengtsson, 2016).

#### **4.5. Výzkumný soubor**

Zkoumaný vzorek bude složen z respondentů všech pohlaví i různých stupňů vzdělání. Jedinou limitací bude věk s hranicí stanovenou na 18 let. Věková podmínka slouží k tomu, aby nedošlo k vystavení dětí explicitním násilným obsahům. Účastníci výzkumu by ideálně neměli mít žádnou formu těžké poruchy zraku či sluchu, aby byli plně schopní vnímat promítané audiovizuální ukázky. Vzhledem k poměrně volným kritériím zkoumaného vzorku by respondenti byli sháněni pomocí sociálních sítí i webových stránek instituce, kde by byl vyvěšen inzerát shánějící účastníky na specifický výzkum.

Po přihlášení by byl respondentům rozeslán on-line rozřazovací dotazník, který obsahuje otázky na obeznámenost s tvorbou Quentina Tarantina a vztah k ní. Pomocí těchto

dotazníků by byly vybráni a rozřazeni účastníci do tří výše popsaných skupin po ideálně osmi lidech. Vybraným účastníkům by poté byl zaslán e-mail upřesňující okolnosti i čas experimentu.

#### **4.6. Etika výzkumu**

Před začátkem výzkumu budou respondenti podepisovat informovaný souhlas, v kterém bude vysvětlen záměr výzkumu. Domníváme se, že toto vědění by nemělo nijak zkreslit reakce respondentů ze dvou důvodů. Za prvé, experiment zkoumá hodnocení násilí v souvislosti se znalostí tvorby a osoby Quentina Tarantina. To představuje vědomost, se kterou účastníci buď přichází k experimentu, nebo přichází bez ní, a mezi podepisováním informovaného souhlasu a samotným experimentem nebude čas na doplnění nebo změnu této skutečnosti. Za druhé výzkum se zaměřuje na emoce vyvolané násilnými mediálními scénami, které ani jeden z účastníků předem znát nebude. Předpokládáme tedy, že ani po odhalení smyslu studie nebudou mít účastníci možnost ani důvod své emoční odezvy manipulovat.

Pro účel studie bude z informací o respondentovi zaznamenáván pouze věk, pohlaví a obeznámenost s kontextem Quentina Tarantina. V informovaném souhlasu bude tedy uvedeno i zachování anonymity s uvedením pouze těchto tří výše uvedených údajů. Účastníkům bude přidělené vlastní náhodně vygenerované číslo, pod kterým budou ve výzkumu vystupovat.

Problematické může být také nahrávání na diktafon, které je důležitou součástí metody focus groups. Některým účastníkům by tato skutečnost mohla být nepříjemná. Na nahrávání budou účastníci upozorněni v informovaném souhlasu a budou opět ujištěni o použití nahrávky pouze pro účely studie. Pokud by jim to ovšem připadalo jako závažná překážka, budou samozřejmě mít možnost svou účast z experimentu odvolat ještě před jeho začátkem.

Etickou otázkou je beze sporu míra a explicita násilí, které budou použité filmové ukázky obsahovat, a jejich promítání respondentům. Pro výzkum byly zvoleny části velmi známých hollywoodských filmů, které byly promítány v kinech i v rámci televizních vysílání po celém světě. Předpokládáme tedy, že je to typ i obsah, se kterým se účastníci studie mohli setkat v rámci běžného života.

Dlouhodobě je v odborných kruzích i laické veřejnosti vedena diskuse o problematice a dopadech mediálních násilných obrazů na děti. Tomuto problému se výzkum snaží vyhnout, proto je nastavena věková limitace pro účastníky experimentu. V českých kinech byla sice v době premiér těchto Tarantinových filmů omezena jejich přístupnost věkovou hranicí od 15 let, návrh výzkumu ovšem zvolil hranici podle Čl. 1 úmluvy o právech dítěte (Ministerstvo práce a sociálních věcí ČR, 2016). Ten definuje dítě jako každou lidskou bytost do 18 let věku, samozřejmě s určitými výjimkami, které ovšem nejsou pro studii relevantní.

## Diskuse

Jedna z popsaných studií od A. Hallové (2009) předestírá souvislost mezi osobnostními charakteristikami, kterými jsou extraverte, psychoticismus a neuroticismus, a preferencí specifických hudebních i filmových žánrů. Ve svých výsledcích spojuje preference na základě osobnostních rysů i s různými socializačními kontexty. To ukazuje na velké množství faktorů na straně diváka, které by měly být brány v potaz při hodnocení vlivu násilných mediálních obsahů na jejich příjemce. V jiném výzkumu popisuje C. A. Anderson (1997) efekt násilných filmových ukázek na myšlení a emoce. Podle jeho výsledků zvyšují tyto druhy mediálních obsahů hostilní pocity a u lidí s nižší dráždivostí i zvyšují otevřenost pro agresivní myšlenky. Tím byla lépe formována představa o paletě emocí objevující se u sledujících násilných filmů.

Realizace výzkumného projektu má několik úskalí, která budou nastíněna v následujících řádcích.

Prvním úskalím je nenaplnění výzkumného vzorku dle požadovaných kritérií. Je možné, že lidé, kteří se na výzkum přihlásí pomocí internetových médií, sledují hojně televizi, internetové platformy a chodí do kin. Vzhledem k popularitě děl Quentina Tarantina a široké mediální diskusi o jeho tvorbě je možné, že se najde jen velmi malé množství respondentů, kteří o jeho osobě neslyšeli a nikdy neměli možnost žádné jeho dílo zhlédnout. V případě, že by rozřazovací dotazník ukázal, že nejsou žádní účastníci, kteří by nebyli obeznámení s Tarantinovou tvorbou, bylo by zvoleno lehké modifikování kategorií. Kategorie bez obeznámení by se potom dala přetransformovat například na kategorii lidí, kteří od něj viděli pouze jeden film a nemají k jeho tvorbě žádný specifický vztah.

S tím souvisí i další problematika výzkumu, která se vyskytuje u dvou skupin obeznámených s Tarantinovou tvorbou. Vzhledem k tomu, že zvolené scény jsou velmi známé části filmů od Tarantina, respondenti už se s nimi mohli v minulosti setkat v nějakém určitém kontextu. Při opětovném promítnutí se můžou vyvolané emoce vázat nejen k násilným scénám, ale i ke vzpomínce na situaci v minulosti, ve které byli této scéně vystaveni. V takovémto případě předpokládáme, že by to u daného jedince či více jedinců mohlo vyvolat emoční odezvu odlišnou od těch, které budou ve skupinové diskusi popisovat další účastníci. Řešením by tedy v takovéto situaci mohla být otázka moderátora na odlišnou emoční reakci a případné zjištění, zda se nejedná právě o příklad s nějak emočně nabitým

situačním kontextem z minulosti. Tato skutečnost by pak mohla být brána v úvahu při následné obsahové analýze.

Třetím úskalím vážícím se k obeznámenosti s tvorbou Tarantina je časový úsek, který uplyne mezi on-line rozřazovacím dotazníkem a samotným experimentem. V případě, že se potenciální účastník bude do formuláře přihlašovat s neznalostí Quentina Tarantina, může v něm právě jeho zmínka vyvolat zvědavost. Takový účastník, který by byl dle dotazníku zařazen do experimentální skupiny bez obeznámenosti s režisérskou tvorbou, by si v mezičase mohl některý z jeho filmů na popud dotazníku pustit. Tím pádem by se s tvorbou obeznámil a při experimentu by mohl zkreslovat výsledky své skupiny. Jediné opatření, co proti tomu bude učiněno, je dodání věty nakonec dotazníku, která bude říkat: „Znalost tvorby Quentina Tarantina není podmínkou pro účast na výzkumu.“ Doufáme, že se tím sníží motivace účastníku si jeho osobu a snímky vyhledávat.

Při metodě focus groups také existují určitá rizika na straně respondenta. Problematická tedy může být třeba uzavřenost a neochota respondenta diskutovat o daných tématech, která může být způsobena jak jeho povahou, tak třeba i pocitem nekomfortnosti v dané skupině. Dále může jeho prožívání a projevy ovlivňovat nadměrná únava, emoční rozpoložení nezávislé na výzkumu, i antipatie či přílišné sympatie k jinému členu skupiny nebo samotnému moderátorovi založené na náhodných faktorech, jako je třeba podoba s někým, koho daný účastník zná. Jak také poukázal výzkum od A. Hallové (2009), nejen socializační kontext, ale i osobnostní charakteristiky diváka, mohou mít vliv na způsoby vnímání daných mediálních obsahů. S tímto poznatkem je tedy nutné při nahlížení na interpretaci výsledků také počítat.

V neposlední řadě může být úskalím i samotná osoba výzkumníka, který bude moderátorem. Ten se může snažit ovlivňovat a posouvat debatu směrem k očekáváním, které on sám od skupiny má. Může také nevědomě dávat slovo účastníkům, ke kterým bude cítit větší sympatie, či se může naopak nechat debatou tak pohltit, že se bude ztrácet v roli moderátora. Tomuto lidskému selhání bude snaha předejít jedině pečlivým výběrem výzkumníka a jeho důkladným zaškolením v roli moderátora a probráním všech situací, které mohou na obou stranách nastat.

Pro další navazující výzkumy navrhujeme práci s větším počtem focus groups, kdy by vždy bylo více skupin s respondenty se stejnými kritérii. Výsledky obsahové analýzy by se pak mohly porovnávat i napříč stejně obeznámenými skupinami se stejným vztahem

k tvorbě Quentina Tarantina, čímž by se mohly obohatit či upravit vyvozené závěry. Pokračující výzkumy by také pomocí kvantitativních metod mohly dále zpracovávat závěry vyplívající z dat z focus groups, z kterých by bylo možné vytvořit základní hypotézy zahrnující souvislost konkrétního vztahu k Tarantinově tvorbě s konkrétním způsobem přijímání či nepřijímání jeho násilného zobrazování. K lepší identifikaci prvků, které napomáhají méně emočně vypjatému přijetí mediálního násilí, by bylo možné navrhnout studie zaměřující se na filmové materiály jiných režisérů pracujících s tematikou násilí. Jedním z nich by mohl být například americký tvůrce S. Peckinpah, který je známý kontroverzním líčením násilí ve spojitosti s akcí ve westernovém žánru.

Domníváme se tedy, že výzkum by mohl sloužit jako podklad pro další studie z oblasti psychologie filmu, které pracují s násilnými obsahy a jejich působením na emoce diváků. Mohl by pomoci v chápání role jiných kontextů při vnímání násilných mediálních obsahů a mohl by ukázat další směřování, jakým by se tato část psychologie filmu mohla dále ubírat.

## Závěr

Tato práce popisuje, jakými způsoby mohou být mediální obsahy vnímány jejich příjemci. Konkrétním cílem je zaměření na působení násilných filmových materiálů na emoce diváků a zda má na tento druh emočních reakcí vliv různý znalostní kontext diváků.

V úvodu práce jsme představili fenomén emocí a různé přístupy jeho zkoumání. Dále jsme předestřeli jejich komponenty, rozdílné způsoby jejich dělení a vysvětlili vybrané teorie emocí. V druhé kapitole jsme se věnovali tvorbě amerického režiséra Quentina Tarantina. Popsali jsme možné motivy z osobního života Tarantina vedoucí k určitým elementům jeho filmové tvorby, vyjmenovali prvky využívané v jeho filmech a specifikovali, jakým způsobem se v Tarantinových dílech odrážejí. Třetí kapitolu jsme pak uvedli přehledem důležitých mediálních teorií vztahujících se k vnímání diváka. Dále jsme v ní popisovali vybrané současné studie zabývající se fenoménem i druhy reakcí, jaké mediální obsahy mohou vyvolat v divácích.

V návrhu výzkumu jsme zkoumali působení vybraných násilných scén z filmů Quentina Tarantina na diváky. Soubor participantů, omezených pouze věkovým kritériem nad 18 let, jsme podle on-line rozřazovacího dotazníku rozdělili na tři skupiny po ideálně 8 lidech dle obeznámenosti a vztahu k tvorbě Quentina Tarantina. První skupinu jsme určili jako účastníky obeznámené s tvorbou Quentina Tarantina s pozitivním vztahem k ní, druhou skupinu jako účastníky obeznámené s tvorbou Quentina Tarantina s negativním vztahem k ní a třetí skupinu jako účastníky bez obeznámenosti s tvorbou Quentina Tarantina. Jako ukázky jsme vybrali tři klipy ze známých Tarantinových snímků v délce od 5 minut do 15 minut: scénu „*Showdown at the House of Blue Leaves*“ z filmu *Kill Bill*, scénu s uřezáváním ucha z filmu *Gauneři* a scénu zobrazující atentát na Hitlera ze snímku *Hanební pancharti*. Následně jsme pro získávání dat od každé skupiny navrhli kvalitativní metodu focus groups v délce 1 h moderované skupinové diskuse. Ke zpracování dat jsme navrhli obsahovou analýzu.

Hlavním cílem našeho výzkumu je zmapování, nakolik kontext obeznámenosti s tvůrcem a stylistickými prvky ovlivňuje divácké vnímání násilí v mediálních obsazích. Domníváme se, že by práce následně mohla přispět jako podklad pro další zkoumání prezentace násilí v oblasti mediální psychologie.



## Seznam použité literatury

- Adamcová, B. (2011). *Violence and Wit in Films by Quentin Tarantino Bachelor's Diploma Thesis* [Bakalářská práce, Masarykova univerzita]. Archiv závěrečných prací. [https://is.muni.cz/th/331025/ff\\_b/AdamcovabathesisFINAL.pdf](https://is.muni.cz/th/331025/ff_b/AdamcovabathesisFINAL.pdf)
- Anderson, C. A. (1997). *Effects of violent movies and trait hostility on hostile feelings and aggressive thoughts*. *Aggressive Behavior*, 23(3), 161-178. –  
[https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1098-2337\(1997\)23:3<161::AID-AB2>3.0.CO;2-P](https://doi.org/10.1002/(SICI)1098-2337(1997)23:3<161::AID-AB2>3.0.CO;2-P)
- Bengtsson, M. (2016). *How to plan and perform a qualitative study using content analysis*. *Nursing Plus Open*, 2, 8-14. <https://doi.org/10.1016/j.npls.2016.01.001>
- Bryant, J. & Oliver, M. B. (2009). *Media effects: advances in theory and research*. New York: Routledge.
- Catanzaro, M. (1988). Using Qualitative Analytical Techniques. In N. Woods & M. Catanzaro (Eds.), *Nursing Research: Theory and Practice*, Mosby Incorporated, St Louis, 437-456.
- Clarkson, W. (1996). *Palba od boku (Portrét Quentina Tarantina) /Pulp Fiction*. Brno: JOTA.
- Čermák, I. (1999). *Lidská agrese a její souvislosti. Žďár n. Sázavou: Fakta*.
- Damasio, R., A. (2000). *Descartesův omyl*. Praha: Mladá fronta.
- Eysenck, S. B., Eysenck, H. J., & Barrett, P. (1985). A revised version of the Psychoticism scale. *Personality and Individual Differences*, 6(1), 21-29.  
[https://doi.org/10.1016/0191-8869\(85\)90026-1](https://doi.org/10.1016/0191-8869(85)90026-1)
- Fernández-Villanueva, C., Revilla-Castro, J.C., & Domínguez-Bilbao, R. (2011). *Emotions Elicited by Television Violence*. *Revista Comunica*. vol. XVIII, n. 36, pp. 95-103.
- Finch, H. & Lewis, J. (2003). Focus Groups. In J. Ritchi & J. Lewis (Eds.), *Qualitative research practice: A Guide for Social Science Students and Researchers*. London: SAGE Publications

- Gerbner, G., Gross, L., Eeey, M. F., Jackson-Beeck, M., Jeffries-Fox, S., & Signorielli, N. (1977). *TV Violence Profile No. 8: The Highlights*.  
<https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1977.tb01845.x>
- Gervais, K. (2013). *Viewing violence in Statius' Thebaid and the films of Quentin Tarantino*. Lovatt and Vout.
- Graneheim, U.H. & Lundman, B. (2004). *Qualitative content analysis in nursing research: concepts, procedures and measure to achieve trustworthiness*. *Nurse Education Today*, pp. 105-112. <https://doi.org/10.1016/j.nedt.2003.10.001>
- Green, M. C., Brock, T. C. (2000). *The role of transportation in the persuasiveness of public narratives*. *Journal of Personality and Social Psychology* 79(5): 701-21.  
<https://doi.org/10.1037/0022-3514.79.5.701>
- Green, M. C. (2006). *Narratives and Cancer Communication*. *Journal of Communication*, 56(Suppl 1), S163–S183.  
<https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2006.00288.x>
- Gross, J. J. (2014). *Emotion Regulation: Conceptual and Empirical Foundations*. New York: Guilford Press.
- Gunter, B., Furnham, A., & Pappa E. (2005). *Effects of Television Violence on Memory for Violent and Nonviolent Advertising*. *Journal of Applied Social Psychology*, 35(8), 1680-1697.
- Hall, A. (2009). *Audience Personality and the Selection of Media and Media Genres*. *Media Psychology*, 7:4, 377-398. [https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0704\\_4](https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0704_4)
- Höschl, C., Libiger, J., & Švestka, J. (2004). *Psychiatrie*. Praha: Tigis.
- Izard, C. E. (1977). *Human emotions*. New York 1977.
- Jiráček, J., Köpplová, B. (2007). *Média a společnost*. Praha: Portál.
- Kassin, S. (2007). *Psychologie*. Brno: CPress.
- Kinghorn, K. (2005). Tarantino and the Theology of Humor. In J. L. Walls & J. L. Walls (Eds.), *Tarantino and the Theology*. Sideshow Media Group.

- Krech D., Crutchfield R.S. (1948). *Theory and Problems of Social Psychology*. New York: McGraw-Hill Book.
- Krippendorff, K. (2004). *Content analysis: an introduction to its methodology*. California: Sage Publications Inc., Thousand Oaks.
- Krueger, R. A. & Casey, M. A. (2008). *Focus groups: A practical guide for applied research*. 4th edition. New York: SAGE.
- Kulka, J. (1985). *Psychologie pro herce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Lazarus, R.S., & Folkman, S. (1984). *Stress, Appraisal, and Coping*. New York: Springer Publishing Company.
- Maglajlija, A. (2014). *Tracing Tarantino: Dark humor, excess and the aestheticization of violence* [Diplomová práce, Karl-Franzens-Universität Graz]. Archiv.  
<https://unipub.uni-graz.at/obvugr/hs/download/pdf/240371?originalFilename=true>
- Maxwell, W. (2003). *The use of Gallows Humour and Dark Humour during Crisis Situations*. International Journal of Emergency Mental Health 5(2):93–8.  
[https://www.researchgate.net/publication/10643796\\_The\\_Use\\_of\\_Gallows\\_Humor\\_and\\_Dark\\_Humor\\_during\\_Crisis\\_Situations](https://www.researchgate.net/publication/10643796_The_Use_of_Gallows_Humor_and_Dark_Humor_during_Crisis_Situations)
- Mindess, H., Miller, C., Turek, J., Bender, A., & Corbin, S. (1985). *The antioch sense of humour test: making sense of humour*. New York: Avon Books.
- Ministerstvo práce a sociálních věcí ČR. (2016). *Sdělení č. 104/1991 Sb., Sdělení federálního ministerstva zahraničních věcí o sjednání Úmluvy o právech dítěte*.  
<https://www.vlada.cz/assets/ppov/rlp/vybory/pro-prava-ditete/Preklady-dokumentu-OSN.pdf>
- Morgan, D. L. (1996). *Focus groups*. Annual Review of Sociology 22: 129-152.
- Morgan, D. L. (2001). Focus group interviewing. Pp. 1-76 In Gubrium, J. F. a J. A. Holstein (Eds.). *Handbook of Interview Research*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Nakonečný, M. (2000). *Lidské emoce*. Praha: Academia.

- Nisbett, R. E., & Ross, L. (1980). *Human inference: Strategies and shortcomings of social judgment*. Prentice Hall.
- Osborn, D.K., & Endsley, R.C. (1971). *Emotional Reactions of Young Children to TV Violence*. <https://doi.org/10.2307/1127086>
- Peary, G. (1998). *Quentin Tarantino: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Prince, S. (1998). *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Chicago: University of Chicago Press Chicago Distribution Center.
- Ptáček, R., Bartůněk, P. (2011). *Etika a komunikace v medicíně*. Praha: Grada.
- Riddle, K. (2013). *Transportation into Vivid Media Violence: A Focus on Attention, Emotions, and Mental Rumination*. <https://doi.org/10.1080/01463373.2013.799512>
- Schachter, S., & Singer, J. (1962). *Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state*. *Psychological Review*, 69(5), 379–399. <https://doi.org/10.1037/h0046234>
- Slaměník, I. (2011). *Emoce a interpersonální vztahy*. Praha: Grada.
- Smith, J. (2009). *Quentin Tarantino*. Praha: Levné knihy.
- Stewart, D. W., & Shamdasani, P. N. (1990). *Focus groups: Theory and practice*. Sage Publications, Inc.
- Stuchlíková, I. (2007). *Základy psychologie emocí*. Praha: Portál.
- Suchý, A. (2007). *Mediální zlo – mýty a realita*. Praha: Triton.
- Šed'ová, K. (2013). *Humor ve škole*. Masarykova univerzita Brno.
- Švancara, J. (1984). *Psychologie emocí a motivace*. Praha: Statní pedagogické nakladatelství.
- Zháněl, J., Hellebrandt V., Sebera, M. (2014). *Metodologie výzkumné práce*. Brno. Masarykova univerzita. [https://is.muni.cz/el/1451/jaro2017/nk2019/um/Zhanel-metodologie-vyzkumne-prace\\_2014.pdf](https://is.muni.cz/el/1451/jaro2017/nk2019/um/Zhanel-metodologie-vyzkumne-prace_2014.pdf)