

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Diplomová práce

2022

Kateřina Jeřková

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Islámská kultura v evropském animovaném filmu

Diplomová práce

Autor práce: Kateřina Ježková

Studijní program: Žurnalistika

Vedoucí práce: prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

Rok obhajoby: 2022

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 1. 8. 2022

Kateřina Jeřková

Bibliografický záznam

JEŽKOVÁ, Kateřina. *Islámská kultura v evropském animovaném filmu*. Praha, 2022. 99 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

Rozsah práce: 168 938 znaků s mezerami

Abstrakt

Diplomová práce s názvem *Islámská kultura v evropském animovaném filmu* se zabývá analýzou pěti vybraných celovečerních animovaných snímků evropských tvůrců (*Persepolis*, *Teheránská tabu*, *Živitel*, *Kábulské vlaštovky* a *Moje slunce Mad*), které zachycují život v islámské společnosti. Hlavním cílem práce je postihnout, jakým způsobem a pomocí jakých motivů a prostředků je islámská kultura ve filmech prezentována. Snímky jsou analyzovány jak z hlediska narativního, tak z hlediska stylistických prostředků (mizanscéna, kamera, střih, zvuk). Teoretická část práce se věnuje vymezení hodnotového paradigmatu evropské a islámské kultury a jejich vzájemným kulturním střetům, jedna kapitola je také věnována stručné charakteristice animovaného filmu a jeho specifikům. Následuje metodologie, ve které jsou představeny základní východiska analytické části, a samotná analýza, která je doplněna o obrázky z filmů pro lepší pochopení popisovaných jevů. Poslední kapitola obsahuje vyhodnocení analýzy se shrnutím nejdůležitějších poznatků vyplývajících z analýzy.

Abstract

The thesis named *Islamic Culture In European Animated Film* analyses five selected animated feature films by European filmmakers (*Persepolis*, *Tehran Taboo*, *The Breadwinner*, *The Swallows of Kabul* and *My Sunny Maad*) that depict life in Islamic society. The main aim of this thesis is to examine how and through what motifs and forms is Islamic culture presented in the films. The films are analysed both in terms of narrative and stylistic devices (mise-en-scene, camera work, editing, sound). The theoretical part of the thesis is dedicated to the description of the paradigm of European and Islamic culture and their mutual cultural clashes; one chapter is also dedicated to a brief characterization of animated film and its specifics. This is followed by the methodology, where the basic premises of the analytical part are presented, and the analysis itself, which is supplemented with images from the films for a better understanding of the described phenomena. The last chapter includes an evaluation of the analysis with a summary of the most important findings arising from the analysis.

Klíčová slova

Animovaný film, islámská kultura, filmová analýza, Střední východ, Afghánistán, Írán

Keywords

Animated film, Islamic culture, film analysis, Middle East, Afghanistan, Iran

Title

Islamic Culture In European Animated Film

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. MgA. Martinu Štollovi, Ph.D. za pomoc při výběru tématu práce.

Obsah

Úvod	4
1 Evropská a islámská kultura	7
1.1 Evropská kultura	7
1.1.1 Vývoj hodnotového paradigmatu evropské kultury	8
1.2 Islámská kultura	10
1.2.1 Islám jako určující faktor islámské kultury	10
1.2.2 Hodnoty a specifické rysy islámské kultury	13
1.3 Střet evropské a islámské kultury	15
2 Animovaný film	18
2.1 Teorie animace	18
2.2 Specifika animovaného filmu	19
3 Metodologie	22
3.1 Narativní analýza	25
3.2 Stylistická analýza	26
3.3 Cíl práce a výběr snímků	29
4 Analýza snímků	31
4.1 Persepolis	31
4.1.1 Narativní analýza	32
4.1.1.1 <i>Segmentace syžetu</i>	32
4.1.1.2 <i>Analýza syžetu</i>	33
4.1.1.3 <i>Postavy</i>	35
4.1.2 Stylistická analýza	36

4.1.2.1	<i>Mizanscéna</i>	36
4.1.2.2	<i>Kamera</i>	37
4.1.2.3	<i>Střih</i>	39
4.1.2.4	<i>Zvuk</i>	39
4.2	Teheránská tabu	40
4.2.1	Narativní analýza	41
4.2.1.1	<i>Segmentace syžetu</i>	41
4.2.1.2	<i>Analýza syžetu</i>	42
4.2.1.3	<i>Postavy</i>	43
4.2.2	Stylistická analýza	45
4.2.2.1	<i>Mizanscéna</i>	45
4.2.2.2	<i>Kamera</i>	47
4.2.2.3	<i>Střih</i>	48
4.2.2.4	<i>Zvuk</i>	49
4.3	Živitel	49
4.3.1	Narativní analýza	50
4.3.1.1	<i>Segmentace syžetu</i>	50
4.3.1.2	<i>Analýza syžetu</i>	51
4.3.1.3	<i>Postavy</i>	53
4.3.2	Stylistická analýza	54
4.3.2.1	<i>Mizanscéna</i>	54
4.3.2.2	<i>Kamera</i>	55
4.3.2.3	<i>Střih</i>	57
4.3.2.4	<i>Zvuk</i>	57
4.4	Kábulské vlašťovky	58
4.4.1	Narativní analýza	58

4.4.1.1 <i>Segmentace syžetu</i>	58
4.4.1.2 <i>Analýza syžetu</i>	60
4.4.1.3 <i>Postavy</i>	62
4.4.2 Stylistická analýza	63
4.4.2.1 <i>Mizanscéna</i>	63
4.4.2.2 <i>Kamera</i>	66
4.4.2.3 <i>Střih</i>	67
4.4.2.4 <i>Zvuk</i>	67
4.5 <i>Moje slunce Mad</i>	68
4.5.1 Narativní analýza	69
4.5.1.1 <i>Segmentace syžetu</i>	69
4.5.1.2 <i>Analýza syžetu</i>	70
4.5.1.3 <i>Postavy</i>	71
4.5.2 Stylistická analýza	73
4.5.2.1 <i>Mizanscéna</i>	73
4.5.2.2 <i>Kamera</i>	74
4.5.2.3 <i>Střih</i>	75
4.5.2.4 <i>Zvuk</i>	76
5 Zhodnocení analýzy	78
Závěr	82
Summary	83
Použitá literatura	85
Seznam obrázků	92

Úvod

V dnešním globalizujícím se světě, ve kterém jsou všechny oblasti lidského života navzájem globálně propojeny, narůstá četnost mezinárodních konfliktů způsobených kulturní pluralitou. Do centra zájmu se v této souvislosti dostává především kulturní napětí mezi dvěma dominantními sociokulturními celky: evropskou (potažmo západní) a islámskou kulturou. Mezi těmito dvěma světy, které se formovaly v rozdílných podmínkách, a u kterých se proto v rámci vývoje rozvinuly jedinečné kulturní rysy i hodnotové paradigma, existovala určitá míra rivality po celou dobu jejich existence. Globalizační procesy a tlak multikulturalismu spolu s migračními vlnami posledních let však toto kulturní napětí umocňují, narůstá xenofobie a do popředí zájmu se čím dál více dostávají politicko-bezpečnostní otázky.

Při zprostředkovávání obrazu jiné společnosti hrají důležitou roli média, a tedy i kinematografie. Tato diplomová práce se proto zabývá analýzou pěti animovaných filmů, které skrze optiku evropské kultury prezentují soudobou islámskou společnost. Jedná se tedy o snímky režisérů narozených nebo dlouhodobě žijících v Evropě, konkrétně jde o filmy *Persepolis* (Marjane Satrapiová; Vincent Paronnaud, 2007), *Teheránská tabu* (Ali Soozandeh, 2017), *Živitel* (Nora Twomeyová, 2017), *Kábulské vlaštovky* (Zabou Breitmanová; Eléa Gobbé-Mévellecová, 2019) a *Moje slunce Mad* (Michaela Pavlátová, 2021).

Animovaný film byl dlouhou řadu let filmovými teoretiky přehlížen¹ a ve svých začátcích považován pouze za nevýznamný doplněk hlavního kinematografického proudu.² Studio Disney sice animaci vyneslo na světlo, paradoxně ale také přispělo k obecnému postoji, kterým je dodnes často na animovaný film nahlíženo – tedy jako na kreslenou pohádku pro dětské publikum. Tento úzce vymezený pohled se dnes snaží rozšiřovat animátoři i filmové festivaly, které kategorii animovaných filmů začleňují do svých programů.

Z mého pohledu je animovaný film hoděn zkoumání už jen z toho důvodu, že jeho

¹ Filmový historik Tom Gunning tuto marginalizaci animované tvorby dokonce označuje za „jeden z největších skandálů filmové teorie“. (Beckman, 2014)

² WELLS, Paul. *Understanding animation*. Routledge, 2013.

příprava je velmi náročná a většinou trvá v řádu několika let, a proto si musí tvůrce i animační studio dobře rozmyslet, kterému nápadu a myšlence věnuje tolik času a peněz. Skrze animaci může tvůrce přenášet divákovi sdělení, která by mohla být v hraném filmu jen těžko znázorněna, zároveň může zmírňovat surovost, kterou by zprostředkovalo živé natáčení.

Každý tvůrce má své osobité důvody, proč svou myšlenku prezentovat právě v této formě, která dlouho nebyla využívána k vyprávění dramatických příběhů pro dospělé publikum. Například Marjane Satrapiová, režisérka snímku *Persepolis*, si vybrala animovanou formu i díky její schopnosti univerzalizace příběhu³. Česká animátorka Michaela Pavlátová, režisérka analyzovaného filmu *Moje slunce Mad*, zase chtěla výběrem tématu demonstrovat všestrannost animace: „Záměrně jsem hledala předlohu, která není pro animaci vytvořená, chtěla jsem dokázat, že i v animaci je možné vyprávět mnohovrstevnatý příběh tak jako v hraném filmu.“⁴ Důvody pro volbu animovaného filmu ale mohou být i mnohem prozaičtější – například nerealizovatelnost natáčení hraného filmu s danou tematikou v některých zemích Středního východu.

Spojením animace jakožto opomíjené části filmové tvorby a zájmu o zkoumání vyobrazení islámské kultury došlo k vymezení tématu této práce, ve které je v rámci přístupu neoformalistické filmové analýzy podrobeno narativnímu a stylistickému zkoumání pět evropských animovaných filmů zabývajících se životem v islámské společnosti. Přestože v českém prostředí existuje několik kvalifikačních prací zabývajících se analýzou reprezentace islámské společnosti v různých médiích, animovaný film zatím zůstává na okraji zájmu. Cílem práce je tedy postihnout, jak vybrané snímky prezentují islámskou společnost a jakých motivů, narativních struktur a stylistických prostředků k tomu využívají.

Při zpracování práce jsem se v několika případech rozhodla odchýlit od své schválené teze. Základní rozvržení bylo ponecháno, v první kapitole však došlo ke sloučení „srovnání“ a „střetu“ islámské a evropské kultury do jedné podkapitoly, navíc jsem považovala za nutné podkapitolu o islámské kultuře více rozvést, aby byl dostatečně

³ HETHERINGTON, Janet. 'Persepolis' in Motion. *Animation World Network* [online]. 21. 12. 2007 [cit. 2022-07-28]. Dostupné z: <https://www.awn.com/animationworld/persepolis-motion>

⁴ *Moje slunce Mad: Rozhovor s režisérkou. Česká televize* [online]. [cit. 2022-07-08]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11819491069-moje-slunce-mad/21851212014/13508-rozhovor-s-reziserkou/>

vysvětlen hodnotový základ, ze kterého vychází. Ve druhé kapitole byla naopak vynechána podkapitola o historii animovaného filmu, protože jsem usoudila, že nemá z hlediska cíle práce tak velké opodstatnění. Rovněž jsem se nakonec rozhodla nezařadit do práce mediální a divácké ohlasy na jednotlivé snímky, a to z toho důvodu, že postkompoziční faktory se již nevztahují k základnímu cíli, který si tato práce vymezila, navíc by se jednalo jen o západní náhled na evropské zpracování filmů – analýza recepce filmů v západních zemích ve srovnání s jejich přijetím v islámském světě by již vydala na samostatnou práci (pokud by vůbec něco takového bylo vzhledem k cenzuře filmů možné realizovat). Oproti tezi pak také byla do práce přidána kapitola věnující se celkovému zhodnocení provedené analýzy snímků.

1 Evropská a islámská kultura

V první kapitole teoretické části své práce se pokusím výstižně shrnout základní specifické rysy evropské a islámské kultury a především přiblížit hodnotové paradigma islámské společnosti. Toto téma je příliš široké na to, abych mohla na pár stranách obsáhnout byt' jen fragment problematiky jedné z největších kultur, a ani se o to proto nebudu pokoušet – mým cílem je přinést obecný vhled do hodnotového systému společnosti, která se od té naší, evropské, v řadě ohledů liší, což je příčinnou soustavného vzniku různých mezikulturních konfliktů.

V následujícím textu budu pro označení popisovaných sociokulturních celků používat slova kultura, civilizace či společnost ve shodném významu, přičemž jsou tím myšleny systémy lidského společenství spojené náboženskými a kulturními hodnotami. Při zpracování kapitol o kořenech a vývoji obou kultur budu vycházet především z knihy *Paradigma kultur* od Zuzany Lehmannové a kol.

1.1 Evropská kultura

Definovat Evropu z kulturního hlediska je poměrně náročný úkol, protože zde v rámci nadnárodních kulturních celků existují ještě svébytné kultury na úrovni jednotlivých národů. Ještě vyššími historickými celky, které spojují nadnárodní regiony, jsou pak římská a byzantská část, které se postupně vyvinuly ve dvě samostatné kulturní oblasti.⁵ Dnešní západní kultura má základ právě v evropské kultuře, konkrétně v západoevropské kulturní oblasti, která se v období novověku dále větvila (americká a australská kultura) a propojila s východoevropskou kulturní oblastí.⁶

⁵ LEHMANNOVÁ, Zuzana a kol. *Aktuální otázky globalizace*. Praha: Oeconomica, 2003.

⁶ LEHMANNOVÁ, Zuzana. „Západoevropská kultura“. In Zuzana Lehmannová (ed.). *Paradigma kultur*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010, s. 51–80.

1.1.1 Vývoj hodnotového paradigmatu evropské kultury

Evropská kultura⁷ je postavena na základech antického odkazu. Základními hodnotovými principy, které formulovala řecká filozofie a které evropská kultura přebírá a rozvíjí, jsou racionalita, lidská aktivita a dobro. S tím je spojený princip individuality, jenž vzniká v souvislosti s rolí občana v demokratickém systému a vznikem římského občanského práva a který se později stává jedním ze základních pilířů evropského humanismu. Evropská kultura také od Antiky přebrala vnímání Evropy jako jednotného geografického prostoru, který je spojen kulturním a duchovním základem. Tímto duchovním základem je pak ve středověku křesťanství, které se pokouší naplnit antickou vizi sjednoceného evropského prostoru pomocí jednotného politického a duchovního řádu v podobě Svaté říše římské.⁸

Evropská kultura se začala formovat po zániku Západořímské říše, v období středověku (6.–14. století) se pak rozvíjela jako římský kulturní celek. V této vývojové etapě evropské kultury se pod vlivem křesťanství utvářely základy evropské kultury a vzdělanosti (vycházející z helénského modelu vzdělanosti) a formovalo se evropské hodnotové paradigma. Na konci středověku pak na evropskou kulturu působí vlivy kultury islámské, která do Evropy přináší poznatky z přírodních věd i postoj k pojetí vědy, jež se stávají základem rozvoje moderního vědeckého zkoumání. Zásadními faktory, které v tomto období determinovaly podobu evropské kultury, jsou tedy západní křesťanství, dědictví antické civilizace (které bylo zprostředkováváno křesťanstvím) a vliv islámské (a částečně i židovské) kultury.⁹

Další etapou vývoje evropské kultury je období klasického novověku (trvajícím od začátku renesance zhruba do poloviny 19. století), ve kterém novověká filozofie formuluje dotvářející se hodnotové paradigma a rozvíjí se moderní věda a technika, které spolu s výrobními procesy vytvářející civilizační komplex, jenž pokládá základy vzniku globalizace. V tomto období zámořských objevů Evropa expanduje do celého světa a dochází k větvení evropské kultury (a sblížení s východoevropskou kulturou), čímž vzniká nový, širší kulturní útvar – západní kultura. Novověk je obdobím rozkvětu evropské

⁷ Pojem evropská kultura budu po vzoru Lehmannové (2010) používat pro označení západoevropské kulturní oblasti.

⁸ Tamtéž, s. 54–56

⁹ Tamtéž, s. 58–62

civilizace: nové vědecké a matematické poznatky spolu s klasickou novověkou filozofií osvícenství, která vidí lidské poslání v aktivní schopnosti racionálního poznání, definují paradigmatické principy evropské civilizace, kterými jsou racionalita, aktivita, svoboda a mravní zdokonalování člověka.¹⁰

V období od poloviny 19. století do poloviny 20. století nastává „*krize evropské (resp. západní) kultury, která spočívá v nerovnoměrném rozvoji civilizace a duchovní kultury*“¹¹. Prudký civilizační rozvoj a industrializace v důsledku průmyslové revoluce vyvolávají řadu problémů ve společnosti – strmý nárůst populace, exploatace přírody, vznik totalitních režimů. Představitelé duchovní kultury tento vývoj reflektují a dochází k odklonu od hlavní idey růstu člověka na základě racionálního poznání – do středu zájmu se dostává téma postavení člověka, jeho individuality a svobody v moderní civilizaci. Existenciální filozofie se zabývá konceptem odcizení člověka (odcizení svým výtvorům, společenskému prostředí, přírodě i sobě samému) a jeho zotročení silami, jež sám vytvořil. Tato sebekritická reflexe má několik vln, v rámci kterých se vyskytují snahy najít řešení této krize – jedno z těch radikálnějších navrhl například Karl Marx – většinou je však východisko hledáno v obnově svobody a zodpovědnosti jedince a jeho morálních hodnot.¹²

V 19. století se však rozvíjí i řada dalších vědních disciplín, v čele s biologií, která formuluje nový, systémový princip lidského poznání a spolu s evoluční teorií Charlese Darwina vytváří novou interpretaci světa. Rozvoj fyziky a kosmologie prohlubují znalosti o fungování kosmu, vznik psychologie přináší nový pohled na člověka a jeho osobnost. V první polovině 20. století jsou položeny základy ekologické kritiky, která se do popředí dostává v druhé polovině století, kdy už však není pouze záležitostí evropskou, ale celosvětovou. Právě princip globální zodpovědnosti, který se zrodil jak z podnětu ekologické krize, tak z podnětu první světové války, která ukázala na vzájemnou provázanost národů, se stal tématem evropského myšlení, které překračuje evropocentrismus i antropocentrismus. V polovině 20. století končí „světová nadvláda“ evropské kultury, a i když si západní kultura (nyní v čele s americkou kulturou) stále drží svou vůdčí pozici, ostatní světové kultury již nejsou ovládány a aktivně se účastní

¹⁰ Tamtéž, s. 63–68

¹¹ Tamtéž, s. 57

¹² Tamtéž, s. 68–71

globálního kulturního procesu.¹³

1.2 Islámská kultura

Dnešní islámský svět je etnický velmi rozmanitý. Jeho historickým základem je Arabský poloostrov, kde vzniklo islámské náboženství jako stěžejní prvek formující tuto kulturu, odtud se při expanzi Arabů šířila islámská kultura i mimo arabské regiony. Islámská kultura tak zahrnuje jak arabské země tzv. Maghribu (arabské státy a islámské státy severní Afriky) a tzv. Mašriku (oblast Blízkého a Středního východu), tak nearabské etnické oblasti, jako je Írán, Afghánistán, Pákistán či Indonésie. Zásadními faktory, které měly vliv na formování islámské kultury, jsou tak kromě islámu i vlivy staroarabské kultury i dalších předislámských civilizací, které se v regionu střetávaly (v oblasti Blízkého a Středního východu působila řecká, římská i byzantská kultura).¹⁴

1.2.1 Islám jako určující faktor islámské kultury

Počátek islámské kultury souvisí se vznikem ummy v roce 622 n. l., nového druhu komunity věřících v islám. Toto nové monoteistické náboženství, které je základním sjednocujícím faktorem formující islámskou kulturu, je neodmyslitelně spjata s osobností proroka Muhammada. Ten byl podle islámské tradice vyvoleným poslem Alláha¹⁵, který založil islám (toto slovo znamená doslova „podrobení se“) a skrze své kázání získával stoupence, později označované jako muslimové.¹⁶

Jako nejmladší ze tří světových monoteistických náboženství je islám ovlivněn křesťansko-židovským učením. Muhammad se ve svém učení inspiroval biblickými texty a

¹³ Tamtéž, s. 77–80

¹⁴ NOVOTNÁ-ŠABACKÁ, Yvona. „Islámská kultura“. In Zuzana Lehmannová (ed.). *Paradigma kultur*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010, s. 168–210.

¹⁵ Jak uvádí Novotná-Šabacká (2010, s. 185), slovo Alláh má původ ve starém semitském jazyce, kde „Iláh“ znamenalo „měsíční božstvo“, ale „al-Láh“ „jediné božstvo“. A proto i když staroarabské náboženství připomínalo spíše náboženství pohanské, určitá představa o monoteismu (na kterou Muhammed navázal) zde již existovala.

¹⁶ HAWKINS, John. *Příběh náboženství: přehledná historie hlavních světových vyznání*. Praha: Dobrovský, 2018.

starozákonní proroky a tyto prvky přejímal tak, aby vyhovovaly jeho hodnotovým principům a potřebám společnosti. Zrodilo se tak samostatné monoteistické náboženství s univerzalistickým charakterem (princip volné přístupnosti všem bez rozdílu¹⁷, díky kterému islám expandoval i za hranice Arábie).¹⁸

Svatým písmem muslimů je Korán, obsahující v arabštině Muhammadova zjevení a zásady chování muslima. Je považován za přímé slovo Boží, které bylo zjeveno Muhammadovi, a jako takové je základem vzdělávacího systému. Korán byl sepisován různými lidmi v průběhu dvaceti let Muhammadovi prorocké činnosti. Obsahuje také pět základních pilířů islámského náboženství, kterými se musí správný muslim řídit: (1) šaháda, vyznání víry (víra v jednoho Boha Alláha), (2) salát, modlitba (muslim by se měl modlit pětkrát denně, v pátek v mešitě při společném uctívání), (3) zakát, náboženská daň (povinnost dát na konci ramadánu část majetku chudým), (4) sijám, půst v měsíci ramadánu a (5) hadždž, pouť do Mekky (kterou by měl muslim alespoň jednou za život vykonat).¹⁹²⁰

Mekka je duchovním centrem islámu, ve které se nachází svatyně Ka'ba. Před tou by se měl muslim poklonit a požádat o odpuštění svých hříchů, čímž očistí sebe i ummu. Historicky byl tento pilíř víry praktickým způsobem, jak si mohli lidé ze vzdálených oblastí předávat na jednom místě informace a vědomosti, navíc tak docházelo k upevňování islámské soudržnosti a identity.²¹

Zatímco Korán pochází v muslimské ortodoxii přímo od Boha, existuje v islámském náboženství ještě text o výrocích a příbězích Muhammada, který sepsali jeho současníci a následovníci: sunna. Její důležitost je předmětem mnoha diskusí, které rozdělují islámský svět²². Sunnité zastávají názor, že sunna Korán doplňuje a je stejně

¹⁷ Je k tomu potřeba prohlašovat tzv. šahádu – vyznání víry – kterou věřící vyjadřují hlavní zásady islámské vírouky o jediném Bohu a jeho poslu Muhammadovi. (Hawkins, 2018, s. 75–76)

¹⁸ NOVOTNÁ-ŠABACKÁ, Yvona. „Islámská kultura“. In Zuzana Lehmannová (ed.). *Paradigma kultur*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010, s. 168–210.

¹⁹ Tamtéž, s. 189–194

²⁰ HAWKINS, John. *Příběh náboženství: přehledná historie hlavních světových vyznání*. Praha: Dobrovský, 2018.

²¹ NOVOTNÁ-ŠABACKÁ, Yvona. „Islámská kultura“. In Zuzana Lehmannová (ed.). *Paradigma kultur*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010, s. 168–210.

²² K rozkolu mezi sunnity a ší'ity dochází v 7. století kvůli sporu o Muhammadovo následnictví. Ší'ité věří, že vedení islámské obce by mělo zůstat v jeho rodině (počínaje jeho bratranem Alím ibn Abí Tálíbem), sunnité jsou naopak přesvědčeni, že Muhammadovým nástupcem má být ten, kdo si to zaslouží (tím měl být Abú Bakr). (Hawkins, 2018, s. 79)

důležitá jako svaté písmo, šířité však mají vlastní tradici a věrouku a sunnu neuznávají.²³

Na Koránu a sunně bylo založeno islámské právo šaría („cesta, již je třeba následovat“). Tento souhrnný zákoník se začal utvářet v 8. století, během 9. a 10. století byl sepsán.²⁴ Obsahuje neměnná a Bohem daná pravidla pro organizaci společnosti i povinnosti muslima a ideální vzor jeho chování ke vztahu k ostatním lidem i k Bohu. Všechny lidské činy jsou zde rozděleny do pěti kategorií: chování povinné, doporučené, nijak nevyhraněné (ani nepřikázané, ani nezakázané), jednání zavrženíhodné (ale ne trestné) a konečně činy zakázané (a tedy trestné). Aplikace šaría se v různých islámských zemích liší, někde prostupuje do státního právního systému, jinde je upravena podle lokálních tradic. Zatímco dříve však byla šaría platná pouze pro islámské věřící, dnes je na základě tzv. územního principu islámských radikálů šaría závazná pro všechny lidi, kteří se nacházejí na území islámského státu. Z hlediska západní kultury jdou některé principy šaría zcela proti základním lidským právům (například popírání práv žen či nerovné postavení různých náboženství).²⁵

K jednomu z uctívaných činů dle sunny, který je v západní kultuře často skloňován ve smyslu „svaté války“²⁶, patří džihád. Ten lze interpretovat zaprvé jako požadavek na život podle Muhammadova vzoru, zadruhé jako všeobecné úsilí muslima o upevnění a šíření islámu. Toho lze dosáhnout srdcem, jazykem, rukou a mečem, přičemž poslední forma může zahrnovat i válku. Z historického hlediska byl džihád (znamenající v arabštině „úsilí“ nebo „zápas“²⁷) prvotně bojem uvnitř člověka při přechodu ze staroarabského pohanského náboženství na monoteistickou víru, později se stal výrazem pro obranu islámu před jinověrci. Proto se také džihád dělí na malý neboli vnější, který zahrnuje sebeobranu v případě, že nelze svobodně vyznávat víru, a velký či vnitřní, jenž vyjadřuje sebezdokonalování na individuální úrovni. Zatímco sunnité vyznávají spíše nenásilné formy džihádu, v ší'itské větvi islámu se názory na džihád různí, u radikálnějších směrů je

²³ NOVOTNÁ-ŠABACKÁ, Yvona. „Islámská kultura“. In Zuzana Lehmannová (ed.). *Paradigma kultur*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010, s. 168–210.

²⁴ HAWKINS, John. *Příběh náboženství: přehledná historie hlavních světových vyznání*. Praha: Dobrovský, 2018.

²⁵ NOVOTNÁ-ŠABACKÁ, Yvona. „Islámská kultura“. In Zuzana Lehmannová (ed.). *Paradigma kultur*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010, s. 168–210.

²⁶ O džihádu se v západním světě začalo hovořit jako o hrozbě hlavně v souvislosti s úspěchem ší'itské revoluce v Íránu v roce 1979. (Novotná-Šabacká, 2010, s. 198)

²⁷ HAWKINS, John. *Příběh náboženství: přehledná historie hlavních světových vyznání*. Praha: Dobrovský, 2018.

džihád pokládán za další z pilířů islámu znamenající kolektivní závazek muslimů bojovat za islám.²⁸

Při zkoumání islámské kultury je velmi důležité se prvotně zabývat právě islámským náboženstvím, protože v rámci něj byly formulovány základní normy, pravidla i instituce islámské společnosti. Stal se systémem hodnot a principů, které prostupují do všech oblastí společenství, od jednotlivce a rodiny po právo a politiku státu. Na rozdíl od západní kultury není v islámské společnosti oddělena duchovní a světská moc, suverenita patří Bohu, a proto je funkčnost státu chápána až druhotně. Korán je v mnoha muslimských státech považován za jediný zdroj ústavy a zákonodárství, právní základ tvoří šaría.²⁹

1.2.2 Hodnoty a specifické rysy islámské kultury

Hodnotový rámec islámské kultury je ovlivněn především interpretací jediného boha Alláha, všemohoucího a vševědoucího vůdce se schopností vzkřísit muslimy po jejich smrti (tzv. druhé stvoření). Islám nepřipouští jeho rovnocennost s jiným bohem. Hlavní úlohou v životě muslima by měla být služba Alláhovi a také jednání, kterým dojde ke spáse. Zásadním rysem islámské společnosti je právě její teocentrismus; podřízenost jednotlivce, společnosti, světa i vesmíru Bohu, který stvořil realitu a řád a má ve svých rukou veškeré lidské jednání³⁰. Z této představy o jediném Bohu vychází tzv. princip jednoty, který je základem islámské kultury a znamená jednotu náboženskou, právní a politickou.³¹

K Bohu jako ústřednímu středobodu kultury a jeho interpretaci se vztahují i další hodnotové principy. Člověk je v islámské kultuře interpretován jako zástupce Boha a jeho hodnota je posuzována podle toho, nakolik si uvědomuje podstatu svého bytí a svého vztahu k Bohu. Lidé jsou si před Bohem rovni, avšak platí to pouze pro muslimy. Ortodoxní islám zastává rovinnou předurčenosti osudu Bohem, ale vyskytují se i odvětví

²⁸ NOVOTNÁ-ŠABACKÁ, Yvona. „Islámská kultura“. In Zuzana Lehmannová (ed.). *Paradigma kultur*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010, s. 168–210.

²⁹ NOVOTNÁ-ŠABACKÁ, Yvona. „Islámská kultura“. In Zuzana Lehmannová (ed.). *Paradigma kultur*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010, s. 168–210.

³⁰ Při modlitbách je používáno zvolání „Alláhu akbar“, což znamená „Alláh je větší“ či „Bůh je větší a také největší“. Tím je vyjadřována lidská nicotnost oproti všudypřítomnosti a absolutnosti Boha, ale také jednota a integrita ummy. (Novotná-Šabacká, 2010, s. 202)

³¹ Tamtéž, s. 201–202

islámu podporující ideu svobodné vůle. V každém případě je člověk po smrti souzen a podle jeho zásluh putuje buď do ráje, nebo do pekla.³²

V člověku samotném se podle tradičního pojetí nachází část božské povahy; za tři základní vlastnosti pocházející od Boha je považován rozum, vůle a řeč. Rozum byl člověku dán proto, aby mohl rozlišit věci absolutní od relativních, aby si uvědomil svou existenci (racionální myšlení je až druhotné). Vůle zde není myšlena ve smyslu svobodné vůle, spíše jako možnost volby mezi dvěma možnostmi (např. dobrým a špatným), které jsou dané Bohem. Právě jen v momentech rozhodování dostává člověk vůli, což znamená, že Bůh sleduje každý jeho čin, který může muslim vykonat pouze s jeho souhlasem. Bez něj člověk ničeho nedosáhne, pouze lidská snaha a píle nestačí. Řečí je člověk obdařen, aby mohl vyjádřit své pocity a myšlenky. Už ve staroarabské době byla velmi ceněna poezie a rétorika, přednes Koránu je dodnes důležitou součástí společenského života.³³

Zajímavá je i absolutní absence jakéhokoli vztahu islámu k přírodě. Za živé stvoření je považován pouze člověk, vše ostatní nemá pro člověka valnou hodnotu. Muslim necítí potřebu přírodu ochraňovat ani obdivovat. Tento hodnotový postoj je dán klimatickými a přírodními podmínkami Arabského poloostrova, v jehož prostředí se islám formoval – nehostinná krajina a nedostatek vody vytvořily přesvědčení, že příroda je ve vztahu k člověku spíše nepřátelská a je lepší z ní utíkat do uměle vytvořeného světa.³⁴

Islám akceptuje monoteistická náboženství (tedy judaismus a křesťanství) – na rozdíl od polyteistických náboženství a ateismu – největší hodnotu má však vždy lidský život muslima. V historii byla islámská společnost k jinověrcům tolerantnější než středověká Evropa, dodnes ale existuje diskriminace z hlediska rovnoprávnosti náboženství. Lidé v islámské společnosti jsou nábožensky velmi založeni, člověk musí mít vždy nějakou konfesní příslušnost.³⁵

Islámská společnost je kolektivistická (na rozdíl od individualistické euroamerické společnosti), chování a potřeby jednotlivce jsou podřízeny komunitě (rodině, klanu). Jedinec usiluje o prospěch své komunity a důsledky jeho prohřešků postihují celou komunitu. Tento charakteristický rys má opět historický základ v přírodních a

³² Tamtéž, s. 203

³³ Tamtéž, s. 203–204

³⁴ Tamtéž, s. 204

³⁵ Tamtéž, s. 204–205

společenských podmínkách Arábie, ve které jedinec potřeboval k přežití kolektiv. Neznamená to však, že by islámská kultura zcela opomíjela význam jednotlivce – například pět pilířů islámské víry vyjadřuje povinnosti na individuální úrovni.³⁶

S kolektivismem se pak pojí i další důležitý aspekt islámské společnosti – příslušnost k rodu či klanu, který se vyznačuje silnou soudržností a loajalitou³⁷. Skupiny pak formují kmeny, které tvoří ummu a spojuje je islám. Příslušnost k národu už pro muslima tolik důležitá není. Silné vazby k rodové příslušnosti znamenají pro rodinu životní jistotu (například díky podpoře úspěšného člena rodiny), ale i kolektivní vinu či hanbu v případě provinění. V takových případech se stále uplatňuje staroarabský zákon krevní msty, a i když islám tento zvyk značně umírnil, častokrát je v islámské společnosti trest smrti jediným způsobem, který může očistit dobré jméno rodiny. Udržení cti rodiny i cti vlastní je prvořadé a násilí je běžně užívaný nástroj, kterým toho lze dosáhnout.³⁸

Dalším charakteristickým rysem islámské kultury, který popisuje Lehmannová, je princip konspirace. Ta proniká do způsobu, jakým lidé v islámské společnosti nahlízejí na okolní svět. Jejich konspirační teorie jim sice pomáhají vysvětlit zdánlivě nelogické věci, ale kvůli absenci kritické sebereflexe a pochopení vnitřních problémů vlastní společnosti je vedou ke strachu z okolního světa a v důsledku toho i k protizápadnímu myšlení. To vytváří ideální podmínky ke snadné manipulaci s obyvatelstvem a brání to vzniku opozice, svobodnému projevu či náboženské toleranci.³⁹

1.3 Střet evropské a islámské kultury

Evropská a islámská kultura se formovaly v naprosto odlišném klimatickém a geografickém prostředí, mají rozdílnou historickou zkušenost a jedinečné rysy. Tyto dva významné sociokulturní celky dnes procházejí globalizačními procesy, které zvyšují kulturní napětí a nacionalismus, jež může zapříčinit eskalaci globálních problémů a

³⁶ Tamtéž, s. 206–207

³⁷ Pojí se s tím i silný klientelismus, tedy protekce a protěžování členů vlastní rodiny (například na vysoce postavená pracovní místa). Tento systém je podle některých autorů jednou z překážek vytvoření fungujícího demokratického systému na Blízkém a Středním východě. (Novotná-Šabacká, 2010, s. 207)

³⁸ Tamtéž, s. 207–208

³⁹ Tamtéž, s. 209

hrozeb.⁴⁰ Napjaté vztahy mezi oběma kulturami však nejsou problémem moderních dějin; mezi křesťanstvím a islámem panovala celou dobu jejich existence určitá míra rivality, i když většinou převládala koexistence ve smíru.⁴¹

Evropskou a islámskou kulturu spojuje to, že na rozdíl od většiny soudobých kultur (hinduistické, židovské, africké,...) mají poměrně krátkou historii, jen několik století. Evropská kultura navázala na antickou kulturu, islámská především na staroarabskou, vyvíjely se ve stejném období a vzájemně na sebe působily. Dalším společným faktorem je judaismus, ze kterého duchovní systémy obou kultur vycházejí, stejně tak se obě víry hlásí ke starozákonním prorokům. Zatímco evropská kultura však čerpá i z antické tradice, islámská kultura vychází z judaismu přímo, podobně jako judaismus tak zdůrazňuje roli normativního systému regulujícího všechny oblasti lidského života.⁴²

Podle Huntingtona pramenily konflikty mezi oběma kulturami nejen z jejich odlišnosti, ale právě i ze společných znaků, které sdílejí jejich náboženství. Protože je islám i křesťanství monoteistické náboženství, nahlízejí obě víry na okolní svět dualistickou optikou (tedy dělením na „my“ vs. „oni“). Jejich univerzalizmus zase determinuje jejich víru, že jenom „to jejich“ náboženství je to správné. S tím souvisí i misionářský rys obou náboženství, tedy že se obě snaží obracet na pravou víru nevěřící a jinověrce⁴³. Stejně tak obě náboženství nahlízejí na dějiny teologickým pohledem.⁴⁴

Ve 20. století eskalovalo konflikty mezi oběma kulturami několik hlavních faktorů: muslimský populační růst a stěhování nezaměstnaných mladých lidí na Západ, islámské obrození, které zvýšilo sebeuvědomění muslimů o jedinečnosti jejich vlastní civilizace, odpor ke snahám Západu univerzalizovat západní hodnoty a zasahovat v konfliktech islámského světa a pád komunismu jakožto společného nepřítele. Mísení muslimů a západních obyvatel přispělo k uvědomování si vlastní identity a vzájemné odlišnosti, navíc začalo docházet ke sporům souvisejícím s právy příslušníků jedné kultury žijících v kultuře

⁴⁰ LEHMANNOVÁ, Zuzana a Yvona NOVOTNÁ-ŠABACKÁ. Evropská a islámská kultura. *Současná Evropa*, 2019, 2019.2: 53-72.

⁴¹ HUNTINGTON, Samuel P. *Střet civilizací: boj kultur a proměna světového řádu*. V Praze: Rybka Publishers, 2001.

⁴² LEHMANNOVÁ, Zuzana a Yvona NOVOTNÁ-ŠABACKÁ. Evropská a islámská kultura. *Současná Evropa*, 2019, 2019.2: 53-72.

⁴³ Násilné šíření víry zná nejen islám (džihád), ale i křesťanství (křížové výpravy). Tím se tato dvě náboženství také odlišují od ostatních velkých náboženství. (Huntington, 2001)

⁴⁴ HUNTINGTON, Samuel P. *Střet civilizací: boj kultur a proměna světového řádu*. V Praze: Rybka Publishers, 2001.

toho druhého. Předmětem konfliktů již tedy dnes není kontrola nad územím, ale intercivilizační záležitosti, jako je dodržování lidských práv, moc nad ropnými zdroji, migrační vlny či islámský terorismus.⁴⁵

Zásadním blízkovýchodním konfliktem, který trvá dodnes, je válka v Sýrii. Ta odstartovala vraždění křesťanů (v Sýrii tvořili asi 10% menšinu a do začátku války nebyli ohrožováni) a radikalizaci islámu, která vyvrcholila vznikem tzv. Islámského státu. Tento střet se pak rozšířil do blízkovýchodních, ale i západoevropských zemí. Radikalizace muslimů a jejich odmítání západní kultury je jev trvajícím již několik desetiletí, v současné době je však dynamizován migračními toky, které proudí do Evropy. Evropa se tak dostává do střetu s islámskou kulturou, který je intenzivnější než kdy dřív, vzrůstá xenofobie, nacionalismus a populismus.⁴⁶

Hodnotový střet obou kultur se v Evropě nejvýrazněji projevil v konfliktu, který odstartovalo uveřejnění série karikatur proroka Muhammada v dánském deníku *Jyllands-Posten* v roce 2005. Reakce muslimského světa přišla okamžitě a vedla k multikulturní krizi, která měla za následek stovky obětí na lidských životech, hromadný bojkot dánského a norského zboží v islámských zemích nebo vypálení dánských ambasád a konzulátů.⁴⁷ Tento konflikt rozdmýchal dlouhodobý svár mezi oběma kulturami, který se ve svých důsledcích projevuje dodnes. Asi nejsilněji zasáhl současnou Evropu v roce 2015, kdy došlo k útoku na redakci francouzského časopisu *Charlie Hebdo* a následně k sérii teroristických útoků v Paříži.

Dynamický vývoj a změny, jimiž prošla Evropa a celá západní společnost ve 20. století, přispívají k ještě většímu odcizení obou kultur, které znemožňuje mezikulturní dialog. Islámská civilizace se těchto západních změn – emancipace žen, boj za práva menšin (zejména sexuálních), ústup role náboženství – obává a tuto modernizaci odmítá, což posiluje radikalizaci muslimů. Západní snahy o násilnou instalaci demokracie v islámských zemích pak nenávidí k Západu pouze umocňují.⁴⁸

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ LEHMANNOVÁ, Zuzana a Yvona NOVOTNÁ-ŠABACKÁ. Evropská a islámská kultura. *Současná Evropa*, 2019, 2019.2: 53-72.

⁴⁷ LINDEKILDE, Lasse; MOURITSEN, Per; ZAPATA-BARRERO, Ricard. The Muhammad cartoons controversy in comparative perspective. *Ethnicities*, 2009, 9.3: 291-313.

⁴⁸ LEHMANNOVÁ, Zuzana a Yvona NOVOTNÁ-ŠABACKÁ. Evropská a islámská kultura. *Současná Evropa*, 2019, 2019.2: 53-72.

2 Animovaný film

V analytické části své práce se budu zabývat animovanými filmy, proto tento aspekt nemohu v teoretické části opomenout. V následujících dvou krátkých podkapitolách tedy stručně upřesním, co vlastně animace je a jaké jsou její základní přednosti.

2.1 Teorie animace

Slovo „animovat“ pochází z latinského slovesa „animare“, což se dá volně přeložit jako „oživovat“.⁴⁹ Dá se tedy říci, že animátor oživuje neživé věci tím, že pomocí rychlého sledu snímků vytváří iluzi pohybu⁵⁰. O stejné iluzi pohybu můžeme mluvit i u hraného filmu, který také sestává z jednotlivých snímků. Rozdíl je však v tom, že hraný film zachycuje reálný pohyb, který je specifickou technologií rozložen a zase složen, zatímco u animace žádný prvotní, originální pohyb neexistuje. Hraný film pohyb reprodukuje, animace ho vytváří.⁵¹

Norman McLaren, oceňovaný skotský animátor minulého století, se k umění animace vyjádřil takto: „*Animace není umění pohybujících se kreseb, ale spíše umění pohybu, který je kreslen. Co se děje mezi snímky je důležitější než to, co se děje na nich.*“⁵² Podle McLarena tedy spočívá podstata animace v nakreslení pohybu či například manipulaci s plastelínou, tedy v momentech, které předcházejí samotnému vyfotografování snímků či jejich kompletaci do výsledné podoby.

Filozofičtěji nahlíží na toto řemeslo animátoři tzv. záhřebské školy, kteří kromě technického procesu upozorňují i na důležitost kreativního aspektu animace myšlenkou, že animátor oživuje výtvar „*ne skrze kopírování, ale skrze transformování reality*“⁵³. S nejjednodušší definicí přichází ASIFA (Mezinárodní asociace animovaného filmu), podle které je umění animace „*vytváření pohyblivých obrazů prostřednictvím jakýchkoli*

⁴⁹ WELLS, Paul. *Understanding animation*. Routledge, 2013.

⁵⁰ Tato iluze vzniká díky perzistenci obrazu, který v sítnici přetrvá i chvíli poté, co jeho reálný předobraz zmizí. Pokud se obrazy střídají v dostatečné rychlosti, lidská mysl z nich vytvoří plynulý pohyb.

⁵¹ PIKKOV, Ülo. *Animasophy: theoretical writings on the animated film*. Estonian Academy of Arts, 2010.

⁵² WELLS, Paul. *Understanding animation*. Routledge, 2013.

⁵³ Tamtéž, s. 10

*technik, s výjimkou živé akce*⁵⁴. Ať už je umění animace definováno jakkoli, pravdou zůstává, že animovaná tvorba dokáže překračovat hranice běžné reality a vytvářet nové, zcela originální obsahy a významy.

Na té nejobecnější úrovni můžeme animaci rozdělit na dvoudimenzionální (2D) a třídimenzionální (3D). Animace ve 2D zahrnuje kreslenou animaci, animaci sypkých materiálů či ploškovou animaci, 3D animace může být realizována jako loutková či modelová animace, pomocí stop motion či časosběrné techniky nebo jako počítačová animace. Rozdělení je však orientováno spíše na vizuální výsledek spíše než na techniku vytváření, protože v současné době vzniká většina animované tvorby na počítači. Nejběžněji užívanou technikou je klasická kreslená animace, která vzniká snímáním série kreseb (dnes převážně vytvářených počítačově, dříve překreslovaných třeba přes průsvitný pauzovací papír). Důležité je také zmínit techniku rotoskopie. Ta byla patentována již v roce 1915 Maxem Fleischerem a její princip spočívá v překreslování předem natočených záběrů živé akce. Díky tomu dosahuje velké míry realističnosti.⁵⁵

Paul Wells pak animaci rozděluje na ortodoxní a experimentální. Ortodoxní je podle něj tradiční, ručně kreslená animace, která se vyznačuje hyperrealističností, narativní formou, jednotou stylu a dynamikou dialogů. Za experimentální animaci považuje taková díla, která se vyhýbají konvenční formě: jsou abstraktní, zaměřují se na interpretaci, kombinují několik různých stylů a kladou důraz spíše na hudbu než dialogy.⁵⁶

Stejně jako u hraných filmů může mít i animovaný film různou délku. Filmy do 75 minut jsou označovány jako krátké či krátkometrážní, nad 75 minut pak jako celovečerní. Samostatnou kategorií jsou pak seriály, které se skládají z kratších dílů odehrávajících se v diegetickém světě.⁵⁷

2.2 Specifika animovaného filmu

Podle některých teorií lidé inklinují k animaci kvůli vrozenému lidskému tíhnutí

⁵⁴ PIKKOV, Ülo. *Animasophy: theoretical writings on the animated film*. Estonian Academy of Arts, 2010.

⁵⁵ PIKKOV, Ülo. *Animasophy: theoretical writings on the animated film*. Estonian Academy of Arts, 2010.

⁵⁶ WELLS, Paul. *Understanding animation*. Routledge, 2013.

⁵⁷ PIKKOV, Ülo. *Animasophy: theoretical writings on the animated film*. Estonian Academy of Arts, 2010.

k totemismu a zájmu o příběhy, mýty a imaginární světy.⁵⁸ Kromě toho může na diváka animace zapůsobit svou estetikou nebo originálním zpracováním. Možnosti animované tvorby jsou totiž velmi široké.

Jedním z unikátních nástrojů, který má k dispozici výlučně animovaná forma, je metamorfóza. Ta označuje schopnost přeměnit jeden obraz v druhý – pomocí měnící se linky, přetvářející se plastelíny (v případě stop motion techniky) nebo jiné manipulace s objektem. Metamorfóza dokáže propojit zdánlivě nesourodé obrazy a dosáhnout tak maximální narativní kontinuity, zároveň ale obraz destabilizuje a směšuje i protichůdné prvky (např. sen s realitou).⁵⁹

Další nespornou výhodou animace je schopnost vizualizovat abstraktní koncepty a neexistující nebo nepředstavitelné jevy, které v hraném filmu nelze (nebo lze jen velmi obtížně) zobrazit. Animátoři Halas a Batchelorová tuto schopnost nazvali proniknutí. Umožňuje divákovi proniknout do duše postavy a pochopit její neobvyklé fyzické nebo psychické stavy (a tak např. lépe porozumět světu autisty, člověka s tělesným postižením atd.).⁶⁰

Zajímavým aspektem je „herecký výkon“ kreslených postav (které navíc nemusí být lidi, ale třeba zvířata, nebo dokonce věci). Animátor musí být schopen zachytit specifické emoce či chování, které předepisuje scénář, navíc tak, aby byly v souladu s charakterem postavy, čímž vlastně přebírá roli herce. K dispozici má však široké možnosti fyzických i mimických výrazů, kterými animované postavy disponují.⁶¹ Pokud se tvůrce animace rozhodne použít hranou předlohu, je výrazová forma velmi realistická a uvěřitelná, na druhou stranu se tak ale animátor připraví o další možnosti vyjádření. Jiné je to samozřejmě například u loutkové či modelové animace, kde je animátor omezen materiálem, s kterým pracuje.

Na podobném principu funguje i animace prostředí. Animátor může napodobit již existující místo nebo ho nějakým způsobem stylizovat, ale také má možnost vytvořit zcela originální prostředí, nebo přímo svět. Toho může docílit pomocí barev, typu kresby, různé míry abstrakce či mísením různých stylů animace.

⁵⁸ PIKKOV, Ülo. *Animasophy: theoretical writings on the animated film*. Estonian Academy of Arts, 2010.

⁵⁹ WELLS, Paul. *Understanding animation*. Routledge, 2013.

⁶⁰ Tamtéž, s. 122–126

⁶¹ Tamtéž, s. 104

Animovaná forma má také možnost zprostředkovat postupné plynutí času, ale také s ním může dle libosti manipulovat.⁶² Slunce se může rychle zhoupnout za obzor, měnící se počasí za oknem může upozorňovat na změny ročních období. Závísí na kreativě tvůrce, jakými způsoby tyto eliptické zkratky znázorní.

⁶² PIKKOV, Ülo. *Animasophy: theoretical writings on the animated film*. Estonian Academy of Arts, 2010.

3 Metodologie

Druhá část práce bude věnována rozboru pěti vybraných animovaných snímků. Při tomto rozboru budu vycházet z přístupu neoformalistické filmové analýzy, nejvíce spojované s americkou filmovou teoretičkou Kristin Thompsonovou, která otáčí tradiční postup filmového zkoumání založený na prvořadosti metody.⁶³ Místo toho, aby si filmový kritik nejprve vybral analytickou metodu a až posléze vhodný film, na kterém metodu demonstruje, razí obecný neoformalistický přístup teorii, že nejprve je potřeba zvolit film (který považujeme za zajímavý, podnětný, neuchopitelný) a analýzu mu přizpůsobit. Tento přístup, který vychází z myšlenek ruských literárních formalistů, je tak proto podle Thompsonové flexibilnější a univerzálnější a lze ho aplikovat na jakýkoli film, aniž by zjednodušoval jeho komplexnost.⁶⁴ Zároveň to znamená, že neoformalistický přístup nepracuje s žádnou předem definovanou metodou, přináší jen obecné předpoklady výstavby díla, pomocí kterých lze zkonstruovat vlastní metodu vhodnou pro potřeby konkrétního filmu.

Neoformalistický přístup se opírá o představu aktivního příjemce, který v díle sám vyhledává podněty a reaguje na ně a je aktivně zaměstnáván na úrovni cítění, vnímání a myšlení. Těchto účinků dosahují umělecká díla díky tzv. ozvláštňení.⁶⁵ To vzniká zasazováním díla do nových kontextů a formálních vzorců, hledáním nových, originálních prvků a prostředků; při častém opakování uměleckých prostředků naopak ozvláštňující schopnost klesá a umělecký přístup se stává běžným a automatizovaným.⁶⁶

Neoformalisté považují všechny prostředky (pohyb kamery, kostým, opakované slovo atd.) použité při výstavbě filmu za rovnocenné, všechny přispívají k vyjádření významu a vytváření ozvláštňení. Při analýze prostředků je klíčová funkce a motivace. Funkce stejného prostředku se může v různých dílech lišit a úkolem výzkumníka je zjistit, jakou funkci zastává prostředek v daném konkrétním kontextu. Různé prostředky plní

⁶³ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ Thompsonová uvádí jako příklad automatizovaných žánrových prostředků westerny kategorie B. I ty se ovšem přinejmenším částečně vzájemně odlišují, a mohou být tedy alespoň v minimální míře ozvláštňující. Proto jsou i taková díla hodna zkoumání a je tak možno přispět k jejich znovu-ozvláštňení.

tutéž funkci jsou nazývány funkční ekvivalenty.⁶⁷ Motivací se rozumí důvod, proč byl daný prostředek do díla vůbec začleněn. Thompsonová popisuje čtyři typy motivace, kompoziční, realistickou, transtextuální a uměleckou, které ospravedlňují přítomnost prostředku v díle.

Kompoziční motivace vytváří jakýsi soubor pravidel pro svůj fikční svět a zahrnuje prostředky, které jsou k jeho pochopení nezbytné. Divák je skrze ni ochoten akceptovat i situace, které by se v reálném světě zdály nevěrohodné nebo nepravděpodobné. Realistická motivace nás naopak vede k tomu, abychom si vysvětlili přítomnost prostředku pomocí vlastních znalostí o světě, a situaci tedy považujeme za naprosto realistickou a hodnověrnou. Transtextuální motivace odkazuje na zažitá konvence jiných děl a spoléhá na to, že má již příjemce s užitím daného prostředku předešlé zkušenosti. A konečně umělecká motivace, která je v díle přítomna vždy, ale často je potlačena na úkor ostatních motivací, se soustřeďuje na estetické kvality díla.⁶⁸

Podle neoformalistů je rovněž důležité zkoumat film v historickém kontextu, neboť kromě toho, že snímek vzniká za určitých dobových konvencí, i divák na film nazírá v kontextu svých předchozích zkušeností z každodenního života. Tyto zkušenosti nazývají neoformalisté pozadím a dělí je na tři typy: každodenní svět (bez tohoto pozadí bychom nebyli schopni rozumět příběhům ani chování postav), ostatní umělecká díla (díky znalosti konvencí jsme například schopni orientovat se ve filmovém prostoru, záběr po záběru) a znalost použití filmů k praktickým účelům (dokážeme odlišit umělecké užití filmu od reklamy či propagačního materiálu). Výzkumník musí vědět, v jakém historickém kontextu byl film vytvořen, aby mohl posoudit, do jaké míry se dílo drželo norem pozadí. Historický kontext také pomáhá filmovým analytikům lépe pochopit schopnost ozvláštnění a automatizaci v průběhu měnícího se pozadí doby.⁶⁹

Jak už bylo zmíněno výše, diváci jsou v neoformalistickém pojetí aktivními příjemci, kteří při vnímání díla procházejí řadou aktivit a procesů. V první řadě jsou to mimovolní, automatické fyziologické procesy, jako je vnímání sledu obrazů či zaznamenávání zvukových vln. Podvědomé procesy jsou také automatizované, ale na rozdíl od těch fyziologických jsou naučené – na základě předchozích zkušeností divák

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ Tamtéž.

chápe, jak funguje například střih či pohyb kamery. Porozumění příběhu a interpretaci významů mají na starosti vědomé procesy. Ty jsou pro neoformalistického kritika zpravidla nejdůležitější, protože cílem originálního umění je zapůsobit právě na tuto úroveň tak, aby bylo konfrontováno s myšlenkovými vzorci a navyklym způsobem vnímání diváka. Mentální procesy pak také působí i v rovině nevědomé, což je část, kterou se rády zabývají psychoanalytické metody založené většinou na freudiánských nebo lacanovských modelech; ty však pracují s představou pasivního diváka neukotveného v historickém kontextu.⁷⁰

Naučené myšlenkové vzorce, schémata, umožňují divákovi neustále třídit přijímané poznatky a aktivně vytvářet stále nové hypotézy vztahující se k jednání protagonistů, zdroji zvuků, okolnímu prostoru apod.⁷¹ Estetický film se navíc snaží divákovi jeho percepci komplikovat a prodlužovat, aby ho přiměl soustředit se na procesy vnímání a poznávání. Neoformalisté pracují s pojmy tzv. komplikované formy, která zahrnuje všechny prostředky snažící se znesnadnit chápání a vnímání, a odkládání, což jsou zdržovací mechanismy, které odklánějí děj a oddalují závěr až do žádoucí chvíle.⁷² Souhrnně se tyto zdržovací a odklánějící struktury označují pojmem stupňovitá konstrukce. Ty části celku, které vedou diváka směrem k závěru a jsou pro vyprávění nezbytné, jsou nazývány závazné motivy, a naopak jako volné motivy lze označit prvky a odbočky, které mají zdržovací funkci a mohly by být nahrazeny nebo vypuštěny, aniž by to změnilo základní linii vyprávění.⁷³

Posledním specifickým konceptem neoformalistické analýzy, o kterém je nutné se zmínit, je dominanta. Ta je základním formálním principem, který dává dílu formu a strukturu. Dílo na dominantu poukazuje tak, že některé prvky a prostředky nechá vystoupit do popředí (a ukáže tak na jejich důležitost), zatímco jiné upozadí. Dominanta sdružuje prostředky do větších, nadřazených celků a spojuje všechny tematické, narativní i stylistické roviny, které se dominantě přizpůsobují. Nalezení a pojmenování dominanty je základem analýzy, neboť právě díky tomu lze najít prvky, které napomáhají k již výše

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Tato schémata se však v čase mění a s tím se mění i mentální aktivita vyvíjená divákem.

⁷² Toto úmyslné odkládání závěru může být prakticky nekonečné a nemusí skončit ani autorovou smrtí, jak dokazují například další a další dobrodružství Jamese Bonda, Sherlocka Holmese či postav z komiksů vydavatelství Marvel.

⁷³ Tamtéž.

zmíněnému ozvláštnění.⁷⁴

3.1 Narativní analýza

Hlavní podstatou a funkcí každého filmu (i jiného média) je vyprávění nějakého příběhu. Vyprávění však mohou mít různou formu a styl; a právě analýzou těchto vyprávěcích (narativních) forem a struktur se zabývá naratologie. Tomuto oboru se v jistém smyslu věnoval již Aristoteles ve svém spisu *Poetika*, ve kterém mimo jiné rozlišuje postavení vypravěče v příběhu.⁷⁵

Moderní naratologii pak zásadně ovlivnila práce ruského lingvisty a literárního vědce Vladimira Proppa z roku 1928 nazvaná *Morfologie pohádky*, ve které Propp dokazuje, že existuje omezený počet zaběhnutých funkcí (31) a postav (7), z jejichž kombinace lze vytvořit v podstatě jakýkoliv příběh.⁷⁶ Ustálené typy postav s určujícím charakterem, které se ve vyprávění objevují, Propp pojmenoval (1) protivník, (2) dárce, (3) pomocník, (4) hledaná osoba, (5) odesílatel, (6) hrdina a (7) nepravý hrdina.

V neoformalistickém pojetí jsou postavy – nositelé a hybatelé příběhu – souborem charakteristických rysů neboli tzv. sémů, což je pojem, který si neoformalisté půjčují od Rolanda Barthesa. Postavy je proto podle nich nutné také analyzovat z hlediska jejich funkce v příběhu, nikoliv podle reálných psychologických měřítek.⁷⁷ V kontextu tematického zaměření analyzovaných filmů, kde hraje podstatnou roli střet dvou různých civilizací, bude také důležité všimnout si binárních opozic postav a hodnot.

Zásadním metodologickým postupem analýzy narací, který vymysleli ruští formalisté, je zkoumání vztahu fabule a syžetu, tedy chronologického časového uspořádání událostí a uspořádání v rámci jejich zobrazení při vyprávění. Neoformalisté pak navíc na základě konceptu Rolanda Barthesa rozlišují při analýze syžetu mezi proairetickými a hermeneutickými liniemi. Zatímco proairetická linie logicky propojuje tok akcí a umožňuje je příjemci chápat, hermeneutická linie mu odpírá informace, a vyvolává tak řadu otázek. Jejich vyváženost je klíčová pro udržení zájmu publika a zároveň ho

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010.

⁷⁶ Tamtéž, s. 143

⁷⁷ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1.

podněcuje k proaktivnímu formování hypotéz a konstruování fabule.⁷⁸

Pomůckou k rozpoznání dominantních nebo opakujících se narativních struktur mi bude segmentace syžetu, kterou zahrnu do práce na začátku narativní analýzy každého filmu. Pro potřeby této práce půjde o osnovu, která syžet filmu rozčlení na jednotlivé scény (které můžou být podle potřeby sdruženy do větších významových celků). Tato segmentace mi umožní lépe rozeznat vzorce a celkovou organizaci filmu, navíc poslouží jako zpřehlednění obsahu snímku pro čtenáře, na které budu v analýze dalších částí odkazovat.

3.2 Stylistická analýza

Každé vyprávění je tvořeno pomocí technik specifických pro dané médium. Při analýze stylu filmu je proto nutné zkoumat, jakou mají různé filmové techniky a prostředky funkci a motivaci a jak slouží vyprávění. Některé stylistické prostředky mohou být ale také použity za účelem vytváření ne-narativních struktur, jiné mohou mít zase zdržovací funkci, která znesnadňuje vnímání příběhu, či dokonce úplně odvádí divákovu pozornost od narativní linky.⁷⁹

Hansen a kolektiv rozděluje prostředky filmového jazyka na technické a symbolické:

- *technické – úhly kamery, pohyb kamery, délka záběru, nasvícení, hloubka záběru, střih, zvuk, zvukové efekty, hudba, speciální efekty, kompozice atd.,*
- *symbolické – barevnost nebo černobíllost, kostýmy, rekvizity, obsazení, jednání, prostředí, lokace atd.*⁸⁰

V analytické části své práce rozdělím zkoumání stylistických prostředků na čtyři části: mizanscénu (ta zahrnuje Hansenovy symbolické prostředky), kameru, střih a zvuk.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1.

⁸⁰ TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010.

Vycházet při tom budu z textu Lukáše Gregora *Základy analýzy animovaného filmu*.⁸¹

Mizanscéna (z francouzského *mise-en-scène*, doslova „nastavování scény“) je vše, co je umístěno na scéně, v případě filmu na plátně. Mezi aspekty mizanscény, které je potřeba zkoumat, tedy patří prostředí (kulisy, rekvizity, barevnost,...), časoprostor a případně jeho dominanta, kostýmy a líčení, osvětlení či chování postav. Pomocí mizanscény tvůrci dokážou nejen přiblížit časové a místní určení fikčního světa, ale zároveň seznámit diváka s hrdiny, a často dokonce i s jejich minulostí.⁸²

Analýza práce s kamerou zahrnuje pozorování složek, jako jsou kompoziční prvky, rámování (velikost, pohyb, vzdálenost,...) a délka záběru. Manipulace s rámováním, tedy vybíráním toho, co v určitou chvíli bude součástí záběru a co bude spadat do mimoobrazového prostoru, vede divákovu pozornost a určuje dynamiku. Tvůrci také mohou pracovat s různou hloubkou pole (zaostřením), čímž mohou přesouvat divákovu pozornost od jednoho prvku k druhému.⁸³

Funkce střihu je z kompozičního hlediska koordinace dvou samostatných záběrů tak, aby mohlo dojít k časové výpusťce akce nebo změně pozice jejího snímání. Proto lze mluvit o střihu i v případě animovaných filmů, ve kterých technický střih, tedy spoj mezi dvěma filmovými pásy, nenajdeme.⁸⁴ Při zkoumání střihu budu sledovat výtvarné, rytmické, prostorové i časové vztahy mezi záběry.

Poslední zkoumanou složkou bude zvuk, u kterého je důležité si všimnout hudby, řeči i ruchů. Všechny jmenované prvky pomáhají udržovat konzistenci díla, například díky zvukovému můstku, kdy zvuk plynule přechází z jedné scény do druhé. Dalším často využívaným postupem je tzv. dialogový háček, který umožňuje jednoduše překlenout čas ve fabuli.⁸⁵ Zvuk i hudba pak také může manipulovat výrazovým zabarvením a napomáhat vzbuzování určitých emocí.⁸⁶

⁸¹ GREGOR, Lukáš. *Základy analýzy animovaného filmu*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2011.

⁸² KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015.

⁸³ Tamtéž, s. 29–31

⁸⁴ Tamtéž, s. 32

⁸⁵ Většinou prostřednictvím poznámky, kterou postava pronese na konci scény. Pokud například postava řekne „pojedu do Francie“, v další scéně už může obdivně vzhlížet k Eiffelově věži – série akcí mezitím byla vynechána.

⁸⁶ Tamtéž, s. 38–40

Filmová řeč předává divákovi významy dvěma způsoby: buď denotativně čili zprostředkováním konkrétní reality a základních významů (např. záběr na růži – rostlinu), nebo konotativně, tedy zobrazením vnitřních idejí, které se se základními významy pojí (růže jako symbol lásky). Pokud dojem konotace vychází ze srovnávání s jinými možnostmi zobrazení (např. záběr na předmět z pohledu okamžitě vyvolá zdání jeho důležitosti, protože si vědomě či nevědomě uvědomujeme, že by mohl být natočen třeba z nadhledu), pak jde o paradigmatickou konotaci. Pokud je význam záběru (použijeme-li stejný příklad) porovnáván s ostatními záběry, které mu předcházejí či po něm následují, pak se jedná o syntagmatickou konotaci.⁸⁷

Podle koncepce Charlese Sanderse Peirce je pak možné znaky rozlišit na ikony, indexy a symboly. Ikon zobrazuje označované na základě podobnosti (fotografie, ikony, piktogramy), index pak na základě vnitřního vztahu, kauzality (hodiny jsou indexem času, kouř je indexem ohně). U symbolu je vztah označujícího k označovanému arbitrární, daný na základě konvence nebo tradice (v nejzákladnější podobě to je například slovo či číslo).⁸⁸ Film je možné interpretovat skrze jeho symbolismus, a to ať už byly symboly tvůrcem použity vědomě, nebo ne, což může vést k obohacení, ale také zkreslení celé interpretace.⁸⁹ Monaco vyzdvihuje právě indexické nástroje (tedy ani nahodilé, ani identické) jako ty, na kterých závisí konotační síla filmu; jsou jedněmi z nejužitečnějších způsobů, jak ve filmu předávat ideje (ideu horka může tvůrce ztvárnit třeba indexem potu).⁹⁰

Předávat konotační významy lze ve filmovém prostředí také prostřednictvím metonymií a synekdoch. Metonymie, která z etymologického hlediska značí „náhradní pojmenování“, je „výraz, v němž se přidružený detail či pojem používá k vyvolání ideje nebo k reprezentaci objektu“⁹¹. Klasickým příkladem metonymie v médiích bývá třeba používání zástupných pojmů pro vedení země či organizace (Brusel schválil pravidla, Kreml vydal prohlášení). Synekdocha je typ metonymie a je používána, když celek zastupuje část, nebo opačně, část reprezentuje celek. Tyto figury mohou být použity za účelem poukázání na specifičnost nějaké události v narativu (detailní záběr na ruku

⁸⁷ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004.

⁸⁸ Tamtéž, s. 160–163

⁸⁹ WELLS, Paul. *Understanding animation*. Routledge, 2013.

⁹⁰ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004.

⁹¹ Tamtéž, s. 163

otevírající trezor, která zastupuje celek)⁹² nebo s cílem vyvolat pomocí detailu abstraktnější ideu (pochodující nohy představující armádu)⁹³.

3.3 Cíl práce a výběr snímků

Na základě poznatků prezentovaných v teoretické části můžeme přijmout předpoklad, že ačkoli mají islámská a evropská (resp. západní) kultura společné znaky, jejich hodnotové paradigma se v určitých bodech zásadně liší, což je příčinnou ideových sporů i násilných střetů, které dále rozdmýchávají nevraživost mezi příslušníky obou kultur. Na základě toho předpokládám, že pohled evropských tvůrců (ať už se jedná o tvůrce přímo narozené v Evropě, či o ty, kteří v Evropě dlouhodobě žijí) na islámskou kulturu musí být nutně ovlivněn západním smýšlením.

Cílem mé práce je tedy postihnout způsob, jakým je ve specifickém fragmentu filmové tvorby – evropském animovaném filmu – zobrazována islámská kultura; jakými tématy se film zabývá, jaké motivy reflektuje, které stylistické prostředky k tomuto cíli využívá. Za tímto účelem budou snímky analyzovány v rovině narativní i stylistické.

Animované filmy analyzované v této práci byly vybrány podle následujících kritérií: jedná se o plně animovaný celovečerní snímek, který režíroval člověk narozený nebo dlouhodobě žijící v Evropě a který zachycuje běžný život v současné islámské kultuře⁹⁴, byl distribuován v Evropě a nejedná se o dokument.⁹⁵ Přes tyto nastavené filtry prošlo pět filmů: *Persepolis* (Marjane Satrapiová; Vincent Paronnaud, 2007), *Teheránská tabu* (Ali Soozandeh, 2017), *Živitel* (Nora Twomeyová, 2017), *Kábulské vlaštovky* (Zabou Breitmanová; Eléa Gobbé-Mévellecová, 2019) a *Moje slunce Mad* (Michaela Pavlátová, 2021).

⁹² WELLS, Paul. *Understanding animation*. Routledge, 2013.

⁹³ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004.

⁹⁴ Tím jsou myšleny moderní dějiny (20. a 21. století) – vyloučeny tedy byly snímky zabývající se historickými událostmi.

⁹⁵ Do výběru tak například nebyly zařazeny animované snímky *Valčík s Baširem* (2008) a *Utéct* (2021), které se sice tematicky podobají zvoleným filmům, ale jsou řazeny mezi dokumentární filmy, a navíc nesplňují jiná zadaná kritéria.

Na závěr je důležité upozornit na to, že i autorka práce je jako rodilá příslušnice evropské země ovlivněna evropskou kulturou a jejím vzorcem myšlení, proto nemůže být stoprocentně nestranným pozorovatelem a celý přístup k této práci i závěry, které z ní vyplynou, budou zcela logicky vycházet ze západního myšlenkového paradigmatu.

4 Analýza snímků

V následující části práce budu na základě popsané metodologie postupně analyzovat pět celovečerních animovaných snímků: *Persepolis* (2007), *Teheránská tabu* (Teheran Tabu, 2017), *Živitel* (The Breadwinner, 2017), *Kábulské vlaštovky* (Les Hirondelles de Kaboul, 2019) a *Moje slunce Mad* (2021). Jedná se o filmy evropských tvůrců, které zobrazují život v zemi s islámskou kulturou. Jedním z hlavních témat všech snímků je tedy vždy konflikt mezi islámskými a západními hodnotami.

Nejdříve bude každý film krátce představen, načež bude následovat narativní analýza. Ta se bude skládat ze segmentace syžetu, která usnadní orientaci v příběhu, analýzy syžetu a přiblížení funkce postav. Po narativní analýze budou zkoumány podrobeny stylistické prostředky snímku; podkapitola stylistické analýzy bude rozčleněna na čtyři části: mizanscénu, kameru, střih a zvuk.

4.1 Persepolis

Animovaný snímek *Persepolis* je filmovou adaptací stejnojmenného autobiografického komiksu z pera původem íránské kreslířky Marjane Satrapiové. Režie se ujala právě Satrapiová spolu s francouzským kreslířem a režisérem Vincentem Paronnaudem. Film, jenž vznikl v koprodukcí se Spojenými státy americkými, měl premiéru 23. května 2007 na Filmovém festivalu v Cannes. Jeho celková stopáž je 95 minut.

Snímek sklízel úspěchy v rodné Francii i ve světě. Získal například dva Césary (César pro nejlepší filmový debut a César pro nejlepší adaptaci), Cenu poroty na Filmovém festivalu v Cannes, Sutherlandovu trofej Britské ceny filmové akademie či Cenu publika na Mezinárodním filmovém festivalu v Sao Paulu. Kromě toho zvítězil také například v kategorii Nejoblíbenější film na Mezinárodním filmovém festivalu ve Vancouveru a na Mezinárodním filmovém festivalu ve Stockholmu si odnesl ocenění za nejlepší hudbu.⁹⁶

⁹⁶ Persepolis: Awards. *Internet Movie Database* [online]. [cit. 2022-06-25]. Dostupné z:

4.1.1 Narativní analýza

4.1.1.1 Segmentace syžetu

Římskými číslicemi jsou vyznačeny kapitoly, na které je snímek rozdělen.

T – Úvodní titulky

Prolog (současnost): Marjane usedá na lavičku v letištní hale a noří se do vzpomínek.

I. Teherán, 1978

1) **Íránská islámská revoluce (0:03–0:09)**

- a) Rodina pozoruje z okna průvod demonstrantů.
- b) Otec vypráví Marjane o šáhovi a o tom, jak se šáhův otec dostal k moci.
- c) Proti revolucionářům je nasazena armáda.

2) **Svrhnutí šáha (0:09–0:18)**

- a) Rodinný přítel vypráví o času stráveném ve vězení a o mučení, kterému byl vystaven.
- b) Marjane a její přátelé honí s hřebíky v ruce svého spolužáka, jehož otec pracoval pro šáhovu tajnou policii. Marjane rozmlouvá s Bohem o svém jednání.
- c) Strýc Anouche vypráví Marjane, proč byl vězněn.

3) **Nástup islámské krutovlády (0:18–0:22)**

- a) Vlády se ujímají islámští fundamentalisté.
- b) Marjane navštěvuje ve vězení strýce Anouche.
- c) Marjane zavrhuje svého Boha.
- d) Začíná irácko-iránská válka.

II. Teherán, 1982

1) **Život v nových poměrech (0:22–0:32)**

- a) V obchodech nejsou potraviny, Marjane přihlíží tomu, jak její matku uráží cizí muž.
- b) Rodina se schovává před nálety v krytu.
- c) Marjane si kupuje desku Iron Maiden a je málem zadržena mravnostní policií.
- d) Rodinná známá vypráví, jak jejího syna lákají do války.
- e) Rodina je cestou z večírku zastavena hlídkou.

2) **Strýc Taher (0:32–0:37)**

- a) Marjanin strýc Taher prodělává srdeční příhodu, ředitel nemocnice ho odmítá pustit na operaci do ciziny.
- b) Marjanin otec zařizuje padělání pasu pro Tahera.
- c) Marjane cestou z kina mluví s babičkou o nemoci z odloučení od rodiny.
- d) Padělatel pasu musel prchnout ze země, strýc Taher umírá.

3) **Odjezd (0:37–0:41)**

- a) Jedna z bomb dopadá v blízkosti bydliště Satrapiových, Marjane vidí v sutinách mrtvou sousedku.
- b) Marjane vynadá své učitelce náboženství a rodiče se ji rozhodnou poslat ze země.
- c) Marjane tráví poslední chvíle s babičkou.
- d) Rodina se s Marjane loučí na letišti.

4) **Začátky ve Vídni (0:42–0:47)**

- a) Marjane je ubytována v domě spravovaném jeptiškami a učí se starat sama o sebe.
- b) Marjane si na francouzském lyceu dělá několik přátel, kteří ji seznamují s vídeňským

undergroundem.

- c) Kvůli konfliktu s jeptiškami se Marjane znovu stěhuje a nakonec končí v domě bývalé profesorky filosofie.

III. Vídeň, 1986

1) Dospívání (0:47–1:00)

- a) Marjane prochází procesem dospívání.
- b) Na večírku Marjane zapře svůj původ, v představách pak o tom mluví s babičkou.
- c) Marjane si nachází nové přátele mezi tzv. anarchisty, prožívá první milostnou zkušenost s Fernandem, který díky ní zjistí, že je homosexuál.
- d) Marjane potkává Markuse, se kterým prožívá idylický vztah, než ho přistihne s jinou dívkou.
- e) Profesorka, u které Marjane bydlí, nařkne Marjane z krádeže, ta odchází a tráví pak několik měsíců na ulici, než skončí s těžkou bronchitidou v nemocnici.
- f) Marjane se vrací zpátky do Íránu.

2) Zpátky v Íránu (1:01–1:10)

- a) Otec vypráví Marjane o konci války.
- b) Marjane čelí průvodu svých příbuzných, kteří se zajímají o její život v Evropě.
- c) Marjane upadá do depresí a málem se předávákuje léky. V tomto stavu promlouvá s Bohem a Karlem Marxem.
- d) Marjane se přihlašuje na univerzitu.

IV. Teherán, 1992

1) Zásady (1:10–1:17)

- a) Marjane poznává Rezu.
- b) Marjane obviní cizího muže z toho, že jí dělal návrhy, aby se sama vyhnula zadržení. Babička se na ni kvůli tomu zlobí.
- c) Marjane přednese na univerzitě řeč o dvojích standardech oblékání a babička ji za to chválí.

2) Svatba (1:17–1:19)

- a) Marjane a Reza jsou zadrženi mravnostní policií za držení se za ruce.
- b) Aby se spolu mohli objevovat na veřejnosti, Marjane a Reza se rozhodnout vzít.

V. O rok později

1) Rozpad manželství (1:19–1:28)

- a) Marjane mluví s kamarádkou o tom, že se chce nechat rozvést, ta jí to vymlouvá.
- b) Marjane pláče u babičky, ta ji povzbuzuje.
- c) Při razii na večírku, kterého se Marjane účastní, zemře jeden z Marjaniných přátel. Marjane oznámí Rezovi, že ho opouští.
- d) Marjane se loučí s rodinou a nadobro opouští Írán.

Epilog (současnost): Marjane v taxíku opouští letiště ve Francii, taxikáři na otázku odpovídá, že je z Íránu.

Na černém pozadí slyšíme hlasy, když Marjane vzpomíná, jak jí babička vyprávěla, proč si sype květy jasmínu do podprsenky.

4.1.1.2 Analýza syžetu

Celý film je koncipován jako jedno dlouhé vzpomínání, které začíná v momentě, kdy Marjane usedá na lavičku francouzského letiště Paříž–Orly. Letiště – fungující jako přechod mezi dvěma odlišnými světy, mezi kterými se Marjane v průběhu dospívání několikrát musela přesunout – slouží zároveň jako spojení mezi minulostí a přítomností, a

proto se vždy, když se na něm Marjane ocitne ve vzpomínkách, vrátíme na krátkou chvíli zpět do současnosti. Na začátku tak třeba vidíme Marjane uvázat si na toaletách přes hlavu šátek, než začne vzpomínat na dětství v Íránu. Když se pak Marjane ocitá na letišti na cestě do Evropy, vrátíme se do současnosti, kde si dospělá Marjane symbolicky stahuje šátek z hlavy, než se pustí do vzpomínání na život ve Vídni.

Kompozice díla je tedy retrospektivní, ale vzpomínky jsou řazené chronologicky, dílo je navíc pro větší přehlednost rozděleno na pět kapitol, které určují místo a čas vyprávění. Vyprávěcí hledisko je subjektivní, hlavní postava Marjane v některých částech přímo promlouvá k divákovi a komentuje svůj životní příběh, který se odvíjí v letech 1978–1993.

Na snímku je patrné, že vychází z komiksové předlohy. Některé pasáže působí jako samostatně vložené komiksové stripky s vlastní zápletkou i překvapivým (často vtipným) vyvrcholením. Jako příklad můžeme uvést část, kdy se Marjane s přáteli rozhodnou, že potrestají spolužáka Ramineho, jehož otec pracoval pro šáhovu tajnou policii, a honí ho po ulici s hřebíky v ruce. Marjanina matka je při tom přistihne a okamžitě pošle Marjane domů, načež dívka rozmlouvá s Bohem o svém chování a o významu odpouštění. Marjane jde tedy Raminemu blahosklonně odpustit, přičemž se od hochy dočká jen agresivního výlevu, že otec „zabíjel komunisty a komunisti jsou vyslanci pekla“, než odjede na kole a nechá šokovanou Marjane stát uprostřed ulice /I.2b/. Stříhové stírání s veselou hudbou v pozadí ukončují krátkou epizodu, která vlastně nijak nenavazovala na předešlou naraci a ani dále už na ni není navázáno. Tyto osamocené celky ovšem v rámci celého díla nepůsobí nevhodně, protože je příběh jen subjektivním souhrnem rozličných vzpomínek, které se Marjane vybavují.

Kromě vývoje dospívání hlavní postavy nám snímek zprostředkovává i důležité historické události, také však – v rámci jednotné formy – ve stylu subjektivního vyprávění Marjane nebo jejích rodinných příslušníků. Divákovi jsou tak přiblíženy okolnosti nástupu na trůn otce šáha Muhammada Rezá Pahlavího, začátku irácko-iránské války i nástupu islámských fundamentalistů k moci. Tyto části jsou nezbytné k pochopení celkového kontextu a je jim proto věnováno patřičně dost času z celkové stopáže filmu.

4.1.1.3 Postavy

Persepolis je autobiografický snímek, ve kterém se režisérka Marjane Satrapiová pokouší obsáhnout své dospívání ve dvou různých světech – západním a islámském – v nichž hledala své místo. Bezprostřední zkušenost jí tak skrze hlavní postavu umožňuje předávat vizualizovaný popis těchto dvou kultur, zároveň se však díky tomu neomezuje na opozice dobré/špatné. I když je ze snímku patrný jasný nesouhlas s režimem, který byl v Íránu nastolen koncem sedmdesátých let, ani Evropa není ušetřena kritiky (jak například tvrdí Marjane v pozdější fázi filmu, „na Západě můžeš umřít na ulici a nikoho to nebude zajímat“). Současně jsou kladeny do rozporu nicotné problémy Evropanů v kontrastu s válečnými útrapami a čistkami režimu, kterým byli vystaveni lidé v Íránu.

Kromě těchto základních nosných prvků však snímek nese i řadu jiných témat, na které Marjane ve svém vzpomínání naráží: fyzické dospívání, pocity odcizení, boj s depresemi či smrt. Divák sleduje proměnu Marjane od malé holčičky, která vzhlíží ke svému strýci a utváří si názor na chod světa, přes mladou rebelku s vlastnoručně vyrobenou bundou se zkomoleným nápisem „Punk is not dead“ a dospívající dívku, jež neumí najít své místo ve společnosti a málem umírá na ulici, k mladé ženě s depresemi a v nevyhovujícím manželství. Všechny události hlavní postavu formují a zocelují, ale nezdá se, že by směřovala ke šťastnému konci – na konci snímku znovu opouští rodinu a míří do světa, který ji už jednou zklamal. Jediné, co můžeme vnímat jako posun, je její znovunabytá národní hrdost.

Kromě Marjane stojí za povšimnutí i její velmi progresivní rodina. Její matka a otec jsou zobrazeni jako lidé se západními postoji a hodnotami; její matka navíc usiluje o to, aby byla Marjane emancipovaná žena, a pláče, když se její dcera ve 21 letech vdává. Nejvíce prostoru se však dostává Marjanině babičce, která kromě liberálních hodnot předává Marjane i různé rady do života – především to, aby si za všech okolností uchovala svou integritu. Důležitost této postavy, která Marjane provází i ve chvílích, kdy s ní fyzicky není, podtrhuje i stále se opakující motiv jasmínových květů (viz kapitola o mizanscéně) a závěrečná auditivní vzpomínka, kterou slyšíme těsně před závěrečnými titulky.

Protivníků je v díle hned několik, většinou jsou abstraktní. Na začátku se malá Marjane seznamuje s historií šáhovy rodiny, otec jí vysvětluje, proč si lid přeje jeho

rezignaci. Marjane začne šáha svědomitě nenávidět a přát mu smrt. Po svrnutí šáha přebírají roli protivníka strážci islámské revoluce, případně mravnostní policie, kteří představují větší zlo v podobě režimu islámských fundamentalistů. V Evropě jsou pak antagonistickou silou především pocity odcizení a frustrace z nemožnosti žít normální život.

4.1.2 Stylistická analýza

4.1.2.1 *Mizanscéna*

Persepolis se odehrává v Teheránu a ve Vídni v letech 1978–1993, část snímku je zasazena do prostoru francouzského letiště – ta představuje současnost, přesná doba však není známa. Kromě reálných míst se ve filmu objevují i prostředí zcela abstraktní, například když se předávkovaná Marjane vznáší v blíže nespécifikovaném prostoru a promlouvá s Bohem. Občas zase vhlížíme do prostředí stylizovaných, jež doprovázejí vyprávění o historických událostech (viz obrázek č. 1). Například výklad Marjanina otce o šáhovi je stylizován tak, aby působil jako loutkové představení, což má podtrhnout způsob, jakým otec vysvětluje složité věci malé Marjane.

Kostýmy postav nejsou vzhledem k černobílé kompozici příliš výrazné, stejně jako v ostatních zkoumaných snímcích je však i zde podstatný šátek, kterým se ženy musí zahalovat. Marjane je několikrát upozorňována na to, aby si ho upravila tak, aby jí více zakrýval obličej, párkrát slyšíme stížnosti na šátek i od jiných postav. Když Marjane pronese, že občas zapomíná, že ho má na sobě, její babička jí klade na srdce, aby na to nikdy nezapomínala, protože tím je zbavují sebeuvědomění – opět tak je ta upozorňováno na uchování si identity, což je jeden z motivů filmu.

S Marjaninou babičkou se ostatně váže i další motiv, který vidíme napříč celým filmem. Jedná se o květy jasmínu, které si babička sypala do podprsenky kvůli vůni a které padaly na zem, když si ji sundávala. Tuto vzpomínku nám Marjane předkládá v momentě, kdy tráví čas s babičkou těsně před odjezdem do Vídně, a vrací se k ní znovu v úplném závěru. Jako kdyby pro ni tyto vizuální a čichové vzpomínky znamenaly domov, protože se objeví vždy, když domov a rodinu musí opustit. Samotné jasmínové květy se však v obraze vznášejí již při úvodních titulcích, několik postav je má také vyobrazené na

oblečení. Můžeme předpokládat, že těmito drobnými připomínkami v průběhu celého filmu chtěla Satrapiová vyobrazit silné pouto, které ji s její babičkou pojilo.



Obrázek 1: Stylizované prostředí vyprávění



Obrázek 2: Válka (stínohra)

4.1.2.2 Kamera

Persepolis naplno využívá veškerého potenciálu animovaného filmu. Přestože je animace většinu času černobílá a v podstatě velmi jednoduchá, tvůrci přišli s mnoha dalšími možnostmi, jak vyprávění oživit. Historický kontext šáhova nástupu je například zpracován jako již zmiňovaná loutkohra, častá je také práce s jednoduchou stínohrou (viz obrázek č. 2), zvláště když se jedná o surové záběry, jako je třeba násilné potlačení demonstrace, válka nebo smrt Marjanina přítele. Možnosti animace jsou plně zužitkovány i k posílení určité symboliky (zamilovaná Marjane letící s Markusem autem nad Vídní) nebo komického prvku (doslovná metamorfóza Marjane, která se mění z dívky v ženu).

Jak už bylo řečeno, snímek je téměř celý černobílý, pouze části odehrávající se

v přítomnosti jsou barevné. Ze všech analyzovaných filmů se pouze *Persepolis* rozhodl jít tímto směrem. Vzhledem k tomu, že se jedná o adaptaci grafické novely, která rovněž nepracuje s barvami, zdá se rozhodnutí pokračovat v již zavedeném a rozpoznatelném stylu jako logické. Absence barev přitom představuje pro tvůrce výzvu. Monaco k tomu píše: „Černobílý film předává podstatně méně vizuálních informací než film barevný, a toto omezení může způsobit, že jsme více zataženi do děje, dialogů a psychologie filmového prožitku než do podívané. Z umělcova pohledu představuje omezení černobílé výzvu komunikovat více pomocí kompozice, tónu a režijního pojetí.“⁹⁷

Černá a bílá představují kontrast, který provází celý film (západní vs. islámský svět, dětská radost vs. deprese dospělosti). Někdy si tvůrci vypomáhají škálou šedi, často ale záměrně potlačují množství vizuálních informací na minimum. Velmi dobrým příkladem je například scéna, kdy mladé školačky zahalené černými šátkami stojí v zástupu a poslouchají hlášení. Protože černé šátky splývají v jeden celek, vytvářejí pozadí, na kterém jsou vidět pouze „vznášející se“ bílé obličejky (viz obrázek č. 3). Jindy je naopak barevná kompozice prohozena a obraz je kreslen bílou linkou na černém pozadí (viz obrázek č. 4).



Obrázek 3: Kontrast černé a bílé

⁹⁷ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004.



Obrázek 4: Bílá linka

4.1.2.3 *Střih*

Kromě přímého střihu pracuje *Persepolis* velmi často s tzv. zatmíváním a roztmíváním, především při ukončování a začínání vážných scén. Při humorných scénách je běžně využíváno střihové techniky stírání, tedy postupu, kdy je záběr vytlačován z obrazu následujícím záběrem. Toho je dosahováno různými grafickými prvky – často se jedná o čáru klouzající z jedné strany obrazu do druhé, ale někdy tvůrci používají třeba zmenšující se kruh, což je postup známý především z krátkých komediálních skečů, či jiný prvek.

Vzhledem k absenci barvy jsou přechody mezi snímky vždy velmi plynulé, což je podporováno i využitím prolínání. Při manipulaci s časovými vztahy mezi záběry je kladen důraz na to, aby časové skoky byly pro diváka maximálně srozumitelné. Záběry ze současnosti většinou končí tím, že jsou prolínány s minulostí – například hned v úvodu sledujeme Marjane sedící na lavičce, když kolem ní proběhne její mladší verze a my se vydáváme do vzpomínek. Vzhledem k tomu, že se děj odehrává v rozmezí patnácti let, je používání eliptického střihu poměrně časté, delší časové skoky jsou však většinou provázeny Marjaniným komentářem, proto je vždy jasné, v jakém období se nacházíme a kolik doby uplynulo.

4.1.2.4 *Zvuk*

Snímek je v originále ve francouzštině. Některé postavy ve Vídni mluví německy, což má podtrhovat jazykovou bariéru, které Marjane ze začátku čelí. Naopak ve vyprávění

otce Marjane, kde šáhův otec uzavírá spojení s Angličanem představujícím Británii, mluví zmíněný Angličan francouzsky, avšak s velmi silným britským přízvukem, který představuje kulturní odlišnost.

Zvláště ve vážných scénách (loučení Marjane s rodinou na letišti, pád Marjanina přítele ze střechy) je tklivá hudba výrazná a upozorňuje na závažnost či důležitost situace navozováním patřičných emocí. Občas je hudba využívána jako zvukový můstek i v situacích, ve kterých to zdánlivě není vhodné. Například když si Marjane koupí desku Iron Maiden, kterou pak poslouchá ve svém pokoji, a obraz přejde do záběrů na tanky a výbuchy, aniž by se hudba změnila. Tato nesourodá kombinace zvuku západní kapely s obrazem irácko-iránské války podtrhuje kontrast nejen mezi dvěma světy, ale i mezi Marjaniným (zatím) bezstarostným životem a utrpením, kterému čelí jiní lidé.

Převzatá hudba se objevuje i ve scéně, kdy se Marjane probouzí z letargie, posílená svou rozmluvou s Bohem. Tato zhruba minutu dlouhá komická pasáž je doplněna falešným Marjaniným zpěvem písně „Eye of the Tiger“ na pozadí, čímž snímek paroduje tréninkové montáže akčních filmů (původně z filmu Rocky III).

4.2 Teheránská tabu

Teheránská tabu je persky mluvený animovaný film Aliho Soozandeha, německého animátora původem z Íránu. Premiéru měl 20. května 2017 na Filmovém festivalu v Cannes. Snímek, jenž vznikl v koprodukcí Německa a Rakouska, má celkovou stopáž 96 minut.

Film byl oceněn například Filmovém festivalu v Jeruzalémě, Mezinárodním filmovém festivalu v Portlandu či na Festivalu nové kinematografie v Montrealu. Nominován byl ale také třeba v hlavní kategorii celovečerních filmů na Mezinárodním festivalu animovaného filmu v Annecy či ve dvou kategoriích na Filmovém festivalu v Cannes.⁹⁸

⁹⁸ Teheran Tabu (2017): Awards. *Internet Movie Database* [online]. [cit. 2022-07-02]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt5584796/awards/?ref_=tt_awd

4.2.1 Narativní analýza

4.2.1.1 Segmentace syžetu

T – Úvodní titulky (cesta autem)

1) Pari (0:01–0:09)

- a) Pari s Eliasem nasedají k cizímu muži do auta. Pari řidiče auta orálně uspokojuje do chvíle, než auto nabourá.
- b) Pari jde do vězení za svým mužem a žádá ho, aby podepsal rozvodové papíry.
- c) Pari jde za soudcem kvůli rozvodu, soudce jí dělá návrh.
- d) Pari s Eliasem se jdou poprvé podívat do nového bytu.

2) Babak (0:09–0:16)

- a) Babak má sex s Donyou v nočním klubu.
- b) Babak se v parku schází s Donyou, která mu sděluje, že má snoubence a potřebuje operaci k navrácení panenství.
- c) Babak jde za kamarádem Amirem pro radu, spolu se vydávají na gynekologii pro bližší informace o zákroku.

3) Sara (0:16–0:21)

- a) Sara se od doktorky dozvídá, že je těhotná.
- b) Sara pošle Mohsena pro léky tchánovi, Mohsen ve výtahu potkává Pari.

4) Seznámení (0:21–0:29)

- a) Babak, Donya a Amír jdou na černý trh pro „falešnou panenskou blánu“, dostávají kontakt na doktora, který operace provádí bez lékařských posudků.
- b) Babak a Amír se vydávají za doktorem.
- c) Sara získává práci, ale potřebuje k tomu souhlas manžela.
- d) Pari a Elias přicházejí na návštěvu k Saře a její rodině.

5) Odmítání (0:29–0:38)

- a) Pari se neúspěšně pokouší zapsat Eliase do školy.
- b) Sara žádá Mohsena o povolení pracovat, ten odmítá.
- c) Sara vrací Eliase Pari a říká jí o dvou potratech, které prodělala.
- d) Babak jde požádat o půjčku do banky, kde pracuje Mohsen, ale je odmítnut.
- e) Babak zkouší jiné možnosti, jak přijít k penězům.

6) Známosti (0:38–0:46)

- a) Pari a Sara spolu jdou na večeři.
- b) Babak nachází Eliase, který se Pari ztratil, zatímco byla s klientem.
- c) Sara zkouší u Saleha vyjednat potrat, ale je odmítnuta.

7) Lži (0:46–0:56)

- a) Babak je zadržen kvůli pornografickým časopisům v kufru auta.
- b) Pari je Sařinou tchýní požádána, aby aplikovala jejímu manželovi inzulinovou injekci, a málem tak vyjde najevo, že se neživí jako zdravotní sestra.
- c) Babakovi vyhrožuje muž, o kterém si Babak myslí, že je Donin snoubenec.
- d) Pari jede za soudcem, před sexem se ho ptá na rozvodové papíry.

8) Komplikace (0:56–1:06)

- a) Sara je u Pari, Pari z legrace zavolá ze Sařina mobilu správci budovy s nabídkou sexu.
- b) Sara se od tchýně dozvídá, že správce kontaktoval mravnostní policii, která zjistí číslo, ze kterého byl hovor uskutečněn.
- c) Mohsen při vyhledávání sexuálních služeb narazí na Pari, ta mu slíbí, že Saře nic nepoví.
- d) Donya volá rodině, poté jí telefonuje kuplíř s instrukcemi.

9) Řešení (1:06–1:17)

- a) Pari přichází s Babakem za Mohsenem do banky. Ten jim dává kontakt na Saleha, který vyrobí doklad o vlastnictví nemovitosti, s jehož pomocí získá Babak půjčku.
- b) Sara veze Pari za Salehem a rozpoznává místo, kde byla již dvakrát kvůli potratu.
- c) Pari, Babak a Donya přicházejí domlouvají zfalšování dokladu se Salehem, ten jim říká o Saře a potratech.
- d) Pari jde za soudcem, ten jí zařizuje místo pro syna ve škole.

10) Konfrontace (1:17–1:24)

- a) Ahmad přichází za Mohsenem a nepřímo ho vydírá Sařiným telefonním číslem.
- b) Babak cestou domů vidí popravené muže.
- c) Mohsen konfrontuje Saru ohledně telefonního čísla, pohádají se a Mohsen Saru vyžene z domu.

11) Vyústění (1:24–1:33)

- a) Pari a Donya jdou za Babakem domů a zjišťují, že je jeho pokoj vyklizený. Donya se Pari svěřuje, že snoubence nemá a operaci chtěla kvůli kuplířovi, který vozí íránské panny do Dubaje.
- b) Elias na střeše domu potká zdrogovanou Saru, která si bere červená křídla a skáče dolů.

Z – Závěrečné titulky

4.2.1.2 Analýza syžetu

Teheránská tabu se snaží upozornit především na pokrytectví moderního Íránu, kde může jedna skupina lidí žít prostopášným životem plným prostitutek, drog a dalších nelegálních činností a přitom, skryta za náboženskými pravidly, kázat o morálních hodnotách. Vše je umocněno přehlídkou nesmyslných norem, které omezují život druhé skupině lidí. Ačkoli ve většině případů jsou první skupinou myšleni muži a druhou ženy, a proto jsou tři ze čtyř ústředních postav vyprávění právě ženy, snímek se snaží ukázat, že i íránské muži se mohou stát obětí represivního režimu, zvláště pokud jsou chudí.

Zhruba prvních dvacet minut filmu je věnováno seznámení s hlavními postavami. Celé vyprávění otevírá příběh Pari a jejího syna, se kterým nastoupí do auta k cizímu muži. Už tato úvodní pasáž navozuje motiv pokrytectví: po zaplacení za orální sex se muž začne hlasitě rozčilovat, když vidí na ulici svou dceru, jak se drží za ruku se svým přítelem. Následuje představení Babaka a jeho seznámení s Donyou, které odstartuje jeho dějovou linku. Nakonec poznáváme Saru a její rodinu.

Přechody z jedné dějové linky na druhou v úvodu na sebe navazují: Pari a Elias si prohlížejí nový byt, když Elias zahlédne z balkonu Babaka, jehož příběh začne divák vzápětí sledovat. Saru pak poznáváme v nemocnici chvíli poté, co z ní Babak a Amir vycházejí. Ve zbytku filmu komponovaném paralelně se jednotlivé linie střídají

nepravidelně, příběh ale plyne lineárně, bez flashbacků či flashforwardů. Objektivní vyprávěcí hledisko většinou sleduje jednu ze čtyř hlavních postav.

Hned v úvodní části je nám představen konflikt v dějové lince Pari (chce se nechat rozvést, ale bez souhlasu manžela to právní řád neumožňuje) i Babaka (musí sehnat peníze na operaci Donyi, jinak mu hrozí nebezpečí ze strany jejího snoubence i státu), jen Sařin život se zdá být z počátku víceméně poklidný, což kontrastuje s příběhy ostatních. Po nějaké době je divákovi předložen první škrálop v jejím životě (její manžel jí nedovoluje pracovat), ale zásadní zlom nastává až na konci druhé třetiny filmu, kdy z jejího mobilu Pari zavolá synovcovi správce budovy se sexuální nabídkou. Zprvu neškodná legrace se brzy promění v rozbušku, která Saře zničí celý pečlivě vybudovaný život.

Právě Sara zůstává velkou část filmu zahalena tajemstvím. Zatímco linka Pari i Babaka jasně vykládá karty na stůl, Sařin příběh je divákovi dávkován postupně, a v určitých momentech tak vyvolává zvědavost, až napětí. Důvod Sařiny nervozity či kontaktu se Salehem se dozvídáme až téměř na konci, kdy Saleh prozradí Sařino tajemství o záměrně vyvolaných potratech. Jistou dávkou tajemství skýtá i postava Donyina snoubence, kterému nikdy nevidíme do tváře. Že jde ve skutečnosti o překupníka, který má Donyu odvézt do Dubaje, se dozvíme rovněž až v úplném závěru.

Atmosféra represivního režimu je navozena především stále se opakujícím motivem odmítání. Pari je několikrát zamítnuta žádost o rozvod a následně není i přes vytrvalé snahy schopna umístit svého syna do školy, Saře manžel nedovoluje pracovat a odmítnuta je i Salehem, u kterého chtěla vyjednat další ukončení těhotenství, Babakovi neschválí v bance půjčku a jeho úsilí vydat své nahrávky také přichází vniveč. Protagonisté tak stále musí hledat nové možnosti, jak se vypořádat se svými problémy. Babak i Sara nakonec volí únik – Babak utíká ze země, Sara vidí jako jediné východisko ze své situace sebevraždu. Jediná Pari si díky svému způsobu života polepšila a končí v lepších poměrech, než ve kterých začínala.

4.2.1.3 Postavy

Hlavním článkem, který spojuje příběhy dohromady, je Pari. Ta se zná s Babakem, kterému pomáhá s jeho problémem, i se Sarou, kterou naopak do problému neúmyslně dostane. Jak jsem již naznačila v předchozí podkapitole, z filmu je patrný záměr vytvořit

paradox mezi morálním způsobem života a jeho kvalitou. Hlavní kontrast nalezneme mezi Pari a Sarou. Zatímco Pari si díky prostituci zařídila pro sebe i svého syna vcelku obstojný život, mnohem ostýchavější a slušnější Saru, která se v tichosti stará o manžela i jeho rodinu, zničí společenská mentalita pokrytectví. Obě postavy ovšem spojuje to, že jsou ovládány společenskými pravidly diskriminujícími ženy. Pari však najde cestu, jak využít neřesti vládnoucí skupiny ve svůj prospěch, i přesto, že přitom ztratí vlastní počestnost a ve společenské hierarchii klesne ještě níže.

Vedle Pari a Sary stojí ještě dějová linka Babaka, jejíž funkcí je poukázat na to, že i muž se v Íránu může dostat do problémů, pokud nemá dostatek peněz, kterými jde vykoupit v podstatě vše. Přesto má na vzniklé situaci svůj podíl viny kvůli drogám, které s Donyou užili. Donya působí velkou část filmu jen jako Babakův „problém“, nicméně i o ní se v průběhu dozvíme několik věcí – především však to, že má tajemství, které ona sama odkrývá až v závěru filmu.

Tichou postavou, která většinu příběhů sleduje, ale téměř nikdy do nich nezasahuje, je syn Pari Elias. Ten je němý, takže občas působí dojmem neviditelnosti, vždy je ale někde v pozadí, protože ho Pari vodí všude s sebou. Tento němý pozorovatel upozorňuje především na to, v jaké situaci se může ocitnout malé dítě – inspirací pro celý film byl režisérovi rozhovor dvou Íránců, ve kterém zazněla zkušenost jednoho z nich s prostitutkou, která si do práce vodila své dítě.⁹⁹ Skutečnost, že je Pari znova „v práci“, je zobrazena pomocí žvýkačky, kterou Elias předem dostane jako drobný úplatek a rozptýlení.

Zároveň má ale Elias i svou vlastní, vedlejší dějovou linku, která se točí okolo kočky pohybující se v okolí bydliště Sary a její rodiny. Pokaždé, když Sara nebo její tchán s tchýní Eliase hlídají, navazuje hoch bližší vztah s bázlivou kočkou. Později se od Sařiny tchýně dozvídáme, že kočka někde porodila, načež je kočka chycena do igelitového pytle a ubita k smrti správcem budovy. V závěru však Elias nachází jedno z jejích kořat a bere si ho s sebou domů.

⁹⁹ ROTHE, E. Nina. Breaking the Rules in Iran: Ali Soozandeh Talks 'Tehran Taboo' in Cannes. *Huffpost* [online]. 12. 6. 2017 [cit. 2022-07-06]. Dostupné z: https://www.huffpost.com/entry/breaking-the-rules-in-iran-ali-soozandeh-talks-tehran_b_593e5596e4b014ae8c69e201

Zajímavou postavou je i Sařin tchán, starý pán, kterého vidíme pouze na pohovce u televize. Ten představuje jakousi redukovanou verzi motivu celospolečenského zakázaného pokušení – když ho nikdo nevidí, pouští si v televizi erotické pořady, a Eliase žádá, aby mu sundával z police bonbony, které před ním rodina kvůli jeho cukrovce schovává. Nakonec se stává jednou z mála postav, která na své poklesky doplácí, když mu musí amputovat prst u nohy.

4.2.2 Stylistická analýza

4.2.2.1 *Mizanscéna*

Jak již sám název napovídá, celý děj snímku se odehrává v hlavním městě Íránu Teherán. Konkrétní čas, do kterého je příběh zasazen, se sice nedozvíme, ale určité prvky (například chytré mobilní telefony) dávají tušit, že jde o dobu časově ne příliš vzdálenou vzniku snímku.

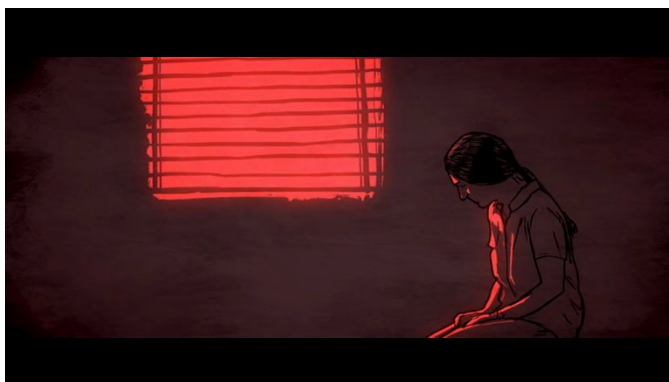
Příběh se odehrává na různých místech v interiéru i exteriéru, za důležitou bychom ale měli označit především obytnou čtvrť, kde bydlí všechny hlavní postavy. Poprvé se tam dostáváme společně s Pari a Eliasem, kteří si jdou prohlédnout svůj nový byt, patřící vysoce postavenému klientovi Pari. Z balkonu je vidět na Babakův byt v protějším domě i byt Sařiny rodiny v posledním patře, nad kterým na střeše červeně bliká neonový nápis. Právě zde také Elias poprvé zahlédne jednoho z papírových draků ve tvaru ptáka, které Sara s Mohsenem sestavují. Motiv letících ptáků, které nejen Sara často pozoruje, je ve snímku zopakován několikrát a graduje v závěru, kdy Sara bere do rukou papírového ptáka a po vzoru skutečných svobodných opeřenců se vrhá ze střechy vstříc vlastnímu osvobození.

Atmosféru islámské společnosti samozřejmě dokresluje i patřičný oděv žen. Většina žen ve filmu je ve veřejných prostorech zahalena jen barevným šátkem, občas však vidíme i ženy v čádoru (má ho na sobě například i Pari, když jde za manželem do vězení). V celém filmu však poněkud překvapivě není jediný projev nespokojenosti s pravidly oblékání, což je patrně zapříčiněno tím, že se *Teheránská tabu* orientují hlavně na dění schované očím veřejnosti a neřesti odehrávající se v soukromí, kde není nutné (a v určitých případech ani žádoucí) schovávat se pod šátkem. Pokud už se na veřejnosti děje nějaké

bezpráví v rámci islámských morálních hodnot, všimá si jich jen Babak a oběťmi jsou muži. Právě náhodné události, ke kterým se Babak přichomýtné (zatčení muže za držení se na ulici za ruku s ženou, jež není jeho manželkou, poprava oběšením několika mužů) umocňují jeho strach a nutí ho aktivně řešit vzniklou situaci, nakonec je však strachem ovládnut a nechává Donyu napospas jejím vlastním problémům.

Teheránská tabu velmi výrazně pracují s červenou barvou, kterou bychom mohli označit za dominantu celého filmu. Červené osvětlení obrazu je zřetelně využito k naznačení nebezpečí či strachu Sary – například, když jí tchýně sděluje, že již brzy najdou původce sexuálně motivovaného hovoru. Přes obraz se v tu chvíli převálí černé čáry (viz obrázek č. 7) evokující zavření mřížovaných dveří cely (v dalším záběru se promění v ocelové mostnice), osvětlení se zbarví doruda a kolem panikařící Sary procházejí červené siluety. Obraz zrudne i ve chvíli, kdy Mohsen vyžene Saru z domova (viz obrázek č. 5).

Červená však upozorňuje i na další věci, až se skoro zdá, že co je ve snímku červené, to je důležité. Neonový, červeně blikající nápis nás orientuje v prostoru (víme, že se nachází na střeše nad bytem Sařiny rodiny), ale také osvětluje celou závěrečnou scénu, kdy drogami omámená Sara „létá“ na střeše s červenými ptačími křídly. Ve chvíli, kdy Pari Saře v restauraci věští budoucí pohlaví jejího dítěte, žárovky nad nimi v předzvěsti prasknou a záběr se stočí k jediné, červeně naposledy zablikající žárovce. Červený je i kryt Sařina mobilu, který Pari použije pro svůj vtípek, nebo preservativy, které Elias používá na výrobu vodních bomb. Pari jako jediná z žen nosí jasně červený šátek, který může naznačovat odlišnost v jejím způsobu života.



Obrázek 5: Červené osvětlení



Obrázek 6: Červená ptačí křídla uprostřed hloučku lidí



Obrázek 7: Mříže

4.2.2.2 Kamera

Snímek je animován metodou rotoskopie, kdy je překreslována předem natočená stopáž. Výsledný výtvar je tak realističtější a plynulejší než klasická animace, stále ale zjemňuje syrovost živé akce. Snímek zaměřuje pozornost na postavy, které jsou kresleny černou linkou a mají výrazné, ostré stíny, pozadí je naopak velmi decentní a nenápadné.

Velmi zajímavým nápadem je nenápadné posouvání děje skrze hledáček fotoaparátu ve fotoateliéru. Několikrát je během filmu záběr přenesen „do fotoaparátu“ a my skrze něj pozorujeme jednu z postav, jak usedá na stoličku a dívá se do objektivu (tedy přímo na diváka). Mimo obraz slyšíme hlas fotografa, který se vždy zeptá, na co klient/ka bude fotografie mít a podle toho upraví pozadí. Svou odpovědí nám postava většinou nepřímo sdělí svůj další záměr – Pari pořizuje fotografie pro soud kvůli rozvodovým papírům, Sara kvůli žádosti o pracovní místo, Elias potřebuje fotky do školy. Donya fotografii zalže a řekne, že fotku potřebuje na povolení k sňatku, což koresponduje s informacemi, které divák v tomto momentě má. Stejně tak svůj záměr zamlží i Babak,

který odvětlí, že chce fotografii na památku. Pozadí chce ale nechat tmavé a na fotce se neusmívá, což je první indicie divákovi, že si fotografii ve skutečnosti pořizuje kvůli padělání pasu.

Snímek často pracuje s výraznou barevnou kompozicí. Kromě již zmiňovaného červeného osvětlení jsou například scény v klubu zbarveny do odstínů růžové a fialové, vagon metra či podzemní garáže do studených odstínů šedé a modré. Úvodní část filmu /1a-c/ se odehrává v zimních měsících a obraz je proto zahalen do studených barev, v momentě, kdy se však Pariin život obrátí k lepšímu a ona se stěhuje do nového bytu, je sychravé počasí vyměněno za příznivější roční období, a stejně tak se rozzáří i barvy v obraze. Celý snímek je pak až na výjimky komponován v teplých barvách navozujících atmosféru teplotních podmínek Blízkého východu.

4.2.2.3 Strih

Barevné kompozice, zmiňované v předchozí podkapitole, využívá snímek i při střihu. Některé střihy staví na barevném kontrastu mezi záběry, jako je tomu například ve scéně v klubu osvětlené růžovofialovými světly, která je střihovým postupem stírání vytlačena ze záběru mešitou a záběrem na čtvrť v barvách zelené a oranžové. Tento konkrétní střih ještě více podtrhuje kontrast zavrhaného chování (nezávazný sex a drogy v nelegálním klubu) a islámské víry (mešita).

Další postup, který film často používá, je metamorfóza objektů, tedy vizuální proces, kdy se jeden záběr promění v druhý, většinou na základě výtvarné podobnosti. Setkáváme se s ním už v úvodu, když z obrazu zmizí název filmu a zůstane záběr na město. Do něj vzápětí spadne kapka a vytvoří kruh na vodě, který překryje město a ukáže, že se již díváme do kbelíku s vodou umístěného v bytě Pari a Eliase. Dalším příkladem může být přechod při pohledu z jedoucího auta, při kterém se v jeden okamžik změní zimní panorama na letní. Technicky vzato zůstává záběr stejný, ale dochází k časovému skoku.

V některých částech je také použito prolínání, nejpatrnější a současně asi nejdůležitější scéna, která užívá tuto techniku, je umístěna v závěru, kdy Babak projíždí kolem popravy. Záběr na tři oběšené muže se prolne s následujícím záběrem na plakát v Babakově pokoji se třemi členy kapely na koncertě. Hned nato Babak plakát rychlým pohybem strhává. Stržený plakát posléze reprezentuje Babakův vyklizený pokoj a jeho

útěk od problémů. Předchozí prolnutí jmenovaných záběrů tak chce divákovi sdělit, že právě poprava byla poslední kapkou, která iniciovala Babakovo rozhodnutí definitivně opustit zemi.

4.2.2.4 Zvuk

Teheránská tabu jsou v originále v perštině, dabované (a vzhledem k tomu, že jde o rotoskopii, i hrané) íránskými herci. To je vzhledem k umístění filmu velmi vítaný prvek, který dokresluje atmosféru Íránu, stejně jako tradiční hudba, kterou film používá jako zvukový podkres. Výrazné zvukové prvky slyšíme ve scénách z ateliéru, když je jedna z hlavních postav vyfotografována. Ty s sebou nesou výraz určité předzvěsti, často skoro až hrozby.

Dalším důležitým zvukovým aspektem je Babakova elektronická hudba, kterou tvoří mícháním hry na harmoniku a piano se zvuky teheránské ulice, které nahrává ze svého balkonu. Když však svou hudbu hraje v klubu, publikum není zaujato a Amir po chvíli znovu pouští taneční hudbu, která má opět výrazné rysy tradiční hudby. Babakovy nahrávky jsou odmítány i distributory, kteří mu sdělují, že se jeho hudba „neslučuje s islámskými hodnotami“.

V podkapitole o střihu jsem popisovala barevný kontrast mezi záběry klubu a mešity, proto se i zde musím zmínit ještě o zvukovém můstku, či spíše zvukovém prolnutí zvuků z obou záběrů – Donyino sténání plynule přechází do muezzinského svolávání k modlitbě. Ačkoli jsou si zvuky v jednu chvíli velice podobné, zobrazují protiklad hodnot, které spolu existují v jedné společnosti.

4.3 Živitel

Živitel (v originále *The Breadwinner*) je animovaný film irské animátorky a režisérky Nory Twomeyové. Jedná se o filmovou adaptaci světově úspěšné novely kanadské spisovatelky Deborah Ellisové. Snímek vznikl v koprodukcii Irska, Kanady a Lucemburska a premiéru měl 8. září 2017 na Mezinárodním filmovém festivalu v Torontu. Celková stopáž filmu je 94 minut.

Snímek získal řadu ocenění, zmiňme třeba vítězství ve třech kategoriích na Mezinárodním festivalu animovaného filmu v Annecy (Cena publika, Cena poroty a Cena za nejlepší původní hudbu), ocenění na Mezinárodní filmovém festivalu v Dublinu, Annie Awards či Evropská cena za animaci (Emile Awards). *Živitel* byl rovněž nominován na Cenu Akademie za nejlepší animovaný celovečerní film.¹⁰⁰

4.3.1 Narativní analýza

4.3.1.1 Segmentace syžetu

Kurzívou jsou vyznačeny části, které popisují příběh vyprávěný Parvanou.

T – Úvodní titulky

1) Konflikt (0:01–0:11)

- a) Otec Parvaně na tržišti vypráví o historii země i o časech jeho dospívání, kdy byla země ještě liberálnější, než v ní převzal moc Tálibán.
- b) Přistupují k nim Idrees a Razaq, Idrees vyvolává scénu. Dochází ke krátké roztržce.
- c) Do domu vtrhne Idrees s dalšími muži a odvezou otce do vězení.

2) Nesnáze (0:11–0:22)

- a) Parvana s matkou se vydávají do vězení, ale po cestě jsou zastaveny příslušníkem Tálibánu, který Parvaninu matku zmlátí.
- b) Parvana jde pro vodu, u studny poprvé spatří Shauziou, ale nepoznává ji.
- c) Parvana vypráví příběh, aby utišila svého bratra.
- d) *Šťastné vesničany napadnou jaguáři a vezmou jim semínka pro budoucí setí.*
- e) Parvana se vydává na trh pro jídlo, ale nikdo ji neobslouží. Při útěku před tálibánci ztrácí tašku s penězi.

3) Naděje (0:22–0:31)

- a) Parvana si ostříhá vlasy a obleče si oblečení svého zesnulého staršího bratra.
- b) Parvana se znovu vydává na tržiště, tentokrát je však obsloužena.
- c) Parvana se střetává se Shauziou, která Parvanu pozná a která se také strojí jako hoch.
- d) *Mezi vesničany se najde hoch, který se rozhodne semínka přinést zpět.*

4) Strach (0:31–0:39)

- a) Parvana je svědkem útoku na ženu, která je venku bez burky.
- b) Shauzia bere Parvanu do továrny na cukrovinky. Radí jí, že může uplatit strážce věznice.
- c) Parvana jde prodávat na tržiště, přichází k ní Razaq a nechává si přečíst dopis, který mu sděluje smrt jeho ženy.
- d) *Hoch cestou ke slonímu králi pronásleduje tajemná věc, ale příliš se bojí, než aby se otočil. Nakonec padá do temnoty.*

5) Záchrana (0:39–0:46)

- a) Matka píše dopis svému bratranci, aby si vzal Sorayu a odvedl je z Kábulu.
- b) Parvana na tržišti vydělává peníze a jde s nimi do vězení, ale je hned u vchodu vyhnána.

¹⁰⁰ The Breadwinner (2017): Awards. *Internet Movie Database* [online]. [cit. 2022-07-08]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt3901826/awards/>

- c) *Hoch je oživen kouzelným bubnem staré ženy. Ta mu prozrazuje, že aby porazil sloniho krále, musí najít tři předměty. Chlapce však stále něco pronásleduje a on stále není schopen se tomu postavit.*
- 6) Práce a odměna (0:46–0:54)**
- a) Parvana a Shauzia si přivydělávají fyzicky těžkou práci.
 b) Na tržiště za Parvanou přichází Razaq a dodatečně jí platí za přečtení dopisu.
 c) *Hoch se před pronásledovatelem ukryje za strom, kde pomůže stařence podojit kozu. Ta mu za odměnu dává zářivé zrcadlo. V něm hoch uvidí věc, která ho pronásledovala.*
- 7) Pomoc přítele (0:54–1:10)**
- a) Parvana učí Razaqa číst a psát. Svěřuje se mu se zatčením svého otce, Razaq jí říká, aby ve vězení vyhledala jeho bratrance.
 b) Při práci v cihelném lomu se Parvana střetne s Idreesem, který ji pozná. Parvana ho udeří cihlou a utíká. Idrees ji pronásleduje, ale v ten moment je povolán do boje.
 c) *Hoch, který dostává jméno Sulayman, v odrazu zrcadla vidí koně. Dá mu nažrat sena, čímž rozlítí zavalitého muže, který jako náhradu za seno požaduje smaragdy na dně studny, do které ho svrhne. Kůň však zaržá takovou silou, že spadlé smaragdy po stranách studny vytvoří hromadu, po které Sulayman může vylézt. Muž dá hochovi za smaragdy rybářskou síť a tak získává druhý z kouzelných předmětů.*
 d) Matka říká Parvaně, že bratranec přijal její nabídku a co nejdříve je odveze z Kábulu.
 e) Parvana se loučí se Shauziou.
- 8) Vyvrcholení (1:10–1:25)**
- a) Matčín bratranec přichází dřív a násilím je odváží pryč.
 b) Parvana se dostává k vězení, ze kterého vychází Razaq. Říká jí, že začala válka a že pokud nevyjde do soumraku, má utéct.
 c) Po cestě má auto matčina bratrance poruchu, po opravení do něj matka odmítne znovu nastoupit. Muž je nechává v pustině.
 d) *Sulayman se škrábe na horu, oslepuje jaguáry zrcadlem a chytá je do sítě.*
 e) Razaq vynáší ven Parvanina otce, je zastaven jiným strážným. Razaq se vrhá před střelbu ze samopalu.
 f) *Parvana radí Sulaymanovi, aby sloniho krále rozptýlil příběhem, o kterém jejich matka nedokáže mluvit. Sulayman vypráví o své rodině a o mině, kterou zvedl v domnění, že je to hračka. Slon se proměnil a vrátil Sulaymanovi semínka.*
 g) Zraněný Razaq vychází z věznic a nese v náručí Parvanina otce. Dává Parvaně trakař, na kterém otce může odvézt.

Z – Závěrečné titulky

4.3.1.2 Analýza syžetu

Dominanta filmu *Živitel* je vystavěna na přesvědčení o síle vyprávění příběhů a jejich schopnosti ukonejšit mysl i duši a dodávat naději a odvahu. Tato hlavní myšlenka je protknuta do celého vyprávění, a proto se snímek odehrává ve dvou různých rovinách: sledujeme osud jedenáctileté Parvany a její rodiny a zároveň vymyšlený příběh statečného chlapce, který Parvana postupně vypráví, aby povzbudila ostatní i samu sebe. Tyto dvě roviny se vzájemně prolínají a Parvanin fantaskní příběh vždy koreluje s jejím aktuálním stavem a mírou (bez)naděje, kterou zrovna cítí.

Na význam příběhů se snaží snímek upozornit již ve svém úvodu, kdy otec vypráví Parvaně o historii jejich země i o změnách, kterými prošla. Tato sekvence zároveň diváka ukotvuje v době a přináší vhled do společenských poměrů, ve kterých se děj snímku odehrává. Parvanin otec připomíná tradici vyprávění příběhů jejich lidu, která se nese již od dob Parthské říše a Chorásánu, a předkládá svůj názor na důležitost příběhů, které „zůstanou v našich srdcích, i když je všechno ostatní pryč“.

Živitel je rovněž ozvláštněn pohádkovou atmosférou, která se projevuje jak ve způsobu animace, tak v typologii postav i stavbě vyprávění. Děj tak postupuje téměř identicky s Proppovou strukturou vyprávění popsanou v *Morfologii pohádky*.

V prvních deseti minutách filmu jsme seznámeni s hrdinou i protivníkem a dojde k hlavnímu konfliktu, který ovlivní další směřování děje: zatčení Parvanina otce. Protože ženy mají zakázáno vycházet ven bez doprovodu muže, a Parvanina rodina si tak nemá jak obstarat jídlo, začíná hrdina (Parvana) pociťovat nedostatek. Je proto svou rodinou „vyslána na cestu“; převléká se za chlapce a začne svou rodinu živit. Hlavním cílem se stává záchrana otce z vězení, čehož chce Parvana docílit pomocí uplacení stráží. Snaží se proto různými způsoby vydělat peníze. Na své cestě čelí několika překážkám a zkouškám, ale v závěru je odměněna (otec se dostává z vězení).

Ještě zjevnější Proppovu strukturu lze vidět v Parvanině vyprávění, které funguje jako paralela k jejímu vlastnímu životnímu příběhu. Poprvé začíná Parvana příběh vyprávět, když se vrátí domů se zbitou matkou a musí utiшит svého malého bratra. Její beznaděj a strach o rodinu, která brzy nebude mít co jíst, se projektuje do příběhu o vesničanech, kterým zlí jaguáři ukradnou zásobu semínek, bez nichž nebudou mít co zasít. Parvana však přichází s plánem převléct se za chlapce a tato nová naděje se záhy promítne i do jejího dalšího vyprávění, když se objeví statečný hoch odhodlaný vesničany zachránit.

Strach, který ovlivňuje Parvanu při jejích výpravách ven v chlapeckém oblečení, působí i na hrdinu v jejím příběhu, kterého dokonce Parvana nechá skoro umřít. Na dno svých sil si Parvana sáhne v momentě, kdy je násilím vyhnána od brány věznice. Když se pak doma zotavuje, vyprávění přebírá její matka, která se snaží znovu obnovit v Parvaně sílu a naději. Oživuje proto protagonistu z jejího příběhu a posouvá ho vpřed na jeho cestě.

Další moment, kdy do Parvanina vyprávění vstupuje někdo jiný, přichází ve chvíli, když ho začíná Parvana vyprávět Shauzii. Ta se ho snaží dělat veselejším, neustále do něj

Parvaně vstupuje a také Parvanu donutí, aby svého hrdinu pojmenovala. To odpovídá Shauziině roli – vždy pozitivně naladěné a odhodlané konstantě v Parvanině životě, která jí pomáhá zdolávat příkoří a pro kterou žádná věc není nemožná.

Závěr filmu je velmi dynamický a v rychlém sledu střídá několik rovin, které se všechny odehrávají současně: matka se snaží přesvědčit svého bratrance, aby je nechal být, vystrašená Parvana se krčí u vchodu do věznice, zatímco uvnitř probíhá hromadná poprava vězňů, Razaq se snaží z vězení vynést bezvládné tělo Parvanina otce a Sulayman se snaží přemoci sloního krále. Parvana příběh o Sulaymanovi dokončuje sama pro sebe, aby se uklidnila. Díky tomu se rovněž dozvídáme o osudu jejího zesnulého bratra, který nám byl v průběhu filmu zatajován.

4.3.1.3 Postavy

Jak jsem již předeslala v předchozí podkapitole, ve snímku *Živitel* lze poměrně snadno pojmenovat funkci postav na základě Proppovy typologie. V úvodu jsme seznámeni s Parvanou (hrdina) i protivníkem (Idrees¹⁰¹ a tálibánský režim, který zakazuje ženám vycházet z domu bez doprovodu muže). Parvanin otec, učitel a vypravěč příběhů, který ztratil nohu ve válce se Sověty, se stává hledanou osobou, když je zatčen. Parvaninu starší sestru Sorayu, se kterou se Parvana často hašteří, ale která Parvanu podporuje v jejím záměru vydávat se za chlapce, bychom mohli označit za odesílatele. Na své cestě příběhem Parvana potkává Shauziu (pomocníka), mladou dívku, která se rovněž převléká za chlapce a která Parvanu učí, jak si na ulici přivydělávat. Dárce můžeme spatřovat rovněž v Shauzii, jež dává při loučení Parvaně své peníze, které Parvana potřebuje na uplacení strážce ve věznici, ale také v Razaqovi, který Parvaně předává instrukce, aby ve vězení vyhledala jeho bratrance. Naopak bratranec Parvaniny matky, který ze začátku působí jako hrdina, který má rodinu zachránit, se záhy stává nepravým hrdinou, když chce rodinu odvézt z Kábulu násilím a bez Parvany.

Stejnou kategorizaci postav lze provést i u vedlejší dějové linky, tedy u Parvanina příběhu. Protivníkem je zde sloní král a jeho jaguáři, kteří oberou vesničany o semínka. Hrdinou se stává mladý hoch, kterého později Parvana pojmenuje Sulayman (ten se na

¹⁰¹ Nakonec se však i Idrees stává obětí onoho „většího zla“ v podobě Tálibánu, když je povolán do války.

rozdíl od Parvany na svou cestu vydává sám, bez podpory ostatních). Pomocníkem mu je stará kouzelnice, jež ho ožíví a poví mu o potřebných předmětech, a kůň, který mu pomůže dostat se ze studny. Roli dárce zastává stařenka, zavalitý muž a Parvana, kteří mu dají tři kouzelné věci, které potřebuje k poražení sloního krále.

V kontextu hlavního motivu vyprávění příběhů musíme zmínit i vývoj postavy, kterým Parvana prošla. Na začátku je Parvana představena jako normální jedenáctiletá dívka, které se otec snaží vštěpit lásku k vyprávění. Ona však při vyprávění příběhu neumí udržet dostatečně dlouho pozornost, a navíc tvrdí, že je na příběhy už moc stará. Tento její postoj se však rychle mění, když je otec odveden a ona je vlivem okolností donucena postarat se o rodinu. Zastává otcovu roli a skrze vyprávění příběhu se snaží dodat naději sobě i rodině.

4.3.2 Stylistická analýza

4.3.2.1 *Mizanscéna*

Děj filmu se odehrává v Afghánistánu za vlády Tálibánu, tedy někdy v rozmezí let 1996–2001. Snímek však nepůsobí, jako by se odehrával na přelomu tisíciletí, což je jistě záměr, který přispívá k pohádkové atmosféře. Děj Parvanina vyprávění je zasazen do abstraktního, místně ani časově nedefinovatelného světa.

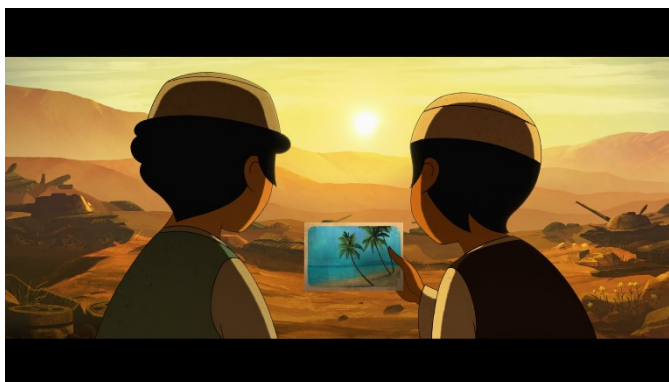
V Parvanině reálném světě se děj přesouvá mezi nuzným příbytkem rodiny, kde je uvězněna Parvanina matka a sestra, a kábulskými ulicemi, kterými se Parvana se Shauziinou pomocí protlouká. Otevřený, prosluněný veřejný prostor skýtá mnoho příležitostí, ale také nebezpečství a nástrah; domácí prostředí, do kterého se Parvana na konci každého dne vrací, je stísněné a potemnělé, ale dává pocit bezpečí a poskytuje naději do nového dne, kterou Parvana čerpá z vyprávění a rodinné podpory.

Drsné afghánské prostředí je stavěno do kontrastu s vysněnou představou Shauzie, kterou představuje Parvaně po jednom z jejich přivýdělků. Ukazuje jí pohlednici s palmami a mořem a záběr je postaven tak, aby byla zároveň vidět v pozadí vyprahlá poušť s rozbitými tanky z předešlé války (viz obrázek č. 8). Velmi bezútěšně zobrazeným prostředím je také cihlový lom, kde Shauzia s Parvanou pracují. Na místě, kde se odehraje akční sekvence s Idreesem, se nachází mnoho komínů, z nichž stoupá černý kouř zcela

zastiňující oblohu.

Několikrát se opakující rekvizitou, která stojí za zmínku, je Parvanina fotografie otce. Poprvé ji spatřujeme, když se matka s Parvanou vydávají k vězení, ale jsou velmi brzy zastaveny. Parvanina matka ukazuje fotku příslušníkovi Tálibánu, který ji roztrhá. Zatímco Parvana sbírá jednotlivé kousky, které odvál vítr, muž její matku surově zmlátí. Parvana je tak pohledu na toto násilí ušetřena. Doma se Parvana pokouší fotku složit znovu dohromady, ale jeden kousek – ten, na kterém jsou zachycena otcova ústa – jí chybí. Krátce předtím, než si ostříhá vlasy, proto bere do ruky tužku a úsměv mu sama dokresluje.

Důležitou složkou snímku jsou kostýmy. Samozřejmě se zde setkáváme s šátky, hidžáby i burkami, které jsou ženy nuceny nosit, ale hlavní roli hraje chlapecké oblečení po Parvanině zesnulém bratrovi, kterým – spolu s nakrátko střiženým účesem – Parvana jednoduše dosáhne své přeměny v chlapce, a tedy ve společensky hodnotnější bytost.



Obrázek 8: Shauziina pohlednice

4.3.2.2 Kamera

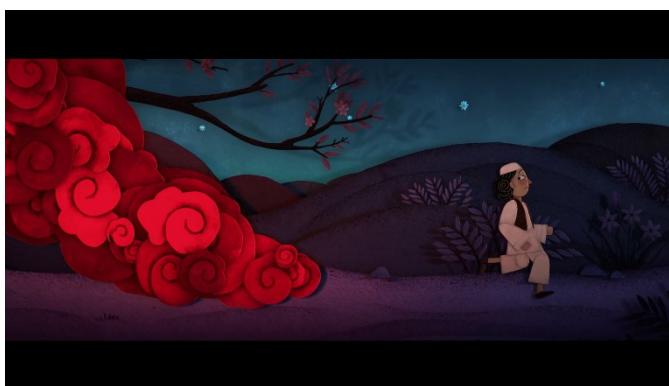
Živitel je animován stylem, který v některých ohledech připomíná 2D animace studia Disney. Využívá jasné černých linek a sytých barev bez přílišného důrazu na detaily tváře. Tato podoba animace vyvolává dojem, že se jedná o pohádku pro malé děti, což byl ale jistě tvůrčí záměr, vzhledem k ostatním „pohádkovým“ aspektům, které jsou ve snímku přítomny. Jediná věc, která se v animaci odlišuje, je krev. Ta je znázorněna bez obrysů, jako by byla vytvořena foukacími fixy – krev tak působí mnohem realističtěji. Parvanin fantaskní svět se animací liší, je mnohem stylizovanější, abstraktnější a vytvořený ve stylu

ploškové animace (viz obrázek č. 9), působí tedy dojmem, jako kdyby byly jednotlivé vrstvy (obloha, krajina, popředí, postavy) vystřižené z papíru a navrstvené na sebe, postavy ani prostředí není modelováno ani stínováno.

Parvanin svět je až na výjimky (výše zmiňovaný cihelný lom, vězení, dům rodiny) prozářen teplými, jasnými barvami, které evokují teplé klima krajiny. Záběry na město jsou šedé a popelavé. Příběhový svět se podobá fauvistickému stylu, jasné barvy jsou složeny v kompozici, která nemusí odpovídat skutečné podobě věcí, ale přenáší určitou atmosféru. Nebezpečné entity jsou znázorněny červeně, například jaguáři nebo neznámá červená mlha, která hoča pronásleduje, dramatický závěr Sulaymanova putování je pak celý ponořen do červeného světla, které prochází skrze rudou oblohu.

Prvky ve světě Parvanina paralelního vyprávění jsou založeny na principu rytmu, opakují se zde například spirály, které znázorňují oblohu, magický kouř, ale i rudého pronásledovatele (viz obrázek č. 9). V Parvanině skutečném světě jsou často opakovány různorodé ornamentální prvky (tzv. arabeska), které můžeme zahlédnout na různých látkách či kobercích na ulici i v domově Parvaniny rodiny.

Pokaždé, když rodina usedá k jídlu, je velký talíř položený na podlahu snímán z pohledu z ptačí perspektivy. Kulatý talíř je vycentrován ve středu a rodina si z něj rukama nabírá pokrm. Tento moment sdílení společného jídla lze vnímat jako vzácnou chvíli klidu a upozorňuje na rodinnou soudržnost.



Obrázek 9: Rudý pronásledovatel v Parvanině vyprávění

4.3.2.3 Střih

Při analýze střihu v tomto snímku je důležité zdůraznit především ty střihové techniky, které propojují fikční svět s Parvaniným příběhem. Nejčastěji je využíváno prolínání, to je ale vždy zpracováno velmi originálně. Obrazy mizející z jednoho záběru se mísí s obrazy z dalšího a občas vytvářejí zajímavou koláž, jindy zase fungují na principu podobnosti (modré slunce na obloze se mění v ornament na talíři).

Záběry ve většině snímku se střídají poměrně rovnovážně, výjimkou je několik dlouhých záběrů, které se snaží výrazně zpomalit tempo – příkladem může být třeba cesta Parvany k vězení přes pustou krajinu. Tento statický záběr v celku zobrazuje pouze Parvanu, jak pomalu prochází skrze obraz, což podtrhuje délku trasy.

Dlouhé záběry však lze vidět i v příbězích, které postavy ve snímku vyprávějí. Ty však nemají za úkol zpomalovat tempo vyprávění či navozovat tenzi, jsou použity především kvůli způsobu, jakým je příběhový svět animován. Například hned v úvodu vypráví Parvanin otec o změnách, kterým země čelila v průběhu jeho dětství a dospívání. V jednom ze záběrů se děti chytanou za ruce a utíkají napříč roky – „kolem“ státního převratu, invaze, občanské války – přičemž děti postupně ubývají. Tato část je velice dramatická a vezme diváka na exkurzi přes několik let afghánských dějin, přesto se odehraje v jednom jediném záběru.

4.3.2.4 Zvuk

Stejně jako u ostatních zkoumaných aspektů snímku *Živitel*, i zvuk se liší v závislosti na tom, zda se zrovna nacházíme v Parvanině realitě, či jejím fantaskním příběhu. Hudba podkreslující atmosféru Parvanina světa je poměrně nenápadná a jemná, a to i při dynamičtějším scénách – dominují zvuky. Naopak hudba v jejím vyprávění je barvitější a hlasitější, především v závěru, kde se prolíná i do reality mimo vyprávění, stejně jako Parvanin hlas volající na Sulaymana prostupuje do samotného příběhu.

Snímek je v originálním znění v angličtině, dabovaný kanadskými dabéry (většinou však s afghánskými či pákistánskými kořeny). Všechny postavy mluví s větším či menším přízvukem.

4.4 Kábulské vlaštovky

Animovaný film *Kábulské vlaštovky* (v originále *Les Hirondelles de Kaboul*) francouzských režisérek Zabou Breitmanové a Eléy Gobbé-Mévellecové měl premiéru 16. května 2019 na Filmovém festivalu v Cannes. Jedná se o filmovou adaptaci stejnojmenné knihy Mohammeda Moulessehoula, alžírského spisovatele žijícího ve Francii, který knihy publikuje pod pseudonymem Yasmina Khadra. Na produkci snímku se kromě Francie podílely Lucembursko a Švýcarsko. Celková stopáž je 81 minut.

Film byl oceněn například na Mezinárodním festivalu animovaného filmu v Annecy (Gan Foundation Award for Distribution), Mezinárodním filmovém festivalu v Soluni (Fischer Audience Award) či Filmovém festivalu veteránů (Harry Julius Award). Nominován byl ale také třeba na cenu Filmové umělecké akademie César, Evropskou filmovou cenu či v sekci *Un certain regard* na Filmovém festivalu v Cannes.¹⁰²

4.4.1 Narativní analýza

4.4.1.1 Segmentace syžetu

T – Úvodní titulky (tržiště, rušná ulice, vykopávání díry a dovezení kamenů)

1) Veřejná poprava (0:01–0:08)

- a) Atiq podává vězenkyni sklenici vody.
- b) Ulice. Ozývá se výstřel, jásot a k zemi padá mrtvá vlaštovka.
- c) Zunaira doma poslouchá magnetofon a maluje křídou na zeď.
- d) K věznicí přijíždějí dvě auta a Atiq přihlíží odvážení vězenkyně.
- e) Mohsen se prochází po vybombardované univerzitě. Cestou zpátky se nachomýtné k popravě kamenováním ženy v burce. Chvilí přihlíží, ale pak bere do ruky kámen a také ho hodí.

2) Návrat domů (0:08–0:16)

- a) Atiq se vrací z práce domů k nemocné Musarrat. Ta se mu svěří se svými obavami.
- b) Mohsen se vrací domů. Zunaira nadšeně mluví o budoucnosti a svobodě, která je čeká.

3) Bohatství a chudoba (0:16–0:18)

- a) Atiq odvádí Musarrat do nemocnice.
- b) Mohsen přichází za strýcem a ptá se, zda se už vrátil jeho synovec, který mu dluží peníze.

4) Staří známí (0:18–0:24)

- a) Atiq mluví v restauraci se svým bohatým známým. Říká mu o nevyléčitelné nemoci své ženy.

¹⁰² The Swallows of Kabul (2019): Awards. *Internet Movie Database* [online]. [cit. 2022-07-27]. Dostupné z: https://m.imdb.com/title/tt7534102/awards/?ref_=tt_awd

- b) Mohsen se setkává se svým profesorem, který mu nabízí, aby šli on i Zunaira učit do jeho tajné školy.
- c) Atiq se od lékaře dozvídá, že jeho žena už dlouho žít nebude.
- 5) Doma (0:24–0:28)**
- a) Mohsen říká Zunaiře o profesorově nabídce. Rozhodnout se vyjít si na procházku.
- b) Atiq si myslí, že spící Musarrat už zemřela. Vychází ven a poslouchá několik zmrzačených mužů, jak se hádají o svých zážitcích z války.
- 6) Procházka (0:28–0:32)**
- a) Mohsen stojí se Zunairou v burce před zničeným knihkupectvím, Zunaiře se pod burkou špatně dýchá. Mohsen prostrkuje Zunaiře pod burku pítí. Pozoruje je přítom Nazeesh.
- b) Všimá si jich mravnostní hlídka a posílá Mohsena na kázání do mešity, zatímco Zunairu nutí stát bosou na prudkém slunci.
- c) Zpátky doma. Zunaira je rozrušená, nechce nic slyšet ani od Mohsena. Mohsen se jí svěřuje, že hodil kamenem po odsouzené ženě.
- 7) Večer (0:32–0:36)**
- a) Atiq jde do věznice, navštěvuje ho tam Nazeesh, který mluví o tom, že chce opustit Kábul.
- b) Musarrat si doma prohlíží své padající vlasy.
- c) Mohsen sedí před domem a brečí. Kolemjdoucí Atiq s ním promluví a vynadá mu.
- 8) Potyčka (0:36–0:39)**
- a) Zunaira si na důkaz zlosti obleče burku a nesundává ji, ani když ji Mohsen prosí.
- b) Mohsen se snaží Zunaiře burku sundat. Dochází k potyčce, Mohsen padá a hlavou naráží na kámen.
- 9) Věznice (0:39–0:43)**
- a) Do věznice přivázejí Zunairu.
- b) Atiq přináší Zunaiře vodu, vidí ji bez burky.
- c) Zunaira skrz okenní mříže pozoruje letící ptáky. Atiq pozoruje Zunairu.
- 10) Večer (0:43–0:47)**
- a) Atiq se vrací domů a říká Musarrat, že nemůže večeret, protože viděl vězenkyni bez burky.
- b) Atiq jde do veřejného domu, aby se zeptal Qassima, co Zunaira provedla.
- c) Atiq shlíží z kopce na město a kouří.
- 11) Atiqovo pátrání (0:47–0:51)**
- a) Atiq jde do domu Zunairy a Mohsena. Vidí její kresby na zdi.
- b) Zunaira kreslí na zeď celý portrét Mohsena.
- c) Atiq jde za sousedy Zunairy a Mohsena a dozvídá se, že smrt Mohsena byla nešťastná náhoda.
- d) Atiq jde na ministerstvo spravedlnosti a pokouší se obhájit Zunairu.
- 12) Věznice (0:51–0:55)**
- a) Na stadionu muži domlouvají detaily poprav. Za Qassimem běží jiný muž a něco mu šeptá.
- b) Atiq přináší Zunaiře jídlo a vodu. Mezitím přijde Qassim a vyhrožuje mu, že nesmí popravu zakazit.
- c) Qassim řekne svému pomocníkovi, aby hlídal vchod do věznice a v případě potřeby střílel.
- d) Atiq jde na kázání, ale vzápětí odchází. Místo toho si jde sednout k vypuštěné nádrži a kouří.
- 13) Věznice II (0:55–1:01)**
- a) Musarrat přichází za Atiqem do věznice. Vidí tam Zunairu.
- b) Atiq mluví s Nazeeshem a omlouvá se mu.
- c) Atiq otevírá dveře celý a říká Zunaiře, aby utekla.
- d) Atiq přichází domů a brečí. Říká Musarrat, že Zunaira odmítla utéct.
- 14) Rozhodnutí (1:01–1:04)**
- a) Cestou zpátky Atiqa pronásleduje Qassimův pomocník. Atiq ho zabíjí a bere si jeho zbraň.
- b) Atiq míří samopalem na Qassima. Nazeesh ho zastavuje.
- c) Musarrat si doma prohlíží fotografie.

- d) Atiq hlídá v noci ve vězení.
- 15) Den popravý – ráno (1:04–1:09)**
 - a) Musarrat přichází za Atiqem do věznice. Vede dlouhý monolog o tom, proč Zunaira nesmí zemřít.
 - b) K věznici přijíždí auto a odváží vězenkyni v burce. Atiq jede s nimi.
 - c) Cesta na stadion. Na stadionu popravují prvního člověka.
- 16) Den popravý – stadion (1:09–1:12)**
 - a) Auto přijíždí na stadion. Vězenkyně v burce je zastřelena.
 - b) Qassim odkrývá mrtvé burku a zjišťuje, že se pod ní skrývá Musarrat.
 - c) Qassim zastřelí Atiqa. Mezi ženami v publiku hledá Zunairu.
- 17) Epilog (1:12–1:13)**
 - a) Nazeesh na kopci nad městem uctívá Atiqovu památku.
 - b) Zunaira přichází za profesorem.

Z – Závěrečné titulky

4.4.1.2 Analýza syžetu

Kompozice vyprávění je chronologická, nenachází se v něm žádné flashbacky či flashforwardy, jednotlivé scény na sebe logicky navazují (proairetická linie), orientace v časové posloupnosti je tedy přirozená. Až na závěr filmu (viz níže) navíc není divákovi prakticky nic zamlčováno, nic před ním není skryto. Tato velká informovanost a snadná orientace ve vyprávění umožňuje plné přesunutí pozornosti na vnímání společenské atmosféry nebo na umělecké pojetí animace (viz stylistická analýza).

Vševědoucí narace sleduje většinou jednoho ze čtyř hlavních protagonistů, jen výjimečně nás obraz zavede i na místa, kde žádná z hlavních postav přítomna není (např. když Qassim domlouvá detaily popravý na stadionu /12a/). Vyprávěcí hledisko je většinou objektivní, v některých momentech však můžeme vidět i záblesky subjektivního pohledu – například ve chvíli, kdy Mohsen přichází domů a Zunaira mu připraví lavor s vodou, aby si mohl umýt nohy /2b/. Mohsen pohlédne do lavoru a voda se mu před očima na krátkou chvíli zbarví doruda, což názorně demonstruje vinu, kterou Mohsen cítí.

Zhruba až do páté sekvence (tedy první půlhodinu filmu) je film zaměřený na orientaci, tedy na přiblížení postav a současné situace. Hned v úvodní části /1/ jsme seznámeni s Atiqem (i jeho profesí, ale také unaveností a rezignovaností), Zunairou a jejím optimistickým přístupem k životu a s Mohsenem, který, na krátkou chvíli ovlivněn davovým šílenstvím, udělá věc, jež v pozdější části uvede do chodu hlavní sled událostí.

Další části expozice /2–5/ jsou, jak je zřejmé ze segmentace syžetu, orientovány výrazně symetricky a zároveň v určitém kontrastu. Druhá sekvence, kterou jsem nazvala

Návrat domů, zachycuje Atiqa i Mohsena, jak se večer vrací domů za svými ženami, a vykresluje rodinnou situaci. Zatímco na Atiqa čeká těžce nemocná Musarrat, která má obavy, že je pro něho jen přítěží, a celá scéna vrcholí Atiqovým podrážděním a odchodem, pozitivně naladěná a pečující Zunaira Mohsenovi básní o svobodné budoucnosti a scéna končí milostným aktem.

Třetí sekvence nás seznámí se socio-ekonomickou situací obou párů. Atiq odvádí Musarrat do nemocnice, před kterou stojí dav lidí a hlasitě se dožaduje ošetření. Odpovědí je jim však jen střelba ze samopalů. Atiq a Musarrat naproti tomu mají vchod do nemocnice volný a Musarrat je okamžitě přijata k vyšetření. V kontrastu s postavením Atiqa sledujeme Mohsena snažícího se zjistit, jestli se už vrátil příbuzný, který mu dluží peníze.

V další části máme možnost poznat Atiqova i Mohsenova starého známého a vidět tak dva protichůdné postoje a typy lidí ve společnosti. Atiqův přítel z dětství, který zbohatnul pašováním zbraní pro Tálibán, je zastáncem tradičních islámských hodnot a bez váhání Atiqovi radí, aby se nemocné Musarrat zřekl. Mohsen potkává ve vybombardované univerzitě svého profesora, který vede tajnou školu, kde učí své žáky zásadám liberalismu a humanismu.

Kolize nastává ve chvíli, kdy si Mohsen a Zunaira vyjdou na procházku a střetávají se s mravnostní hlídkou /6b/. Do té doby klidná a pozitivní Zunaira je ponížena, rozrušená a svůj hněv na systém, v němž žijí, si vylévá i na Mohsenovi. Ten se jí doznává ke svému skutku z úvodu snímku, což nakonec vyústí v tzv. krizi (Mohsenova smrt).

Film před divákem zamlčuje informaci pouze dvakrát. Poprvé v momentě, kdy Atiq přesvědčuje Zunairu k útěku, ale její rozhodnutí se divák nedozví /13c/. Vzhledem k tomu, že hlavní vchod věznice má v tu chvíli na mušce Qassimův pomocník, který je připraven Zunairu zastřelit, vytváří Zunairino váhání tenzi. Druhá informace, která zůstává divákovi do poslední chvíle utajena, je to, která žena jedoucí na popravu se skrývá pod burkou /15b–16b/. Je však možné, že v tuto chvíli tvůrci počítali i s momentem překvapení při zjištění, že se ženy vyměnily.

4.4.1.3 Postavy

Ústředními figurami filmu jsou dva manželské páry; dlouholetí manželé Atiq a Musarrat vyznávají tradiční způsob afghánského života, zatímco mladý pár Mohsen a Zunaira odmítají přísná pravidla islámské společnosti a sní o znovunastolení svobody. Protože sledujeme dva oddělené příběhy (které se v polovině propojí), je kategorizace postav pomocí zavedených teorií (např. podle Proppa) poněkud komplikovanější. Například i o označení hlavního hrdiny příběhu by se dalo polemizovat. Přesto lze i v tomto díle nalézt zaběhnuté struktury narace.

Nejvíce prostoru (času v obraze) se dostává Atiqovi. Hned v úvodu nám ho snímek představuje jako unaveného, kulhajícího dozorce věznice s tendencí rozměšňovat své obavy cigaretami. V rozhovoru se svým přítelem z dětství /4a/ se svěřuje, že mu dělá starosti nejen postupující nemoc jeho ženy, ale i současný stav situace v zemi, kdy neví, kdo je vlastně nepřítel. Jeho rezignovaný postoj střídá určitá dávka motivace, když do jeho života vstupuje Zunaira a on si dává za cíl ji zachránit. Divák se nikdy nedozví, čím Zunaira Atiqa tolik okouzila, a celá následující narace je tak hnána kompoziční motivací.

Další postava, kterou poznáváme, je Mohsen. Toho bychom mohli považovat za určitý funkční prostředek, který hned v úvodu snímku spouští chod událostí tím, že se symbolicky postaví na stranu násilného režimu hozením kamene na kamenovanou vězenkyni. Z dalšího Mohsenova počínání vidíme, že se společenským statem quo nesouhlasí a že cítí velkou vinu, proto není úplně jasné, co ho k tomuto činu vedlo. Divák se tak opět musí spokojit s touto kognitivní disonancí jako s kompozičně motivovaným prostředkem.

Třetí představenou postavou je Zunaira, která se hned od začátku nápadně odlišuje od ostatních svým nadšením a pozitivním nadhledem. Její úlohou je představit divákovi krutost světa, v němž žije, a deziluze spojené s dehumanizací ženy. Po smrti Mohsena upadá tato emancipovaná žena do depresí, ale v úplně poslední scéně snímku, kdy přichází za profesorem, vidíme obrat v podobě nové příležitosti a naděje.

Posledním člověkem ze čtveřice, se kterým nás snímek seznamuje, je Musarrat. Ta působí především jako prostředek, který umožňuje rozuzlení zápletky. V průběhu filmu ji vidíme modlit se, uklízet nebo spát, dozvíme se o jejích obavách ohledně nemoci, jinak ale existuje jen ve stínu svého muže, pro kterého se cítí být přítěží. Paradoxně nejvíce prostoru

se jí dostává v její závěrečné řeči k Atiqovi (která trvá téměř dvě minuty a stává se tak nejdělsí promluvou celého filmu), jež má ospravedlnit její další rozhodnutí nechat se popravit místo Zunairy.

I když film samotný nám příliš věcí netají, na informace o postavách je skoupý. Nedozvíme se téměř nic o minulosti protagonistů a kromě Zunairy nám nikdo neprozradí ani své plány do budoucna, touhy či sny. Všichni jsou (alespoň v určité části filmu) prezentováni jako zničená, zamklá individua, která rezignovala na celý svět, proti kterému nelze bojovat. Tento postoj ale na diváka úspěšně přenáší pocity zmaru a bezmoci, které nutně musí člověk v takto represivním režimu pociťovat.

Proppovu funkci protivníka přebírá Qassim, který je ale jen zastoupením mnohem obecnějšího zla – společenského řádu, který nastolil Tálibán. Další zajímavou postavou je Nazeesh, bývalý mulla, který často vystupuje jen jako nezávislý pozorovatel. Podle Proppovy kategorizace bychom mu mohli přiřadit úlohu Atiqova pomocníka, ale zdá se, že funguje spíše jako zástupce „jednoho z lidu“, který pronáší názory na různé věci.

4.4.2 Stylistická analýza

4.4.2.1 *Mizanscéna*

Jak je patno již z názvu snímku, celý příběh se odehrává v hlavním městě Afghánistánu Kábul. V úvodu /1b/ se pro lepší orientaci objevuje titulek „Kábul, Afghánistán, za vlády Tálibánu“, což snímek zasazuje do doby někdy mezi lety 1996–2001. Oficiální zdroje uvádějí, že se děj odehrává v létě roku 1998¹⁰³; tuto informaci přímo ve snímku prozrazuje jen nepatrná drobnost ve chvíli, když v jednom ze záběrů slyšíme rádio, ze kterého se ozývá komentování fotbalového zápasu a jméno Zidane – můžeme si odvodit, že jde o Mistroství světa ve fotbale 1998. Prostředí je klíčovým aspektem mizanscény, protože je skrze něj potřeba přenést západního diváka do úplně odlišné kultury. O to se snaží hned úvodní část filmu, která se odehrává v exteriéru (ulice/tržiště): vidíme kontrast mezi koňským povozem jedoucím vedle auta, ženy v burce a

¹⁰³ The Swallows of Kabul: A Zabou Breitman & Eléa Gobbé-Mévellec picture. *Celluloid Dreams* [online]. [cit. 2022-06-22]. Dostupné z: <https://www.celluloid-dreams.com/the-swallows-of-kabul>

všudypřítomné muže se samopaly přes rameno.

Dalším informačně významným prostředím je domov Zunairy a Mohsena. Zatímco u Atiqa a Musarrat nedokážeme bez znalosti hlubších reálií odhadnout, jaká je jejich finanční situace, příbytek druhého páru nás nenechává na pochybách (viz obrázek č. 10). Na jejich chudobu je ostatně upozorňováno i rekvizitami – Zunaira například používá místo zrcadla zpětné zrcátko z motocyklu. Jedinou hodnotnou věcí v jejich nuzném obydlí je magnetofon, který Zunaira navrhuje prodat na černém trhu, aby si zajistili nějaké peníze.

Další místem, na které nás snímek opakovaně upozorňuje, je rozbombardovaná kábulská univerzita, do které se Mohsen vrací. Skrze jeho oči ostatně pozorujeme třeba i kino, které Mohsen chvíli vidí ve své dřívější kráse, než se promění ve zchátralou budovu. Tyto exkurze jsou důležité kvůli přiblížení historického kontextu – ukazují divákovi, že Kábul a potažmo celý Afghánistán byl ještě před několika lety svobodný, a ještě nějakou dobu předtím dokonce i velmi „západní“, což dokazují ženy v krátkých sukních, které Mohsen krátce vidí před kinem, než se metamorfují v postavy schované pod burkou.

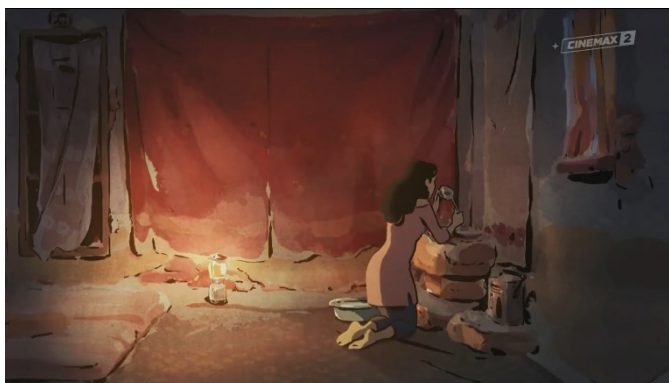
Právě burky a tradiční mužský oděv dokreslují celou atmosféru islámské kultury. Až na pár výjimek (ženy ve veřejném domě a zaměstnankyně věznice a nemocnice v hidžábu) vidíme bez burky jen Zunairu a Musarrat, jinou ženskou tvář za celý film nespatříme. Některé záběry, ve kterých je Zunaira nebo Musarrat zahalená v burce, jsou dokonce snímány z pohledu první osoby, aby divák viděl, jak vypadá svět zpoza mřížky burky (viz obrázek č. 11). Právě burka hraje ústřední roli v procesu záměny obou žen.

V soukromí je Zunaira oblečená do trička odhalujícího ramena, Musarrat má na sobě vždy více zahalující oděv, což koresponduje s jejich přístupem k víře. Kromě Musarrat mají na sobě všechny postavy po celý film stejné oblečení. Důležitou částí kostýmů jsou Zunaiřiny bílé boty, které jsou zakázané a které si Zunaira musí sundat, když ji mravnostní hlídka nutí stát do konce kázání na slunci. Tyto boty se stávají symbolem pro Zunairu: na konci filmu nám tak pro neomylnou identifikaci stačí detailní záběr na běžící nohy ve stejných botách. Stejně tak si pozorný divák už dříve může všimnout, že žena v burce nastupující do vozu směřujícího na popravu bílé boty nemá, a nejedná se tedy o Zunairu.

Mezi aspekty mizanscény patří rovněž vizuální složka postav. Zde je stylizace ovlivněna předobrazem reálných lidí, kteří postavám propůjčili nejen své hlasy, ale i

pohyby a gesta. Nejedná se sice o rotoskopii, režisérky však při nahrávání dabingu použily i kamery, které zachycovaly pohyby herců, a to posloužilo později při animování jako reference.¹⁰⁴ Mímika a gesta postav tak i přes nižší snímkovou frekvenci a abstraktní stylizaci animace působí velmi přirozeně.

Vzhledem k názvu snímku je vhodné neopomenout motiv vlaštovek, který provází celý film. Hned na začátku, těsně před popravou, vidíme padat k zemi mrtvou vlaštovku, ve které můžeme spatřovat symbol útlaku a smrti svobody v Afghánistánu. Svobodné, letící vlaštovky později pozoruje Zunaira z okna své cely. V závěru se pak ve vlaštovky mění dav žen v burkách, mezi kterými pobíhá Qassim v zoufalé snaze najít Zunairu – tento velmi umělecky pojatý záběr lze číst jako příslib budoucí svobody.



Obrázek 10: Domov Zunairy a Mohsena



Obrázek 11: Pohled skrze mřížku burky

¹⁰⁴ The Swallows of Kabul. *Celluloid Dreams* [online]. 2018, 11 s. [cit. 2022-06-23]. Dostupné z: https://www.celluloid-dreams.com/uploads/pdf/films/SWALLOWS-OF-KABUL_PressKit.pdf

4.4.2.2 Kamera

Kábulské vlaštovky jsou na první pohled snadno rozeznatelné od ostatních děl svým neobyčejným zpracováním, které připomíná impresionistické akvarelové obrazy. Nehybné pozadí vždy působí dojmem, jako by bylo ručně namalováno vodovými barvami, které neumožňují přílišné detaily, někde se rozpíjí a jinde zase vpíjí do sebe. Velmi často si můžeme dokonce všimnout, že „malba“ není dotažena až do krajů. V celém díle platí, že čím větší celek, tím více je pozadí zjednodušováno a obsahuje méně informací. U záběru na město je pak obraz zahrán skoro až do abstrakce a je nemožné z něj vyčíst cokoli jiného než umělecký záměr (viz obrázek č. 12).

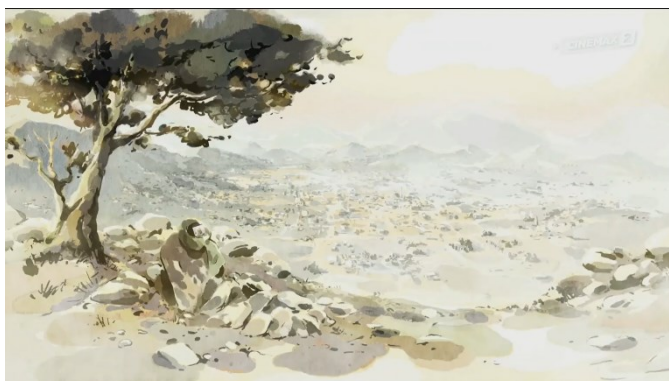
S tímto stylem animace se pojí i barevná kompozice. U akvarelů nemůžeme očekávat pestré, syté barvy, a proto je i tento snímek zahalen jen do jemných, velmi světlých odstínů. Těm dominuje paleta šedých, kouřových barev – velmi jasně zřetelné je to u velkých celků, především u zmiňovaných záběrů na město. Díky tomu více vyniknou barevné kontrasty, například v domě Zunairy a Mohsena /2b/, kde červené látky spolu s osvětlením lampičky podtrhují smysluplnost scény. Podobná červená látka na zdi je později použita jako celistvé pozadí, když se Mohsen doznává ke svému činu, a ze symbolu vášně se rázem stává znamení krve.

Zajímavým aspektem filmu je i pohyb v obraze. *Kábulské vlaštovky* se vyznačují specifickým pomalým tempem. Veškeré dění působí velmi klidně a pokojně, dokonce i akční scény (např. potyčka Zunairy a Mohsena) nejsou kvůli nižšímu počtu snímků za sekundu¹⁰⁵ (nebo dokonce záměrnému zpomalení záběru) zdrojem výrazné dynamiky nebo napětí. Záběry jsou dlouhé a prostředí kolem často statické. To vše napomáhá k vytvoření dojmu, že sledujeme spíše sled jednotlivých namalovaných obrazů než film.

Jemnost impresionistické animace a poklidnost prostředí je v hlubokém kontrastu s brutálností některých scén a obecně s krutým dějinným kontextem. Právě to ale vytváří kýžené ozvláštnění, které snímek dělá jedinečným: můžeme sledovat kamenování ženy, aniž by to v nás vyvolalo silnou emoční odezvu. I když se může zdát, že to odporuje účelu

¹⁰⁵ *Kábulské vlaštovky* jsou animovány v netradiční frekvenci 18 FPS, v některých sekvencích je snímků dokonce ještě méně. (GROBAR, Matt. Director Zabou Breitman Supports “Resistance” To Dictatorial Rule With First Animated Feature, ‘The Swallows Of Kabul’. *Deadline* [online]. 4. 12. 2019 [cit. 2022-06-25]. Dostupné z: <https://deadline.com/2019/12/the-swallows-of-kabul-directors-zabou-breitman-elea-gobbe-mevellec-animation-interview-news-1202797337/>)

umění, potlačené emoce nám dovolují čistě racionální úvahy – a i ty jsou při vnímání filmu, zvláště s takovou tematikou, důležité.



Obrázek 12: Záběr na město

4.4.2.3 *Střih*

Jak již bylo řečeno výše, *Kábulské vlaštovky* se vyznačují poměrně dlouhými záběry. Dobře si to uvědomíme hlavně při několika rozmluvách postav – například když se Mohsen doznává Zunaiře nebo když Musarrat Atiqovi vysvětluje své rozhodnutí se obětovat. Tyto záběry jsou narušeny jen pomalým přibližováním kamery směrem k postavě. Nejdynamičtěji působí uvozující záběry, které se střídají o něco rychleji, než je v tomto filmu běžné, protože se nás v krátké době snaží ukotvit ve filmovém světě. Protože je ale délka záběru veskrze konzistentní, můžeme mluvit o rovnovážném rytmu prakticky po celou dobu trvání filmu.

Výtvarné střihy mezi záběry jsou založené na podobnosti, což zajišťuje plynulost a přispívá k již zmiňovanému efektu poklidnosti a harmoničnosti. Časové vztahy jsem již zmínila v narativní analýze – bez flashbacků a flashforwardů nám film prezentuje syžet shodně s fabulí. Snímek ale samozřejmě také pracuje s elipsami, i když se zdá, že časová výpustka není nikdy delší než několik hodin.

4.4.2.4 *Zvuk*

Hudba v *Kábulských vlaštovkách* je velmi jemná, často nepostřehnutelná. Jedná se

většinou o variace na íránskou píseň, kterou můžeme celou slyšet při závěrečných titulcích.¹⁰⁶ Velmi odlišně se jeví hudba, která doplňuje Mohsenovo „vystřízlivění“, když si krátce po hození kamenem uvědomuje, co provedl. V ní slyšíme mužské hlasy, ale její rytmika spíše připomíná rychle tlukoucí srdce a zrychlený dech, který zcela přehluší veškerý zvuk ulice. Další odlišnou hudbu slyšíme hned na začátku, když se poprvé seznamujeme se Zunairou. Ta z magnetofonu poslouchá anglicky zpívanou píseň „Burka Blue“, což je reálná skladba kapely Burka Band, kterou za vlády Tálibánu vytvořily tři afghánské ženy vystupující v burce.

Důležitým aspektem filmového zvuku je také řeč. V originále mluví všechny postavy francouzsky, záměrem režisérek však bylo lehce odlišit přízvuk staršího páru, proto byli do role Atiqa a Musarrat obsazeni herci s kořeny mimo Francii.¹⁰⁷ Vzhledem k tomu, že dabéři byli také natáčeni pro pozdější referenci, jsou ve filmu ponechány všechny doprovodné zvuky – zakašlání, povzdechy, manipulace s rekvizitami – které hraní provázely. Režisérky využily i toho, že měli herci k dispozici kostýmy, hlas Zunairy tak byl v korespondujících scénách nahráván zpoza burky, aby zněl autentičtěji.

4.5 Moje slunce Mad

Moje slunce Mad je animovaný snímek české režisérky Michaely Pavlátové, který měl premiéru 14. června 2021 na Mezinárodním festivalu animovaného filmu v Annecy. Předlohou mu byla novela *Frišta* z pera české novinářky Petry Procházkové. Na produkci se podílelo kromě Česka také Slovensko a Francie. Celková délka filmu je 80 minut.

Snímek získal Cenu poroty na Mezinárodním festivalu animovaného filmu v Annecy, byl oceněn ve dvou kategoriích na Mezinárodním festivalu animovaného filmu v Pučchonu či na Světovém festivalu animovaných filmů v Záhřebu. Film byl rovněž nominován na Zlatý glóbus.¹⁰⁸

¹⁰⁶ The Swallows of Kabul. *Celluloid Dreams* [online]. 2018, 11 s. [cit. 2022-06-23]. Dostupné z: https://www.celluloid-dreams.com/uploads/pdf/films/SWALLOWS-OF-KABUL_PressKit.pdf

¹⁰⁷ The Swallows of Kabul. *Celluloid Dreams* [online]. 2018, 11 s. [cit. 2022-06-23]. Dostupné z: https://www.celluloid-dreams.com/uploads/pdf/films/SWALLOWS-OF-KABUL_PressKit.pdf

¹⁰⁸ Moje slunce Mad (2021): Awards. *Internet Movie Database* [online]. [cit. 2022-07-08]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt14749948/awards/?ref_=tt_awd

4.5.1 Narativní analýza

4.5.1.1 Segmentace syžetu

T – Úvodní titulky (úklid, svatební přípravy)

1) Úvod (0:02–0:10)

- a) Herra vzpomíná na seznámení s Nazirem, svatbu i svatební noc.
- b) Herra nás seznamuje se svou tchýní, švagrovou Frištou, její dcerou Rošangol a jejími bratry, švagrem Kaizem a dědečkem.

2) Šaty (0:10–0:13)

- a) Herra se trápí tím, že nemůžou s Nazirem počít.
- b) Na tržišti plácne cizí muž Herru přes zadek, Nazir ho uhodí.
- c) Herra dá Rošangol nové šaty, které jí nepadnou, Kaiz se na Rošangol utrhne. Dědeček se však Rošangol zastane.

3) Muhammad (0:13–0:22)

- a) Do rodiny je přiveden nemocný Muhammad, Herra s Nazirem se ho ujímají.
- b) Nazir získává práci.
- c) Rodina se vydává na výlet do ZOO.

4) Návštěva (0:22–0:31)

- a) Na návštěvu přijíždějí Nazirovi nadřízení, ženy jsou před návštěvou schovány, ale prozradí se. Kaiz začne být agresivní vůči manželce i tchýni, Nazir ho uhodí.
- b) Rošangol jde do školy, i přes zákaz otce si sundává burku.
- c) Mad fotografuje Rošangol a navrhuje, že ji bude v burce vodit do školy.

5) První neshody (0:31–0:39)

- a) Herru zaměstnávají na nové gynekologické klinice Američani, Nazir s ní jde domluvit smlouvu. V jednu chvíli se Herra ocitne v místnosti sama s nadřízeným, což Nazira rozlítí.
- b) Rodina sleduje v televizi zprávy o smrti Usámy bin Ládina.
- c) Herra si dá v práci cigaretu, Nazir to cestou domů zjistí a pohádají se.

6) Eskalace (0:39–0:48)

- a) Kaiz zjistí, že Rošangol začala menstruovat, a chce ji hned provdat za syna svého strýce.
- b) Frišta přichází na gynekologickou kliniku, Herra zjistí, že se nakazila, pravděpodobně od manžela.
- c) Herra jede s Nazirem na americkou základnu pro léky, opět mezi nimi dojde k roztržce, Nazir Herru uhodí.
- d) Po příjezdu domů zjistí, že Kaiz našel Rošangoliny fotky a utrl se jak na ni, tak na Mada.

7) Odchody (0:48–1:00)

- a) Rošangol utíká z domova. Herra s Madem ji hledají u Madových příbuzných, kde se dozvědí, kde Rošangol je, ale nechají si to pro sebe, aby ji její otec nenašel.
- b) Kaiz zjišťuje, že Rošangol utekla, a chce odejít ke své rodině. Frišta mu řekne, že s ním nepůjde.
- c) Doktor v Heřině práci navrhuje, že Frištu odveze do Evropy, Herra jim to ale vymlouvá.
- d) Nazirův kamarád dává Nazirovi bombu, aby ji odpálil na americké základně. Nazir odmítá.

8) Zničené životy (1:00–1:16)

- a) K rodině přijíždí Kaiz s mužskými příslušníky své rodiny, kteří se domáhají potomků zapuzené Frišty. Herra se jim postaví, ale bez úspěchu. Odvázejí všechny tři Frištiny syny.
- b) Nazirovo auto exploduje a Nazir umírá.
- c) Herra a Mad vezou Frištu na letiště. Herra řekne Madovi, že poletí také, Mad se rozzlobí a uteče. Herra ho nachází v nabouraném autě. Letadlo odlétá a ona a Mad se vracejí domů.

4.5.1.2 Analýza syžetu

Moje slunce Mad je snímek vyprávějící o české dívce, která se dobrovolně provdala do Afghánistánu a která tedy může nahlížet na zvyklosti tamní společnosti západní optikou, porovnávat zkušenosti, a dokonce je divákovi komentovat a hodnotit. Až na úvod, který je koncipován jako vzpomínání, postupuje děj chronologicky, vyprávěcí hledisko sleduje hlavní hrdinku Herra, která vypráví svůj příběh.

Jak už jsem zmínila, poměrně dynamický úvod je věnován Heřiným vzpomínkám na život před příchodem do Kábulu. Herra popisuje, jak při studiích na VŠE potkala Nazira, i to, jak byla ostatními před životem v Afghánistánu varována. Již zde se setkáváme se západními představami o islámské společnosti, na které však Herra poněkud překvapivě odpovídá, že přesně takový život si přeje. Seznamuje nás ale i se svým rodinným pozadím, kterým své rozhodnutí zdůvodňuje. Ve vzpomínkách se pak dostane i ke své svatbě, která se konala pár dní po příletu do Kábulu, a především ke svatební noci, která probíhá poněkud netradičně.

Prvních několik scén je věnováno expozici, je představena dynamika v rodině a hlavní konflikty, které se později budou rozvíjet. Pak na scénu vstupuje Mad, nemocný chlapec, kterého se rodina ujímá. Do té doby panující klid je poprvé narušen, když se nedopatřením ženy ukáží před návštěvou Nazirových nadřízených. Kaiz napadne Frištu a i Nazir dává Heře najevo své rozhořčení. Od této chvíle se vztah mezi Herrou a Nazirem dál zhoršuje a jejich neshody vrcholí fackou, kterou Nazir Heře uštědří. Krátce před jeho smrtí však ve světle Frištiných problémů dochází opět ke smíření.

Vztah Nazira a Herry znázorňuje nedorozumění vyvolaná odlišnou kulturou, při kterých stojí Herra na straně svých západních hodnot. Snímek však předkládá i situace, kdy je Herra v pozici obhájkyň afghánské společnosti. V práci je například neustále konfrontována s postojem její americké nadřízené, která nemůže pochopit Heřinu vůli v zemi vydržet. Herra jí odpovídá, že zatímco doma se jí všechno zdálo komplikované, v Afghánistánu je vše jednoduché. Mnohem méně přesvědčivě zní, když později mluví s českou vojačkou na americké základně. Na otázku, jaké je to žít v Kábulu, odpovídá ne příliš nadšeně slovem „skvělý“, načež o pár záběrů později dostává od Nazira již

zmiňovanou facku.

Z vyjadřování islámských tradicionalistů v průběhu filmu lze zachytit jejich strach z postupné ztráty kontroly nad ženami. Několikrát se muži rozhořčují nad tím, že přestávají platit stará pravidla a tradice a že ženy jsou stále více ovlivňovány západními časopisy a filmy. V souvislosti s ženami je ve snímku také často prezentováno mínění afghánských mužů o ženách ze Západu, svůj negativní názor na toto téma vyjádří dokonce i Nazir. Afghánci však nevynášejí soudy pouze o ženách, ale o celém západním světě. Kompletní kulturní rozkol je nejlépe zachycen ve scéně, kdy se rodina dívá v televizi na zprávy o zabití Usámy bin Ládina a komentuje teroristický útok na Světové obchodní centrum.

Po dramatické části, kdy si Kaizova rodina odvede Frištiny děti, přejde snímek na malou chvíli do pomalého, tichého útlumu, který reprezentuje smutek celé rodiny nad nastalo situací, jen aby se o pár okamžiků později ozval výbuch bomby a přišla další rána, která rodinu zasáhne. Film se tak opět propadá do ticha, divák sleduje truchlící rodinu a po časově neurčité době následuje závěrečná sekvence, ve které nám Herra představí svůj záměr Kábul opustit. Mad jí však přesvědčuje o jejích závazcích vůči zbytku rodiny a Herra se rozhodne mu – tak jako vždy všem – vyhovět.

4.5.1.3 Postavy

Protagonistku snímku Herru (dříve Helenu) poprvé potkáváme až v Kábulu, přesto se ve vzpomínkách krátce dostáváme i k jejímu životu v Česku těsně před jejím rozhodnutím se z něj odstěhovat. Z důvodů, které nám představuje, lze cítit náznak toho, že ve své rodině v Praze zřejmě příliš nepocítovala lásku a hodlá si to vynahradiť ve své vlastní velké rodině, kterou založí s Nazirem v Afghánistánu. Hned v úvodu tvrdí, že pokud se žena nechce líbit i jiným mužům než tomu svému, musí být v afghánské rodině nevýslovně šťastná. Toto očekávání a představy o velké rodině se bortí poměrně brzy, když se Heře a Nazirovi nedaří počít dítě.

I když je varována, do Kábulu se vydává relativně bez předsudků a dá se možná říci, že i bez znalostí tamějších poměrů. Spoustu zvyklostí ji překvapuje a musí se je učit, přesto již během snímku pozorujeme, že se na život v afghánské společnosti poměrně adaptovala a naopak ona je ta, která lidem ze Západu vysvětluje základní pravidla společenského chování nebo zásady šarii (například když na gynekologické klinice

přelepuje intimní partie na plakátech).

Herra není typická hrdinka, spíše se zdá, jako by byla pasivním pozorovatelem svého vlastního příběhu. Na začátku se dozvídáme, že jejím snem je mít hodně dětí, když ale zjistí, že tohoto cíle zřejmě nedosáhne, o nic dalšího již neusiluje. Všechny další události v jejím životě se jí dějí tak nějak mimovolně, bez vlastního přičinění: Mad je jí v podstatě přidělen, práci jí zařídí Nazir. Ačkoli se k ní Nazir často chová velice hrubě, nestěžuje si a se svou situací se zdá být smířená. Smrt Nazira pak zpřetrhává jedinou vazbu, která ji poutala k Afghánistánu, ale když se chce vydat zpět do Čech, citovým vydíráním ji opět k zemi připoutá Mad.

Je poněkud zvláštní, že protagonistka vyrůstající v západním prostředí se tak rychle sžije se společenskými pravidly, které ji omezují, a zároveň že se ani „nepokouší“ být hlavní postavou svého příběhu. Přesto však na rozpory mezi její rodnou kulturou a tou, do které se přivdala, minimálně upozorňuje, čímž plní svou funkci ve snímku.

Další postavou, která nehraje tak velkou roli, jakou by měla – i vzhledem k tomu, že se její jméno objevuje v názvu filmu – je Mad. Ten zůstává lehce upozaděnou a zčásti záhadnou figurou. Jeho nemoc i zvláštní vzezření ho staví někam na okraj společnosti mezi vyvrhele, což ho však spojuje s Herrou, která je jako cizinka v afghánské společnosti také kuriozitou (a to dokonce i schovaná pod burkou, jak ukazuje scéna na tržišti /2b/). Ze snímku není patrné, kolik je Madovi let, ale jeho způsob chování i vyjadřování je velmi vyspělý. A i když není Herra ze svého adoptovaného syna ze začátku příliš nadšená, závěr snímku dokazuje, že možná dokázal naplnit její původní touhu po rodině.

Součástí úvodní sekvence je i Heřino představení její nové, afghánské rodiny, bližší obrázek si však o nich divák může udělat sám hned v následující části, v níž je představen konflikt mezi Rošangol, dospívající dívkou, která inklinuje k západním hodnotám a chování, a jejím otcem Kaizem, který prezentuje opačnou stranu, tedy tradici a islámská pravidla. Kromě toho je zde i progresivní a tolerantní dědeček, který usměrňuje Kaize, ale proti pravidlům společnosti (odebrání dětí zapuzené manželce) nezmůže nic. Heřinu tchýni pak velmi často vidíme s šokovaným výrazem a rukama na tvářích ve stylu Výkřiku Edvarda Muncha.

Nazira snímek ze začátku představuje jako tolerantního muže s pochopením pro západní zvyky (studoval koneckonců v Česku a byl vychováván v liberální rodině). O

svatební noci si pořeže nohu, aby svou krví zfalšoval Heřino panenství a nepřistoupí na návrh své matky, aby si pořídil druhou ženu na plození dětí. V průběhu filmu se však – jistě i vlivem okolí – jeho názory mění, Herru obviňuje, že se chová „jako oni“ (myšleno jako lidi ze Západu), a jeho chování graduje ve chvíli, kdy Herru uhodí (což jeho samotného, soudě podle jeho výrazu, překvapí). Snímek se však snaží ukázat, že jeho antipatie k Západu můžou být oprávněné – třeba scénou, kdy přijíždí k americké základně, poznává mezi strážci své známé a chce se s nimi přivítat, ti jsou ale na rozkaz amerického vojáka donuceni ho přirazit ke kapotě auta.

4.5.2 Stylistická analýza

4.5.2.1 *Mizanscéna*

Děj filmu se odehrává v Kábulu kolem roku 2011, což je patrné z části, kde se rodina dozvídá o smrti Usámy bin Ládina. V úvodní vzpomínkové sekvenci zavede diváka film na krátkou chvíli do pražských ulic s blikajícími neonovými nápisy a hned poté do vysokoškolské učebny, ale po přiletu do Afghánistánu už je příběh zasazen pouze do Kábulu. Rodina žije v domě na kopci s výhledem na město, tam se odehrává značná část děje, důležitým prostředím je ale také gynekologická klinika, kde Herra pracuje, nebo americká základna, kde dojde k roztržce mezi Herrou a Nazirem, jež nastoluje otázku, kde je vlastně Heřino místo, její skutečný domov.

Ve snímku jsou však i scény, které se odehrávají v Heřiných představách. Zmiňme například scénu těsně po neúmyslném „vpádu“ žen do pokoje s návštěvou. Herra pak divákovi objasňuje, jak rodina návštěvě situaci vysvětlila, a obraz absurdní lež rodiny doplňuje ve stejném stylu, tedy komickým přiletem žen na létajícím koberci (viz obrázek č. 14). Naopak záběr zachycující postupně mizející auto, který nadchází po tom, co Nazir Herru uhodí, znázorňuje opačnou škálu emocí, tedy Heřiny rozpadající se představy o Nazirovi.

Nedílnou součástí kostýmních aspektů jsou samozřejmě šátky a burky. Herra nosí zelené dlouhé tričko, kalhoty a modrý šátek, vidíme ji ovšem i v burce. Jedná se o scénu na tržišti /2b/, kde si Herra uvědomí, že ani schovaná pod burkou není uchráněna před predsudky afghánských mužů. V její následné imaginaci, při které vysvětluje, odkud tyto

předsudky o západních ženách plynou, se jí pak zkrátí burka do výše minišatů a odhalí nahé nohy na podpatcích. Další originální scéna s motivem burky jako symbolem útlaku a nesvobody se odehraje poté, co si Rošangol i přes zákaz svého otce sundá ve škole burku. Po tomto aktu vzepření se pravidlům, který na Herru udělá dojem, se obraz přesune do imaginárního světa, ve kterém ženy odhazují burky a za zvuku hudby společně míří na skateboardech vstříc osvobození.

Kostýmy (sloužící jako rekvizity) pak také odhalují Nazirovu neschopnost odhadnout konfekční velikost Herry a absenci vkusu: v jednom případě jí koupí tak malé šaty, že je Herra věnuje Rošangol, v dalším případě jí pak jako oděv do nové práce pořídí o několik čísel větší pogumované kalhoty. Ve snímku je pak také krátce zobrazena rekvizita, kterou bychom mohli označit za tzv. Easter egg, který potěší všímavého českého diváka, a to je plyšová hračka českého Krtečka, která leží v tmavém pokoji Frištiny rodiny. Kromě české stopy však osiřelá hračka zobrazuje i rychlý a násilný způsob, jakým byly děti Friště odebrány.

4.5.2.2 Kamera

Film *Moje slunce Mad* nenes tradiční rukopis stylizované kresby Michaely Pavlátové, je animován realističtěji, přesto však se záměrem působit jako „nehotová“ skica. Tlusté linky jsou načrtnuty hrubě a neučesaně, tahy přesahují mimo hranice objektu nebo naopak nejsou ukončeny. Záběry velkých celků nebo pozadí jsou vyobrazeny velmi povrchně a s minimem detailů, což dává vyniknout postavám v popředí.

Tempo snímku je poměrně pomalé, k čemuž přispívají dlouhé záběry s minimem pohybu. Film tak vyvolává poklidnou atmosféru města, ve kterém nikdo nikam nespěchá. Časté jsou záběry pouze na obličej postavy, který přenáší jemnou mimiku, většinou jen pomocí pohybu očí a obočí. Nejdelší záběry můžeme vidět v části těsně před výbuchem Nazirova auta (od posledního vyřčeného slova do výbuchu se jedná pouze o devět převážně statických záběrů o celkové délce 2 minuty a 12 vteřin). Tato tichá sekvence navozuje pocity klidu a bezpečí a ukolébá diváka téměř až do stavu otupělosti, jen aby ho pak následný hlasitý výbuch a letící střepy z tohoto stavu probudil stejně, jako je probuzena spící rodina.

Kábulské prostředí je ponořeno do teplých barev, dominují odstíny žluté a hnědé,

naopak v kontrastu s tím je vyobrazena Praha, která je animována téměř v odstínech šedi (viz obrázek č. 13). Ponurý, šedý obraz se poprvé vybarvuje ve chvíli, kdy Herra spatří Nazira. Obraz pak znovu lehce potemní v závěrečné pasáži po Nazirově smrti a „rozsvěcuje se“ v úplném závěru při východu slunce, když se Herra s Madem vracejí ke své kábulské rodině.

Protože dědeček býval fotograf, jsou některé záběry zachyceny právě pomocí snímků, které rodina dělá. V úvodu si rodina dělá společnou fotku a film je divákovi předkládá v obraze, včetně těch nepovedených. Podobným způsobem jsou pak prezentovány fotky, když Mad fotí Rošangol – ta drží v ruce jednu fotografii, ale obrázek na ní se mění a my tak vidíme celou sérii.



Obrázek 13: Učebna v Praze



Obrázek 14: Létající koberec v Heřině představách

4.5.2.3 *Střih*

Kromě klasického přímého střihu snímek často užívá různých metod stírání.

Například při záběru na měsíc v úplňku se začnou zdánlivě odnikud rojit můry, postupně jich přibývá, až nakonec zacloní celý obraz černou barvou. Po explozi auta a Nazirově smrti zase záběr na truchlící rodinu postupně překrývají černé mraky, než v obraze zbyde jen dům rodiny, který nakonec zatmíváním zmizí také. V této černé barvě obraz chvíli zůstane ponořen, než začne několik stěračů aut postupně tmu stírat a odkrývat truchlící rodinné příslušníky. V dalším záběru pak stejný stěrač, tentokrát dlouhý přes celý obraz, setře černou barvu z Heřina obličeje a my se dozvídáme, že sedí spolu s Frištou a Madem v autě a jede na letiště.

Zajímavé jsou ale ve snímku i scény, které naopak střihu nevyužijí, i když by se to v nich očekávalo. Jde například o několik záběrů v úvodu, kde švagrová s tchýní Herru poučují, jak správně nakrájet zeleninu a přebalit dítě. V jednom záběru tak tchýně nakrájí mrkev, vyválí těsto a uhněte ho v misce, aniž by byl použit jediný stříh, což je zkratka, které bychom v hraném filmu docílili těžko. Podobného principu pak využívá i záběr, který ukazuje divákovi, že je Nazir ucházející se o práci odmítán různými ambasádami. Záběr zůstává stejný, mění se pouze oko a vlajka na zavírajícím se okénku dveří.

4.5.2.4 Zvuk

Ačkoli vznikl i dabing plně v českém jazyce, mnohem lépe vystihuje prostředí filmu mnohojazyčná verze, ve které slyšíme darí, češtinu i angličtinu s různou úrovní přízvuku podle toho, kdo zrovna mluví. Film tak působí velmi přirozeně. Zuzana Stivínová v roli Herry má ve snímku dialogy v češtině, angličtině a většinu času v darí, což byl náročný úkol, s kterým jí pomáhala afghánská jazyková poradkyně.¹⁰⁹ Dabing v darí se nahrával přímo v Kábulu afghánskými dabéry¹¹⁰, představitel Nazira se pak musel naučit i několik vět v češtině. Herra používá češtinu při vnitřních monolozích a občas s ní mluví i na Nazira, angličtina je pak slyšet v její práci při komunikaci s nadřízenými (a v jedné scéně také ve značně zkomolené verzi při výuce angličtiny ve škole).

Aby nebylo pochyb o tom, kde se příběh odehrává, snímek nás již při úvodních

¹⁰⁹ Moje slunce Mad: Rozhovor s režisérkou. *Česká televize* [online]. [cit. 2022-07-08]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11819491069-moje-slunce-mad/21851212014/13508-rozhovor-s-reziserkou/>

¹¹⁰ Tamtéž.

titulcích vítá ruchem ulice na pozadí zpěvu muezzina. Hudba využitá ve filmu připomíná tradiční instrumentální hudbu Středního východu (někdy je obohacena i o hlasy, například ve stylizované scéně, kdy ženy letí na létajícím koberci), výjimkou jsou jen pasáže, které mají poukázat na odlišnost západní kultury, třeba diskotéková hudba vycházející z televize, na kterou Rošangol tancuje. Nejočividněji je záměr předkládán ve scéně „osvobození“ na skateboardech, při které hraje popová, anglicky zpívaná píseň o potřebě svobody.

5 Zhodnocení analýzy

Všech pět animovaných snímků analyzovaných v předchozí kapitole je zasazeno (alespoň z větší části) do prostředí islámské kultury (Afgánistánu nebo Íránu). Jejich tvůrci jsou rození Evropané (Vincent Paronnaud, Nora Twomeyová, Zabou Breitmanová, Eléa Gobbé-Mévellecová, Michaela Pavlátová) nebo v Evropě dlouhodobě žijí (Marjane Satrapiová, Ali Soozandeh). Vycházela jsem tedy z předpokladu, že jejich pohled na život v islámské společnosti – a tedy i narativ jejich snímku – musí být nutně ovlivněn evropským (respektive západním) smýšlením. Tento předpoklad se při analýze filmů ukázal jako platný.

Ačkoli se snímky zabývají různými tématy, mají společný jeden důležitý rys – více či méně zřetelnou kritiku islámské společnosti, a to především v jejím vztahu k ženám. Ze všech filmů působí nejmířlivěji vůči islámské kultuře zřejmě *Persepolis* a *Moje slunce Mad*. První zmiňovaný snímek se sice věnuje kritice mnoha aspektů íránské společnosti, ale zároveň upozorňuje i na negativní stránky „druhé strany“, tedy společnosti evropské. *Moje slunce Mad* se zase snaží skrze oči hlavní představitelky Herry přinést vhled do afghánských zvyklostí bez toho, aby byly a priori zpochybňovány. To je zajímavější o to více, když si uvědomíme, že hlavní hrdinka snímku pochází jako jediná z protagonistů ze západní kultury, a je tedy namístě očekávat ostrý hodnotový střet kultur. K tomu sice do jisté míry dochází, avšak Herra je přesto jednou z nejméně emancipovaných protagonistek.

Hlavními postavami snímků *Persepolis*, *Moje slunce Mad* a *Živitel* jsou osoby ženského pohlaví (*Živitel* je ozvláštněn tím, že jako jediný staví do hlavní role nezletilou dívku¹¹¹, což ještě umocňuje vyobrazení surovosti tamějšího režimu, který je krutý ke všem bez ohledu na věk). Všechny tyto filmy využívají subjektivního vyprávěcího hlediska. Jiným směrem se rozhodli jít tvůrci filmů *Teheránská tabu* a *Kábulské vlaštovky*, kteří příběh budují skrze několik vzájemně se prolínajících dějových linií. Ve snímku *Teheránská tabu* jsou to čtyři neznámí lidé (z nichž jeden je muž), kteří se svými činy navzájem ovlivňují, v *Kábulských vlaštovkách* jde o dva manželské páry, které představují opozici tradičních a progresivních hodnot.

¹¹¹ I film *Persepolis* sice začíná vzpomínkami na Marjanina dětská léta, ale tato sekvence netrvá po celou dobu filmu, navíc se jedná pouze o vzpomínky dospělé Marjane.

Jak už bylo řečeno, tvůrci si k vyobrazení islámské kultury vybrali různá témata. *Persepolis* se od ostatních filmů odlišuje svou autobiografičností a tím, že se hlavní hrdinka pohybuje v průběhu filmu mezi evropskou a islámskou kulturou, přičemž popisuje své zkušenosti s oběma světy. Snímek rovněž dokumentuje nejdelší časové období (15 let), a jeho zpracování je tedy uchopeno jako zobrazení osobních prožitků jednotlivce na pozadí bouřlivých změn íránské společnosti (od svržení šáha přes nástup islámských fundamentalistů k moci po irácko-íránskou válku). Autobiografičnost filmu spolu s retrospektivním vystavěním přispívá v porovnání s ostatními snímky k největší subjektivitě a zároveň nejsilnějšímu důrazu na protagonistku a její dospívání nejen v islámské, ale zčásti i v západní společnosti.

Teheránská tabu jsou rovněž zasazena do íránského prostředí, ale odehrávají se již v novém tisíciletí, v době blízké současnosti. Snaží se vystihnout především pokrytectví íránské společnosti, kde jsou drogy a prostitute schované pod rouškou zkorumpovaného teokratického režimu. Snímek na příkladu hlavních postav ukazuje, že problémům se v této společnosti nevyhne žádná žena – ať už je svobodná, vdaná, nebo rozvedená – a dokonce ani chudý a morálně příliš nezkažený muž. Jako východisko ze situace nabízí film pouze dvě řešení: únik nebo adaptaci.

Živitel se jako první ze zkoumaných filmů věnuje zobrazení života v Kábulu pod tálibánskou nadvládou. Zabývá se hlubokou genderovou propastí a nastoluje otázku, co mohou ženy dělat, když přijdou o jediného mužského rodinného příslušníka, bez kterého nemohou samy vyjít ven z domu. Malá protagonistka se tak po své proměně v chlapce setkává s rozdílným přístupem společnosti, stále je však poukazováno na to, že i jako chlapec je ohrožována chudobou či násilím ze strany tálibánců.

Kábulské vlaštoky jsou rovněž zasazeny do Kábulu za vlády Tálibánu. Přinášejí příběh o lásce, vině a trestu, krutosti, ale i sebeobětování, avšak kvůli časoprostorovému zasazení snímku jsou všechny tyto aspekty ovlivněny společenským kontextem. Do popředí tak vystupuje zejména upírání základních práv ženám, na které společnost nahlíží jako na pouhý majetek mužů.

A nakonec *Moje slunce Mad*, třetí ze snímků odehrávajících se v Kábulu, avšak v pozdějším období, vyobrazuje především problematiku mezikulturního soužití a potíže se

začleněním do nové, zcela odlišné společnosti. Podobně jako u snímku *Persepolis* zde vyniká výrazný prvek srovnávání obou kultur, hlavní hrdinka je však odhodlaná se novému prostředí co možná nejlépe přizpůsobit. Hlavní útrapy spojené s pravidly islámské společnosti jsou zde zobrazeny především na její švagrové Friště, která postupně přijde o všechny své děti.

Při analýze byly filmy sestaveny v pořadí roku vzniku (2007–2021), ale děj snímků se odehrává v rozmezí let 1978 až do doby kolem roku 2017. Historické pozadí společnosti zahrnují pouze snímky *Persepolis* a *Živitel*. U snímku *Persepolis* je zasvěcení diváka do kontextu doby nezbytné, protože změny odehrávající se v Íránu působí i na hlavní hrdinku příběhu a ovlivňují její život. Ve filmu *Živitel* je krátká historická exkurze v úvodu spíše způsobem, jak poukázat na důležitost vyprávění příběhů, kterou se otec snaží vštěpit své dceři.

Všechny filmy mají společnou přítomnost násilí, které se liší ve své intenzitě a explicitnosti, od fyzického napadení až po kamenování či zastřelení. Dalšími společnými znaky je použití teplých barev k vyobrazení klimatických podmínek Středního východu nebo hudba snažící se zpodobnit tradiční orientální muziku. Naopak se snímky liší ve svém přístupu k důležitému rysu islámské kultury – zahalování žen. Zatímco postavy ve snímcích *Teheránská tabu* a *Živitel* proti zahalování neprotestují, ve filmech *Moje slunce Mad* a *Persepolis* již můžeme spatřovat známky nesouhlasu¹¹² a *Kábulské vlašťovky* pak kolem burky v podstatě centrují svou zápletku.

Snímky sice přesvědčivě vykreslují represe společenských norem a obecně potlačování lidských práv, ale téměř vůbec se nevěnují zobrazení specifických kulturních pozoruhodností či zvyklostí. V žádném z filmů nenajdeme například ani zmínku o Koránu, ramadánu či o posvátné pouti do Mekky. Náboženství, hlavní určující faktor celé kultury, je zobrazováno většinou jen v souvislosti s restrikcemi a pravidly, které přináší. Nejvíce kulturní pestrosti se divákovi dostává ve snímku *Moje slunce Mad*, kde si Mad s dědečkem navzájem ukazují fotografie se svatyní Ka'ba a kde je dvakrát zmíněn prorok Muhammad. Jako by se tvůrci záměrně vyhýbali přílišné konkretizaci kulturního prostředí, a naopak se snažili jednu z největších světových kultur zredukovat na přísné náboženské zákony a

¹¹² *Moje slunce Mad* a *Kábulské vlašťovky* se například divákovi snaží přiblížit nepohodlí a omezení zahalení přímo skrze pohled přes mřížku burky z pohledu první osoby.

hidžáby.

Až na snímek *Živitel*, který se obecně vyznačuje „pohádkovou“ formou, nekončí příběh pro žádného z protagonistů příliš šťastně. Buď postavy zjistí, že jejich hodnoty (podobné hodnotám západním, viz níže) jsou neslučitelné s životem v islámské společnosti, a rozhodnou se z ní proto uniknout (Marjane, Babak, Herra), nebo své marné snahy vyrovnat se s životem v této společnosti zakončují smrtí (Sara, Atiq, Musarrat).

Kdybychom měli najít společné jádro všech analyzovaných filmů, dostali bychom se k tomu, že všechny snímky zachycují různým stylem animace represivní systém a normy v jednom ze dvou islámských států (Írán/Afghánistán), kde jsou hlavní postavy (většinou ženy) nuceny se vyrovnávat s diskriminací, jíž čelí, nebo najít řešení, jak se útlaku vyhnout. Hlavním nepřítelem se tak stává právě společnost, v níž protagonisté žijí, potažmo lidé, kteří ji zastupují tím, že proklamují souhlas s jejími pravidly. Právě na chování postav – které jsou koneckonců nezbytnými nositeli příběhu – lze nejzřetelněji spatřovat, jak západní představy a hodnoty prostoupily do samotného snímku: kladné postavy jsou zobrazeny jako lidé myšlenkově i hodnotově blízcí Evropanům, a odsuzují proto společenský systém, v němž žijí, zatímco záporné postavy ho jeho schvalováním reprezentují.

Závěr

Tato diplomová práce se zabývala zobrazením islámské kultury v těchto pěti evropských animovaných snímcích natočených v letech 2007–2021: *Persepolis*, *Teheránská tabu*, *Živitel*, *Kábulské vlaštovky* a *Moje slunce Mad*. Vybrané snímky byly podrobeny narativní a stylistické analýze. Narativní část se zaměřovala na nalezení narativních struktur v syžetu a objasnění hlavní funkce postav ve snímku, stylistická analýza soustředila svou pozornost na popis prostředků filmové řeči v kategorii mizanscény, kamery, střihu a zvuku.

Kritéria, která byla pro účely práce vytvořena k výběru snímků, jsou poměrně specifická, proto se více animovaných filmů do výběru nedostalo. Vytvořit celovečerní animovaný snímek je finančně i časově náročná činnost, a nelze tedy předpokládat, že v takto úzce zaměřené tematické oblasti vznikne v dohledné době mnoho dalších animovaných snímků, kterými by bylo možné analýzu této práce obohatit. Přesto si myslím, že těchto pět snímků vytváří alespoň určitý základ, na kterém je možné dále vystavět různé druhy výzkumu. Přestože animovaný film nadále zůstává lehce opomíjen, téma islámské kultury je stále aktuálnější, a to nejen kvůli zvyšujícímu se kulturnímu napětí, ale především kvůli událostem z minulého roku (srpen 2021), kdy se Tálibán opět zmocnil vlády nad Afghánistánem. Z tohoto pohledu jsou zvláště příběhy snímků *Živitel*, *Kábulské vlaštovky* a *Moje slunce Mad* naléhavější než kdy dřív.

Cílem této práce bylo zjistit, jak je islámská společnost prezentována v evropském animovaném filmu, s ohledem na nevyhnutelné kulturní zkreslení, které nutně musí při zpracování takového tématu nastat. Protože jsou vztahy mezi evropskou a islámskou kulturou stále napjatější, začíná docházet k bipolárnímu vidění hodnotového střetu, které se odráží i ve zkoumaných filmech. Většina hlavních postav nahlíží na svou kulturu západní optikou, vzpírá se sociálnímu systému a snaží se z něj nějakým způsobem uniknout. Jejich nepřítelem jsou krutá společenská pravidla a lidé, kteří je dodržují a uznávají. Kromě tohoto binárního rozdělení na dobro a zlo však chybí zobrazení kultury jako takové – tradic, historie, umění – která by ukazovala na jedinečnost této odlišné civilizace.

Ačkoli z našeho evropského pohledu jsou životní podmínky ve vyobrazovaných zemích nepředstavitelné, nesmí při zobrazování odlišných kultur docházet ke stereotypizaci a násilné aplikaci západních hodnot na veškeré aspekty tamního života, protože tím popíráme kulturní rozmanitost, a ještě více znesnadňujeme vedení

mezikulturního dialogu.

Summary

This thesis examined the depiction of Islamic culture in the following five European animated films that were made between 2007 and 2021: *Persepolis*, *Tehran Taboo*, *The Breadwinner*, *The Swallows of Kabul* and *My Sunny Maad*. The selected films were subjected to narrative and stylistic analysis. The narrative part focused on finding narrative structures in the plot and clarifying the main functions of the characters in the film, while the stylistic analysis focused its attention on describing the means of film language in the categories of mise-en-scene, camera work, editing and sound.

The criteria developed for the selection of films for the purpose of this thesis are quite specific, which is why more animated films did not make the cut. Producing a feature-length animated film is a financially demanding and time-consuming activity, and therefore it cannot be assumed that a lot of animated films will be produced in such a narrowly focused subject area in the foreseeable future to enrich the analysis of this thesis. Nevertheless, I think that these five films provide at least some basis on which to build further research of various kinds. Although animation continues to be slightly neglected, the topic of Islamic culture is becoming more and more relevant, not only because of increasing cultural tensions, but especially because of last year events (August 2021), when the Taliban regained control of Afghanistan. From this perspective, the stories of *The Breadwinner*, *The Swallows of Kabul* and *My Sunny Maad* are more urgent than ever.

The aim of this thesis was to investigate how Islamic society is presented in European animation film, given the inevitable cultural bias that must necessarily occur when dealing with such subject. As the relationship between European and Islamic cultures becomes increasingly strained, a bipolar perception of the value clash begins to emerge, which is reflected in the examined films. Most of the main characters view their culture through a Western lens, resisting the social system and trying to escape it in some way. Their enemy is the harsh social rules and the people who follow and respect them. Beyond this binary division between good and evil, however, what is missing is a depiction of the

culture as a whole – traditions, history, art – that shows the uniqueness of this distinct civilization.

Although, from our European perspective, the living conditions in the countries depicted are unimaginable, the representation of different cultures must not stereotype and forcibly apply Western values to all aspects of life there, as this denies cultural diversity and makes intercultural dialogue even more difficult.

Použitá literatura

BECKMAN, Karen. „Animating Film Theory: An Introduction“. In Karen Beckman (ed.). *Animating film theory*. Duke University Press, 2014, s. 1–22.

GREGOR, Lukáš. *Základy analýzy animovaného filmu*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2011.

HAWKINS, John. *Příběh náboženství: přehledná historie hlavních světových vyznání*. Praha: Dobrovský, 2018.

HUNTINGTON, Samuel P. *Střet civilizací: boj kultur a proměna světového řádu*. V Praze: Rybka Publishers, 2001.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015.

LEHMANNOVÁ, Zuzana. „Západoevropská kultura“. In Zuzana Lehmannová (ed.). *Paradigma kultur*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010, s. 51–80.

LEHMANNOVÁ, Zuzana a kol. *Aktuální otázky globalizace*. Praha: Oeconomica, 2003.

LEHMANNOVÁ, Zuzana a Yvona NOVOTNÁ-ŠABACKÁ. Evropská a islámská kultura. *Současná Evropa*, 2019, 2019.2: 53-72.

LINDEKILDE, Lasse; MOURITSEN, Per; ZAPATA-BARRERO, Ricard. The Muhammad cartoons controversy in comparative perspective. *Ethnicities*, 2009, 9.3: 291-313.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004.

NOVOTNÁ-ŠABACKÁ, Yvona. „Islámská kultura“. In Zuzana Lehmannová (ed.). *Paradigma kultur*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010, s. 168–210.

PIKKOV, Ülo. *Animasophy: theoretical writings on the animated film*. Estonian Academy of Arts, 2010.

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1.

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

WELLS, Paul. *Understanding animation*. Routledge, 2013.

Elektronické zdroje

GROBAR, Matt. Director Zabou Breitman Supports “Resistance” To Dictatorial Rule With First Animated Feature, ‘The Swallows Of Kabul’. *Deadline* [online]. 4. 12. 2019 [cit. 2022-06-25]. Dostupné z: <https://deadline.com/2019/12/the-swallows-of-kabul-directors-zabou-breitman-elea-gobbe-mevellec-animation-interview-news-1202797337/>

HETHERINGTON, Janet. 'Persepolis' in Motion. *Animation World Network* [online]. 21. 12. 2007 [cit. 2022-07-28]. Dostupné z: <https://www.awn.com/animationworld/persepolis-motion>

Moje slunce Mad (2021): Awards. *Internet Movie Database* [online]. [cit. 2022-07-08]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt14749948/awards/?ref_=tt_awd

Moje slunce Mad: Rozhovor s režisérkou. *Česká televize* [online]. [cit. 2022-07-08]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11819491069-moje-slunce-mad/21851212014/13508-rozhovor-s-reziserkou/>

Persepolis: Awards. *Internet Movie Database* [online]. [cit. 2022-06-25]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0808417/awards>

ROTHER, E. Nina. Breaking the Rules in Iran: Ali Soozandeh Talks 'Tehran Taboo' in Cannes. *Huffpost* [online]. 12. 6. 2017 [cit. 2022-07-06]. Dostupné z: https://www.huffpost.com/entry/breaking-the-rules-in-iran-ali-soozandeh-talks-tehran_b_593e5596e4b014ae8c69e201

Teheran Tabu (2017): Awards. *Internet Movie Database* [online]. [cit. 2022-07-02]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt5584796/awards/?ref_=tt_awd

The Breadwinner (2017): Awards. *Internet Movie Database* [online]. [cit. 2022-07-08]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt3901826/awards/>

The Swallows of Kabul (2019): Awards. *Internet Movie Database* [online]. [cit. 2022-07-27]. Dostupné z: https://m.imdb.com/title/tt7534102/awards/?ref_=tt_awd

The Swallows of Kabul: A Zabou Breitman & Eléa Gobbé-Mévellec picture. *Celluloid Dreams* [online]. [cit. 2022-06-22]. Dostupné z: <https://www.celluloid-dreams.com/the-swallows-of-kabul>

The Swallows of Kabul. *Celluloid Dreams* [online]. 2018, 11 s. [cit. 2022-06-23]. Dostupné z: https://www.celluloid-dreams.com/uploads/pdf/films/SWALLOWS-OF-KABUL_PressKit.pdf

Filmografie

Persepolis (Marjane Satrapiová; Vincent Paronnaud, 2007)

Teheránská tabu (Ali Soozandeh, 2017)

Živitel (Nora Twomeyová, 2017)

Kábulské vlaštovky (Zabou Breitmanová; Eléa Gobbé-Mévellecová, 2019)

Moje slunce Mad (Michaela Pavlátová, 2021)

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce													
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:													
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Ježková Kateřina	Razítko podatelny: <table border="1" style="margin: auto;"> <tr> <td colspan="3" style="text-align: center;">Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd</td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Došlo dne:</td> <td style="text-align: center;">14 -03- 2022</td> <td style="text-align: right;">-1-</td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Čj:</td> <td style="text-align: center;">42</td> <td style="text-align: right;">Příloh:</td> </tr> <tr> <td colspan="3" style="text-align: right;">Přiděleno:</td> </tr> </table>	Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd			Došlo dne:	14 -03- 2022	-1-	Čj:	42	Příloh:	Přiděleno:		
Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd													
Došlo dne:		14 -03- 2022	-1-										
Čj:		42	Příloh:										
Přiděleno:													
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2020/2021													
E-mail diplomantky/diplomanta: 72289095@fsv.cuni.cz													
Studijní obor/forma studia: Žurnalistika/prezenční													
Název práce v češtině: Islámská kultura v evropském animovaném filmu													
Název práce v angličtině: Islamic Culture in European Animated Film													
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve</u> po dvou semestrech od schválení tezí) LS 2021/2022													
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): Diplomová práce se bude zabývat analýzou celovečerních animovaných filmů tvůrců žijících v Evropě, které zobrazují život v islámské kultuře. Součástí bude také zpracování mediálních ohlasů a recenzí. Práce zabývající se analýzou animovaných snímků zobrazující islámskou kulturu dosud nebyla zpracována.													
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): Tato práce si klade za cíl zanalyzovat evropské celovečerní animované filmy, které zobrazují život v islámské kultuře a společnosti, a to jak z hlediska technického (kamera, střih, zvuk), tak z hlediska narativního. Záměrem je zjistit, jaké společné prvky snímky nesou a jak jsou tyto prvky v jednotlivých filmech zobrazeny. Protože jde o snímky vytvořené lidmi žijícími v evropské kultuře, dochází zde ke střetu západních a islámských hodnot; cílem je tedy také postihnout, jakým způsobem je tento konflikt dvou kultur ve snímcích zachycen. Nakonec bych chtěla zjistit, jak jsou analyzované snímky reflektovány v médiích.													
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): Úvod 1. Evropská a islámská kultura 1.1 Kulturní specifika a hodnoty evropské kultury 1.2 Kulturní specifika a hodnoty islámské kultury 1.3 Srovnání evropské a islámské kultury 1.4 Střet evropské a islámské kultury 2. Animovaný film 2.1 Stručná historie animovaného filmu 2.2 Teorie animace 2.3 Specifika animovaného filmu 3. Metodologie 3.1 Použitá výzkumná metoda 3.2 Výběr snímků 4. Analýza snímků													

- 4.1 Stylistická analýza
- 4.2 Narativní analýza
- 4.3 Mediální a divácké ohlasy

Závěr

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

Evropské celovečerní animované filmy zobrazující islámskou kulturu:

Persepolis (2007), Teheránská tabu (Teheran Tabu, 2017), Živitel (The Breadwinner, 2017), Kábulské vlaštovky (Les Hirondelles de Kaboul, 2019), Moje slunce Mad (2021)

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Narativní a stylistická 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):

BECKMAN, Karen (ed.). Animating film theory. Duke University Press, 2014.

- Kniha si klade za cíl podívat se optikou filmové teorie na animaci, která je většinou filmovými teoretiky přehlížena. Popisuje také historii, principy a přínos animace.

GREGOR, Lukáš. Základy analýzy animovaného filmu. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2011.

- Kniha, která vznikla jako učebnice pro studenty animované tvorby Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, přináší ucelené základy analýzy animované filmové řeči. Zaměřuje se na rozbor kamery, mizanscény, střihu a zvuku v animovaném filmu.

HEFNER, Robert W. (ed.). The New Cambridge History of Islam: Volume 6, Muslims and Modernity: Culture and Society since 1800. Cambridge University Press, 2011.

- Šestá část obsáhlého cyklu o islámské civilizaci se zabývá historií a kulturou islámských zemí od roku 1800 do dnešních dní. Pojednává o náboženství, zákonech, politice i kultuře současného Středního východu.

LEHMANNOVÁ, Zuzana. Paradigma kultur. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010 [i.e. 2011].

- Kniha se věnuje kulturní diferenciaci jednotlivých nadnárodních společenství, jejich vývoji a transformaci. Pro mou práci budou klíčové kapitoly o západoevropské a islámské kultuře.

TRAMPOTA, Tomáš; VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. Metody výzkumu médií. PORTÁL, 2010.

- Kniha nabízí přehledný souhrn metod využívaných pro výzkum médií a praktický návod, jak tyto výzkumy realizovat. Při psaní této práce využiji kapitoly zaměřující se na narativní a obrazovou analýzu.

WELLS, Paul. Understanding animation. Routledge, 2013.

- Publikace nabízí ucelený vhled do historie a teorie animace a animovaného filmu. Pro analýzu v této práci bude zásadní především kapitola popisující narativní strategie.

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)

ČERNÁ, Zuzana. Obraz politického a vojenského vývoje na Blízkém východě v animovaném filmu po roce 2000. Olomouc, 2012. 57 s. Bakalářská práce (Bc.). Univerzita palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

LEIMEROVÁ, Magdalena. Proměna prezentace obyvatelstva Blízkého a Středního východu v amerických hraných filmech po 11. září 2001. Praha, 2016. 140 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova. Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce: PhDr. Milan Kruml.

ŠEBESTOVÁ, Barbora. Diskriminace muslimských žen v dílech Mariane Satrapi. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2011, 58 s. Bakalářská práce (Bc.). Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta humanitních studií. Katedra společenských věd. Vedoucí práce: PhDr. et Mgr. Antonín Dolák, Ph.D.

Datum / Podpis studenta/ky

14. 3. 2022

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzují, 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.

prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

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 SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO OBORU.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Stylizované prostředí vyprávění	37
Obrázek 2: Válka (stínohra)	37
Obrázek 3: Kontrast černé a bílé	38
Obrázek 4: Bílá linka.....	39
Obrázek 5: Červené osvětlení.....	46
Obrázek 6: Červená ptačí křídla uprostřed hloučku lidí.....	47
Obrázek 7: Mříže	47
Obrázek 8: Shauziina pohlednice	55
Obrázek 9: Rudý pronásledovatel v Parvanině vyprávění	56
Obrázek 10: Domov Zunairy a Mohsena	65
Obrázek 11: Pohled skrze mřížku burky	65
Obrázek 12: Záběr na město.....	67
Obrázek 13: Učebna v Praze	75
Obrázek 14: Létající koberec v Heřině představách.....	75