

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií, katedra sociologie

Natálie Smoljaková

**Specifika českého filmového vkusu v sociologické
perspektivě**

Diplomová práce

Praha 2015

Autor práce: **Natálie Smoljaková**

Vedoucí práce: **Mgr. Tomáš Holeček, Ph.D.**

Rok obhajoby: 2015

Bibliografický záznam

SMOLJAKOVÁ, Natálie. *Specifika českého filmového vkusu v sociologické perspektivě*. Praha, 2015. 78 str. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Vedoucí diplomové práce Mgr. Tomáš Holeček, PhD.

Abstrakt

Cílem práce je nalezení společných prvků mezi nejnavštěvovanějšími filmovými díly za poslední dvě dekády a na jejich základě určení specifických preferencí českých filmových diváků. Pomocí analýzy několika nejoblíbenějších filmových děl posledních dvou desetiletí v České republice se práce pokouší zjistit, zda mají tyto filmy nějaké společné prvky, případně které to jsou, a zda jsou typické výhradně pro Českou republiku (resp. českého diváka) a zda tedy existuje jakýsi specifický český filmový vkus. Tímto vkusem je pak myšlena zejména preference určitých typů příběhů, hrdinů nebo žánrů. Při definování těchto jednotlivých prvků je vycházeno z teorie Ervinga Goffmana, převážně pak z jeho analýzy rámců organizace zkušenosti. Ke zjištění této specifčnosti je použito srovnání s americkou produkcí, tedy s nejnavštěvovanějšími filmovými díly v USA v posledních dvou dekáдах. Toto srovnání pak poukazuje jak na shodné prvky v obou zkoumaných oblastech, tak zároveň dává vyniknout tendencím, které jsou typické pro české diváky, potažmo pro vkus českého filmového diváka.

Abstract

The aim of this work is to find specific preferences of Czech film consumers. By these specific preferences it is meant the type of stories, heroes or genres which does Czech film audience prefer. The analysis is made on the most popular films (i.e. with the biggest attendance) in last twenty years using the theory of Erving Goffman, especially his concept of frame analysis. By using the terms of frame analysis the content of the selected films is compared with the same amount of the most popular films in USA. This comparison is then used to find the differences or similarities among these two different areas, but in particular it is done to underline the specifics of Czech film audience.

Klíčová slova

film, analýza filmu, Goffman, vkus, český film, rámcová analýza, filmový divák

Keywords

film, film analysis, Goffman, taste, Czech film, frame analysis, film audience

Rozsah práce:

112 865 znaků

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 15. května 2015

Natálie Smoljaková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Mgr. Tomášovi Holečkovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky.

Předpokládaný název:

Jaká jsou specifika českého kulturního vkusu?

Námět práce zahrnující formulaci a vstupní diskusi poznávacího problému:

Cílem práce je nalezení společných prvků v českých filmových dílech a na jejich základě určení specifického charakteru českého kulturního vkusu. Pomocí analýzy několika nejoblíbenějších filmových děl posledních desetiletí v ČR bych se pokusila zjistit, zda mají tyto filmy nějaké společné prvky, případně které to jsou a zda jsou typické výhradně pro Českou republiku (resp. českého diváka) a zda tedy existuje jakýsi specifický český kulturní vkus. Při definování tohoto aspektu kultury bych pak vycházela z Goffmanovy analýzy rámců organizace zkušenosti. Ke zjištění této specifčnosti by bylo použito srovnání s jinými národy, a to např. se Slovenskem (vzhledem k jeho kulturní i geografické blízkosti) a např. s USA (z opačných důvodů). Domnívám se, že v porovnání s USA budou nalezeny výraznější rozdíly, avšak bylo by obtížnější určit, zda se jedná výhradně o české nebo o evropské specifikum. Naopak v porovnání např. se Slovenskem by mohly být objeveny jemnější rozdíly ve vkusu obou národů, hrozí ale také, že zde téměř žádné rozdíly nalezeny nebudou. Pomocí srovnání všechny tři národů by se mohla tato rizika minimalizovat, což by vedlo ke komplexnějšímu obrazu daného problému. Výsledkem by tedy mělo být zjištění, zda existuje a jak vypadá specificky český kulturní vkus a jeho podrobná analýza.

Předpokládané metody zpracování:

Kvalitativní analýze by bylo podrobena dvacet až třicet nejoblíbenějších filmových děl za posledních zhruba 50 let v každé ze zkoumaných zemí. Tato oblíbenost by se určovala na základě umístění daných filmů v nejrůznějších žebříčcích popularity, diváckých anketách, výhrách filmových cen nebo návštěvnosti v kině. Jednotlivé prvky by mezi sebou byly porovnávány a ty,

které by byly vyhodnoceny jako specifické pro českého diváka, by byly následně podrobeny hlubší analýze. Pro určení zkoumané oblasti kultury by pak byla použita Goffmanova analýza rámců a její pojmový aparát.

Orientační seznam literatury:

- Goffman, Erving. 1974. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. New York: Harper & Row.

(další literatura bude doplněna v průběhu práce)

Konzultant:

Mgr. Tomáš Holeček, PhD.

Obsah

ÚVOD	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
1. TEORIE ERVINGA GOFFMANA	4
2. RÁMCE JAKO ZPŮSOB ORGANIZACE ZKUŠENOSTI	10
3. KLÍČE A KLÍČOVÁNÍ	15
4. PROCES SLEDOVÁNÍ PŘEDSTAVENÍ	20
5. RÁMCOVÁNÍ DRAMATU	23
6. FASÁDA A VYVOLÁVÁNÍ DOJMŮ	25
7. FILM A RÁMEC PŘEDSTAVENÍ	28
8. METODOLOGIE	31
9. ANALÝZA FILMOVÝCH DĚL	34
9.1 <i>Kulturně-historický primární rámeček v české kinematografii</i>	34
9.2 <i>Předchozí povědomí o příběhu v rámci primárního rámce jako důležitý aspekt popularity snímku</i>	41
9.3 <i>Fabrikace hrdinů</i>	43
9.4 <i>Společné prvky v preferencích českých a amerických diváků</i>	54
ZÁVĚR	57
SUMMARY	60
POUŽITÁ LITERATURA	62
SEZNAM PŘÍLOH	64
PŘÍLOHY	65

Úvod

Pro téma své diplomové práce jsem si vybrala analýzu „vkusu“ českého filmového diváka, tedy nalezení specifických znaků, kterými se vyznačují nejpopulárnější snímky mezi českými návštěvníky kinosálů, a to z několika důvodů. Předně proto, že jsem sama nadšeným filmovým fanouškem, a proto mne pochopitelně zajímá, zda existují nějaká specifika v tom, co v kinosálech „konzumují“ čeští návštěvníci, zda mají nějaké vyhraněné preference, ať už co se týče jednotlivých druhů příběhů, žánrů nebo typu hrdinů. Domnívám se také, že návštěva kina a film obecně je v současné společnosti nedílnou součástí trávení volného času napříč nejrůznějšími sociálními skupinami, státy a kontinenty. Analýza toho, co se na tomto poli vyrábí a konzumuje na našem území, tak může mnohé napovědět o naší kultuře a hodnotách. Dalším důvodem je fakt, že jsem doposud nenalezla žádnou práci s obdobnou tematikou, a domnívám se tedy, že by snad v oboru sociologie filmu mohla být jistým přínosem.

Jak již bylo řečeno, hlavním cílem práce je specifikovat, čím se vyznačují filmy, na které chodí čeští diváci, a tedy nalezení jakéhosi specifického českého filmového vkusu. Na tomto poli je jistě mnoho faktorů a jevů ke zkoumání, má práce se však zaměřuje pouze na dílčí část problematiky – na nalezení prvků, které jsou shodné napříč nejúspěšnějšími filmovými díly za posledních dvacet let. Časový úsek dvaceti let nebyl vybrán náhodně – jelikož při své analýze vycházím z návštěvnosti jednotlivých snímků v kinech (vysoká míra návštěvnosti v mé analýze slouží jako indikátor oblíbenosti daného snímku, a tedy poukazuje na většinový vkus

tuzemských diváků), určila jsem jako zkoumané období to po roce 1993, tedy po rozdělení Československé republiky. Kromě faktu, že od tohoto roku lze získat ucelená data pro Českou republiku (statistiky návštěvnosti kin z předchozích let obsahují data pro celou Československou republiku) hraje roli také fakt, že zkoumané období je již po pádu komunismu. Abych totiž mohla specifikovat specificky český vkus, rozhodla jsem se analyzovat také nejúspěšnější snímky v USA a srovnat je s těmi českými. Domnívám se, že tak může lépe vyniknout ona unikátnost, zároveň se však objevuje i možnost srovnat shodné prvky u obou zkoumaných skupin. Pro tyto účely mi pak přijde vhodné, že obě zkoumaná území mají obdobné politické zřízení, jelikož i to je dle mého názoru významný faktor, který může ovlivnit společenský vkus (anebo návštěvnost konkrétních snímků v kinech).

V první části práce se věnuji výkladu teorie Ervinga Goffmana, z jehož teorie samotná analýza vychází, primárně tedy z jeho *Analýzy rámců* a z knihy *Všichni hrajeme divadlo*. Před samotným výkladem teorie se vyskytuje ještě kapitola osvětlující Goffmanovu teorii a především způsob jeho práce obecně, a to z toho důvodu, aby čtenáři objasnila, proč tato práce vychází právě z jeho teorie a usnadnila mu pochopení Goffmanova výkladu. Neméně podstatným důvodem je ale i fakt, že samotná analýza je inspirována Goffmanovým specifickým stylem, který se čtenáři snažím v úvodu přiblížit. Kromě použití Goffmanových pojmů jsem si pak propůjčila i jeho styl výkladu.

V následující, metodologické, části je popsán způsob, jakým byly jednotlivé zkoumané filmy vybírány a z jakých konkrétních dat analýza vychází. Vysvětluji zde také podrobněji jak bylo vybráno zkoumané období a proč byly do analýzy zahruty i nejsledovanější filmy v USA.

V samotné analýze se pak za použití Goffmanových pojmů snažím postihnout prvky, které jsou typické pro jednotlivé zkoumané oblasti. V první kapitole se věnuji kulturně-historickému rámci, ze kterého část zkoumaných děl vychází. Druhá kapitola, jak již napovídá název, poukazuje na roli, jakou v „populárnosti“ snímku hraje předchozí znalost příběhu, a to v obou zkoumaných skupinách. Největší prostor je pak ponechán kapitole třetí, ve které jsou popsány charakteristické rysy hrdinů analyzovaných snímků. V poslední části analýzy jsou pak popsány prvky a tendence, které jsou shodné jak pro nejúspěšnější české, tak americké filmy.

1. Teorie Ervinga Goffmana

O Goffmanovi se obvykle neuvažuje jako o teoretikovi, alespoň ne v Parsonsovském významu – naopak je v přímém protikladu k jeho snaze vybudovat „velkou teorii“. Goffman však, podobně jako Merton, nabízí mnoho pojmů „středního dosahu“. (Alieva 2008: 893) Jeho přínos do sociologické teorie byl však hojně podceňován, přestože byl a stále je jedním z nejčtenějších autorů, a to převážně u laického publika a u příslušníků jiných disciplín. (Ditton in Alieva 2008: 894) Důvodem, proč nebyl považován za většího sociálního teoretika typu Parsonse, Mertona, Foucaulta nebo Bordieua, je pravděpodobně jeho distancování se od

makrosociologické problematiky, která však zaručovala kontakt s „velkou teorií“, která se v sociologických kruzích těšila většímu uznání. (Alieva 2008: 894) Podle Giddense Goffman často hrdě označoval svoje dílo za „*mikrosociologické*“, přičemž však zdůrazňoval, že „*mikrorovina je něco mnohem základnějšího než makro(rovina)*“ (Giddens in Alieva 2008: 894) Sám Goffman se zařazuje na pomezí sociologického realismu a nominalismu a sociální realitu vnímá spíše skrze „*situační charakter*“ (Goffman in Alieva 2008: 894), který u konkrétní situace počítá s účastí několika individuí. „*Goffman obhajuje právo každého zúčastněného na svůj vlastní, relevantní pohled na danou situaci, čímž značně relativizuje svůj údajný realismus a hledá spíš cestu k sociálnímu konstruktivismu, který se pro něj potom stává tím pravým způsobem nakládání se sociální realitou.*“ (Alieva 2008: 849)¹

Jako důvod častého podceňování Goffmanova teoretického přínosu mezi odborníky bývá často uváděn právě jeho styl. Podle Dittona Goffman není jako teoretik brán vážně proto, že jeho „*styl potlačuje strukturu*“. (Ditton in Alieva 2008: 895) Práce, které se soustředí na analýzu stylistických, rétorických a dokonce poetických aspektů Goffmanovy tvorby pak přímo hovoří o tzv. *goffmanovském* stylu. (Lofland in Alieva 2008: 896) Tyto přívlastky pak mají zdůrazňovat

¹ Erving Goffman je obecně řazen mezi autory tzv. dramaturgické sociologie, což je v obecném slova smyslu sociologická perspektiva, jež z běžného a teatrologického jazyka přenáší do sociologie metaforu, že život je divadlo, a využívá tak příslušnou metaforiku jako je scéna, předscéna, režie, dramaturg, hra, role, výkon, prezentace, divák, aplaus, kulisy, rekvizity apod. k popisu sociálních situací. (Petrušek 1996: 1051) Ve specifickém významu je to však sociologická koncepce poprvé navržená Ervingem Goffmanem „*v implicitní polemice s tehdy převládajícími paradigmaty – parsonsovským strukturalismem a lazarsfeldovským empirismem*“. (Petrušek 1996: 1052) Goffman při ní vycházel ze symbolického interakcionismu G. H. Meada a z Durkheimovy analýzy rituálů v elementárních formách náboženského života. „*Goffman vzal metaforu o sociální roli, kterou do sociologie zavedl D. Linton, a přenesl ji zpět na jeviště, na scénu, čímž analýzu chování v roli začlenil do celého kontextu tetralní metaforiky.*“ (Petrušek 1996: 1052) Východiskem jeho zkoumání se pak stává sociální interakce obsahující bezprostřední, face-to-face kontakt, jež lze nahlížet jako sérii mikrodramat, ve kterých jedinci prezentují sami sebe s cílem dosáhnout akceptace u svého interakčního partnera, případně u diváctva, tedy těch, kteří danou interakční situaci sice pozorují, ale aktivně se jí neúčastní. V tomto pojetí sociálního života jako scény jsou důležité dva aspekty – to, co se odehrává na scéně a za ní, přičemž většina sociálních situací obsahuje oba tyto aspekty. Goffmanovi se nejedná o zkoumání toho, co každý ví, ale „*jak každý ví to, co ví.*“ (Velký sociologický slovník 1996: 1052)

„*vyjímčného sociologického postoje*“ jeho sociologie a „*dostatečné koherenci v jejích analytických procedurách a v pohledu na sociální svět*“ (Smith in Alieva 2008: 896) Tato specifika Goffmanovy rétoriky se pak podle P. Atkinsona svérázným způsobem otiskují v jeho teorii a stávají se pro ni zásadní. (Alieva 2008: 897) D. Alieva se pak na základě tohoto domnívá, že díky všem těmto Goffmanovým stylistickým zkreslením, zveličením, přirovnáním, dvojsmyslům a výkyvům perspektivy, které se bezpodmínečně promítnou do obrazu sociálního světa, který nám autor předkládá, se tento pak díky tomu čtenářům může jevit jako jakýmsi způsobem zkreslený, zveličený a „*podivně vyšinutý*“. (ibid.: 897) Velkou zásluhu na tom měla jeho představa jedince jakožto „*cynického obchodníka s dojmy*“, která se mimovolně přenesla na svého autora i díky tomu, že žádnou z těchto problematických postav neodsuzuje a zaujímá vůči nim spíše laskavý, mírně ironický odstup. Krom toho také často používá metafory. (ibid.: 897-898)

Goffmanův styl se vyznačuje také tím, že svoje metafory často umísťuje do zvláštní perspektivy, kterou známý literární kritik a vyznavač sociální dramaturgie Kenneth Burke označil za „*perspektivu prostřednictvím neshody*“. Tento postup spočívá v tom, že se slovo, běžně používané v nějakém prostředí, přemístí a začne používat v prostředí zcela odlišném. (Lofland in Alieva 2008: 898) Často se jedná o poněkud paradoxní použití, které naopak dávají vyniknout onomu „*správnému*“ pohledu na daný problém. (Manning in Alieva 2008: 898) Nejdůležitějším a nejznámějším modelem tohoto typu se pak stal ten, který popisuje sociální život pomocí divadelních termínů v knize Všichni hrajeme divadlo. Díky této změně perspektivy se mu podařilo přimět čtenáře, aby se odpoutali od zažitých přístupů a umožnil jim samozřejmé věci vidět problematičtěji. (Lofland in Alieva 2008: 898) Goffmanův styl využívající použití specifických stylistických prostředků zvyšujících dramatické napětí výkladu dokonce určitým způsobem zasáhl do

sociologické školy, ke které formálně patřil. Jakási „*nepřehlednost*“ lidské interakce v jeho knihách se na přelomu 50. a 60. let stala východiskem pro paradigmatické změny v rámci symbolického interakcionismu. Jako konkurenční směr se v té době se ukázal být tzv. strategický interakcionismus, inspirovaný Goffmanovou knihou *Strategická interakce*. (Alieva in Alieva 2008: 899) Goffmanův literární styl v sobě spojuje teorii, metodu a dokonce i filozofii jeho tvorby, a často je těžké určit, zda je u něj styl teorií nebo teorie samotným stylem. (Alieva 2008: 899) A je to právě tento esejistický styl, který bývá často kritizován a uváděn jako slabina jeho teorie a důvod, proč je poměrně obtížné představit si ji v systematické podobě. Giddens pak tvrdí, že Goffmanovou největší slabinou je nejen jeho nezáměr o makrosociologické problémy, ale i prezentace jeho teorií, kterým chybí jakási „*kumulativní vlastnost*“, jelikož všechny jeho knihy považuje spíše za soubor esejů než za integrovaná díla. (Giddens in Alieva 2008: 900) Goffman se totiž nedrží běžné akademické rozpravy, která v textu postupně rozvíjí několik tezí a které postupně vyústí do nějakých závěrů. (Alieva 2008: 890) Goffmanův styl pak bývá často přirovnáván k G. Simmelovi, podle G. Smithe je jim však společná i touha „*rozeznat všeobecné črty forem sociálního života*“. (Smith in Alieva 2008: 900)

Tento Goffmanův esejistický a fragmentální styl byl však jen předzvěstí toho, jakým způsobem se budou ubírat stylistické proudy v období postmoderny. (Alieva 2008: 901) Podle amerického filozofa, politologa a literárního teoretika F. Jamesona je Goffmanovo dílo „*sebe-odkazující*“, čímž má na mysli, že spíše než pochopení nebo popis sociálního světa obsahuje pojmové schéma. (Manning in Alieva 2008: 901) D. Alieva však tvrdí, že „*fragmentárnost Goffmanovy sociologické tvorby koresponduje s charakterem postmoderního světa, který dávno ztratil spojující pouto a rozpadl se na nesouvislé události, epizody, činy.*“ (Alieva 2008: 901) Goffmanův styl, kdy pracuje s množstvím příkladů jak z jiných publikací, tak z reálného a života

a kdy různé části textu vzájemně řetězově spojuje dohromady, často za pomoci opakování, mu vyneslo označení sociologického *bricoleur'a*, přičemž slovo *bricoleur* lze volně přeložit jako jakýsi domácí kutil. (ibid.: 902) Co se týče výzkumné metody, Goffman se nejčastěji stylizuje do polohy cynického zúčastněného pozorovatele, který je však zároveň dostatečně soustředěný na správný odhad reality a podle D. Alievy dává přednost všeobecné sociologické teorii před etnografickou deskripcí. (ibid.: 905)

O Goffmanově práci lze říci, že narozdíl od většiny sociálních věd zkoumané spíše komplikuje než zjednodušuje. Jeho dalším typickým znakem pak je neustálé vytváření nových technických pojmů a jeho práce se vyznačují tím, že jsou provázaným klubkem definic a nejrůznějších klasifikací. (Scheff 2005: 368)

I ve svých dalších pracích, které publikoval v průběhu 60. let, kdy se zaměřil spíše na výzkum „*lokálních a malorozměrných, mikroskopicko-molekulárních procesů sociálního života, které Simmel jednou popsal jako tvořící naši běžnou sociální zkušenost*“, se realističnost jeho etnografie nemění a stále vychází z reálných a objektivních jevů sociálního světa. (Smith in Alieva 2008: 907) Proto v knize *Interakční řád* zaměřuje svou pozornost především na nemateriální prvky jako jsou pohledy, gesta nebo slovní výroky. (Alieva 2008: 907) Goffmana obecně nezajímá struktura sociálního života, ale struktura individuálních zkušeností. (ibid.: 895) Ony rámce v jeho rámcové analýze pak nelimitují, ale naopak „*umožňují*“. Jsou podle něj nepostradatelné pro jakoukoliv komunikaci, jsou jakýmsi lešením jakéhokoliv vyprávění. (Scheff 2005: 369) Rámce můžeme vnímat jako součástí mnohem větší struktury, a tou je „*definice situace*“. (Scheff 2005: 370) Jeho induktivní způsob tvorby teoretických pojmů je nejbližší tzv. ukotvené teorii a podle Manninga tím, že „*vytváří propojení mezi etnografií jako konstruováním teorie, jako novým slovníkem a etnografií jako testovatelným souborem pozorování, implicitně*

předpokládá induktivní, porovnávací a teoretický pohled etnografie, který je slučitelný s ukotvenou teorií.“ (Manning in Alieva 2008: 909) Strategie ukotvené teorie spočívá ve srovnávací analýze kvalitativních údajů, které výzkumník sbírá v terénním výzkumu pomocí pozorování a rozhovorů a při analýze nejrůznějších dokumentů. Stejně postupuje i Goffman, který se množstvím příkladů snaží nahradit chybějící empirický výzkum. Tyto příklady mu pak slouží také jako ilustrace k jeho obecným tvrzením. (Alieva 2008: 910) V jeho knihách *Všichni hrajeme divadlo* nebo *Stigma* přidává kromě materiálů získaných během terénního výzkumu také údaje z nejrůznějších memoárových knih nebo z tisku, v Rámcové analýze pak rozšiřuje okruh svých ilustračních zdrojů také o romány, komiksy nebo filmy, ale především o divadlo, nehledě na jejich kvalitu nebo žánr. Důležitá je pro něj především jakási všeobecná přístupnost těchto materiálů, která z nich činí „*veřejný fond všeobecně povědomé zkušenosti*“ spojující autora se čtenářem. (Goffman in Alieva 2008: 910) Nelze však říci, že tyto příklady slouží k ověření hypotéz. Ve svých pracech obvykle pracuje s tezemi, které předkládá jakoby již prošly nějakým ověřením a mají charakter teoretických tvrzení. K tomuto ověření ale dochází právě až díky použití daných příkladů, které je následují. (Alieva 2008: 910) Ilustrace u Goffmana „*potvrzují (validate) koncept tím, že demonstrují jeho empirickou relevantnost a upozorňují nás na jeho potenciální užitečnost.*“ (Smith in Alieva 2008: 910) Tyto příklady jsou využívány „*jako objekty, a zároveň jako nástroje analýzy.*“ (Goffman in Alieva 2008: 910) Využívaje spousty příkladů, ilustrací a příběhů se tak vědomě vzdává reprezentativnosti svého výzkumu a směřuje se s tím, že jeho knihy budou plné „*neverifikovatelných tvrzení*“, což podstatně snižuje jejich sociologickou využitelnost. (Goffman in Alieva 2008: 910) Jeho hlavním přínosem pak podle Scheffa je dekonstrukce metafor, které vládou nejen naší společnosti, ale i společenským vědám. A to z důvodu, že spoustu termínů týkajících se lidského jednání a zkušeností označujeme hovorovými výrazy, které jsou poměrně vágní a

nejasné. Ve svém pojetí rámcové analýzy však poukazuje na to, že kontext (který je určující pro vnímání čehokoliv), není pouhou metaforou. (Scheff 2005: 368) Goffmanův přístup k poznávacímu procesu je tvořivý a prostý zbytečných metodologických předpokladů a omezení a je smířen s tím, že tento postup se mnohým může jevit jako „*příliš knižní, příliš všeobecný, příliš vzdálený od terénní práce*“. (Goffman in Alieva 2008: 910)

Názorné příklady tak v Goffmanově práci často nahrazují chybějící teorii a slouží jako dodatečné explikace autorových myšlenek. V některých příkladech se dokonce pravý smysl teoretického předpokladu ukáže až za pomoci těchto ilustrací. (ibid.: 911)

2. Rámce jako způsob organizace zkušenosti

Při analýze daných filmových děl bude vycházeno převážně z Goffmanovy rámcové analýzy. Goffman sám tvrdí, že samotné sledování filmu (případně divadelního kusu) není zdaleka tak pasivní záležitostí, jak by se mohlo zdát. Když se např. divák směje tomu, když klaun spadne k zemi jako kus dřeva, je to proto, že

si celou dobu projektoval svou muskulaturu a koordinaci těla do jeho chůze a najednou zjistí, že jeho rámcovaná předpověď toho, co se stane, selhala. V tomto smyslu je tedy podle něj pozorování jednáním. (Goffman 1986: 381) Divák se tedy s hrdinou aktivně ztotožňuje. *„Přestože dramatická role bývá vnímána jako něco čistě sociálně vykonstruovaného, mívají lidé tendenci vnímat jedince, který ji ztvárňuje, jako něco víc než jen sociálního, něco reálnějšího, více biologického, hlubšího a opravdovějšího. Tento předsudek by však neměl zničit naše uvažování. Herec a postava, kterou ztvárňuje, by měli být vnímány jako stejně problematické entity.“* (ibid.: 270)

Goffman tvrdí, že každý jedinec v západní společnosti, který se snaží rozklíčovat jakoukoliv událost, se uchyluje k tomu, že používá jeden nebo více rámců nebo schémat interpretace, které mohou být nazvány jako primární. To proto, že nejsou těmi, kdo je používají, vnímány jako nezávislé na nějaké „původní“ interpretaci. *„Primární rámec je tedy ten, díky němuž se vjemy, které by jinak byly vnímány jako nepodstatný aspekt daného dění, jeví jako podstatné.“* (Goffman 1986: 21) Primární rámce se dále člení dle stupně organizace. Některé jsou jakýmsi systémem entit, postulátů a pravidel, jiné (většina ostatních) obvykle nemají žádnou artikulovatelnou formu, poskytují pouze tradici porozumění, přístup a perspektivu. (ibid.: 21)

V každodenním životě je v naší společnosti tolerované dvojí rozdělení primárních rámců: přírodní a sociální. Přírodní rámce zahrnují události neřízené, neorientované, *„čistě fyzické“*. Sociální rámce naopak umožňují porozumění událostem, které zahrnují vůli, cíle, ovládání úsilí inteligencí, tedy vše, co dělá lidi lidskými bytostmi. Může to být popsáno jako *„řízené jednání“*. Ty usměrňují jedincovo jednání na základě určitých standardů společenského ocenění, ať už založených na jejich čestnosti, schopnostech, hospodárnosti, bezpečí, eleganci,

taktu, dobrém vkusu apod. (Goffman 1986: 22) Přestože se však přírodní události objevují bez zásahu nějaké inteligentní síly, inteligentní události nemohou být kompletní bez přírodního řádu. Z toho tedy plyne, že libovolná součást společensky řízeného konání může být částečně analyzována také na základě přírodního schématu, jako příklad může posloužit hráč šachu, na jehož počínání může být nahlíženo ze dvou zcela odlišných perspektiv- jedna obsahuje čistě fyzický přístup, tedy fyzické ovládání daného přístroje, v tomto případě těla, zatímco druhá perspektiva si všímá především čistě sociálního významu dané události, tedy změny herní pozice hráče.² (ibid.: 23)

Obecně máme podle Goffmana tendenci vnímat události pomocí *primárních rámců* a typ *rámce*, který použijeme, zprostředkovává způsob popisování daných jevů. „*Primární rámec představuje první koncept, který je v danou chvíli potřeba. Dal by se popsat jako způsob třídění informací, který použijeme v odpovědi na otázku: „Co se to právě teď děje?“*“ (Goffman 1986: 24-25) „*Primární rámce určité sociální skupiny tedy tvoří základní element její kultury, zejména v zaměření na jednotlivé skupiny schémat, vztahy těchto tříd jedna ke druhé, atd.*“ (ibid.: 27) Můžeme si je představit jako obraz skupinového rámce rámců- jeho systém víry, vlastní „*kosmologii*“. I na území jako jsou Spojené státy je pak podle Goffmana sdílení těchto kognitivních zdrojů značně nejednotné. Lidé, kteří sdílejí podobné

² Rámec můžeme popsat jako něco, co potřebujeme k tomu, abychom porozuměli prohlášením typu “na pláži”, “hraní si na vojáky” nebo “kreslárna z osmnáctého století”. I pokud je tento rámec jakýmsi nonverbálním obrazem, lze ho verbálně popsat nějakým jménem, frází nebo určitým tvrzením. Chceme-li popsat více rámců najednou a jednotlivé vztahy mezi nimi, lze toho dosáhnout za použití nejrůznějších spojek a příslovců (jako např. *jestliže, pokud, ne, a, potom...*). Jako příklad pak T. J. Scheff uvádí rámec, který obsahuje stereotyp, jenž chová k lidem, kteří jezdí příliš rychle terénním autem. K jeho popisu je zapotřebí mnoha prvků: člověk, který je dostatečně zabezpečený na to, aby nedbal vysoké ceny daného auta a jeho spotřeby benzínu a je ignorantní nebo se nezajímá o politické, bezpečnostní a environmentální důsledky svého jednání. Souhrn těchto rámců pak může být vyjádřen tímto prohlášením: *jelikož benzín je zdrojem války, a je spotřebováván tímto řidičem za vysoké rychlosti v tomto typu auta, a je naprosto lhostejný k existenci mé osoby, potom to musí být bohatý, ignorantský pravicový idiot*. Výše popsaný postup názorně ukazuje to, co Goffman nazývá “*organizaci zkušenosti*”. Jedinci a skupiny organizují své pojetí situace za pomoci určitého rejstříku slov, frází, předložek a obrazů a všechny tyto složky pak spojují pomocí jednoduchých větných operací tak, aby pro ně situace byla lépe uchopitelná a pochopitelná. (Scheff 2005: 381-382)

hodnoty a názory, se mohu značně odlišovat v názorech například na jasnozření, božský zásah apod. (ibid.: 27) Hodlám však vycházet z toho, že i tak nehomogenní skupina, jakou je národ, sdílí určité *primární rámce* vzhledem ke společné kultuře, historii nebo politické situaci. A právě určení a pochopení těchto *rámců* nám umožní analyzovat rozdíly mezi preferencí rozdílných témat, příběhů a hrdinů mezi českými a americkými diváky. Pro lepší pochopení toho, jak *primární rámce* fungují, bude lepší poukázat na konkrétní příklady, jak jsou tyto *rámce* aplikovány. Použití *primárního rámce* nám umožňuje zařadit událost podle pěti kritérií: Prvním je tzv. ohromující komplex. Pokud se objeví událost tohoto typu, obvykle donutí pozorovatele pochybovat o jejich celkovém přístupu k událostem. Sem patří události jako je například komunikace s vesmírem a další nadpřirozené jevy. Obecně se dá říci, že lidé jsou poměrně odolní vůči změně *rámcování* svých *rámců*. (ibid.: 28) Do další skupiny patří kousky jako triky žonglérů, vrhačů nožů, apod. Další skupinou jsou události, kdy se tělo, které je obvykle pod jistým řízeným dohledem, neočekávaně vymaní z tohoto dohledu a vymkne se kontrole a je náhle ovládáno přírodními silami. (ibid.: 31) Další skupinou jsou tzv. nahodilosti, kdy je nějaká významná událost považována za náhodu, omyl, neštěstí atd. Tato nejistota je evidentní zejména pokud se daná událost přihodí podruhé nebo potřetí té samé osobě nebo skupině osob. Vzhledem k tomu, že věříme představě, že svět může být plně pochopen pouze skrze přírodní jevy nebo řízené jednání, a že každá událost může být nahlížena jako součást jedné či druhé kategorie, je jasné, že se musíme nějak vypořádat s těmito „*skluzy*“. Proto tedy disponujeme tímto kulturním chápáním „*nahodilostí*“ a „*skluzů*“, které by jinak byly narušením tohoto analytického systému. (ibid.: 32-35) Poslední rozdělení souvisí s jistým společenským pnutím, jelikož jednotlivci raději utvářejí svá vnímání na základě oficiálně uznávaného rámce, ale i to má své limity. K tomu dochází, pokud událost neměříme *rámcem*, který se jako první nabízí, ale použijeme diametrálně odlišný, oficiální. Jako příklad slouží

lékaři, kteří vnímají nahé lidské tělo v přírodní perspektivě namísto toho, aby užili společenský kontext. (ibid.: 35) Naše interpretativní kompetence tedy dokáže odlišit rozdíl mezi tím, když si jedinec odmávne taxi a tím, když mává na přítele a oba dva tyto pohyby dokáže odlišit od toho, když například odháníme mouchu.³ (ibid.: 37) „*Primární rámeček, jak přírodní, tak společenský, neovlivňuje pouze aktéry samotného jednání, ale také ty, kteří zdánlivě pouze přihlížejí*“ (což se v tomto případě týká také diváků filmových děl). (ibid.:38) Podle Goffmana pak nejsme schopni se od *primárních rámců* odprostit kdykoliv se na něco byť jen letmo podíváme- neustále si vytváříme domněnky o tom, co se odehrálo předtím a co bude následovat. Rychlost, s jakou jsme schopni přesouvat svou pozornost pak podle něj není působena nedostatkem soustředění, nýbrž rychlostí, s jakou jsme schopni získávat dané informace. „*Pouhé vnímání je tak mnohem aktivnějším průnikem se světem než by se na první pohled mohlo zdát.*“ (ibid.: 38) Jedinci tedy aktivně a okamžitě projektují svoje *rámečky* vnímání do světa, který je obklopuje. To však nemusí být navenek dostatečně zřetelně viditelné, jelikož tyto události obvykle souhlasí s těmito projekcemi, čímž je potvrzují.⁴ (ibid.: 39)

Základní rozdíl mezi *přírodním* a *společenským rámečkem* tkví převážně v roli, kterou přisuzujeme jeho aktérům. Z pohledu *přírodního rámečku* mají jednotlivci stejný deterministický, bez-volní status jako jakákoliv jiná část scény, zatímco v případě *společenských rámců* jsou jedinci definováni jako činitelé, kteří se sami

³ To, že realita má zdánlivě několik úrovní, je výsledkem procesu, kdy se jednotlivé rámečky „vrství“ na sebe (s tím, že primární rámečky jsou umístěny na samém počátku tohoto procesu rámcování). Jelikož tedy neustále vrstvíme různé rámečky na sebe, sociální realita se tak stává sice komplexním, přesto stále poměrně „přírodním“ a „normálním“ jevem. (Misztal 2001: 321)

⁴ Výsledkem této „shody“ mezi našimi *rámečky* a tím, co se odehrává, je pak zdání, že daná aktivita odpovídá našemu očekávání, čímž se tedy potvrzuje definice dané situace. V důsledku toho se pak společenský řád, přestože je poměrně komplexní a dynamický, jeví jako inklinující ke klidovému stavu. (Misztal 2001: 321)

rozhodují, jednají a jsou za toto jednání morálně zodpovědní a mají velice specifickou roli v celkovém dění.⁵ (Goffman 1986: 188)

3. Klíče a klíčování

Ústředním konceptem *rámcové analýzy*, který bude použit pro analýzu vnímání filmových děl v této práci, je pak *klíčování*. *Klíčováním* je myšlen „*soubor pravidel, podle kterých se daná aktivita, taková, která má sama o sobě význam v rámci primárního rámcování, mění v něco jiného, co je sice utvářeno dle vzoru původní aktivity, ale účastníky je vnímáno jako něco naprosto odlišného.*“ (Goffman 1986: 43-44) Systematická transformace se týká jevů, které již mají nějaký význam podle daných interpretačních schémat a bez které by *klíčování* nedávalo smysl. Obecně se dá říci, že pro *klíčování* existuje několik zásadních pravidel. Předně by všichni účastníci dané aktivity měli být srozuměni s tím, že dochází k jakési systematické alteraci, která radikálně mění obsah toho, k čemu právě dochází. Existují však také jistá vodítka pro určení to, kdy daná transformace začíná a kdy končí, a to vymezením času a prostoru, ve kterém se daná transformace odehrává (v případě sledování filmu je všem účastníkům např. jasné, kdy daný film začíná a kdy

⁵ *Rámce* jsme si vybudovali, abychom protějšku v jakémkoliv druhu komunikace mohli nabídnout řádný autonomní prostor, kde platí určité, zdánlivě objektivní konvence, který účastníkům umožňuje regulovat jejich verbální „vstupy“ a „výstupy“. jednotlivé reprezentace jsou pak tvořeny těmito několikanásobnými *rámcí*, jejichž se na chvíli staneme součástí, abychom je opět opustili. Tyto *rámce* se pak většinou dostávají do našeho povědomí díky interakci s ostatními členy naší skupiny. (Lima 1985: 452)

končí- podle titulků, začátku promítání obecně atp.). *Klíčování* však není omezeno pouze na určitou třídu perspektiv - týká se jak jednání tesaře, tak svatebního obřadu. Dalo by se říci, že jevy vnímané skrze přírodní schémata jsou méně citlivé na změny *klíčování* než ty sociální. (ibid.: 45)

Vezmeme-li v úvahu například boj nebo hraní šachů, dalo by se říci, že transformace, kterou zahrnuje dané *klíčování*, může jen lehce změnit danou aktivitu, ale zásadně mění význam toho, jak si danou aktivitu vykládají jednotliví účastníci. V tomto případě by se tedy dalo říci, že dochází k souboji a ke hraní šachu, ale účastníci by mohli tvrdit, že jediná aktivita, ke které právě dochází, je právě hraní určité hry. „*Klíčování, pokud je přítomno, má hlavní roli v utváření představy o tom, co se zde právě odehrává.*“ (Goffman 1986: 45) Goffman tedy tvrdí, že „*jednání, která jsou zcela rámována pomocí primárního rámce, jsou považována za opravdové a aktuální, tedy takové, které se skutečně nebo opravdu právě teď odehrávají. Naproti tomu klíčování těchto jednání odehrávajících se například na jevišti, nám poskytují cosi, co není opravdové nebo co se ve skutečnosti neodehrává. Nicméně můžeme říci, že předvedení těchto akcí bylo reálné nebo reálně se odehrávající.*“ (ibid.: 47)

V naší společnosti pak podle Goffmana rozlišujeme několik základních *klíčů*. Nás bude nejvíce zajímat ten, který autor nazývá jako *předstírání*. *Předstíráním* pak rozumí jednání, které zahrnuje napodobování méně transformované aktivity s vědomím, že je bez praktického výsledku. Důvod takového jednání pak spočívá v potěšení, které samo toto jednání poskytuje. (Goffman 1986: 48) Hlavním druhem *předstírání* je hra(vost). Funkce her je zkoumána už několik staletí. Dá se říci, že hravost hraje velice důležitou roli ve společenském styku a její užívání lze nalézt všude ve společnosti. (ibid.: 49) Dalším druhem *předstírání* je fantazie neboli snění. Většinou se jedná o produkt jednání jedné osoby, které probíhá samostatně. Jedinec

si představuje útržek nějaké aktivity, přičemž vědomě ovlivňuje její vývoj dle své ne/libosti. Obvykle se jedná o pro jedince děsivé nebo naopak příjemné představy a může se odehrávat jak v minulosti, tak v budoucnosti. Toto snění pak, na rozdíl od běžného snu, obvykle nebývá předmětem sdílení s dalšími osobami. (ibid.: 52)

Posledním, a pro účely této práce zásadním, druhem *klíčování*, který můžeme zařadit do skupiny *předstírání*, jsou dramatické skripty nejrůznějších druhů prezentované před publikem nebo čtenářem, zejména pak běžná produkce nabízená veřejnosti komerčně pomocí médií jako je televize, rádio, noviny, časopisy, knihy nebo formou živého vystoupení. Tento druh přepisu si i podle Goffmana zaslouží důkladné probádání, a to nejen kvůli jeho vysoké společenské důležitosti v našem volném čase nebo z důvodu dostupnosti velkého množství analýz těchto materiálů nebo z důvodu toho, že tyto materiály jsou velice snadno dostupné pro účely bližšího zkoumání. Hlavním významem dramatických skriptů je podle Goffmana fakt, že jsou „*jakýmsi zrcadlem každodenního života, sbírkou improvizovaného společenského jednání a jsou tedy zdrojem širokého spektra náznaků, co se týče struktury této oblasti.*“ (Goffman 1986: 53) Goffman poukazuje také na to, jak jsou jednotlivé jevy vnímány rozdílně v rámci jednotlivých rámců. Jako příklad uvádí vnímání nemravnosti, kdy se tato pravidla vnímání netýkají jich samotných, ale také způsobu prezentace těchto jevů v daných rámcích. To, co například může být urážlivé ve filmu, může být v románu naprosto v pořádku. Když zvažujeme vhodnost daného jevu, je poměrně těžké poukázat na konkrétní důvody. Z části je to patrně proto, že vycházíme z originálního modelu namísto toho, abychom zvažili druh rámce včetně dané *klíčování*. (ibid.: 55) „*Příběhy tak dle autora například mohou požadovat po jedincích, aby jedli, milovali se nebo byli mučeni, ale pouze jako součást lidského dramatu, nikoli jako izolované zobrazení daného jevu samotného o sobě.*“ (ibid.: 56) Goffman poukazuje také na posouvání hranic, co se týče

sexuálních tabu. Tvrdí, že pokud vezmeme v úvahu rámce, tyto hranice se v průběhu času neustále posouvají - pokud je tedy současné vnímání skutečnosti dostatečným měřítkem. (ibid.: 73) V souvislosti s primárními rámci Goffman upozorňuje na to, že pokud je k náhledu na nadou událost možné použít dvě různé perspektivy, ale použitá je jen jedna, dochází často k určité tenzi. To samé se pak dle něj dá očekávat u *klíčování* (příkladem může být nahá žena pózující jako akt) (ibid.: 77)

„Jak již bylo dříve řečeno, klíč může „překládat“ pouze to, co již dává smysl při primárním rámcování. Toto tvrzení je však nyní potřeba trochu poupravit - překlíčování se například nepoužívá pouze na jevy definovatelné v rámci primárních rámců, ale spíše na klíčování jejich definice. Primární rámec zde samozřejmě musí být stále přítomen, jinak by nebylo co překlíčovat. Je to však klíčování tohoto rámce, co je transportováno.“ (Goffman 1986: 81) Pokud vezmeme v úvahu rámec, který zahrnuje *překlíčování*, hodí se o každé transformaci přemýšlet jako o přidávání vrstvy nebo jakési *laminace* dané aktivitě. Jednou z nich je nejvnitřnější *laminace*, kdy dramatická aktivita spočívá v samotné hře. Druhou vrstvou je vnější *laminace*, jakýsi lem *rámce*, která nám říká, jaký status daná aktivita má v reálném světě nehledě na celistvost vnitřního *rámce*. (ibid.: 82) Příkladem pak může být zkouška hry, kdy se jedná o *překlíčování*, stejně tak jako zkouška předváděná na jevišti v rámci hry, rozdíl spočívá právě v *laminaci* tohoto *rámce*- v prvním případě se jedná o zkoušku, ve druhém o hru. Oba dva případy však mají jiné postavení v rámci reálného světa. Pokud bysme však tyto aktivity popisovali pouze v rámci *primárního rámce*, mohl by se nám *lem rámce* a jeho vnitřní jádro jevit jako stejné. Je tedy vhodné odkazovat na daný *rámec* pomocí *lemu*, který mu dáme, například „*zkušební rámec*“, „*divadelní rámec*“ apod. (ibid.: 82) „*Každopádně bychom si měli uvědomit, že to, co popisujeme, často není rámec jako celek, ale právě klíčování podpořené tímto laminováním*“. (ibid.: 82)

Klíčování nám poskytlo vodítko, jak analyzovat danou aktivitu z pohledu pozorovatele. Nyní se můžeme zaměřit také na druhou stranu problému a podívat se na to, jak je daný dojem utvářen, tedy jeho výrobou. Tím je myšleno záměrné úsilí jednoho nebo více jedinců vytvářet nějakou aktivitu tak, aby přiměli ostatní vytvořit si falešný dojem o tom, co se právě odehrává. Takže útržek aktivity může sloužit jako model, ze kterého vzejdou dva typy předělávání- *klíčování* a *fabrikace*. Jak již bylo řečeno, tato *fabrikace*, stejně jako např. *klíčování*, vyžaduje použití nějakého modelu, něčeho, co dává smysl v rámci primárního rámce. „*Ale zatímco klíčování cíleně vede všechny jedince k tomu, aby si utvořili stejný názor na to, co se právě odehrává, fabrikace naopak v*

yžaduje rozdíly v tomto vnímání.“⁶ (Goffman 1986: 84) (např. satira je vnímána do určité míry jako kopie, ale bez společného povědomí o originálu nedává žádný smysl, narozdíl od plagiátorů, kteří se svoje kopírování snaží utajit). *Lem* této *fabrikace* je vykonstruovaný, ale vidí ho pouze ti, jež ho tvoří. (ibid.: 84) Tak například pouze lidé, kteří se přímo účastní, natáčení vidí tento *lem*, tedy proces výroby, zatímco divák může jen tušit, co se během natáčení před a za kamerou skutečně odehrávalo. *Fabrikace* pak může být, narozdíl od *klíčování*, předmětem diskreditace. Když se podváděná strana dozví, že to, co se ještě před chvílí jevílo jako realita, je ve skutečnosti klam, veškerá iluze se zhroutí. „*Realita*“ sestává podle Jamese z toho porozumění jevu, který dominuje všem ostatním porozuměním. (ibid.: 84-85) Divák filmového díla k němu samozřejmě přistupuje s vědomím toho, že se jedná o fikci, avšak i v takovém případě může zaznamenat určité rozčarování, co se týče „*klamání*“ ohledně herců, lokality, digitálních triků apod. *Fabrikace* mohou být rozděleny mnoha způsoby podle účelu analýzy. Buď je můžeme rozdělit podle

⁶ O *klíčování* a *fabrikaci* můžeme prohlásit, že dělají *rámce* flexibilními. (Lima 1985: 454)

toho, jak dlouho trvají, podle počtu zahrnutých jedinců nebo podle materiálu, se kterým pracují. (ibid.: 86) Jak poukazuje Goffman, v každé společnosti existuje něco jako hravý podvod, tedy nevinné dělaní si legrace z někoho dalšího. Takové jednání pak můžeme podle jeho analýzy označit kladné *fabrikace*, tedy takové, které jsou vytvořeny ve prospěch zúčastněných nebo alespoň ne v jejich neprospěch. (ibid.: 87) Proces výroby filmu (nebo spíše vyprávění filmového příběhu prostřednictvím samotného filmu) je tedy příkladem kladné *fabrikace*, jejíž cílem je pobavit diváky.

4. Proces sledování představení

Představení, tak jak jej v rámcové analýze používá Goffman, je uspořádání, které přeměňuje jedince v jevištního performeru, tedy v osobu, na kterou se lze „*beztrně*“ dívat a pozorovat ji z pohledu diváka. Pozice diváků a performerů bývají obvykle i prostorově vymezeny a odděleny. (Goffman 1986: 124) Hlavní podstatou je fakt, že „*diváci nemají ani právo ani povinnost přímo se účastnit děje odehrávajícího se na jevišti, přestože však mohou dát najevo nadšení způsoby, které jsou odlišné od těch, které používají vystupující herci.*“ (ibid.: 125) V danou chvíli mohou např. otevřeně tleskat, za což se herci na oplátku začnou uklánět. Je zde ještě jedno specifikum- představení jako takové je velice málo závislé na velikosti souboru nebo publika- jsou zde pouze fyzikální omezení vycházející ze zvukových a zorných podmínek. (ibid.: 125)

Věnujme se ale především publiku. I to má několik rolí. Jednou z nich je role *návštěvníka představení*- je to ten, který udělá rezervaci, který zaplatí za lístky, přijde včas nebo pozdě a o případné přestávce si udělá pauzu. Má výraznou nedivadelní aktivitu- platí reálnými penězi, stráví zde reálnou dobu ze svého času apod. *Návštěvník představení* je tak podle Goffmana přímým protikladem k jevištnímu herci. (Goffman 1986: 129-130) Každý návštěvník divadla jak však podle něj ještě něčím více- také se účastní představení odehrávajícího se na pódiu. Klesá nebo se naopak pozvedá na kulturní úroveň dané hry- hodnotí nejrůznější narážky, o kterých nemusí mít dostatečné povědomí, sleduje milostné záležitosti, ke kterým by se sám nikdy neodhodlal nebo sleduje způsoby života, které jsou mu cizí. „*Mohli bychom zde mluvit o roli diváka, přičemž tímto pojmem myslíme osobu, která se krátce a zprostředkovaně účastní reálných aktivit mimo jeviště. Je důležité si uvědomit, že divácký aspekt aktivit publika není něco, co by bylo nacvičeno nebo co by simulovalo realitu, jako je tomu u představení, které se odehrává na jevišti. (...)* „*Diváctví“ lze zcela zahrnout do divadelního rámce.*“ (ibid.: 130)

Rozdíl mezi *divákem* a *návštěvníkem představení*, jak jsme je definovali, lze snadno ilustrovat na případu smíchu. Je totiž zásadní rozdíl mezi tím, když se jedinec směje v reakci na to, co předvádí postava na jevišti podle daného scénáře a tím, když se směje hercovu přeřeknutí, zakopnutí apod. V prvním případě se jedinec směje jako *divák*, ve druhém jako *návštěvník divadla*. (Goffman 1986: 130) Veškeré přítomné osoby (ať už v sále, na plátně nebo na jevišti) sdílejí také rozdílné informační stavy, tedy znalost o tom, proč se věci udály, tak jak se udály, jaké je momentální rozložení sil, jaké jsou záměry relevantních osob a jaký bude pravděpodobný výsledek. Stručně řečeno, každá osoba má v daném okamžiku svou vlastní perspektivu, neboli horizont. Každá postava na jevišti sdílí informace o tom, jak se hra bude vyvíjet a jaké znalosti sdílejí ostatní postavy, ale musí se chovat tak,

jakoby to nevěděli, aby byla zachována podstata tohoto *předstírání*. (ibid.: 134) O hře nebo představení tedy můžeme mluvit jako o *kličování* a o herectví jako o formě *předstírání*. (ibid.: 135) Během představení se pak jako diváci často rádi udržujeme v jakési nevědomosti, a i když dopředu známe zápletku daného dramatu, snažíme se tento fakt pokud možno ignorovat a pohlížet na hru jako bychom o ní neměli žádné předchozí povědomí. Tento proces pak můžeme označit za vítězství *diváka* nad *návštěvníkem představení*. Když spadne opona, je samozřejmě po všem a všichni sdílíme o hře stejné znalosti. (ibid.: 136) Dále Goffman popisuje také způsob, jak probíhá rozhovor mezi dvěma postavami uvnitř dramatu. Poukazuje na drobné technické pomůcky, které autorovi (hercům) pomáhají uvést diváka do problému tím, že mu různými způsoby prozradí informace, které potřebuje k plnému pochopení příběhu, a to např. vyznáním se publiku, vnitřními monology atp. (ibid.: 142-144)

Na začátku představení tedy víme o každé postavě velmi málo informací, takže každé slovo, každý pohyb, jejich chůze i oblečení se pro nás stávají významným vodítkem pro jejich vnímání. Jelikož s nimi nejsme v interakci jako s reálnými osobami, vidíme i ten nejmenší projev jednání v kontextu, jako projev charakteru dané postavy. Nemusíme hledat to podstatné, selekce již byla předem utvořena- všechno, co se objeví, je signifikantní. Charakter se před námi jeví v celé své úplnosti. Stejně tak je tomu i se situacemi- obojí se na jevišti stává viditelným, transparentním a kompletním, tak jako jejich předlohy v reálném světě nikdy nebudou. (Goffman 1986: 144) Zde je však zajímavý rozdíl mezi divadlem a filmem. Zatímco na jevišti na sebe herec strhává veškerou pozornost v podstatě celým svým tělem, ve filmu jsou prostorové hranice mnohem flexibilnější. Autor zde může využít dlouhých záběrů, detailů apod. Změnou úhlu nebo přiblížením záběru se může i drobný pohyb hercova těla stát stěžejním prvkem celkého záběru. (ibid.: 144)

Jak již bylo řečeno, diváci (ale i čtenáři) předpokládají, že jim bylo předloženo vše potřebné k tomu, aby pochopili rozvíjející se události. Předpokládá se, že nic, co by mělo být sděleno, nebylo vynecháno a byla zobrazena celá scéna. Až na poslední scénu se může přihodit, že divák nevidí vše, co vidí herci, což je dáno potřebou toho, co má divák v daný moment vidět. Na konci dramatu pak divákovi bude sděleno vše, co potřebuje k úplnému pochopení příběhu. Stejně tak jako toto platí pro rozvíjející se příběh, platí to i pro charakteristiky postav- když dočteme román, na konci víme o dané postavě, co jsme chtěli a potřebovali. Všechny problémy a otázky ohledně dané postavy jsou vyřešeny. Pokud tomu tak není, zůstává ve čtenáři jakási dvojznačnost, která je konečná (na rozdíl od reálného života, kde se snažíme přijít na to, co se za ní skrývá). V takovém případě můžeme říci, že jednotlivé postavy posloužily románu, místo toho, aby román existoval v zájmu postav. (Goffman 1986: 149-150)

5. Rámcování dramatu

Goffman tvrdí, že dramatická zpracování dovolují jistou manipulaci s rámcovacími zvyklostmi. Jako příklad takového *rámcování*, které zároveň pomáhá orientaci v dramatu, uvádí techniku, která utváří vnímání sociální identity jedince.

Popisuje situaci, kdy cizojazyčné postavy v amerických filmech promlouvají angličtinou s příslušným „*akcentem*“. Francouzi, Němci, Rusové a Italové podle něj obvykle mají svůj specifický akcent, zatímco ostatní menší národy se musí spokojit s jakýmsi univerzálním „*cizím přízvukem*“. Tyto postavy pak často mluví i mezi sebou navzájem touto angličtinou s přízvukem, i když v blízkosti není žádná původně anglicky mluvící postava, pro což by logicky v reálném světě nebyl žádný důvod. Toto však divákům obyčejně nečiní nejmenší potíže. Diváci si automaticky „*překládají*“ tuto formu řeči do cizího jazyka. Ve filmech jsou diváci zvyklí také na neustálé a prudké změny úhlu kamery, střihu, vzdálenosti a podobně a to bez toho, aniž by ztratili přehled o dění na plátně. V němých filmech jsou pak obsaženy titulky zajišťující kontinuitu příběhu. Tištěné slovo zde obvykle bývá rozděleno do dvou skupin- titulky opatřující kontinuitu příběhu, které se soustředí na komentování děje obecně a „*mluvené slovo*“- tedy útržky probíhajícího rozhovoru. Diváci však nemají problémy spojit si tyto elementy v jeden souvislý prvek. (Goffman 1986: 239-241) Často se také stává, že jsou některá filmová díla natočena vícekrát v rozmanitých verzích (obvykle s různým stupněm sofistikovanosti). Tyto jednotlivé verze jsou pak dle Goffmana ve skutečnosti právě změnami *rámcování*. (ibid.: 245)

Na způsob vnímání daného uměleckého díla, tedy na způsob jeho *rámcování*, pak může mít, zásadní vliv také proběhnuvší náboženské nebo politické převraty. (ibid.: 490) Můžeme si tak všimnout např. fenoménu, kdy určitá umělecká díla (ať už se jedná o filmy nebo literární romány) jsou v různých historických obdobích vnímána odlišně.

6. Fasáda a vyvolávání dojmů

K hereckému výkonu pak Goffman přirovnává i naše každodenní jednání. Podle něj je v zájmu každého jedince, bez ohledu na zamýšlený cíl nebo jednotlivé motivy, aby kontroloval jednání druhých, a především pak jejich reakce na něj samotného. Takové kontroly pak může dosáhnout tím, že ostatní ovlivní tak, aby dobrovolně jednali v souladu s jeho vlastními zájmy ještě dříve než můžou nastatou situaci definovat. (Goffman 1999: 12) Tento jedinec tedy bude muset jednat tak, aby záměrně či bezděčně nějak *působil*, čímž v ostatních naopak *vyvolá* nějaký dojem. (ibid.: 11) A právě druh dojmu, který se jedinec (v tomto případě filmová postava) snaží vyvolat, odpovídá dojmu, který ostatní (v tomto případě tedy diváci) správně či chybně nabývají. (ibid.: 14)

Podle Goffmana existuje mnoho *nosičů znaků*, které ostatním o jedinci umožní získat potřebné informace. Tyto informace pak všem jedincům umožňují charakterizovat situaci, odhadnout, co od ostatních mohou očekávat a co oni mohou očekávat od nich. Díky tomu tak mohou i pozorovatelé, kteří dotyčného neznají, z jeho chování a vzhledu nastřádat spousty záchytných bodů, které jim umožní použít předchozích zkušeností s obdobnými jedinci anebo na ně použít již dříve osvědčené stereotypy. (Goffman 1999: 10) Mezi nejvýznamnější *nosiče znaků* pak patří tzv. *fasáda*, tedy „*standartní výrazové vybavení, které jednotlivec záměrně či mimoděk užívá během svého výkonu.*“ (ibid.: 29) Nejdůležitějším prvkem, který je stěžejní pro účely této práce, je pak *osobní fasáda*, tedy jakési odznaky úřadu nebo hodnosti, oblečení, pohlaví, věk, rasa, vzhledem, způsob držení těla, způsob mluvy, výraz obličeje nebo gestikulace. Osobní *fasáda* obsahuje jak složky relativně dané a neměnné, tak složky pohyblivé a přechodné. Dále ji můžeme rozdělit na vzhled,

který okolí informuje o společenském postavení, případně o přechodném rituálním stavu (tedy například zda se jedinec v dané chvíli baví či právě pracuje), a na způsob vystupování, který informuje o tom, jakou interakční roli jedinec sehraje v blížícím se představení. Mezi vzhledem a způsobem vystupování pak dle Goffmana obvykle očekáváme soulad. (ibid.: 31) Informace, které jsou pomocí *fasády* sdělovány, jsou však velmi abstraktní a obecné a tendence k prezentaci velkého počtu činností pomocí poměrně malého počtu fasád jsou dle Goffmana jen přirozeným vývojem organizace společnosti. (ibid.: 32-33) Tvrdí, že „*daná společenská fasáda se institucioalizuje do podoby abstraktního stereotypního očekávání, jež vzbuzuje a stává se tak kolektivní reprezentací.*“ (ibid.: 33) Podle Goffmana jsou však *fasády* spíše vybírány, než vytvářeny. (ibid.: 34) „*Po účinkujícím může být vyžadováno, aby schopnosti, které prohlašuje za své, představil nejen v době trvání interakce, ale dokonce ve zlomku vteřiny*“, což často vede například ke zviditelňování neviditelných nákladů. (ibid.: 36) Tyto prvky nejčastěji slouží k symbolizování příslušnosti k určité společenské třídě, přičemž nejvýznamnější složkou pak bývají symboly životní úrovně, kterými je vyjádřováno materiální bohatství. (ibid.: 41)

Následující tvrzení se vztahuje na jedince v běžné interakci, nicméně pro interakci mezi divákem a hercem na plátně platí dvojnásobně – podle Goffmana totiž jednotlivci často podporují dojem, že úloha, kterou právě sehrávají, je jedinou nebo alespoň nejdůležitější úlohou, kterou sehrávají a obecně naopak předpokládá, že to, co je jim předkládáno, je vyčerpávajícím vyjádřením charakteru jedince. (Goffman 1999: 50) Obecenstvo může také vnímat i drobné narážky jako znaky něčeho významného pro celé představení, z čehož mohou plynout i různé nevýhody, například když je přičítán velký důraz gestům a událostem, které byly jen náhodné. Takovým situacím se účinkující pokoušejí předcházet pomocí synekdochické

odpovědnosti, jelikož „jedna falešná nota může narušit tón celého představení“.
(ibid.: 53-54)

Obecně lze říci, že čím více informací o dotyčném ostatní mají, tím se snižuje pravděpodobnost toho, že se během interakce dozvědí něco, co by je radikálně ovlivnilo. Naopak se ale dá předpokládat, že v případě, kdy obecnstvo o dotyčném nemá žádné předběžné informace, budou ty, které získá během interakce, relativně rozhodující. Proto tedy platí, že pokud se jedinec ocitne ve společnosti osob, které dobře zná, může si dovolit uvolnit přísné zachovávání *fasády*, naopak pokud je ve společnosti neznámých osob, fasádu upevní. (Goffman 1999: 215) Ovšem co se týče samotného vzhledu účinkujícího, ten se podle Goffmana váže k tzv. konvenčním normám, tedy „*účinkující se může přestat snažit působit určitým dojmem, ale nemůže obecnstvu zabránit v tom, aby si z něj nadále určitý dojem nevyvozovalo.*“ (ibid.: 110) Tyto vnější projevy jako jsou například narážky, náznaky, výrazová gesta nebo symboly životní úrovně jsou často hlavním vodítkem k výkladu situace, jelikož skutečnost je ve většině případů nepozorovatelná. (ibid.: 240) „*Ve svém postavení účinkujících se budou jednotlivci zabývat udržováním dojmu tím, že budou splňovat množství norem, jimiž jsou sami i jejich produkt poměřovány.(...)* Jednotlivci jakožto účinkující se nezabývají morální otázkou splňování těchto norem, ale nemorální otázkou vytvoření přesvědčivého dojmu, že tyto normy jsou splňovány.“ (ibid.: 242) Každý jednatel je pak podle Goffmana rozdělen na dvě základní části- na účinkujícího jakožto výrobce dojmů, kterými inscenuje výkon a na charakter, tedy postavu, jejíhož ducha má tento výkon oživit. Vlastnosti účinkujícího a vlastnosti charakteru jsou podle něj rozdílného řádu, ale pokud jde o představení, mají oba souboru svůj význam. (ibid.: 242-243) Celkový dojem, který jednatel vyvolává, má za následek, že toto předváděné já je mu připisováno, nevychází však pouze ze svého nositele, ale z celé scény jeho působení. (ibid.: 243)

„Bezchybně prezentovaný výstup vede obecnstvo k tomu, že předváděné postavě připisuje její vlastní já, ale toto připisování (já) je produktem výstupu, nikoliv jeho příčinou.“ (ibid.: 243)

7. Film a rámec představení

Kier Elam popsal jeden ze základních principů tzv. Pražské teorie pomocí tvrzení, že vše, co se odehrává na jevišti nebo filmovém pláči *„potlačuje praktickou stránku dění ve prospěch symbolické nebo určující role a umožňuje jim účastnit se dramatické reprezentace.“* (Elam in Naremore 1984-85: 8) (Josef Veltruský to zjednodušeně popisuje slovy *“Vše, co je na plátně, je znakem.“* Vzhledem k tomu, že film dělá z celého světa potenciální jeviště, může se tak podle Jamese Naremoreho i pes, který se prochází po ulici, stát jistým způsobem hercem. Podle něj jsou lidé obecně schopni rozlišovat mezi *„reálnými lidmi“* a herci, z čehož plynou tři různá rozlišení jedinců ve filmu- jakožto herci ztvárňující hereckou roli, jako veřejně známé osoby ztělesňující divadelní verzi sebe samých a jako součást dokumentárního materiálu. (Naremore 1984-85: 11)

Podle autora se obecně kvalita snímku posuzuje spíše podle toho, jak je reflektován diváky, než podle způsobu, jakým je snímek natočen. Jako příklad uvádí Godardův film *U konce s dechem* z roku 1960, kde si Jean Seberg v jedné scéně povídá v místnosti s Jeanem-Paulem Belmondem, když během rozhovoru přejede po ulici sanitka a zvuk její houkačky na chvíli přehluší část rozhovoru. Jelikož tato sanitka nemá v ději žádný význam a jelikož tím dojde k narušení divadelního rámce, vznikl mýtus, že Godardovy filmy nejsou nijak postprodukčně upravovány. Ve skutečnosti však mohl být zvuk sanitky přidán až v nahrávacím studiu. Kvalita filmu tedy spočívá až ve způsobu, jakým tvůrci filmu klíčí naši pozornost.⁷ (Naremore 1984-85: 11-12)

Autor se také věnuje zevnějšku herců, konkrétně tedy Charlieho Chaplina, který ve své autobiografii komentuje svůj typický zevnějšek slovy „*Chtěl jsem, aby všechno bylo v protikladu*“ (Chaplin in Naremore 1984-85: 12) Se svým příliš vypasovaným sakem a příliš volnými kalhotami pak působí z části jako tulák a z části jako gentleman, jeho výrazný knír poukazuje na cosi uličnického, zatímco tmavý make-up podtrhuje živost a citlivost jeho očí a zatímco motýlek a buřinka mu dodávají jistou vážnost a důstojnost, obrovské boty z něj dělají naopak klauna. Jeho vizáž tak každým detailem poukazuje na to, že se jedná o umělecký objekt, o postavu, která hlásá „*jsem hercem*“. (Naremore 1984-85: 12) Naremore označuje Chaplinovo herectví za přehnaně stylizované, poetické a okázalé, ale připouští, že dramatické filmy vždy upřednostňovaly spíše nenápadné, „neviditelné“ způsoby hraní. Spojuje to s modernismem, který namísto toho, aby jasně rozlišoval mezi

⁷ Ve filmu *The Kid Autoracers* tak například tvůrci přímo vybízejí publikum, aby si uvědomilo rozdíl mezi účinkujícím Charlie Chaplinem a ostatními kolemjdoucími. Tvůrci předpokládají, že divák je obeznámen s pravidly pouličního života, že ví, jak se lidé chovají, když jsou fotografováni a s jeho znalostí ranných dokumentů, které paroduje) (Naremore 1984-85: 11-12)

teatrálními a každodenními prvky jednání, dramatické filmy naopak problematizují vztah mezi herci, jednotlivými rolemi a publikem a někdy znesnadňují publiku *kličování* nebo *rámcování* toho, co se děje na plátně. (ibid.: 12) Například Godardovo výše zmíněné záměrné matení ohledně divadelních a běžných kódů přispělo k podkopání běžného způsobu vnímání filmového díla. „*Na rozdíl od filmu U konce s dechem, typický dramatický film podle autora považoval herectví za umělecké ztvárnění nezprostředkovaného chování v běžném světě. Považuje herce za již kompletně zformovanou osobnost, která se musí naučit „přemýšlet“ pro kameru.*“ (ibid.: 13)

Na poněkud extrémním případě částečně fiktivního filmu Wima Wenderse, který popisuje vztah režiséra snímku s režisérem Nicholasem Rayem, který však trpí rakovinou a v důsledku čehož se v průběhu natáčení z filmu stane směs teatrálnosti, hereckých výkonů slavných jedinců a náhodných jevů, a ve které můžeme hlavního hrdinu sledovat až téměř ke smrti, se autor snaží doplnit a shrnout všechna nastíněná témata. Snímek *Lightning over the Water* je tak namísto *cinema-verité* dokumentu nebo prostých rozhovorů s Rayem inscenací scén z reálného života. Herecké výkony obou představitelů jsou natolik naturalistické a založené na reálných situacích, že je velice těžké odlišit, co bylo plánované a co se odehrálo náhodou. Snímek zachycuje jeho utrpení a dovoluje náhodným omylům a přešlapům, aby se staly součástí nacvičeného představení, jeho hlavním cílem je dodat Rayovu výkonu jakýsi neurčitý a křehký konceptuální rámec. Film původně vytvářel divadelní rámec pro jednotlivé aktéry, aby mohli hrát sami sebe, ale jak se Rayova nemoc zhoršuje, umožňuje aktivitám, které by byly za obvyklých okolností mimo rámec (*out-of-frame activity*), aby se propojily s vytvářenou iluzí a vytváří drama ze způsobu, jakým nemoc „*narušuje*“ umění. (Naremore 1984-85: 14) „*A tak zatímco film umožňuje náhodným, biologickým jevům, aby se staly středem dramatického zájmu, nemůže dovolit Rayovu tělu, aby se stalo výlučným středem představení, musí jeho*

utrpení zasadit do kontextu nějakého příběhu, i když je to příběh filmu samotného.“

(ibid.: 14)

8. Metodologie

K vyhodnocování toho, jak se projevuje filmový vkus českých diváků, je v této práci vycházeno z dostupných statistických dat za dané období, přičemž klíčovou veličinou je návštěvnost daných snímků v kinech. Tato návštěvnost je tedy považována za měřítko „oblíbenosti“ daných filmů, na kterých bude provedena obsahová analýza⁸. Nabízejí se i jiné možnosti, jako například nejrůznější žebříčky popularity apod., avšak vzorek hodnotitelů, tedy diváků, je v těchto případech podstatně menší. Co se týče například Československé filmové databáze, tedy internetové stránky, jejíž uživatelé jednotlivé filmy hodnotí a recenzují, zde by mohl jako poněkud rušivý element působit fakt, že tito uživatelé nejsou reprezentanty „běžného“ diváka – obvykle se jedná o filmové fanoušky, kteří mají jiné požadavky

⁸ Obsahovou analýzou se rozumí analýza dokumentů sloužící k uspořádání a odhalování latentní informace v nejčastěji písemných materiálech nejrůznějšího druhu, je však vhodná i pro popis fotografií nebo rozbor filmů a divadelních her. Zakládá se na objektivním, systematickém a kvantitativním popisu zjevného obsahu sdělení. Obsahová analýza se však netýká pouze verbálních sdělení, i když obsah neverbální komunikace je popisován slovně. V širším pojetí tak nezahrnuje pouze zjevné obsahy, ale odhaluje i latentní významy, obsah symbolů, potlačených sdělení, typy zkrácení apod. (Velký sociologický slovník, 1996: 63-64)

na kvalitu filmu, a to jak na obsah, tak formu, navíc pomocí těchto dat by se jen velice obtížně dal zachytit vývoj v čase tak, jako je tomu u statistik návštěvnosti filmů v kinech v jednotlivých letech. Přesto i tato data hodlám částečně využít, alespoň pro srovnání s oficiálními statistikami. Co se týče období, za které bude analýza prováděna- nabízely se dvě alternativy. Buď analýza delšího časového úseku nebo až situace po roce 1989. Volba delšího časového úseku nabízí výhodu ve větším potenciálu, co se týče změn, sledování případného vývoje atp. Na druhou stranu, vzhledem k víceméně stanovenému počtu filmů, jež si práce dává za cíl analyzovat, mohla by tato varianta naopak způsobit povrchnější vhled do dané problematiky. Nejmarkantnějším problémem se pak ukázal být nedostatek relevantních dat pro období před rokem 1989. Pro toto období je velice obtížné sehnat jak celková data o návštěvnosti kin, tak partikulární informace o návštěvnosti jednotlivých filmů. Závažným problémem se ukázala být také komparabilita těchto dat. Předně proto, že údaje do roku 1993, tedy za celou Československou republiku, by se problematicky srovnávala s daty za samotnou Českou republiku. Ať už z důvodu počtu návštěvníků, který by takto byl obtížně srovnatelný, tak také z důvodu případného rozdílného vkusu slovenských diváků, který by mohl vychýlit výsledky analýzy. Dalším problémem, který analýzu prakticky znemožňuje je fakt, že v období socialismu byl import zahraničních filmů v porovnání se současností omezený. Data by tedy byla tímto omezením značně zkreslena- zatímco návštěvnost zahraničních filmů po změně politického režimu v roce 1989 byla (a stále je) poměrně vysoká, v předchozích desetiletích by se jevila jako podstatně menší, což by však nebylo způsobeno nedostatkem zájmu publika, který tato práce analyzuje, ale pouhou ztíženou dostupností těchto filmů v kinech. Kvůli všem výše zmíněným důvodům jsem nakonec přistoupila k analýze posledních dvou dekad, tedy od roku 1993 do roku 2013.

Podle výše popsaného postupu jsem tedy vybrala dvacet nejnavštěvovanějších filmů v České republice mezi lety 1993, kdy vznikla samostatná Česká republika, a 2013 a dvacet nejnavštěvovanějších filmů v USA ve stejném období. Srovnání s USA by mělo poskytnout vodítko pro to, čím je český vkus specifický, co odlišuje českého diváka od amerického, přestože se dá vytušit, že v mnoha případech bude docházet k prolnutí mezi preferencemi obou skupin. Volba americké produkce jako srovnávací veličiny souvisí s nezaměnitelným místem, který tato země zastává v celkovém počtu filmů promítaných ve světových kinosálech. Na vybraných filmech se za použití Goffmanovy rámcové analýzy pokouším popsat klíčové prvky, jež jsou specifické pro filmovou tvorbu preferovanou českými diváky, zároveň uvádím i srovnání s americkou produkcí, respektive s filmy preferovanými americkými diváky.

Samotná analýza je rozdělena do několika kapitol podle zkoumaných témat a pro snazší orientaci v textu jsou použité pojmy z Goffmanovy teorie psány kurzívou a názvy jednotlivých analyzovaných filmů jsou v textu zvýrazněny.

9. Analýza filmových děl

9.1 Kulturně-historický primární rámec v české kinematografii

Společným znakem převládajícím u většiny nejnavštěvovanějších filmů mezi českými diváky je sdílený primární rámec týkající se historie druhé poloviny dvacátého století. Konkrétně tedy život v socialistickém Československu, což je zajímavé především s přihlédnutím k faktu, že zkoumané období je již po pádu komunismu. Podle Ervinga Goffmana jsou *primární rámce* určité sociální skupiny základním elementem její kultury, způsob chápání jednotlivých skupin schémat a jejich vzájemné vztahy. Mohou být dokonce chápány jako jakýsi systém víry nebo kosmologie. (Goffman 1986: 27) Vycházejíc přitom z těchto *primárních rámců*, objevuje se zde jakási tendence vyrovnávání se s minulostí, poukazování na staré křivdy, na to, jak totalitní režim působí na charakter jedince a snaží se tak podávat jakýsi obraz o tom, jací jako Češi jsme, případně jací jsme byli. Příkladem jsou především filmy Jana Hřebejka, u kterých děj přímo vychází z doby, ve které se odehrává.

Jeho film *Pelíšky* z roku 1999 vykresluje příběhy „obyčejných“ lidí, ať už jsou jimi lidé jdoucí otevřeně proti režimu nebo naopak lidé, kteří se z dané situace snaží vytěžit, co to jde. Jedna z hlavních postav, zapřísáhlý antikomunista a válečný hrdina, však není *fabrikována* jako absolutní hrdina bez vad, kterého by divák měl bezmezně glorifikovat, naopak jeho povaha je dosti problematická a svými cholerickými výbuchy vzteku v podstatě přivede svou manželku do hrobu. Protikladem je mu pak postava, která je sice vykreslená jako vcelku

bezproblematický otec a manžel, na druhou stranu se jedná o příslušníka armády, tedy poměrně aktivního člena komunistické strany (což je nejen v tomto konkrétním snímku *klíčováno* jako záporná vlastnost). Ona jednoznačnost kladných a záporných hrdinů je tedy obroušena touto bipolárností a nenabízí divákovi přímočaré *klíčování* na „dobro a zlo“, ale jakousi celkovou výpověď o nelehké době a životě v ní. Podstatné je spíše poukázání na to, jak se totalitní režim projevoval na charakteru jednotlivých postav. Tvůrcům se daří poměrně věrohodně *fabrikovat* atmosféru doby (ať už technicky, kdy se pamětníci mohou ztotožnit s rekvizitami, případně s dílčími sociálními a kulturními zvyklostmi – např. zaslepená adorace všeho amerického atp., tak pomocí příběhu), avšak bývá jim občas vyčítáno jakési „*lakování minulosti na růžovo*“, což lze vysvětlit zvoleným komediálním žánrem. K úspěšné *fabrikaci* přispívají i originální dobové písně, které film doprovázejí. Lze říci, že snímek z mnoha důvodů preferuje diváka se stejnými *kulturními rámci* jako mají autoři, respektive že snímek je preferován diváky se stejnými *kulturními rámci*, jaké mají autoři (film nebyl masově uváděn v žádné zahraniční distribuci).

Nejinak je tomu u dalšího snímku stejného autora s názvem ***Pupendo***. Film ***Pupendo*** se odehrává v osmdesátých letech minulého století v Československu a veškeré činy a motivace postav jsou tímto ovlivněny. Hlavnímu hrdinovi Márovi je z politických důvodů znemožněno pracovat na lukrativnějších zakázkách a zastávat lepší práci. Protipólem je mu jeho kamarád, který jde s proudem doby, tedy nestaví se na odpor komunistickému režimu, avšak před lidmi jako je Mára se své postoje snaží obhájit tvrzeními jako: „*Neni komouš jako komouš, někdo tam vstoupí proto, aby to změkčoval zevnitř. Někdo se obětuje! (...) Já prostě jenom neříkám pořád, co si myslím.*“ *Fabrikace* jednotlivých postav opět není černobílá, naopak je úmyslně poněkud rozostřená, nejednoznačná. Hrdinové dělají kompromisy, konformisté zase prokážou dílčí odvahu a divák pro ně může mít jisté sympatie.

Vypořádávání se s komunistickou minulostí můžeme nalézt i u Svěrákova filmu *Tmavomodrý svět*, avšak tento problém je zde *fabrikován* podstatně jinou formou než je tomu u Hřebejka. Tento snímek narozdíl od předchozích nepoukazuje na životy „obyčejných lidí“, ale vypráví příběh válečných hrdinů, kteří bojovali ve druhé světové válce ve jménu Československa. Hlavní dějová linie se odehrává v Anglii během války, ta je však protkána druhou časovou rovinou, která přesahuje do padesátých let, kdy je hlavní hrdina zavřen v komunistickém lágru a tvůrci poměrně jednoznačně *fabrikují*, kdo je „dobrý“ a kdo „zlý“. V zásadě se dá říci, že ve všech analyzovaných českých filmech je komunismus *klíčován* záporně, od čehož se samozřejmě odvíjí i *fabrikace* jednotlivých postav, tedy čím více se staví na odpor tomuto režimu (případně čím více jsou režimem uzurpovány), tím kladněji jsou *fabrikovány*. O *klíčování* a *fabrikaci* hlavních hrdinů však bude pojednáno dále. Zajímavostí však je, že české filmy, v nichž jsou hrdinové *fabrikováni* nejednoznačně z pohledu toho, do jaké míry jsou kladnými či zápornými hrdiny, jsou úspěšné výlučně v tuzemsku, zatímco filmy s poněkud jednodušší *fabrikací* hrdinů sklidily úspěch i v zahraničí (např. **Tmavomodrý svět**, který byl nominován na cenu akademie, tzv. Oskara, nebo film **Obsluhoval jsem anglického krále**, jež byl ještě v roce 2008 prodán do téměř čtyřiceti zemí.⁹⁾

Primární rámeček vycházející z historických reálií Československa hraje podstatnou roli i v dalším Svěrákově snímku *Kolja*. Hlavní dějová linie popisuje vztah malého Ruského chlapce, kterého se pod vlivem okolností ujme starší svobodný mládenec, který je zvyklý žít sám a o nikoho se nestarat. I příběh tohoto snímku se odehrává v socialistickém Československu a přestože sklidil značné ohlasy i v zahraničí¹⁰⁾, počítá především s diváky se stejným *primárním rámečkem*,

⁹⁾ <http://zpravy.e15.cz/byznys/technologie-a-media/o-ceske-filmy-prestal-byt-v-zahranici-zajem>

¹⁰⁾ Film byl oceněn Cenou Akademie, známou též jako Oscar, prodal se do 45 zemí, v Německu film vidělo asi milion diváků, v USA utržil 8,5 milionu dolarů. (<http://archiv.ihned.cz/c1-20378430-ceske-filmy-maji-i-stamilionove-trzby>)

respektive tomuto divákovi nabízí mnohem více významů a je tak pravděpodobně *klíčován* poněkud odlišně českým a americkým divákem. Zásadním prvkem snímku je fakt, že Kolja je Rus. Dítě zde vlastně zastupuje okupanty a jeho dospělý protektor je zároveň v podřízené roli okupovaného. To je *klíčování* uchopitelné výhradně středoevropany. Rozdílnost jednotlivých *rámců* se výrazně projevuje i v případě jazykových hříček, které jsou typickým znakem scénářů Zdeňka Svěráka. Cizojazyčné publikum je tak ochuzeno o poetičnost některých dialogů jako např. když malý Kolja při pohledu na ruskou vlajku pronáší repliku: „*Naš krasnyj*“ na což mu Zdeněk Svěrák odpovídá: „*Ale prosimtě, co je na tom krásnýho? Vždyť je to červený jako trenýrky. Náš je krásnej.*“ Kromě poměrně obtížně přeložitelné hříčky se slovem „*krásný*“ se zde vyskytuje i odkaz na cvičební úbor, který je pro nejednu generaci jakýmsi symbolem (ať už čehokoliv) a může tak v divákovi vyvolat další konotace. Stejně tak věta, kterou stejná postava pronáší chvíli předtím a vysvětluje přítomnost české a ruské vlajky vyvěšených v okně: „*Ten váš tam dáváme, protože musíme. Byly doby, kdy jsme ho tam dávali z vděčnosti, to než jsme pochopili jaký jste prevíti, vy Rusové... Rozumíš? Rozpínavý jste!*“ Bez znalosti daných historických událostí ztrácí daná konverzace nejen své kouzlo, ale i smysl. Drobným detailem pak jsou i pokusy hlavní postavy o konverzaci v ruštině, zajisté obsažené v *primárních rámcích* českého diváka (u některých generací přímo z vlastní zkušenosti, u ostatních alespoň skrze porozumění faktu, že se jedná o jakousi směs češtiny a ruštiny), které jsou do cizojazyčného prostředí prakticky nepřenosné.

S *primárním rámcem* vycházejícím přímo z České historie pracuje i film Jiřího Menzela *Obsluhoval jsem anglického krále*. Tento snímek jako jediný z analyzovaných zachycuje historii Československa již od 30. let 20. století. Ovšem narozdíl od předchozích snímků se *klíčování* hrdiny se pod vlivem komunistické represe mění k lepšímu. U ostatních snímků buď sledujeme hrdiny po celou dobu

v socialistickém režimu (*Pupendo, Pelíšky, Kolja*) nebo jsme svědky tragické proměny národních hrdinů v nepřítelů státu pod hlavičkou komunistické moci (*Tmavomodrý svět*). V případě filmu *Obsluhoval jsem anglického krále* však hlavní hrdina proplouvá více režimy, v nichž se mu obvykle daří dobře, narazí však právě během komunistického režimu, kdy je zavřen do vězení právě pro své bohatství, kterého se během celého života snaží dosáhnout. Až v komunistickém zajetí a během následných nucených prací je však *fabrikován* jako podstatně kladnější, pokornější a moudřejší postava. Neznamená to však, že by v tomto příběhu byl komunismus *fabrikován* pozitivně – naopak, poukazuje na to, že i hrdina, jakým je Dítě, který je schopen spolupracovat i s nacistickým režimem, je jakýmsi způsobem „zlomen“ právě komunismem (a to i přesto, že sám chtěl být uvězněn za své bohatství).

U tohoto snímku se však objevuje ještě další zajímavost – film vychází z velice populární a dobře známé knižní předlohy, která má na úspěšnost filmu nepochybně veliký vliv, o čemž hovoří i hodnocení snímku jak recenzenty, tak uživateli ČSFD.¹¹ Zajímavostí je naprostá změna *primárního rámce*, kterou lze pozorovat u autora knihy (Bohumila Hrabala) v době jejího vydání, tedy na počátku sedmdesátých let, od *rámce* běžně uznávaného. Zatímco většinová společnost stavěla do popředí tzv. dělnickou třídu (alespoň oficiálně), autor prostřednictvím hlavního hrdiny románu otevřeně obdivuje nesmírně bohaté lidi, (které pak později komunistický režim o jejich majetky připraví a zavře je do vězení, stejně tak jako hlavního hrdinu) pro jejich hravost, schopnost užívat si života a zároveň i jistou laskavost k ostatním lidem. *Fabrikace* těchto milionářů samozřejmě není veskrze pozitivní- jejich „užívání si života“ často obnáší např. nedostatek pokory, jako když

¹¹ Hodnocení snímku Mirky Spáčilové z Mladé Fronty Dnes: „Řemeslně zdatná? Ano. Solidní? Jistě. Takzvaně menzelovská? I to platí. Novinka *Obsluhoval jsem anglického krále* však má tu smůlu, že se kvůli slavné předloze Bohumila Hrabala a desetileté bitvě o ni čekalo víc než "jen" film. Událost, zázrak, strhující dílo. Což se nestalo.“ (http://kultura.idnes.cz/menzeluv-anglicky-kral-ocima-mirky-spacilove-fae-/filmvideo.aspx?c=A061219_194914_filmvideo_kot)

pro pobavení rozbíjejí hotelový nábytek, pořádají hostiny, jejichž hlavní náplní je házet po sobě vzájemně jídlo apod. Dalším příkladem může být *fabrikace* povolání číšníků, jímž je hlavní hrdina a v jejichž prostředí se část děje odehrává. V době, kdy byl číšník považován za nepříliš uctyhodné řemeslo, u nějž bylo okrádání zákazníků víceméně na denním pořádku, vykreslil ho Hrabal jako krásnou profesi, v níž se cení nejen dovednosti, ale i jistá profesní čest, tedy vlastnosti, které obecně komunistickým režimem příliš ceněné nebyly.

Příběh lze zároveň chápat také jako oslavu peněz a bohatství, dochází zde tedy k naprostému převrácení *primárních rámců*, které v tehdejší společnosti (alespoň oficiálně) fungovaly. Právě proto si tato kniha pravděpodobně získala tolik čtenářů, jelikož svým vyzněním popírala myšlenky tehdejšího režimu.

Dalším snímkem, jež přímo vychází z dané politicko-kulturní situace, je film Dušana Kleina *Konec básníků v Čechách*, který se však narozdíl od výše jmenovaných odehrává během nastupujícího kapitalismu v Čechách počátkem devadesátých let. Příběh volně navazuje na předchozí tři díly odehrávající se v osmdesátých letech minulého století tamtéž, ale zatímco první dva díly jsou, stejně jako hlavní hrdina, plny naděje z toho, co přinese budoucnost, třetí díl se vypořádává se změnou režimu a jistým rozčarováním s tím spojeným, *fabrikuje* tedy dualitu společnosti, jak ji vnímala velká část občanů – jako dobu dlouho očekávané svobody, která s sebou však přináší jiné problémy a která také, stejně jako doba předešlá, dává vyniknout lidským slabostem. Zajímavostí je, že tento poslední díl staví dobu, ve které se odehrává, mnohem více do popředí, než předchozí dva snímky z období socialismu. Vzhledem ke Goffmanově tvrzení, že primární rámeček je ten, díky kterému se „*vjemy, které by jinak byly vnímány jako nepodstatný aspekt daného dění, jeví jako podstatné*“ (Goffman 1986: 21), můžeme říci, že snímek je

s největší pravděpodobností *klíčován* jinak českým divákem (potažmo divákem z jiné postsocialistické země) a divákem americkým.

Podle výše popsaného lze tvrdit, že v mnoha českých filmech (které se řadí mezi divácky neúspěšnější) vystupuje jako hlavní nepřítel (nebo alespoň hlavní záporná síla) politický režim, a to konkrétně režim socialistický. Socialismus je zde pokaždé *fabrikován* veskrze negativně a hrdinové bývají *klíčováni* o to kladněji, čím více se mu stavějí na odpor. Naopak, pokud jsou zde přítomny nějaké záporné postavy, téměř výlučně bývají spjaty právě s tímto režimem (***Pelišky, Pupendo, Tmavomodrý svět, Kolja, Obsluhoval jsem anglického krále***). Počet čtyř filmů (z celkových jedenácti českých mezi dvaceti nejnavštěvovanějšími) se možná nejeví tak závratným, ovšem v ostatních snímcích se záporní hrdinové buď nevyskytují (jedná se především o komedie) nebo se neodehrávají v socialismu.

Kulturně historické pozadí hraje důležitou roli i ve filmu ***Kajínek***, který se na rozdíl od většiny předchozích neodehrává během socialismu, ale na konci devadesátých let v tuzemsku. I tento snímek však poukazuje na slabiny daného kulturně- politického prostředí doby, ve které se odehrává, a v tomto případě jsou postavy obecně tím zápornější, čím výše se vyskytují na politické hierarchii (samozřejmě kromě zločinců, kteří se pohybují v ilegalitě). Ač tedy film pracuje s jiným kulturně- politickým režimem, než předchozí snímky, také *fabrikuje* moc a mocné veskrze záporně.

9.2 Předchozí povědomí o příběhu v rámci primárního rámce jako důležitý aspekt popularity snímku

Jak výše popsany film *Kajínek*, tak *Obsluhoval jsem anglického krále* však spojuje ještě něco víc, než významná role, která je připisována kulturně-politickému prostředí příběhu. Důležitým spojovacím prvkem je fakt, že popularita obou snímků je výrazně ovlivněna předchozí znalostí příběhu ze strany diváků, tedy shodným *primárním rámcem*. Tak například Menzelův film *Obsluhoval jsem anglického krále* se ze strany kritiků, ale i diváků nesetkal s příliš kladným ohlasem a obecně je považován za jeden z nejslabších snímků Oskarem oceněného režiséra.¹² Podobně je tomu i u filmu *Kajínek* nebo *Bathory* režiséra Juraje Jakubiska.¹³ Oba tyto filmy kritika v zásadě strhala, včetně diváků, což se ale neprojevalo v návštěvnosti obou snímků. Lze tedy říci, že v těchto konkrétních dvou případech převážila poloha *návštěvníka představení nad divákem* tak, jak ho definuje Goffman – tedy osoba,

¹² Příkladem nechť je úryvek recenze filmu od Kamila Fily: „Říct o posledním, dlouho odkládaném snímku Jiřího Menzela, že je to nezdar či prohra, případně pouze, že jde o špatný film, zavání ostýchavým eufemismem. *Obsluhoval jsem anglického krále* je totiž tak bolestný zážitek víceméně pro kohokoli literárně a filmově gramotného, že těžko nalézat srovnání. Obhajovat, že každý autor má právo na své pojetí adaptace proslulého románu, či se ohánět "solidním řemeslem" a odkazy k tradici "hezkého českého filmu" je v tomto případě velké pokrytectví a slepota. Filmová verze totiž popírá něco, co by popíráno být nemělo, a její libivá, akademicky zmrtvělá fasáda maskuje vše životné, co nabízí kniha. Zcela bez obalu: je to film zpozdile zbytečný, anachronický a navíc ideologicky odporný, a to po více stránkách.“ (<http://cinepur.cz/article.php?article=1147>)

¹³ „Filozofie velkofilmu stojí v mnohém v opozici ke stylu tzv. autorského filmu, kde režisér osobitým způsobem ovlivňuje všechny složky díla. Monumentalita vysokorozpočtového titulu individualitu tvůrce svazuje na úkor výpravy a celkové efektnosti předváděného. Juraj Jakubisko je označován v rámci československé kinematografie jako "Fellini východu" a tvůrce tzv. magického realismu, ve kterém spojuje rafinovaným způsobem prvky poetické, výtvarné a metaforicky nadčasové. Tento dar režisér prokazuje už ve svém debutu *Kristove roky* (1967), existenciální výpovědi mladého muže na prahu zralosti, nebo mnohovrstevnatou výpovědi o proměnách lidského věku v seriálu *Tisícročná včela* (1983) a řadí se k našim předním autorským tvůrcům generace 60. let. Otázkou tedy zůstává, proč se osobitostí překypující tvůrce pustil do takto nákladného velkofilmu, jehož řemeslná náročnost a z rozpočtu vyplývající divácká ambicióznost ve své podstatě likvidují tvůrčív potenciál.“ (<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/22156-recenze-bathory-jakubiskuv-film-bez-jakubiska/>)

kteřá si koupí lístky, zaplatí za ně reálnými penězi, přijde do kina a sleduje film od (v tomto případě) slavného režiséra, ve kterém hrají nejrůznější herci, na jejichž výkony je zvědavý. (Goffman 1986: 129-130) Snímek, který sice u kritiky tolik nepropadl, nicméně za vysokou návštěvnost pravděpodobně vděčí také z velké části úspěšné knižní předloze, je film *Účastníci zájezdu* vycházející z bestselleru Michala Viewegha. Podíváme-li se na dvacet divácky nejúspěšnějších filmů posledních dvou dekád v Čechách, zjistíme, že osm z nich vychází z populární knižní předlohy (*Účastníci zájezdu, Obsluhoval jsem anglického krále, Pán prstenů: Společenstvo prstenu, Harry Potter a Kámen mudrců, Pán prstenů: Návrat krále*) nebo z obecně známého příběhu (*Titanic, Bathory, Kajíněk*). Sdílené primární rámce ve formě sdíleného povědomí o určitých příbežích se tedy jeví jako vcelku podstatné pro úspěch daného snímku u českých diváků. Významnou roli u všech těchto snímků, které vycházejí z obecně známého příběhu, pak hraje fenomén, který Goffman nazývá „vítězstvím diváka nad návštěvníkem představení“, kdy se diváci snaží ignorovat fakt, že předem znají zápletku onoho dramatu a cíleně se udržují v jakési nevědomosti a zhlížejí představení jakoby o něm neměli žádné předchozí povědomí. (Goffman 1986: 136)

U amerických diváků je tendence preferovat známé knižní předlohy na filmové plátno menší, ovšem projevuje se zde podobný vliv – veliké popularitě se těší snímky inspirované komixovými příběhy (*Marvel's The Avengers, The Dark Knight, Spider-Man, Spider-Man 2, The Dark Knight Rises*). Tato literatura je nedílnou součástí americké kultury převážně od 60. let 20. století, kdy tento žánr zažil masivní rensanci a kdy se největší popularitě těšili právě hrdinové, kteří jsou předobrazy výše zmiňovaných snímků. Komixy a komixoví hrdinové se tak zcela jistě dají zařadit mezi kulturní primární rámce amerických diváků. Tendence

popsaná výše, tedy preference již známých příběhů, se tak projevuje i zde, avšak v podobě zahrnující americké *primární rámcování*, tedy ze znalosti daných komixových hrdinů, jejich příběhů a obecně s formou vyprávění a jejím žánrem. Tendence „*vítězství diváka nad návštěvníkem*“ je zde snad ještě výraznější než ve výše popsaných případech, a to s ohledem na více epicky zaměřený děj těchto snímků. Mezi dvacet nejúspěšnějších filmů v USA se pak probjovaly i tři inspirované knižní předlohou: *Forrest Gump* a dva díly *Pána prstenů: Dvě věže a Návrat krále*.

9.3 Fabrikace hrdinů

Co se týče záporných hrdinů, jsou zde určité rozdíly ve *fabrikaci* mezi filmy úspěšnými v Čechách a v USA. Zatímco v českých filmech bývá *fabrikace* charakterů postav poněkud rozostřenější, nerozdělující je na bezvýhradně kladné či bezvýhradně záporné, případně je zde úplná absence záporných postav (*Pelíšky, Pupendo, Účastníci zájezdu, Konec básníku v Čechách, Účastníci zájezdu, Vratné lahve, Obsluhoval jsem anglického krále, Kolja, Ženy v pokušení, Muži v naději*), a jak již bylo naznačeno v kapitole *Kulturně-historický primární rámeček v české kinematografii*, pokud se zde nějaké záporné, či zápornější postavy vyskytují, bývají zpravidla spjaty se socialistickým režimem, který často bývá samotným ztělesněním zla (*Pelíšky, Pupendo, Tmavomodrý svět, Kolja*).

Oproti tomu v americké filmové produkci bývají záporné postavy *fabrikovány* mnohem výrazněji a přímočařeji, což jistě souvisí i s preferovanými žánry tamějšího diváctva. Jelikož mezi dvaceti nejúspěšnějšími snímky v USA nalezneme pět titulů, které přímo vycházejí z komixových předloh (*Marvel's The Avengers, The Dark Knight, Spider-Man, Spider-Man 2, The Dark Knight Rises*), i poněkud jednoduchá *fabrikace* hrdinů odpovídá předloze – záporný hrdina tohoto žánru je zpravidla zlý a podlý člověk často usilující o likvidaci kladného hrdiny (případně zničení či ovládnutí světa), jehož vnější *fasáda* na první pohled napovídá, jak má divák danou postavu *klíčovat*. *Fasádou* Goffman rozumí výrazové prostředky, které jedinec záměrně či mimoděk používá během svého výkonu (Goffman 1999: 29) – konkrétně pak prvky *osobní fasády* jako jsou vzhled, způsob mluvy, držení těla, výraz obličeje nebo gestikulace pak bývají u těchto hrdinů velice zřetelné. Goffman tvrdí, že „*po účinkujícím může být vyžadováno, aby schopnosti, které prohlašuje za své, představil nejen v době trvání interakce, ale dokonce ve zlomku vteřiny*“ (Goffman 1999: 36), čehož typickým (až hyperbolizovaným) příkladem jsou právě kostýmy komixových hrdinů. Všechny tyto *nosiče znaků* pak divákovi umožňují charakterizovat situaci a předem odhadnout, co od dotyčné postavy mohou očekávat a aplikovat na ně jinde osvědčené stereotypy. (Goffman 1999: 10) Příčinou výše popsané *fabrikace* postav však pravděpodobně není pouze preference komixového žánru u amerického publika, ale obecně preference jednodušší *fabrikace*, a tedy i snadnější *klíčování* jednotlivých postav, o čemž svědčí přítomnost podobných hrdinů v dalších zkoumaných dílech (*Avatar, Titatnic, Jurrasic Park, Star Wars: Episode I – The Phantom Menace, Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith, Finding Nemo, The Lion King, Shrek 2, Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest, The Lord of the Rings: The Two Towers, The Lord of the Rings: The Return of the King*).

Například ve snímku *Avatar*, který nevychází z žádné konkrétní knižní ani komixové předlohy, nalezneme poměrně přímočarou *fabrikaci* jak jednotlivých hrdinů, tak jednotlivých dějových linií filmu. Jedním z dominantních *klíčování* daného příběhu je střet dvou civilizací se zcela odlišnými kulturami - civilizací nezkažených „divochů“ vzdálené planety a hamižných pozemšťanů, kteří se touží zmocnit jejich nerostného bohatství. Dalším možným *klíčováním* je milostný příběh dvou představitelů těchto odlišných komunit, který využívá osvědčený kulturní vzorec osudové lásky představitelů zneprátelených rodů používaný v umění od časů Shakespeara (Romeo a Julie) přes Bernsteina (West Side Story) až dodnes. Kromě této roviny nabízí příběh ještě další možnost *klíčování*, a tou je perspektiva alternativního života, možnost převtělení člověka do nové výkonnější fyzické schránky, která umožní člověku překonat jeho fyziologické limity a ocitnout se tak v novém snovém světě. V neposlední řadě je důležitá i technická inovativnost díla, kde tvůrci revolučním způsobem využívají možností tzv. 3D animace. O nejednoznačném tuzemském diváckém přijetí (oproti americkému, kde se film setkal s nesrovnatelně větším úspěchem v podobě druhého nejnavštěvovanějšího filmu posledních dvou dekad a nejuspěšnějším filmem v dějinách- po započítání inflace pak obsazuje 14. příčku) svědčí portál Česko-Slovenská filmová databáze, kde k tomuto filmu lze najít ohromující číslo 4701 komentářů. Většina z nich se shoduje v silném vizuálním zážitku, ale zcela odmítá enviromentální poselství filmu, které hodnotí jako „kýč“ a „kliše“.¹⁴ Velké výhrady pak lze najít právě proti černobílé *fabrikaci* postav dramatu: na jedné straně záporní hrdinové pozemského

¹⁴Jedna z recenzí uživatelů ČSFD tak tvrdí: „V momentech i jako celek silná, audiovizuálně omamná (i když chvílemi až příliš opájející se sama sebou), za všech okolností přehledná, dotažená, kompaktní nádhera. Na druhou stranu "jen" do detailu vymazlený blockbuster s horou kliše a nějakým tím soudobým poselstvím - nic víc, ani nic míň.“ (<http://www.csfd.cz/film/228329-avatar/>) Příklad další recenze: „S jakou pečlivostí oděl Cameron svůj film do 3D hávu, s o to menší originalitou vybavil své postavy emocemi a jindy poutavou nejednoznačností. Všechny charaktery postav byly tak naivně jednorozměrné, stejně jako v pohádkách, až mi to ale přišlo svým způsobem roztomilé.“ (<http://www.csfd.cz/film/228329-avatar/>)

vojenskoprůmyslového komplexu, na druhé straně morálně bezúhonní domorodci, kterým jde především o záchranu stromů na své planetě. Vzhledem k fenomenálnímu úspěchu filmu na americkém trhu i ke třem uděleným cenám Americké filmové akademie (a devíti nominacím)¹⁵ se zdá, že v tuzemsku snímek narazil na poněkud odlišné *primární rámce* diváků, pro které jsou děj a postavy *kličovány* příliš černobíle a snímek je pro ně spíše kýčem a vizuálním zážitkem (stále však patří do první desítky nejnavštěvovanějších filmů v ČR ve zkoumaném období). Ačkoliv tedy tento snímek nevychází z komixové předlohy, je zde zachována *fabrikace* postav pomocí extrémně výrazných prvků *osobní fasády* - modrá barva kůže, velké oči, nos připomínající kočkovité šelmy, dlouhé uši odkazující k elfům, zapletené copánky a oděv a výzbroj inspirovaná indiány, případně jinými domorodými, tzv. nezkaženými, kmeny na straně obyvatel planety Pandora a vojenský oděv včetně výstroje a bílé vědecké pláště na straně dobyvatelů této planety (včetně zjizvené tváře nezapornější z těchto postav).

Podobnou *fabrikaci* hrdinů můžeme nalézt i u dalšího amerického snímku, který se také probojoval mezi dvacet nejnavštěvovanějších jak v USA, tak v Čechách. *Jurský park* je prototypem úspěšného hollywoodského snímku. Primární dějová linie filmu – vzpoura systému, který se člověk, pán tvorstva, domnívá mít zcela pod kontrolou (vlastně jde o prastarý kulturní vzorec motivu vzpoury proti vlastnímu stvořiteli) – je univerzálně srozumitelný napříč mnoha kulturními *rámci*. *Fabrikace* kulis a dějových triků je dokonalá, *kličování* postav probíhá v duchu mnohokrát vyzkoušených archetypálních postupů: blouznivý vizionář s hlavou v oblacích, který chce vybudovat nový svět; racionální vědec s nohama na zemi, který si je vědom možných rizik; moudrý stařec, který je prorokem zkázy; nevinné děti,

¹⁵ http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=1431579887919

které nadšeně objevují nový nebezpečný svět a mohou se tak zákonitě stát jeho prvními oběťmi... *Jurský park* však obsahuje ještě něco víc, než je volba univerzálně platných *primárních rámců*, dokonalá *fabrikace* a precizní *klíčování* vystupujících postav. Kromě herců *fabrikuje* režisér Steven Spielberg pečlivě i všechna vystupující zvířata. Všichni ti dinosauři nepředstavují jen univerzální nestrukturovanou hrozbu, ale mají své specifické role i lidské vlastnosti. Velociraptor je zde *klíčován* jako zákeřný lovec s důmyslnou účinnou taktikou, který si se svou obětí dokáže pohrát se zvrhlou zlomyslností a škodolibostí. Tyranosaurus zase jako vše ničící monstrum reagující pouze na jasné a nepřehlédnutelné podněty, ale zachovající si stále jakýsi odstup, divák skoro cítí, že mezi ním a člověkem nejde o nic „osobního“ (na rozdíl od raptora). Režisér zde také účinně pracuje se změnou perspektivy. Velociraptora nejdřív vidíme jako roztomilé mládě, pak jako efektivního lovce šelem kdesi v bezpečné vzdálenosti, nakonec se promění v ďábelského pronásledovatele lidí. Stejně tak, jen v opačném pořadí, je to u tyranosaura. Poprvé ho vidíme jako nebezpečné monstrum, které je pro člověka bezprostřední smrtelnou hrozbu, pak jako respekt vzbuzujícího masožravého predátora, nakonec jako fascinující ničivou sílu, která může člověku přinést spásu (tyranosaurus napadne velociraptory ohrožující hlavní hrdiny). Tyto záměrné změny v *klíčování* jednotlivých postav přinášejí vedle stupňovaného napětí i kýženou katarzi: I ta nejničivější síla nakonec může zachránit lidstvo. I v tom je cosi archetypálního...

Jurský park se stal třetím nejúspěšnějším filmem hollywoodské produkce posledních dvaceti let. U nás se zařadil do první desítky nejúspěšnějších filmů promítaných v ČR od roku 1993. Úspěch tohoto snímku na obou srovnávaných územích svědčí o univerzálnosti *primárního rámce*, ze kterého příběh vychází, tedy jakási odvěká snaha člověka ovládnout přírodu zároveň s uvědoměním si její

pošetilosti, stejně tak jako společně sdílené povědomí o pravěké době a jejích tvorech. Perfektní (na tehdejší dobu až přelomová) vizuální *fabrikace* snímku spolu se slavným režisérem v čele pak byla dostačující k přilákání obrovského počtu diváků jak v ČR, tak v USA.

O do jisté míry rozdílném *klíčování*, případně rozdílné preferenci hlavních témat a hrdinů tuzemských a amerických diváků pak svědčí trilogie ***Pán prstenů***. Film vychází z obecně dobře známých knih J. R. R. Tolkiena a hlavní dějovou linkou příběhu je stejná jako u *Star Wars* nebo u většiny snímků inspirovaných komixovými příběhy: boj dobra se zlem. *Klíčování* příběhu je ovšem mnohem propracovanější a sofistikovanější. Především je tu mnohem silněji akcentována roztržitost a nekompatibilita sil na straně dobra. Autoři filmu nám podávají mnohé důkazy o tom, jak protichůdné zájmy tyto skupinové druhy mají, kolik důvodu k nevrzivosti a vzájemné nedůvěře. Děj filmu tak primárně nespočívá v boji s nepřítelem, ale v boji o vybudování vzájemné důvěry, překonání pocitů ze starých křivd a obětování vlastních zájmů ve prospěch společného cíle. Celý příběh je doslova protkáno symboly a kulturními odkazy. I ty je však možné nahlížet v různých perspektivách s ohledem na *primární rámce* nejen jednotlivých postav, ale i diváků. Např. samotný prsten, středobod celého filmu - většina postav v něm vidí symbol ničím neomezené moci. Moudřejší ho vidí jako symbol pokušení, kterému je třeba odolat. Pro Froda je to biblický kříž, který mu byl osudem svěřen a který musí donést až do svého cíle, jinak lidstvo nedojde své spásy.

Režisér Jackson natočil ještě další dvě pokračování Pána Prstenů. Zbylé dva díly jsou však *klíčovány* mnohem více jako samotný boj s říší Zla (***Pán prstenů: Dvě věže***) a tento boj pak mnohem víc individualizují (Frodo vs. Glum - ***Pán prstenů: Návrat krále***). Kromě toho také ve snaze více se přiblížit mladým divákům vsadil

režisér při *fabrikaci* hlavních postav také více na vtip, až lehkou infantilnost (např. bezstarostné a humorné počínání Elfa Legolase a trpaslíka Gimliho během bitvy). Tento vědomý posun k větší individualizaci a infantilizaci, tedy směrem k pravděpodobnému většinovému vkusu diváků v teenagerovském věku, vynesl v USA druhý a třetí díl v návštěvnosti výrazně před první.

Snímek *Pán prstenů: Společenstvo prstenu* se na rozdíl od dalších dvou dílů do dvacítky nejnavštěvovanějších filmů v USA nedostal. U nás skončil s 9 830 000 diváky mezi deseti nejnavštěvovanějšími filmy a další dva díly skončily až daleko za ním, přesně opačně než v zemi svého původu (*Návrat krále* – 779 000 diváků, *Dvě věže* – 718 000 diváků). To by nasvědčovalo závěru, že většinový vkus amerického diváka preferuje na rozdíl od českého právě ty hodnoty, které akcentovaly druhý a třetí díl této série. Obecně se však všechny díly trilogie *Pána prstenů* celosvětově těšily hojné návštěvnosti, což lze přičíst jak všeobecnému povědomí a popularitě původní knižní předlohy, tak masivní reklamní kampani dílo provázející, také kvalitě zpracování, tedy *fabrikaci* snímku a v neposlední řadě univerzálnosti *primárního rámce*, ze kterého příběh vychází, tedy boj dobra se zlem.

Rozdílnost v návštěvnosti jednotlivých dílů se dá interpretovat jako rozdílnost preference na základě odlišných *primárních rámců*, kdy většinový vkus českého diváka akcentuje především hodnoty sdílené v prvním dílu série (motiv ohrožení malého národa, potřeba hledání a nacházení spojenců, solidarita silnějšího se slabším), většinový vkus amerického diváka zase hodnoty sdílené v jeho pokračování (motiv individuálního hrdinství, boje a vítězství), tedy diváci v jednotlivých zemích klíčí jako zásadní rozdílné aspekty daného příběhu.

Jak již bylo naznačeno, hrdinové českých filmů obvykle nejsou *fabrikováni* pomocí typicky „hrdinných“ skutků nebo životním osudem vyvoleného jedince (ať už k čemukoliv). Obvykle se jedná o „obyčejné“ lidi, s nimiž se divák může jednoduše ztotožnit a jejich *klíčování* je zpravidla méně přímočaré než je tomu u většiny hodnocených amerických snímků. Příkladem mohou být již zmiňovaní hrdinové snímků *Pupendo* a *Pelíšky*, jejichž *klíčování* je úmyslně rozostřeno a to i vzhledem ke komunistickému režimu, který je zde *klíčován* jako jakýsi hlavní záporný hrdina. Nejinak je tomu také u hlavního hrdiny snímku *Konec básníků v Čechách*, jež nepředkládá jednoznačnou *fabrikaci* kulturně-historického pozadí (viz kapitola *Kulturně-historický primární rámeček v české kinematografii*) a jehož hlavní postava mladého doktora Štěpána Šafránka nenese žádné typicky hrdinské rysy, naopak má spíše poněkud „don quijotské“ zásady, které jsou v rozporu s právě probíhajícím dravým vzestupem kapitalismu.

Dalším snímkem, v němž nalezneme spoustu typicky českých „hrdinů“ (alespoň podle výše uvedeného popisu) je film Jiřího Vejdělky *Účastníci zájezdu*. I tento snímek, stejně jako *Obsluhoval jsem anglického krále*, vychází z knižní předlohy populárního autora, a to Michala Viewegha. Jak snímek, tak předloha se snaží zachytit českou společnost zhruba v polovině devadesátých let dvacátého století prostřednictvím výletu k moři, na který vyšle hlavní hrdiny. Autoři se snaží *fabrikovat* hlavní hrdiny jako roztodivný vzorek naší populace, můžeme zde tedy nalézt homosexuální pár, maloměšťáckou rodinku s dětmi, dvě povýšené vysokoškolačky, hloupou blondátou průvodkyni, bonvivánského hudebníka, stárnoucí manželskou dvojici atd. *Fabrikace* jednotlivých postav je zde poměrně přímočará (vzhledem k čistě komediálnímu rázu snímku) a příběh rozehrává všední i méně obvyklé problémy těchto postav na pozadí týdenní dovolené u moře, kam se

všichni přijeli společně rekreovat, aniž by se předem znali. Nejedná se tedy o žádné velké drama, spíše mikropříběhy obyčejných lidí, jejichž *klíčování* je pro diváky vcelku srozumitelné a mohou se s nimi snadno zotožnit (ačkoliv *fabrikace* jednotlivých postav jsou zvláště v některých případech poněkud přehnané), přičemž vychází z *kulturního rámce* obsahujícího fenomén hromadných autobusových zájezdů, v našem prostředí tak dobře známým. Přestože film obsahuje spoustu narážek na nejrůznější česká specifika (nadšení obyvatelů pevninského národa po příjezdu k moři, svačiny v podobě řízků atp.), není určen výhradně českému divákovi, odkazuje na poměrně univerzální *primární rámce* (především partnerské a milostné vztahy), o čemž svědčí i nominace filmu do mezinárodní soutěžní sekce festivalu Tribecy v New Yorku.¹⁶

Velice netypická je pak například *fabrikace* hlavního hrdiny ve snímku *Obsluhoval jsem anglického krále*. Hlavní postavou je Jan Dítě, vzrůstem malý číšník, jehož hlavním hnacím motorem je být bohatý. Na pozadí historických událostí odehrávajících se v Čechách v průběhu dvacátého století tak divák pozoruje postupný přerod hlavní postavy od sobeckého a hamižného jedince po řekněme moudrého a pokorného starce. Zajímavostí je pak *klíčování* hlavní postavy jako osoby veskrze nesympatické nebo alespoň ne sympatické. Jan Dítě má často štěstí a je ve správnou chvíli na správném místě, často se však chová vypočítavě a má minimální morální zásady, také se mu od jeho zaměstnavatele dostane označení, že je „špatným Čechem“. Skutečně, Češi sami sebe v rámci *primárního rámcování* našich dějin často označují za zbabělce a osoba Jana Dítěte si s tímto *rámcem* pohrává a překrucuje ho až do postavy, která se často chová jako zbabělec, ale nikoliv ze zbabělých pohnutek, nýbrž z čistě zjištných důvodů, což ji dělá ještě

¹⁶ <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/ucastnici-zajezdu-jedou-do-new-yorku/r~i:article:121610/>

opovrženímhodnější figurou. Dítě se k vytouženému bohatství sice dopracuje, ale opět ne zcela „čistým“ způsobem a stane se pokornějším a „lepší“ člověkem až během téměř patnáctilétého pobytu v žaláři, kam ho poslala nastupující komunistická moc právě kvůli tomuto bohatství.

Bez zajímavosti není ani technická *fabrikace* tohoto hrdiny pomocí změny jeho *vnější fasády*, tedy výměnou herce ztvárňujícího danou roli – mladý a vypočítavý Dítě je hrán bulharským blondatým hercem Ivanem Barnevem s nevinným výrazem, zatímco starší, moudřejší a pokornější verze tetěž postavy je ztvárněna charismatickým Oldřichem Kaiserem, tedy osobou tak rozdílnou od své alternace, jako jako je mladý Dítě rozdílný od Dítěte odpykávajícího si svůj trest.¹⁷ Tato změna v technické *fabrikaci* herce si tedy pohrává s Goffmanovým předpokladem, podle kterého mezi vzhledem a způsobem vystupování očekáváme soulad. (Goffman 1999: 31)

Za povšimnutí stojí také *fabrikace* hrdinů ve snímku ***Líbáš jako Bůh***. V případě tohoto snímku se názory kritiků a „amatérských kritiků“, tedy uživatelů československé filmové databáze silně rozcházejí s názory mnoha diváků, jak dokládá umístění mezi dvaceti nejúspěšnějšími filmovými snímky posledních dvou desetiletí. Dalo by se říci, že *primární rámce* autorů, a tedy způsob *fabrikace* předkládaných témat, jsou shodné s velkou částí populace (tedy velkým množstvím

¹⁷ Tohoto výrazného nesouladu si pak všimá i recenzentka Mirka Spáčilová: „S nástupem dramatické válečné éry už si režisér tolik nehraje, horší však je, že ho zrazuje hlavní hrdina. Přesněji jeden z nich: mladšího Dítěte hraje Ivan Barnev, staršího Oldřich Kaiser. A je těžké přijmout, že jde o jednu a tutěž osobu, přestože most mezi dvěma tvářemi vystavěl Kaiser mistrně svým hlasem. Nemohl však překlenout rozdílnost fyzickou, což by nevánilo, ale hlavně výrazovou. Barnev ztělesňuje úplně jinou hereckou školu i tradici, ruský typ někde mezi cirkusovým klaunem, krasobruslařem a pohádkovým bohatýrem. S mírně užaslým pohledem něžného truhlíka projde od němé grotesky z hrdinových začátků až k jeho ponížení v temném poválečném vězení, což obnáší desítky let – a jeho výraz se nemění. Kdo pak uvěří, že se za mřížemi proměnil v charismatického, zrale vyrovnaného a herecky střídmeho Kaisera, skutečného krále filmu?“ (http://kultura.idnes.cz/menzeluv-anglicky-kral-ocima-mirky-spacilove-fae-/filmvideo.aspx?c=A061219_194914_filmvideo_kot)

diváků), je ale značně rozdílný od *rámců* „náročnějších diváků“ (u kterých předpokládáme vyšší intelektuální předpoklady a nároky na dějovou linii a zpracování než u „běžného“ diváka), za které označuji jak filmové recenzenty, tak uživatele Československé filmové databáze, z jejichž recenzí lze vyčíst *klíčování*, které autory pravděpodobně nebylo zamýšleno. Goffman tvrdí, že „*klíčování, pokud je přítomno, má hlavní roli v utváření představy o tom, co se zde právě odehrává*“ (Goffman 1986: 45) Většina recenzentů se pak shoduje v označení jednotlivých hlavních postav za sobecké, podlé, zlé, nesnesitelné a hloupé jedince a hlavní témata příběhu *klíčují* jako předkládání nevěry a polygamie jako společenské normy a děj za vylhaný a nereálný.¹⁸ Nabízí se tedy otázka, zda tvůrci „účinně definovali situaci“, tedy zda dojem, který v divácích vzbuzují, odpovídá druhu dojmu, jehož chtěli dosáhnout. (Goffman 1999: 14)

Stejně tak časté a poněkud samoučelné používání vulgarismů, kterými se tvůrci nejspíše snaží *fabrikovat* hrdiny, se kterými by se divák mohl ztotožnit, se pravděpodobně nesetkává s plošným pochopením. V případě tohoto snímku s největší pravděpodobností hrálo svou roli působení na diváky jakožto *návštěvníky představení*, jak je specifikuje E. Goffman, a to v podobě mnoha slavných jmen v obsazení, která mají tyto diváky nalákat.

¹⁸ „*Libáš jako Bůh se tváří jako romantická komedie pro starší zkušenější lidi, ale není v ní nic romantického (jakékoli náznaky se tu zavile sabotují), nic komického, nic dospělého, nebo snad pravdivého. Je to vylhaná slátanina a úplně umělá fikce, která jen předstírá, že má něco společného se životem. Právě v této snaze manipulativně nás přesvědčit, že film vypoovídá cosi o každodennosti, spatřuju cosi obzvlášť arogantního a nesoudného ze strany autorky, která zřejmě od normalizace žije v alternativním vesmíru. Postavy se do jedné chovají jako zlí a sobečtí idioti, kteří navíc nejsou schopni na chvíli udržet rovnováhu, takže pořád "komicky" padají.*“ „*Asi jsem příliš mladý, či prostě jen přehnaně konzervativní, ale vážně je normální vydávat rozvody, nevěru, 'manželské prázdniny' a dalších 'x' variací pokřivených partnerských vztahů za standard? Nedosledováno.*“ (<http://www.csfd.cz/film/239458-libas-jako-buh/>)

9.4 Společné prvky v preferencích českých a amerických diváků

Mezi filmy, které se jak v USA, tak v České republice umístily mezi dvaceti nejnavštěvovanějšími, lze nalézt čtyři shodné snímky – *Jurský park*, *Titanic*, *Pán prstenů: Návrat krále* a *Avatar*. Ve všech zmíněných příbězích je hlavním motivem lidská touha o ovládnutí přírody, případně narušení stávajícího řádu, tedy univerzálně srozumitelný *rámec* napříč nejrůznějšími kulturami. Ve všech zmíněných příbězích je člověk jakýmsi způsobem pokořen – v *Jurském parku* je pokoření přírody *klíčováno* prostřednictvím dinosaurů jakožto lidského výtvoru, který se však obrátí proti svému stvořiteli, v *Titanicu* je nedostatek lidské pokory *klíčován* prostřednictvím obřího stroje, který má pokořit samotný oceán a nejpřímočařejší *klíčování* nabízejí autoři snímku *Avatar*, kde se příslušníci lidské rasy snaží kvůli penězům ovládnout a zlikvidovat mimozemskou planetu. Tomuto *rámcu* se částečně vymyká *Pán prstenů: Návrat krále*. Tento snímek jako jediný ze čtyř nejúspěšnějších v obou zkoumaných oblastech *neklíčuje* lidskou touhu pokořit přírodu tak přímo jako ostatní. Tato snaha sice stojí v počátku celého příběhu (tedy celé trilogie), příběh sám o sobě však popisuje snahu tento skutek odčinit a napravit vzniklé škody.

Titanic pak se snímek *Avatar* spojuje, kromě již zmíněného *rámce* ovládnutí přírody, také *rámec* „zakázaného“ milostného příběhu dvou jedinců z odlišných prostředí. *Titanic* je film, jehož hlavní zápletkou je univerzálně srozumitelný milostný příběh odehrávající se na pozadí historicky nejznámější námořní tragédie. Tvůrci zde použili *primární rámeček* milostného příběhu chudého mladíka z nižší společenské třídy a bohaté dívky z vyšší společnosti. Setkáváme se

tedy s osvědčeným kulturním vzorcem tragického osudu nenaplněné lásky příslušníků různých společenských tříd, které jsou vzájemně v nekooperativním antagonistickém vztahu. Tvůrci tento příběh rámcují časovou rovinou současnosti (nalezení pokladu z potopeného Titanicu, včetně kresby mladé ženy, která je dnes vetchou stařenkou), aby divákovi lépe umožnili pochopit časový a dobový kontext vlastní události. Příběh samotný je pak *fabrikován* pomocí výpravných a působivých dekorací, aby vynikla sociální stratifikace hlavních postav – chudý malíř se nachází v stísněném a tmavém podpalubí lodi, bohatá dívka na přepychové a neustále zářivě prosvětlené horní palubě. Tvůrci tyto hlavní postavy pak prostřednictvím dialogů a jiných *nosičů znaků* jako např. oděvem, způsobem mluvy nebo mimovolnou řečí těla (např. při večeři, nebo při společenské zábavě) soustavně *fabrikují* tak, abychom registrovali jejich mentální nesoulad s prostředím, které je obklopuje. Obecně je však prostředí první třídy *fabrikováno* jako falešné pozlátko plné přetvářky, zatímco pro cestující v nejnižší třídě je cesta lodí více než jen společenským povyražením a nedostatek záchranných člunů, vyhrazených primárně pro cestující první třídy, z nich také tvoří největší oběti dané tragédie. U hlavní hrdinky tak cítíme hlubokou nespokojenost se svým osudem a následně silnou touhu prožít smysluplnější život než ten, který jí diktuje její společenské postavení. (Podobnou, avšak ještě výraznější, *fabrikaci* lze nalézt i ve filmu *Avatar*, kde jsou prvky *osobní fasády* hlavní hrdinky, příslušnice mimozemské přírodní rasy, v přímém kontrastu s *osobní fasádou* hlavního hrdinovy, jenž zjistí, že se stal součástí plánu na zničení této planety) Archetyp osudové lásky musí dospět k tragickému konci. Ten je zde umocněn ještě tím, že k němu spějeme naprosto neodvratně – díky sdíleným *rámcům* většina diváků ví, jaký je osud Titanicu. A ti, kteří to přesto nevědí, se to dozví díky prostoupení hlavního příběhu další časovou rovinou hned na začátku celého dramatu.

Všechny čtyři zmíněné filmy samozřejmě provázela obrovská mediální podpora, zajímavostí je ovšem umístění jednotlivých snímků na pomyslném žebříčku návštěvnosti. Zatímco v USA jsou tři ze zmíněných filmů na prvních třech příčkách (*Titanic*, *Avatar*, *Jurský park*) a *Pán prstenů: Návrat krále* je až třináctým nejnavštěvovanějším filmem posledních dvou dekad, na českém trhu si filmy vedly obdobně s tím rozdílem, že *Titanic*, nejúspěšnější z této čtveřice, se v ČR umístil až na pátém místě, přičemž první čtyři místa jsou obsazena českými filmy.

Nabízí se tedy ještě srovnání tří nejúspěšnějších filmů v ČR a v USA. Zatímco v Americe jsou jimi tři výše zmíněné snímky *Titanic*, *Avatar* a *Jurský park*, které spojuje *rámeček* snahy o ovládnutí světa, mezi nejnavštěvovanější snímky v Čechách patří *Kolja*, *Vratné lahve* a *Ženy v pokušení* (na čtvrtém místě je pak v těsném závěsu co do počtu diváků film *Tmavomodrý svět*). Mezi těmito snímky je poměrně obtížné nalézt nějaký spojovací prvek vyjma toho, že tři z nich jsou režírovány stejným režisérem (Janem Svěrákem) a že jsou všechny původem české. Paradoxně ani jeden z nich není inspirovaný knižní předlohou ani nevychází z jiného obecně známého příběhu (přestože tento fenomén se jeví jako poměrně důležitý pro oblíbenost daného snímku, viz kapitola *Předchozí povědomí o příběhu v rámci primárního rámce jako důležitý aspekt popularity snímku*). Jediným spojovacím prvkem mezi prvním *Koljou* a čtvrtým *Tmavomodrým světem* tak může být odkazování na *primární rámce* související s českou historií. Ty zde přesto nehrají tak výraznou roli jako ve snímcích, které se umístily na dalších místech (*Pupendo*, *Pelíšky*, *Obsluhoval jsem anglického krále*).

Závěr

Tato práce měla za cíl zjistit, zda existují nějaká specifika v preferenci filmových děl u českých diváků a případně je popsat. Za pomoci obsahové analýzy dvaceti nejúspěšnějších filmových děl v České republice a v USA jsem se pokusila tato specifika postihnout za pomoci teorie Ervinga Goffmana a především pak jeho rámcové analýzy.

Nejpopulárnější filmy mezi českými a americkými diváky mají spoustu společných prvků – tak například obě divácké skupiny mají v oblibě příběhy, které obsahují lidskou touhu ovládnutí přírody a vzbouření se stávajícímu řádu, tedy obecně srozumitelný *rámec* napříč mnoha kulturami (není bez zajímavosti, že ve všech těchto příbězích je pak tato snaha pokořena). Poměrně vysoké oblibě se pak u obou zkoumaných skupin těší snímek, který kromě ovládnutí přírody obsahuje také *rámec* zakázané lásky, avšak obecně se příběhy tohoto typu mezi nejpopulárnějšími snímky ani na jednom zkoumaném území příliš nevyskytují.

Faktorem, který se ukázal být podstatným pro úspěch daného snímku, je pak předchozí znalost příběhu v rámci *primárních rámců* diváků. Tato tendence je patrná jak u českých, tak amerických diváků, ovšem s tím rozdílem, že zatímco český divák preferuje snímky inspirované buď knižní předlohou nebo jiným obecně známým příběhem (reálnou událostí, případně legendou), v USA dominují především snímky vycházející z komixových předloh (jež jsou však nedílnou součástí *primárních rámců* amerických diváků). S tím pak souvisí i typ upřednostňovaných příběhů a *fabrikací* hrdinů u amerických diváků – komixový žánr si žádá jednodušší *klíčování* na „dobro“ a „zlo“ a toto *klíčování* se pak promítá i do ostatních snímků, které američtí diváci preferují. Knižní předlohy, ze kterých vycházejí zkoumané české

filmy, nejsou ani v jednom případě „hrdinské“ a hlavní postava je buď nějakým způsobem problematizována, případně je děj mozaikou mikropříběhů „obyčejných“ lidí.

Co se týče preferovaných typů příběhů u českého publika, jako důležitý faktor se ukázal být sdílený *kulturně-historický rámeček* (sdílený mezi tvůrci filmu a jeho konzumenty, konkrétně tedy *rámeček* vycházející z české historie a kultury). Jedním z prvků, který se těší oblibě u českých diváků, jsou příběhy vycházející z národní minulosti, především pak z historie druhé poloviny dvacátého století, tedy z období socialismu. Vzhledem k faktu, že socialismus je ve všech analyzovaných dílech *kličován* záporně a jednotliví hrdinové jsou tím kladnější, čím více se této moci stavějí na odpor (naopak záporné postavy bývají téměř výhradně spjaty s tímto režimem), lze tuto tendenci chápat jako jisté vypořádávání se s vlastní minulostí.

Nejpatrnější rozdíly pak lze nalézt ve *fabrikaci* hrdinů v českých a v amerických filmech. Zatímco *fabrikace* hrdinů ve filmech českých tvůrců bývá obvykle poněkud rozostřená a nejednoznačná, američtí filmaři *fabrikují* postavy mnohem přímočařeji. Tato jednodušší *fabrikace* hrdinů pak často vychází i z preferovaného žánru, kterým je u amerických diváků právě výše zmíněný komix. A tak zatímco většina českých filmů buď záporné hrdiny neobsahuje (jedná se především o snímky komediálního rázu) anebo jsou úzce spjaty se socialistickým režimem, avšak ani v takovém případě není jejich *fabrikace* tak jednoznačná, záporní hrdinové v (analyzovaných) amerických filmech bývají *fabrikováni* poměrně jednodušeji, k čemuž přispívají i poměrně výrazné prvky *osobní fasády*. O rozdílnosti *primárních rámečků* a preferencí filmových hrdinů na obou zkoumaných

uzemích tak svědčí i odlišná návštěvnost jednotlivých dílů filmové trilogie, která se těší celosvětové popularitě. A tak zatímco američtí diváci upřednostňovali ty díly, kde se jednotlivé postavy více infantilizují a individualizují, většinový vkus českého diváka akcentuje především ten díl, ve kterém se objevuje motiv solidarity silnějšího se slabším, hledání spojenců atp. Co se týče kladných hrdinů, i ti bývají v českých filmech *fabrikování* poněkud rozostřeně – zpravidla nevykonávají žádné typicky „hrdinské“ činy (jako je například záchrana lidstva) a *klíčování*, nakolik jsou skutečně kladnými hrdiny, je ponecháno více na divákovi. V roli hrdinů se pak často objevují „obyčejní“ lidé, případně jedinci „don-quichotského“ typu. Oproti tomu typický americký hrdina se snaží zachránit svět, případně bojuje s temnou silou, která lidstvo ohrožuje.

Obecně lze říci, že veškeré rozdíly týkající se jak *klíčování* hrdinů, tak preference určitých druhů příběhů a témat nebo forem vyprávění se odvíjejí od *primárních rámců* publika. Už z tohoto principu má dle mého názoru divácka obec v každé zemi rozdílný „vkus“ a doufám, že tato práce dostatečně pokrývá problematiku „vkusu“ českého filmového diváka.

Summary

The aim of this work was to find out if there are any specifics in film preferences among Czech audience. Goffman's frame analysis was used to analyse twenty most popular films in last twenty years in Czech Republic and USA and the results were compared with emphasis on the Czech preferences.

The analysed films in both areas have a lot in common – e. g. both audiences prefer films with the theme of domination of nature and revolt against the order, which is *primary framework* universally comprehensible across many cultures. Quite popular in both groups was a film with the theme of prohibited love, but in general this theme is not very common among the most popular pieces. The factor which turned out to be very important for the popularity of the film is previous knowledge of the story within the *primary frames*. Czech audience prefers films based on a book or other well-known story, the audience in USA prefers films inspired by comic books (these are important part of American *primary frames*). This is related with the preferred *keying* of heroes – in USA a simpler *keying* is preferred, i. e. there is a big distance between the “good” and the “bad” and the elements of *personal façade* are more clear and obvious. The heroes preferred by Czech audience are usually not “heroic” and are in some way relativized, or the story is a mosaic of micro-stories of “ordinary” people.

The preferred type of stories of Czech audience are the ones based on the common cultural-historical *primary frames*. Very popular is then Czech history of the second part of the 20th century, i. e. the era of socialism. Socialism is in all the analysed films *keyed* negatively and also the characters are the more negative the more they are linked to socialistic regime (there are usually no straightforwardly negative characters in Czech films, but if there are some, in most of the cases they have something to do with socialistic regime).

In general it can be said, that all the differences related to preferred type of stories, *keying* of the heroes or forms of storytelling are based on the *primary frames* of the audience. For that reason every nation has its own film taste and I hope this work covers the issue of the film taste of Czech audience enough.

Použitá literatura

- Alieva, D. 2008. „Chytanie v žitě každodennosti“ Pp. 889-922 in *Sociologický časopis* 44 (5). Praha: Sociologický ústav AV ČR.
- *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996, 747 s.
- GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Northeastern University Press ed. Boston: Northeastern University Press, 1986, 586 s.
- GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999, 247 s.
- Naremore, James. „Film and the Performance Frame” Pp. 8-15 in *Film Quarterly* 38 (2). University of California Press.
- Lima, L., J. Laurenio de Mello. 1985. “Social Representation and Mimesis” pp. 447-466 in *New Literary History* 16 (3) On Writing Histories of Literature. The Johns Hopkins University Press.
- Scheff, T. 2005. “The Structure of Context: Deciphering Frame Analysis” *Sociological Theory* 23 (4). University of South Carolina.
- Misztal, B. 2001. „Normality and Trust in Goffman's Theory of Interaction Order” Pp. 312-324 in *Sociological Theory* 19 (3). American Sociological Association.

Elektronické zdroje:

- <http://archiv.ihned.cz/c1-20378430-ceske-filmy-maji-i-stamilionove-trzby>
- http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=14315798879
- <http://cinepur.cz/article.php?article=1147>

- <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/22156-recenze-bathory-jakubiskuv-film-bez-jakubiska/>
- <http://www.csfd.cz/film/228329-avataar/>
- <http://www.csfd.cz/film/239458-libas-jako-buh/>
- http://kultura.idnes.cz/menzeluv-anglicky-kral-ocima-mirky-spacilove-fae-/filmvideo.aspx?c=A061219_194914_filmvideo_kot
- <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/ucastnici-zajejdu-jedou-do-new-yorku/r~i:article:121610/>
- <http://zpravy.e15.cz/byznys/technologie-a-media/o-ceske-filmy-prestal-byt-v-zahranici-zajem>

Seznam příloh

- Příloha č. 1: Nejnavštěvovanější filmy v ČR v letech 1992 – 2009 (tabulka)
- Příloha č. 2: Nejnavštěvovanější filmy v ČR v roce 2010 (tabulka)
- Příloha č. 3: Nejnavštěvovanější filmy v ČR v roce 2011 (tabulka)
- Příloha č. 4: Nejnavštěvovanější filmy v ČR v roce 2012 (tabulka)
- Příloha č. 5: Nejnavštěvovanější filmy v ČR v roce 2013 (tabulka)
- Příloha č. 6: Nejnavštěvovanější filmy v historii - USA (tabulka č. 1)
- Příloha č. 7: Nejnavštěvovanější filmy v historii - USA (tabulka č. 2)

Přílohy:

Příloha č. 1: Nejnavštěvovanější filmy v ČR v letech 1992 – 2009 (tabulka)

Rok	Pořadí											
	1. místo				2. místo				3. místo			
	Název filmu	Původ	Počet diváků v tis.	Tržby v tis. Kč	Název filmu	Původ	Počet diváků v tis.	Tržby v tis. Kč	Název filmu	Původ	Počet diváků v tis.	Tržby v tis. Kč
1992	Čemí baroni	ČR	1 631	29 294	Sám doma	USA	1 112	13 971	Kamarád do deště II	ČR	972	16 632
1993	Jurský park	USA	998	28 546	Konec básníků v Čechách	ČR	955	21 238	Nahota na prodej	ČR	864	17 458
1994	Akumulátor	ČR	385	10 470	Šakalí léta	ČR	371	8 711	Táta v sukni	USA	338	8 493
1995	Forrest Gump	USA	439	11 142	Specialista	USA	259	7 473	Lví král	USA	256	5 196
1996	Kolja	ČR	895	30 285	Den nezávislosti	USA	482	19 671	Nebezpečné myšlenky	USA	233	7 309
1997	Kolja	ČR	450	14 643	Muži v čemém	USA	437	22 779	Bean	GB	409	22 189
1998	Titanic	USA	1 050	79 050	Armageddon	USA	541	30 753	Godzilla	USA	307	19 081
1999	Peříšky	ČR	914	55 078	Mumie	USA	360	22 449	Z pekla štesčí	ČR	353	15 646
2000	Princezna ze mléjny II	ČR	481	23 933	Samotáři	ČR	442	27 966	Gladiátor	USA	379	27 767
2001	Tmavomodrý svět	ČR	1 129	85 673	Kytice	ČR	543	30 192	Pearl Harbor	USA	407	37 958
2002	Pán prstenů: Spol. prstenu	USA	957	88 988	Harry Potter a kámen mudroù	USA	766	60 820	Muži v čemém II	USA	315	31 602
2003	Pupendo	ČR	958	86 604	Pán prstenů: Dvě věže	USA	718	69 595	Matrix Reloaded	USA	498	47 975
2004	Pán prstenů: Návrat krále	USA	779	80 041	Harry Potter a věže z Azkabanu	USA	703	61 695	Troja	USA	609	57 255
2005	Román pro ženy	ČR	551	52 039	Harry Potter a Ohnivý pohár	USA	467	48 417	Madagaskar	USA	394	32 075
2006	Účastníci zájezdu	ČR	788	76 313	Raťáci	ČR	692	66 381	Doba ledová 2 - Obleva	USA	674	57 985
2007	Vratné lahve	ČR	1 254	124 319	Obsluhoval jsem anglického krále	ČR	849	81 269	Shrek Třetí	USA	713	62 372
2008	Bathory	ČR	912	86 752	Mamma Mia!	USA	715	71 105	Madagascar 2	USA	589	55 010
2009	Líbáš jako bůh	ČR	905	89 851	Doba ledová 3: Úsvit dinosaurů 3D	USA	852	97 600	Harry Potter a Princ dvojí krve	USA	684	71 045

Zdroj: https://www.czso.cz/csu/czso/filmova_produkce_v_cr_v_roce_2009

Příloha č. 2: Nejnavštěvovanější filmy v ČR v roce 2010 (tabulka)

Výsledky filmů - TOP 50 za rok 2010								
Období=1/2010 - 12/2010, Řazení sestavy=Návštěvnost/období								
Poř.	Titul	Titul orig.	Distributor	Premiéra	Produk	Předst	Diváci	Tržby
1	Ženy v pokušení	Ženy v pokušení	Falcon	18.3.10	CZ	16 895	1 232 299	123 812 944
2	Avatar	Avatar	Bontonfilm	17.12.09	US	12 078	954 108	141 162 461
3	Kajíněk	Kajíněk	Hollywood	5.8.10	CZ	10 285	790 792	83 495 208
4	Harry Potter a relikvie smrti - 1.část	Harry Potter and the Deathly Hallows: Part I	Warner Bros	18.11.10	US	8 309	649 089	65 664 717
5	Shrek: Zvonec a konec	Shrek Forever After	Bontonfilm	15.7.10	US	11 827	615 662	76 733 367
6	Román pro muže	Román pro muže	Bontonfilm	23.9.10	CZ	9 237	484 625	52 041 125
7	Alenka v říši divů	Alice in Wonderland	Falcon	4.3.10	US	8 587	405 491	53 018 732
8	Doktor od Jezera hrochů	Doktor od Jezera hrochů	Falcon	25.2.10	CZ	7 532	358 620	34 900 445
9	Kuky se vrací	Kuky se vrací	Falcon	20.5.10	CZ	9 508	335 824	30 124 418
10	Počátek	Inception	Warner Bros	22.7.10	US	6 335	328 254	37 497 295

Zdroj: <http://www.ufd.cz/clanky/top-50-filmu-za-r-2010>

Příloha č. 3: Nejnavštěvovanější filmy v ČR v roce 2011 (tabulka)

Výsledky filmů - TOP 50 za rok 2011								
Období=1/2011 - 12/2011, Řazení sestavy=Návštěvnost/období								
Poř.	Titul	Titul orig.	Distributor	Premiéra	Produk	Předst	Diváci	Tržby
1	Muži v naději	Muži v naději	Falcon	25.8.11	CZ	13 537	852 199	94 349 896
2	Harry Potter a relikvie smrti - 2.část	Harry Potter and the Deathly Hallows: Part II	Warner Bros	14.7.11	US	10 900	708 718	93 988 538
3	Šmoulové	Smurfs, The	Falcon	11.8.11	US	10 692	519 188	61 273 305
4	Lidice	Lidice	Bioscop/Magic B	2.6.11	CZ	8 801	511 064	49 581 197
5	Piráti z Karibiku: Na vlnách podivna	Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides	Falcon	19.5.11	US	11 693	456 061	60 830 633
6	Twilight Saga: Rozbřesk - 1. část	Twilight Saga, The: Breaking Dawn - Part 1	Bontonfilm	17.11.11	US	5 488	304 249	34 196 736
7	Auta 2	Cars 2	Falcon	28.7.11	US	7 295	258 507	30 313 829
8	Na vlásku	Tangled	Falcon	27.1.11	US	7 658	224 532	25 257 465
9	Transformers 3	Transformers: Dark of the Moon	Bontonfilm	30.6.11	US	5 872	206 526	28 445 911
10	Perfect Days - I ženy mají své dny	Perfect Days - I ženy mají své dny	Bontonfilm	3.11.11	CZ	5 803	199 860	23 026 896

Zdroj: <http://www.ufd.cz/clanky/top-50-filmu-za-r-2011>

Příloha č. 3: Nejnavštěvovanější filmy v ČR v roce 2012 (tabulka)

Výsledky filmů - TOP 50 za rok 2012								
Období=1/2012 - 12/2012, Řazení sestavy=Návštěvnost/období								
Poř.	Titul	Titul orig.	Distributor	Premiéra	Produk	Předst	Diváci	Tržby
1	Doba ledová 4: Země v pohybu	Ice Age : Continental Drift	Bontonfilm	28.6.12	US	15 869	670 787	80 536 053
2	Libáš jako ďábel	Libáš jako ďábel	Falcon	17.5.12	CZ	10 246	501 235	54 612 524
3	Skyfall	Skyfall	Forum Film	26.10.12	BR	7 896	478 820	56 221 459
4	Hobit: Neočekávaná cesta	Hobbit, The : An Unexpected Journey	Warner Bros	13.12.12	US	6 850	476 210	65 161 182
5	Madagaskar 3	Madagascar 3	Bontonfilm	14.6.12	US	12 069	456 558	51 723 620
6	Twilight Saga: Rozbřesk - 2. část	Twilight Saga, The: Breaking Dawn - Part 2	Bontonfilm	15.11.12	US	6 973	418 041	48 852 027
7	Okresní přebor - Poslední zápas	Okresní přebor - Poslední zápas Pepika Hnátky	Bontonfilm	29.3.12	CZ	7 203	399 630	44 964 736
8	Láska je láska	Láska je láska	Blue Sky Film	19.1.12	CZ	5 615	255 629	29 561 924
9	Avengers	Avengers, The	Falcon	3.5.12	US	6 427	254 814	32 332 443
10	Temný rytíř povstal	Dark Knight Rises, The	Warner Bros	26.7.12	US	6 133	240 742	28 908 163

Zdroj: <http://www.ufd.cz/clanky/top-50-filmu-za-r-2012>

Příloha č. 4: Nejnavštěvovanější filmy v ČR v roce 2013 (tabulka)

Výsledky filmů - TOP 50 za rok 2013									
Období=1/2013 - 12/2013, Řazení sestavy=Návštěvnost/období									
Poř.	Číslo	Titul	Titul orig.	Distributor	Premiéra	Produk	Předst	Diváci	Tržby
1	F13004	Babovřesky	Babovřesky	Falcon	14.2.13	CZ	9 339	652 458	86 293 472
2	W13010	Hobit: Šmakova dračí poušť	Hobbit, The: The Desolation of Smaug	Warner Bros	12.12.13	US	7 684	493 999	76 015 276
3	F13019	Šmoulové 2	Smurfs, The 2	Falcon	8.8.13	US	8 528	342 938	45 365 931
4	D13011	Příběh Kmotra	Příběh Kmotra	Bioscop/AQS	24.10.13	CZ	5 622	295 683	40 317 097
5	U13002	Čtyřlístek ve službách krále	Čtyřlístek ve službách krále	CinemArt	28.2.13	CZ	6 384	269 546	28 774 320
6	F13012	Iron Man 3	Iron Man 3	Falcon	2.5.13	US	7 962	265 176	38 479 327
7	U13020	Já, padouch 2	Despicable Me 2	CinemArt	4.7.13	US	7 587	258 555	34 219 447
8	L13019	Revival	Revival	Bontonfilm	11.7.13	CZ	6 342	240 312	30 298 041
9	F13033	Křídla Vánoc	Křídla Vánoc	Falcon	14.11.13	CZ	4 814	237 042	30 911 653
10	W13009	Gravitace	Gravity	Warner Bros	3.10.13	US	6 201	231 424	39 571 952

Zdroj: <http://www.ufd.cz/clanky/top-50-filmu-za-r-2013>

Příloha č. 6: Nejnavštěvovanější filmy v historii - USA (tabulka č. 1)

ALL-TIME BOX-OFFICE TOP 100 FILMS		
(through to early May 2015)		
TOP 100 FILMS OF ALL-TIME (Domestic Gross)* (Unadjusted for Inflation)	TOP 100 FILMS OF ALL-TIME (Domestic Gross)* (Adjusted for Inflation)	TOP 100 FILMS OF ALL-TIME (Worldwide Gross)*
<ol style="list-style-type: none"> 1. Avatar (2009) 2. Titanic (1997) 3. Marvel's The Avengers (2012) 4. The Dark Knight (2008) 5. Star Wars: Episode I - The Phantom Menace (1999) 6. ★ Star Wars: Episode IV - A New Hope (1977) 7. The Dark Knight Rises (2012) 8. Shrek 2 (2004) 9. ★ E. T. The Extra-Terrestrial (1982) 10. The Hunger Games: Catching Fire (2013) 11. Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest (2006) 12. The Lion King (1994) 13. Toy Story 3 (2010) 14. Iron Man 3 (2013) 15. The Hunger Games (2012) 16. Spider-Man (2002) 17. Jurassic Park (1993) 18. Transformers: Revenge of the Fallen (2009) 19. Frozen (2013) 20. Harry Potter and the Deathly Hallows, Part 2 (2011) 21. Finding Nemo (2003) 22. Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith (2005) 23. The Lord of the Rings: The Return of the King (2003) 24. Spider-Man 2 (2004) 25. The Passion of the Christ (2004) 26. Despicable Me 2 (2013) 27. Transformers: Dark of the Moon (2011) 28. American Sniper (2014) 29. The Lord of the Rings: The Two Towers (2002) 30. The Hunger Games: Mockingjay - Part 1 (2014) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. ★ Gone With the Wind (1939) 2. ★ Star Wars: Episode IV - A New Hope (1977) 3. The Sound of Music (1965) 4. ★ E. T. The Extra-Terrestrial (1982) 5. Titanic (1997) 6. The Ten Commandments (1956) 7. ★ Jaws (1975) 8. Doctor Zhivago (1965) 9. The Exorcist (1973) 10. ★ Snow White and the Seven Dwarfs (1937) 11. 101 Dalmatians (1961) 12. Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back (1980) 13. ★ Ben-Hur (1959) 14. Avatar (2009) 15. Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi (1983) 16. Jurassic Park (1993) 17. Star Wars: Episode I - The Phantom Menace (1999) 18. The Lion King (1994) 19. The Sting (1973) 20. Raiders of the Lost Ark (1981) 21. ★ The Graduate (1967) 22. ★ Fantasia (1940) 23. ★ The Godfather (1972) 24. Forrest Gump (1994) 25. Mary Poppins (1964) 26. Grease (1978) 27. Marvel's The Avengers (2012) 28. Thunderball (1965) 29. The Dark Knight (2008) 30. The Jungle Book (1967) 31. Sleeping Beauty (1959) 32. Ghostbusters (1984) 33. Shrek 2 (2004) 34. Butch Cassidy and the Sundance Kid (1969) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Avatar (2009) 2. Titanic (1997) 3. Marvel's The Avengers (2012) 4. Furious 7 (2015) 5. Harry Potter and the Deathly Hallows, Part 2 (2011) 6. Frozen (2013) 7. Iron Man 3 (2013) 8. Transformers: Dark of the Moon (2011) 9. The Lord of the Rings: The Return of the King (2003) 10. Skyfall (2012) 11. Transformers: Age of Extinction (2014) 12. The Dark Knight Rises (2012) 13. Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest (2006) 14. Toy Story 3 (2010) 15. Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides (2011) 16. Jurassic Park (1993) 17. Star Wars: Episode I - The Phantom Menace (1999) 18. Alice in Wonderland (2010) 19. The Hobbit: An Unexpected Journey (2012) 20. The Dark Knight (2008) 21. The Lion King (1994) 22. Harry Potter and the Sorcerer's Stone (2001) 23. Despicable Me 2 (2013) 24. Pirates of the Caribbean: At World's End (2007) 25. The Hobbit: The Desolation of Smaug (2013) 26. Harry Potter and the Deathly Hallows, Part 1 (2010) 27. The Hobbit: The Battle of the Five Armies (2014) 28. Harry Potter and the Order of the Phoenix (2007) 29. Finding Nemo (2003)

Zdroj: <http://www.filmsite.org/boxoffice.html>

Příloha č. 7: Nejnavštěvovanější filmy v historii - USA (tabulka č. 2)

31. Spider-Man 3 (2007)	35. Love Story (1970)	30. Harry Potter and the Half-Blood Prince (2009)
32. Alice in Wonderland (2010)	36. Spider-Man (2002)	31. The Lord of the Rings: The Two Towers (2002)
33. Guardians of the Galaxy (2014)	37. Independence Day (1996)	32. Shrek 2 (2004)
34. Furious 7 (2015)	38. Home Alone (1990)	33. Harry Potter and the Goblet of Fire (2005)
35. Forrest Gump (1994)	39. Pinocchio (1940)	34. Spider-Man 3 (2007)
36. Shrek the Third (2007)	40. Cleopatra (1963)	35. Ice Age: Dawn of the Dinosaurs (2009)
37. Transformers (2007)	41. Beverly Hills Cop (1984)	36. Harry Potter and the Chamber of Secrets (2002)
38. Iron Man (2008)	42. Goldfinger (1964)	37. Ice Age: Continental Drift (2012)
39. Harry Potter and the Sorcerer's Stone (2001)	43. Airport (1970)	38. The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001)
40. Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (2008)	44. American Graffiti (1973)	39. The Hunger Games: Catching Fire (2013)
41. The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001)	45. The Robe (1953)	40. Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith (2005)
42. Iron Man 2 (2010)	46. Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest (2006)	41. Transformers: Revenge of the Fallen (2009)
43. Star Wars: Episode II - Attack of the Clones (2002)	47. Around the World in 80 Days (1956)	42. The Twilight Saga: Breaking Dawn, Part 2 (2012)
44. Pirates of the Caribbean: At World's End (2007)	48. Bambi (1942)	43. Inception (2010)
45. Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi (1983)	49. Blazing Saddles (1974)	44. Spider-Man (2002)
46. Independence Day (1996)	50. Batman (1989)	45. Independence Day (1996)
47. Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl (2003)	51. The Bells of St. Mary's (1945)	46. Shrek the Third (2007)
48. Skyfall (2012)	52. The Lord of the Rings: The Return of the King (2003)	47. Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (2004)
49. The Hobbit: An Unexpected Journey (2012)	53. Finding Nemo (2003)	48. ★ E. T. The Extra-Terrestrial (1982)
50. Harry Potter and the Half-Blood Prince (2009)	54. The Towering Inferno (1974)	49. Fast & Furious 6 (2013)
51. The Twilight Saga: Eclipse (2010)	55. Spider-Man 2 (2004)	50. Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (2008)
52. The Twilight Saga: New Moon (2009)	56. My Fair Lady (1964)	51. Spider-Man 2 (2004)
53. Harry Potter and the Deathly Hallows, Part 1 (2010)	57. The Greatest Show on Earth (1952)	52. ★ Star Wars: Episode IV - A New Hope (1977)
54. The Sixth Sense (1999)	58. National Lampoon's Animal House (1978)	53. Guardians of the Galaxy (2014)
55. Up (2009)	59. The Passion of the Christ (2004)	54. 2012 (2009)
56. Inception (2010)	60. Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith (2005)	55. Maleficent (2014)
57. The Twilight Saga: Breaking Dawn, Part 2 (2012)	61. Back to the Future (1985)	56. The Da Vinci Code (2006)
58. Harry Potter and the Order of the Phoenix (2007)	62. The Lord of the Rings: The Two Towers (2002)	57. The Amazing Spider-Man (2012)
59. The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe (2005)	63. The Dark Knight Rises (2012)	58. Shrek Forever After (2010)
60. Man of Steel (2013)	64. The Sixth Sense (1999)	59. The Hunger Games: Mockingjay - Part 1 (2014)
61. Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back (1980)	65. Superman (1978)	60. X-Men: Days of Future Past (2014)
62. Harry Potter and the Goblet of Fire (2005)	66. Tootsie (1982)	61. Madagascar 3: Europe's Most Wanted (2012)
63. Monsters, Inc. (2001)	67. Smokey and the Bandit (1977)	62. The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe (2005)
64. Home Alone (1990)	68. ★ West Side Story (1961)	63. Monsters University (2013)
65. The Matrix Reloaded (2003)	69. Harry Potter and the Sorcerer's Stone (2001)	64. The Matrix Reloaded (2003)
66. The Twilight Saga: Breaking Dawn, Part 1 (2011)	70. Lady and the Tramp (1955)	65. Up (2009)
	71. Close Encounters of the Third Kind (1977/1980)	66. Gravity (2013)
	72. ★ Lawrence of Arabia (1962)	
	73. The Rocky Horror Picture Show (1975)	
	74. Rocky (1976)	
	75. ★ The Best Years of Our Lives (1946)	
	76. The Poseidon Adventure (1972)	
	77. The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001)	

Zdroj: <http://www.filmsite.org/boxoffice.html>