

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky
Katedra mediálních studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

IDEOLOGIE NORMALIZACE,
NEBO NORMALIZACE IDEOLOGIE?

Narativní a ideologická analýza
filmů o každodenním životě za 'normalizace'

Vedoucí práce:

PhDr. Irena Reifová, Ph.D.

Vypracoval:

Bc. Radim Hladík

magisterské studium oboru mediální studia

akademický rok 2005/2006

Tato diplomová práce byla obhájena dne: 26.6.2006
a hodnocena stupněm: VYBORNĚ
Předseda komise: ' '

Prohlašuji, že jsem na magisterské diplomové práci Ideologie normalizace, nebo normalizace ideologie – Narativní a ideologická analýza filmů o každodenním životě za 'normalizace' pracoval samostatně a využil jsem pouze uvedené prameny a literaturu. Práce, poznámkový aparát a bibliografie mají dohromady 224 826 znaků (včetně mezer).

V Praze dne 22. května 2006

Radim Hladík

*Děkuji PhDr. Ireně Reifové, Ph.D. za akademickou i morální podporu
během studia a za vedení této práce.*

Motto:

Pokud dokážeme povýšit diskurz a ideologii na přinejmenším konstitutivní momenty při utváření dějinných proměn a třídních vztahů, potom snad můžeme začít analyzovat možnosti socialismu v místech, kde byl chápán jako zakoušený a reálný, nikoliv jako žádoucí ve své absenci.

Michael D. Kennedy a Naomi Galtz

Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd		
Došlo dne:	- 6 -06- 2005	-1-
CJ: 7/116	Priloh: 1	Skartační číslo:
Přiděleno:	112	

Teze diplomové práce

Jméno studenta: Radim Hladík

Název diplomové práce: Ideologie normalizace, nebo normalizace ideologie?

Podtitul: Narativní a ideologická analýza filmů o každodenním životě za "normalizace".

Jméno konzultanta: PhDr. Irena Reifová, PhD.

Základní hypotézy práce: Společenská změna v Československu po roce 1989 samozřejmě brzy našla odraz i ve filmové produkci populární (běžné) kultury. Historie totalitního režimu nabízela tři výrazná období pro filmová zpracování: budovatelské a stalinské období 50. let, reformní rok 1968 a vojenskou intervenci a následné období normalizace, které ukončila až tzv. sametová revoluce v listopadu 1989. Filmy odkazující na poslední jmenované dějinné období se zabývají převážně každodenním, specificky rodinným životem. Normalizace totiž kromě svého vlastního pádu neposkytuje dramaticky vypjaté a ideologicky výrazné momenty jako byly například popravy a nucené práce v 50. letech 20. století. Právě pro svou nejednoznačnost však mohou postoje k normalizaci nejlépe odrazet současné hodnocení celého totalitního systému. V současnosti je obraz normalizace převládajícím stereotypem o celém minulém režimu. Snad také proto, že dobu normalizace si dodnes pamatují i mladší generace a že tehdejší disent se stal dnešní politickou elitou.

Filmové médium tvoří nedílnou součást dnešní masové komunikace. Aniž bychom spekulovali o jeho možných účincích, nepochybujeme o jeho důležitém postavení v populární kultuře. Předmětem práce tedy budou čtyři divácky úspěšné české filmy zabývající se právě dobou normalizace a zobrazující tehdejší každodenní život. Všechny lze žánrově zařadit jako filmové komedie a považovat je za typické představitele tohoto žánru v české populární kultuře po roce 1989. Konkrétně se jedná o filmy: Díky za každé nové ráno (ČR, 1993, režie: Milan Šteindler), Kolja (ČR, 1996, režie: Jan Svěrák), Báječná léta pod psa (ČR, 1997, režie: Petr Nikolaev) a Pupendo (ČR, 2003, režie: Jan Hřebejk). Tato díla budou podrobeny analýze, pomocí kvalitativních metod. Cílem práce bude zjistit, jaké narativní postupy tvůrci použili, zda pracují se strukturou binárních opozic a jaké funkce jim připisují při vytváření příběhu. Důraz se bude klást na teoretické ukotvení výzkumu, zejména na osvětlení postupu narativní analýzy. Kromě jednotlivých analýz každého filmu se pokusíme identifikovat i jejich strukturální shodnost, nebo odlišnost.

Filmy budou studovány jako celistvé audiovizuální produkty. V této práci budeme film chápat jako text, který vykazuje určitou znakovou, potažmo významovou strukturu utvářenou obrazem i zvukem. Ovšem u struktury nebudeme apriori předpokládat, že je hodnotově neutrální, ale pokusíme se zjistit, zda není nositelem nějaké společenské ideologie. Základní výzkumná otázka tedy bude, jakou strukturu dané kulturní artefakty vykazují a zda tato struktura nese ideologické významy, popřípadě jakým způsobem tak činí.

Ideologická analýza by měla pomoci pochopit význam struktury nad rámec samotných textů/filmů. To vyžaduje určitou interdisciplinaritu v přístupu a přesvědčení o tom, že při studiu médií bychom měli věnovat pozornost společensko-ekonomickému kontextu. Narativní analýza v tomto smyslu poslouží jako předstupeň a klíč k hledání ideologie ve struktuře filmových příběhů. Zobrazují uvedené filmy pouze ideologii normalizace, nebo se v nich ustavuje, normalizuje nová ideologie? Pokud to získané výsledky umožní, v závěru práce se pokusíme strukturu a ideologii uvedených filmů kriticky interpretovat.

Hlavní metody práce: Základními východisky jsou kulturní studia a kritická sociální teorie. Práce se bude opírat o kvalitativní metody. Při analýze základních významových struktur budeme vycházet ze sémiotického přístupu. Metodou bude narativní analýza zohledňující paradigmatické i syntagmatické aspekty narativu (Chatman). Zjištěná data budou rovněž vzájemně komparována. Na získané poznatky bude uplatněna ideologická analýza, vycházející převážně z marxismem ovlivněných přístupů.

Předpokládaná osnova práce:

1. Úvod:

- úvod do tématu, problém každodennosti
- historický kontext období normalizace a společenské změny roku 1989
- vymezení předmětu analýzy a stanovení výzkumných otázek

2. Stať:

I. Narativní analýza

- teoretické vymezení metodologie – výběr nástrojů narativní analýzy
- analýza jednotlivých filmů
- komparace dat

II. Ideologická analýza

- teoretické vymezení metodologie – koncept ideologie a souvislost mezi narativní a ideologickou analýzou
- analýza

3. Závěr:

- odpovědi na výzkumné otázky
- kritické shrnutí a zobecnění

Základní literatura:

ALLEN, Robert C. (ed.) : *Channels of Discourse, Reassembled*. London: Routledge, 1992.

BARTHES, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

BERGER, Arthur Asa: *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday life*. London: Sage, 1997.

BERGER, Arthur Asa: *Media Analysis Techniques*. London: Sage, 1998.

BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas: *The Social Construction of Reality*. New York: Anchor Books, 1967.

BOJE, David M.: *Narrative Methods for Organizational and Communication Research*. London: Sage, 2002.

DIJK, Teun A. van: *Ideology. A multidisciplinary approach*. London: Sage, 2000.

FISKE, John: *Reading the Popular*. London: Routledge, 1997.

FISKE, John: *Television Culture*. London: Routledge, 2001.

CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

JIRÁK, Jan a KÖPPOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003.

KELLNER, Douglas: *Media Culture*. London: Routledge, 1995.

LACEY, Nick: *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*. New York: Palgrave, 2000.

PROPP, Vladimir Jakovlevič: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H & H, 1999

ROSEN, Philip (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986.

SHEPHERDSON, K. J., SIMPSON, Philip a UTTERSON, Andrew (eds.): *Film Theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Vol. 1-4. London: Routledge, 2004.

V Praze 3.6.2005

.....
Radim Hladík

.....
PhDr. Irena Reifová, PhD.

1 ÚVOD	- 3 -
2 DVĚ HISTORIOGRAFIE NORMALIZACE	- 5 -
2.1 „HISTORIE“ NORMALIZACE	- 5 -
2.2 FILMOVÁ HISTORIOGRAFIE	- 10 -
2.2.1 <i>Filmová historiografie každodennosti</i>	- 12 -
3 STRUKTURÁLNÍ FILMOVÁ ANALÝZA	- 15 -
3.1 METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA	- 15 -
3.1.1 <i>Strukturalismus</i>	- 15 -
3.1.2 <i>Filmová naratologie</i>	- 17 -
3.1.3 <i>Výběr vzorku</i>	- 20 -
3.2 NARATIVNÍ ANALÝZA - APLIKACE.....	- 26 -
3.2.1 <i>Kolja</i>	- 26 -
3.2.1.1 <i>Synopse</i>	- 26 -
3.2.1.2 <i>Narativní funkce a sekvence ve filmu Kolja</i>	- 27 -
3.2.1.3 <i>Paradigmatické vztahy: politické sémy</i>	- 35 -
3.2.1.4 <i>Sémantické osy</i>	- 38 -
3.2.2 <i>Díky za každé nové ráno</i>	- 40 -
3.2.2.1 <i>Synopse</i>	- 40 -
3.2.2.2 <i>Narativní funkce a sekvence ve filmu Díky za každé nové ráno</i>	- 42 -
3.2.2.3 <i>Paradigmatické vztahy: politické sémy</i>	- 49 -
3.2.2.4 <i>Sémantické osy</i>	- 54 -
3.2.3 <i>Báječná léta pod psa</i>	- 55 -
3.2.3.1 <i>Synopse</i>	- 55 -
3.2.3.2 <i>Narativní funkce a sekvence ve filmu Báječná léta pod psa</i>	- 57 -
3.2.3.3 <i>Paradigmatické vztahy: politické sémy</i>	- 63 -
3.2.3.4 <i>Sémantické osy</i>	- 65 -
3.2.4 <i>Pupendo</i>	- 67 -
3.2.4.1 <i>Synopse</i>	- 67 -
3.2.4.2 <i>Narativní funkce a sekvence ve filmu Pupendo</i>	- 70 -
3.2.4.3 <i>Paradigmatické vztahy: politické sémy</i>	- 76 -
3.2.4.4 <i>Sémantické osy</i>	- 80 -
4 IDEOLOGICKÁ FILMOVÁ ANALÝZA	- 82 -
4.1 IDEOLOGIE A OTÁZKY HISTORIE.....	- 82 -
4.2 NARATIVNÍ A IDEOLOGICKÁ ANALÝZA: SOUVISLOSTI.....	- 84 -

4.3 IDEOLOGIE V POSTKOMUNISTICKÝCH FILMECH O NORMALIZACI	87 -
4.3.1 <i>Revoluce božská</i>	87 -
4.3.2 <i>Hrdina</i>	90 -
4.3.3 <i>Západ (a Východ)</i>	93 -
4.3.4 <i>Konflikt (a únik před ním)</i>	94 -
4.3.5 <i>Domov: vězení a hrad</i>	96 -
4.3.2 <i>Dystopie a selhání postkomunistické ideologie</i>	98 -
5 ZÁVĚR.....	102 -
SUMMARY	105 -
BIBLIOGRAFIE	106 -

1 ÚVOD

Volba tématu a formy zpracování diplomové práce „Ideologie normalizace, nebo normalizace ideologie? Narativní a ideologická analýza filmů o každodenním životě za „normalizace““, je výsledkem vývoje mých dlouhodobých osobních i akademických zájmů.

Na osobní rovině to byla nejprve biografická zkušenost s koncem normalizace a společenskou změnou v listopadu 1989, kterou jsem skrze média a vyprávění příbuzných vnímal jako teprve devítileté dítě, co mě vedlo k zájmu o dané téma. S postupujícím věkem a měnící se společenskou atmosférou jsem se obracel zpět a snažil se interpretovat význam těchto událostí pro sebe sama a pro společnost, jejímž jsem členem. Pokoušel jsem se pochopit rozdmýchávané antikomunistické vášně, stejně jako trvalou a výraznou přítomnost komunistické menšiny v politické sféře a narůstající projevy nostalgie v polistopadovém období. Čím více jsem chtěl porozumět, tím více u mě narůstaly pochybnosti o přibězích vyprávěných oběma tábory.

Kritická perspektiva na soudobou společnost organizovanou na ekonomickém základě soukromého kapitalismu se u mne střetávala s podobně kritickým pohledem na nedávnou minulost. Vzhledem k tomu, že česká společnost není pouze soukromě-kapitalistická, ale také postkomunistická, obě kritické pozice tak lze úspěšně propojit uvažováním o tom, jak je kapitalistická současnost ustavována svou komunistickou minulostí.

Akademická rovina není prosta těchto problémů a analogicky se s nimi rovněž vypořádává. V průběhu studia jsem zjišťoval, že zahraniční literatura, především anglosaská a francouzská, již před rokem 1989 ale i dnes běžně operuje s koncepty odvozenými od Karla Marxe. Znamená to snad, že přední zahraniční osobnosti z humanitních oborů by si přály uvrhnout Českou republiku zpět k systému, který zde v roce 1989 ztroskotal? Ztěžší. Tento paradox však vyvolává jen další otázky o povaze minulého a současného režimu.

V průběhu studia žurnalistiky a později mediálních studií jsem se stále více zajímal o oblast kritických a kulturních teorií. V rámci těchto přístupů především jsou rozvíjeny metody, které jsou určeny k rozboru významů a jejich ideologické motivovanosti. V případě tak kontroverzního tématu, jakým je postkomunistický pohled na komunistickou minulost, není pochyb o tom, že kvalitativní metoda je pro příslušnou obsahovou analýzu adekvátnější. Je to samotný význam, který zde představuje problém, nikoliv jeho četnost, kterou by bylo lze popsat uspokojivě kvantitativními technikami.

V rámci současné spektakulární společnosti není nouze o reprezentované významy. Vycházíme-li z mediálních studií, relevantní významy budou vyplývat z mediálních obsahů. Normalizaci se věnují všechny typy dnešních masových médií, od tištěných, přes elektronická a chemická (fotografie a film), až po digitální verze těchto médií. V České republice však filmu přísluší zvláštní postavení při reprezentaci minulosti; filmy zpracovávající dobu normalizace nebo i starší období z dějin komunistického Československa se staly kulturním fenoménem a vysoce ziskovým odvětvím. Filmové obsahy tematizující normalizaci tedy tvoří důležitou oblast kultury, skrze niž můžeme zkoumat významy spojované s normalizací, jejich utváření a ideologické zázemí. Naší výzkumnou otázkou bude, zda dané filmy skutečně zobrazují, odrážejí ideologii samotné normalizace, nebo zda a jak se v nich normalizuje nová, postkomunistická ideologie o normalizaci.

V druhé kapitole, následující po úvodu, se budeme zabývat historiografií normalizace ve dvou jejích podobách: vědecké a filmové. Filmová historiografie je pro nás z hlediska našeho zkoumání stěžejní. Stanovíme historii prezentovanou ve filmech jako konstruovaný text a jednu z mnoha historií.

Kapitola třetí bude metodologickým úvodem, kde zdůvodníme volbu strukturalistického přístupu a naratologické metody jako vhodných východisek této studie. Zároveň se zmíníme o možných omezeních plynoucích ze strukturalistického přístupu a navrhneme následnou ideologickou analýzu jako přiměřený korektiv přespříliš formalizujícího pojetí. Navrhneme kritéria a provedeme výběr vzorku pro sestavení filmového korpusu.

Samotná narativní analýza bude náplní čtvrté kapitoly. Jednotlivé kroky budou postupovat od dvou rovin syntagmatické analýzy k dvěma rovinám analýzy paradigmatické. Každý film bude analyzován zvlášť ve své jedinečnosti. V průběhu analýzy budou průběžně osvětlovány použité analytické nástroje.

Ideologická analýza se bude opírat o poznatky předchozí narativní analýzy a bude tvořit obsah páté kapitoly. Součástí kapitoly bude samostatný metodologický úvod. Postupovat budeme po tématech a komparativně napříč korpusem.

Poslední kapitolu bude představovat závěr, kde shrneme průběh studie a získané poznatky. Součástí práce budou samozřejmě i cizojazyčné resumé a příslušný seznam použité literatury.

2 DVĚ HISTORIOGRAFIE NORMALIZACE

2.1 „Historie“ normalizace

Normalizace je termín, který označuje období v dějinách Československé socialistické republiky, historiky obvykle vymezované daty 21. srpna 1968 a 17. listopadu 1989. Od 21. srpna bylo Československo okupováno pěti armádami vojsk Varšavské smlouvy. Sedmáctého listopadu 1989 odstartovala převážně studentská demonstrace, proti které provedla policie tvrdý zákrok, společenskou změnu známou jako „sametová revoluce“.¹

K okupaci Československa došlo v reakci na rychlý postup demokratizujících reforem, které v průběhu roku 1968 uskutečňovala Komunistická strana Československa (KSČ) pod vedením generálního tajemníka Alexandra Dubčeka a v obavě z uskutečnění mimořádného XIV. sjezdu KSČ, který by reformní politiku vedení KSČ potvrdil. V rámci reforem byla mimo jiné zrušena cenzura, působily nové nebo obnovené organizace (např. K-231 nebo Sokol), do popředí společenské diskuze se dostávaly otázky ekonomických reforem, samosprávy na pracovištích a federativního uspořádání státu.

Definitivním koncem tohoto reformního hnutí byl 21. srpen 1968, kdy Československo obsadily sovětské, polské, bulharské, východoněmecké a maďarské vojenské jednotky. Tato akce byla důsledkem nepříznivého postoje sovětského vedení k vývoji v Československu, kterému se nepodařilo zastavit československé reformy diplomatickou cestou. Českoslovenští představitelé vojenskou intervenci zpětně legitimovali 26. srpna 1968 podepsáním tzv. moskevského protokolu. V říjnu téhož roku pak byla uzavřena smlouva o dočasném pobytu sovětských vojsk v Československu. Ta se však nezačala stahovat dříve, než po listopadu 1989. Zejména v počátcích normalizace sehrály ozbrojené složky důležitou úlohu.²

Reformní představitelé byli postupně odstraňováni z funkcí (Dubčeka ve funkci generálního tajemníka komunistické strany vystřídal v dubnu 1969 Gustáv Husák). Nové vedení razantně konsolidovalo svou moc ve straně i ve státě. Konsolidace probíhala po dvou hlavních osách. Na jedné straně probíhaly prověrky, které měly za cíl odstranit

¹ Tuto událost zpracovává následující monografie: SUK, Jiří. Labyrintem revoluce: aktéři, zápletky a křížovatky jedné politické krize. Praha: Prostor, 2003. 507 s.

² Viz OTÁHAL, Milan. Normalizace 1969-1989: Příspěvek ke stavu bádání. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2002, s. 47.

kompromitované osoby ze všech významnějších pozic i ze samotné vládnoucí strany. Na straně druhé byly rozjitřené nálady obyvatelstva uklidňovány zvyšováním životní úrovně a uspokojením požadavků Slováků na federativní uspořádání státu.

Jednou z mála nových nepopřených reformních politik byla federalizace Československa realizovaná k 1. lednu 1969. Pokud jde o sociální politiku, hovoří se v souvislosti s normalizací o vytvoření tzv. „konzumního socialismu“, který na základě dostupných možností ekonomiky poskytoval lidem „chléb a hry“.³ Tato opatření měla preventivní ráz. (Koneckonců, jedním z prvních veřejných projevů vedoucích k nástupu reformního křídla v první polovině roku 1968 KSČ byla manifestace studentů proti nevyhovujícím podmínkám ubytování na kolejích v listopadu 1967). Represivního charakteru byly čistky, které formou výměny stranických legitimací proběhly jednak uvnitř komunistické strany, ale jinými metodami se odehrávaly i v jiných společenských institucích a organizacích. Jistou formu čistek představovala dobrovolná i vynucená emigrace občanů, jichž odešly statisíce. K represivním opatřením patřilo i znovuzavedení cenzury,⁴ či přijetí právní normy o „přechodných opatřeních nutných k upevnění a ochraně veřejného pořádku.“⁵

Cílem těchto opatření byla „normalizácia pomerov“,⁶ úsilí o niž poprvé veřejně vyhlásil po podepsání moskevského protokolu Alexander Dubček. Koncem roku 1970 formulovala KSČ svou normalizační politiku v dokumentu Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ.⁷ V praxi normalizace poměrů znamenala stimulaci „chování obyvatelstva, v němž převládala deprese, apatie a strach.“⁸ Demonstrativní akty odporu, jakým bylo mj. sebeupálení Jana Palacha 16. ledna 1969, nedokázaly vyburcovat

³ Viz OTÁHAL, Milan. Normalizace 1969-1989: Příspěvek ke stavu bádání. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2002, s. 59-60.

⁴ Komunisté přisuzovali médiím velký vliv, proto jejich ovládnutí znamenalo v posrpnovém období prioritu. Viz KONČELÍK, Jakub. Proměny řízení a kontroly médií v roce 1968. In KONČELÍK, Jakub; KÖPPOVÁ, Barbara; PRÁZOVÁ, Irena (ed.). Konsolidace vládnutí a podnikání v České republice a v Evropské unii. Sv. 2. Praha: Matfyzpress, 2002, s. 313-329.

⁵ OTÁHAL, Milan. Normalizace 1969-1989: Příspěvek ke stavu bádání. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2002, s. 55.

⁶ DUBČEK, Alexander. Zvukový záznam projevu. In BERNARD, Filip; ČERNÝ, David (ed.). Rozhlasová historie od roku 1923 do současnosti [CD-ROM]. Praha: Český rozhlas, 1998.

⁷ Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. 4. vydání. Praha: SPN, 1979. 102 s.

⁸ OTÁHAL, Milan. Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu: Kruh nezávislé inteligence. Brno: Doplněk, 1999, s. 15.

občany k aktivní konfrontaci s režimem. (Teprve až dvacáté výročí Palachova činu v lednu 1989 se stalo záminkou pro týden pouličních protirežimních manifestací.)

Ve společnosti přesto existovala opozice. Historik Milan Otáhal její působení rozděluje do dvou etap.⁹ První etapa „socialistická opozice“ následovala bezprostředně po vstupu intervenčních jednotek a představovala snahu vrátit státní moc do rukou reformních komunistů. Sem bychom mohli zařadit i nejvýraznější vystoupení proti okupaci, jímž byly násilné demonstrace při příležitosti jejího prvního výročí. Tato opozice však byla záhy potlačena. Druhá etapa se pak pojila s aktivitami kulturně-politického undergroundu.

V první polovině 70. let posrpnový režim triumfoval, teprve až v roce 1976 se v důsledku soudního procesu s hudební skupinou The Plastic People of the Universe začalo vytvářet opoziční prostředí známé jako disent. Veřejným projevem disentu bylo v lednu 1977 prohlášení Charta 77. V podstatě apolitické prohlášení požadující dodržování lidských práv, ke kterému se Československo roku 1975 zavázalo na Helsinské konferenci, se setkalo s ostrým odsouzením ze strany režimu. Podobně, jako podpis Charty 77 vypovídal o kritickém postoji k režimu, podpis tzv. Anticharty řadou známých osobností vyjadřoval loajalitu.¹⁰ Přestože se v průběhu dalších let, zejména koncem let 80., vytvářely další opoziční skupiny, jako např. Kruh nezávislé inteligence nebo Nezávislé mírové sdružení, chartisté zůstali hlavními představiteli opozice, kteří spolu s exilovými aktivisty usilovali o dialog s mocí.

„Otázka, zda představovala Charta 77 politikum či nikoliv, vyvolává stále mnohé diskuse. Její politická tendence je však nesporná, byť je vždy zapotřebí vnímat specifikum ‚nepolitické politiky‘, tedy jako kombinace politiky možné a nemožnosti opravdové politiky v souvislosti s totalitní povahou režimu KSČ,“ tvrdí Tomáš Vilímek.¹¹ Zároveň poukazuje, že

⁹ OTÁHAL, Milan. Normalizace 1969-1989: Příspěvek ke stavu bádání. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2002, s. 68-69.

¹⁰ Text Charty 77 i zkrácený text „Provolání československých výborů uměleckých svazů“, neboli Anticharty, jsou přetištěny in PREČAN, Vilém (ed.). Charta 77. 1977-1989: Od morální k demokratické revoluci. Dokumentace. Praha, Bratislava: Čs. středisko nezávislé literatury, Scheinfeld-Schwarzenberg a Archa, 1990. 525 s.

¹¹ VILÍMEK, Tomáš. Srovnání vývoje, specifických odlišností a podobností opozice v ČSSR a NDR 1968-1989. In KÁRNÍK, Zdeněk, KOPEČEK a MICHAL (ed.). Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu. Praha: Dokořán, 2004, s. 278.

nejen Charta 77, ale také ostatní opozice byla v důsledku informační blokády i neschopnosti nabídnout jasnou alternativu a vnitřním rozporům „společensky nezakotvená“.¹²

Celkově se program normalizace podařilo uskutečnit. Kromě marginalizovaného disentu nedocházelo k výrazným projevům občanského nesouhlasu. Většina obyvatel se naopak účastnila manifestačních projevů loajality, jako byly oslavy státních svátků. Seberealizaci lidé nacházeli v soukromé sféře, což lze zčásti chápat jako úspěch politiky „konzumního socialismu“. Lidé si nacházeli únikové aktivity, k nimž patřilo například sledování populárních televizních seriálů¹³ nebo notoricky známý fenomén chalupářství (jež si, mimochodem, rovněž našlo mediální reprezentaci v podobě seriálu Chalupáři). Jelikož „registrujeme v případech státního socialismu zejména absenci veřejné sféry artikulace a reprezentace politických konfliktů“,¹⁴ i všední a zdánlivě bezvýznamné činnosti tak za normalizace nabývaly politického podtextu. Byla to právě nemožnost, či neochota veřejně se politicky projevat jinak, než v souladu s oficiální politikou státu a strany, která měla za následek „odklon občanů od zasahování do veřejných záležitostí, projevující se mj. v tzv. chalupářské subkultuře. Chalupářství sice nebylo novým jevem, ale po roce 1969 nabývalo – spolu s rozvojem automobilismu – politického charakteru.“¹⁵ Každodenní kulturní praktiky členů normalizační (normalizované) společnosti měly významy suplující absentující veřejnost, čímž se ovšem vytrácela i soukromá sféra per se.¹⁶

¹² VILÍMEK, Tomáš. Srovnání vývoje, specifických odlišností a podobností opozice v ČSSR a NDR 1968-1989. In KÁRNÍK, Zdeněk, KOPEČEK a MICHAL (ed.). Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu. Praha: Dokořán, 2004, s. 305-308.

¹³ „Změna, konfliktost, dynamika, vývoj – všech těchto vzorců se ve ‚společnosti nudy‘ zoufale nedostávalo, takže seriál, který je v kontrastu s každodenním životem nabízel, se stával neodolatelným.“ REIFOVÁ, Irena. Kryty moci a úkryty před mocí: Normalizační a postkomunistický televizní seriál. In KONČELÍK, Jakub, KÖPPLOVÁ, Barbara, PRÁZOVÁ, Irena (ed.). Konsolidace vládnutí a podnikání v České republice a v Evropské unii. Sv. 2. Praha: Matfyzpress, 2002, s. 363.

¹⁴ MARADA, Radim. Kultura protestu a politizace každodennosti. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003, s. 10.

¹⁵ OTÁHAL, Milan. Normalizace 1969-1989: Příspěvek ke stavu bádání. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2002, s. 98.

¹⁶ Zde musíme učinit důležitou terminologickou poznámku, totiž že v textu této práce budeme s pojmy veřejné a soukromé sféry operovat. Aby si tyto termíny zachovaly rozlišovací schopnost v kontextu normalizačního institucionálního kontinua, budeme tyto termíny definovat jako krajní body na ose stát-rodina. Veřejná sféra zde tedy nebude chápána jako veřejnost ve smyslu definice Jürgena Habermase, vycházející z liberálního, občanského pojetí: „Subjektem této veřejnosti je publikum jakožto nositel veřejného mínění (...). Někdy se tato oblast projevuje jednoduše jako sféra veřejného mínění, která je přímo postavena proti veřejné moci.“

Nejasnost politického projevu z hlediska jeho situování v soukromé, nebo veřejné sféře je však jen jednou z příčin, proč není jednoduché jednoznačně určit determinanty, které vedly k pádu komunistického režimu.¹⁷ KSČ se vyhýbala i aplikaci doktrín přestavby a otevřenosti, jež v Sovětském svazu uplatňoval Michail Gorbačov. Paradoxně alespoň vnějšíkový úspěch normalizace a manifestovaná loajalita vedly k tomu, že „se do popředí dostává rovněž problém určité informační bariéry totalitního režimu, která znemožňuje získání zcela objektivních informací o dění ve společnosti.“¹⁸ Jisté je, že od začátku roku 1989 docházelo v Československu ke srovnatelně výraznějším občanským protirežimním aktivitám, jako byly násilně rozháněné lednové demonstrace nebo široká podpora petici Několik vět. Jejich vyvrcholením byla masivní a spontánní reakce na tvrdě potlačenou studentskou manifestaci 17. listopadu 1989. Vlna masových veřejných shromáždění a stávková aktivita, do jejichž čela se dostali lidé z disidentského prostředí, přivedla komunistické vedení k jednacímu stolu a následně k odstoupení od moci.

Retrospektivně se objevily i „otázky o zájmu a podílu Státní bezpečnosti na událostech roku 1989.“¹⁹ Množství prací zabývajících se disentem nemusí nutně vypovídat o jeho schopnostech vyvolat listopadové protesty, jako spíše o významu jeho jednotlivých osobností v polistopadovém vývoji. Jadwiga Staniszkis shledává hlavní důvody zániku středoevropských komunistických režimů v problémech globalizace, zbrojení a souvisejících otázkách identity: „Jak zavedení meta-směny, tak epistemologická evoluce byly rozhodující v ukončení komunismu. V první řadě a především způsobily prudký obrat osy, obsahu a – následně – sociální funkce konfliktu. Byl to posun z netrformativního, patového typu

HABERMAS, Jürgen. Strukturální přeměna veřejnosti. Praha: Filosofía, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2000, s. 56.

¹⁷ Považujeme za vhodné učinit ještě další terminologickou poznámku týkající se označení „komunismus“ pro režim panující v Československu v letech 1948-1989. Tento termín jednak neodpovídá sebezpetí samotného režimu, který se ústavně označoval za socialistický. Dále existuje mnoho důvodů proč se domnívat, že praxe i teorie režimu byla velmi vzdálená praxi a teorii řady hnutí, která v 19. století vtiskla termínu komunismus politický význam. Bohužel, slovo komunismus se jako označení minulého režimu ujalo nejen v laickém diskurzu a není v možnostech této práce tento úzus kvalifikovaně zpochybnit. Nezbyvá, než se danému úzu přizpůsobit a doufat, že budoucí akademické debaty tuto terminologickou otázku vyjasní uspokojivějším způsobem.

¹⁸ VILÍMEK, Tomáš. Srovnání vývoje, specifických odlišností a podobností opozice v ČSSR a NDR 1968-1989. In KÁRNÍK, Zdeněk; KOPEČEK, Michal (ed.). Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu. Praha: Dokořán, 2004, s. 299.

¹⁹ OTÁHAL, Milan. Normalizace 1969-1989: Příspěvek ke stavu bádání. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2002, s. 83.

konfliktu ke konfliktu transformativnímu, co uvedlo komunismus do pohybu.“²⁰ V konkrétním případě Československa odkazuje dokonce „k náhlé (a externě vyvolané) povaze ‚sametové revoluce‘.“²¹ Oproti tomu Jiří Suk volí „revoluční koncept výkladu“.²² Vyjasnění aspoň některých otázek, které se pojí s koncem komunismu (státního kapitalismu) a nástupu soukromého kapitalismu a mnohostranné demokracie, neusnadňuje ani skutečnost, že není probádána skupina možná klíčových aktérů společenské změny, totiž že „se historici dosud nezabývali dělníky, družstevními rolníky, ale ani manažery a technokraty, zvláště na střední úrovni řízení.“²³ Jak vidno, akademická historiografie téma normalizace ještě zdaleka nevyčerpala ani neuzavřela.

2.2 Filmová historiografie

Předmětem této práce ovšem nebude ani rozvíjení, ani polemizování s dostupným vědeckým historiografickým výkladem normalizace. Vědecká historiografie totiž není jedinou možnou reprezentací historie. Namísto toho nás bude zajímat filmově-historiografický výklad téhož fenoménu a jeho ideologické implikace. Vycházíme z konceptuálních předpokladů vyplývajících z následujícího rozlišení mezi pojmy historie a historiografie učiněným Philipem Rosenem: „Historiografií míním text napsaný historikem (historio-grafie). Historii míním objekt textu, ‚skutečnou‘ minulost, již se ten snaží konstruovat nebo převyprávět v současnosti a pro ni.“²⁴

Film může být jedním z takových způsobů konstruování historie, a pak není jen kinematografickým, ale i historiografickým textem. Platí to především o historickém filmu.²⁵

²⁰ STANISZKIS, Jadwiga. *Post-Communism: The Emerging Enigma*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 1999, s. 57.

²¹ STANISZKIS, Jadwiga. *Post-Communism: The Emerging Enigma*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 1999, s. 117.

²² SUK, Jiří. *Labyrintem revoluce: aktéři, zápletky a křížovky jedné politické krize*. Praha: Prostor, 2003, s. 19.

²³ OTÁHAL, Milan. *Normalizace 1969-1989: Příspěvek ke stavu bádání*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2002, s. 99.

²⁴ ROSEN, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001, s. xi.

²⁵ „Historický film‘ zde lze definovat jako jisté spojení režimů narativu a profilmična: ve své nejčistší formě se skládá ze ‚skutečného příběhu‘ (nebo prvků ‚skutečného příběhu‘), navíc s dostatkem profilmičického detailu, aby určil rozpoznatelné období jako významně ‚historické‘.“ ROSEN, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001, s. 178.

Takový film se snaží něco vypovědět o nějaké minulosti. „Historiografie vždy hodlá být referenční. To jest, konstrukce, kterou historie je, má být nevyhnutelně čtena proti nějakému standardu skutečnosti (...). Nezáleží na tom, nakolik je text, který si nárokuje vylíčení nebo analýzu historie, složen z formálních, estetických nebo diskurzivních procedur spojovaných s imaginárním, fikčním nebo rétorickým.“²⁶

Důležitým faktorem je legitimita sociálně přiznávaná příslušnému typu historiografie. „Vědění o historii může být konstruováno a sdělováno pouze skrze historiografii. Avšak samozřejmě mohou se vykytovat různé přístupy k historiografii a, v kterémkoliv daném kontextu, jenom jistý způsob nebo rozmezí způsobů přichází v úvahu, aby byly pojímány jako legitimní.“²⁷ Kinematografie ve srovnání s historickou vědou může mít ohledně legitimacy historické reprezentace ztíženou pozici. Na druhou stranu, filmová historiografie má mnohem širší publikum. Přestože její texty nemusejí požívat stejnou důvěru jako produkty vědecké historiografie, filmové (re)konstrukce historie mohou mít v dlouhodobém měřítku srovnatelně mnohem větší dopad na historické povědomí lidí-diváků.

Kromě početní převahy příjemců má filmová historiografie i další, kvalitativní výhodu své kulturně-technologické podstaty. Film má zvláštní vazbu na profilmické pole, tedy na předměty, osoby, děje a jejich uspořádání, které snímá kamera v okamžiku natáčení; následná vizuální prezentace utváří znak zvláštního typu. Philip Rosen o něm mluví jako o indexické stopě: „Fotografické a filmové obrazy jsou běžně chápány jako indexické stopy, neboť jejich prostorové pole a vyobrazené předměty byly v ‚přítomnosti‘ kamery v určitém okamžiku před vlastním čtením znaku. Indexická stopa je záležitostí minulosti.“²⁸ Jak je zřejmé, už samotný filmový znak má v jistém smyslu charakter „historické“ výpovědi.

Anton Kaes upozorňuje rovněž na manipulaci s časem, která kinematografií poskytuje další kompetenci pro konstrukci textualizované historie. Tato kompetence se u fotografie nevyskytuje; je to kinematografická kvalita, která vede k „představě filmu jako ‚stroje času‘, který může měnit (rozšířit, zkrátit, fragmentovat) jakékoliv věrně zaznamenané jednání

²⁶ ROSEN, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001, s. 7.

²⁷ ROSEN, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001, s. 6-7.

²⁸ ROSEN, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001, s. 20.

pomocí střihu a montáže (...). Tento ‚stroj‘ překládá historický čas do filmového času a následně ho zbavuje všech nahodilostí.“²⁹

V případě historického filmu se „časovost“ a indexikalita média pojí ve společné strategii, kterou film uplatňuje k prosazování autenticity nabízené reprezentace: „Indexicky otisknuté profilmično je organizováno podle narativních hierarchií ‚virtuálního‘ času, tj. času fikčního světa. Zvláštní manévry historického filmu spočívá v tom, že tento ‚virtuální‘ čas si také nárokuje vlastní předtím zdokumentovatelnou ‚realitu‘, totiž prozkoumatelnou historiografii. Vyskytuje se zde druhý referenční preexistent.“³⁰ Tato druhá reference však není pouze otázkou autenticity. Kaes s ní spojuje i diváckou slast: „Protože historický film z definice odkazuje na minulou realitu známou většině diváků již před samotným filmem, buď ze zkušenosti nebo z reprezentací, ti se těší z efektu rozpoznání.“³¹

2.2.1 Filmová historiografie každodennosti

Zůstaneme-li stále na úrovni filmu jako média, potom můžeme poukázat ještě na další jeho charakteristiku, totiž spřízněnost se sférou každodennosti. Kaes k tomu poznamenává: „Od svých počátků mělo filmové médium přirozenou spřízněnost s fyzickým světem každodenního života (...). Zrození kinematografie z ducha technologie a její plebejské dětství v zábavních parcích a na poutích ji po dlouhou dobu ponechávaly vyloučenou z dominantní kultury klasické buržoazie (...); od svého početí byl film médiem každodenní kultury a pro ni.“³²

Toto sociálně-kulturní zakotvení filmu jako média mělo dopad i na obsahy médiem sdělované. „Ve skutečnosti se film jako zábavní médium nikdy nestal konzistentním prostředkem pro politické nebo společenské komentáře.“³³ Toto konstatování je bezesporu

²⁹ KAES, Anton. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 119.

³⁰ ROSEN, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001, s. 179.

³¹ KAES, Anton. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 88.

³² KAES, Anton. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 171.

³³ DEFLEUR, Melvin L. and BALLOVÁ-ROKEACHOVÁ, Sandra J. *Teorie masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1996, s. 92.

aplikovatelné na drtivou většinu mainstreamových filmů. Filmové texty mají standardně formu narativu (vyprávění) a další textové typy – argument, deskripce a expozice³⁴ – jsou v něm marginalizovány. Obsahově se tak filmy při plnění své zábavní funkce uchylují buď k fantastickým, nebo naopak každodenním tématům. Tuto obsahovou dichotomii obcházející závažnost „politického nebo společenského komentáře“ a vyhovující požadavkům masového filmového publika, předznamenali již průkopníci filmu Louis a Auguste Lumièrové a. Georges Méliès, přestože v jejich době nelze ještě mluvit o klasickém narativním filmu. Zatímco Méliès začal pracovat s vizuálními efekty a fantaskními příběhy jako byla Cesta na Měsíc (1902), bratři Lumièrové (1895) promítali banality jako byl odchod dělníků z jejich továrny nebo příjezd vlaku na nádraží.

Každodennost však může být velmi důležitou sférou (aniž bychom chtěli snižovat význam její fantazijní alternativy, kterou zde ovšem jako předmět naší práce opouštíme). Podle Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna je každodenní realita „realita par excellence (...). Její privilegovaná pozice ji opravňuje k označení svrchovaná realita.“³⁵ Raoul Vaneigem aforisticky tvrdí, že „ve dvaceti čtyřech hodinách lidského života se vyskytuje více pravd, než ve všech filosofii.“³⁶ V diskuzi vědecky zaštitěné historiografie jsme se zmínili o zvláštním zpolitizovaném statusu, který požívala každodenní sféra v éře normalizace. Jestliže jsme výše souhlasili, že film není politickým „komentářem“, bylo to pouze v tom smyslu, že zabývá-li se film každodenností, pak tato „každodenní historie (...) zřídka kdy přiznává nepopíratelné politické a ekonomické souvislosti, které jakkoliv neviditelné, prostupují a často determinují individuální soukromé příběhy.“³⁷

Ukázali jsme, že film jako indexické médium vybavené k manipulaci času a fylogeneticky spjaté s každodenností je trojnásob kompetentní k určitému druhu reprezentace; totiž k historiografii každodenního života. Pokud normalizační každodennost, v níž „veřejná historie (*Geschichte*) vstupuje do soukromých historek (*Geschichten*),“³⁸ se stane námětem

³⁴ Rozlišení viz CHATMAN, Seymour. Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 14.

³⁵ BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. New York: Anchor Books, 1967, s. 21. Jejich terminologie vychází z pojmů rakouského sociologa Alfreda Schütze.

³⁶ VANEIGEM, Raoul. The Revolution of Everyday Life. London: Left Bank Books, Rebel Press, 1994, s. 21.

³⁷ KAES, Anton. From Hitler to Heimat: The Return of History as Film. Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 173.

³⁸ KAES, Anton. From Hitler to Heimat: The Return of History as Film. Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 83.

historického filmu, otevírá se nám, i vzhledem k relativní aktuálnosti tématu, široké pole pro textuální analýzu filmové historiografické konstrukce předkládané divákům.

3 STRUKTURÁLNÍ FILMOVÁ ANALÝZA

3.1 Metodologická východiska

3.1.1 Strukturalismus

Výše jsme se rozhodli zkoumat historii normalizace, jak je konstruována ve filmových textech o každodennosti. Nyní tedy musíme specifikovat teorii, o kterou se při tomto zkoumání budeme opírat a z níž budeme čerpat metodologické postupy a vytvářet analytické nástroje. V našem případě budeme vycházet z paradigmatu strukturalismu, které ovšem podřídíme kritickému plánu práce. Připomeňme si slovy Douglase Kellnera, že „kritická kulturní studia chtějí pozvednout kritické vědomí a prosazovat vytvoření alternativní společnosti.“³⁹

Za zakladatele strukturalistické sémiologie lze považovat švýcarského lingvistu Ferdinanda de Saussura, který pojímal jazyk (*langue*) jako strukturu nezávislou na svých konkrétních řečových projevech (*parole*)⁴⁰ a postuloval, že znak jako „svazek sjednocující označující a označované je arbitrární.“⁴¹ Znak podle de Saussura nacházel svou hodnotu pouze ve vztazích s ostatními znaky; de Saussure rozlišil tyto vztahy na syntagmatické a paradigmatičké a toto dělení budeme respektovat v průběhu naší vlastní práce.⁴²

Strukturalismus byl od 60. a 70. let 20. století zpochybňován především pro předpoklad 1) doslovnosti významu, 2) pro upírání subjektivity lidským aktérům, 3) pro svou ahistoričnost a z ní vyplývající 4) afirmativní přístup k existujícím společenským vztahům.⁴³ Dříve než se budeme věnovat samotné metodologii, setrváme na této obecnější rovině, abychom se vyjádřili k těmto hlavním námitkám vůči strukturalismu a pokusili se zdůvodnit,

³⁹ KELLNER, Douglas. *Media Spectacle*. London and New York: Routledge, 2003, s. 28.

⁴⁰ „Jazyk je pro nás mluva minus řeč.“ SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989, s. 106.

⁴¹ SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989, 98.

⁴² „Syntagmatický vztah je vztah *in praesentia*: spočívá na dvou nebo více termínech, které jsou v určité faktické řadě přítomny zároveň. Asociativní vztah naopak sjednocuje ve virtuální mnemonickou řadu termíny *in absentia*.“ SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989, s. 171. Novější terminologie mluví o paradigmatičkých, spíše než asociativních vztazích.

⁴³ Viz např. HODGE, Robert and KRESS, Gunther. *Social Semiotics*. Ithaca: Cornell University Press, 1988. 285 s. Zejména koncept „Saussurova koše,“ s. 15-18.

proč je pro nás strukturalismus nejen jedním z možných, ale jedním z nejpřípadnějších paradigmat.

1) Z hlediska předpokladu doslovného významu a stabilního vztahu mezi označujícím a označovaným lze skutečně považovat klasický strukturalismus za jednoznačně překonaný. Neexistence přímého spojení mezi znakem a referentem v dyadickém pojetí znaku musí implikovat možnost polysémie. Stejně tak platí, že význam závisí na aktu dekodování. Na druhou stranu však tyto námitky ze své definice nijak nediskvalifikují jako jedno z možných čtení identifikaci kulturně dominantních významů. Nelze tedy než souhlasit s Umbertoem Ecem, který říká, že: „je-li pojem doslovného významu opravdu vysoce problematický, pak nelze popřít, že za účelem prozkoumání všech možností textu (...) musí každý interpret ze všeho nejdříve uvažovat o jakémsi nulovém stupni významu: o významu autorizovaném i tím nejnudnějším a nejjednodušším existujícím slovníkem, o významu autorizovaném stavem daného jazyka v daném okamžiku, o významu, který nemůže popřít žádný psychicky zdravý čtenář v určité jazykové komunitě.“⁴⁴

2) Upírání subjektivitu lidským aktérům. Přestože tato kritika nemusí být v akademických kruzích převládající, někteří kritikové zejména v rámci kulturních studií mohou polemizovat s pojetím, které nahlíží na jedince jako výslednici protínajících se sociálních, jazykových a dalších struktur. Aníž bychom v této debatě zaujali ontologicky jedno, nebo druhé stanovisko, pragmaticky se domníváme, že období rozvinutého kapitalismu vystihuje pracovní hypotéza pokládající subjekt za výslednici struktur. Odkazujeme zde především na situaci, v níž zbožní fetišismus a reifikace prostupují celou sociální skutečnost. Dana Polan shrnuje tuto myšlenku následovně: „S reifikací, kterou tolik badatelů shledalo jako endemickou v procesu komodifikace, individuální subjekt – kupec či dokonce prodejce – ztrácí jakýkoliv pocit vědomého jednání (agency) a nestává se ničím jiným než jen pouhým zpětným efektem nebo nepřítomnou součástí gigantického mechanismu.“⁴⁵

3) Ahistoričnost. S touto zásadní námitkou se v podstatě ztotožňujeme, nicméně i v tomto případě považujeme strukturalismus za vhodnou pracovní hypotézu právě z hlediska současné historické fáze, kdy se společenské podmínky jeví jako neměnné. „Perspektiva, do níž se staví antihistorické myšlení strukturalismu, vychází z věčné přítomnosti systému, který nikdy nebyl stvořen a nikdy neskončí,“⁴⁶ píše Guy Debord a pokračuje: „jeho [strukturalismu]

⁴⁴ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2005, s. 44.

⁴⁵ POLAN, Dana. *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 6.

⁴⁶ DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1992, s. 193.

způsob studovat osamoceně kód sdělení není než produktem a uznáním společnosti, kde komunikace existuje ve formě kaskády hierarchických signálů.⁴⁷ Pokud ovšem dostatečně zdůrazníme, že nepředpokládáme systém jako „věčně přítomný“ a doplníme-li studium kódu rozbořením ideologického významu, potom můžeme doufat, že odhalíme právě historickou podmíněnost stávajícího systému v jeho vlastních pojmech.

4) Afirmativní přístup k existujícím společenským vztahům. Tato výtka by mohla být směřována spíše na strukturně-funkcionalistickou americkou sociologii, ztělesněnou zejména v 50. letech 20. století v osobě Talcotta Parsonse⁴⁸ (i když i v tomto případě by byla paušalizace zavádějící), spíše než na kontinentální tradici strukturalismu a jeho dědiců, odkud vycházela řada kritických i radikálních vědců. V jejich případě by se spíše než o afirmativním dalo hovořit o kritickém, ale defetistickém přístupu tváří v tvář neměnnosti struktur. V této práci budeme usilovat o to, aby analýza textů zdůraznila jejich sociální konstrukci a denaturalizovala je tak.

Vzhledem k výše uvedenému se tedy domníváme, že pokud do strukturalistického paradigmatu vstoupíme s předsevzetím neomezovat se pouze na popis struktur, můžeme se přes jeho klasická omezení přenést. Naše studie bude dialektická v tom smyslu, že poznatky o struktuře textů budeme interpretovat ve vztahu k současným sociálním, historickým a kulturním faktorům. Jestliže narativní analýza texty dekontextualizuje, aby tak dala vyniknout ústředním významotvorným strukturám, ideologická analýza tyto struktury rekontextualizuje na nové úrovni. Rozdělení práce na narativní a ideologickou analýzu je tedy pouze metodologickým odlišením dvou fází výzkumu, kdy obě jsou stejně podstatné pro dosažení kritického závěru.

3.1.2 Filmová naratologie

Metody pro analýzu filmu, které se v rámci strukturalismu rozvíjely, patří k nejrozpracovanějším. Jejich zárodky můžeme najít už ve formalistickém přístupu k filmu ruských avantgardních tvůrců (Sergej Ejzenštejn, Dziga Vertov). Samotná narativní analýza pak byla vypracována Vladimírem Jakovlevičem Proppem, který se soustředil především na

⁴⁷ DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1992, s. 194.

⁴⁸ Viz DEFLEUR, Melvin L. and BALLOVÁ-ROKEACHOVÁ, Sandra J. *Teorie masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1996, s. 44-46.

syntagmatické vztahy uvnitř narativů.⁴⁹ Oproti tomu paradigmatickým vztahům se věnoval antropolog Claude Lévi-Strauss, který analyzoval binární opozice přítomné v mýtech.⁵⁰

V 70. letech minulého století se vedle těchto tradičnějších pojetí začala stále silněji prosazovat psychoanalytická teorie filmu. Ovšem i v jejím případě byl strukturalismus důležitým zdrojem, protože Jacques Lacan, který inspiroval psychoanalytické pojetí studia filmu, reinterpretoval učení Sigmunda Freuda právě ve strukturalistickém duchu a považoval nevědomí za strukturu, která funguje podobně jako jazyk⁵¹. V téže době se objevila i kritická reakce na strukturalismus v podobě poststrukturalismu a metody dekonstrukce vycházející především z myšlenek Jacquese Derridy, jenž postuloval význam jako *différance*, tedy význam vždy odložený a nahrazený, unikající v čase i prostoru.⁵² Avšak ani tento nový pohled zcela neopustil strukturalistický pojmový aparát. Konečně nejnovější teorie filmové narace podnícené rozvojem kognitivní vědy, přestože kladou důraz na jiné aspekty, také stále pracují s některými strukturalistickými kategoriemi, jako jsou syžet a fabule.⁵³

Spíše než samotné nástroje narativní analýzy se může jako omezující jevit program klasického strukturalismu, kterým bylo popsání nekonečnosti jevů pomocí struktur v podobě konečné množiny prvků a vztahů. Tímto směrem se ubírala i klasická Proppova studie, která extrahovala z korpusu velkého množství lidových pohádek pouhých 31 narativů, základních narativních funkcí, v pevné posloupnosti.⁵⁴ Nicméně Proppův postřeh a z něj vyvozený závěr zůstávají pro textuální analýzu inspirativní: „Mění se pojmenování (a s nimi i atributy) jednajících osob, nemění se však jejich činnosti neboli funkce. Z toho vyplývá, že pohádka

⁴⁹ Viz PROPP, Vladimír Jakovlevič. Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany: H&H, 1999. 362 s.

⁵⁰ „V tom je originálnosť mýtického myslenia – že hrá úlohu konceptuálneho myslenia: zvierat, ktoré možno použiť jako čosi, čo by som nazval binárnym operátorem, môže mať z logického hľadiska vzťah k problému, ktorý je tiež binárny.“ LÉVI-STRAUSS, Claude. Mýtus a význam. Bratislava: Archa, 1993, s. 28.

⁵¹ „Triangulární strukturu matky, dítěte a otce Lacan nepojednává jako sociologickou realitu, ale jako strukturu; tyto tři termíny jsou definovány svými vzájemnými vztahy, jako strukturální funkce.“ ROSEN, Philip. Introduction. In ROSEN, Philip (ed.). Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 1986, s. 165.

⁵² „Každý pojem je nezbytné a z podstaty vepsán v řetězec nebo systém, v němž odkazuje k dalším a dalším pojmům systematickou hrou rozdílu. Tato hra [je] potom – *différance*.“ DERRIDA, Jacques. *Différance*. In KEARNY, Richard ; RAINWATER, Mara (ed.). The Continental Philosophy Reader. London and New York: Routledge, 1996, s. 449.

⁵³ Viz BORDWELL, David. Classical Hollywood Cinema. In ROSEN, Philip (ed.). Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 1986, s. 20.

⁵⁴ Viz PROPP, Vladimír Jakovlevič. Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany: H&H, 1999. 362 s.

často připisuje stejné činnosti různým postavám. To nám umožňuje zkoumat pohádku podle funkcí jednajících osob.⁵⁵ Z funkčního hlediska se jednající postavy stávají vykonavateli okruhů jednání: „Četné funkce se logicky sjednocují do jistých okruhů (krugi). Tyto okruhy ve svém celku odpovídají vykonavatelům.“⁵⁶ Příkladem okruhu jednání jsou funkce, které spojujeme s postavou hrdiny nebo škůdce. Ne vždy však okruh jednání odpovídá jedné postavě, existují i situace, kdy „jedna postava zahrnuje několik okruhů jednání (...). Opačný případ: jeden okruh jednání se rozděluje mezi několik postav.“⁵⁷

Proppova metodologie pro nás představuje metodologické východisko syntagmatické analýzy. Umožňuje nám určit okruh jednání jednotlivých postav v narativním syntagmatu. Abychom však mohli přejít například od konstatování, které postavy vykonávají funkce hrdiny, k významům, které konkrétní narativ kolem postav vytváří, potřebujeme syntagmatickou analýzu doplnit analýzou paradigmatickou. Vhodný model pro druhý typ analýzy navrhl Algirdas Julien Greimas v podobě konstitučního modelu „elementární struktury signifikace“.⁵⁸ V tomto bodě metodologického úvodu se spokojíme s tímto uvedením hlavních metodologických zdrojů. Jak syntagmatickou, tak paradigmatickou analýzu budeme propracovávat i pomocí dalších technik. Budou však osvětleny lépe přímo v průběhu jejich aplikace. V rámci analýzy prvního filmu se tedy ke konkrétnějším metodologickým otázkám budeme ještě vracet.

Zopakujme, že vycházíme z metodologie narativní analýzy, abychom si lépe objasnili, na jaké úrovni se bude studie pohybovat. Narativní analýza není specifická pro film (narace může probíhat v rámci literatury, televize, hudební skladby, atp.) „Modely rozlišují mezi makroanalytickou rovinou, kterou všechny narativy sdílejí bez ohledu na médium a materiální zázemí (...), a mikroanalytickou rovinou, kde se člověk zaměřuje na pro médium specifické stylistické prostředky a formální prvky nejpřipadnější pro analýzu.“⁵⁹ Náš přístup, vycházející z obecných poznatků o procesu narace, bude převážně makroanalytický.

Jelikož se však na významu filmu vedle narace podílí ještě řada jiných extrakinematografických kódů (např. mizanscéna, barvy, nasvícení, přirozený jazyk a

⁵⁵ PROPP, Vladimír Jakovlevič. Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany: H&H, 1999, s. 26.

⁵⁶ PROPP, Vladimír Jakovlevič. Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany: H&H, 1999, s. 70.

⁵⁷ PROPP, Vladimír Jakovlevič. Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany: H&H, 1999, s. 71-72.

⁵⁸ GREIMAS, Algirdas Julien; RASTIER, François. Les jeux des contraintes sémiotiques. In GREIMAS, Algirdas Julien. Du sens: Essais sémiotiques. Paris. Éditions dn Seuil, 1970, s. 136.

⁵⁹ BUCKLAND, Warren and ELSAESSER, Thomas. Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis. London: Arnold, 2002, s. 30.

konečně různé kulturní kódy) a také specifický kód filmové řeči, kinematografický kód (např. střih, pohyby a úhly kamery, vizuální efekty, vztah obrazu a zvukové stopy), budeme k těmto dalším kódům příležitostně přihlížet. Na mikroanalytické úrovni se budeme pohybovat zejména tehdy, bude-li ta zpochybňovat, nebo naopak silně zdůrazňovat významy vyplývající z narativního uspořádání.

3.1.3 Výběr vzorku

Náš výzkum sleduje současnou ideologii o normalizaci ve filmu, tedy prvním kritériem výběru materiálů bylo, aby se děj filmu odehrával převážně v době normalizace (a film samotný aby pocházel z doby po normalizaci). Dále jsme si stanovili, že téma filmu musí vycházet z prostředí každodenního života. Motivace k tomuto typu výběru byla dvojí. Jednak již výše zmiňovaný zvláštní zpolitizovaný status normalizační každodennosti jako pozoruhodný fenomén. Druhým důvodem bylo, že po předběžném průzkumu dostupných filmů o normalizaci by některá kritéria mohly splňovat i filmy z prostředí „totálních institucí“.⁶⁰ Jejich začlenění do korpusu by však mohlo zpochybnit jeho schopnost vypovídat o ideologii v celospolečenském měřítku. Kritéria musela být přizpůsobena tak, aby tyto jednotky byly odfiltrovány.

S kritériem každodennosti souvisí i kritérium žánru, kterým je v našem případě melodramatická komedie. Specifický filmové kritérium představuje klasicismus,⁶¹ což je koncept vypracovaný především v souvislosti s hollywoodskou produkcí, ale vzhledem k normotvornému vlivu této produkce je samozřejmě koncept klasicismu možné aplikovat i na českou filmovou tvorbu.⁶²

⁶⁰ Sem by patřily filmy z prostředí kasáren, věznic nebo psychiatrických léčeben. „Totální instituce může být definována jako místo pobytu a práce, kde velký počet podobně situovaných jednotlivců, oddělený od širší společnosti po citelné časové období, vede spolu uzavřený, formálně administrovaný koloběh života.“ GOFFMAN, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Garden City: Anchor Books, 1961, s. xiii.

⁶¹ Wollen uvádí následující kritéria klasicismu: narativní tranzitivita, identifikace, transparence, jednotná diegeze, uzavřenost, potěšení a fikce. Viz WOLLEN, Peter. *Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est*. In ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 120.

⁶² „Jakožto narativní mód klasicismus zjevně odpovídá představě o ‚obyčejném filmu‘ ve většině zemí světa, kde je film předmětem spotřeby.“ BORDWELL, David. *Classical Hollywood Cinema*. WOLLEN, Peter. *Godard and*

Konečně, posledním kritériem je popularita. Tuto poněkud vágní kategorii můžeme operacionalizovat proměnnými jako návštěvnost, tržby a ocenění. Popularita filmu je důležité kritérium, protože svědčí o tom, že daný film odpovídá a spoluvytváří ideologii většinového publika. Will Wright použil toto kritérium při své studii westernu, neboť, jak tvrdí, tímto způsobem „maximalizují validitu své interpretace těchto filmů jakožto reprezentantů populárních sociálních mýtů.“⁶³

Česká filmová produkce posledních šestnácti let nabízí čtyři filmy, které vyhovují našim kritériím a které tedy budou zařazeny do našeho korpusu.⁶⁴

Název:	Díky za každé nové ráno
Země původu:	Česká republika
Rok výroby:	1994
Délka filmu:	100 minut
Zaznamenané tržby:	5 263 865 Kč
Zaznamenaný počet diváků:	207 065
Režie:	Milan Šteindler
Scénář (námet):	Halina Pawłowska (Halina Pawłowská)
Kamera:	Jiří Krejčík
Střih:	Věra Flaková
Hudba:	Petr Ulrych
Jiné:	4 ocenění (6 nominací) cenou Český lev udělovanou Českou akademií televize a filmu
Herci:	Ivana Chýlková Olga Franciszek Pieczka otec

Counter-Cinema: Vent d'Est. In ROSEN, Philip (ed.). Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 1986, s. 31.

⁶³ WRIGHT, Will. Sixguns and Society: A Structural Study of the Western. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1975, s. 13.

⁶⁴ Uvedené údaje, především distribuční data, pocházejí z následujících zdrojů:

Filmová ročenka 1994. Praha: Národní filmový archiv, 1995. 424 s.

Filmová ročenka 1995. Praha: Národní filmový archiv, 1996. 458 s.

Filmová ročenka 1996. Praha: Národní filmový archiv, 1997. 486 s.

Filmová ročenka 1997. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 564 s.

Filmová ročenka 2003. Praha: Národní filmový archiv, 2004. 684 s.

	Alena Vránová matka
	Barbora Hrzánová Lenka
	Dagmar Laškevičová Dagmar
	Tomáš Hanák Lesík
	Miroslav Etzler Mirek
	Pavel Schwarz Oskar Kahler
	Míriam Kantorková Kahlerová
	Karel Heřmánek Orest
	Ján Sedal Malduljan
	Ján Melkovič strýc Ondřej
	Petr Čepek slavný spisovatel
	Oleg Reif zasloužilý umělec
	Tomáš Vorel Tomáš
	John Hench Američan
	Ján Mildner Vasil I.
	Karel Urbánek dr. Šafář
	Jiří Langmajer Honza
	Zdeněk Marek Martin
	Michal Kocourek příslušník VB
	Milan Šteindler příslušník StB
	Václav Mareš ředitel školy

Tab. 1

Název:	Kolja
Země původu:	Česká republika/Velká Británie/Francie
Rok výroby:	1996
Délka filmu:	108 minut
Zaznamenané tržby:	44 928 135 Kč
Zaznamenaný počet diváků:	1 345 369
Režie:	Jan Svěrák
Scénář (námět):	Zdeněk Svěrák (Pavel Taussig)
Kamera:	Vladimír Smutný
Střih:	Alois Fišárek

Hudba:	Ondřej Soukup
Jiné:	7 ocenění (13 nominací) cenou Český lev udělovanou Českou akademií televize a filmu; cena OSCAR americké Akademie filmového umění za nejlepší neanglicky mluvený film; nejnavštěvovanější film v českých kinech v roce 1996 a 1997
Herci:	Zdeněk Svěrák František Louka Andrej Chalimon Kolja Libuše Šafránková Klára Ondřej Vetchý Brož Nela Boudová Brožová Stella Zázvorková maminka Ladislav Smoljak Houdek Irina Livanovová Naděžda Karel Heřmánek Musil Jiří Sovák Růžička Petra Špalková Paša René Příbil Pokorný Martin Táborský Novotný Slávka Budínová domovnice Regina Rázlová Zubatá

Tab. 2

Název:	Báječná léta pod psa
Země původu:	Česká republika
Rok výroby:	1997
Délka filmu:	110 minut
Zaznamenané tržby:	13 770 295 Kč
Zaznamenaný počet diváků:	328 733
Režie:	Petr Nikolaev
Scénář (námět):	Jan Novák (Michal Viewegh)
Kamera:	Martin Duba
Střih:	Alois Fišárek
Hudba:	Milan Dvořák

Jiné:	6 nominací na cenu Český lev udělovanou Českou akademií televize a filmu; 2. nejnavštěvovanější český film v roce 1997
Herci:	<p>Ondřej Vetchý Vítek Libuše Šafránková Vítková Vladimír Javorský Šperk Jan Zahálka Kvido-chlapec Jakub Wehrenberg Kvido-mladík Klára Botková Jaruška-holčička Jitka Ježková Jaruška-slečna Vladimír Dlouhý Zvára Vilma Cibulková Šperková Miriam Kantorková babička Věra Květa Fialová babička Líba Stanislav Zindulka dědeček Josef Otakar st. Brousek dědeček Jiří Viktor Preiss dramatik Jiří Schmitzer dr. Liehr Alice Bendová Mirjana Emma Černá Zita</p>

Tab. 3

Název:	Pupendo
Země původu:	Česká republika
Rok výroby:	2003
Délka filmu:	122 minut
Zaznamenané tržby:	86 604 395 Kč
Zaznamenaný počet diváků:	958 327
Režie:	Jan Hřebejk
Scénář (námět):	Petr Jarchovský (Petr Šabach)
Kamera:	Jan Malíř
Střih:	Vladimír Barák
Hudba:	archivní (mix – Radim Hladík jr. a Michal Holubec)
Jiné:	2 ocenění (7 nominací) cenou Český lev udělovanou Českou

	akademií televize a filmu; nejnavštěvovanější film v českých kinech v roce 2003
Herci:	Boleslav Polívka Bedřich Mácha Eva Holubová Alena Márová Jiří Pecha Alois Fábera Jaroslav Dušek Míla Břečka Vilma Cibulková Magda Břečková Lukáš Baborský Matěj Mára Vojtěch Svoboda Bobeš Mára Nikola Pešková Pavla Břečková Matěj Nechvátal Honza Břečka Jan Drozda Jirka Ptáčník Pavel Liška Vlád'a Ptáčník Bob Klepl Motyčka Boris Hybner Krauze Zuzana Kronerová úřednice Gabalová Soňa Červená Frau König Matěj Ruppert závozník Hana Seidlová učitelka

Tab. 4

Náš korpus tedy tvoří filmy Díky za každé nové ráno (Tab. 1), Kolja (Tab. 2), Báječná léta pod psa (Tab. 3) a Pupendo (Tab. 4). Tyto filmy nám byly dostupné ve formátu DVD-video. Některé charakteristiky (především jde o vystřižené nebo přidané scény) filmů v tomto formátu se tedy mohou odlišovat od verze uvedené v kinech nebo v televizi.

Nyní přistoupíme k samotné analýze. Vzhledem k mimořádnému úspěchu filmu Kolja jej budeme analyzovat jako první, přičemž se budeme snažit být velmi explicitní ohledně používaných metod. Dále budou filmy analyzovány v chronologickém pořadí.

3.2 Narativní analýza - aplikace

3.2.1 Kolja

3.2.1.1 Synopse

Film Kolja otvírá záběr mraků z letadlového okénka, na kterém si kreslí obrazce dětská ruka. V dalším záběru se kamera pohybuje od slunce v okně dovnitř místnosti a nabízí pohled na interiér kůru v krematoriu, kde František Louka hraje na violoncello. Přitom stíhá pomocí smyčce postarat se o konvičku na čaj a flirtovně obtěžovat Kláru. Po skončení smutečního obřadu si Louka půjčuje peníze od přítele a jede tramvají za další zakázkou. Domů ho veze kolega Musil a Louka se vptává, na kolik by ho vyšlo vlastní auto. V podkrovním bytě na Malé Straně, vybaveném knihovnou a fotkami z doby Loukova působení ve filharmonii, obvolává Louka své milenky. V novinách hledá inzeráty na prodej automobilu a poslouchá Svobodnou Evropu. Kromě práce v krematoriu si přivydělává obnovou náhrobních kamenů. Při hraní, přestože se Klára nabízí, ji tentokrát neobtěžuje, ale v dalším záběru jsou oba u Louky v posteli.

Hrobník Brož dohazuje Loukovi drobné zakázky a nabídne mu možnost uzavřít za značný obnos formální svatbu s Ruskou Naděždou, aby jí tak pomohl k českému občanství. Dozvídáme se, že Louka Brožovi dluží peníze, ale jeho nabídku přesto odmítá. Odjíždí na venkov ke své matce, která netuší, že její syn už nehraje ve filharmonii a je tak ve finanční tísní, a žádá ho o renovaci okapů na rodném domě. Klenot, který Louka náhodou našel, se ukazuje jako bezcenný.

Při práci na hřbitově Louka nakonec Brožovi sděluje, že nabídku přijímá. V baru se setkává s Naděždou a její matkou a bere si od nich peníze. Následuje svatba, na které Louka poznává Musil. V novém trabantu veze Louka na venkov nové okapy. Při cestě zpět potkává Louka Kláru, ta ho ale opouští, neboť se dozvěděla od Musila o jeho svatbě. V domě ho domovnice upozorňuje, že by měl vyvěsit sovětské vlajčky. Před Loukovým bytem čeká studentka hudby, kterou Louka začne svádět, ale jsou vyrušeni Brožovým telefonátem.

Brož při schůzce v hospodě Loukovi oznamuje, že Naděžda emigrovala a že se o případ bude asi zajímat bezpečnost. Do bytu za Loukou přivádějí lékaři Kolju, syna Naděždy, který zůstal v Československu s babičkou, jež musela být hospitalizována. Louka nakonec svolí, že se o chlapce dočasně postará, hlavně poté, co mu to Brož doporučí jako alibi. Louka neochotně vyvěsí vlajčky, jak ho o to žádala domovnice. Soužití Kolji a Louky ale není

jednoduché: nemluví stejným jazykem a Kolja definitivně kazí Loukův románek se studentkou.

Při návštěvě v nemocnici se Louka dozvídá, že Koljova babička zemřela a Kolja tak u něj zůstává na neurčito. Na radu přátel si podává žádost o umístění Kolji do dětského domova. Na venkově se pokouší pomocí lži přesvědčit svou matku, aby se o Kolju postarala, ale ta to odmítá, když zjistí, že Kolja je Rus. Louka se Kolji zastává a odvádí ho na návštěvu ke strýci Růžičkovi, který jim vypráví o vidění, které prorokuje brzký pád režimu. Po návratu do Prahy Louka nachází obsílku a s Koljou se dostavuje k výslechu, kde se ho vyšetřovatelé snaží neúspěšně zlomit, aby vypovídal.

Louka se s Koljou pomalu sžívá. Má o něj strach, když se Kolja ztratil v metru. Telefonem mu zprostředkuje pohádku v ruštině. Když zjistí, že jeho životní styl má na Kolju špatný vliv, začne se mu Louka usilovně věnovat. Avšak Kolja vážně onemocní a Louka se neobejde bez pomoci Kláry, která se k němu vrací. Louka jí vysvětluje, že ve filharmonii nemůže hrát nikoliv kvůli tomu, že jeho bratr emigroval, ale protože urážlivě vyplnil zprávu o svém pobytu v zahraničí. Během prázdnin již Kolja a Louka spolu definitivně navazují vřelý vztah.

V této situaci k Loukovi přichází pracovnice sociální péče Zubatá a oznamuje mu, že v zájmu sovětského velvyslanectví mu Kolja bude již brzy odebrán. Louka odváží Kolju na venkov k příteli Houdkovi, který jim poskytuje azyl. Při poslouchání zahraničního rozhlasu se dozvídají o protestu studentů na Národní třídě 17. listopadu 1989. Přijíždějí do Prahy a účastní se protirežimních demonstrací. V zástupu demonstrujících zřetelně poznáváme i Loukovy vyšetřovatele. Pro Kolju si přilétá jeho matka a Louka odmítá její nabídku finanční kompenzace. V závěrečné scéně hraje Louka opět s Čs. filharmonii a v obecnostvu vidíme, že Klára je těhotná. Poslední záběr je opět z letadla na mraky a Kolja si zpívá píseň, kterou se v naučil v Praze.

3.2.1.2 Narativní funkce a sekvence ve filmu Kolja

Protože zde si z řady možných přístupů vybíráme narativní analýzu, pak dalším krokem ke strukturální redukci musí být zvolení těch momentů v příběhu, které posouvají děj kupředu a jejichž absence ve struktuře zápletky by zapříčinila posuny ve významu, respektive by dala vzniknout jinému příběhu. Roland Barthes rozlišuje dvě hlavní třídy funkčních jednotek v narativu: distribuční (funkce per se) a integrační (indicie), což je dělení

odpovídající syntagmatickým a paradigmatickým vztahům.⁶⁵ Distribuční funkce dále rozlišuje na kardinální a katalytické: první „ustavují opravdové stěžejní body narativu (...); druhé pouze ‚vyplňují‘ narativní mezery oddělující stěžejní funkce.“⁶⁶ Při analýze filmových narativů se budeme pohybovat pouze na úrovni funkcí kardinálních. Převyprávění představuje nikoliv nezbytnou, ale užitečnou součást analýzy. Umožňuje totiž plynule redukovat celý příběh právě na jeho nejdůležitější funkční jednotky. Z hlediska terminologie však pro kardinální funkce upřednostníme termín událost,⁶⁷ aby nedošlo k záměně s narativní funkcí, která je abstraktnější kategorií.

Jako pomocná a zároveň kontrolní technika segmentace slouží přihlížení k filmové specifickým výrazovým prostředkům ohraničujícím jednotlivé filmové sekvence.⁶⁸ Diskuse o minimální jednotce ve filmu se (na rozdíl od literární vědy) kloní k názoru, že taková jednotka vzhledem k analogové podstatě tohoto kódu neexistuje.⁶⁹ Přesto Christian Metz dokázal identifikovat filmové jednotky na vyšších úrovních: „Dokonce i co se týče označujících jednotek, je film zpočátku zbaven samostatných prvků. Postupuje po celých ‚blocích reality‘, které se aktualizují svým celkovým významem v diskurzu. Tyto bloky jsou ‚záběry‘. (...) Filmová sekvence je skutečná jednotka – to jest druh koherentního syntagmatu, uvnitř něhož na sebe ‚záběry‘ (sémanticky) reagují.“⁷⁰ Vycházíme tedy z předpokladu, že každá filmová sekvence je tématicky a významově ukotveným prvkem a není-li skutečně pouhou vsuvkou, potom bude rozvíjet děj prezentací přinejmenším jedné zásadní události.

⁶⁵ BARTHES, Roland. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. In *Barthes: Selected Writings*. London: Fontana, 1983, s. 263.

⁶⁶ BARTHES, Roland. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. In *Barthes: Selected Writings*. London: Fontana, 1983, s. 265.

⁶⁷ Termín událost pro tentýž koncept jako kardinální funkce používá například Mieke Balová. Viz BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985. 164 s.

⁶⁸ „Hranice sekvence budou vyznačeny nějakou standardizovanou interpunkcí (prolínání, ztmavení, stírání obrazu, zvukový můstek). (...) Musíme mít také na paměti, že každý film stanovuje svou vlastní míru segmentace (...) Ve filmu, který pokrývá mnoho desetiletí a mnoho lokalit, série prolínaných záběrů z jedné malé akce na druhou nepovede nezbytně k vytvoření zvláštních sekvencí.“ BORDWELL, David. *Classical Hollywood Cinema*. In ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 20.

⁶⁹ „Kódy zahrnující motivované znaky postrádají samostatné jednotky jako foném.“ NICHOLS, Bill. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981, s. 47.

⁷⁰ METZ, Christian. *Problems of Denotation in the Fiction Film*. In ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 39-40.

V Koljovi jsme identifikovali celkem 28 takových filmových sekvencí. Redukce na filmové sekvence a v nich obsažené události - kardinální funkce - však není dostatečná. Pro popis narativní strategie filmu je zapotřebí další abstrakce, která odhalí její strukturu. V tomto kroku jsou odstraněny redundantní a iterační informace a jednotlivé postavy a jejich činnosti jsou zobecněny tak, že z nich podle proppiánského přístupu krystalizují okruhy jednání jednotlivých postav. Film Kolja tak byl nakonec redukován na 15 narativních funkcí. Jednotlivé analytické kroky jsou zřejmé z následující tabulky (Tab. 5), kde levý sloupec obsahuje segmentaci na filmové sekvence a události v nich popisované a zmenšený pravý sloupec již ukazuje narativní funkce, na něž byly události redukovány:

Izolace událostí zápletky, filmových sekvencí a následná redukce na základní narativní funkce (Kolja)

Sekvence/události	Narativní funkce
1. Louka se živí hraním na pohřbech a opravou nápisů na náhrobcích. Má finanční problémy. Chce si pořídit automobil. Navazuje vztah s Klárou.	1. Hrdina žije na periférii.
2. Brož nabízí Loukovi peníze za formální uzavření sňatku, jímž nevěsta získá čs. občanství	2. Hrdina usiluje o rodinu
3. Matka ho žádá, aby opravil její dům. Šperk, který Louka našel, se ukazuje být bezcenný.	3. Hrdina usiluje o peníze
4. Louka přijímá Brožovu nabídku.	4. Hrdinovi je učiněna nabídka
5. Louka se setkává s Ruskou, kterou si má vzít. Dostává peníze.	5. Hrdina nabídku odmítá
6. Louka se žení. Na svatbě ho náhodou poznává jeho známý.	6. Hrdina potřebuje peníze pro rodinu
7. Louka získává automobil a opravuje dům.	7. Hrdina nabídku přijímá
8. Klára ví o svatbě a opouští Louku.	8. Hrdina ztrácí rodinu
9. Za Loukou přichází studentka. Louka ji svádí.	9. Hrdinovi je svěřen úkol
10. Louka se dozvídá, že Ruska emigrovala.	10. Hrdina plní úkol
11. Lékaři přivádějí Kolju, který je bezprizorný.	11. Hrdina získává rodinu
12. Brož vanuje Louku, že za ním přijde policie.	12. Škádci ohrožují rodinu
13. Kolja kazí Loukův vztah se studentkou.	13. Společnost se proměňuje

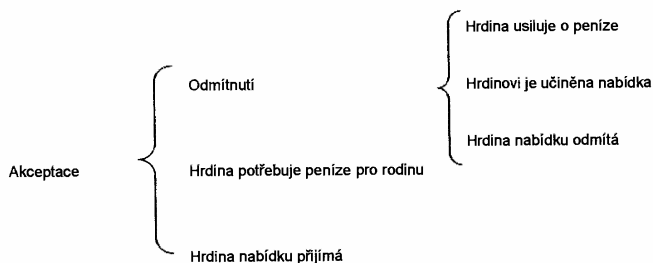
14. Louka se v nemocnici dozvídá, že Koljova babička zemřela.	14. Škůdci jsou poraženi
15. Louka získává informace, jak se zbavit Kolji.	15. Hrdina žije v centru
16. Louka žádá, aby si Kolju vzali do dětského domova.	
17. Matka se odmítá postarat o Kolju. Růžička vypráví o předtuše, podle níž má padnout režim.	
18. Louka je vyslýchán na policii.	
19. Louka se stará o Kolju.	
20. Brož říká Loukovi, že Koljova matka zažádala o jeho vydání.	
21. Louka plně přijímá otcovskou roli.	
22. Kolja si hraje na kašpárkův pohřeb.	
23. Louka mění svoji rutinu.	
24. Kolja onemocní, Loukovi musí pomoci Klára.	
25. Louka a Klára se společně starají o Kolju.	
26. Pro Kolju si přichází pracovnice dětského domova.	
27. Louka a Kolja se skrývají na venkově.	
28. Režim se hroutí. Kolja se vrací k matce. Louka odmítá peníze. Louka je zpět ve filharmonii. Klára je těhotná.	

Tab. 5

Viděno z opačné perspektivy, každá událost je projevem jedné z narativních funkcí. Některé události jsou redundantní, respektive některé narativní funkce jsou manifestovány více než jedinkrát. Tak například funkce 12 příběhu – „Škůdci ohrožují rodinu“ – se v zápletce objevuje v sekvencích 18 a 26. Jednou funkci škůdců zastávají pracovníci Státní bezpečnosti, podruhé sociální pracovnice.

V této fázi se naše čtení filmu značně prohloubilo. Zjišťujeme, že bohatost zápletky slouží ke komunikaci omezeného počtu narativních funkcí. Podobně i za mnohosti postav a objektů můžeme vidět abstraktnější kategorie okruhů jednámi. Tyto poznatky umožňují přistoupit k identifikaci paradigmatických vztahů. Předtím ale ještě prohloubíme syntagmatickou část analýzy o její logickou stavbu.

Logická stavba narativu vychází z předpokladu, že narativ musí mít minimálně tři složky: počáteční rovnováhu, narušení a novou rovnováhu.⁷¹ Protože film je případem komplexního narativu, prostor mezi počátečním a konečným stavem je zaplněn řadou událostí nad rámec tohoto minima. Tyto události vytvářejí vlastní logiku příčin a následků změny rozvíjených vztahů. Tato logika může být i vícestupňová. Will Wright se v této souvislosti ptá: „Jak se funkce, které charakterizují mýtus nebo zápletku, vztahují k sobě navzájem ve smyslu příčiny a následku? Které jednání může být interpretováno jako způsobující které situace?“⁷² K zodpovězení těchto otázek, které jsou víc než případné i pro tuto studii, zavádí Wright pojem narativní sekvence a definuje ji následovně: „Narativní sekvence je uspořádaná skupina narativních funkcí, která je typicky menší než celý seznam funkcí v příběhu, ale v níž je sekvence funkcí neměnná. Narativní struktura mýtu nebo příběhu se tedy skládá z jedné nebo více narativních sekvencí, z nichž je každá uspořádána vnitřně, ale neuspořádána vzhledem k ostatním sekvencím, kde se může vyskytovat vzájemné vtělení a překrývání.“⁷³ Následující schémata představují uspořádání narativních sekvencí ve filmu Kolja.

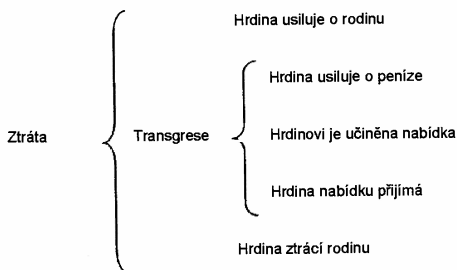


⁷¹ Lacey upozorňuje, že přestože povědomí o základní tříaktové skladbě dramatu pochází již od Aristotela, byl to až bulharský filosof Tveztan Todorov, který tuto strukturu vysvětlil jako důsledek logicko-kauzální podstaty narativu: „Tveztan Todorov ukázal, že narativ je ve skutečnosti *kauzální transformací*; jinými slovy, narativy v sobě obsahují nějakou formu logické změny.“ LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. New York: St. Martin Press, 2000, s. 27.

⁷² WRIGHT, Will. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1975, s. 124.

⁷³ WRIGHT, Will. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1975, s. 125. Fredric Jameson jednoznačně podpořil Wrightovu metodologii:

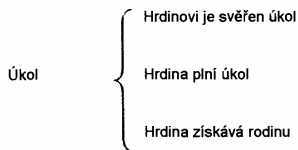
Odmítnutí nabídky na získání peněz podvodem představuje první ukončenou narativní sekvenci. Vypovídá o Loukově zásadovosti, když ten si nechce výrazně přilepšit na úkor porušení zákona. Odmítnutí značí, že nabídka byla morálně problematická. Hned následující sekvence ovšem končí akceptací nabídky. Louka je ochoten souhlasit s nabídkou teprve tehdy, když to vyžaduje dobro rodiny. Skutečnost, že Louka nesleduje pouze osobní prospěch, má echo v závěrečné sekvenci filmu, kdy odmítá přijmout peníze za to, že se staral o Kolju.



Transgrese: tato narativní sekvence vysvětluje nejprve, jak se Louka pokouší vyřešit své finanční problémy, když přijme Brožovu nabídku získat peníze za založení fingovaného manželství. Implikovaný autor⁷⁴ však Louku za jeho překročení společenských a zákonných norem za účelem obohacení trestá. Sekvence transgrese je vložena jako prostředkující termín do sekvence ztráty. V této sekvenci Louka přichází o šanci být s Klárou jako důsledek své podvodné svatby. Vyřešení finanční tísně touto metodou způsobuje v Loukově životě závažnější nedostatek.

„Wrightovi modifikace podstatně vylepšují Proppův model jako nástroj analýzy.“ JAMESON, Fredric. *Ideology, Narrative Analysis, and Popular Culture. Theory and Society*, 1977, roč. 4, č. 4, s. 550.

⁷⁴ Tento termín obhajuje a prosazuje zejména Seymour Chatman. Definuje ho následovně: „Zdroj celé struktury významu narativního textu – nejen jeho tvrzení a denotace, ale taktéž jeho implikace, konotace a ideologické spojení, je implikovaný autor.“ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 77.



Jediná narativní sekvence, úkol, obsahuje podstatnou část filmových sekvencí. K Loukovi přivádějí Kolju a oba k sobě musejí nalézt cestu. Až po řadě peripetii Louka dokáže zaujmout otcovskou roli a získává zpět Kláru, kterou si odcizil. Splněním úkolu Louka jednak odčihuje svůj „hřích“ falešné svatby a definitivně se zbavuje vlastnosti sukničkáře, která způsobovala nejednoznačnost filmového úvodu jako skutečné rodinné rovnováhy. Sekvence 13 je v tomto smyslu rozhodující, ale až 25 sekvence uzavírá tuto část narativu.

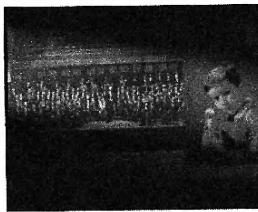
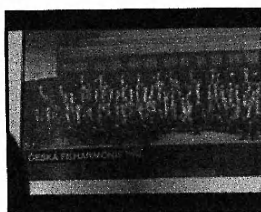


Poslední dvě narativní sekvence ukazují změny vztahů, které nastolují závěrečnou rovnováhu. Stojí ovšem za povšimnutí, že v obou případech je zprostředkujícím termínem funkce společenské změny a hrdina v ní nefiguruje jako jednající osoba. Navíc porážka škůdců se ve filmu projevuje jen negativně – jako zabránění škůdcům v konání – spíše než jako jejich přímá porážka. Padouši, policisté, se v závěrečné filmové sekvenci objevují mezi demonstranty a Loukovi nezbývá než vzít jejich přítomnost na vědomí.

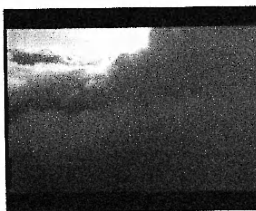
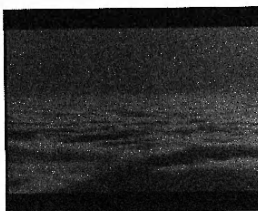
Sekvence transfigurace hrdiny představuje klenbu příběhu. Zahrnuje první a poslední narativní funkci. Ostře v ní kontrastují scény Louky hrajícího izolovaně v obřadní pohřební síni a uprostřed zaplněného náměstí. Vybledlé fotografie ze začátku filmu jakoby získaly barvu a život v závěrečných scénách. Mimořádná montáž dokumentárních a fikčních záběrů z revoluce a koncertu filharmonie akcentuje snahu příběhu vystupovat jako historiografická

výpověď.⁷⁵ Ovšem interpretaci příběhu jako společenského dramatu zpochybňuje filmové rýmování, kterým je ohraničena zápleтка. První a poslední scénou filmu je záběr z letadla, ve kterém sedí Kolja, jak můžeme na konci filmu dovodit. Filmová řeč tedy zpochybňuje sociální rozměr příběhu jako zastřešující a v důsledku nabízí interpretaci, kdy se vše jeví jako melodramatický Koljův příběh. Narativní a specificky kinematografický kód se zde střetávají při rozhodování o interpretační prioritě, ale již zde můžeme předznamenat, že z kritického hlediska se tento postup jeví jako ideologický pohyb, jehož účelem je učinit z politicko-sociálního rozměru pozadí příběhu a tak ho depolitizovat.⁷⁶

Návrat Louky zpět do filharmonie: 1. snímek je z první sekvence, druhé dva z poslední sekvence



Rýmování: snímky mraků z prvního a posledního záběru



⁷⁵ O jiném filmu, ale v analogické souvislosti Anton Kaes poznamenává: „Realistický styl, pečlivě rekonstruovaná historická mizanscéna a občasné prostřihy na dokumentární fotografie a autentické filmové záběry (...) vždy motivované dramatickou akcí, propůjčují filmu silný ‚efekt reality‘. Tento efekt nabývá na intenzitě svým apelem na vizuální paměť diváka (...). Vidět tyto obrazy znovu jako součást televizního seriálu vytváří dějá-vu efekt, který implicitně potvrzuje historickou ‚korektnost‘ filmu.“ KAES, Anton. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1989, 29.

⁷⁶ „Mýtus je *depolitizovaná promluva* (...). Mýtus nepopírá věci, jeho funkcí je naopak o nich mluvit: mýtus je jednoduše očišťuje, činí je nevinnými, zakotřuje je v přirozenosti a věčnosti, dodává jim jasnost, která není jasností vysvětlení, nýbrž konstatování.“ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004, s. 141.

Narativní syntax filmu Kolja však nabízí čtení, kterému postava Kolji nedomínuje. Postava Kolji je pouze součástí jedné, relativně autonomní narativní sekvence („úkol“). První čtyři sekvence vznášejí jiná témata, zejména morálního a normativního charakteru. Vyprávějí o zásadovosti, sebeobětování pro rodinu a zároveň ohrožení rodiny překročením norem. Poslední dvě sekvence zase tematizují střet dobra a zla a jejich společenský odraz. Kolja tedy ve své narativní struktuře rozhodně není příběhem pouze o vztahu starého mládence a dítěte.

3.2.1.3 Paradigmatické vztahy: politické sémy

Zatímco v analýze syntagmatických vztahů byla použita metodologie vycházející z propiánského přístupu v liberalizované podobě, tak jak ji uplatnil Will Wright, pro analýzu paradigmatických vztahů bude využita metodologie vycházející ze strukturální sémantiky Algirdas Julienu Greimase,⁷⁷ tak jak je rozpracovaná Fredricem Jamesonem.⁷⁸ Wright se ve své studii westernu zaměřil pouze na binární opozice, Greimasův model sémiotického čtverce však dokáže poskytnout hlubší vhled do paradigmatických vztahů. Namísto jednoduché binární opozice sémiotický čtverec kombinuje dva páry binárních opozic a ilustruje vztahy mezi jednotlivými sémy: kontrétní (horizontální linie), kontradiktorní (diagonální linie) a komplementární (horizontální linie). Výhody tohoto modelu zdůrazňuje Fredric Jameson: „Takové schéma nejenže artikuluje generování postav, v té míře jak reprezentuje kontradikci, jež má být ‚vyřešena‘, nebo antinomií, jež má být zhlazena nebo překonána; svědčí také o ideologické službě, kterou produkce tohoto narativu v důsledku hodlá vykonat (...). Takové modely (...) nacházejí řádné využití ve vyzdvižení fundamentálních problémů narativního textu - antinomie nebo ideologické uzavření, jež je text povolán imaginací přejít – a v hodnocení narativního řešení, nebo sekvence provizorních řešení, k tomuto účelu uplatněných.“⁷⁹

Protože tato studie se nezaměřuje pouze na strukturální aspekty filmu, ale i na ideologické významy obsažené v narativu, z možných sémů a opozic vybíráme pouze ty, které jsou zásadní z hlediska normalizace. Sém, který se logicky nabízí a kolem kterého bude

⁷⁷ Viz GREIMAS, Algirdas Julien; RASTIER, François. Les jeux des contraintes sémiotiques. In GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens: Essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, s. 135-155.

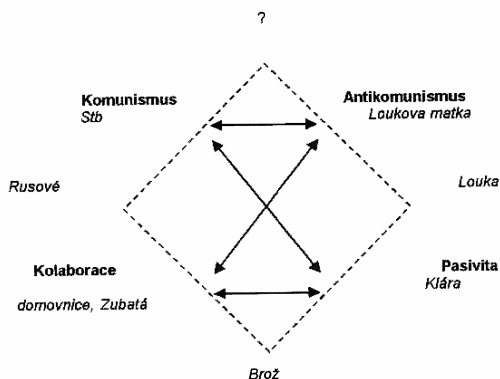
⁷⁸ Viz JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1982, 305 s.

⁷⁹ JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1982, s. 256.

vystavěno schéma sémiotického čtverce je komunismus. Ve filmu Kolja je tento sém rozhodně přítomný. Vzniklý čtverec nakonec umožňuje vytvořit přibližnou sémantickou mapu postav příběhu se zřetelem na politicko-historické významy.

Vycházíme-li ze sému komunismu, nacházíme ho v kontrárním, opozičním vztahu s konceptem antikomunismu. V kontradiktorním vztahu ke komunismu musíme nalézt další koncept přítomný ve filmu. Tím se jeví být pasivita (ne-komunismus). Konečně musíme najít čtvrtý termín v kontradiktorním vztahu k antikomunismu a v kontrárním vztahu k pasivitě. Posledním termínem tedy bude kolaborace (ne-antikomunismus).

Z hlediska konstrukce textu tato sémantická struktura generuje význam jednotlivých postav a jednotlivé sémy jsou nedělitelné významové jednotky. Z hlediska diváka, čtenáře textu, se však jedná o abstraktní pojmy, u nichž je problematická již denotace, natož konotace. Slovníkové, historiografické či politologické definice zde nejsou na místě, neboť film-text populární kultury pracuje se svým vlastním mechanismem tvorby významů. Analýza tedy musí postupovat induktivně. Nejprve se musí zkoumat postavy a jejich vzájemné vztahy, potom lze přistoupit k jejich paradigmatické distribuci v rámci schématu, a teprve potom můžeme usuzovat na povahu sémů. Neříkáme tedy předem, co jsou komunismus, antikomunismus, pasivita a kolaborace, v tomto filmu ale musíme vyčkat, co nám daný text řekne, že jsou.⁸⁰



⁸⁰ „Pro sémiotika je povzbuzující konstatovat, že deduktivní přístup se na své cestě střetává s empiricky konstruovanými modely, aby popsaly vymezený korpus (...). Jestliže se tak deduktivní úvahy setkávají s induktivními deskripcemi, znamená to, že elementární struktura signifikace ustavuje do systémů sémantická univerza v jejich celku.“ GREIMAS, Algirdas Julien; RASTIER, François. *Les jeux des contraintes sémiotiques*. In GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens: Essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, s. 138.

V případě Kolji je nezbytné doplnit strukturu čtverce o kategorie, které jsou syntézou jednotlivých sémů.⁸¹ V rámci jednoduchého čtverce by bylo problematické umístit samotnou ústřední postavu Louky. Nelze ho označit jednoznačně ani za antikomunistu, ani za zcela pasivního vůči režimu. Jeho matka má vystavené fotografie prvorepublikových představitelů, odmítá se starat o Kolju nebo poskytnout pomoc sovětským vojákům a Loukovi dává za příklad jeho bratra, který emigroval. To její pozice je spíše antikomunistická. Ve srovnání s ní vystupuje Louka indiferentně, ale ne za všech okolností. Zmiňuje, že o místo ve filharmonii přišel za hrubě sarkastickou poznámku v kádrovém dotazníku, nenechává se zlomit u výslechu (neprozrazuje Brože) a nakonec bere Kolju na venkov, aby ho schoval před autoritami, které ho chtějí odvézt do SSSR. Louka tedy představuje spíše syntézu mezi pasivitou a antikomunismem, kterou bychom snad mohli nazvat pasivní rezistencí.

Pól pasivity reprezentují postavy Loukových přátel, například Musil, nebo Klára. Sympatizují s Loukou, ale sami nejsou s režimem v přímém konfliktu. Hrobník Brož je komplikovanější postava; byl vyslýchaný státní bezpečností, ale jeho přehnaný strach – vykreslený zejména ve scéně, kdy si dává s Loukou sraz v hospodě a chová se přehnaně konspiračně – zpochybňuje jeho morální nezlomnost. Brož přivádí Louku do nepříjemných situací, z nichž mu není schopen pomoci. Rozhodně ale není kolaborantem. Jeho snaha přivydělat si na hranici zákona – Brož zprostředkoval Loukovi svatbu s Naděždou – ho nejvíce přibližuje typu, který kritizuje Loukova matka: lidé, kteří vyměnili opozici za materiální přilepšení.

V kolaboraci se angažují spíše postavy jako Loukova domovnice nebo sociální pracovnice Zubatá. Přestože Zubatá má podobnou narativní funkci jako Státní bezpečnost a představuje škůdce, v jeden moment projevuje distanci od své úlohy. Říká Loukovi: „vč se má tak (...) o dítě jeví zájem sovětské velvyslanectví tyhle věci oni si hlídají (...) všecko půjde tak trochu mimo nás.“ Nelze ji tedy považovat za přímou zastánkyni režimu, jako tomu je v případě policie. Mezi režimem samotným a kolaboranty (tedy lidmi zevnitř) pak stojí sovětská vojska a zčásti i sám Kolja (skrže svou národnost; jako dítě však stojí mimo tuto významovou strukturu světa dospělých). Archetyp cizince tedy stojí naproti Loukovi.

⁸¹ Syntéza termínů v horní opozici, tvrdí Jameson, je: „Komplexní termín“, ideální syntéza dvou hlavních termínů protikladu a tudíž jeho nepředstavitelné a nemožné řešení a *Aufhebung*.“ O syntéze v dolní opozici pak říká, že je to „syntéza sugestivně označená jako neutrální termín v Greimasově verzi tohoto modelu (...).“ JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1982, s. 255.

Vojáci představují režim, ale zároveň je jasné, že jeho hlavní oporou jsou Státní bezpečnost a kolaboranti. Tuto skutečnost vyjadřuje několik okolností: narativní kód nepřiznává vojákům žádnou důležitou narativní funkci nebo událost, menší výjimkou je prozrazení Koljovy národnosti Loukové matce; postava Kolji zpochybňuje inherentní špatnost ruského národa, jak ji prosazuje Loukova matka; konečně i kód filmové řeči vojáky odsunuje do pozadí, ač je to pozadí hrozné svou silou.

Sovětské jednotky jsou
pozadím pro rozhovor Louky
s jeho matkou



Syntetizující pozice mezi komunismem a antikomunismem, která by znamenala vrcholnou transcendenci, není obsazena žádnou postavou. Tento sém je „nápadný svou absencí“, místo, které symptomaticky⁸² odhaluje strukturální omezení dané v textu. Lze si domyslet, že by ve filmu mohla působit postava levicového kritika režimu, která by splňovala nároky na toto sémantické umístění. Paradigmatické analýza odhaluje tento bod jako význam, který se film snaží ideologicky potlačit.

3.2.1.4 Sémantické osy

Abychom zjemnili a rozšířili výsledky paradigmatické analýzy, aplikujeme ještě charakterovou analýzu postav, podle metodologie, kterou vysvětluje Mieke Balová.⁸³ Ta

⁸² Zde vycházíme z metody symptomatického čtení, Louis Althusser jej definoval jako „čtení, které může být docela dobře nazváno ‚symptomatické‘ (symptomale), pokud vyzrazuje nevyzrazenou událost v textu, který čte, a v tomtéž pohybu ji vztahuje k jinému textu, přítomnému jako nezbytná absence v tom prvním.“ ALTHUSSER, Louis. From Capital to Marx's Philosophy. In KEARNY, Richard; RAINWATER, Mara (ed.). The Continental Philosophy Reader. London and New York: Routledge, 1996, s. 270-271.

⁸³ BAL, Mieke. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press, 1985, s. 85-93.

spočívá ve výběru sémantických os (mezi binárními opozicemi) a rozřídění postav podél těchto os. Tento krok může zpětně osvětlit výše uvedenou sémantickou strukturu, ovšem musí být zdůrazněno, že rovina postav je rovinou zápletky, nikoliv rovinou příběhu. V tomto smyslu nelze tedy brát zde načrtnutý sémiotický čtverec doslova pokud jde o přiřazení postav k pojmům – čtverec pouze uvádí sémy hlubkové významové struktury, zatímco postavy jsou kategorií povrchové struktury zápletky a nereprezentují sémy přímo, ale pouze přibližně. Přesto kombinace obou metod nabízí poměrně ucelenou představu o významové struktuře obou rovin textu a jejich vzájemném vztahu. Analýza postav ukazuje, jaké konotace základních sémů se narativně pokouší dát do oběhu.

Balová upřesňuje postup této analýzy: vybírají se takové sémantické osy, které zahrnují co nejvíce postav nebo se vztahují k významným událostem. Kritéria pro zařazení postavy jsou pak trojího druhu: explicitní, implicitní a vnější. Explicitní vlastnosti jsou uvedeny samotnou postavou. Implicitní vlastnosti odvozujeme z jednání postavy. Vnější (vůči postavě) kritérium určuje vlastnosti postavy podle výpovědi implikovaného autora. Pro deskripci hlavních charakterových kvalit narativně důležitých ve filmu Kolja bylo vybráno devět kvalit, které mají strukturu binárních opozic (Tab. 6).

Tabulka: Charakterová analýza postav ve filmu Kolja

kvalita postava	finance	spontaneita	zodpovědnost	odvaha	Morálka	přitažlivost	shovívavost	vzdělání	moc
Loukova matka	-	-	+	+	+	+	-	+	-
Louka	-	+	-	+	+	+	+	+	-
Klára	0	?	+	0	+	+	+	0	-
Brož	+	+	-	-	-	0	+	-	-
Domovnice	0	-	+	-	-	-	-	-	?
Vojáci	0	-	+	0	0	-	0	0	+
StB	0	-	+	+	-	-	-	?	+

Vysvětlivky: + pozitivní pól
 - negativní pól
 0 bezpříznakové
 ? nejistá modalita (protichůdná určení)

Tab. 6

Tato tabulka ukazuje, že pozitivní hodnoty se častěji objevují na prvních třech řádcích, které odpovídají pravé polovině výše uvedeného sémiotického čtverce. Louka má nejvíce

kladných hodnot. V tomto kontextu tak lze negativní hodnotu kvality „finance“ na ose bohatý-chudý spíše interpretovat tak, že implikovaný autor nechápe kritérium peněz jako normativní, či dokonce chudobu vyzvedává.

Ještě více totéž platí o kvalitě moci. Na Loukově příkladě můžeme nejjasněji vidět, jak bezmoc získává pozitivní konotace vlivem ostatních kvalit. Jediným Loukovým skutečným záporem je nespolehlivost (kvalita „zodpovědnost“) určená zejména jeho sukničkářstvím (ale subtilněji třeba i konotacemi karetního balíčku na notové osnově v úvodu filmu). Nicméně splněním úkolu (postaráni se o Kolju, viz výše) Louka překonává i tento svůj nedostatek. Jisté vyvážení v tomto ohledu poskytuje i kladný pól kvality „spontaneita“ na ose bohémství-komisnost. Srovnání sloupců „morálka“ a „moc“ vypovídá o tom, že konflikt je v Koljovi reprezentován především jako střet morálky a moci. Sloupec „přitažlivosti“ pak svědčí o jedné ze strategií, jejichž pomocí se film pokouší vyvolat divákovu identifikaci s jednou stranou v rámci konfliktu.

3.2.2 Díky za každé nové ráno

3.2.2.1 Synopse

Film začíná leteckými záběry podkarpatských hor a bukolického života v nich. Následuje střih na rodinu Hakunděkových, která žije v Praze bouřlivým životem. Když se jednou Hakunděkovi vracejí z houbařského výletu, zjišťují, že Československo bylo obsazeno intervenčními vojsky. Hakunděkovi tak nadále žijí svůj život ve stínu hlavně tanku namířené na jejich byt.

Dcera Olga však má jiné starosti. Je zamilována do spolužáka Martina, který ale její lásku neopětuje. Olga začíná studovat na střední škole, když kvůli kádrovému posudku nemohla být přijata na školu jazykovou. Zamiluje se do Honzy, s nímž přichází o panenství, ale ten ji brzy na to opouští. Z pomsty se Olga s kamarádkou Lenkou vloupávají do Honzova bytu, kde jsou odhaleny doktorem Šafařem, který jim kdysi vydal negativní kádrové osvědčení. Tentokrát však Olgu utěšuje a pomáhá dívkám zahladit stopy.

Olga se po vzoru svého otce věnuje poezii a získává cenu za nejlepšího mladého socialistického básníka. Dostává se na vysokou školu, stejně jako její kamarádka Lenka. Další kamarádka, Šárka, však nebyla přijata a pokusí se o sebevraždu. Posléze Olga zjistí, že i její přijetí bylo nakonec odvoláno, protože vyšla najevo informace, že její strýc Vasil byl za první

republiky buržoazní nacionalista. Olžin otec se však ujímá iniciativy a připravuje petici, která by tvrzení o politické minulosti jeho bratra popřela. Podepisují ji všichni přátelé, kromě bratrance Malduljana, který je členem komunistické strany. Otec musí bojovat za svého bratra i v osobní rovině, když se proti vůli zbytku rodiny rozhodne bratra podpořit, aby se na stará kolena znovu oženil. Stísněný byt Hakunděkových je neustále přeplněn přáteli a příbuznými z Ukrajiny, kteří se střídají v pravidelných intervalech a přivázejí Olžinu otci zásoby ruské vodky.

Kamarádka z dětství, Dáša, se nešťastně provdává. Její manžel ji podvádí se Šarkou. Na policejní stanici se musí Olga zodpovídat z toho, že nazvala příslušníka Veřejné bezpečnosti „fizlem“. Ve skutečnosti se však jedná o osobní mstu, protože Olga policistovi odmítla pozvání na rande. Jako trest přijde Olga o cestovní pas.

V hospodě se Olga setkává se svým nevlastním bratrem Orestem, o jehož existenci do té doby nevěděla. Ten se jí přiznává, že na vysoké škole ji udal on, protože byl zhrzený otcovým nezájmem. Olga si také všimá, že její blízký přítel Lesik vstoupil do komunistické strany, protože jeho postavení bylo ohroženo sestřinou emigrací do Švýcarska.

Lesik a Olga spolu málem stráví noc, ale nakonec ho Olga opouští, aby mohla být s Mirkem, s nímž se seznámila při výletě na venkově. Mírek a Olga se nakonec ožení, stejně jako přítelkyně Šarka, která se provdává za židovského Američana žijícího v Praze. Olga má s Mirkem dceru, kterou nechávají pokřtít. Mezitím mají jejich příbuzní na Ukrajině křest i pohřeb zároveň, když nešťastnou náhodou umírá novopečený otec. Během další návštěvy z Ukrajiny, která přináší tuto zprávu, dostává Olga rozhodnutí od samotného prezidenta, že jejich petice byla vyslyšena a ona může být přijata na vysokou školu.

Během studií se Olga seznamuje s protirežimním slavným spisovatelem. Zatímco ona studuje, kamarádka Lenka je vyhozena z posledního ročníku, protože podepsala Chartu 77. Pracuje v autobazaru, kde si Lesik vybírá auto, které žertovně slibuje Olze jako dědictví. Manželství Olgy se hroutí, když ji Mírek začíná nepokrytě podvádět. Olga navazuje krátký a nenaplněný vztah se slavným spisovatelem. Když se Mírek k Olze vrátí, ona mu odpouští.

Olze, která úspěšně dostudovala, nabízí zasloužilý umělec kariéru v televizi, pokud ona vstoupí do strany. Olga, pamětlivá rady svého otce nic nepodepisovat, odmítá žádost o vstup podepsat, stejně jako odmítá podepsat protikomunistickou petici, o což jí žádají Lenka spolu se slavným spisovatelem. Lesik spáchá sebevraždu a Mírek s Olgou, již byl mezitím vrácen cestovní pas, odjíždějí v Lesikově autě do Curychu na návštěvu jeho sestry.

Otec Olgy vyjíždí sbírat houby a při výletě v lese náhle umírá. Během smutečnické slavnosti se Olga začíná chovat jako on a předčítá otcovy básně. Zjišťuje ale od Malduljana,

že petice, díky které se dostala na vysokou školu, byla nepravdivá a její strýc vskutku byl buržoazní nacionalista. Na obřad se dostavuje i Orest, který pak s Olgou odjíždí navštívit ukrajinské příbuzné, jimž Olga podepsala pozvání do Prahy. V posledním záběru jejich auto mizí za kopcem a pak se opět vynořuje, jak po slunečním paprsku vyjíždí k nebi.

3.2.2.2 Narativní funkce a sekvence ve filmu *Díky za každé nové ráno*

Hned na začátku filmu nastupuje hlas vypravěče, kterým je postava Olgy, dcery ukrajinského básníka a Češky. Tento extradiegetický hlas prostupuje celý film a popisuje, vysvětluje, komentuje a tedy významově ukotvuje⁸⁴ dění na obrazovce. Protože to není neidentifikovatelný hlas, postrádá kvalitu omniscientního vypravěče. Přesto však poskytuje naraci vlastnosti svědecké výpovědi. Hodnověrnost zápletky je implikovaným autorem občas zpochybňována, když například předvádí medvěda mávajícího vlajkou nebo auto jedoucí po slunečním paprsku. Otázkou samozřejmě je, zda je tím zpochybňována i hodnota ženy-vypravěče.

Na konci filmu jako první závěrečný titulek nabíhá text: „Všechny osoby, děje a situace jsou ve filmu smyšlené. Jestli Vám některé něco připomínají, pak je to proto, že máte asi podobné vzpomínky, pocity i známé.“ Implikovaný autor tak opět podtrhává fikční povahu narativu, ale činí tak ambivalentně, když klade do juxtapozice slova „smyšlené“ a „připomínat“.⁸⁵ Celkově film pracuje se stylem, který relativně často problematizuje film jako pouhou reprezentaci, na sémantické a ikonografické úrovni si však činí nároky na referenci k realitě. Tato tenze pak divákovi podle stanoviska, které zaujme, může usnadnit kritické čtení, ale zároveň v něm konfúze fikce a reference hrozí navodit nekritickou odevzdanost textu.

⁸⁴ Chandler připisuje tento termín Rolandu Barthesovi a definuje ho následovně: „Lingvistické prvky mohou sloužit k ‚ukotvení‘ preferovaných čtení obrazu.“ CHANDLER, Daniel. *Semiotics: The Basics*. London, New York: Routledge, 2002, s. 201.

⁸⁵ „Konečně, musíme mít na paměti, že filmový aparát není vždy vázán na ikoničnost a někdy nadužívá arbitrární konvence. Obvykle je zcela arbitrární přirozený jazyk užívaný v dialogické stopě, hlas vypravěče nebo filmové titulky. Někdy jednotlivý titulek může podtrhnout hypotézu podsouvanou celým filmem.“ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 134.

Izolace událostí zápletky, filmových sekvencí a následná redukce na základní narativní funkce
(Díky za každé nové ráno)

Filmové sekvence/události	Narativní funkce
1. U Hakunděkových se koná oslava za přítomnosti mnoha přátel a příbuzných.	1. Hrdina je podřízen autoritě
2. Při výletě si rodina všimne letadel přelétávajících nad lesem. Probíhá okupace	2. Hrdina usiluje o rodinu
3. Olga touží po spolužákovi Martinovi. Přijíždí návštěva z Ukrajiny.	3. Hrdina usiluje o úspěch
4. Při krasobruslení se Olga zraní, když zjistí, že Martin je s jinou dívkou. Po intervenci dr. Šafáře se Olga musí spokojit s obyčejnou střední školou.	4. Falešný hrdina je odhalen
5. Umírá rodinný přítel Kahler. Olga přichází s Honzou o panenství.	5. Škúdice ohrožuje hrdinu
6. Přijíždí návštěva z Ukrajiny. Když Olga zjistí, že si Honza našel jinou dívku, vloupává se mu spolu s Lenkou do bytu, kde je objevuje dr. Šafář.	6. Pomocník bojuje se škúdci
7. Olga je oceněna za své básně. Je přijata na vysokou školu. Šárka se pokusila o sebevraždu.	7. Škúdci jsou poraženi
8. Strýce na Ukrajině nenechává rodina oženit se. Lesikova sestra emigrovala. Olga je na vysoké škole odmítnuta, když se zjistí, že její strýc byl "buržoazní nacionalista". Olgu si namlouvá policista.	8. Hrdina dosahuje úspěchu
9. Otec připravuje petici, aby dokázal že jeho bratr nebyl "buržoazní nacionalista". Podporuje svého bratra, aby se ten mohl oženit.	9. Hrdina získává rodinu
10. Otec získává podpisy pod petici. Olga musí k výsledku, kvůli urážce policisty. Dáša se nešťastně vdává. Olga přichází o cestovní pas.	10. Hrdinovi je učiněna nabídka
11. Na Ukrajině zemřela malá holčička. Přijíždí návštěva z Ukrajiny.	11. Hrdina odmítá nabídku
12. Šárka chodí s Američanem. Olga zjišťuje, že Lesik vstoupil do KSČ. Olga potkává svého nevlastního bratra Oresta, který se přiznává, že ji na škole udal.	12. Hrdina se stává autoritou
13. Na výletě se Olga seznamuje s Mirkem. Ten chodí s jinou a Olga se málem vyspí s Lesikem. Nakonec se dává dohromady s Mirkem.	

14. Přijíždí sestřenka z Ukrajiny, která se v Československu neúspěšně pokusí vdát. Mírek žádá o ruku Olgy.
15. Šárka se vdává za Američana. Olga a Mírek nechávají křtít svou dceru. Na Ukrajině probíhá zároveň křest i pohřeb. Přijíždí návštěva z Ukrajiny. Olga je přijata na vysokou školu.
16. Olga studuje a seznamuje se slavným spisovatelem. Umírá strýc Ondřej. Během oslavy promoce se Mírek střetne s otcem Olgy.
17. Olga zjišťuje, že ji Mírek podvádí. Lesíka opouští jeho přítelkyně. Lenka byla vyhozena z vysoké školy Mírek se vrací k Olze
18. Zasloužilý umělec se ji snaží přesvědčit ke vstupu do KSČ. Olga má aféru se spisovatelem. Umírá Lesík. Chartisté i komunisté se snaží získat Olgu na svou stranu.
19. Olga a Mírek jedou do Curychu.
20. Otec Olgy umírá při výletě do lesa. Na smutečním setkání Olga přebírá jeho metody. Na pohřeb přijíždí i Orest. Olga s ním odjíždí na Ukrajinu.

Tab. 7

Ve filmu *Díky za každé nové ráno* jsme identifikovali 20 filmových sekvencí a 12 narativních funkcí (Tab.7). Film je typický množstvím postav a rozhodnout o hranici sekvence podle významu není vždy jednoduché, pokud není jednoznačně vyznačena také kódem filmové řeči. Otázkou například může být, zda střihy do scén odehrávajících se na Ukrajině označují autonomní sekvence. Nakonec jsme se rozhodli spojit tyto scény s událostmi odehrávajícími se v Praze, protože často se podílejí na tvorbě významu sekvencí, v nichž vystupuje i sama hrdinka Olga. Jasně to vyplývá zejména ze sekvence 15, kde jsou jednotlivé scény propojeny motivem církve a rituálu.

Mnohem snazší bylo abstrahovat z událostí jednotlivé narativní funkce, protože ty v tomto filmu působí značně repetitivně a samozřejmě se soustřeďují kolem osoby hrdiny. Tento způsob výstavby syžetu, kdy mnoho scén má jen nepatrnou vazbu na progresi narace a osobu hrdiny, hrdinu částečně decentruje a v roli svědka ho zbavuje aktivní participace na událostech. Významově by se tak narativ mohl otevřít do podoby volně pospojovaných skic a možnosti interpretace by se rozšířily.

Otevřenost filmu-textu v duchu modernistických přístupů by podporovaly i tři prvky, se kterými film pracuje a které narušují klasický princip věrohodnosti. Jednak film používá mezititulky, které od dob zvukového filmu nepatří ke standardu a tedy diváka upozorňují, že se „dívá na film“. Mezititulky také odkazují na žánr grotesky. Dále v některých okamžicích se film zastaví a statický fotografický výjev převádí na malovaný výjev. Třetím faktorem jsou scény reprezentující Olžiny vize a vzpomínky. Ty jsou sice po vzoru filmového klasicismu odlišeny od zbytku filmového vyprávění tónováním do různých barev, ale vyskytují se poměrně častěji, než je v mainstreamové produkci běžné (filmy Kolja a Báječná léta pod psa používají jen jednu takovou scénu, Pupendo žádnou). Ve scéně v kavárně jsou dokonce záběry mezi těmito dvěma sférami reprezentace spojeny výrazně bežešvým střihem. I tento prvek je sebereflexivním upozorněním na filmovost narativu.

Filmová sebereflexe: mezititulky; surreálná scéna; vykreslený snímek

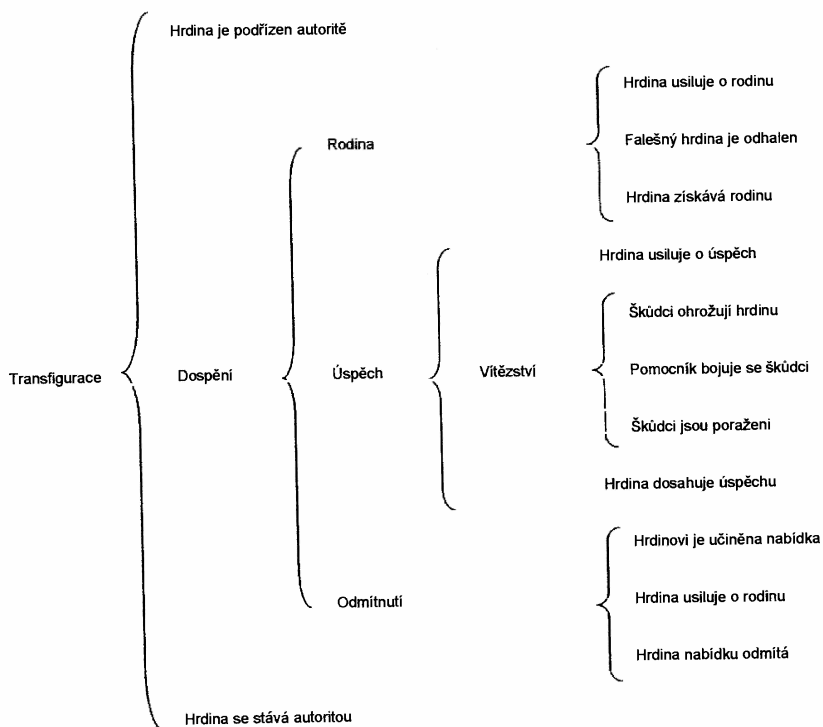


V konečném důsledku se však film Díky za každé nové ráno také efektivně uzavírá. Scény z rodinných návštěv i z nevydařených milostných románek se navzájem podobají vizuálně i významově. Toto opakování tak vede k cykličnosti a tedy uzavírání kruhem. Velice silně film využívá efektu rýmování, kdy na sebe neodkazují jen dva záběry, ale celé tři scény. Nejprve scéna z podkarpatských hor, poté scéna z rodinné oslavy a konečně scéna z výletu na houby. Formálně tedy dochází k uzavření textu a výše uvedené reflexivní prvky tak musíme chápat jako znaky, které sdělují význam zamýšlený implikovaným autorem (vnitřní život postav, odkaz na grotesku, rétorické figury), spíše než sled označujících, jejichž významy ponechává autor na divákovi.

Rýmování: nahoře snímky ze začátku filmu; dole snímky z konce filmu



Vedle formálních aspektů zápletky je nutné ještě zmínit se o skutečnosti, že okruh jednání hrdiny narativu představuje žena-hrdinka. Pokud zde jinak hovoříme o hrdinovi v mužském rodě jakožto o sféře jednání postavy, gender postavy plnící funkci hrdiny je přesto potřeba mít na paměti. Svěření funkce hrdiny ženské postavě by samozřejmě mohlo otevírat emancipační potenciál narativu. Jak je ovšem patrné ze struktury funkcí, hrdina je narativně podřízen patriarchálnímu řádu: hned na začátku je označen jako podřízený autoritě postavy otce. V boji se škůdci se také neangažuje, tuto funkci vykonává pomocník ztělesněný rovněž v postavě otce Olgy. Hrdina, respektive hrdinka, tak vystupuje především jako objekt a film touto strategií patriarchální řád nezpochybňuje, nýbrž afirmuje.



Narativně-sekvenční uspořádání zápletky potvrzuje naši tezi o koncentrické výstavbě narativu, kdy se všechny jednotlivé funkce soustřeďují kolem jediného zastřešujícího motivu, kterým je obnovení rodiny a autority otce. Během celého vyprávění je hrdina podřízen otcovské autoritě. Dokonce i když jde o střet se škúdcí ohrožujícími hrdinu, je to otec, jenž ve funkci pomocníka zaujímá aktivní roli a škúdcce poráží. V momentě, kdy otec umírá, hrdina zaujímá jeho místo. Právě toto výsledné řešení otázky autority zbavuje obsazení funkce hrdiny ženskou postavou subverzivního potenciálu. Hrdina-hrdinka může dosáhnout autority a s ní spojené subjektivity pouze zaujetím mužské genderové role. Genderové rozdělení společnosti je tak potvrzeno. Ovšem film se nespokojuje s řešením pouze na rovině genderových rolí a pro jistotu v poslední scéně naznačuje, že otcovskou roli nakonec definitivně převzal bratr Olgy, nikoliv ona sama.

Patriarchální řád: v poslední scéně
přebírá "řízení" opět muž - Orest



Olga neustále usiluje o získání rodiny. Všechny její pokusy najít si přítele a posléze i manžela jsou variacemi na základní narativní sekvenci, kdy hledání rodiny vede Olgu vždy k odhalení, že ten či onen muž pro ni není správný. Nakonec však manžela přece jenom nachází. Zde ovšem vstupuje do hry určitá ironie příběhu: ukazuje se totiž, že ani Mírek nebyl pro Olgu tím správným partnerem. Brzy totiž začíná Olgu podvádět a ona se pokouší navázat vztah se slavným spisovatelem. Zdánlivě uzavřená sekvence se tak rozehrává nanovo a je ukončena až v rámci finální přeměny

Sekvence vítězství se vyznačuje dvěma způsoby. Zaprvé, jejím zprostředkujícím termínem není hrdina, ale pomocník. To souvisí s podřazeností hrdiny autoritě, jak již bylo poznamenáno. Zadruhé, vítězství vyžaduje aktéra, který škůdce porazí. Film Díky za každé nové ráno nepřekračuje období normalizace a aby se Olga navzdory kádrovému profilu dostala na vysokou školu, její otec musí sesbírat podpisy pod petici, která obvinění proti ní vyvracejí. Aktéra zde představuje postava, nikoliv žádná abstraktní, reifikovaná jednotka, jako blíže neurčená „společnost“. Porážka škůdců tedy vyžaduje subjektivitu, nikoliv pouze objektivní podmínky, či vyšší moc. To spíše škůdci sami jsou hůře identifikovatelní jako postavy a vystupují více jako instituce. Vítězství se samo stává vysvětlujícím prvkem pro dosažení úspěchu. Je to podmínka, která musí být naplněna, aby Olga mohla vystudovat. Tento úspěch pak ještě podtrhává skutečnost, že se během studií seznamuje se „slavným spisovatelem“ a „zasloužilým umělcem“.

Zaujetí celého příběhu otázkou rodiny se projevuje i v sekvenci odmítnutí, kdy Olga lákají různé strany k tomu, aby se k nim přidala. Olga se však nechce politizovat, ani ve prospěch chartistů, ani vstupem do komunistické strany. Vysvětluje to její touha po rodině i její otcovský vzor, které se neslučují s angažovaností jakéhokoliv druhu.

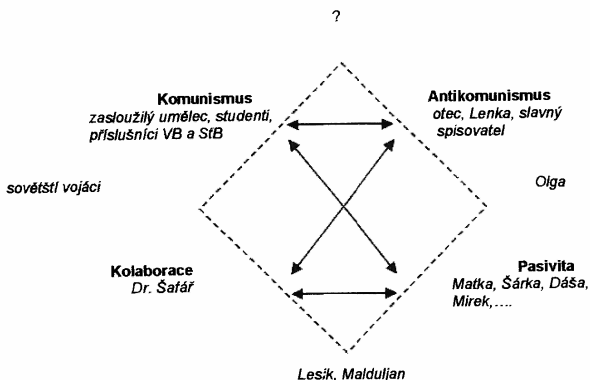
Když Olga získává rodinu, dosahuje profesionálního úspěchu a konečně i získává ve světle těchto zkušeností i jistotu o sobě samé, lze říci, že její postava dospěla. Dosažení

dospělosti, obstání u životních zkoušek, nakonec umožňuje, aby Olga prošla přeměnou. Implikovaný autor tento proces usnadňuje tím, že nechává otce Olgy zemřít. Na smuteční oslavě Olga ušetří ránu Malduljanovi, stejně jako to udělal její otec ve scéně ze svých narozenin na začátku filmu. Poté čte Olga otcovy básně, stejně, jako to dělával on sám. Životní zkušenosti jí tak umožňují dosáhnout přeměny a postavit se na otcovo místo. Ovšem návrat Oresta do rodiny rovněž umožňuje interpretaci, že zastřešující narativní sekvenci není osobní přeměna v autoritativní pozici, ale (znovu)nalezení rodiny.

3.2.2.3 Paradigmatické vztahy: politické sémy

Základní významové jednotky, které jsme se rozhodli v této práci sledovat, se uplatňují i ve filmu *Diky* za každé nové ráno. Opozice mezi komunismem a antikomunismem, kolaborací a pasivitou jistě nejsou základním motivem filmu. Tím jsou spíše rodinné, genderové a přátelské vztahy a z nich vyplývající antagonismy. Přesto má námi analyzovaná významová struktura důležité postavení. Pověštinou funguje jako kontrastní významové pozadí na němž jsou postavy rozmístěny. To znamená, že film v některých momentech čerpá z rozdílného umístění postav na paralelních sérických plánech. Tak například Lesik zaujímá ve vztahu k Olze veskrze pozitivní přátelskou pozici, dokonce je ukázán jako objekt její erotické touhy. V rámci politické významové struktury však inklinuje ke kolaboraci. Jeho tragický konec, když spáchá sebevraždu, lze tak aspoň zčásti interpretovat jako důsledek této nerovnováhy. Podobně i doktor Šáfář, kterého Olga i její otec označují za „politickou svini“, se prokazuje jako přítel a pomocník pokud jde o osobní problémy Olgy. Z opačné strany zase kamarádka Lenka, která podepsala Chartu 77 a je antikomunistka, někdy selhává jako přítelkyně. Ilustruje to scéna, v níž Lenka svým netaktním vychloubáním se o studiu na vysoké škole poškozuje Olgu a Šárku, které na ni nebyly přijaty. Konečně příslušník Veřejné bezpečnosti, který nechá Olgu předvést k výslechu, tak čini v reakci na odmítnutí z její strany v osobním životě. Dochází tak k prolínání různých významů, což je potřeba mít na paměti při následujícím rozboru, neboť formalistické opomenutí jiných významových struktur by v tomto konkrétním případě ignorovalo subtilnost, na níž se film zakládá.

Následující diagram se zabývá pouze politickými sémy:



Na první pohled tato významová struktura připomíná film Kolja. Hlavní hrdina je v obou případech situován na pozici syntézy mezi pasivitou a antikomunismem. Kardinální syntéza hlavní opozice zůstává neobsazena – přestože ve filmu vystupuje neobvykle vysoký počet postav, ani jedna z nich se nedokáže nad rozdělení mezi komunismem a antikomunismem povznést. Ve scéně z okupace sice vidíme náznaky bojů probíhajících v ulicích, ale text nijak neklade do protikladu období před a po ruské okupaci, aby bylo možné z jeho rámce usuzovat na sémantické ukotvení těchto záležitostí na pozici hlavní syntézy.

Zatímco v Koljovi tato ideologicky motivovaná absence naznačuje nepřekročitelnou nesmiřitelnost obou termínů a vyznívá konfrontačně, v Díky za každé nové ráno z této absence vyplývá spíše bezvýchodnost situace. V nemožnosti soustředit se na hlavní syntézu jsou postavy nuceny zaujímat postavení ve zbytku sémantického prostoru. Kolja zachycuje přechod od normalizace k soukromému kapitalismu po listopadu 1989, což mu usnadňuje zaujetí takto vyhoceného stanoviska; Díky za každé nové ráno rámec normalizace nepřekračuje, přesto hledá a nachází možnosti (viz narativní sekvence „vítězství“) boje uvnitř systému.

Pozici antikomunismu zastává otec Olgy. To se neprojevuje během nástupu ruské okupace, ale až ve scéně, kdy ředitel školy nemůže Olze vydat doporučení na výběrovou střední školu a ospravedlňuje to: „Nemáš k dalšímu studiu ty nejlepší kádrové předpoklady. Tvoji rodiče jsou neangažovaní. Ty sama nejsi v pionýrské organizaci.“ V následující scéně pak otec Olgy nazývá doktora Šafáře, který má zřejmě kádrové posudky na starosti, „politickou svini“. Dalším znakem je scéna, v níž vyhrožuje synovci Malduljanovi: „Ty komunisto! Měl jsem ti ten nos tenkrát zlomit nadvakrát!“

Definitivně a v našem korpusu i zcela ojediněle se otec projevuje jako antikomunista v okamžiku, kdy se rozhoduje bojovat za přijetí své dcery na vysokou školu. Ve scéně, kde toto rozhodnutí učiní, probíhá mezi ním a Olgou následující dialog: „Kdyby ten děkan nebyl blbec, tak by nám nic neřekl, a my bychom nevěděli, co dál dělat. – A co budeme dělat? – Budeme bojovat!“ Následuje střih do jedné ze surreálních scén, které jsme již zmiňovali při úvaze o sebereflexivní filmové řeči, v níž medvěd stojí na kopci a mává ukrajinskou vlajkou. Ztotožnění otce a silného zvířete není zcela prosto ironie, ale zároveň metaforicky činí z otce působivého protivníka. Vlajka samozřejmě také vypadá jako bojová zástava. Otec se rozhodne sepsat petici, a když na ni přijde kladná odpověď od prezidenta, prohlašuje: „Veni, vidi, vici!“ Režim byl poražen akcí jedné z postav, čímž je jeho moc značně zpochybněna.

Filmová metafora: po sobě následující záběry přirovnávají otce k medvědovi s ukrajinskou vlajkou



I další postava reprezentující antikomunismus není zobrazena jako zcela bezbranná. Lenka, která podepsala Chartu 77 a byla za to vyhozena z vysoké školy, dostala místo v autobazaru. Když si tam Lesik s Olgou přichází vybrat auto, Lenka se jim svěřuje: „Tohle místo mám z protekce. Znáám totiž teď strašnou spoustu dobrých lidí, fakt dobrých.“ Evidentně tedy ani disent není prostý jistých zdrojů, kterými můžeme režimu vzdorovat.

Olga se ke komunismu také vyjadřuje neuctivě a přebírá slovník svého otce. Podobně jako Louka v Koljovi však ani ona nestojí o přímou konfrontaci. Jejimi hlavními cíli jsou založení vlastní rodiny a vystudování vysoké školy. Režim s její snahou pouze interferuje, aniž by se mu ona chtěla postavit stejným způsobem jako její otec. Rozhodujícím způsobem je její neaktivní postoj ukázán, když na přímou výzvu Lenky a slavného spisovatele odmítá podepsat petici „proti komunistickému teroru“.

Pasivní pól reprezentuje řada postav. Olžina matka, kamarádky i manžel nejsou nikdy zobrazeni v situacích, kde by projevovali svůj souhlasný, nebo nesouhlasný názor na režim. Toto zalidnění sému pasivity mnoha postavami může synekdochicky reprezentovat

převládající postoj ve společnosti. V každém případě však souvisí s oscilací narativu kolem osy mezilidských vztahů, ve kterých jsou politické charakteristiky přinejmenším druhořadé. Alespoň tuto vizi nám implikovaný autor v tomto filmu předkládá.

Mezi kolaboraci a pasivitou jsou postavy Olžina kamaráda Lesika a bratrance Malduljana. Oba jsou členy strany, ale nikdy nevystupují ve vztahu k režimu v aktivní pozici. Když se otec Olgy dobývá do bytu Malduljana a jako komunistovi mu vyhrožuje, Malduljan ve skutečnosti poslouchá zahraniční rozhlasové vysílání BBC. Lesik, když si Olga všimne jeho stranické legitimace, se stydí a skrývá ji. Jeho vstup do strany je vysvětlen jako reakce na emigraci jeho sestry, což mu způsobilo potíže a zabránilo vycestovat na Západ.

Kolaborace není ve filmu vykládána jednoznačně odsuzujícími prostředky. Kolaborantskou postavou je doktor Šafář, který s ředitelem školy diskutuje kádrové profily dívek a omezuje jejich životní možnosti. Rovněž svou dceru odhání od Olgy a jejích kamarádek, neboť tatínek kamarádky Dáši žije v Americe a to kolem ní vytváří pro Šafáře nepřijatelné stigma. Ovšem sám kolaborace se projevuje jako komplexní problém v okamžiku, kdy se Olga a Lenka vloupají do bytu Martina. Tam jsou objeveny doktorem Šafářem, ale ten jim pomáhá. Zve je k sobě do bytu, nabízí jim pohoštění a pomoc se zakrytím stop po vloupání. Jeho manželka jim pak ukazuje fotografie jejich dcery, která mezitím emigrovala do západního Německa. Na tomto příkladě je markantní prolínání různých významových struktur, jak již bylo zmíněno.

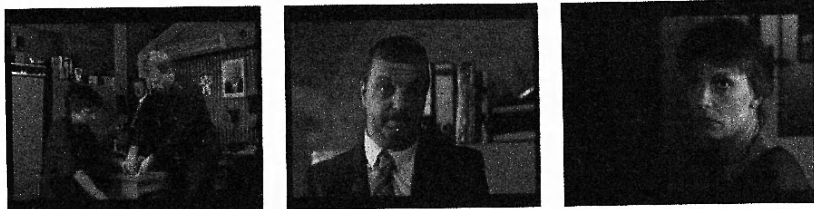
Přestože politicky kolaborace vyznívá negativně, transpozice jejich reprezentací na rovinu lidských vztahů působí apologeticky. Na stejném principu, ale v převráceném sledu, působí i okamžik, kdy se Olga dozvídá, že její nepřijetí na vysokou školu nebylo výsledkem kádrového posudku, ani kolaborantského udavače, ale že ji udal nevlastní bratr ze msty za své ignorování jejich společným otcem.

Pozici syntézy mezi kolaborací a komunismem zastupují, podobně jako v Koljovi, sovětské vojáci. A podobně jako v Koljovi, i v tomto filmu působí jako pouhé pozadí. Jsou reprezentováni tankisty, kteří mají stanoviště pod okny bytu Hakunděkových. Působí hrozivě, ale ve skutečnosti žádným způsobem nezasahují do průběhu narace. Konečně můžeme načrtnout i další paralelu s Koljou – i zde je totiž negativní hodnocení přítomnosti ruských vojsk oslabeno skutečností, že samotný Olžin otec a většina příbuzných pocházejí z Ukrajiny, tedy ze Sovětského svazu.

Zbývá ještě se zmínit o reprezentaci sému komunismu. Nacházíme zde jednak postavy policistů vyslýchajících Olgu, jejichž služebna je vyzdobena znaky režimu (obraz prezidenta, státní znak). V duchu principu prolínání mezilidských a politických vztahů však zjišťujeme,

že Olga nemusí k výslechu pro politický prohřešek, ale protože odmítla dát si milostnou schůzku s příslušníkem Veřejné bezpečnosti, který se jí tímto způsobem mstí. Jinak ovšem filmová řeč pracuje tak, že záběry z nízkých úhlů dodávají policistům ve vztahu k Olze postavení moci. I na narativní úrovni její nervozita a pláč navozuje atmosféru nebezpečí spojenou s komunismem.

Moc a bezmoc I.: scéna z výslechu; policista z nízkého úhlu a protizáběr na Olgu z vysokého úhlu



Moc a bezmoc II.: matka Olgy je před policisty
"v úzkých" i vzhledem ke kompozici záběru



Avšak ani význam komunismu není ve filmu bezproblémově určen. Komunismus totiž reprezentují i další postavy. Patří k nim i zasloužilý umělec, který Olze předává cenu mladého socialistického básníka a posléze jí nabízí práci v televizní redakci pod podmínkou, že Olga zažádá o vstup do strany. Spolu s ním vystupují i Olžini spolužáci, mladí členové strany. Nelze říci, že by tato skupina byla spojována s idealismem, ale rozhodně s ní není spojována žádná hrozba. I Olga se o nich vyjadřuje, že „jinak jsou fajn.“ Obě reprezentace tak svou kombinací ztěžují jasnou identifikaci významu komunismu.

3.2.2.4 Sémantické osy

Tabulka: Charakterová analýza postav ve filmu Díky za každé nové ráno

postava \ kvalita	kvalita								
	Finance	moc	přitažlivost	odvaha	morálka	solidarita	vzdějání	spontaneita	domáckost
Olga	-	-	+	?	+	+	+	+	+
Otec Olgy	-	+	+	+	+	+	+	+	?
matka Olgy	-	-	+	-	+	+	0	?	+
Mirek	-	-	+	-	-	-	0	?	-
Lesik	+	-	+	-	?	+	0	+	-
Dr. Šafář	?	+	-	0	?	+	+	-	+
Policisté	0	+	-	+	-	-	-	-	-
Umělec	+	0	-	0	?	?	+	-	-
Lenka	-	-	?	+	+	?	+	+	-
Spisovatel	0	-	+	+	+	?	+	+	-
Lesikova sestra	+	0	+	+	0	-	+	-	-

Vysvětlivky: + pozitivní pól

- negativní pól

0 bezpříznakové

? nejistá modalita (protichůdná určení)

Tab. 8

V této charakterové analýze (Tab.8) musíme za jednu z nejdůležitějších kvalit považovat domáckost reprezentovanou na sémantické ose mezi rodinným a nerodinným typem. Narativ silně zdůrazňuje funkci usilování o rodinu, kterou divák prožívá prostřednictvím hrdinky Olgy. Významová struktura této funkce se promítá i do politické evaluace. Sloupec „domáckost“ tedy poskytuje důležité údaje k rozboru distribuce normativních hodnot v narativu. Například kamarádka Lenka, která je velmi kladně hodnocenou postavou, v tomto ohledu selhává. Proto se divák s její postavou nemůže identifikovat natolik, jako s Olgou. Podobnou úlohu má i sloupec „solidarity“, který je důležitý z hlediska mezilidských vztahů, i když nejen těch rodinných.

Pokud srovnáme hodnoty u Olgy a jejího otce, zjistíme, že obě postavy jsou charakterově vystavěny velmi podobně. Aniž bychom se zabývali psychoanalytickými implikacemi tohoto hodnocení, poznamenejme, že tato podobnost podmiňuje možnost finální transfigurace postavy Olgy.

Postava Mirka, manžela Olgy, je charakterizována značně negativně, což zároveň vytváří i zdůrazňuje tragičnost jejich vztahu. Lesikova sestra, která emigrovala a žije v Curychu, je hodnocena pozitivněji, ale i ona selhává v klíčových kvalitách „solidarity“ a

„domáckosti“. Přestože vlastní prostorný dům, své hosty ubytuje v nejmenším neútulném kumbálu. Jelikož reprezentuje Západ, o němž se Lesík, Olga i její otec vyjadřují jako o objektu touhy, dochází tak ve scéně z Curychu pro Olgu a Mirka k deziluzi. Přestože Západ je reprezentován jako společnost hojnosti (čerstvé ovoce na stáncích, luxusní automobily, vybavení domu), z hlediska mezilidských vztahů selhává nabídnout uspokojivou alternativu.

Proměnná „moc“ nabírá pozitivní hodnoty jak u policistů, tak u kolaborantského doktora Šafáře, jehož vliv mu umožňuje rozhodovat o budoucnosti tří dívek. Avšak představitel režimu v podobě zasloužilého umělce není zobrazen v žádné situaci, kdy by se projevila jeho mocenská funkce. Zvláštní je kladná hodnota vyskytující se u antikomunisty, Olžina otce. Toto hodnocení vyplývá jednak z jeho autoritativního postavení v rodině, ale také jej motivuje vítězství, kterého dokáže dosáhnout ve střetu s režimem. Další postava reprezentující antikomunismus, Lenka, vykazuje charakteristiky bezmocnosti (přestože odvaha jí neschází). Kvalita moci tak patří k těm aspektům filmu, které neposkytují jednoznačné ukazatele.

3.2.3 Báječná léta pod psa

3.2.3.1 Synopse

Úvodní záběr je výhled na Hradčany zpod mostu, v popředí je vidět kotevní řetěz a po chvíli přibíhá pes. Vítková jede tramvají na setkání se Zvárou, který pro ni právě v řeznictví dostal pod pultem kýtu výměnou za italské oblečení. Poté Vítková jede na prohlídku ke sprátené doktorce. Nakonec se setkává s manželem, který si bere maso jako úplatek pro policistu v autoškole. Jeho jízda je ale tak nebezpečná, že se policista raději úplatku vzdá. Manželé se opět setkávají a odcházejí do divadla, kde Vítkovou před vstupem vystraší pes z prvního záběru. Jeho odběhnutím úvod končí.

V divadle Vítkovi potkávají evidentně úspěšného dramatika Holuba. Během představení „Čekání na Godota“ na Vítkovu manželku přicházejí porodní bolesti a za asistence přítomného doktora porodí v divadle. Diváci tleskají nejen představení, ale i novopečenému otci.

Syn Kvido vyrůstá jako geniální dítě. Zatímco tráví čas u prarodičů, zastihne je 21. srpna 1968 okupace Československa armádami pěti států Varšavské smlouvy. Vítkův otec,

sám vysoce postavený člen strany, vybízí syna, který patřil k propagátorům Šikovy ekonomické reformy, aby opustil Prahu a našel si místo na venkově.

Rodina se stěhuje do Posázaví, kde však musejí bydlet pouze v prosklené předsíni vily. Rodiče nastupují do místních skláren, kde ředitel Šperk dává Vítkovi najevo, že ví o jeho politických problémech a vyzývá ho ke vstupu do KSČ nebo aspoň k veřejné angažovanosti. Vítek odmítá, přestože to znamená zůstat v nevyhovujícím ubytování a na nižším pracovním zařazení. Zároveň zjišťuje, že Zvára do strany vstoupil. Mezitím Kvido nastupuje do školy, kde se seznamuje s Jaruškou, která se stává jeho nejbližší kamarádkou.

Šperk kontroluje, zda lidé na státní svátek vyzdobují okna svých bytů vlaječkami. Vítkovým se bydlení stává čím dál problematičtější. Vítková zjišťuje, že je opět těhotná. Prohlídku jí dělá opět doktorka Zita, která ovšem po čistkách musí pracovat jako šatnářka v kině. Genialita Kvida neujde Šperkově manželce, která si ho vybírá pro svůj recitační kroužek.

Kvido v zimě vážně onemocní a zoufalý Vítek zažádá o intervenci Šperkovou, která svého manžela donutí přestěhovat Vítkovy do rodinného domku. Tam také Vítková přivádí druhého, právě narozeného, syna Paka. Šperk ovšem výměnou vyžaduje po Vítkovi angažovanost a ten tentokrát souhlasí. Vedle domácího kutilství se tak věnuje fotbalu, studuje Večerní univerzitu marxismu-leninismu a vyvěšuje vlaječky.

Uběhne několik let. Kvido už je mladý muž a stává se spisovatelem. Holub, který je nyní disident, se na trvalo stěhuje na venkov. Vítkovi se však daří dobře, často vyjíždí do zahraničí. Tam se setkává s Jugoslávkou Mirjanou, která přijíždí jako členka obchodní delegace do Československa a je ubytována u Vítkových. Není jasné, jestli byla Vítkovou milenkou, ale její přítomnost vážně narušuje rodinné vztahy.

Vítkovi se potkávají s Holubem, a přestože se bojí, domluví si posezení u něj doma. Tam jsou však odhaleni policií a Šperkem. Vítek je okamžitě sesazen na místo vrátného a povolán k výslechu. Po výslechu zcela mění svoje chování, je paranoidní a začíná si v dílně vyrábět rakev. Zoufalá Vítková se mu snaží pomoci, dokazuje mu, že opodál pracující vojáci nejsou tajní policisté, nic však nepomáhá. Vítková se poradí s psychiatrem, který jí však říká, že manžela lze pouze rozptýlit, vyléčit by ho mohla jen změna režimu.

Vítková je ochotná přistoupit na další setkání s Mirjanou, ta to však odmítá. Jako poslední možnost se jí jeví, aby Kvido a Jaruška, z nichž se mezitím stal pár, měli dítě. Ti nakonec souhlasí, Vítková však ani tato informace nerozptýlí. V závěrečné scéně je Kvidova dcerka už v předškolním věku, lidé vyvěšují jen československé vlaječky a z rozhlasu Václav Havel oznamuje konání svobodných voleb. Z rakve si Vítek udělal květináče a tváří se

ale šťastně. Z rovnováhy ho nevyvede ani pokrytectví Šperka, který se po městečku projíždí v drahém autě a pochvaluje si svobodné volby.

3.2.3.2 Narativní funkce a sekvence ve filmu Báječná léta pod psa

Izolace událostí zápletky, filmových sekvencí a následná redukce na základní narativní funkce (Báječná léta pod psa)

Filmové sekvence/události	Narativní funkce
1. Vítková je těhotná. S pomocí Zváry obstarává podpultové maso jako úplatek, který má Vítkovi pomoci složit zkoušku v autošколе. Tomu se to ale nepodaří.	1. Hrdina žije v centru
2. Vítkovi navštěvují divadlo. Potkávají dramatika Holuba. Vítková předčasně rodí.	2. Hrdina opouští domov
3. Kvido je ukázán prarodičům a vyrůstá v geniální dítě.	3. Hrdina získává pomocníka
4. Kvido je svědkem okupace vojsky Varšavské smlouvy.	4. Hrdinovi je učiněna nabídka
5. Vítkovi opouštějí kompromitovanou práci v Praze a uchylují se na venkov. Žijí ve stísněných podmínkách. Vítková se zlobí na manžela, ten si ji však podle Kvidovy rady usmíruje.	5. Hrdina nabídku odmítá
6. Rodiče nastupují do nové práce. Vítek odmítá vstup do KSČ za Šperkem nabízené výhody. Kvido se ve škole seznamuje s Jaruškou. Vítek se dozvídá, že Zvára do KSČ vstoupil.	6. Škůdce ohrožuje rodinu
7. Vítek se snaží vypracovat, Šperk mu to neumožňuje.	7. Hrdina získává nový domov
8. Šperková si vybírá Kvida jako recitátora. Vítková zjišťuje, že je opět těhotná.	8. Rodina je zachráněna
9. Kvido onemocní a Šperková pro Vítkovy zařizuje nové bydlení. Narodí se Pako.	9. Hrdina přijímá nabídku
10. Vítek se angažuje. Fotbalový zápas mu přináší ostudu.	10. Hrdina je zraněn/označen
11. Kvido se stává spisovatelem. Holub se stěhuje natrvalo na venkov.	11. Hrdina je pronásledován
12. Vítek je úspěšný v práci. Přijíždí delegace z Jugoslávie a Vítek se zaplétá s Mirjanou.	12. Společnost se proměňuje

13. Kvido touží po Jarušce. Vítkovi v samoobsluze potkávají disidenta Holuba. Na návštěvě u něho jsou přistiženi Šperkem a policií.	13. Škúdcce je poražen
14. Vítek je degradován na vrátného. Je povolán k výslechu.	14. Hrdina žije na periférii
15. Vítek jde k výslechu. Po návratu se chová paranoidně..	
16. Vítek se chová paranoidně.	
17. Kvido a Jaruška se sbližují.	
18. Vítková se pokouší dokázat, že Vítkův strach není oprávněný. Vítek však není přesvědčen.	
19. Kvido a Jaruška se snaží mít sex.	
20. Vítková zjišťuje, že její manžel si zhotovuje rakev. Navštěvuje psychiatra.	
21. Vítková se snaží manželovi pomoci a rozptýlit ho. Mirjana však odmítá přijet. Vítková žádá Kvida, aby měl s Jaruškou dítě.	
22. Kvido a Jaruška se milují. Jaruška otěhotní. Vítkovi to však nepomáhá.	
23. Chystají se svobodné volby. Šperk se projíždí v drahém autě. Vítek objímá vnučku a je smířený se světem.	

Tab. 9

Báječná léta pod psa se skládají z 23 filmových sekvencí (Tab. 9). Tabulka ukazuje klíčové události rozvíjené v jednotlivých sekvencích. Redukcí bylo zjištěno 14 narativních funkcí. Tři aspekty filmu si však zaslouží bližší pozornost: vypravěč, hrdina a čas.

Vypravěč, ačkoliv působí především na nejabstraktnější rovině textu, může být, jednali se o dramatinovaného vypravěče⁸⁶ působícího také jako jednatí osoba, důležitý i pro analýzu zápletky, protože jeho status má vliv na vztah příběhu a zápletky a jejich věrohodnost. Jako vypravěč je identifikován Kvido, který je několikrát ukázán, jak píše text se stejným názvem (jak divák ví) jako film. Kamera a události funkce hrdiny delegují většinou na Kvidova otce, i když ke konci filmu, zejména po Vítkově návratu z výslechu, se ve funkci hrdiny začíná objevovat častěji i Kvido.

⁸⁶ „Dramatinovaný vypravěč je postava, skrze již narace probíhá; může tomu tak být v první osobě, ale také to může být prostřednictvím zrcadla ‚třetí osoby‘, kdy nám je poskytnuto hledisko určité postavy.“ LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. New York: St. Martin Press, 2000, s. 109.

Postava Kvida tak v sobě kombinuje dva typy vypravěče. V té míře, v jaké je Kvido sám hrdinou (a nejen pomocníkem), představuje typ vypravěče, „jehož intencí je vylíčit události jeho vlastního života v příběhu, který nakonec vysvětlí svůj vlastní závěr.“⁸⁷ Zároveň však, pokud vypráví o svém otci, představuje pozorovatele. Balová poznamenává: „Vypravěč tohoto typu je *svědek*. Otázka, zda-li příběh, který vypráví, je smyšlený, již nemůže být položena. Text je plný signálů, že příběh musí být považovaný za skutečný.“⁸⁸ (Bal 125) Tato vypravěčská pozice svědka je ve filmu explicitně zmíněna, když Kvido říká Jarušce o disidentovi Holubovi a ona reaguje: „No vidíš, o tom bys měl napsat.“ Text tak několika technikami usiluje, aby byl přijat jako věrohodný.

Motiv času vstupuje do příběhu ve scéně z návštěvy divadla. Hra, kterou Vítkovi zhlížejí, je „Čekání na Godota“. V divadelním výjevu pak vidíme pasáž, kde si herci vyměňují následující repliky: „Co budeme dělat? – Čekat. – No jo, ale při tom čekání. – Co kdybychom se oběsili?“ Příběh se odehrává v rozmezí delším než dvacet let. Zápětka se však nespokojuje s informováním o čase pouhými návštěvami (jako např. datum, které je vidět na tabuli v Kvidově třídě), ale téma času a vývoje je zdůrazněno častými vsuvkami záběrů zobrazujících jarní přírodu, které značí časové elipsy, ale v tomto případě mají formu symbolického významu a jejich opakované používání z nich činí motiv.⁸⁹ Čas ve filmu *Báječná léta pod psa* operuje cyklicky. Zacyklený je nakonec i samotný narativ, když v závěrečné scéně Kvidova dcera evokuje samotného Kvida ve třetí sekvenci. Příroda i rodina procházejí neustálým procesem obnovy, který v důsledku popírá linearitu a skutečný vývoj. Tento v důsledku neplynoucí čas je časem čekání.

⁸⁷ BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985, s. 124.

⁸⁸ BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985, s. 125.

⁸⁹ „Symboly – označující již přetížené významem (...) – vytvářejí nánosy kolem postav a/nebo jejich prostředí. Podobně, návštěví – označující s menším množstvím specifických kulturních konotací (...) – slouží jako faktor zahuštění narativu a propíňující hustotu a váhu jeho vývoji. Návěstí a samozřejmě symboly, které se opakují a berou na sebe hlavní tématickou důležitost v narativu, se stávají motivy.“ NICHOLS, Bill. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981, s. 85.

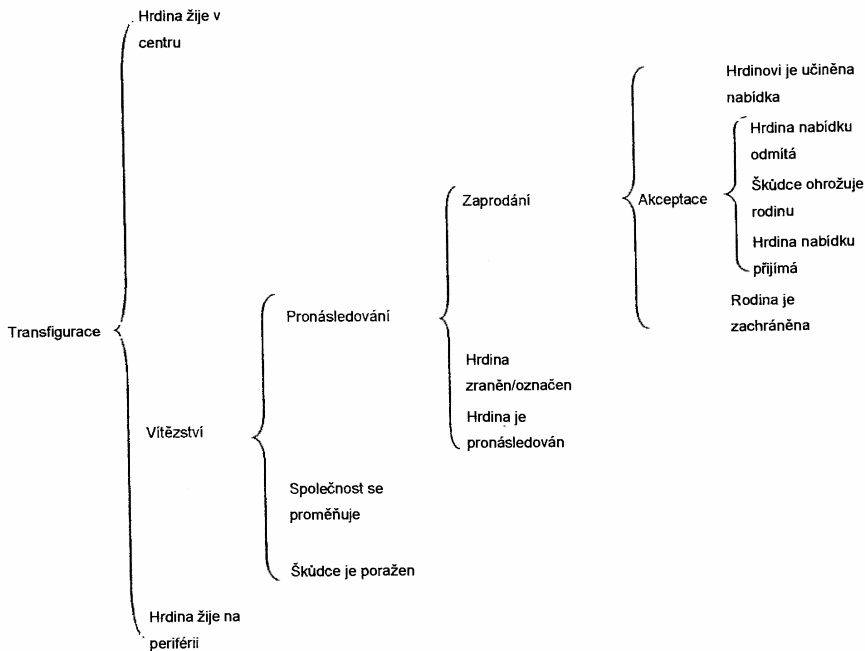
Cyklický čas: "jarní" snímky z několika stříhových záběrů



Narativní funkce izolované ve filmu lze tentokrát uspořádat tak, že svědčí o značně temporálně a kauzálně uzavřeném syntagmatu. Jednotlivé finální termíny jedné narativní sekvence se stávají výchozími termíny následující narativní sekvence.

Rýmování: snímky malého Kvida a jeho dcery, oba si čtou





První uzavřená narativní sekvence popisuje Vítkovu akceptaci Šperkovy výzvy, aby se politicky angažoval. Vítek nejdříve odmítá a hledá si výmluvy a jeho postoj se jednoznačně projevuje zklamáním nad Zvárovým vstupem do KSČ. Zvára tvrdí, že „donkichotství bylo už dost.“ A tak, když už nevyhovující podmínky ubytování ohrožují nejen Vítkovo manželství, ale i zdraví jeho syna, Vítek s angažovaností souhlasí. Toto komplikované přijetí nabídky pak vysvětluje proces, jímž byla Vítkova rodina zachráněna. Zároveň je však tato akceptace morálně problematická, neboť Vítek se jí nejdříve vzdíral. Lze tak hovořit o zaprodání se, jímž Vítek svou rodinu vykupuje.

Zaprodání se ovšem Vítkovi otevírá nové možnosti. V práci konečně může projevoval svůj talent. Do té doby platila Šperkova slova: „Já ti to řeknu na rovinu. Sebelepší analýza je ti prd platná, když jsi jedinej, kdo nemá v okně vlaječky.“ Nyní Vítek cestuje do zahraničí, dostává slovo na poradách, získává sebevědomí. Implikovaný autor však Vítkovi nemůže morálně problematickou angažovanost prominout. Stigmatizuje ho, zejména když tato nová etapa ve Vítkově životě přivádí do Československa Mirjanu. Vítek se flirtováním s ní odcizuje své rodině, již se předtím snažil zachránit.

Vítek ztrácí aktivní pozici (zaprodal ji), zůstává hrdinou a v ohnisku zájmu kamery a narativu, ale události se mu dějí, nespouští je. Když se pokusí obnovit svou morální integritu a souhlasí navštívit disidenta, po prozrazení se proměňuje v oběť. Je zlomen u výslechu, stává se chorobně paranoidním, ztratil svou subjektivitu. Jeho pozici jenom zčásti přebírá Vítková a zejména Kvido. Z této spirály degradace se nezdá být východisko. Všechny pokusy (přivolat milenku, přivést na svět vnouče) selhávají. Nakonec však, jak předvídal psychiatr, přichází společenská změna, která vysvětluje porážku Vítkových nepřátel.

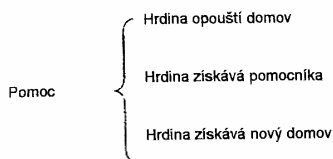
Změna jako detail: namísto sovětské a československé vlajky jsou vyvěšeny dvě československé



Vítково vítězství, podobně jako v případě Louky ve filmu Kolja, přichází nezávisle na jednání Vítkovy postavy či jiných postav. Rovněž zde je porážka záporného hrdiny pouze relativní – nezahrnuje trest, pouze mu zabraňuje škodit nadále hrdinovi. A stejně jako v Koljovi, i zde se záporný hrdina stává součástí nové rovnováhy. Když se Šperk v luxusním obleku zastaví se svým drahým autem před Vítkovým domem, pronáší pokrytecky: „To jsou změny, co?! Celý město žije volbama a koukám, vy zase nic. Že jsme se na ně všichni načekali, vidíte?! První demokratický!“ Vítek však neodpovídá, vypadá spokojeně, neboť i on dosáhl svého cíle – jeho rodina je v bezpečí a on objímá svou vnučku. Obraz vnučky – velké brýle, nadváha, zahleděnost do knížky – se rýmuje s třetí sekvencí, která pomocí totožných návěstí zobrazuje malého Kvida. Narativ tak kromě své uzavřenosti demonstuje několikrát zdůrazňovaný motiv cykličnosti a obnovy.

Vítězství podmiňuje konečnou narativní sekvenci hrdinovy transfigurace. Zde je však oproti filmu Kolja rozdíl. Hrdina se nedostává do centra společenského dění, ale naopak se z něj vymaňuje. Vítek byl na začátku úspěšný ekonom v hlavním městě. Na konci filmu je spokojeným dědečkem na venkově. Vysvobození soukromé sféry z tlaku sféry veřejné umožňuje hrdinovi zůstat s rodinou. V Koljovi získání rodiny předchází společenské změně a osvobození soukromé sféry doprovází hrdinův vstup do veřejné sféry.

Samostatně mimo výše uvedené úzce propojené sekvence stojí pouze jediná:

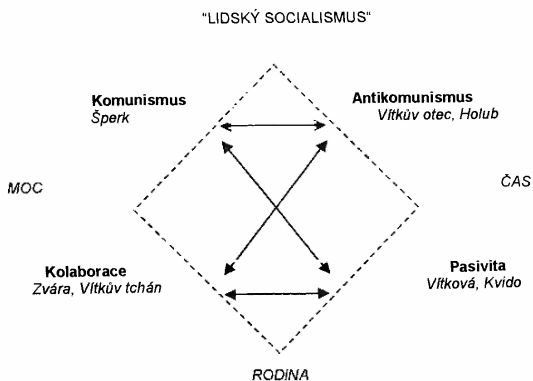


Sekvence „pomoc“ vysvětluje způsob, kterým hrdina zpočátku překonává některé potíže. Okruh jednání pomocníka jednoznačně reprezentuje postava Kvida. Jeho narození (2. filmová sekvence) samozřejmě ještě neimplikuje, že bude plnit tuto funkci a nebude naopak přítěží či pouze neutrálním prvkem. Jako pomocník se Kvido projevuje v páté filmové sekvenci, poté, co se jeho rodina uchyluje z města na venkov a Vítková se hněvá, protože mají žít pouze v chladné předsíni. Kvido radí otci, jak si ji usmířit.

Nejvýrazněji pak vystupuje jako pomocník, když se pro své recitační umění stává oblíbencem Šperkové a umožňuje tak otci získat nový domov doslova: přestěhovat se z předsíneš do rodinného domku. Přítomnost této sekvence, která se v událostech opakuje vícekrát, vzbuzuje naše očekávání i v okamžiku, kdy je hrdina pronásledován; předpokládáme, že Kvidovo dítě vyléčí Vítka z jeho paranoii. V tomto bodě však již schopnosti pomocníka selhávají, protivník je pro pomocníka příliš silný. Proto tato sekvence stojí o samotě a v komplexním systému sekvencí ji nahrazuje funkce společenské změny.

3.2.3.3 Paradigmatické vztahy: politické sémy

Zjišťujeme, že sémiotický čtverec z filmu Kolja můžeme aplikovat i na film Báječná léta pod psa. Nikoliv však bez určitých modifikací. Zejména v případě syntetizujících pozic se ukazuje, že je obtížné – dokonce nemožné, má-li mít naše interpretace váhu – obsadit je konkrétními postavami. Jednotlivé postavy jsou vyhraněné a vystupují pouze v extrémních opozicích. Ačkoliv samozřejmě mohou existovat významové struktury takto vyhraněného typu, mýtický charakter filmu (patrný jednoznačně v přítomnosti explikativních narativních sekvencí) v tomto případě nás vybízí k hledání syntetizujících termínů. Ty nakonec nacházíme na vyšší úrovni, než je rovina postav: na rovině idejí. Sémiotický čtverec pak tedy vypadá následovně:



Ve schématu je okamžitě patrná absence hlavního hrdiny, Vítky. To souvisí s tím, že Vítek jako jednající osoba v průběhu narativu vykonává více okruhů jednání v návaznosti na své významové proměny: začíná jako antikomunista, stává se z něj kolaborant i pasivní občan a konečně opět antikomunista. Ostatní postavy mají poměrně stabilní postavení. Vítková ani Kvido se nedostávají ani nevyhledávají přímou konfrontaci s komunismem. Dramatikovi Holubovi je antikomunistická pozice přiřknuta samotným režimem; Vítkův otec ji dává jednoznačně najevo: „[při pohledu na fotografii komunistů v novinách] Ty by se všichni vyjímalí na kandelábru, co?“ Šperk svým bezohledným prosazováním režimu stojí jednoznačně na jeho straně a jeho obrat na konci spíše vypovídá o konotacích pokrytectví a kariérismu, které film přiřazuje k sému komunismu, než o Šperkově vnitřní distanci.

Zvárova obhajoba před Vítkem po vstupu do KSČ je malým manifestem kolaborantství: „Donkichotství bylo už dost. Proti takovému protivníkovi jako jsou oni se musí uplatňovat taktika. Pro mě je ta rudá barva jenom takový ochranný zabarvení. Jestli máte rozum, co, rozum, jestli máte pud sebezáchovy tak uděláte to samý. Už kvůli Kvidovi.“

Vítkův tchán vyjadřuje přesvědčivěji (jeho upřímnost podporuje implikovaný autor, který ho neukazuje v protikladných situacích) než Šperk distanci od komunismu, ač je vysoc postaveným členem KSČ: „Teď už to Sověti z ruky nepustí, znám je lépe, než kdokoliv jiný.“ Následně pomáhá dceři a zeťovi v řešení jejich situace v okupovaném Československu.

Syntéza antikomunismu a pasivity, čas (čekání a očekávání), byla již zmíněna při syntagmatické analýze. Jejím protipólem je moc, která pojí komunisty s kolaboranty. Syntézu komunismu a antikomunismu představuje socialismus s lidskou tváří, jehož hlasem je rozhlas vysílající slova: „Chceme socialismus, ale lidský socialismus.“ Jeho obrazem jsou lidé

s vlajkami v ulicích. Film však tuto pozici ústy Vítkova otce odsuzuje jako naivní: „Já to věděl! Kurvy jedny komunardský! To nemohlo jinak dopadnout!... Já o nich nikdy žádný iluze neměl!“ Vizuální kód pak tuto pozici doslova vytlačuje záběry obrněného vozidla projíždějícího za střelby ulicemi, před nímž se lidé schovávají. Konečně „rodina“ v tomto filmu překračuje opozici mezi pasivitou a kolaborací. Není místem aktivního odporu, dokonce její pouhé přežití vyžaduje kompromisy, jak tvrdí Zvára.

Potlačení lidského socialismu: vojáci (na třetím snímku) umlčují rozhlas a ovládají ulice



3.2.3.4 Sémantické osy

Tabulka: Analýza postav ve filmu Báječná léta pod psa

postava \ kvalita	vzdělání	obětavost	přitažlivost	odvaha	morálka	okázalost	moc
Vítek	+	+	+	-	-	-	-
Vítková	+	+	+	+	+	-	-
Kvido	+	+	+	0	+	-	-
Šperk	?	-	?	+	-	+	+
Zvára	-	+	0	-	-	-	-
Holub	+	-	+	+	+	+	-

Vysvětlivky: + pozitivní pól
 - negativní pól
 0 bezpříznakové
 ? nejistá modalita (protichůdná určení)

Tab. 10

Aplikace analýzy postav na film Báječná léta pod psa (Tab. 10) přináší poměrně zajímavá zjištění: hlavní hrdina, Vítek, má často záporné hodnoty; škůdce mnoho kladných hodnot; vedlejší postava dramatika Holuba má rovněž výrazně mnoho kladných hodnot.

Rozbor těchto údajů však ukazuje, že distribuce kvalit ve filmu operuje jako efektivní strategie pro stanovení jejich hierarchie.

Ztotožnění moci se zápornou postavou se zdá být u zde analyzovaných filmů běžné. Postava Vítka však postrádá jak odvahu, tak morálku (je paranoidní; mění pozice – a to zásadním způsobem). V konfrontaci se Šperkem se nakonec jako zásadní jeví rozdíl v obětavosti a moci. Působením obou těchto faktorů přichází Vitek o svou morální integritu a ztrácí odvahu. Pomáhá tím ovšem ochránit tyto hodnoty u své manželky a syna. Zároveň se svou obětavostí odlišuje od škůdce i falešného hrdiny, kterého představuje Holub. Holub by mohl být ideálním hlavním hrdinou, avšak není jím. Absence obětavosti u něj prokazuje, že „obětavost“ je klíčová hodnota. Sloupce okázalosti a obětavosti jsou zajímavé, neboť si jsou převráceným obrazem: okázalost je umožněna pouze u těch, kdo postrádají obětavost, a naopak.

Následující ilustrace ukazují, jak film pracuje s opozicí okázalost-prostota, respektive jak ztotožněním Holuba a Šperka vytváří z prvního falešného hrdinu:

Okázalost poprvé: Vítkův antikomunistický otec a tchán-komunista
(opozice)



Okázalost podruhé: Holub v divadle a dům Šperkových
(identita)



Okázalost potřetí: Holub i Šperk v luxusních autech
(identita)



3.2.4 Pupendo

3.2.4.1 Synopse

První scéna ukazuje mladého chlapce, Matěje, jak sedí na skalním výběžku. Poté kamera sestupuje na střechy prostých domků, mezi nimiž se prochází Matěj se dvěma

kamarády. Po dalším stříhu vidíme dílnu, v níž pracuje Mára a jeho žačka Pavlína, která mu píše zamilované básničky. Ateliér je plný plastik a zašlých plakátů z Márových výstav.

Po ztmavení obrazu se objevuje extradietický titulke: „Osmdesátá léta minulého století“. V interiéru domu vidíme chudou domácnost Márových. Syn Bobeš je malé dítě, starší syn Matěj je hluchý. Manželé se hádají, situace je neklidná, přestože jejich hádka patrně není zásadní. Márová s Pavlínou opracovávají keramické kasičky, jejichž výroba Márovým slouží jako příjímádek. Mezitím do Márova ateliéru přicházejí Motyčka a Krauze, spřátelení pojišťovací agenti, kteří Márovi pomáhají získat peníze zfalšováním údajů o pojistné události.

Když Mára volá manželce, ona mu vyčítá, že neplní slib dětem vyrazit k moři. Večer při návratu Mára potkává bezdomovce, kterého zve domů na večeři. To se stává příčinou další hádky. Mára však zjišťuje, že „somrák“ je ve skutečnosti kunsthistorik Alois Fábera.

Máry projíždějícího na člunu kolem galerie Mánes si všimne Břečka, který tam je s manželkou na večírku. Zve Máru, aby se přidal, ale ten odmítá. Břečkovi se vracejí do svého dobře vybaveného bytu. Ráno se chystají do práce a jejich děti, Pavlína a Honza, do školy. U snídaniě při rodinném rituálu předává Břečka synovi knihu o tajich pohlavního styku.

Zatímco Břečka je v práci jako ředitel školy, Mára zůstává doma s nejmladším Bobešem a provází Pavlínu a Matěje v muzeu. Do svého ateliéru přichází až později. Tam za ním přichází Fábera s plánem, jak Márovi pomoci k finančnímu zajištění. Navrhuje mu udělat ve škole mozaiku s neutrálním motivem a poté sochu sovětského maršála, aby se Mára zajistil na několik let dopředu.

Mára doma slíbujje Matějovi, že ho vezme k moři. Dává mu dárek, figurky mořských koníků, které slouží jako přemostění k další scéně, kde učitelka biologie hovoří o mořských konících. Přitom nechává Honzu, aby jí hladil ruku. Manželka Márovi opět vyčítá, že nemají peníze; ten odchází plánovat další pojišťovací podvod.

Fábera a Mára navštěvují Břečkovou a domlouvají se na zakázkách pro Máru. K Márovi do ateliéru přichází kontrolorka Gábelová z pojišťovny. Zpochybňuje Márovo tvrzení o škodách, situaci však zachraňuje Márová, která ženě naznačí, že její manžel pracuje na významných zakázkách z nejvyšších míst. Žena změní postoj a souhlasí s vyplacením peněz. Kamarád říká Matějovi, že v létě pojedou k moři. Matěj odpovídá, že oni nepojedou nikam.

Následující sekvence začíná záběry na volební místnost. Na volebním seznamu je vidět, že Márovi se nedostavili, a tak Břečka, který je členem volební komise, posílá pojišťováká, aby odnesl urnu k nim domů. Márovi však předstírají, že jsou nemocní a voleb se neúčastní. V další scéně Mára pracuje ve škole na mozaice a baví se přitom s Břečkou. Ten

již poněkolkáté zdůrazňuje, že nesouhlasí s komunistickým režimem, a nakonec sepisuje „poselství budoucím generacím“, které podepíše spolu s Márou, a zabudují ho do mozaiky.

Do Márova ateliéru přichází mladý Vláďa Ptáčník, který se právě vrátil z vojny. Z historek, které vypráví, je jasné, že je mýtoman. Hledá Pavlínu, ale musí za ní jet domů. Ta se s ním ovšem rozchází a zbavuje se ho s pomocí Matěje.

Fábera se svěčuje Márovi, že musí publikovat odborné práce na Západě, protože v Československu mu to není umožněno. Ve škole učitelka zkouší Honzu a vyměňují si sexuální narážky. Vláďa Ptáčník veze svého bratra, Matěje a Honzu autem a vypráví jim další smyšlené historky. Při silniční kontrole srazí policistu a při vyprávění tohoto incidentu je jasné, že i Vláďův mladší bratr vše přehání.

Břečka ve škole zjišťuje, že Márova mozaika je rozebírána. Okamžitě přivádí Máru, aby včas odstranili své poselství. Mára pak s Břečkovou odchází do ateliéru, kde je tajně sleduje Pavlína. Z jejich rozhovoru poznává, že Mára nemůže opětovat její lásku. Mára Břečkové zmiňuje své pochyby nad zakázkou, po jejím hysterickém výstupu však souhlasí, že zakázku dokončí.

Západní rozhlasová stanice Hlas Ameriky vysílá pořad o Márovi na podkladě Fáberových materiálů. Vysílání společně poslouchají Márovi a Břečkovi. Když je v pořadu zmíněna i Břečková, vypuká mezi všemi hádka a vzájemné obviňování v očekávání postihů. Mára přichází o peníze, které měl z keramických kasiček. Břečkovým je zamítnuta výjezdní doložka. Břečková se však setkává i s pozitivní reakcí hlídačky v galerii.

Do Prahy přijíždí ze Západního Berlína madam Königová, aby pro svou nadaci objednala sochu. Při rozhovoru s Břečkovou a jednatelem Svazu výtvarných umělců dává najevo, že tuto zakázku chce svěřit Márovi. Funkcionář si zve Máru do galerie a souhlasí, aby Mára sochu udělal, kvůli příjmům ze zdanění prodeje. Cestu do Západního Berlína mu ale neschvalují. Konec filmu uvozuje extradiegetický titul: „Jezero Balaton. Maďarská lidová republika, po sezóně.“ Břečkovi a Márovi jsou na společné dovolené. Honza tam potkává svou učitelku. Pavlína vede Matěje za ruku. V posledním záběru pluje po hladině nafukovací balón, který předtím před sebou držel Honza, když narazil na svou učitelku.

3.2.4.2 Narativní funkce a sekvence ve filmu Pupendo

Izolace událostí zápletky, filmových sekvencí a následná redukce na základní narativní funkce (Pupendo)

Filmové sekvence/události	Narativní funkce
1. Mára pracuje s Pavlínou v ateliéru. Dostává od ní básničky. Matěj se stará o Bobeše.	1. Hrdina má zvláštní status
2. Márovi nemají peníze. Márovo bohémství působí problémy v rodině. Vydělává si tvorbou keramických prasátek.	2. Společnost odmítá hrdinu
3. Mára si vydělává výrobou keramických kasiček a s Motyčkou a Krauzem vymýšlejí pojišťovací podvod. Matěj touží po výletu k moři.	3. Rodina trpí nedostatkem
4. Mára přivádí domů Fáberu.	4. Hrdina získává pomocníka
5. Břečkovi žijí ukázkovým životem.	5. Hrdina dostává nabídku
6. Břečkovi jdou do práce. Děti do školy. Mára se stará o děti. Pracuje v ateliéru.	6. Hrdina přijímá nabídku
7. Fábera přijíždí za Márou s nabídkou na školní mozaiku a sochu sovětského maršála Rybalkova.	7. Škúdce ohrožuje rodinu
8. Mára slíbujee Matějovi jet k moři. Honza se ve škole sblížuje s učitelkou. Mára plánuje další pojišťovací podvod.	8. Škúdce je poražen
9. Jirka a Honza učí Matěje plavat. Přitom se zraní Břečka, který je objevil.	9. Hrdina je podroben testu
10. Fábera a Mára domlouvají nabídku s Břečkovou. Mára Břečkové ukazuje "iniciační rituál" – "pupendo".	10. Falešný hrdina je odhalen
11. Přichází kontrola z pojišťovny. Márová ji vystraší.	11. Hrdina je pronásledován
12. Matěj pochybuje, že jeho rodina pojedee k moři.	12. Hrdina je zachráněn od pronásledování
13. Márovi odmítají jít k volbám.	13. Společnost přijímá hrdinu
14. Mára a Břečka ukládají do mozaiky poselství budoucím generacím.	14. Nedostatek je odstraněn
15. Vláďa se vrací z vojny. Pavla ho s pomocí Matěje odmítá.	
16. Fábera vysvětluje Márovi, že musí publikovat na Západě.	

17. Učitelka zkouší Honzu. Vyměňují si sexuální narážky.
18. Vláda sráží autem policistu. Jeho bratr Jirka si začíná vymýšlet jako on sám.
19. Ve škole rozebírají mozaiku. Břečka přivádí Máru, aby odstranil poselství.
20. Pavlína zjišťuje, že ji Mára nemiluje. Mára pochybuje o soše, Břečková ho však přesvědčí.
21. Márovi a Břečkovi poslouchají vysílání Hlasu Ameriky. Mára přichází o zakázku na kasičky. Břečkovi nedostávají výjezdní doložku. Galeristka povzbuzuje Břečkovou.
22. Přijíždí Konigová domluvit s Márou zakázku na sochu Franze Kafky. Máru přijímá funkcionář Svazu výtvarných umělců.
23. Márovi a Břečkovi odjíždějí k Balatonu. Honza tam potkává učitelku. Matěj a Pavlína se sblíží.

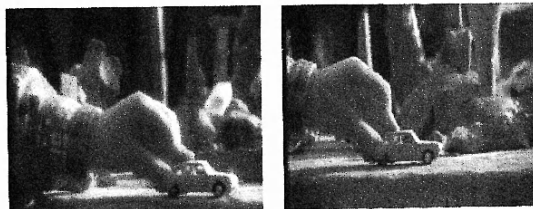
Tab. 11

Film *Pupendo* je uspořádán do 23 filmových sekvencí (Tab. 11). Z událostí, které se v nich odehrávají, můžeme abstrahovat 14 narativních funkcí. Zmínku si zaslouží přítomnost extradiegetických titulků ve filmu. Implikovaný autor tohoto fikčního filmu je používá jako „označení času a místa v dokumentárním stylu“⁹⁰ a snaží se tímto způsobem získat auru autentičnosti.

Tento narativ charakterizuje hrdinova snaha odstranit nedostatek. Ačkoliv konflikt je také přítomný, působí jen epizodicky. Rodina není v přímém ohrožení ze strany záporného hrdiny, jako v případě Kolji a jednoznačně v Báječných letech pod psa. Co ohrožuje rodinu, je nedostatek.

Hlavním motivem filmu je cesta. Záběry Bobešova autička-hračky projíždějící se na Márově kruhu uzavírají narativ svým rýmovaním v první a poslední sekvenci. Matějova (potažmo i jeho matky) touha je vycestovat k moři. Druhým hlavním motivem je rituál iniciace. „*Pupendo*“ je vysvětleno jako iniciační rituál, jímž prochází Břečková a poté i její manžel. Matěj i Honza chtějí být iniciováni do mužství. Knižka, kterou Honza dostává od otce, je pro tento účel zjevně nedostačující. Honza, aspoň to film naznačuje, přichází o pánictví se svojí učitelkou. Matěj se sblíží s Pavlou.

Rýmování: snímky Bobeše s autíčkem ze začátku a konce filmu



Oba tyto motivy se kombinují ve třetím, kterým je přecházení hranic – jak v doslovném, tak i v metaforickém smyslu. Doslovně se objevuje motiv hranice, když se k moři musí vycestovat do zahraničí. V zahraničí publikuje Fábera svá díla; poslouchá se zahraničí rozhlas; Konigová, která zachraňuje Máru, přichází ze zahraničí; zahraniční cesta je zamítnuta Břečkovým i Márovi.

Metaforicky je překračovaná hranice incestuálního tabu. Film *Pupendo* v tomto smyslu uvádí do pohybu celou mašinérii podvědomí. Skutečnost, že Mára a Břečková bývali milenci, jak se divák explicitně dozvídá v 21. sekvenci, tak naznačuje možná incestuální spojení. Pro Pavlu může být Mára otec, pro Matěje zase Pavla sestrou. Vizualní kód pak ztotožňuje Honzovu matku a učitelku. Ve variacích na oidipovský komplex pak ve druhé sekvenci Márová ohrožuje před svými syny Máru nožem a v deváté sekvenci Honza nepřímou zraňuje svého otce, který se málem utopí. Z dalších flagrantních příkladů lze zmínit porušení homosexuálního tabu v patnácté sekvenci, kde Vláďa libá Matěje (ovšem převlečeného za dívku). Z tohoto hlediska tedy není překvapující, že narativ nenabízí jednoznačná řešení a balancuje na hranici (sic!) tabu: místo k moři se jede pouze k jezeru Balaton, kde nakonec všechny páry zakryje mlha.

Vizuální ztotožnění: nahá torza Honzovy matky a učitelky



⁹⁰ LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. New York: St. Martin Press, 2000, s. 33.

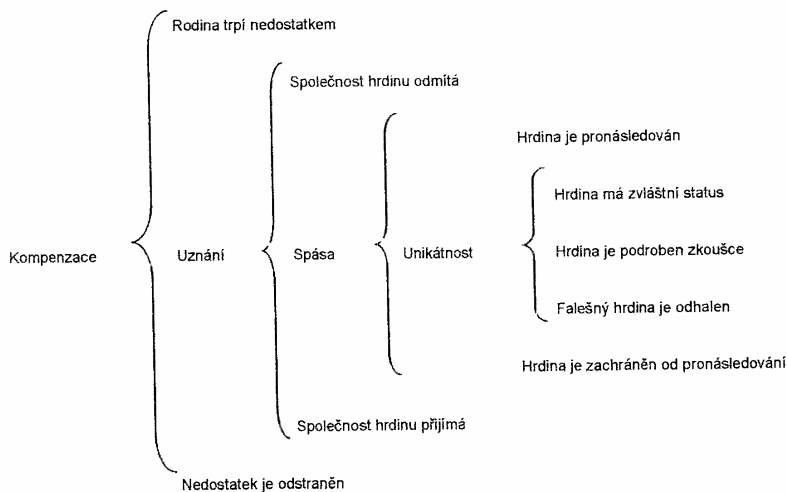
Silný proud ve filmových studiích vycházel právě z psychoanalýzy.⁹¹ Někteří akademici⁹² však tento přístup kritizovali s odkazem na to, že podvědomé pochody spíše vysvětlují, jak text sděluje, spíše než co sděluje. V tomto duchu tedy můžeme navrhnout interpretaci, že film využívá strach i potěšení spojené s tabu k tomu, aby tyto pocity přenesl na své téma: každodenní život za normalizace. Film *Pupendo* ustavuje dějiny jako tabu. Normalizace je reprezentována jako směs strachu a nostalgického potěšení. Žít v normalizaci znamená, podle filmu, přijít o nevinnost, ale také možnost projít iniciačním rituálem a stát se „mužem“.⁹³

⁹¹ „Jakými procesy se specifické diskurzivní vzory obracejí na jednotlivce jakožto subjekt? Samotná sociální teorie na tuto otázku nemohla odpovědět (...) Ve filmové sémiotice 70. let bylo k tomuto tématu nejčastěji přistupováno pojednáním signifikace v termínech poskytnutých určitými druhy psychoanalytické teorie.“ ROSEN, Philip. Introduction: Text and Subject, s. 159. In ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986. 549 s.

⁹² Viz např. JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1982, s. 21-22: „Anti-Oidipus od Gillesse Deleuze a Félixse Guattariho - si zcela správně vybírá jako svůj předmět nikoliv marxistickou, ale freudovskou interpretaci, která je charakterizována jako redukce a přepsání celých bohatých a nahodilých mnohočetných realit konkrétní každodenní zkušenosti na sevrené, strategicky předem vymezené termíny rodinného narativu.“

⁹³ „Oidipovský komplex, jak je chápán ve filmových studiích, v podstatě tvrdí, že většina mainstreamových filmů jsou příběhy o formování normativních identit a že určité žánry (...) jsou často příběhy o (mužské) kulturní iniciaci.“ 223. BUCKLAND, Warren; ELSAESSER, Thomas. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold, 2002, s. 223.

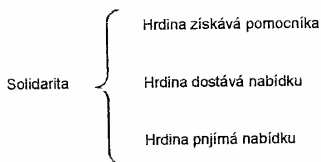
Na rovině logického uspořádání se Pupendo skládá ze 6 narativních sekvencí. Čtyři z nich jsou seřazeny v konsektivní kauzální řetězec:



Nejprve je hrdina vysvětlen jako unikátní osoba. Plakáty v Márově ateliéru okamžitě svědčí o jeho mimořádných schopnostech umělce. I Břečka se zdá mít zvláštní postavení definované místem ředitele a materiálním zabezpečením. V páté a šesté filmové sekvenci dostává jeho postava značný prostor a je v ohnisku zájmu kamery. Subkulturní a módní zvláštní status a několik vlastních scén má ve filmu i Vlád'a Ptáčník. Avšak Břečka několikrát selhává jako zbabělec a Ptáčník je ihned odhalen jako mýtoman. V důsledku tedy tyto postavy propadají a na pozadí jejich slabin vyniká Mára jako neohrožený a skromný hrdina. Nechodí k volbám, nemá strach z odhalení poselství v mozaice, není vyveden z míry vysíláním západního rozhlasu. Život v chudobě a zvláštní status, který je v jeho případě neoddělitelný od jeho individuality, jej činí imunním vůči potenciálním postihům.

Hrdinovy speciální vlastnosti spouštějí sérii dalších narativních sekvencí. Když hrdina prokáže svůj zvláštní status, je to on, kdo je spasen a zachráněn od pronásledování. Kónigová při svém jednání s uměleckým svazem pro svou zakázku trvá jmenovitě na Márovi. Spása, vis major, o kterou se hrdina zasloužil jen nepřímo, vysvětluje, proč hrdina dochází uznání a přijetí od společnosti, která ho nejprve odmítala.

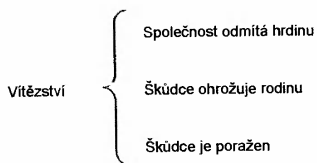
Film tuto změnu ilustruje zejména dvěma scénami, kdy nejprve Mára odmítá „vetřít“ se v noci na večírek v galerii Mánes a na konci filmu tam přichází za denního světla a na přímé pozvání od jednatele Svazu výtvarných umělců. Konečně toto uznání pak tvoří základ, díky němuž mizí nedostatek a splňují se touhy, které byly předtím mimo dosah hrdiny. V Pupendu se překonání nedostatku, jak již bylo zmíněno, odehrává jak v doslovné, tak v metaforické nevědomé podobě.



Stranou tohoto řetězce zůstává narativní sekvence nazvaná „solidarita“. Jejimi představiteli jsou především Mára a Fábera. Solidaritu ilustruje nejen výměna materiálních statků mezi nimi ve čtvrté filmové sekvenci, ale především Fáberova snaha pomoci Márovi vymanit se z existenčních potíží a dojít uznání.

Fábera přináší Márovi nabídku vytvořit mozaiku ve škole a sochu maršála Rybalkova. Zejména důvěra ve Fáberu a ohledy na vlastní rodinu vedou Máru k tomu, že nabídku akceptuje. Morálně není tento postup zcela bezúhonný, ale pragmatický přístup Máry a Fáberova snaha vylíčit zakázku jako politicky neutrální do značné míry morální problematiku stírá. Fábera také prezentuje Márovu zradu na jeho talentu vyráběním keramických kasiček jako větší zlo, než může být kompromitace spojená s vytvořením sochy na zakázku od komunistického Svazu výtvarných umělců. Navíc ve dvacáté filmové sekvenci Mára od úkolu téměř ustupuje a dokončuje ho pouze na úpěnlivé prosby Břečkové, která projektem riskuje své materiální zájmy.

Téma vzájemné pomoci se v menší míře objevuje i u jiných postav. Márovi se snaží pomáhat Motyčka a Krauze. Dokonce i když Břečka pošle Krauze s volební urnou k Márovým domů, projevuje tím solidaritu. Těžiště této narativní sekvence však leží na ose Mára-Fábera a jejím znamením je i odznak polské Solidarity, který Fábera nosí. Parodii na Fáberovu zásadovost představuje postava veksláka, jehož snaha o pomoc má pouze ziskové motivy.



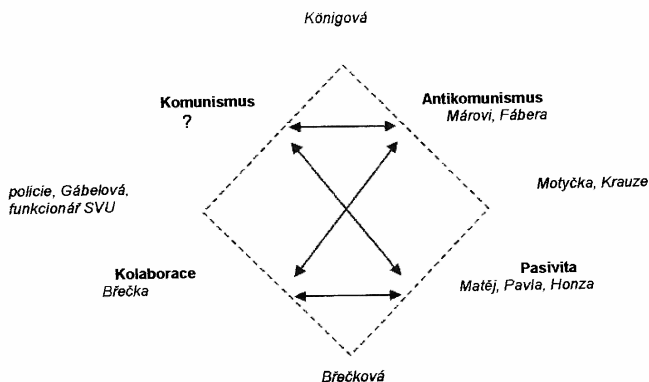
Střet hrdiny a škúdcce má ve filmu Pupendo průběh odlišný od filmů Kolja a Báječná léta pod psa. Hrdinovo vítězství není podmínkou dalších narativních sekvencí a působí zcela epizodicky. Stejně tak porážka škúdcce je zcela dílem hrdiny, který reaguje na škúdcův pokus ohrožit rodinu, a v přímé konfrontaci má hrdina navrch. Vskutku, i práce kamery přiznává větší sílu Márovi a jeho manželce, kteří úspěšně zastrašují kontrolorku Gábalovou z pojišťovny. Implikovaný autor ukazuje hrdinovy nepřátele jako v podstatě neškodné a zkorumpované.

Vizualizace moci: Gábalová v záběru z vysokého úhlu, Márovi ji konfrontují zabírání z nižšího úhlu



3.2.4.3 Paradigmatické vztahy: politické sémy

Hlubková významová struktura filmu Pupendo může být charakterizována jako relativizující. Při aplikaci námi používaného sémiotického čtverce můžeme poměrně snadno obsadit jeho jednotlivé body různými postavami, což svědčí o tom, že film dané významy konstruuje. Zároveň ale vede normativní osu mezi dobrým a špatným tak, že pouze dvě pozice lze považovat za špatné: komunismus a syntézu kolaborace a komunismu reprezentovanou mocenskými orgány. Kolaboraci implikovaný autor odsuzuje pouze výsměchem, nikoliv úplným opovržením.



Nejenže je divák několikrát vyzýván, aby se identifikoval s postavou Břečky, respektive aby měl pochopení pro kolaboraci. Dokonce hrozba ze strany mocenských orgánů a komunistů se relativizuje. Bezmocnost policie demonstruje scéna, během níž Vláďa Ptáčník srazí policistu autem, aniž by se dočkal postihu. Průběh konfliktu mezi Márovými a Gábelovou jsme již zmiňovali. Márová v něm získává navrch, když Gábelovou přesvědčí, že „manžel se teď zabývá jistou státní zakázkou pro SVÚ. To vám snad stačí, ne?!“ Z těchto důvodů by postavy policistů, Gábelové a funkcionáře měly být chápány jako prostředníci komunismu, nikoliv jako jeho ztělesnění. I funkcionář SVÚ musí někomu telefonovat předtím, než rozhodne o zakázce a Márově zahraniční cestě. S kým o tom hovoří však nevidíme. Stát, komunisté (jiní, než Břečka, abychom parafrázovali jeho repliku) stojí mimo diegezi a vstupují do ní vždy zprostředkovaně a jako efekt, nikdy ne přímo a jako příčina.

Absence přímé reprezentace komunismu vytváří další symptomaticky problematické ideologické místo narativu. Na jednu stranu tak vzniká dojem společnosti sjednocené ve svém odporu proti komunismu. I Břečkova postava kolaboranta má od režimu mnohem větší odstup, než tomu je v jiných filmech. Zprostředkovatelé mocenské vůle jsou sami o sobě nepřilíživě kompetentní a v nepřátelské společnosti se pohybují velmi nejistě. Komunisté jsou odcizení zbytku společnosti, ale zároveň mají auru nebezpečnosti, která dokáže zvuklat Gábelovou a přivést Břečkovy k nepřičetnosti během diskuze nad západním rozhlasovým vysíláním. Hrozba komunismu, pokud pomíneme nepřilíživě výrazné postavy policistů, se pouze tyčí v pozadí ztělesněná (ale nezosobněná!) v monumentální soše sovětského maršála.

Hrozba komunismu: policista dohlíží na volby – jeho přítomnost je diskredituje; na druhém snímku je však policista bezmocný

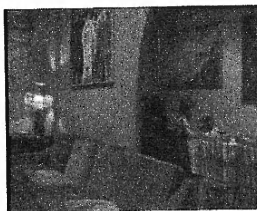


Hrozba komunismu: socha sovětského maršála hledící na Máru v záběru z vysokého úhlu a jako nasvícené pozadí diskuze



Film se tak snaží podávat obraz normalizace, v němž nejde primárně o antagonismus mezi komunismem a antikomunismem. Proti komunismu stojí celá společnost a v tomto smyslu je film apologetický. Z nabízených významů se divák neidentifikuje na ose opozice, ale na ose pouhé kontradikce mezi antikomunismem a kolaborací, kdy obě tyto pozice jsou odpovědí na komunismus. Antikomunismus se pojí s intelektuálními, kolaborace s materiálními zájmy.

Životní úroveň: chudá a stísněná domácnost Márových; prostorný a dobře vybavený byt Břečkových



Toto odsunutí komunismu do pozadí a jeho identifikace s anonymní hrozbou však vytváří i slabinu ideologického projektu filmu. Potlačení jednoho z terminů binární opozice vede k dominanci druhého v rámci narativu. To ovšem vyvolává otázku, proč pozice

dominantní v narativu nebyla dominantní i historicky. Politická moc ani možné zdroje odporu proti ní nejsou do reprezentace zahrnuty, takže film počítá s divákem jako komplicem, který se ztotožní s představou o komunismu, jak ji konstruují ostatní postavy. Výmluvná jsou slova samotného „poselství budoucím generacím“: „Komunismus je svinstvo a bolševici jsou svině (...). Ředitel školy, Míla Břečka, byl nucen v zájmu tisíců dětí předstírat loajalitu, ačkoliv vnitřně byl vždycky proti.“

Strategie vytlačování politického významu z narativu se projevuje i v podobě reprezentace významu hlavní syntézy mezi komunismem a antikomunismem. Ta koresponduje s postavou Konigové. Tato opozice není překlenuta konceptuálně v politických termínech, ale pomocí postavy přicházející zvenčí. Königová reprezentuje svět, kde tato opozice není relevantní. Mýtické řešení nevychází zevnitř samotné opozice, čímž film opět podtrhává irelevantnost politické sféry pro jednotlivé postavy. Příchod Konigové nemohou žádní aktéři ovlivnit.

Co se týče dalších, pozice pasivity připadá dospívajícím dětem, čímž se zbavuje atributu vědomého stanoviska. Pasivita ve filmu Pupendo operuje doslovně jako nezámek a nečinnost uvnitř významové struktury. Dospění, iniciace, se tak jeví i jako vstupenka dovnitř světa politizujících významů. Syntéza mezi pasivitou a antikomunismem staví na solidaritě reprezentované v čisté formě Motyčkou a Krauzem. Jejich úloha, ač riskantní, vskutku vyžaduje pouze pomoc Márovi, nikoliv kolaboraci ani zásadový antikomunismus. Břečková zastává neutrální pozici mezi pasivitou a kolaborací. Její působení v uměleckém svazu se neodvíjí od nezbytnosti kolaborovat v míře, jakou vyžaduje post ředitele školy v případě jejího manžela.

3.2.4.4 Sémantické osy

Tabulka: Charakterová analýza postav ve filmu Pupendo

postava \ kvalita	finance	moc	přitažlivost	odvaha	morálka	solidarita	vzdělání	Spontaneita	talent
Mára	-	-	+	+	+	+	+	+	+
Márová	-	-	-	+	+	+	+	+	-
Břečka	+	-	-	-	-	+	+	-	-
Břečková	+	-	+	-	?	+	+	?	-
Fábera	-	-	-	+	+	+	+	+	+
Funkcionář	+	?	?	-	-	-	?	-	?
Königová	+	+	+	+	+	+	+	-	-

Vysvětlivky: + pozitivní pól

- negativní pól

0 bezpříznakové

? nejistá modalita (protichůdná určení)

Tab. 12

Z této tabulky (Tab. 12) se dozvídáme, že Márová a Mára jsou poměrně rovnocenné postavy, kdy kromě přitažlivosti (oba působí neupraveně, ale Mára je přesto objektem touhy Břečkové i její dcery) se odlišují hlavně v talentu. Talent je ostatně vlastnost, která Márovi propůjčuje zvláštní status. Pokud srovnáme sloupec talentu se sloupcem financí, zjistíme, že hodnoty v nich nejsou uspořádány podle jasného vzorce. Nadání tedy není kódováno jako zdroj bohatství; pozitivní korelace se odehrává spíše mezi sloupci financí a morálky, kdy záporná hodnota u proměnné morálky koreluje s kladnou hodnotou financí. Výjimku u postavy Königové lze vysvětlit odkazem na její cizí, vnější původ, jak bylo zmíněno v předcházející sekci. Prakticky totožné jsou i sloupce morálky a odvahy. Funkcionář svazu byl ve vztahu k odvaze hodnocen negativně, protože neměl odvahu přiznat Márovi, že to byl on sám, kdo doporučil nepovolit Márovi zahraniční cestu.

Postava funkcionáře je zajímavá tím, že její charakteristiky mají často nejistou modalitu. Domníváme se, že spíše než krátký čas věnovaný postavě v zápletky, se zde uplatňuje princip strategického vytlačování sému komunismu mimo zorné pole. Funkcionář je jako prostředník moci podobně neuchopitelný a anonymní jako moc sama. Modalita jeho vlastní moci je nejistá, neboť vůči Márovi má jisté pravomoci, ale jeho postup závisí na rozhodnutí někoho dalšího – někoho, koho divák ani nemůže spatřit.

Postava Konigové je hodnocena převážně kladně. Ze všech postav ona jediná jednoznačně disponuje mocí, kterou čerpá ze své asertivity a finančního zázemí. Již jsme však zmínili, že jestliže implikovaný autor komunismus anonymizuje a odcizuje, potom Königovou, respektive Západ, činí exotickými.

4 IDEOLOGICKÁ FILMOVÁ ANALÝZA

4.1 Ideologie a otázky historie

V kapitole o historii jsme uvedli koncept historicity, který umožňuje chápat historii jako konstrukt dané historiografie. Následně jsme pomocí narativní analýzy identifikovali některé strategie, jimiž je historicita normalizace konstruována v postkomunistických filmech. Tato historicita, pokud je zároveň výrazem v současnosti dominantních vztahů, představuje specifickou ideologii. Již v průběhu narativní analýzy jsme naráželi na ideologické praktiky uplatňované ve zkoumaných textech. Nyní zbývá tyto získané poznatky shrnout a rozvinout v nástin soustavy, kterou bychom mohli nazvat ideologickou historicitou každodenního života za normalizace v postkomunistické kinematografii.

V souvislosti s ideologií bývá často citován Marxův a Engelsův výrok, že „myšlenky vládnoucí třídy jsou v každé epoše vládnoucími myšlenkami“.⁹⁴ Sama o sobě však tato krátká definice svádí k interpretaci, že vládnoucí třída záměrně vytváří soustavu idejí legitimující její postavení, a pak tuto ideologii vědomě vnucuje masám. Tato interpretace, jež by bezpochyby poskytovala jen redukcionistický pohled na ideové poměry dané epochy, však opomíjí upřesnění, kterým Marx a Engels ve své definici pokračují: „Vládnoucí myšlenky nejsou nic jiného než ideový výraz vládnoucích materiálních vztahů, jsou to vládnoucí materiální vztahy pojaté jako myšlenky; je to tedy výraz vztahů, které právě z jedné třídy dělají třídu vládnoucí, tedy myšlenky jejího panství.“⁹⁵

Ideologie je tedy „výraz vztahů“, které umožňují reprodukci sociálně hierarchizované společnosti. Není tedy rozhodující, zda určitá myšlenková soustava byla vytvořena vládnoucí třídou, ale zda tato soustava podporuje existenci tříd. Například rasismus zůstává ideologií, i pokud se v dané vládnoucí třídě nevyskytuje nebo je v ní menšinovým přesvědčením. Rasistická ideologie zařazuje lidi do hierarchických kategorií a znemožňuje vytvoření solidarity uvnitř podmaněné třídy. V důsledku tak reprodukuje třídní rozdělení společnosti i tehdy, pokud se praktikuje pouze v rámci podmaněné třídy.

Toto v podstatě přísně marxíánské pojetí ideologie představuje způsob, jímž je ideologie především chápána v této studii, kterou prostupuje reference k třídním vztahům. Existuje však řada jiných možných pojetí ideologie. Například Louis Althusser definuje ideologii, která se reprodukuje v rámci „ideologického státního aparátu“, následovně:

⁹⁴ MARX, Karel; ENGELS, Bedřich. Spisy. Svazek 3. Praha: SNPL, 1962, s. 59.

⁹⁵ MARX, Karel; ENGELS, Bedřich. Spisy. Svazek 3. Praha: SNPL, 1962, s. 60.

„Ideologie je ‚repräsentace‘ imaginárního vztahu jedinců k jejich skutečným podmínkám existence.“⁹⁶ Althusserovu přístupu⁹⁷ předcházela koncept hegemonie u Antonia Gramsciho, jenž ideologickou funkci hegemonie chápal jako vykonávání „spontánního“ souhlasu, s nímž přijímají velké masy obyvatelstva zaměření, které vtiskla společenskému životu vládnoucí společenská skupina; souhlasu, který se zrodil ‚historicky‘ z prestiže vládnoucí společenské skupiny (a tedy z důvěry k ní), odvozeného z jejího postavení a z její funkce ve světě výroby.“⁹⁸ Teun A. van Dijk obšírně rozpracovává současnější pojetí ideologie jakožto souborů hodnotících, sociálně sdílených a diskurzem utvářených a stvrzovaných přesvědčení a tvrdí, že „ideologie v soudobých společnostech se neomezují pouze na třídy.“⁹⁹ Zároveň však konstatuje, že „ideologii se věnovaly doslova tisíce knih a článků, ale (...) její definice zůstává neuchopitelná a zmatená jako kdykoliv předtím.“¹⁰⁰ I přes tuto mnohoznačnost, která provází pojem ideologie, domníváme se, že zde předložená analýza může posloužit také badatelům opírajícím se o jiná východiska.

Společenská změna v listopadu 1989 představovala v Československu nástup soukromého kapitalismu, volného trhu a mnohostranného politického systému. Neznamenala však odstranění třídních nerovností, přestože nový systém mohl aspoň zpočátku vykazovat značné možnosti sociální mobility. Zkoumat ideologii filmů o normalizaci tedy znamená odhalovat v nich ideje, které podporují reprodukci současného společenského uspořádání.¹⁰¹

⁹⁶ ALTHUSSER, Louis. *Ideologie et appareils ideologiques d'etat*. In ALTHUSSER, Louis (ed.). *Positions (1964-1975)*. Paris: Éditions sociales, 1976, s. 101.

⁹⁷ Podle Briana Michaela Gosse zejména tento přístup rezonuje s ideologickým pojetím filmové textuality: „Texty obecně (a filmy obzvláště) mohou být vepsány dimenzemi rituálu a zúčastněnosti, které jsou klíčové v Althusserově koncepci ideologie.“ GOSS, Brian Michael. "Things Like This Don't Just Happen": Ideology and Paul Thomas Anderson's *Hard Eight*, *Boogie Nights*, and *Magnolia*. *Journal of Communication Inquiry*, 2002, roč. 26, č. 2, s. 175.

⁹⁸ GRAMSCI, Antonio. *Sešity z vězení*. Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 15.

⁹⁹ DIJK, Teun A. van. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage, 2000, s. 181.

¹⁰⁰ DIJK, Teun A. van. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage, 2000, s. vii.

¹⁰¹ Srov.: „Moc filmu nemůže spočívat výhradně v talentu režiséra; režiséři, jako kdokoliv jiný, jsou ovlivněni společností. Tato perspektiva pak pojímá Hledáče (*The Searchers*) nikoli jako film o letech 1878-73, kdy se odehrává, ale o roku 1956, kdy byl vyroben.“ LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. New York: St. Martin Press, 2000, s. 118.

Vzhledem k tomu, že od „sametové revoluce“ uběhlo teprve 17 let, zůstává žitá zkušenost normalizace součástí biografie většiny obyvatel České republiky. Postkomunistická historicitá normalizace tedy není jen abstraktní ideologie, ale proces, kterým stále prochází celá společnost i její členové. Sociologové Peter Berger a Thomas Luckmann konstatují, že v případě zásadní transformace jedince nebo kolektivu, musí následovat obsáhlá transformace subjektivní reality, tzv. alternace. Jak piší: „Musí dojít ke konkrétním reinterpetacím minulých událostí a dříve významných osob. Alternující jednotlivec by na tom byl samozřejmě nejlépe, pokud by mohl některé z nich úplně zapomenout. Ale úplně zapomenout je obtížné, jak je obecně známo. Co je tedy nezbytné, je radikální reinterpetace významu těchto minulých událostí nebo osob v jedincově biografii. Jelikož je relativně snadné vymyslet si věci, které se nikdy nestaly, než zapomenout ty, co se ve skutečnosti udály, jedinec může fabrikovat a vsouvat události kamkoliv je zapotřebí, aby se ty zapamatované harmonizovaly s reinterpetovanou minulostí.“¹⁰² Polistopadová společnost musela předefinovat svou realitu a jak tvrdí Berger a Luckmann, „když se určitá definice reality propojí s konkrétním mocenským zájmem, může být nazvána ideologií.“¹⁰³

4.2 Narativní a ideologická analýza: souvislosti

Narativní analýza, piše Nick Lacey, „může zpřístupnit ideologické čtení textu.“¹⁰⁴ Některé momenty, kdy struktura narativu vyzářovala ideologický program, byly již nevyhnutelně naznačeny v průběhu předcházející analýzy. Samotná narativní forma má předpoklady pro to, aby komunikovala ideologii: „Narativní *forma* – to pravé, co činí z příběhu příběh a ne seznam událostí – je také formou, kterou lidské vědomí uvaluje na reálnou zkušenost, aby ji obdařila významem.“¹⁰⁵

Z formálního hlediska může narativ operovat ideologicky na dvou úrovních. Jednak tak působí jako celek, kdy se narativ uzavírá a spolu s ním i význam, kterým narativ označil

¹⁰² BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Anchor Books, 1967, s. 160.

¹⁰³ BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Anchor Books, 1967, s. 123.

¹⁰⁴ LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. New York: St. Martin Press, 2000, s. 118.

¹⁰⁵ WRIGHT, Will. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1975, s. 193.

svůj materiál. Uzavření má důsledky ideologického charakteru, neboť omezuje interpretační možnosti a celkově působí konzervativně. „Narativ (...) sdílí s ideologií soubor strukturálních mechanismů, které slouží k vytvoření zdánlivé jednoty a koherence. Nabízí pocit uzavření; poskytuje pocit zakončení (...). Takto vytvořená jednotka je však imaginární v tom smyslu, že je to konstrukt nebo efekt narativu, spíše než ‚věci samotné‘.“¹⁰⁶ Schopnost narativu uzavírat se z něj činí nositele mýtu, který „je mechanismem redukujícím úzkost, jenž se vypořádává s nerozřešitelnými protiklady v kultuře a poskytuje imaginativní způsoby soužití s nimi.“¹⁰⁷

Druhou úrovní je samotné vnitřní uspořádání narativu, jehož pomocí dosahuje uzavření. Zde se jedná především o explikační procedury, které, stejně jako uzavření celého narativu, nevysvětlují reálný svět, ale pouze prvky obsažené v samotném narativu. „Příběh nabízí teorii změny, která nemůže být zpochybněna, pokud je příběh úspěšný (...). Příběh si vytváří svůj vlastní svět a v tom světě se dějí věci a lidé jednají z důvodů daných v příběhu.“¹⁰⁸

Pokud tedy přijmeme tato tvrzení o ideologické povaze narativní formy, potom můžeme konstatovat, že zde prezentovaná narativní analýza již odkryla řadu ideologických momentů. Ukázalo se, že všechny zkoumané filmy se uzavírají jako celky i na úrovni jednotlivých narativních funkcí, které seřazovány do sekvencí jako pseudologická vysvětlení a stavební kameny finálního uzavření. Narativní uzavření, jak jsme viděli, se jistí i na úrovni filmové řeči, kdy každý film pracuje s technikou rýmování záběrů z filmového úvodu a závěru. „Klasický film se od začátku do konce opakuje, neboť se sám rozřešuje. Proto jeho začátek často odráží jeho konec v závěrečné emfázi; tímto film přiznává, že je výsledkem, že vpisuje systematické podmínění sledovaného kurzu tím, že svým poslední odstavcem podpisuje operaci, která ho konstruovala po celou dobu.“¹⁰⁹ Uvážíme-li endemický výskyt rýmování v analyzovaném korpusu, pak i z formálního hlediska náš výzkum potvrzuje tezi, že

¹⁰⁶ NICHOLS, Bill. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*.

Bloomington: Indiana University Press, 1981, s. 78.

¹⁰⁷ LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. New York: St. Martin Press, 2000, s. 65.

¹⁰⁸ WRIGHT, Will. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1975, s. 128.

¹⁰⁹ BELLOUR, Raymond. *Segmenting/Analyzing*. In ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 66.

„na produkci estetické nebo narativní formy je nutné nahlížet jako na ideologický akt sám o sobě, s funkcí vynalézt imaginární nebo formální ‚řešení‘ neřešitelných sociálních rozporů.“¹¹⁰

Zároveň však jsou tyto závěry zjevně nedostatečné. Lze argumentovat, že bez zřetele na ideologii není strukturální analýza kompletní. Potřebujeme lepší představu o tom, které konkrétní ideologie a jakou historicitu filmy reprodukuji. Sarah Kozloffová výslovně zdůrazňuje potřebu jít v analýze nad rámec narativních činitelů: „Musíme pochopit omezení narativní teorie jakožto nástroje. Jelikož se toto pole zabývá obecným mapováním narativní struktury, je nevyhnutelně a zatvrzele ‚formalistní‘ (...) a je na každém badateli, aby využil získané poznatky o narativní struktuře, aby analyzoval obsah nebo ideologii textu.“¹¹¹

Jakkoliv je přechod k méně formálnímu typu analýzy nezbytný, mezi narativní a ideologickou analýzou existují úzké souvislosti. „Narativní a žánrové konvence jsou klíčové způsoby, jimiž televize zachází se sociálním napětím a rozpory. Na úrovni jednotlivých epizod může ideologická kritika začít s narativní analýzou, aby bylo vidět, jak strukturální a funkční logika vývoje zápletky vysvětluje a naturalizuje sekvence událostí.“¹¹² Takže na následujících stránkách budeme čtenáře explicitně či implicitně odkazovat na předchozí sekci, přestože zde již zkoumané filmy nejsou pojímány jako relativně samostatné texty, ale jako kulturní praktiky zasazené do celkového kulturního a potažmo sociálního prostředí. „Ideologická analýza má za cíl porozumět tomu, jak kulturní text specificky ztělesňuje a stanovuje příslušnou řadu hodnot, přesvědčení a ideji.“¹¹³

Konkrétní aplikace ideologické analýzy bude spočívat v tom, že vyzvedneme symboly a motivy, které se vyskytují buď v rámci jednotlivých filmů nebo v celém korpusu, a dále momenty konfrontace, opozice které se vyskytují uvnitř narativu, ale které mají také sociální existenci. Z výše uvedeného vyplývá, že narativ bude nabízet řešení těchto konfrontačních momentů ideologickým způsobem. Tato problematická místa budeme interpretovat tak, aby bylo zřejmé, jakým způsobem operují ideologicky a jakým formám moci mohou napomáhat. V poslední instanci ale setrváme na úrovni textu a kontextu. Teoretická i

¹¹⁰ JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1982, s. 79.

¹¹¹ KOZLOFF, Sarah. *Narrative Theory and Television*. In ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. London: Routledge, 1992., s. 68.

¹¹² WHITE, Mimi. *Ideological Analysis and Television*. In ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. London: Routledge, 1992., s. 173.

¹¹³ WHITE, Mimi. *Ideological Analysis and Television*. In ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. London: Routledge, 1992., s. 163.

empirická diskuze možných účinků a dopadů ideologie obsažené ve zkoumaných filmech zůstává mimo ambice této práce.¹¹⁴

4.3 Ideologie v postkomunistických filmech o normalizaci

4.3.1 Revoluce božská

Dva ze čtyř námi sledovaných filmů vedle každodenního života za normalizace popisují i společenskou změnu po roce 1989. V Koljovi se jedná o krátké období, kdy se Louka s Koljou účastní masových demonstrací na Václavském náměstí. Film využívá intertextuálního prvku, když fikční záběry kombinuje s dokumentárními, které jsou jako takové pro diváka čitelně vyšší zrnitostí obrazu a kontrastnější barevností. Vzniká tak dojem autentičnosti, který jednak stvrzuje status historické události jako věrně zaznamenané a zároveň uvádí do oběhu ikony sametové revoluce: zaplněná náměstí, moře československých vlajek, sanitky projíždějící davem, který ochotně uvolňuje cestu, cinkání klíčů.

Tato autentičnost však není ničím jiným, než narativní reprezentací, jejíž logika zcela opomíjí vlivy, které na průběh společenské změny mohou mít z pozice konkurenční vědecké historiografie naprosto zásadnější dopad: např. generální stávková výbory na pracovištích, vyjednávání představitelů disentu a režimu, sovětská zahraniční politika za Michaila Gorbačova, změny v sousedních státech socialistického bloku, ekonomické problémy socialistického Československa. Přestože, jak jsme uvedli výše, vědecká historiografie nedosahuje konsenzu ohledně klíčových procesů společenské změny v roce 1989, stojí za to všimnout si témat, která vznášejí. Absenci těchto témat ve filmové rekonstrukci musíme vnímat jako symptomatickou.

Báječná léta pod psa jdou ještě dále. Film nedává najevo žádné náznaky nastávající změny. Stejně jako v Koljovi, i zde změna přichází v situaci, kdy se hrdina nachází ve zcela bezvýhodné situaci. Ale v tomto filmu nejsou společenské změny nijak reprezentovány. Z bezvýhodné situace nadchází takřka okamžitý přechod k prvním svobodným volbám. Jedinou vsuvku představují záběry jarní přírody, které se však ve filmu objevují několikrát,

¹¹⁴ Představy o předpokládaných účincích se v rámci mediálních studií neustále vyvíjejí. Viz JIRÁK, Jan; KÖPPLOVÁ, Barbara. Média a společnost: Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace. Praha: Portál, 2003, s. 170.

aniž by po nich následovala zásadní proměna. Báječná léta pod psa tedy spoléhají, ještě více než Kolja, především na divákovy znalosti mimotextuálních prvků, takže divák si musí fabuli rekonstruovat na základě jemu dostupné historiografie.¹¹⁵ Syžet však tímto způsobem vtahuje diváka do procesu, který ho v důsledku nutí uznat autenticitu prezentované historicity.

Protože v obou případech politická revoluce roku 1989 vystupuje (alespoň v rámci fabule) jako *deus ex machina*, jehož příchod je nečekaný, oba filmy jednak tuto společenskou změnu glorifikují a jednak z ní vymazávají dějiny. V rámci textu nemáme žádné náznaky toho, že by k revoluci mohlo dojít. Výše jsme ukázali, že porážka škůdců v obou filmech není dílem jednání postav, ale abstraktního principu. Zatímco doba normalizace je narativně reprezentovaná lidskými postavami vykonávajícími příslušné okruhy jednání a nepostrádá tedy lidský rozměr, v průběhu společenské změně jsou tyto okruhy jednání vykonávány bez zjevné reprezentace, potažmo nadlidsky a tautologicky (společnost se mění, protože se mění společnost). Zde však nejde jenom o reifikaci společenského jevu, ale přímo o jeho zbožštění.

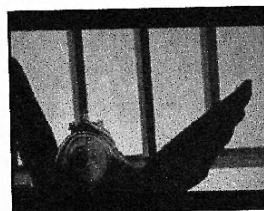
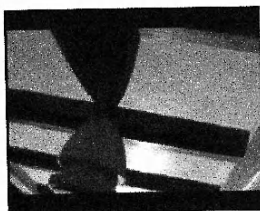
Glorifikace spočívá v tom, že revoluce má vskutku božské vlastnosti: vysvobozuje hrdinu, přináší mu štěstí a nastoluje novou rovnováhu. Postavení mimo dějiny rovněž vychází z božského charakteru revoluce. Dějiny se ztrácejí z reprezentace revoluce v obou filmech. Musíme zde rozlišovat mezi nároky, které si oba filmy po svém (vsunutím dokumentárních záběrů Kolja poněkud důrazněji; ale i hlas Václava Havla z rozhlasu v Báječných letech pod psa je dokumentárním prvkem) dělají na referenci k události, která se skutečně historicky odehrála, a způsobem, kterým je tato událost vykládána. Revoluce, jak je reprezentována v těchto filmech, nemá žádnou minulost.

Hypotézu o zbožštění revoluce pak kromě jejího postavení a efektu v rámci narace potvrzují kombinované narativní a specificky filmové techniky ve filmu Kolja. V jedné scéně Růžička, který pro Kolju právě vyřezal káču, převypravuje Loukovi jasnovidcovo vidění o pádu režimu: „Ten jasnovidce měl vidění, jak komunisti skupovávají pruty zlata a táhnou ve velikejch tlupách přes hranice do Ruska. A tam (...) jím Gorbačov těma zlatejma prutama nařezal přes prdel a řek: ‚Zlato tady nechte, a vraťte se domů.‘ Jenomže doma o ně nikdo nestál. Hlavně mládež, zdravotní sestry se vzbouřily, a tak je za velikýho vyzvánění všech

¹¹⁵ Srov. se zásadní ideologickou analýzou filmu Johna Forda Mladý Lincoln, kterou provedli redaktori časopisu Cahiers du Cinéma: „Je to univerzální znalost Lincolnova osudu, která dovoluje, zatímco ho nově formuluje, vynechat jeho části. Neboť problémem zde není vybudovat mýtus, ale negociovat jeho realizaci, a co více, zbavit ho jeho historických kořenů, aby byl osvobozen jeho univerzální a věčný význam.“ Cahiers du Cinéma. John Ford's Young Mr. Lincoln. In ROSEN, Philip (ed.). Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 1986, s. 458.

zvonů vyhnaly a zřídily pro ně v Albánii rezervaci jako pro indiány. Představ si, takovýhle měl vidění.“ Poslední dvě věty se pak jako extradiegetický hlas opakují ve scéně ze zaplněného náměstí a doplňují je záběry na protestující zdravotní sestry a „zvonění“ klíčů. Reprezentace tedy potvrzuje revoluci jako něco nadlidského, vyplnění starého proroctví. A činí to tak výrazně ještě jednou, ve scéně, kdy je Kolja nemocný, jakoby mu jeho vážný stav mezi životem a smrtí umožnil prorocké spojení. V jeho halucinačních vizích se totiž objevuje nejdříve káča točící se na stropě (odkaz na Růžičku), poté se podle proroctví rozeznávají zvonky a nakonec se zjevuje boží posel, anděl.

Zbožštění revoluce: Koljovy halucinace odpovídají proroctví o pádu režimu



Jestliže revoluce je vskutku reprezentována jako božský zásah, pak se ovšem musí dodat, že v obou filmech má revoluce i své ďábelské postavy. Pokaždé to jsou postavy ztělesňující komunismus, které v náhlé konfrontaci se silou revoluce převlékají kabáty a předstírají, že i ony vždy stály na její straně. V Koljovi to jsou policisté, kterých si Louka všimne na náměstí, jak cinkají těmi samými klíči, jimiž předtím zamykali mříže ve služebně. Na Louku se smějí a on jim zklamaně kyne. Báječná léta pod psa zase ukazují Šperka, který před Vítkem bezostyšně tvrdí, že i on čekal na demokratické volby.

Přítomnost těchto záporných postav a jejich příživní se na revoluci znamená její poskvrnění. Z hlediska narativu to je jednoznačný důsledek vyplývající z uspořádání narativních sekvencí, kdy jsou škůdci poraženi díky společenské změně, ale nejsou potrestáni. Skutečnost, že vítězství hrdinů nevyplývá z jejich aktivního jednání, zprošťuje hrdiny odpovědnosti za potrestání škůdců a působí tedy apologeticky. Jako logicko-kauzální vysvětlení narativní sekvence sdělují: hrdina nemohl škůdce potrestat, protože to nebyl on, kdo je porazil.

Jedinou odpovědí, kterou hrdinové pro škůdce mají, je neochotné vzetí na vědomí. V tomto kriticky důležitém bodě narativu, kterým je nastolení nové rovnováhy, se odhaluje slabina ideologie. Ta není schopna, přestože k tomu zjevně směřuje, poskytnout úplně

uzavřený systém. Ve vztahu k realitě tak zde narativ působí na dvou rovinách. Ve vztahu k revoluci dochází k úspěšné mytizaci,¹¹⁶ ve vztahu ke škůdcům (potažmo však i k hrdinům!) však zůstává střet nerozřešen a odhaluje rozpor nadále existující v realitě.¹¹⁷

Ohledně možností, které revoluce otevírá hrdinům, nabízejí oba filmy doslova protikladné modely. Vítek zůstává na venkově a v posledním záběru odchází s rodinou dovnitř svého domu. Louka se naopak objevuje uprostřed zaplněného náměstí a vrací se do filharmonie, z níž byl předtím vyštván. Vítek představuje sociálně konzervativnější typ, který se ze svých pokusů angažovat se během normalizace poučil o tom, že rodina je primární hodnota, a zánik normalizace mu umožňuje žít plnohodnotný rodinný život. Louka, oproti tomu, nabízí model občanské angažovanosti a vstupu do veřejné sféry, ze které byl během normalizace vytlačen. Zároveň se však stává otcem. Otázku, zda je možné skloubit rodinu a veřejnou angažovanost, si film symptomaticky neklade. Podává pouze odpověď, protože v rámci narativu je tato možnost pojmána jako realistická již z toho titulu, že je předvedena. Postavení Kláry do pozice divačky svého milence (nového manžela?) však napovídá, že skloubení rodiny a veřejné aktivity lze dosáhnout ustavením patriarchálního modelu rodiny.

4.3.2 Hrdina

Téma, které si jistě zaslouží pozornost, je otázka hrdiny. Koho hrdina reprezentuje jako sociální typ? A co, podle narativu, obnáší být hrdinou? V postavě hrdiny se nepochybně otevírá široké pole pro ideologickou práci textu. Z hlediska filmové řeči bývá hrdina označován tím, že mu je často propůjčováno hledisko zprostředkované kamerou. Divák, který se tímto způsobem dívá na diegetický svět hrdinovýmá očima, se s ním snáze identifikuje. Nestačí však zodpovědět otázku, s kterou postavou se divák identifikuje, ale také jaké má

¹¹⁶ „Každý typ příběhu patří istej skupine, istej rodine, istému rodu alebo istému klanu a usiluje sa vysvetliť jeho osud, ktorý môže byť úspešný alebo katastrofický, alebo má za cieľ zdôvodniť práva a výsady, ako jestvujú v prítomnosti, alebo sa pokúša podporiť nároky na práva, ktoré medzičasom zanikli.“ LÉVI-STRAUSS, Claude. Mýtus a význam. Bratislava: Archa, 1993, s. 44.

¹¹⁷ Toto rozlišení dvou pohledů na narativ přebírá od Fredrica Jamesona, který uvedl do juxtapozice dva přístupy k westernu, jednak Johna G. Caweltiho a jednak Willa Wrighta. U Caweltiho „narativ zůstává reprezentací, něčím, jako mimeze (jakkoliv stylizovaná) boje odehrávajícího se v samotném skutečném světě historie (...). Wrightova analýza (nikoliv nekonzistentní s tímto čtením) (...) se pokouší ukázat jak by příběh mohl sloužit ideologické funkci nebo lépe, jak samotný proces vyprávění se může jevit jako rozřešení ideologického protikladu.“ JAMESON, Fredric. Ideology, Narrative Analysis, and Popular Culture. Theory and Society, 1977, roč. 4, č. 4, s. 555.

daná postava charakteristiky. Balová podtrhuje nezbytnost zkoumat postavy, v nichž se manifestuje narativní okruh jednání hrdiny: „Problém hrdiny má ideologickou relevanci, i kdyby jen kvůli konotacím samotného pojmu. Podezření, že volba hrdiny a jemu přisuzovaných rysů vyzrazuje ideologickou pozici, není důvodem problém ignorovat, ale studovat.“¹¹⁸

V našem korpusu jsou hrdinové téměř identičtí, pokud jde o jejich sociální zařazení. Všichni jsou intelektuálové. Louka, Olga i Mára jsou umělci žijící na volné noze. Výjimkou je pouze Vítek, který je vzhledem ke svému vzdělání identifikován jako intelektuál, ale pracuje v zaměstnaneckém poměru. Nejdříve na úrovni středního byrokrata, později je z trestu (tedy být dělníkem je trest!) přeřazen na vrátného.

Skutečnost, že si filmy o každodenním životě za normalizace nárokují referenci k historii státu dělníků a rolníků, nevyskytuje žádná významná dělnická a ani rolnická postava, je bezpochyby symptomem odhalujícím třídní a ideologické zázemí tvůrců, ale abstraktněji i trend po roce 1989 směřující k nárůstu zaměstnanců ve službách a odpovídající zánik míst v manuálních sektorech. Význam stávkového hnutí pro pád komunistického režimu je ideologicky potlačen.¹¹⁹ Kritika režimu se stává morální záležitostí, na niž si dělají nárok právě intelektuálové.¹²⁰ Chudoba je ve všech filmech kódována jako aspekt antikomunismu a pasivity. Komunisté a kolaboranti jsou zobrazováni jako finančně zajištěni. (Nikoliv hrdinové, ale vedlejší postavy doktora Šafaře i Lenky ve filmu Díky za každé nové ráno jsou v podstatě jediné v celém korpusu, které mohou otevřít jiné možnosti interpretace.)

¹¹⁸ BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985, s. 93.

¹¹⁹ Dana Polan zmiňuje v souvislosti s otázkou vztahů reality (účast průmyslových dělníků na pádu režimu) a reprezentace (film) techniku dominantního diskurzu, která je analogická našemu případu: „Spíše, než aby se pokusil nalézt kód, v nichž by přepsal pocítovaný sociální rozdíl v afirmativních termínech, dominantní diskurz se často pokusí ignorovat ho: například přijme potřebu černochů pro válečné úsilí, ale zároveň se pokusí odstranit černochy ze zorného pole reprezentace.“ POLAN, Dana. *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 123.

¹²⁰ Zde je naší hypotézou, že dané filmy operují s pojetím intelektuálů, které Peter L. Berger a Thomas Luckmann přisuzují Karlu Mannheimovi: „Mannheim byl přesvědčen, že různé sociální skupiny se velmi liší ve své schopnosti takto překročit své vlastní úzce vymezené postavení. Vkládal velké naděje do ‚sociálně nezávislé inteligence‘ (*freischwebende Intelligenz*, termín odvozený od Alfreda Webera), jistého druhu intersticiální vrstvy, o níž se domníval, že je oprostěná od třídních zájmů.“ BERGER, Peter L. and LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Anchor Books, 1967, s. 10.

Z hlediska genderu jsou hrdinové ve třech případech zobrazeni jako muži; důležitou výjimku představuje postava Olgy. Muži-hrdinové jsou vždy reprezentováni jako objekty erotické touhy ženských postav. Jejich ženy jsou kódovány jako pasivní postavy. Pokud dochází ke vstupu do veřejné sféry (např. Loukův koncert v závěru nebo Márovo pozvání do galerie), ženy zůstávají v pozadí. Nelze však tvrdit, že filmy jsou mizogynní.¹²¹ Ženy mají poměrně značnou důležitost ve vytváření hrdinova citového a morálního zázemí. Předváděné modely jsou tedy spíše patriarchální a sice v tom smyslu, že mužům přísluší ženy chránit a zajistit. V určitých momentech se filmy dokonce dostávají v předvádění patriarchálního modelu do problémů: zejména ve filmu *Báječná léta pod psa*, když je Vítek paralyzován strachem, jeho žena ve snaze vrátit svému manželovi jeho maskulinitu, se sama stává aktivně jednající postavou.¹²²

Jediná ženská postava hrdiny je Olga ve filmu *Díky za každé nové ráno*. Již během narativní analýzy jsme však upozornili na to, že feministický, emancipační potenciál filmu zůstává nevyužit. Po většinu času Olga vystupuje jako podřízená autoritě svého otce, který zůstává jejím vzorem a v okamžiku střetu s režimem jedná za Olgu. Skutečně autonomně jedná Olga pouze při hledání svého životního partnera, ale v tomto případě zakládá své sebehodnocení na hodnocení ze strany potenciálních partnerů. Ve finálním okamžiku, kdy z jejího života mizí postava otce, Olga zaujímá jeho místo tak, že přebírá jeho roli. Film tak nanejvýš nabízí možnost, aby ženám byly zpřístupněny mužské role, ale odmítá radikální zpochybnění genderu a genderových rolí. Postava Olgy tak nabízí ženský pohled na patriarchální řád, aniž by ho zpochybňovala. Za zmínku ještě stojí, že zatímco ve třech ostatních filmech se vytvářejí kompletně heterosexuální diegetické světy, film *Díky za každé nové ráno* reprezentuje i homosexuální komunitu za normalizace, ačkoliv tak činí v kontextu lehce posměšném.

¹²¹ V polské postkomunistické kinematografii panuje, podle Ewy Mazierske, jiná situace: „Ve většině polských filmů vytvořených po pádu komunismu je mizogynie nejen prezentována, je schvalována. Atraktivní muž, který nenávidí ženy, je ohniskem identifikace pro diváka a jeho ženští protivníci jsou v průběhu narativu potrestáni.“ MAZIERSKA, Ewa. *The Redundant Male: Representations of Masculinity in Polish Postcommunist Cinema*. *Journal of Film and Video*, 2003, roč. 55, č. 2-3, s. 38.

¹²² Srov.: „Proti vpřed postupujícímu narativu o mužích, kteří kontrolují svou situaci, přítomnost žen zakládá jistý druh proti-narativu: reprezentace mužů jako pasivních obětí (...) nebo pasivních příjemců péče v nouzi.“ POLAN, Dana. *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 138.

4.3.3 Západ (a Východ)

Motiv západní Evropy se objevuje ve všech filmech. Ve třech filmech (kromě Báječných let pod psa) se objevuje skrze poslouchání zahraničního rozhlasového vysílání. Většinou funguje jako symbol protisystémové, zakázané aktivity. V Koljovi je ale západní rozhlasové vysílání povýšeno až na poskytovatele alternativní výpovědi o společenské situaci, když se slova z rozhlasu dostávají do opozice s komunistickým tiskem. Zatímco Louka poslouchá vysílání proklamující morální rozklad režimu, kamera zabírá v detailu novinové titulky sdělující úspěchy socialismu a perestrojky.

Ve všech filmech shodně existují více či méně explicitní náznaky, že Západ je společností hojnosti. Loukův bratr si na Západě otevřel prosperující ordinaci, zatímco Louka sám se topí v dluzech. Pro Vítka cestování na Západ znamená odměnu, kterou si musel vysloužit angažovaností. Olga a Mirek se toužebně dívají na obchody zaplněné kvalitním zbožím. Königová disponuje bohatstvím, které vyvolává respekt i u prokomunistického funkcionáře. Bohatství Západu ostře kontrastuje s chudobou hrdinů a antikomunistických postav, respektive s nerovností bohatství rozdělovaného v Československu podle politických kritérií.

Přes totožný popis Západu v konzumních ohledech, nacházíme ve filmech dva protikladné postoje k němu. Ty reprezentují především filmy Díky za každé nové ráno a Pupendo, zbývající filmy nejsou tolik vyhraněné. V Díky za každé nové ráno Západ reprezentuje Lesikova sestra, která tam emigrovala. Ta se však odhaluje jako falešná hrdinka, když se na ulici stydí za své chudé přátele z Východního bloku. Přestože má luxusní a prostorný byt, nechává je bydlet v nezařízeném a malém pokojíku. Z hlediska hlavní hrdinky usilující o rodinu, tak Západ, přes oslnivý konzum, nenabízí alternativu. Jinak tomu je ve filmu Pupendo, kde Königová reprezentuje ideologické rozřešení protikladu mezi komunismem a antikomunismem. Svým bohatstvím si zjednává respekt u komunistů a svým uměleckým cítěním i u antikomunistů. Antikomunistům rovněž umožňuje vyvázání se z finančního nedostatku. Přichází z jiného světa, aby vyřešila rozpory světa normalizačního. Symptomaticky její postava není politická, ale můžeme-li to tak říci, ekonomická.

Zatímco Západ je líčen přinejmenším jako konzumní ráj, pokud nezískává i výsadnější konotace, nechylují se filmy k recipročnímu snižování Východu. Kolja je ve stejnojmenném filmu přijat do „rodiny“ a jeho postava s atributem dětské nevinosti slouží k vyjednání smířlivého postoje k cizincům, jmenovitě k bezelstným ruským vojákům. Rodina Rusky, s níž

Louka uzavírá dohodu o formální svatbě, je prezentována jako bohatá. V Díky za každé nové ráno se Východ prostřednictvím ukrajinského původu otce stává integrální součástí české rodiny. Příbuzní z Ukrajiny jsou ovšem prezentováni jako dokonce chudší než rodina v Praze. V Pupendu (i v Koljovi) je vedle okupační role sovětských armád zmíněna i jejich osvobozující úloha v roce 1945. Celkově z reprezentace Východu můžeme vyvodit závěr, že vede spíše ke komplexnější reflexi významu, než k jednoduchému ideologickému programu antiruského nacionalismu.

4.3.4 Konflikt (a únik před ním)

V korpusu nacházíme jako zásadní rozdíl skutečnost, zda film reprezentuje pouze období normalizace, nebo zda zahrnuje i společenskou změnu. Toto kritérium určuje, jakým způsobem film bude zobrazovat konflikt hrdinů s režimem. V druhém případě jsme již výše popsali, že přítomnost funkce a reprezentace společenské změny má za následek zbavení hrdinů aktivního přístupu. Z hlediska postav blíže neurčená společenská změna vede k porážce škůdců a zásadním způsobem dopomáhá zakončení narativu.

Zjišťujeme ale, že zcela jiná situace nastává v narativech nepřekračujících rámeček období normalizace. Tam ve střetech s režimem dokáže obstát. V Pupendu se Márovi dokážou zbavit kontrolorky, která je obtěžuje, získají audienci u funkcionáře, potrestána není ani neúčast ve volbách ani sražení policisty. V Díky za každé nové ráno je hrdinka sama ponížena na policejní stanici, ale její otec (pod jehož autoritou hrdinka působí) dokáže politickou akci (sic!), sepsáním petice, porazit režim a dosáhnout přijetí své dcery na vysokou školu. Rodinní přátelé, kteří petici podepisují, buď nemají strach z postihu, nebo se bojí otce Olgy více než samotného režimu.

V rámci žánru postkomunistické melodramatické komedie o normalizaci tak spolu jednotlivé texty polemizují. Musíme ale dodat, že obě stanoviska využívají rozdílného uspořádání narativních sekvencí. Vítězství nad škůdci tak ve filmech, v nichž přichází společenská změna, konstituuje zásadní prvek pro dosažení finální transfigurace a nastolení nové rovnováhy. Filmy zůstávající na půdě normalizace využívají sekvence vítězství na nižší úrovni a tato sekvence není přímou podmínkou dosažení narušené rovnováhy.

Z hlediska společnosti a situování hrdiny v jejím rámci můžeme oba systémy rozlišit na základě strategie, kterou narace směřuje k závěrečné rovnováze.¹²³ První strategie spatřuje rovnováhu v dosažení homologie mezi společností a hrdinou; výběr hrdiny je uplatněn tak, daná postava v závěru odpovídala požadavkům společnosti, která se mezitím proměnila, na status hrdiny. Druhá strategie uchovává mezi hrdinou a společností antagonismus napříč narací; hrdina je vybrán tak, aby byla odsouzena společnost, což je umožněno výběrem alternativní referenční skupiny pro hrdinu, ve formě rodiny. První typ narace lze označit za obecně konsenzuální. Druhý osciluje mezi konfliktním a eskapistickým typem a jeho eskapistický ráz definitivně převládá až s mimotextovou implikací historické společenské změny roku 1989 jako procesu, který nastolil kongruenci mezi rodinnými a společenskými zájmy. Pokud přistoupíme na abstraktně-funkční analogii, pak zde v podstatě dochází k simultánní existenci dvou modelů zápletky, které Wright vnímal jako diachronní rozdíly mezi klasickým a profesionálním westernem, když první se uzavírá přijetím hrdiny do společnosti, zatímco druhý končí vytvořením skupiny nezávislé na společnosti a členové této skupiny zůstávají (nebo umírají) pospolu.¹²⁴

Přestože i ve filmech zasazených dějově zcela do doby normalizace ideologický program usiluje o odsouzení komunismu, jeho mocenských složek a popřípadě i kolaborantů, dostává se zároveň do potíží toutéž technikou, kterou tohoto programu dociluje. Technika spočívá v tom, že film vytváří obraz hrdiny a škůdců založený na jejich politických charakteristikách, aby dosáhl odmítnutí škůdců-komunistů ze strany diváka identifikovaného s ohrožovaným hrdinou. Ale protože nechává hrdiny zvítězit, zpochybňuje tak narativ moc, kterou škůdci skutečně mají. V těchto narativech se zcela hroutí představa o totalitním režimu, který má vše pod svou kontrolou. Navíc nejen v těchto, ale ve všech filmech se rodina ukazuje jako místo, které v důsledku dokáže ve střetu s mocí obstát.

Všechny zkoumané filmy se pokoušejí reprezentovat únik jako prostředek vyhnutí se konfliktu nebo oklamání režimu. Ewa Mazierska, která se věnovala motivu úniku v polských postkomunistických filmech, se v části své studie věnované komunistickému filmu zmiňuje o třech typech úniku před komunistickou realitou: únik na Západ, únik na periferní místa a únik

¹²³ Za tento poznatek vděčím v plné šíři PhDr. Ireně Reifové, Ph.D. (interpersonální komunikace; Praha, 20. 5. 2006).

¹²⁴ Viz WRIGHT, Will. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1975, s. 143,168.

do fantazie.¹²⁵ Mazierska zmiňuje celkovou skepsi polských komunistických filmů o možnosti úniku: „Postavy v polských ‚únikových filmech‘ byly obvykle neúspěšné; buď nedosáhly svého cíle nebo musely odejít dříve, než dosáhly finančního úspěchu či morální obnovy, o které usilovali (...). Nepodařené snažení všech těchto lidí může být čteno jako metafora pro nemožnost překonání komunistické reality.“¹²⁶

V našem korpusu je situace poněkud odlišná. Ve filmech, které nepřekračují normalizaci, existuje rodina jako místo, kam se dá úspěšně uniknout před komunisty ovládanou veřejnou sférou. Mára dokáže také úspěšně unikat ke své práci v ateliéru, a nakonec i odvézt rodinu k Balatonu. Olga paradoxně nechce uniknout na Západ, ale podaří se jí uniknout k širší rodině dále na východě – na Ukrajině.

Únik je ale prezentován jako nemožný ve filmech, které zahrnují společenskou změnu. Kompromitovaný Víték se po okupaci pokouší uniknout na venkov. Drama útěku je kromě hudebního podkreslení zdůrazněno i skutečností, že přestože měl zdánlivě problémy se získáním řidičského průkazu, naučil se nakonec řídit, aby svou rodinu odvezl do bezpečí. Brzy však zjišťuje, že venkov není nezkažené místo oproti městu a jeho politická minulost ho pronásleduje i tam. Podobně i Louka odjíždí na venkov ke své matce, ale kolony sovětských vojsk zpochybují venkov jako idylické a politiky prosté místo.

Ani rodina není bezpečné místo, přestože je to privilegované ohnisko „odporu“. Hrdínové se k ní sice utíkají, ale stále zůstávají ohroženi. Vítka i doma pronásleduje paranoia. Za Loukou přichází sociální pracovnice, aby mu odebrala Kolju. Tehdy Louka bere Kolju a odjíždí se s ním schovat k příteli Houdkovi. Zda je to úspěšný, neúspěšný únik se nedozvídáme, neboť během Loukova pobytu u Houdka dochází k revoluci. Hrdina ani jeho rodina nejsou v bezpečí, dokud nepřijde společenská změna.

4.3.5 Domov: vězení a hrad

V tomto bodě již můžeme říci, že jsme ve zkoumaných filmech úspěšně identifikovali kritérium kategorizace na základě toho, zda narativ zahrnuje, nebo nezahrnuje faktor společenské změny. Podle téhož klíče nacházíme ve filmech rozdělenou i reprezentaci

¹²⁵ MAZIERSKA, Ewa. The Motif of Escape in Recent Polish Films. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2005, roč. 3, č. 1, s. 17-28.

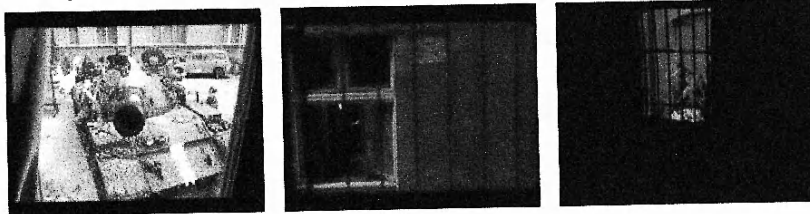
¹²⁶ MAZIERSKA, Ewa. The Motif of Escape in Recent Polish Films. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2005, roč. 3, č. 1, s. 19.

domova. Pupendo i Díky za každé nové ráno zobrazují domov metaforicky jako vězení. Kolja a Báječná léta pod psa pojímají domov jako hrad, s tím, že Báječná léta pod psa obsahuje i přechod mezi oběma formami. Rozhodujícím kódem je zde kromě kulturního i kód specificky filmový, který metafoře pomáhá vizualizaci jednotlivých příbytků. Konkrétně to je zřejmé z následujících ilustrací.

Domov jako hrad: Snímky Loukova bytu a domu Vítkových



Domov jako vězení: Snímky oken Hakunděkových, Vítkových rodičů a Márových



Metafora domu jako hradu s sebou nese obě hlavní, paradoxní, konotace: bezpečí a nebezpečí. Hrad je totiž úkrytem před nebezpečím, účinnou ochranu před ním však nemůže zaručit za všech okolností; i hrad může totiž být dobyt, ba dokonce implikuje válku, která zuří vně hradeb. Ve stejně rozporuplné situaci se nacházejí i hrdinové Louka a Vítek, respektive i jejich rodiny. Domov je pro ně bezpečné místo, kde mohou hovořit otevřeně a kde jim přítomnost rodiny umožňuje načerpat sílu pro boj s nepřizní, které musí čelit mimo domov. Zároveň jsou však nuceni ve svých příbytcích čelit útokům. Vítek se domnívá, že vojáci pracující před jejich domem jsou agenti nasazení, aby Vitka sledovali. Šperk kolem jeho domu projíždí, aby kontroloval, zda má Vítek vyvěšené vlajčky na státní svátek. Louka se musí při návratu domů pokaždé vyrovnávat s připomínkami domovnice. Svůj byt nazývá výmluvně „věž“. A když do jeho bytu vstoupí sociální pracovnice, Louka už se nadále necítí v bezpečí a domov opouští.

Filmy Díky za každé nové ráno a Pupendo pracují s metaforou vězení. Ta se objevuje i ve filmu Báječná léta pod psa, kde filmový vypravěč využívá zábradlí na dvorku před bytem Vítkových rodičů a komponuje záběr tak, že se okno do bytu jeví jako zamřížované. Příznačně tento záběr na byt se objevuje až ve scéně vyprávějící nástup okupace. V té samé scéně zatoužily uniknout svým mřížím i andulky, které opouštějí svou klec. Vítkovi nakonec nechávají pražský byt za zády a na venkově, kde jsou zpočátku rovněž „uvězněni“ v malé předsíni, si nakonec nacházejí dům-hrad, kde přetrvávají až do revoluce.

Ve filmech s příběhem v rámci normalizace se žádné monumentální záběry obydlí hrdiny (hrdinky) neobjevují. Hakunděkovi i Márovi bydlí v přízemních bytech rozsáhlejších domů. U Hakunděkových na dvorku má stanoviště posádka sovětského tanku, jehož hlaveň je permanentně namířena na jejich okno. Rodina Olgy tak zůstává neustále pod dohledem a „na ráně“. Byt Márových je nejvýrazněji kódován jako vězení, neboť okno do své kuchyně mají skutečně zamřížované a kamera tohoto náležitě využívá, aby v záběrech ze světlíku prezentovala jejich byt jako vězeňskou celu. Ze zápletky je rovněž zřejmé, že Márovi jsou ve svém bytě pod dohledem, což se projevuje v okamžiku, kdy z legrace zvýší hlas a baví se o vymyšlených laskominách na svém stole, aby vzbudili závist sousedů. I v této metafoře vězení pracuje jistý paradox, protože vězení nechrání pouze okolní svět před těmi, kdo jsou v něm zavřeni, ale také chrání ty zavřené před okolním světem. Reprezentace domova tak zdůrazňuje status rodiny, který je silnější ve filmech, jež v příběhu postrádají společenskou změnu.

4.3.2 Dystopie a selhání postkomunistické ideologie

V ideologické analýze jsme se věnovali ideologickým aspektům syntagmatického uspořádání narativů a charakteristik postav. Zbývá se ještě věnovat významové struktuře. Zde již nenacházíme vzorec; každý film pracuje na úrovni politických sémů se specifickou strukturou.

Nejpodobnější významovou strukturu lze nalézt u filmů Kolja a Díky za každé nové ráno. Oba filmy potlačují narativní reprezentaci syntézy mezi hlavní opozicí komunismu a antikomunismu. V důsledku tedy v rámci těchto narativů nelze tuto opozici překonat. Divák si musí vybírat z nabízených konceptualizací extrémnější pozice. Proces identifikace se narativ samozřejmě snaží kontrolovat tak, aby proběhla v pravé části schématu, kde se nachází hrdina, jehož postavu syntetizuje komplementární vztah mezi pasivitou a antikomunismem.

Také mezi těmito dvěma filmy se však vyskytuje rozdíl, který můžeme přičíst i genderovým charakteristikám hrdinů. Olga, jakožto ženská hrdinka, projevuje větší citlivost k mimopolitickým charakteristikám komunistických a kolaborantských postav. Můžeme i spekulovat o době vzniku filmů, která mohla mít vliv na ideologické významy. Zatímco Kolja (1996) vznikl v České republice již na vrcholu období pravicových vlád, Díky za každé nové ráno (1994) vzniklo ještě relativně brzy po politicky formativním období pro českou státnost mezi listopadem 1989 a rozpadem Československa k 1. lednu 1993. V každém případě však film Kolja prostřednictvím silnějších negativních charakteristik postav kolaborantů a komunistů odmítá významy s nimi spojované důrazněji, než to činí film Díky za každé nové ráno, jehož odsudek je v důsledku subtilnější charakterizace méně ostrý.

Film Bájedná léta pod psa nabízí možnost syntézy v podobě spíše abstraktní ideje lidského socialismu, který je ovšem hned na začátku potlačen (rozhodující událost je v tomto směru příchod vojsk Varšavské smlouvy) a znovu se již v narativu neobjevuje. Narušená počáteční rovnováha narativu organizovaná na základě lidského socialismu se v nové rovnováze na konci narativu nevrací a nahrazuje ji rovnováha soustředěná kolem soukromého kapitalismu a reprezentativní pluralitní demokracie.

Hrdina filmu je postava z perspektivy politického významu určená jen velmi nejasně. Během narativu Vítek opisuje trojúhelník mezi body antikomunismus-kolaborace-pasivita a zpět k antikomunismu. Vzhledem k tomu, že pozdější film, Pupendo, přiřazuje hlavního hrdinu k významu antikomunismu již zcela jednoznačně, můžeme se domnívat, že film Bájedná léta pod psa představuje určitý přechodný bod ve vývoji postkomunistické ideologické historicity normalizace. Funkce hrdiny se přesouvá od relativně depolitizované hrdinky k politizovanému, ale ještě nevyhraněnému hrdinovi. Potom se přes politicky a významově problematického hrdinu dostává k hrdinovi jednoznačně antikomunistickému.

Dalším rysem ideologické práce s významy je v Bájedných letech izolace významu komunismu a s tím související exkulpace významu kolaborantství. Postavy Zváry a Vítkova tohána nejsou tak jednoznačně odsouzené, jako tomu bylo v případě sociální pracovnice Zubaté v Koljovi. Nepomáhají jenom režimu, ale i hrdinovi, který ostatně sám na kolaboraci přistupuje.

Celkově film vyznívá v duchu konzervativní ideologie. Vítek se nevrací na společensky významnou pozici, kterou měl v Praze před okupací. Zůstává se svou rodinou na venkově. Rodina svou významově protilehlou polohou vůči hlavní syntéze v podobě lidského socialismu, se jeví jako realistická náhrada za naivní představu celospolečenské komunity. Motiv času a čekání celkově vyznívá ve prospěch pasivity.

Film *Pupendo* přisuzuje svému hrdinovi již nepochybnou pozici v rámci antikomunismu. Celkově tuto pozici posiluje, protože komunismu neposkytuje žádnou narativní reprezentaci. Pokud by divák při interpretaci vycházel pouze z tohoto filmového textu, pak většinu představ o významu komunismu by si musel utvořit výhradně z informací, které mu poskytují postavy z jiných sémantických prostorů. Jinak film pokračuje v taktice exkulpace kolaborantů a zpochybňuje dokonce i samotné představitele moci (policisty, kontrolorku z pojišťovny, funkcionáře svazu), kteří nejsou schopni být vskutku nebezpečnými protivníky.

Z hlediska vrcholné syntézy volí *Pupendo* jiný postup, než její potlačení, jak to dělají předchozí filmy: Díky za každé nové ráno a *Kolja* této syntéze upírají reprezentaci v rámci narativu, *Báječná léta pod psa* danou reprezentaci potlačují v průběhu narace. V postavě *Königové* reprezentující Západ a soukromý kapitalismus se tak objevuje skutečně mytologický prvek, který poskytuje model transcendence obou protikladných pozic. V této reprezentaci již základní antagonismus přestává být vnímán. Příchod *Königové* z „jiného světa“ však odhaluje, že zde došlo k obzvláště obratnému ideologickému pohybu. Při bližším zkoumání se totiž ukazuje, že postava *Königové* nemůže doopravdy politický antagonismus překonat, protože je sama výrazně apolitická. Narativ se zde uchyluje k nenápadnému překódování celé významové struktury podle ekonomického/finančního nexu.

Jako celek vykazuje korpus dystopický program.¹²⁷ Zatímco v klasických dílech hrdina reprezentuje překonání zásadních protikladů, filmy o normalizaci je tato vrcholná reprezentace různými způsoby potlačována či přímo popírána. Těžiště identifikace se přesouvá do krajních pozic. Ideologie, namísto toho, aby se pokusila o mytologické řešení skutečného politického protikladu, se přidává na jednu z nesvářených stran. Neoperuje tedy způsobem obvyklým pro mýtus, kterým je překonání rozdílů ve smyslu hegemonie, ale naopak rozdíl vyhrocuje a preferuje jednu jeho stranu. Druhou stranu přivádí do izolace, zahrnuje ji negativními konotacemi, někdy ji dokonce umlčuje. Utopické řešení protikladu komunismus-antikomunismus, podle struktury narace ve zkoumaných filmech, neexistuje.

¹²⁷ V mediálních studiích s termínem dystopie operuje Denis McQuail. Termín v jeho pojetí polemizuje s představou „video-Utopie“ a vyjadřuje skepsi k možnostem nalezení „únikových cest zpod tíhy centralizace, tradice a nadvlády.“ MCQUAIL, Denis. *Mass Communication Theory: An introduction*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage, 1994, s. 89.

To samozřejmě platí pouze o politické významové struktuře, která byla předmětem našeho zkoumání. Je docela dobře možné, že kdybychom se zaměřili na jiné významy přítomné ve filmech, zjistili bychom, že v ostatních případech hrdina funguje jako reprezentace, která je syntézou hlavní opozice.

* * *

Při zpětném ohlédnutí na provedenou ideologickou analýzu musíme konstatovat, že jako celek postkomunistická ideologie ve filmech o normalizaci selhává ve vytvoření jednotného ideologického rámce, který by konzistentně překonával a na imaginární úrovni narativu řešil rozpory v něm reprezentované. Dokonce nadále probíhá proces ukotvování politických významů a každý film prezentuje mírně odlišnou politickou sémantickou strukturu. V řešení partikulárních antagonismů však všechny filmy vystupují jako zastánci v podstatě konzervativní ideologie, která rezignuje na konflikt ve společenské rovině, ať už cestou mytizace rodiny nebo polistopadové společnosti. Ke společným tendencím můžeme zařadit i skepsi vůči utopistickým alternativám. Vzhledem k tomu, že se dané filmy sdružují v párech oscilujících kolem os přítomnosti a absence reprezentace společenské změny v roce 1989, lze se domnívat, že hegemonistický konsenzus ohledně jejího významu nebyl dosud ustaven.

5 ZÁVĚR

Tato magisterská diplomová práce si dala za úkol vyhledat v českých postkomunistických filmech o každodenním životě za normalizace ideologické techniky a obsahy, aby mohla zodpovědět výzkumnou otázku: zobrazují, odrážejí tyto filmy skutečně ideologii samotné normalizace, nebo se v nich normalizuje nová, postkomunistická ideologie o normalizaci?

V analýze jsme vycházeli z předpokladu, že film jako médium i jako kulturní praktika může plnit historiografickou funkci a (re)konstruovat možnou verzi historie. Tuto historii jsme pojímali jako text, u něhož můžeme pomocí strukturalistických metod identifikovat způsoby, jimiž text vytváří svůj význam.

Přestože mediální studia dnes znají mnoho kritik, které lze směřovat vůči strukturalistickému paradigmatu, pokusili jsme se v metodologickém úvodu obhájit relevanci strukturalistického přístupu na základě obecnějších úvah o současné společnosti. Zdůraznili jsme nicméně, že řadu kritik vnímáme jako platnou a že z tohoto důvodu samostatnou strukturalistickou analýzu nepovažujeme za dostatečně informativní, nebude-li rozšířena o další aspekty, pro jejichž rozbor jsme zvolili ideologickou analýzu. Konkrétní naratologické metody jsme založili na pracích Vladimíra Jakovleviče Proppa, Willa Wrighta, Juliena Algirdase Greimase, Fredrica Jamesona a Mieke Balové.

Do korpusu jsme vybrali čtyři filmy: Díky za každé nové ráno (ČR, 1994), Kolja (ČR/VB/FR, 1996), Báječná léta pod psa (ČR, 1997) a Pupendo (ČR, 2003). Každý film byl analyzován totožnou metodou s přihlédnutím k jeho specifikům v té míře, v jaké tato specifika ovlivňovala narativ z hlediska strukturního uspořádání. Prvním krokem analýzy byla synopse filmu. Syntagmatická analýza potom nejprve vedla k rozložení filmu na jednotlivé funkce. Tyto funkce byly následně zkoumány v narativních sekvencích vypovídajících o kauzálně-logické strategii narativu. Dalším krokem byla paradigmatická analýza, která se pokoušela analyzovat film z perspektivy politické elementární významové struktury, kterou jsme navrhli s vědomím již provedené syntagmatické analýzy a celkového zaměření práce. Paradigmatická analýza zahrnovala u všech filmů i charakterovou analýzu postav, jež umožnila upřesnit pozici postav v základní sémantické struktuře a identifikovala některé důležité konotace základních významů v každém filmovém textu. Východím modelem pro paradigmatickou analýzu byla základní významová struktura politických sémů: komunismus, antikomunismus, pasivita a kolaborace.

Závěrečnou fází této studie byla interpretace poznatků získaných strukturálním rozbořením z hlediska ideologické povahy utvářených významů. Uvedli jsme problémy, které souvisejí s definicí ideologie a zdůvodnili metodologickou spřízněnost narativní a ideologické analýzy. Další postup spočíval v tom, že jsme vybraná klíčová místa narativů analyzovali z hlediska jejich vztahu k mimotextuálním kulturním, politickým a sociálním fenoménům spojených s problémem moci. Takto jsme zkoumali, jakým způsobem filmy reprezentují společenskou změnu, okruh jednání hrdiny, Západ jako alternativu v bipolárním světě, konflikt a únik, prostor domova. Nakonec jsme upozornili, že populární filmy o normalizaci rezignují na utopické řešení reprezentovaných antagonismů, aniž by se však zároveň vzdaly svého mytologického statusu; místo toho se přiklání k prezentaci alternativy jako dystopie. Jako celek však korpus vykazuje spíše některé kongruentní tendence, než jednotný model ideologie normalizace.

V průběhu analýzy se podařilo shromáždit dostatek poznatků, abychom mohli vyslovit několik závěrů, které slouží jako elementy možné odpovědi na výzkumnou otázku, alespoň pokud se vyjadřujeme k danému korpusu.

Postkomunistická ideologie o normalizaci:

- jako celek selhává ve vytvoření jednotné dominantní reprezentace normalizace
- zároveň však komparativně vykazuje tendence směřující ke sjednocení
- závisí na tom, zda do ní vstupuje otázka společenské změny roku 1989
- mytizuje původ nového, soukromě-kapitalistického uspořádání
- rezignuje na utopickou vizi
- stává se s postupem času výrazněji antikomunistickou
- snaží se exkulpat široké vrstvy obyvatelstva vzhledem k postojům, které zaujímaly během normalizace
- prosazuje patriarchální uspořádání společnosti
- problematizuje antiruský nacionalismus
- využívá formální aspekty narativního filmu ke svému ustavení

Přestože náš korpus byl vzhledem k vymezení média a druhu obsahu vyčerpávající, za vyčerpané nelze označit dané téma. To by bylo možné rozvíjet zejména na mikroanalytické úrovni, kterou jsme se zabývali jen okrajově. Z druhé strany by bylo možné rozšířit socio-politický záběr a studovat detailnější větší počet ideologických významů. Zajímavé by bylo

zpracování korpusu jinou metodou a následná komparace se závěry této studie. Bezpochyby lze i rozšířit korpus zvolením jiných kritérií nebo tematizováním širšího dějinného období.

Vědomi si všech těchto možností, které v rámci předkládané práce zůstaly nevyužity, dovoluujeme si vyjádřit naději, že naše studie nezůstane v českém kontextu mediálních studií osamocenu. Postkomunismus je téma, které je rozsáhle zpracovááno ekonomickými, politologickými, sociologickými a historickými obory. Doufáme, že mediální studia vstoupí do existující interdisciplinární diskuse s dalšími poznatky o mediálních reprezentacích komunistické minulosti. Jestliže byl správný náš závěr, že dominantní ideologie o této minulosti dosud nebyla schopna ustavit se jako uzavřený a jednotný systém, potom může kritický přístup snadněji napomoci ke zpochybnění vznikajících stereotypů a k posílení nových bezmocných ve střetu s novou mocí.

SUMMARY

The topic of this master's degree thesis – “Ideology of the Normalization, or the Normalization of Ideology: Narrative and Ideological Analysis of Films about Everyday Life during the ‘Normalization’” – is an inquiry into the ideology of the so-called normalization period (1968-1989) as it is represented in mainstream Czech post-communist films. The research question is posed as follows: Do these films reflect on the ideology of the Normalization era itself, or are they normalizing a new post-communist ideology about the Normalization?

This study departs from the concept of film as a historiographical text that constructs a particular version of history and inscribes meaning into it. To unveil the process of the inscription and its ideological ramifications, the analysis starts from redefinition of structuralist paradigm that allows it to pursue less formalist approach by linking it to ideological interpretation of structure as its necessary component.

Realizing the special politicized status that the everyday life possessed during the normalization, the criteria for corpus selection include the thematization of everyday life along with classicism, melodramatic genre and popularity. Four films made after 1989 are selected: Thank You for Each New Morning (Czech Republic; 1994), the Oscar-winning film Kolya (Czech Republic, Great Britain, France; 1996), Wonderful Years That Sucked (Czech Republic; 1997), and Pupendo (Czech Republic; 2003).

Each film is at first analyzed separately and in great detail regarding its syntagmatic and paradigmatic axes. Isolation of narrative functions leads to consideration of their ordering in narrative sequences. Model of semiotic square along with character analysis serve to discover the elementary structure of political meaning built around the semes of communism, anticommunism, passivity, and collaboration.

Using the insights into the structural ordering of the filmic texts, ideological analysis is applied to elicit the structure's ideological effects. Although the study concludes that a unified post-communist ideology of the normalization is only in the process of formation, some important tendencies can already be named, such as the mythological status of the social change in 1989, increasing anticommunist stance, exculpation of wide range of population regarding their attitude during the past regime, proliferation of patriarchal model of gender relations, problematization of anti-Russian nationalism, and the use of the films' formal aspects to produce the ideological closure.

BIBLIOGRAFIE

- ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. London: Routledge, 1992. 420 s.
- ALTHUSSER, Louis. From Capital to Marx's Philosophy. In KEARNY, Richard, RAINWATER, Mara (ed.). *The Continental Philosophy Reader*. London and New York: Routledge, 1996, s. 257-274.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologie et appareils ideologiques d'etat*. In ALTHUSSER, Louis. *Positions (1964-1975)*. Paris: Éditions sociales, 1976, s. 67-125.
- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985. 164 s.
- BARTHES, Roland. *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*. Barthes: *Selected Writings*. London: Fontana, 1983, s. 251-295.
- BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. 170 s.
- BELLOUR, Raymond. *Segmenting/Analyzing*. In ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 66-92.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Anchor Books, 1967. 219 s.
- BORDWELL, David. *Classical Hollywood Cinema*. In ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 16-34.
- BUCKLAND, Warren and ELSAESSER, Thomas. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold, 2002. 309 s.
- Cahiers du Cinéma*. John Ford's Young Mr. Lincoln. In ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 444-482.
- DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1992. 209 s.
- DEFLEUR, Melvin L. and BALLOVÁ-ROKEACHOVÁ, Sandra J. *Teorie masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1996. 363 s.
- DERRIDA, Jacques. *Différance*. In KEARNY, Richard ; RAINWATER, Mara (ed.). *The Continental Philosophy Reader*. London and New York: Routledge, 1996, s. 441-464.
- DIJK, Teun A. van. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage, 2000. 374 s.
- DUBČEK, Alexander. *Zvukový záznam projevu*. In BERNARD, Filip ; ČERNÝ, David (ed.). *Rozhlasová historie od roku 1923 do současnosti [CD-ROM]*. Praha: Český rozhlas, 1998.

- ECO, Umberto. Jak napsat diplomovou práci. Olomouc: Votobia, 1997. 271s.
- ECO, Umberto. Meze interpretace. Praha: Karolinum, 2005. 330 s.
- Filmová ročenka 1994. Praha: Národní filmový archiv, 1995. 424 s.
- Filmová ročenka 1995. Praha: Národní filmový archiv, 1996. 458 s.
- Filmová ročenka 1996. Praha: Národní filmový archiv, 1997. 486 s.
- Filmová ročenka 1997. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 564 s.
- Filmová ročenka 2003. Praha: Národní filmový archiv, 2004. 684 s.
- GOFFMAN, Erving. Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates. Garden City: Anchor Books, 1961. 386 s.
- GOSS, Brian Michael. "Things Like This Don't Just Happen": Ideology and Paul Thomas Anderson's *Hard Eight*, *Boogie Nights*, and *Magnolia*. *Journal of Communication Inquiry*, 2002, roč. 26, č. 2, s. 171-192.
- GRAMSCI, Antonio. Sešity z vězení. Praha: Československý spisovatel, 1959. 144 s.
- GREIMAS, Algirdas Julien; RASTIER, François. Les jeux des contraintes sémiotiques. In GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens: Essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, s. 135-155.
- HABERMAS, Jürgen. Strukturální přeměna veřejnosti. Praha: Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2000. 418 s.
- HODGE, Robert and KRESS, Gunther. *Social Semiotics*. Ithaca: Cornell University Press, 1988. 285 s.
- CHANDLER, Daniel. *Semiotics: The Basics*. London, New York: Routledge, 2002. 273 s.
- CHATMAN, Seymour. Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. 259 s.
- JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1982. 305 s.
- JAMESON, Fredric. Ideology, Narrative Analysis, and Popular Culture. *Theory and Society*, 1977, roč. 4, č. 4, s. 543-559.
- JIRÁK, Jan; KÖPPOVÁ, Barbara. Média a společnost: Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace. Praha: Portál, 2003. 207 s.
- KAES, Anton. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 273 s.
- KEARNY, Richard; RAINWATER, Mara (ed.). *The Continental Philosophy Reader*. London and New York: Routledge, 1996. 475 s.

- KELLNER, Douglas. *Media Spectacle*. London and New York: Routledge, 2003. 192 s.
- KENNEDY, Michael D.; GALTZ, Naomi. From Marxism to Postcommunism: Socialist Desires and East European Rejections. *Annual Review of Sociology*, 1996, roč. 22, s. 437-458.
- KONČELÍK, Jakub. Proměny řízení a kontroly médií v roce 1968. In KONČELÍK, Jakub; KOPPOVÁ, Barbara; PRAŽOVÁ, Irena (ed.). *Konsolidace vládnutí a podnikání v České republice a v Evropské unii*. Sv. 2. Praha: Matfyzpress, 2002, s. 313-329.
- KONČELÍK, Jakub; KOPPOVÁ, Barbara; PRAŽOVÁ, Irena (ed.). *Konsolidace vládnutí a podnikání v České republice a v Evropské unii*. Sv. 2. Praha: Matfyzpress, 2002, s. 313-329.
- LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. New York: St. Martin Press, 2000. 268 s.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa, 1993. 56 s.
- MARADA, Radim. Politická zkušenost ve státním socialismu. In MARADA, Radim. *Kultura protestu a politizace každodennosti*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003. 217 s.
- MAZIERSKA, Ewa. The Redundant Male: Representations of Masculinity in Polish Postcommunist Cinema. *Journal of Film and Video*, 2003, roč. 55, č. 2-3, s. 29-43.
- MAZIERSKA, Ewa. The Motif of Escape in Recent Polish Films. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2005, roč. 3, č. 1, s. 17-28.
- MCQUAIL, Denis. *Mass Communication Theory: An introduction*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage, 1994. 448 s.
- METZ, Christian. Problems of Denotation in the Fiction Film. In ROSEN, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 35-65.
- NICHOLS, Bill. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981. 334 s.
- OTÁHAL, Milan. *Normalizace 1969-1989: Příspěvek ke stavu bádání*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2002. 105 s.
- OTÁHAL, Milan. *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu: Kruh nezávislé inteligence*. Brno: Doplněk, 1999. 162 s.
- POLAN, Dana. *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press, 1986. 336 s.
- Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. 4. vydání. Praha: SPN, 1979. 102 s.

- PREČAN, Vilém (ed.). Charta 77. 1977-1989: Od morální k demokratické revoluci. Dokumentace. Praha, Bratislava: Čs. středisko nezávislé literatury, Scheimfeld-Schwarzenberg a Archa, 1990. 525 s.
- PROPP, Vladimír Jakovlevič. Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany: H&H, 1999. 362 s.
- REIFOVÁ, Irena. Kryty moci a úkryty před mocí: Normalizační a postkomunistický televizní seriál. In KONČELÍK, Jakub; KÖPPLOVÁ, Barbara; PRAŽOVÁ, Irena (ed.). Konsolidace vládnutí a podnikání v České republice a v Evropské unii. Praha: Matfyzpress, 2002, s. 354-371.
- ROSEN, Philip. Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001. 444 s.
- ROSEN, Philip (ed.). Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 1986. 549 s.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Kurs obecné lingvistiky. Praha: Odeon, 1989. 467 s.
- STANISZKIS, Jadwiga. Post-Communism: The Emerging Enigma. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 1999. 366 s.
- SUK, Jiří. Labyrintem revoluce: aktéři, zápletky a křižovatky jedné politické krize. Praha: Prostor, 2003. 507 s.
- VANEIGEM, Raoul. The Revolution of Everyday Life. London: Left Bank Books, Rebel Press, 1994. 279 s.
- VILÍMEK, Tomáš. Srovnání vývoje, specifických odlišností a podobností opozice v ČSSR a NDR 1968-1989. In KÁRNÍK, Zdeněk; KOPEČEK, Michal (ed.). Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu. Praha: Dokořán, 2004, s. 271-310.
- WOLLEN, Peter. Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est. In ROSEN, Philip (ed.). Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 1986, s. 120-129.
- WRIGHT, Will. Sixguns and Society: A Structural Study of the Western. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1975. 217 s.

Filmy:

- Díky za každé nové ráno (Milan Šteindler, ČR, 1994)
- Kolja (Jan Svěrák, ČR/Velká Británie/Francie, 1996)
- Báječná léta pod psa (Petr Nikolaev, ČR, 1997)
- Pupendo (Jan Hřebejk, ČR, 2003).