

**Radim Hladík : Ideologie normalizace nebo Normalizace ideologie?** (Narativní a ideologická analýza filmů o každodenním životě za "normalizace")  
Diplomová práce. Institut komunikačních studií a žurnalistiky - Katedra mediálních studií FSV UK.

Oponentský posudek

Bc. Radim Hladík si dal poměrně náročný a dnes asi trochu nevděčný úkol - analyzovat strukturu formy a narativního obsahu vzorku polistopadových filmů, zobrazujících život za normalizace a odhalit v nich "ideje, které podporují reprodukci současného uspořádání" (s. 83), čímž má zjevně na mysli soudobou interpretaci normalizační reality v podobě novodobých mýtů, umožňujících dnešní sociální konsensus v zásadě ideologicky bipolaritně uspořádané společnosti (viz výsledek letošních voleb).

Opírá se přitom o metodiku kulturních studií, v analýze filmové formy o Elsaessara, v analýze narativu o proppovsku tradici v Bellourovi, Chatmanovi aj., v ideologické analýze pak vychází z marxisticko - althusserovsko - lacanovského přístupu autorů okruhu Cahiers du Cinéma na přelomu 60. a 70. let, úzce propojujících formu s ideologií a s ekonomikou, přičemž dobrou oporu nachází v aktuálnějších konceptech Kaese a Rossena.

Trochu nejasná a poněkud účelově vybraná mi připadají kritéria výběru analyzovaných filmů, jichž je na validní zobecnění velmi málo a bylo by přinejmenším třeba doplnit výzkum o filmy další, kde paradigma normalizace není hlavním, ale jen vedlejším prvkem. Jedno ze zvolených kritérií (žánr) autor v analýze důsledně opomíjí, kritérium významnosti (popularita) by bylo vhodné doplnit o další kritéria, stanovená kdysi Mukařovským, tj. vedle kritéria rozšíření v prostoru ještě jejich trvanlivost (rozšíření v čase) a kritérium evidence hodnoty díla (např. z kritické reflexe). Také to, že analýzu začíná Koljou a nerespektuje tedy určitý vývoj zobrazení paradigmatu a tudíž možné vlivy úspěchu či neúspěchu modelu v ustavování stereotypů (mýtemů), je asi chybou, byť později v textu reflektovanou, ale neopravenou. Hlavním problémem dobře založené práce je vcelku pochopitelná a omluvitelná nezkušenost autora s filmovou analýzou (týkající se i použité terminologie - např. "nízký a vysoký úhel pohledu" z překladu místo české terminologie "podhled" a "nadhled") a její kvantifikaci a kvalitativní syntézou. Zde by mu asi pomohlo seznámení se s klasickými analýzami Jana Kučery, či s částečně z Gerbnera vycházejícím průzkumem hrdiny a později formy českých filmů, odehrávajícím se v ČsFÚ na přelomu 60. a 70. let. Také zjednodušené přenášení konceptu filmu jako zábavy a pojetí toho, co je klasický film z americké zkušenosti na český film mu poněkud deformuje výsledky výzkumu. Např. tam, kde se v české praxi model s americkým shoduje (Kolja), není tím pádem reflektována významovost tohoto faktu (Svěrákova obliba amerického modelu a jeho uplatnění při záměrném usilování o ocenění Oscarem).

Dílčí a konkrétní poznámky:

s. 3 *Zahraniční literatura operuje s koncepty, odvozenými z Marxe* - zapříčiněno často přejímáním způsobu analýzy filmů v Cahiers du Cinéma, aplikující Althussera.  
s. 5 *Definitivním koncem byl..* Autor často činí radikální prohlášení, které pak sám musí opravit, jako zde, když zjišťuje, že Srpen nebyl definitivním koncem, nýbrž následovala federalizace. Také cenzura nebyla znovu zavedena, jak tvrdí na s. 6,

alespoň ne ve smyslu průhledné institucionální cenzury, která byla výdobytkem r. 1967 a byla zrušena r. 1968, aby nebyla nikdy znovu takto zavedena (pokud se dobře pamatují).

s. 6 - Při konstatování o jedinečnosti demonstrativního aktu odporu (sebeupálení J. Palacha) zapomíná na Jana Zajíce i na demonstrace při prvním výročí okupace.

s. 8 - pozn. 13 (Reifová) - podstatou seriálů naopak byla nekonfliktnost. Konflikty byly rozměňovány do řady kolizí a samozřejmě prezentovány z hlediska komunistické ideologie, tedy lživě.

s. 15 - Saussure nechápal jazyk jako nezávislý na řeči. Citát je zkreslující. Saussure chápal jazyk jako systém pravidel, který se ustavuje na základě jednotlivých promluv. Jejich souborem je řeč. Takový soubor je však pro zkoumajícího neuchopitelný pro svou šíři a proměnlivost. Proto je jazyk "mluva minus řeč". Autor také nerozlišuje mezi strukturalismem lingvistickým a uměnovědným a často směšuje strukturalismus se sémiotikou.

s. 17 - Pro dílo T. Parsonse je spíše než afirmativnost důležité, že nahradil marxistický koncept společenských tříd koncepcí společenských vrstev, používaný v jisté modifikaci i v teorii kultury a masmédií ( low-brow - low-cult, mid-brow - mid-cult, high-brow - high-cult).

- Ejzenštejn a Vertov kladli sice ve svých filmech a manifestech i analýzách důraz na formální principy práce se zobrazením ideologie, ale v souvislosti s literární teorií a s Proppem, o němž je zde řeč, jde spíše o ruské formalisty (tedy OPOJAZ aj. - Jakobson, Šklovskij, Ejchenbaum, Tyňanov a další). Jim také přísluší kategorie syžetu a fabule, autorem připisované strukturalistům (s. 18).

Asi by pro autora bylo lepší na takovéto příliš zjednodušené pojetí výkladu resignovat.

s. 19 - při aplikaci Greimasových analýz by pro autora byla možná zajímavá habilitační práce Milana Exnera *Aktanty a nevědomí* (FFUK 2002), kombinující pro popis funkcí postav Greimase s Jungem a s Frommem (archetypy a universální symboly), které podle Jolande Jacobi vertikálně strukturuje do sedmnácti vrstev, z nichž nejnižší jsou nejbliže nevědomí a nejvyšší nejbliže vědomí.

s. 28 - otázka minimálních (nevýznamových) jednotek byla v 60. letech předmětem bouřlivých sporů a tvrdit po studiích Pasoliniho, Ecoových a po evidenci pixelové struktury digitálního obrazu že neexistuje, je prostě anachronické. Metz tedy o jednotkách na vyšších úrovních nehovoří "přesto", ale proto, že ty minimální nenalézá.

s. 20 - tabulka sekvencí a narativních funkcí si neodpovídá, podobně jako u Díky za každí nové ráno (s.42) a je tedy bezcenná. Bylo by třeba popsat sekvence a očíslované je přiřadit k funkcím, tak jak se o to po tabulce pokouší text. Hrdina Kolji (Louka) asi o rodinu neusiluje. Jeho vztahy jsou jen flirty a svatba je fingovaná. Sekvence neodpovídá funkci. Také nepotřebuje peníze "pro rodinu" (s. 31), ale pro splacení dluhů.

s. 33 - je sporné, zda ve společenské změně hrdina "nefiguruje jako jednající osoba". Nesporně režim odmítá, jde tedy o pasivní resistenci v rámci tzv. šedé zóny (autor to sám konstatuje na s. 37) a je tedy možný i jiný výklad.

s. 37 - podobně je sporné, zda Brož vyměnil "opozici za materiální přilepšení". Hrobař nebylo nijak významně honorované zaměstnání a provozovali ho spíše z různých důvodů společenští outsideři.

s. 38 - podobně se mi zdá být sporné, že "syntetizující pozice mezi komunismem a antikomunismem...není obsazena žádnou postavou" a to, co se z toho vyvozuje.

- Spíše bych se zamyslel nad tím, proč autor nemůže nalézt obsazení funkce pro titulní postavu Kolji a zda právě Kolja na toto místo nepatří.
- s. 42 - "dění na obrazovce" - autor podléhá faktu, že analyzuje film z DVD a zapomíná, že byl primárně určen pro plátno.
- s. 45 - zdá se mi, že zmiňované stylizační prvky filmové řeči jsou méně "filmovou sebereflexí" a více zcizovacími efekty a projevem stylizace v rámci ukrajinské lidové poezie a skazu jako takového. Monochromatické tónování retrospektiv a vizí nemá nic společného s klasicismem.
- s. 50 - Zde rovněž postavou neobsazená horní syntéza by patrně mohla být obsazena idealizovanou Ukrajinou, jako politických charakteristik zbavenou mytologickou vlastí.
- s. 59 - Zatímco v Díky za každé nové ráno cyklické pojetí času odpovídá času mýtickému (a také "bezčasí" normalizace, času "čekání", jak píše autor na s. 59), v Báječných letech pod psa kromě toho odpovídá spíše repetitivnímu způsobu vyprávění.
- s. 64 - dle autorova popisu hlavní postavy Báječných let.. by Vítek měl patrně zcela netradičně být obsazen do středu čtverce, jako postava nejen ambivalentní, jako většina ostatních, ale přímo "popotahovaná" do nejrůznějších koutů a stran.
- s. 70 - v bodě 2 tabulky by opět bylo možné diskutovat o tom, zda společnost odmítá hrdinu, nebo zda hrdina odmítá právě takovou společnost a zda tedy důvodem nedostatku rodiny není právě hrdinovo odmítnutí společnosti (i když diegetická interpretace scény postávání před Mánesem naznačuje "hru na ublíženého, na vyhnance"). Byl "vyškrtnut" ze Svazu (proč? pro jaký postoj?) a je tedy hrdinou z donucení, z nouze?
- s. 77 - autor při zařazení diegetického nepotrestání Vládi za sražení policisty mezi indicie slabosti "komunistického protivníka" nebere do úvahy možnost, že některé motivy či části motivů seriálově rozkošatělého scénáře pravděpodobně při realizaci či při střihu vzaly za své, a že je to pravděpodobně spíše projevem neúplnosti struktury. Ale bylo by třeba to prověřit verzemi scénáře.
- s. 82 a následující - autor při analýze konstruovaných modelů hodnot stále nebere do úvahy žánr, který si jako hledisko výběru vytýčil před závorku a pak na něj "zapomněl" - ve všech případech jde o komedie (lyrickou, poetickou, melodramatickou, hořkou, ironickou apod.), kde postavy a jejich funkce nutně dle pravidel žánru podléhají typizaci, zjednodušení atd. Kdyby znal Marxovu tezi o tom, že dějiny se se svým předchozím stupněm vývoje loučí vždy vesele ("Poslední fázi každí formy světových dějin je její komedie..Proč dějiny takto postupují? Proto, aby se lidstvo loučilo se svou minulostí zvesela" -Marx: Úvod ke kritice Hegelovy filozofie práva ) a Engelsovu o vztahení Hegelovy ironie dějin k provedené revoluci, mnohem lépe by se mu uvažovalo o místě komedií v místě a čase skepse z provedené revoluce. Také by to možná vyvolalo otázku, proč toto téma není řešeno v jiných žánrech. Za klíčovou chybu z mnoha hledisek také považuji nezařazení Vorlova Kouře (1990) do zkoumaného vzorku. Určitě by se ukázala chronologie vzniku zobrazovacích stereotypů.
- s. 87 - V Koljovi zmíněná tematika pozadí revoluce neabsentuje zcela - je symbolizována subverzivní přítomností vyšetřovatelů Stb na demonstraci, jak autor v jiném kontextu zmiňuje na s. 89 a obraz tak vnáší téma, nakolik revoluce byla dílem Stb a jiných tajných bezpečností.
- s.89 - *revoluce jako něco nadlidského, vyplnění starého proroctví* - to je správný postřeh, opomíjející ovšem fakt, že to vše se děje v rovině a tudíž stylizačním řádu komedie.

s. 91 - "Význam stávkového hnutí pro pád.. režimu je ideologicky potlačen" - pokud se pamatují, žádný ze zkoumaných filmů se detailně nezabývá speciálně etapou mezi 17. listopadem a volbou Havla prezidentem, kdy jediné byly dělnické postoje a stávkové hnutí (od vypískání Štěpána v ČKD) pro revoluci významné a není tedy divu, že je nezobrazuje. Do té doby dělníci (zvláště v továrnách a v dolech) revoluci spíše přímo blokovali. Řada dělníků se ovšem účastnila různých disidentských akcí. Zase by se autorovi hodil Kouř jako zdroj ustavujících mýtizujících stereotypů, navíc natáčený přímo během revoluce, tedy na přelomu referovaného a referujícího paradigmatu..

s. 96 - srovnání s filmy, uváděnými Mazierskou neobstojí, neboť u ní jde filmy nikoliv o, ale z "normalizačního" období. Ostatně celá periodizace a celkové podmínky života v Polsku jsou jiné, i kdybychom srovnávali naši "normalizaci" s obdobím vlády Jaruzelského.

s. 97 - konstrukt domova jako hradu a vězení je sice lákavý a zajímavý, autor zde však opomíjí narativní kontext těchto vizuálních "metafor", který by ukázal ambivalentnost obou pojmů, které nepochybně jsou prolongací sémantiky "hranice" jako komunistickou ideologií a mocí ustaveného tabu.

Výše uvedené poznámky jsou však jen dílčími nedostatky práce a převážně vyplývají z příliš širokého záběru hledisek a metodik, které diplomant nemohl zvládnout do dostatečné hloubky a naopak z až příliš rozumně úzkého vzorku zkoumaných filmů jednoho žánru. Doplnění o filmy jiného žánru, či o jiné artefakty narativní podstaty (literatura, divadlo) by práci asi prospělo a dodalo jí větší argumentační síly i širší možnosti porovnání. Čtyři filmy za patnáct let nemohou činit validní vzorek pro jakékoliv zobecnění, ať je jejich výběr zdůvodňován jakkoliv.

Přesto se domnívám, že jde o práci velmi kvalitní, splňující všechny předpoklady diplomové práce po stránce formální (teze, literatura, resumé), i po stránce obsahové. Dokonce se domnívám, že splňuje více, než jen obvyklý důkaz schopnosti práce s literaturou ( v tomto případě převážně cizojazyčnou). Je mimořádným pokusem porozumět způsobu a důvodům přepisování historie či vpisování se do historie tak, aby takto vzniklý text oprávnil současný společenský konsensus a nalezl v historii jeho oprávnění. K tomu autor hledá v odborné literatuře metodologický základ, terminologii, odborné postupy i zdroje porovnání. Ne vždy se mu to daří a zde opět opakuji svou výhradu k nereflexivnímu žánru zvolených filmových textů - každý žánr má svá pravidla v přístupu k profilmickým historickým faktům a prvotním historiografickým textům, pokud s nimi operuje. Nicméně autor odvážně vstoupil na pole léta nedotčené a touto prací si vytvořil velmi solidní základ pro eventuelní další výzkum, schopný obohatit českou filmologii, sociální vědy, kulturní studia i naratologii.

Proto práci doporučuji k obhajobě.

Prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

Praha 12. 6. 2006